

-SEGONA PART: EL CONTEXT DE LES TELENovel·LES CATALANES-

CAPÍTOL SISÈ: LES TELENovel·LES CATALANES¹⁴, ORIGEN I DEFINICIÓ.

"Les telenovel·les (catalanes) passaran a la història amb arguments propis del naturalisme que el cinema havia abandonat"

Jordi Balló (veure Gassó, 2000)

"Combinem traços típics de la telenovel·la, com històries d'amor, conflictes familiars i de passions, amb una certa visió del món que ens envolta i ens ha tocat viure a Barcelona. Partim de la idea que la vida passa molt de pressa i les institucions socials bàsiques, com la família, estan canviant. Tothom viu, d'alguna manera, sota una forta pressió emocional"

Lluís Arcarazo (Presentació en públic de *El Cor de la Ciutat*, declaració recollida per *El Periódico de Catalunya* (9 de setembre de 2000).

En aquest capítol faig un recorregut pels antecedents i l'origen de les telenovel·les catalanes en el context de l'Estat espanyol. L'objectiu és conèixer la història del gènere a Catalunya, les característiques de les telenovel·les catalanes, els temes que es tracten en aquest tipus de producte de producció pròpia així com l'acceptació social que tenen, a través de dades d'audiència.

Com he anunciat al capítol metodològic, donada la poca bibliografia existent sobre el tema en àmbits acadèmics, majoritàriament el contingut d'aquest capítol l'he obtingut a través d'entrevistes amb els creadors, guionistes i productors de les telenovel·les catalanes (podeu trobar-les a l'annex Entrevistes). També es fan referències a articles de premsa i d'alguna revista especialitzada, i a un treball de recerca sense publicar de Guillem Barceló (veure bibliografia).

6.1) Antecedents a Catalunya i l'Estat espanyol.

La telenovel·la catalana va néixer als anys noranta amb la creació i emissió de *Poble Nou*, però els seus antecedents s'han de buscar molt abans. Ja hem vist al primer capítol de la PRIMERA PART de la tesi que els avantpassats de les telenovel·les són les novel·les lliurades per capítols i, després, les radionovel·les.

¹⁴ Part de la informació que es recull en aquest apartat va prendre forma d'article al monogràfic dedicat a les telenovel·les de la revista de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona, ANÀLISI (Ortega, M; 1999).

Veiem ara quina era la situació d'aquests productes de ficció a Catalunya i l'Estat espanyol.

Tant les col·leccions catalanes com castellanes de novel·la popular tenien com a objectius animar el fervor patriòtic, divulgar els escriptors més il·lustres del país, crear una clientela que s'interessés per la prosa narrativa i que, principalment a Barcelona, aquesta prosa narrativa fos del gust dels obrers, botiguers, estudiants i, en general, un públic ben ampli, independentment de la classe social a la que pertanyés. Aquests objectius els van complir les novel·les de fulletó i també les novel·les "rosa" o sentimentals. Als anys vint es van traduir alguns clàssics del gènere en llengua catalana, com "Els tres mosqueters" i "La dama de les camèlies". A més de traduir, a partir de l'any 1924 es va començar a produir novel·les catalanes de tipus fulletonesc.

L'autor que va inaugurar les novel·les catalanes per lliuraments va ser Alfons Roure, autor teatral de gran èxit i promotor d'empreses editorials, periodístiques i cinematogràfiques. Va començar amb una sèrie històrica en forma de capítols de la que només va publicar dos volums: "Vassall d'amor o Vida turmentada de Ramon Berenguer IV" i "Els amors del compte Arnau". Un altre autor que destaca és Lluís Capdevila, també autor teatral a més de periodista, que va utilitzar els ingredients propis del fulletó en les seves creacions, encara que de forma no gaire rellevant. Josep Maria Francès, periodista i lletrista de sardanes i cuplets es va dedicar a crear trames ja típicament fulletonesques, com per exemple "La rossa de mal pèl".

Pel que fa a les radionovel·les. A l'Estat espanyol hi ha grans autors de radionovel·la, Antonio Losada a Barcelona i Sautier Casaseca a Madrid en són dos bons exemples (veure Barceló G; 2000).

La telenovel·la catalana ha begut tant de les novel·les fulletonesques com de les radionovel·les. Però tant, unes com altres destil·laven una moral i visió puritana del món, fruit de les circumstàncies en què es van crear, tret que les telenovel·les catalanes han perdut. El fet que la telenovel·la catalana sigui un fenomen tan recent, quan molts altres països ja comptaven amb anys d'experiència en la creació de telenovel·les, fa que hi hagi influències de les telenovel·les estrangeres que els creadors de les catalanes havien seguit per la televisió.

6.2) La història del gènere a Catalunya.

En el període 1970-1971 els espectadors només podien veure Televisió Espanyola (TVE)¹⁵, la televisió pública de l'Estat, que era franquista. Però l'emissió no durava tot el dia sinó que hi havia moments de desconexió. Els responsables de la televisió estatal van permetre als estudis que tenien a Catalunya que emetessin algun programa en llengua catalana en aquest temps de desconexió dels estudis centrals. Com a responsable dels estudis a Catalunya hi havia Juan Manuel Martín de Blas, que va tenir un paper molt important en el procés cap a la creació de la telenovel·la catalana, perquè es va interessar per buscar autors i directors catalans per aconseguir crear productes que es relacionessin amb la realitat catalana. Entre els escriptors que va a posar a treballar a la televisió hi havia Josep Maria Benet i Jornet, un creador d'ideologia progressista que el franquisme no veia amb bons ulls.

A iniciativa de Martín de Blas, Televisió Espanyola a Catalunya va iniciar a emetre programes dramàtics, molts dels quals va crear Benet i Jornet des de l'any 1976. El bon funcionament dels treballs de l'autor teatral el van portar a responsabilitzar-se de tots els dramàtics de l'espai català de Catalunya i Balears fins a l'any 1992.

Durant aquest període de temps, el panorama de monopoli televisiu estatal havia canviat en dos sentits: primer, van aparèixer les estacions de TV regionals a les noves comunitats autònomes (la Televisió Basca (ETB) l'any 1982, la catalana TV3 el 1983, la Televisió de Galícia el 1985 i Canal Sur d'Andalusia, Telemadrid i Canal 9, del País Valencià, a l'any 1989); i segon, van aparèixer les televisions comercials a nivell estatal (l'any 1990 ja emetien A3, Canal + i Telecinco).

Abans dels canvis esdevinguts en la televisió a l'Estat espanyol, els espectadors tenien molt poques ocasions de veure televisió en la seva llengua regional, ja fos català, gallec o basc.

En el temps del "canalet" -denominació amb que es coneixia el circuit català de Televisió Espanyola- es van produir alguns programes dramàtics. Per exemple, Josep Maria Benet i Jornet va fer una sèrie de vuit capítols d'una hora de durada que es deia *Recordar, perill de mort* que, segons el mateix autor, no va funcionar.

¹⁵ TVE va començar les seves emissions el 28 d'octubre de 1956 i ja tenia publicitat a partir de 1958. El segon canal va començar a funcionar el setembre de 1965. El dos canals estaven controlats per la dictadura franquista. Després de la transició democràtica, l'any 1978, TVE té un nou estatut, que no aboleix totalment la influència governamental, i per tant, política, en la seva direcció, perquè el parlament escull els membres del seu consell i el govern tria el director general per un període de cinc anys.

També va escriure els cinc capítols de la sèrie costumista familiar titulada *La senyora Llopis declara la guerra* i una d'intriga, *A través del cel* (veure Gassó, 2000). Per tant, Benet i Jornet tenia una experiència dilatada en televisió arribats als anys noranta.

D'altra banda, l'any 1993, Joan Bas era el cap de dramàtics de TV3. Ell, juntament amb els productors Jaume Banacolocha i Eugeni Margalló, havien començat a idear la creació d'una sèrie d'emissió diària el setembre de 1992. Un cop acabada l'eufòria de les Olimpíades, aquesta idea es va convertir en *Poble Nou*, la primera telenovel·la produïda a l'Estat espanyol.

Abans de l'any 1992 la televisió autonòmica catalana (TV3) havia fet ficció, però mai havien estat sèries concebudes per l'emissió diària. En són un exemple les sèries de gènere humorístic protagonitzades pel Joan Capri, el Joan Pere, Saza, així com altres experiències isolades de gèneres diferents. Però, segons afirma Joan Bas en una entrevista que vam mantenir el novembre de 1998 (veure annex Entrevistes):

"No existia una política cohesionada i atrevida que intentés competir amb els productes de ficció estrangers, donant per descomptat que aquests obtindrien sempre una millor acceptació per part del públic".

Els únics productes que s'emetien amb caràcter de telenovel·la eren importats. És a partir de 1994 que neix una ficció nacional. Per tant, la televisió autonòmica catalana va trigar onze anys després d'haver començat les seves emissions per inaugurar la primera telenovel·la de producció pròpia.

Abans, la televisió autonòmica de Catalunya ja havia demostrat que complia amb satisfacció el rol de normalitzadora lingüística impulsada pel govern de la Generalitat dedicant-hi la seva programació a la ficció, i no només a la informació o als programes culturals. Per exemple, els telespectadors de Catalunya van poder veure la sèrie *Dallas* en llengua catalana, tot i que aquests mateixos espectadors tinguessin poc en comú amb els personatges de ficció de la *soap* nord-americana.

Coetànies al naixement i l'emissió de *Poble Nou* són les telenovel·les llatinoamericanes emeses per canals estatals: *Cristal*, *Abigail*, *La dama de rosa* i *Rubí*. La primera telenovel·la emesa a nivell estatal va ser la mexicana *Los ricos también lloran* l'any 1986. A finals dels anys vuitanta l'emissió de la veneçolana *Cristal* va suposar un gran èxit d'audiència, fet que va motivar a TVE a plantejar-se la col·laboració en la coproducció de telenovel·les llatinoamericanes, però el projecte no va tenir l'èxit esperat (O'Donnell, 1998). Si busquem antecedents de telenovel·les

cent per cent produïdes a l'Estat espanyol l'únic que trobem són radionovel·les com *Lo que no muere* (1952), *La sangre es roja* (1952) o *Ama Rosa* (1957) (Gallego, 1999), o una sèrie d'emissió setmanal, *Farmacia de Guardia*, que emetia el canal privat Antena 3.

Així trobem que l'origen de la producció de telenovel·les a l'Estat espanyol és a nivell autonòmic, a les televisions TV3 i ETB¹⁶, de recent creació, i per tant, es tracta d'una qüestió molt relacionada amb les nacionalitats històriques de l'Estat espanyol. El moment d'aquest naixement de la ficció domèstica en forma de serial d'emissió diària s'ha de situar al 1993, quan Joan Bas ja feia molt de temps que intentava convèncer els seus superiors de TV3 per fer evolucionar el gènere ficció a Catalunya des de la seva posició de cap de dramàtics, però trobava algunes dificultats per engegar el projecte. Bas (1998, veure annex Entrevistes) ho explica així:

"Un pas endavant suposa, a l'hora de la realitat, un determinat risc econòmic, i qualsevol cadena, pública o privada, és normal que s'ho pensi dues vegades abans de fer una aposta com la que jo proposava. El resultat d'avançada és incert".

De fet, en la creació de *Poble Nou* hi havia moltes expectatives en joc, cap experiència igual en altres països i una situació de la indústria audiovisual espanyola que no convidava precisament a l'optimisme, ni al camp televisiu ni al cinematogràfic. Per això, en aquest context de desafiaments el mèrit de TV3 va consistir en aprofitar la tradició de teatre popular forçament arrelada a Catalunya, i junt amb escriptors dramàtics en llegua catalana, concebre un producte que fos capaç de competir amb èxit en la programació de la televisió autonòmica.

De totes maneres, Joan Bas (1998, veure annex Entrevistes) opina que a Catalunya hi havia el material base -guionistes, realitzadors, actors- necessari per dur a terme bones produccions autòctones i, de manera reiterada, va intentar demostrar-ho. El que llavors ocupava el lloc de cap de dramàtics de la cadena autonòmica afirma que la gran oportunitat va arribar d'esquitllentes:

¹⁶ Poc després de la producció i emissió de *Poble Nou*, l'octubre de 1994, ETB va començar l'emissió de la primera sèrie d'emissió diària en euskera, *Goenkale*. Aquesta producció, que va ser, i és encara, tot un èxit d'audiència, s'assembla més a una *soap* que a una telenovel·la segons O'Donnell (1998). *Goenkale* s'emet en horari de vespre i no se centra en un únic personatge protagonista sinó en molts.

"Va ser dins el programa "La vida en un xip", creat pel Josep Maria Puyal; ell mateix va voler introduir-hi una falca de ficció anomenada La Granja que va obtenir molta acceptació. A poc a poc va anar agafant vida pròpia, independitzant-se del programa mare".

El productor afirmava posteriorment (veure Barceló G; 2000) que el país és petit i té un número determinat de professionals. Així que, després de la primera producció, les crítiques fàcilment poden venir per repetir amb l'equip de treball (associacions de tipus de personatges en determinats actors o prejudicis cap a alguns professionals).

El responsable dels guions de *La Granja* havia estat l'escriptor Jaume Cabré. Una reposició estival de tots els capítols, emesos en programació diària, va resultar un èxit inesperat de la cadena i, segons Joan Bas, va fer obrir els ulls a la possibilitat de reconsiderar un producte similar en la temporada normal. L'èxit de *La Granja* va donar seguretat al projecte de Joan Bas d'elaborar una telenovel·la amb segell de TV3 i va donar al departament de dramàtics de la Televisió autonòmica l'empenta necessària per continuar amb l'objectiu de fer una sèrie d'emissió diària, com les telenovel·les llatinoamericanes que estaven funcionant molt bé en les altres cadenes estatals.

A més, segons mencionen Vilches i altres (1999), amb l'experiència de *La Granja* s'havia arribat a vàries conclusions respecte a la forma en què s'havia de treballar per produir telenovel·les, potser la més important va ser que s'havia de posar a un escriptor com encarregat d'escriure una història que connectés amb les formes populars del drama televisiu.

Per dur a terme la tasca amb la primera telenovel·la catalana, *Poble Nou*, Joan Bas va escollir a Josep Maria Benet i Jornet, perquè tenia molta experiència amb el mitjà televisiu. A més, era un prestigiós escriptor i dramaturg, conegut per la seva autoria en peces teatrals d'ideologia progressista com hem vist més amunt. El va envoltar d'un bon grup de guionistes joves capaços d'assegurar la continuïtat d'una sèrie de llarga durada, entre els que hi havia Toni Cabré, Enric Gomà i Gisela Pou, els primers guionistes de ficció televisiva professionals a Catalunya. Aquest primer equip va crear personatges amb els que s'hi poguessin identificar fàcilment els espectadors de Catalunya, els van col·locar en escenaris realistes i els van interpretar bons actors. I en part van encertar potser gràcies a una anàlisi qualitativa de les expectatives de l'audiència, segons el qual el desig de ficció per part dels catalans es col·locava entre la passió de les telenovel·les llatinoamericanes i la qualitat europea de *soaps* com la britànica *EastEnders* o l'australiana *Neighbours*.

Aconseguida la confiança dels responsables de TV3, Joan Bas es va trobar amb l'oportunitat que sempre havia esperat, però també es va sentir molt responsable de ser capaç de dur el repte endavant, sobretot per la resposta que pogués tenir de l'audiència.

6.3) Alguns trets característics de les telenovel·les catalanes.

Segons afirmen Vilches i altres (1999), quan TV3 decideix fer *Poble Nou* té en compte les possibles crítiques dels mitjans de comunicació. En aquest sentit els investigadors afirmen que aquests no podrien perdonar que la televisió pública de Catalunya es permetés fer productes vulgars, clixés o distorsionadors de la realitat, i que a sobre tingués un fracàs d'audiència. I aquí rau un dels principals motius sobre l'acurada elecció de Josep M^a Benet i Jornet com persona encarregada d'escriure el text bàsic de *Poble Nou*, el que es coneix com la bíblia¹⁷. Els responsables de TV3 volien curar-se en salut en un projecte d'aquesta mena que inauguraria la història de les telenovel·les a Catalunya i l'Estat espanyol.

El pas del temps ha demostrat que s'havia fet una bona elecció amb el Josep M^a Benet i Jornet i, anys més tard, amb la producció de la tercera telenovel·la catalana, *Nissaga de Poder*, TV3 va tornar a repetir un èxit de masses amb el mateix autor i va consolidar una experiència de producció que ha estat un model per a la resta de televisions espanyoles.

La investigadora Joana Gallego (1999) fa una lectura semblant sobre els autors de les telenovel·les catalanes. Ella afirma que l'acceptació dels productes catalans passa per la qualitat dels autors i posa d'exemples els escriptors Benet i Jornet (inspirador de *Poble Nou* i *Nissaga*), M^a Mercè Roca (autora de *Secrets de Família*) i Andreu Martín (creador de *Laberint d'Ombres*). La cinquena de les produccions catalanes de telenovel·les compte amb l'autor teatral Jordi Galceran com a coautor de la bíblia. Segons Gallego, aquesta procedència dels guions originals dota al producte d'una qualitat literària que llima la possible resistència que podien tenir els intel·lectuals envers a aquests productes. A més diu que l'acurada posada en escena, el bon treball dels actors i les dosis de misteri, ambigüitat, morbositat i sexe dels arguments són el que més ha contribuït a l'acceptació de les telenovel·les catalanes. Per la investigadora, l'arribada del serial

¹⁷ La bíblia és una novel·la sobre la que s'hi treballa per converti-la en un text audiovisual. Hi conté la història bàsica de tota la telenovel·la i les històries secundàries, normalment quatre o cinc. S'ha de distingir entre bíblia de partida (que correspon als primers 60 o 120 capítols) i una bíblia de tram (que va des del capítol 200 al 459, per exemple).

català ha provocat un "abans" i un "després" en la consideració cultural d'aquests productes audiovisuals.

Des del punt de vista dels guionistes Enric Gomà i Jordi Galceran (2001, veure annex Entrevistes), que tenen anys d'experiència treballant en les telenovel·les catalanes, hi ha característiques específiques que les fan diferents, tant de les produccions estrangeres com de les estatals. Principalment assenyalen la complexitat dels personatges, perquè opinen que a les llatinoamericanes i nord-americanes aquests solen ser molt simples. Creuen important destacar la qualitat creativa, que qualifiquen superior a la de Madrid, i interpretativa. En aquest sentit expliquen que a Catalunya els bons actors tenen possibilitats reduïdes de treballar, i per això fan de tot, telenovel·les incloses, mentre que a Madrid els bons actors fan cine i els de segona fila telenovel·les. A més, afegeixen que la proximitat de les històries que s'expliquen amb el públic les fa singulars.

El productor i responsable del naixement de la primera telenovel·la catalana, Joan Bas (veure Barceló G; 2000) opina que les telenovel·les catalanes són europees, de l'estil de les britàniques i australianes, encara que tenen molta menys penetració en el mercat internacional que les nord-americanes (importades arreu del món) o les llatinoamericanes (que es veuen també a llocs insospitats del planeta). En canvi, per Hugh O'Donnell (1998) les produccions catalanes de ficció diària són més properes a les telenovel·les que a les *soaps*. Després de contrastar diferents punts de vista i veure telenovel·les i *soaps*, a més d'estudiar les catalanes i la resta de les espanyoles, en la meua opinió els fulletons domèstics de TV3 són un híbrid de les telenovel·les socials i del "realisme" britànic i australià. La fórmula que havia de funcionar tenia els següents elements (Voltes, E; 1994: 45):

"... una mica de Gent del barri, una mesura de Veïns, un polset de fulletons televisius brasilers i veneçolans, i la part proporcional de La Granja"

Joan Bas corroborava aquesta definició (1998, veure annex Entrevistes):

"L'èxit a la cadena autonòmica de La Granja i de productes com la telesèrie britànica "Gent del Barri" va fer que fos acceptat el projecte d'una sèrie que conservés unes característiques similars, la meua aposta anava per un costumisme quotidià, molt diferent a altres serials que venien de fora de Catalunya".

Toni Cabré hi està d'acord amb aquest diferencial català, segons opinava en una entrevista (1998, veure annex Entrevistes). Per ell el gènere telenovel·la a

Catalunya té unes característiques molt específiques i el defineix com ficció naturalista:

"Nosaltres hem afegit la càrrega passional i sentimental dels culebrons veneçolans a la forma de treballar d'EastEnders, però sense deixar de banda la idiosincràsia catalana".

Prop de mig milió d'espectadors de Catalunya (un 45% del *share* o quota de pantalla) van seguir diàriament *Poble Nou* i els conflictes humans d'un conjunt de personatges que vivien estretament relacionats a l'entorn del barri de Barcelona que dóna títol a la telenovel·la. Segurament no es tractava només d'addicció televisiva sinó també de la forta empremta reivindicativa de l'esperit nacional català als mitjans de comunicació i a la identificació amb la televisió pública autonòmica per part d'un gran sector d'espectadors.

Com hem vist més amunt, la telenovel·la *Poble Nou* va significar el naixement d'una ficció nacional, amb les característiques d'una televisió moderna que explicava històries properes a la seva població i en la seva mateixa llengua. A més, es va convertir en un model de producció de ficció per a les altres cadenes estatals en un moment en què la programació de ficció guanyava, i continua guanyant-ne al voltant de l'any 2000, terreny en totes les graelles de programació.

6.4) La identitat catalana de les telenovel·les.

Joan Fuster assenyalava que un país no té senyes d'identitat si no té la seva pròpia cultura de masses (citada per Vilches i altres, 1999). Catalunya no ha gaudit d'una administració pública pròpia fins al 1977. El resultat d'aquest fet ha estat un retard en el desenvolupament d'un sistema de mitjans de comunicació autònoms del govern central. Per tant, la creació i consolidació d'una cultura de masses catalana, que preservi i consolidi la identitat del país, ha estat molt recent. La creació de TV3 i de Catalunya Ràdio va ser una de les fites més importants del govern català (Giner, S. i altres; 1996).

Considerant a la telenovel·la el gènere per antonomàsia de la cultura de masses, almenys als països hispanoamericans, en algun moment TV3 havia d'apostar per un producte serial de rendiment ideològic i econòmic a la vegada. Els guionistes de moltes de les produccions catalanes Enric Gomà i Jordi Galceran (2001, veure annex Entrevistes) afirmen que des de TV3 hi ha la voluntat de crear un imaginari propi, una tradició i una cultura que és diferenciada i que vol ser diferenciada, cosa que no passa amb el cinema català, on manca "esperit" de ficció autòctona. Per Giner i altres (1996: 69):

"... els serials confegits a casa nostra, entre altres forces, actuen com a nou gresol cultural que genera una autovisió de la societat catalana passada pel sedàs dels productors i els creadors mediàtics, amb les corresponents ideologies de consens que ells transmeten".

Els bons resultats d'audiència de *Poble Nou* i la popularitat que va aconseguir van consolidar aquella fórmula que consistia en històries quotidianes de la gent de Catalunya a través de la petita pantalla televisiva. D'aquesta forma, la televisió es podria comparar amb una finestra oberta a les terres catalanes, els costums i l'economia. És a dir, que mentre s'afirma la pròpia identitat des d'una perspectiva, es promocionen activitats (turisme, comerç, etc...) de la comarca o la ciutat que serveixen de marc escènic del relat de ficció (per exemple, el Penedès en el cas de *Nissaga de Poder*, o de Sabadell amb *Laberint d'Ombres*) a canvi d'una aportació financera a la producció del serial per part dels comercials i empresaris del lloc (població o barri) on es desenvolupa la vida dels personatges de la ficció de la telenovel·la.

L'any 1993 havia començat a l'Estat espanyol l'era de la televisió privada i Televisió de Catalunya va encertar en apostar per un producte de ficció tal i com ha demostrat la bona "salut" de les produccions nacionals europees enfront a la tradicional penetració nord-americana. Però les sèries emeses amb periodicitat setmanal en horari de *prime time* no tenen, ni han tingut mai, la repercussió sociològica i l'èxit de les telenovel·les d'emissió diària, encara que la seva trajectòria i l'opinió de la crítica variïn considerablement d'unes a altres.

Més enllà dels objectius comercials o educatius que hi pugui haver presents a les telenovel·les catalanes, si les comparem amb les produïdes a Amèrica Llatina hi trobem una característica essencial i que les diferencia per la concepció de la producció: les telenovel·les catalanes estan fetes sobretot per reivindicar una identitat pròpia, la catalana, i per tant es conceben amb la idea primordial que siguin productes de consum propi. Segons Gallego (1999), després de satisfer aquest públic tot introduint els elements necessaris es pensa en l'exportació. Mentre que els productes llatinoamericans no tenen la preocupació que va donar origen al serial català, aquesta reivindicació d'una identitat pròpia dins d'un Estat, que és un dels objectius explícits dels productors de *Poble Nou*, com veurem quan tractem aquesta telenovel·la específicament en el capítol setè de la tesi.

La telenovel·la catalana neix en un marc geogràfic indiferenciat, en principi, d'un Estat més ampli que és el que ostenta la personalitat política, a diferència del que passa als països productors de culebrons llatinoamericans (Brasil, Veneçuela,

Mèxic o Argentina) que ja tenen una existència política reconeguda internacionalment. D'aquesta forma, la telenovel·la catalana es pot veure com una forma de mostrar l'existència d'un poble diferenciat dels altres que comparteixen un territori reconegut com a Espanya. Les telenovel·les catalanes semblen voler demostrar "el fet diferencial català" des de la ficció, perquè reuneixen els trets ideals que atorgarien de naturalesa a un país "normalitzat", que no només té autonomia en determinades àrees, sinó independència total de l'Estat central: un territori amb una llengua pròpia, uns costums i unes tradicions diferents, i un imaginari simbòlic col·lectiu específic.

També per Vilches i altres (1999), les telesèries produïdes i emeses, a Catalunya, com les telenovel·les *Poble Nou*, *Secrets de Família* o *Nissaga de Poder*, però també les sèries d'emissió setmanal tipus *Oh Espanya* o *Sitges* estan molt més integrades en un entorn geogràfic i social, en coherència amb una filosofia d'identitat nacional catalana, que les produccions de ficció que es fan per emetre's a nivell estatal.

A més, diverses variacions del drama entre el melodrama i el *thriller* (resultat de la intensa experiència teatral a Catalunya), i el format serial o de sèrie amb forts ingredients de serial, també desmarquen la producció pionera catalana respecte de la producció de les cadenes de cobertura nacional.

El sentit d'identitat ve reforçat per esdeveniments aparentment intrascendents que apareixen en el transcurs dels capítols. Així per exemple, els estudiants de la telenovel·la *Poble Nou* representa que fan treballs sobre poetes i escriptors catalans o copien poemes d'amor del català Joan Salvat-Papasseit per donar-lo a la noia que els agrada. I al costat d'aquesta manifestació d'identitat catalana, els personatges són cosmopolites, viatgers, europeistes: el doctor Daniel Boix de *Poble Nou* imparteix cursos als Estats Units i el doctor Joan Vidal Garriga, de *Nissaga de Poder*, és un cirurgià de reputació als Estats Units, entre d'altres.

En últim terme, el serial català representaria una societat "normalitzada" amb els problemes inherents a qualsevol altra societat, però potser amb més independència de l'Estat de la que té en l'actualitat.

En general Gallego (1999) i Vilches i altres (1999) coincideixen en afirmar que la producció de ficció catalana dóna una imatge d'una societat democràtica, integradora, oberta a altres, lingüísticament homogènia i amb uns trets específics que la fan una entitat diferent dins del territori estatal on s'ubica. En paraules de

Gallego (1999: 29), "*les minyones i les prostitutes s'expressen en català*". I el mèrit de les telenovel·les catalanes és que, tot i no representar el que passa en realitat amb la llengua catalana -Catalunya és una societat bilingüe-, han aconseguit ser acceptades amb normalitat i són seguides per gran part dels ciutadans de Catalunya, i la seva llengua no és el català.

De fet, els escenaris de la vida quotidiana dels personatges de totes les telenovel·les emeses pel canal autonòmic català fins ara són indrets diferents per democratitzar i descentralitzar, però també per fer creïble l'homogeneïtat lingüística que se'ns presenta.

Per tant, es pot afirmar que la gran i primera aportació del serial català és que hi ha una societat molt cohesionada, amb uns senyals d'identitat política sense greus conflictes i un cos social progressista i obert (Gallego, 1999).

6.5) Evolució del gènere a Catalunya.

La forma de treballar no ha canviat gaire des del naixement de *Poble Nou* fins al moment de redacció d'aquesta tesi, l'any 2001. En aquests darrers anys s'han emés quatre telenovel·les més: *Secrets de Família*, *Nissaga de Poder*, *Laberint d'Ombres* i *El Cor de la Ciutat* (encara en emissió en el moment d'escriptura de la tesi). Tot i que, com veurem a continuació, aquestes telenovel·les són bastant diferents entre elles aparentment (tret de *Poble Nou* i *El Cor de la Ciutat*, que s'assemblen força), es tracta només d'una estratègia per aconseguir que l'espectador no es cansi i trobi sempre interès a l'hora de començar a veure una nova telenovel·la, segons afirma la guionista de telenovel·les Anna Fité (2000, veure annex Entrevistes).

En referència a això, el guionista Toni Cabré (1998, veure annex Entrevistes), que ha format part de tots els equips de creació de diàlegs a les telenovel·les catalanes des de *Poble Nou* a *El Cor de la Ciutat*, explica que el gènere ha anat canviant, però sempre hi ha uns elements constants a totes i cadascuna de les creacions. Aquest denominador comú és la vessant sentimental de totes les històries que s'expliquen.

A *Poble Nou*, el costumisme i el factor sentimental eren el més important, perquè segons diu el guionista català, en aquell moment es pensava que era el que més podia interessar a la gent. Aquestes dues qualitats venien representades en el paper de la tieta Victòria, una botiguera de tota la vida, extravertida i vitalista. En el dossier de premsa que els productors van donar als periodistes en la presentació

pública es descrivia la història i els personatges de *Poble Nou* d'aquesta forma (veure annex Dossier de premsa):

"... com una mena de parents que ens són ben pròxims, massa pròxims, aquí mateix, a la nostra ciutat, al nostre barri, al costat mateix de casa. Potser si hem de ser sincers, dins mateix de casa".

Per tant, la definició de ficció naturalista que donava el guionista Toni Cabré (1998, veure annex Entrevistes) en relació a les telenovel·les catalanes podríem definir-la també com ficció de la vida quotidiana.

El segon serial de creació catalana, situat a Girona, va ser *Secrets de Família*. Aquesta telenovel·la es va emetre des del gener del 1995 fins al desembre del mateix any. En aquest cas l'atmosfera era molt més intimista i s'apostava de forma més explícita per aprofundir en la psicologia dels personatges, en les complexitats del seu món interior. Gisela Pou, una de les guionistes d'aquesta telenovel·la, feia una comparació entre la primera i la segona telenovel·la catalana en l'entrevista mantinguda el 1998 (veure annex Entrevistes). Les paraules de la guionista eren les següents:

"Es podria dir que a Poble Nou els personatges feien més coses, hi havia més acció determinant el desenvolupament de la història. A Secrets tot el que passa d'important ve donat més pels sentiments i el que hi ha dintre dels caps dels protagonistes, la seva complexitat interior i els seus patiments. Per exemple, la rèplica de la tieta Victòria és la Martina, una dona amb tota la saviesa de les bruixes i la comprensió de les mares.

Per tant, és un món de suggeriments, més que d'explicacions fruit, segurament, de l'empremta de la creadora bàsica de la bíblia, l'escriptora Maria Mercè Roca. També l'investigador Hught O'Donnell (O'Donnell, H; 1996: 13) fa una comparació entre *Poble Nou* i *Secrets de Família*, ell qualificava la primera de mediterrània mentre opinava que *Secrets de Família* era, per la seva tensió, com sueca. Corroborava la seva opinió amb una altra apareguda al diari *La Vanguardia*. Allà es qualificava a *Secrets de Família* de claustrofòbica (*La Vanguardia*, 12 de febrer de 1995):

"... és com un fiord, és Ibsen. Al final, el que li manca a Secrets de Família és sentit de l'humor, el més seriós dels sentits".

En aquesta producció, a diferència de *Poble Nou* on tots els protagonistes parlen en català, hi ha un personatge, el doctor Enrique, de parla castellana.

L'any 1996 va començar l'emissió de la tercera creació de la factoria de ficció catalana, *Nissaga de Poder*, una de les sèries que ha obtingut més èxit d'audiència en la història de la ficció catalana. Aquesta vegada la història tenia com a protagonistes a una família de rics i poderosos de les terres del cava, al Penedès. Aquests eren els Montsolís, una nissaga amb tot un pou de sorpreses amagades, des d'incests a amors i odis entre els membres de la mateixa família, tòpics ben semblants als de la clàssica tragèdia grega. Al costat d'aquests rics i poderosos, on trobem alguns elements de sofisticació, es col·locava a una família tradicional com element costumista, gent de poble, els Castro.

La gran diferència entre *Nissaga* i les anteriors sèries de ficció d'emissió diària és la intriga en majúscules. L'argument bàsic era, novament, de Josep Maria Benet i Jornet mentre que el coordinador de l'equip de guionistes de la telenovel·la va ser Lluís Arcarazo.

Però hi ha altres diferències importants amb les telenovel·les antecessores: els personatges tenien un nivell social molt més alt i es tractava el tema del conflicte entre amos i treballadors, fins i tot amb l'aparició d'una vaga.

Copsant que la fórmula de la intriga va funcionar molt bé amb *Nissaga de Poder*, la quarta telenovel·la de creació a Catalunya, *Laberint d'Ombres*, va tenir una línia d'intriga molt marcada i propera al gènere policíac. En paraules de Toni Cabré (1998 veure annex Entrevistes):

"Es tendeix als misteris i secrets però sense caure en el maniqueisme. Hem intentat que, tot i que la gent sàpiga quin dels personatges és l'assassí, que vegin que no és un personatge simple sinó que pateix com els altres".

Laberint d'Ombres tenia com a escenari una ciutat mitjana, la ciutat de Sabadell, i explicava la història de dos móns, el dels rics i el dels pobres, que comparteixen una mateixa geografia, però que estan molt separats per l'estatus social al qual pertanyen. El motor argumental és l'amor entre un fill de família obrera i la filla dels rics empresaris. La misteriosa mort de la senyora Aymerich, dona de l'empresari, l'any 1982, i la sobtada defunció del seu marit en l'episodi de debut són el punt de partida de la quarta sèrie. Inicialment s'havia previst l'emissió de 130 capítols, però finalment l'emissió va durar 463 episodis, des del seu inici el 4 de maig de 1998 fins al darrer capítol el 10 de juliol del 2000. En aquest cas la Bíblia ja havia previst diversos camins per al desenllaç dels misteris dels Aymerich.

La segona telenovel·la més llarga de producció catalana (superada només en set capítols per *Nissaga de Poder*) va representar la mort de més de quaranta-vuit personatges i cinc naixements (l'Estel, filla del Guillem i la Gemma; el Yussuf, fill de l'Aixa, el nebot de la Fàtima; la Lara, filla del Quim i la Mireia; l'Abel, fill del Salvador i la Mati; i la Cèlia, filla de la Mercè i l'Esteva). També hi van haver 35 històries d'amor, entre les que destaquen les de la Gemma amb el Salvador i el Guillem; la de l'Alfred i la Mònica; la de la Ció i el Ximo; la de la Raquel i la Isabel; i la del Quim i l'Aurora (Rico, 2000).

La major quantitat d'intriga en aquesta sèrie és influència dels dos escriptors de novel·la negra, Andreu Martín i Jaume Ribera, que van signar el text bàsic juntament amb el Josep Maria Benet i Jornet. Per aquest últim, *Laberint d'Ombres* és una barreja entre *Poble Nou* i *Nissaga* (Cendrós, T; 1998.a).

En aquest cas, la inversió econòmica va ser forta i això va possibilitar més rodatges en exteriors, dels cinc dies de la setmana laboral un parell es dedicaven al rodatge de les seqüències a l'exterior. Quan l'equip havia de gravar fora dels decorats habituals, un mínim de 30 persones s'havien de desplaçar fins a Sabadell, escenari de la telenovel·la. El nombre d'escenaris naturals que apareixen en aquesta telenovel·la és superior a 8. Pel que fa a les escenes d'interiors, es van gravar als platós d'Esplugues de Llobregat, que ocupen una superfície total de 1.075 metres quadrats. Entre actors principals, secundaris, extres, guionistes, realitzadors, encarregats de vestuari, maquillatge i tota la resta de professionals sumen un total de més d'un centenar de persones que va treballar per la sèrie.

Els guionistes consultats Toni Cabré, Gisela Pou, Anna Fité, Enric Gomà i Jordi Galceran estan d'acord en què la ficció naturalista catalana va donar un tomb cap al gènere policíac amb *Laberint d'Ombres*.

Finalment, l'onze de setembre de 2000 (Diada Nacional de Catalunya) es va estrenar en horari de *prime time* a les nou i vint minuts del vespre, l'última de les produccions de telenovel·les catalanes: *El Cor de la Ciutat*. Aquesta telenovel·la s'ambienta al barri barceloní de Sant Andreu i torna a tenir característiques de ficció de la vida quotidiana, com *Poble Nou*. Al dossier de premsa repartit als periodistes en la seva presentació pública els trets que diuen que defineixen la cinquena de les telenovel·les catalanes són el realisme i els sentiments. La definició la fan amb les següents paraules (Dossier de premsa, 2000):

"... amb aquesta nova producció, TVC (Televisió de Catalunya) aborda el gènere del realisme, i s'aproxima més a Poble Nou que a qualsevol de les altres telenovel·les. *El Cor de la Ciutat* deixa de banda intrigues i perversitats per mostrar la vida d'un conjunt de persones que viuen a la part antiga d'una popular barriada de Barcelona i que tenen problemàtiques molt més pròximes al conjunt de la societat... Històries i situacions versemblants, fàcilment identificables en qualsevol indret de la societat actual".

En aquest cas els autors de la Bíblia són Lluís Arcarazo, ja vinculat a *Poble Nou* i coordinador de l'equip de guionistes de *Nissaga de Poder*, i Jordi Galceran, que ha format part de l'equip de *Nissaga de poder* i la sèrie *La memòria dels cargols*. L'objectiu explícit d'*El Cor de la Ciutat* és reflectir les ambicions, els somnis, les frustracions, els amors i els odis dels personatges de la telenovel·la en un context humil, de la lluita del dia a dia. Per Lluís Arcarazo, un dia a dia on és protagonista la precarietat en la feina (reflectint la contractació temporal), en l'habitatge (cada cop amb menys arrendaments indefinits) i en els sentiments (els personatges comencen relacions sabent que segurament no seran per sempre). L'altre autor d'*El Cor de la Ciutat*, Jordi Galceran, afirma que amb aquesta telenovel·la s'han volgut apropar al cinema realista britànic amb la pretensió d'aconseguir que, tot i ser una ficció, el públic pugui sentir-se al màxim d'identificat, tant amb els personatges com amb les situacions. Pel que fa a l'estructura narrativa d'*El Cor de la Ciutat*, al dossier de premsa s'afirma que es tracta d'una estructura narrativa al servei de la història, amb diverses modificacions respecte a les pautes que habitualment se segueixen en aquest tipus de produccions, i han deixat el final obert. En aquesta telenovel·la la durada prevista en el moment de redacció d'aquesta tesi era de 200 capítols fins al juny de 2001 i es treballava per una segona part amb una Bíblia per emetre's durant un any més.

Com hem vist, i ja apuntaven a l'inici d'aquest capítol, tot i la incorporació d'intrigues o trets de novel·la policíaca, les telenovel·les catalanes mai han deixat de banda allò que en són ingredients bàsics, perquè el fil conductor de totes aquestes històries és un amor impossible, mantenir l'atenció de la gent entorn als problemes i conflictes sentimentals dels protagonistes. El que es nota és l'empremta de cadascun dels autors bàsics de la Bíblia, que dona un estil específic a cada una de les produccions. Un dels tòpics més recurrents és el protagonisme que es dona a les paternitats i maternitats desconegudes en aquest gènere, perquè el fet de tenir un fill és un esdeveniment que canvia molt la vida dels personatges, una qüestió útil per a les finalitats dramàtiques de les telenovel·les.

En relació a la quotidianitat dels esdeveniments que copsen la trama de les telenovel·les, alguns guionistes afirmen que és necessari que els personatges esdevinguin familiars per entendre les accions que duen a terme. Per exemple, pot sobtar el cas de l'Eulàlia Montsolís, protagonista de *Nissaga de Poder*, que seguint una lògica objectiva porta a terme accions incorrectes i fins i tot criminals. En canvi, s'ha guanyat el beneplàcit i l'admiració de molts seguidors de *Nissaga*, segons sembla desprendre's de les reaccions del públic a diferents mitjans de comunicació, com el programa del migdia presentat per Mari Pau Huguet i emés darrera de la telenovel·la (*L'hora de Mari Pau*), o a la premsa diària en la secció televisió. Potser l'explicació de tant entusiasme és que el *leit motiv* de tot el que ella fa es justifica per l'amor infinit envers al seu fill secret.

Pel que fa a la forma de treballar els guions al llarg del temps, des de *Poble Nou* fins a *Nissaga de Poder* les trames estaven escrites i tancades des del principi. Amb *Nissaga de Poder* ja es va començar a deixar més flexibilitat a l'argument, encara que les línies de les trames estaven tancades. Mentre que amb *Laberint d'Ombres* es va treballar amb la idea d'"aguantar" l'emissió tant temps com fos possible. En opinió de la guionista Anna Fité (entrevista mantinguda el setembre de 2000), pels guionistes és més fàcil treballar amb línies de trama tancades des del principi, encara que això suposi que moltes vegades la telenovel·la arriba al final quan les quotes d'audiència són més altes, quelcom que pels productors significa desapropiar potencial econòmic.

El cost de la producció de les telenovel·les catalanes és al voltant dels quatre i sis milions de pessetes per capítol, tot incloent la preproducció, la producció i la postproducció. Aquests diners s'aconsegueixen en part de la pròpia televisió que encarrega el projecte, però també hi participen econòmicament empreses privades i entitats públiques. A altres països europeus no hi ha aquesta implicació pública i només financen les sèries firmes comercials. Això provoca que es converteixin més en un tema comercial que en alguna qüestió més de la societat civil amb l'aparició de valors relacionats amb la cultura popular, com passa en el cas de les catalanes (Milà J; veure Barceló G; 2000).

Pel que fa als patrocinadors, aquests exerceixen certa influència sobre el desenvolupament de les històries, però no tanta com per arribar a poder canviar trames. El que és possible és que suggereixin llocs de rodatge que els interessa que apareguin a la telenovel·la en qüestió. També pot passar que suggereixin la inclusió d'una trama no prevista inicialment. Els guionistes la incorporaran sempre i quan es tracti d'una petició lògica, per exemple a *Laberint d'Ombres* es va introduir un

personatge que treballava en una empresa del sector tèxtil, perquè no n'hi havia cap i Sabadell, l'escenari de la telenovel·la, és una ciutat tradicionalment tèxtil (Forés, F; veure Barceló G. 2000).

Estèticament, les telenovel·les catalanes han millorat molt des de l'emissió de *Poble Nou* fins a l'actualitat. En comú totes tenen uns temps de gravació limitats, provocats per la imposició del mitjà televisiu i el gènere, que ha d'emetre's diàriament. Per l'Enric Gomà (veure Barceló G; 2000) aquest fet té com a conseqüència que la telenovel·la no tingui la mateixa qualitat que una pel·lícula o una sèrie d'emissió bisetmanal o setmanal, per exemple. En aquest sentit el cap de continguts de Ficció de TV3, Jordi Roure afirma (Gassó, P; 2000: 6):

"Fer una telenovel·la és una empresa molt complexa, molt més que una telesèrie. Hem de pensar que cal posar en funcionament quatre equips de realització diferents. Nosaltres ens guiem pel que anomenem bíblia, en què es defineixen perfectament les trames, però sempre queden apartats oberts que es tanquen d'acord amb els guionistes quan la producció està molt avançada"

Els actors de telenovel·les tenen molt poc temps per preparar els seus textos, moltes vegades els estudien d'una setmana per l'altra. De totes formes, l'estètica de les telenovel·les catalanes pot considerar-se de considerable qualitat, tant pel que fa al so, a la interpretació dels actors i a la qualitat de la imatge o de la música, entre altres aspectes. Els plans són majoritàriament primers plans o plans mitjos, característics del gènere. La majoria d'escenes són interiors, però també n'hi ha d'exterior. El ritme és bastant bo i no hi ha escenes "eternes" com sol passar en alguns serials provenint d'Amèrica Llatina.

Pel que fa a la música, segons explica un dels responsables de la música a les telenovel·les *Nissaga de Poder i Laberint d'Ombres*, Albert Guinovart (veure Barceló G; 2000) cada personatge té el seu propi tema i, si és un personatge amb molta entitat, en pot tenir més d'un. A partir d'aquest o aquests temes, segons com es desenvolupen les trames que hi viuen, es fan versions tristes, amoroses, tenses, entre d'altres. A més, a part de la música pròpia dels personatges es fan músiques de transicions, temes de *leit motiv*, que vol dir que quan sentim determinada música ens indicarà el tema del que parlaran els personatges. La música que acompanya les imatges a la careta d'entrada d'una telenovel·la també intenta donar pistes sobre el contingut de l'argument de la telenovel·la.

A l'hora de valorar el futur de les telenovel·les catalanes i de la ficció en general, Joan Bas, en l'entrevista mantinguda per correu electrònic el novembre de

1998 (veure annex Entrevistes), opina que s'han de buscar noves fórmules dramàtiques:

"... quedar-nos on som, a la llarga, vol dir fracassar. Aquest és el desafiament constant. I hem de donar-hi resposta".

6.6) Els temes de les telenovel·les catalanes.

Els temes principals de les telenovel·les, i potser la clau del seu èxit popular, són les passions humanes, passions que estan centrades en un nucli familiar, tot i que aquestes famílies catalanes no són "políticament correctes".

Hi surten reflectides famílies humils i treballadores com la de *Poble Nou*, famílies amb enrenou de vincles a *Secrets de Família*, famílies gens ortodoxes a *Nissaga de Poder*, fins a arribar a la barreja de passions de *Laberint d'Ombres* o a l'aparició de gairebé totes les variants familiars a *El Cor de la Ciutat*, amb llars monoparentals, o de solitaris i de formes de parelles com els semicohabitants, entre d'altres. Més endavant, en l'anàlisi demogràfica de *Poble Nou* i *El Cor de la Ciutat* profunditzaré sobre el tema de les famílies a les telenovel·les en qüestió.

La família és una constant en què hi han esdevingut tota mena d'afers quotidians i extraordinaris a l'hora. El que domina el tractament de tots els temes és fugir d'històries de gent real, particular, amb noms i cognoms. I en aquest sentit, en un capítol d'*El Cor de la Ciutat* un dels personatges que és guionista incorpora als seus guions la història d'una noia del barri i és forçament criticat per fer servir la vida privada d'un personatge en la seva feina. I en canvi, les circumstàncies reals, com per exemple l'existència d'un aeroport a Sabadell, són aprofitades en l'argument -en aquest cas *Laberint d'Ombres*-per donar realisme a les històries. Per Benet i Jornet (veure Barceló G; 2000) el fet de lligar la telenovel·la a un àmbit concret ha estat positiu per a la telenovel·la com a gènere dramàtic, i també per a la ficció en general.

A les telenovel·les catalanes s'introdueixen, de manera elegant, la barreja de costums, de persones, de cultures, i sempre hi ha algun personatge que vindria a representar simbòlicament altres cultures presents a Catalunya per via de la immigració. En la primera telenovel·la els immigrants provenint d'altres comunitats autònomes de parla no catalana (per exemple, el cas de la Xaro de *Poble Nou*), i a partir de *Secrets de Família* també apareixen personatges originaris de països estrangers (com el Huari, que ve del Marroc, a *El Cor de la Ciutat*). La perspectiva de la immigració es fa des de la integració plena i l'acceptació que es

troben en un país amb personalitat pròpia i diferenciada de la resta de l'Estat espanyol, qüestió clarament reflectida en la llengua que ja parlen aquests personatges (català) o que declaren que naturalment han d'aprendre per a viure a Catalunya com a veritables ciutadans.

Els conflictes no solen ser col·lectius sinó personals, fruit de les relacions interpersonals. (Un cas excepcional és la lluita de la Victòria i l'Andreu, de *Poble Nou*, que mobilitzen a tots els veïns del barri antic per aconseguir que no els obliguin a deixar les seves antigues vivendes per construir-hi grans edificis; i un altre cas és la recollida de signatures que protagonitzen els veïns de Sant Andreu, al *El Cor de la Ciutat*, per aconseguir que l'Olga no es vengui el cinema Chicago per convertir-lo en un centre comercial amb multicines).

En general, malgrat plantejar-se problemes socials importants, com la ludopatia o la sida, es fa des d'una vessant individual, i els aspectes negatius que podrien afectar sectors amplis de la població quasi sempre queden reduïts a personatges anecdòtics o marginals: el racista o xenòfob és contestat per les actituds solidàries de la majoria; el masclista és un impresentable que es desqualifica per ell mateix.

A diferència d'algunes produccions estatals recents de ficció televisiva (*Periodistas*, *Policías*, *Médico de Família*, entre d'altres), s'eludeixen les qüestions polítiques, les referències a persones concretes, a partits o a situacions que podrien tenir els seus correlatius en la vida real, encara que això últim sembla que comença a canviar en les produccions més recents. Per exemple, als guions d'*El Cor de la Ciutat* apareixen al·lusions al festival cultural "El Grec" de Barcelona; a grups teatrals, com "Dagoll Dagom" on un dels personatges hi vol treballar, o fins i tot a les telenovel·les catalanes. Per tant, la intertextualitat característica dels productes de ficció postmoderns, segons els investigadors de la línia dels *Cultural Studies*, hi és present.

El laïcisme es rebel·la, no només per la manca de protagonisme de l'Església, sinó per com s'han representat els escassos capellans representats en els serials catalans. Per exemple, el capellà de *Nissaga* es mostrava preocupat per la comunitat i els problemes socials, però no feia gens èmfasi a les qüestions purament religioses de l'Església Catòlica. A *El Cor de la Ciutat* un dels enterraments que s'hi representen és religiós (la gent del barri apareix a la porta d'una església per donar el condol als familiars del difunt). I en aquesta darrera producció apareixen personatges que fan referències a altres religions que no són la catòlica: la Isabeleta

constantment comenta versicles de la Bíblia i les normatives que imposa la seva religió (Testimoni de Jehovà) i el Huari explica que no menja porc, perquè és de l'Islam. Són els únics casos en què la religió afecta la forma de viure dels personatges en relació a les seves costums. Per la resta de personatges, el seu comportament és bastant al marge de la religió, fins i tot a l'hora de celebrar un casament.

Els guionistes Enric Gomà i Jordi Galceran (2001, veure annex entrevistes) estan d'acord en què als personatges de les telenovel·les catalanes els manquen les idees polítiques i religioses, que potser els guionistes i espectadors poden imaginar, però no surt mai un debat sobre aquestes qüestions. Això els sembla un buit, perquè totes les produccions domèstiques fins ara s'han ambientat a la Catalunya contemporània i tractar aquests temes, per tant, seria el més normal.

En canvi, els guionistes no han escatimat en fer aparèixer assumptes foscos. La llista va des d'assassinats que resten impunes, estafes, falsificacions, paranys o fraus. Així com també han mostrat tot tipus de relacions personals controvertides (homosexualitat, lesbianisme, incest). I qüestions d'alt contingut sensible, com els problemes socials més candents: drogaaddicció, alcoholisme, ludopatia i prostitució. Tot un ventall de temes actuals que han dotat la ficció de la versemblança mínima perquè la gent cregui en aquells personatges i en aquelles situacions i les segueixin dia rere dia.

La naturalitat i la sensibilitat amb què aquests temes d'alt contingut moral han estat tractats poden ser la causa de la gran acceptació popular dels serials. I en cas que s'hagin aixecat veus escandalitzades per la temàtica apareguda en les telenovel·les, han quedat esmorteïdes per la naturalitat amb què la majoria de la gent ha rebut els missatges.

Fora de l'àmbit polític i religiós hi ha temes que no s'han tocat mai o només superficialment, algunes vegades, perquè implícitament està marcat que sigui així des de la direcció de TV3 i d'altres, perquè els guionistes prefereixen no tocar-los, ja que saben que els portarien problemes, practiquen l'autocensura, segons Enric Gomà i Jordi Galceran (2001, veure annex Entrevistes). Els dos guionistes deien al respecte:

"Hi ha temes que no tracten els diaris i que no tracta ningú, tampoc nosaltres. En realitat hi ha temes que no hem provat de posar-los, perquè sabem d'avançada que ens portarien problemes".

Pel que fa a les restriccions ideològiques o conceptuals imposades des de la cadena autonòmica, els personatges de la primera telenovel·la, *Poble Nou*, per exemple no podien aparèixer realitzant l'acte sexual. Però els escriptors de diàlegs se les arreglaven perquè, de forma no explícita, es poguessin explicar mitjançant recursos dramàtics, el Toni Cabré (1998) ho explica:

"El sexe sempre és eludit a les sèries catalanes de ficció, però nosaltres, els guionistes, ja cerquem la manera que el públic entengui que l'acte s'ha donat encara que no l'hagin vist".

Hores d'ara, Gomà i Galceran (2001, veure annex Entrevistes) creuen que les escenes sexuals continuen essent un tema pendent a les telenovel·les catalanes. També apunten al consum de marihuana com un possible debat que podria aparèixer reflectit, però mai ha aparegut. I són conscients que l'avortament per decisió pròpia de la dona és un tema encara bastant tabú i sempre que apareix es tracta d'un avortament espontani i involuntari. Segons els dos guionistes, que són responsables amb el Lluís Arcarazo de la segona part de la bíblia de *El Cor de la Ciutat*, l'avortament com una decisió de la dona apareixerà en els propers capítols d'aquesta darrera telenovel·la.

També a la primera part de *El Cor de la Ciutat* l'audiència ha pogut assistir al primer despullat parcial (només surt d'esquena i en una escena curta) de la ficció de telenovel·les a Catalunya d'un dels seus personatges femenins joves.

6.7) Les telenovel·les catalanes com transmissores de valors.

Pel Josep Maria Benet i Jornet (veure Barceló G; 2000) les històries que s'expliquen gairebé sempre compleixen una funció educativa, i això no és una excepció per a les telenovel·les catalanes. En el moment de la concepció de la primera telenovel·la catalana, els responsables de la ficció van posar sobre la taula de treball, segons part de l'equip de treball, la sensibilitat progressista que havia de destil·lar la sèrie. Això va comportar manifestacions diverses, per exemple, l'Opus Dei de Catalunya va fer declaracions negatives sobre la sèrie, i en un dels fulls parroquials de l'arquebisbat de Barcelona es recollien crítiques al model de família que transmetia *Poble Nou*.

Per l'autor de l'argument de *Poble Nou* i *Nissaga de Poder*, Josep Maria Benet i Jornet, la visió que l'equip tenia de la societat catalana i de les relacions humanes era oberta i intentaven transmetre valors tolerants a través de la història dels personatges. Benet i Jornet (veure Voltes, 1994: 50) manifestava al respecte de *Poble Nou*:

"Presentem una dona que és capaç de viure sense dependre del marit, una parella homosexual que no està mal vista i es comporta com qualsevol altra, un noi i una noia que se'n van a viure plegats sense que passi res... Ho fem conscientment, però també hem d'anar amb compte de no ofendre una part del públic que no respon a aquests paràmetres i també té dret a veure Poble Nou".

El cert és que hi ha presència dels valors familiars tradicionals, per exemple en dos dels protagonistes de la primera telenovel·la, la Mercè i el Manel, a voltes també representats per la tieta Victòria.

Quatre anys més tard, i amb ocasió de la presentació de la quarta de les telenovel·les catalanes emeses a TV3, *Laberint d'Ombres*, Josep Maria Benet i Jornet afirmava a *El País* (Cendrós, T; 1998a):

"No connectem amb la societat pels temes que tractem sinó que el que influencia al públic és el que hi ha darrera la trama. I sota les històries hi ha informació: sobre un model de vida de tolerància, de respecte i d'enteniment del món que ens envolta. Això és el que arriba de les sèries".

Segons Enric Gomà i Jordi Galceran (2001, veure annex Entrevistes) el didacticisme de la ficció estava molt present en les telenovel·les de Benet i Jornet mentre que Lluís Arcarazo busca més naturalisme, que no vol dir que sigui antididàctic. Per Galceran potser es tracta d'una qüestió generacional. El que afirmen els dos guionistes és que el que hi ha de comú en tots els autors és la responsabilitat d'allò que expliquen i per això diuen que gairebé passen més hores discutint de moral que no pas de les trames.

Qualsevol tema que tracten, segons diuen, ofereix totes les perspectives possibles, però ells deixen clara quina és la postura que consideren bona. I s'ha de tenir en compte, com expliquen, que treballen per a una empresa pública amb responsabilitats en temes de salut pública, serveis socials, entre d'altres, i per tant, les pautes de comportament dels personatges que creen han d'anar pel mateix camí que aquestes polítiques.

Segons opina Galceran, la repercussió de les telenovel·les es pot comparar amb la que té l'equip de futbol Barça en el sentit que ocupen una estona d'oci de la gent i els serveixen com a forma d'evasió que els dona temes per xerrar, però que no tenen més repercussions que provocar la xerrada. L'Enric Gomà no hi està totalment d'acord i opina que les telenovel·les afecten més que el Barça. Per ell l'efecte que poden provocar en el públic pot ser a llarg termini, el que alguns investigadors anomenen "drip" (veure capítol quart de la PRIMERA PART). Ho argumenta així (2001, veure annex Entrevistes):

"... perquè si cada dia les persones veuen una dosi d'amor romàntic, unes actituds, uns valors... Doncs a la llarga això va quedant, no de forma directa o immediata, sinó a poc a poc".

Per la investigadora Joana Gallego (1999) la societat catalana presentada en els serials és plural, multicultural, oberta i integradora, laica i progressista i el paper que s'atribueix a les dones i als homosexuals ho corrobora. Segons la investigadora, les dones que surten en els serials catalans poden ser bones, dolentes, heroïnes o males pècores, però totes estan tractades des del respecte i l'autonomia personal. Tenen la seva pròpia vida, les seves feines, a vegades una personalitat forta i més atractiva que la dels seus companys. Per exemple, la tieta Victòria de *Poble Nou* es presenta al principi de l'emissió com el típic paper de la tieta gemegaire i punyetera, però a poc a poc el rol del personatge evoluciona convertint-se en una dona forta i amb molta personalitat que representa, d'alguna manera, les essències de tota una generació que havia lluitat per les llibertats democràtiques a Catalunya.

Gallego també afirma que les dones de les telenovel·les catalanes han estat mares solteres, han canviat d'amants, s'han divorciat o han exercit la prostitució sense cap condemna moral, com a posseïdores plenes de les seves vides i destins. I creu que el mateix es pot dir dels homosexuals i les lesbianes que han aparegut, perquè no han mostrat mai cap indici, ni físic ni psíquic, de ser "diferents" als altres personatges heterossexuals (per exemple el germà de la Rosa a *Poble Nou* i la seva relació amb el dentista, o la Mariona i la Inés de *Nissaga de Poder*).

Des del meu punt de vista, tal i com argumentaré en l'anàlisi detallat del contingut demogràfic des de la perspectiva de gènere de les telenovel·les *Poble Nou* i *El Cor de la Ciutat*, aquesta afirmació s'ha de matisar bastant, perquè una cosa és com es presenten els personatges i una altra cosa diferent el tractament que reben al llarg de la telenovel·la, els esdeveniments als quals s'han d'enfrontar i resoldre, i el tipus de decisions que es veuen forçat a prendre.

Per l'investigador Jordi Solé (veure Barceló G; 2000), les telenovel·les no tenen intencions educatives sinó, bàsicament, de distracció. També creuen Gomà i Galceran (2001, veure annex Entrevistes) que són més un divertiment que didàctiques, però reconeixen la seva vessant educativa com hem vist més amunt. Jo comparteixo l'opinió de Kellner (veure Barker, 2000) per a qui la televisió, i per tant també la telenovel·la, està plena de significats. Ell argumenta el rol central de la televisió com a mite i ritual, exposant generalment els valors dominants i les formes de pensament i comportament. Per Kellner la televisió proveeix models

pels quals la gent construeix actituds i valors i, consegüentment, això porta a accions. La funció d'entreteniment és important en aquest gènere, però el que està clar és que les telenovel·les són transmissores de valors i, segons afirma Joan Bas (veure Barceló G; 2000) la televisió té una idea molt clara del que vol mostrar a la societat.

Els guionistes afirmen que en el procés de creació es troben amb algunes dificultats, sobretot perquè tenen molt assumit i present la gran responsabilitat de transmissors d'uns estereotips a gran part de la societat catalana. Així Toni Cabré explicava que, a l'hora d'inventar els personatges homosexuals de *Poble Nou* van pensar que no podrien tractar-los com a qualsevol altre protagonista de la sèrie, perquè de seguida els telespectadors podrien associar-los amb valors negatius (1998, veure annex Entrevistes):

"No podien ser persones estàndards, amb moments de debilitat o fent el rol del dolent, perquè llavors la reacció entre els sectors més conservadors hagués estat de titllar-los com a tals per la seva condició d'homosexuals. Els nostres homosexuals havien de ser bons, encantadors, és a dir, que no els tractàvem amb la normalitat que dona la creació de personalitats de ficció i amb la possibilitat de donar-los qualsevol tipus de matís".

Tot i aquest tracte especial cap a aquests personatges, el guionista no dubta en manifestar que des de l'emissió de la sèrie s'ha fet un favor a la causa homosexual.

Per en Gomà i Galceran (2001, veure annex Entrevistes) el fet que hi hagi un personatge amb sida o homosexual s'ha de fer amb la màxima normalitat. Per això normalment diuen que no fan que el personatge homosexual estigui turmentat pel fet de ser-ho, sinó que és homosexual com si fos un tret més de la seva personalitat. Així que no basen la trama en el tema de l'homosexualitat específicament, encara que hi hagi al voltant dels personatges homosexuals opinions que criticaran la seva actitud i altres que la comprendran. El que intenten, diuen els dos guionistes, és que sigui un personatge més.

Segons deia el Toni Cabré, les telenovel·les són un gènere ideal per introduir nous valors i fer del públic persones més tolerants. Basa la seva tesi, compartida per molts investigadors del gènere, com hem vist a la PRIMERA PART de la tesi, en què l'emissió diària apropa els personatges als espectadors a poc a poc, i els converteix en persones familiars, per tant, és més fàcil que el públic arribi a admetre les seves peculiaritats. En relació a això, Toni Cabré recordava un dels

capítols de *Poble Nou* en el qual els guionistes es van proposar tractar el tema de la sida (1998, veure annex Entrevistes):

"Els personatges de la sèrie havien de creure que un dels homosexuals era portador del virus i llavors es creava com una conspiració al seu voltant; ningú li preguntava directament res, però tots n'opinaven. El millor de tot és que l'homosexual està al cas d'aquesta conspiració i decideix no aclarir la situació i no explicar que ell no pateix la malaltia. No pot donar-se res de més progressista, en comptes que l'homosexual en qüestió fes que la resta callés manifestant la seva bona salut, es manté en silenci en solidaritat cap als que pateixen la malaltia".

A *El Cor de la Ciutat* es torna a tractar el tema de la sida. Aquest cop el personatge pateix la sida realment i ho porta en secret, només coneixen la notícia uns pocs, entre els que no s'hi troben els seus pares i germà. El personatge que la pateix és una noia encantadora, amb una vida sentimental de parella estable, a punt de casar-se, comprensiva amb tothom i amb caràcter fort. No té cap contacte ni amb el món de la droga ni és lesbiana, però el seu antic company sentimental li va encomanar la sida en no fer servir condó durant les relacions sexuals. Per tant, la forma de presentar el personatge i el seu problema té com a objectiu fer pensar a l'audiència que la sida no és quelcom que passa a un grup determinat de persones (drogaaddictes, inestables de parella o homosexuals, per exemple) sinó que li pot passar a tothom que no hagi fet servir un preservatiu en les relacions sexuals de parella, tot i que la parella sigui estable. És una forma intel·ligent de manifestació en contra de la marginació cap als malalts.

Pel que fa als temes amb els quals els guionistes treballen, n'hi ha que venen donats i que ja apareixen a la Bíblia. En el cas de *Laberint d'Ombres*, per exemple, els productors van marcar l'alcoholisme i les drogues dures com a part de l'argument. Deia Toni Cabré (1998, veure annex Entrevistes) que en aquest cas van voler equiparar l'alcohol i les drogues per tractar dels problemes que poden portar a la família la ingestió de qualsevol de les dues substàncies per part d'alguns dels seus membres. Però intentant que es reflectís la realitat, sense idealitzar-la. Especialment, el que es té com a objectiu és crear uns personatges allunyats del maniqueisme, perquè la realitat, segons diu, és polièdrica, a la vegada que cerquen cert equilibri per no caure en la "moralina" fàcil.

6.8) L'evolució de l'audiència de les telenovel·les catalanes¹⁸.

¹⁸ Les dades d'audiència de *Poble Nou* i *El Cor de la Ciutat* que apareixen en aquest capítol i en els dos següents han estat facilitades per Xavier Gener, cap de premsa de Televisió de Catalunya (desembre de 2000).

El cap de programes de TV3, Albert Rubio, en declaracions a *El País* (Cendrós, T; 1998a) va afirmar que des de 1992 fins a 1997 l'audiència de la franja de les 15.15 a les 16.00 ha passat de 272.000 telespectadors de mitjana a 588.000 a la cadena autonòmica. Joan Bas afirmava que el fenomen telenovel·la ve donat, per un cantó, perquè els serials tenen tots els elements emocionals i d'intriga que facin falta però, sobretot, perquè mai descuiden ni el lloc on són (la televisió autonòmica catalana) ni el missatge darrer, obert, tolerant, que volen enviar. Deia Bas (1998, veure annex Entrevistes):

"En definitiva, penso que especialment, i a vegades amb error, però sempre amb insistència i amb un esforç enorme que des de fora no es pot ni imaginar, procurem obtenir qualitat. I això el públic ho nota".

Pel guionista Toni Cabré la incidència, en relació a l'impacte, hores d'ara no és tanta com al principi, tot i que l'audiència continua essent la mateixa numèricament o fins i tot més alta que la de les primeres emissions fins ara. Ell opina que, actualment, la gent no parla tant de les sèries, perquè han deixat de ser una novetat (1998, veure annex Entrevistes):

"Jo penso que el gènere s'ha situat al seu lloc. La gent es pren les telenovel·les com un producte lúdic i prou".

La primera de les telenovel·les catalanes es va acomiadar de la graella de programació amb 1.500.000 d'espectadors de mitjana davant la televisió, el que llavors suposava el 46,7% de la quota de pantalla. Hi entraré en detall quan tracti el tema de *Poble Nou* específicament al capítol setè.

Secrets de Família va ser un serial bastant popular, però no tant com l'antecessor. En el darrer capítol d'emissió va arribar a tenir gairebé a 840.000 espectadors pendents de la història, el que suposa el 27,7% de la quota de pantalla (*El Temps*, 2 d'octubre de 1995).

Pel que fa a *Nissaga de Poder*, segons l'empresa de mesuratge d'audiències Sofres AM, el diumenge 3 de novembre de 1998 es va emetre el desenllaç del serial amb un total de 2.239.000 persones interessades en el que succeiria als dos protagonistes, els germans Mateu i Eulàlia Montsolís. Unes dades que corresponien al 51.1% de quota de pantalla o percentatge de públic que veu la televisió en aquell moment. La sèrie s'havia concebut per emetre's durant un any, però va acabar per ocupar la franja horària durant més de dos anys.

Un fenomen nou dins de l'univers de la producció de la ficció catalana va ser el fòrum de *Nissaga* a Internet. Allà els seguidors de la sèrie podien expressar el seu parer sobre el desenvolupament dels esdeveniments. Després el fòrum va restar obert, però els personatges i les històries pertanyien a una nova telenovel·la, *Laberint d'Ombres*. De totes maneres, durant l'emissió dels primers capítols de la nova aposta de la programació de TV3 hi havia qui encara s'hi adreçava per opinar sobre *Nissaga* i explicar la seva disconformitat amb el desenllaç. Però també hi havia algun espectador que manifestava la seva voluntat de seguir la nova telenovel·la per tal de no sentir-se desplaçat quan algú li comentés el que succeïa als protagonistes.

Pel que fa a *Laberint d'Ombres*, en l'estrena el dilluns 4 de maig de 1998 va aconseguir 847.000 espectadors, l'audiència mitjana va ser de 730.000 persones i la quota de pantalla del 27%. Aquestes dades superen les de la primera emissió de *Nissaga de Poder*, i són un símptoma clar de la bona salut de les telenovel·les catalanes, més si tenim en compte que l'estrena es feia a la vegada que la cadena privada Antena 3 emetia un partit de futbol entre el Saragossa i el Reial Madrid en un moment de gran interès pels aficionats d'aquest esport.

Després de 463 capítols d'emissió de *Laberint d'Ombres* la mitjana d'audiència era del 32,6% de quota de pantalla, (les altres havien estat respectivament, 39,0%, 36,7% i 36,7%). En milers d'espectadors també és la telenovel·la menys vista donat que suposen 537 (enfront als 748, 678 i 661 respectivament) i que es tradueix en un 9'0% de l'audiència (les xifres de les altres telenovel·les respecte a aquesta qüestió eren, per ordre cronològic, 12,5%, 11,4% i 11,1%). Per tant, amb la quarta telenovel·la clarament hi ha una petita davallada d'espectadors de les telenovel·les catalanes.

En relació a *El Cor de la Ciutat*, el dia del seu debut, l'11 de setembre de 2000, va aconseguir els millors resultats que cap altre de les antecessores el dia de l'estrena amb un 32,2% de quota mitjana de pantalla (*Avui*, 13 de setembre de 2000). De moment, és la telenovel·la que ha aconseguit els millors resultats d'audiència durant els cent primers capítols d'emissió.

Pels productors, l'audiència mitjana d'un capítol qualsevol ha de superar els 600.000 espectadors per anar bé. Davant la bona acceptació per part del públic, les empreses i institucions no volen perdre l'oportunitat que els donen les sèries per aparèixer entre els decorats. Si el sector del cava va apostar per *Nissaga* després el torn va ser el d'una cinquantena d'institucions i empreses de Sabadell que

patrocinen *Laberint d'Ombres*. En aquest cas, el pressupost del patrocini de les empreses de la ciutat va suposar 86 milions de pessetes.

La realitat és que, tot i la davallada de públic experimentada per *Laberint d'Ombres*, les telenovel·les catalanes que s'emeten a la franja horària del migdia tenen un públic nombrós i molt fidel, cosa que saben els estaments polítics. No en va, *Laberint d'Ombres* es va presentar a la premsa dies abans de la seva estrena en l'escenari on tindrien lloc els esdeveniments que afectarien als Aymerich i la resta de personatges que hi apareixien. I al front de la comitiva de recepció de Sabadell estava l'alcalde, Antoni Farrés.

En l'estrena de la quarta telenovel·la, *Laberint d'Ombres*, es van posar en pràctica dues novetats en relació a l'audiència. D'una banda, per primera vegada TV3 va fer que la telenovel·la comencés l'emissió al dia següent d'haver posat fi a la predecessora, de manera que els fidels d'una quedessin com a públic potencial de la següent sense perdre l'hàbit de veure la televisió en aquell horari o canviessin de canal. A més, es va intentar crear expectació una setmana abans de l'estrena de la telenovel·la oferint resums dels primers episodis. Així, el públic es podia familiaritzar amb els personatges i intuir l'argument.

I pel que fa a *El Cor de la Ciutat*, ja he apuntat que la seva estrena es va fer el dia en què Catalunya celebra la seva diada nacional, l'11 de setembre, en horari de *prime time* de nit i coincidint amb la fi de les vacances d'estiu -època en que els hàbits de l'audiència canvien, perquè es fa més vida al carrer- i l'imminent tornada al col·legi dels escolars, que deixen així el temps del migdia lliure als adults de casa per veure la televisió. Per tant, se li ha donat molta importància perquè l'estrena no passés inadvertida en la graella de programació de TV3.

6.9) Els professionals del gènere telenovel·la a Catalunya.

La tasca de guionista de les sèries de ficció per a la televisió s'ha consolidat i professionalitzat des de la creació de la primera telenovel·la fins a l'actualitat gràcies a l'aposta de les cadenes per aquest gènere que abans només s'importava, però mai es produïa.

Fins ara hi ha hagut gent molt diversa dedicada a escriure els diàlegs dels personatges, des de biòlegs, filòlegs o persones sense cap mena de titulació universitària. Pel guionista Toni Cabré, que és enginyer, però que ha dedicat bastant del seu temps professional a la creació de peces teatrals, l'essencial per exercir de guionista de ficció és tenir sensibilitat dramàtica, és a dir, saber explicar les coses a través dels personatges. Diu Cabré al respecte (1998, veure annex Entrevistes):

"A diferència de la novel·la, que està narrada en tercera persona normalment, aquí han de ser els personatges els que mostren el desenvolupament de les històries a través de les seves manifestacions i moviments. Quan l'espectador endevina allò que els personatges callen és quan se'l creuen i s'impliquen en la trama. Però, a més, s'ha de saber mantenir l'espectador amb interès i tensió dramàtica cada dia. Han de ser històries que es mantinguin en el temps i s'han d'explicar dramàticament, cosa que realment és difícil. És a dir, que tant els diàlegs com les accions dramàtiques són molt importants però no has de descuidar mai la tensió i el manteniment de l'interès".

Els guionistes han de ser molt sensibles a tot allò que s'esdevé a la realitat per copsar els gusts de l'audiència però també han d'estar ben informats sobre temes jurídics, mèdics... que poden sorgir en el transcurs de la realització dels guions. La dificultat ve donada perquè no hi ha temps de revisió, es treballa a un ritme molt accelerat i no hi ha un equip de professionals que es dediquin específicament a veure si els guionistes han fet servir un terme inadequat per a una determinada circumstància com, per exemple, una operació mèdica.

Segons Toni Cabré (1998, veure annex Entrevistes), el problema és sempre el pressupost. Diu que, ara per ara, no hi ha una demanda de productes molt costosos ni a les sèries que s'emeten a les cadenes estatals ni a les autonòmiques, perquè no hi ha garantia que funcionin bé en nombre d'audiència tot i l'alt cost. Per a la guionista Gisela Pou (1998, veure annex Entrevistes) el problema no és que el públic de les sèries de ficció de molta qualitat sigui minoritari, ella creu que qualitat i audiència no estan renyides.

En el que coincideixen alguns guionistes catalans és en l'assignatura pendent del gènere telenovel·la produït a l'Estat espanyol i a Catalunya, la manca d'humor. No s'han aconseguit personatges que visquin l'humor de forma natural sinó que quan s'intenta incorporar una dosi als diàlegs cau molt en l'humor caricaturesc.

La responsabilitat dels guionistes és enorme però hi ha un altre factor determinant en l'èxit de les telenovel·les, són els actors i les actrius que faran creïble o no els personatges i les històries que han ideat els guionistes. En aquest cas, la responsabilitat és de l'equip de producció, que s'encarrega del *càsting* i de la contractació dels artistes professionals.

El tarannà de les actrius i dels actors catalans és bàsic a l'hora de caracteritzar les telenovel·les catalanes i diferenciar-les de les llatinoamericanes. De fet, part del secret de les telenovel·les són els personatges i el lloc que ocupen a la història. En funció de la validesa d'aquests, els guionistes poden proposar de donar-los més o menys protagonisme. Els serials catalans han ajudat a donar a conèixer tot un grup considerable d'actrius i actors catalans, principalment provenint del món del teatre, encara que les telenovel·les també s'han nodrit de nous talents que estaven per descobrir.

Aquest fet fa que, a poc a poc, es consolidi un *star system* català. I a més, la popularització d'alguns dels actors i actrius també ha motivat que telespectadors que abans del naixement de les telenovel·les mai haguessin trepitjat un teatre ara s'hi apropin per veure en viu i en directe als personatges amb els quals han conviscut durant mesos i mesos d'emissió de les sèries. I sens dubte, també permet que els actors tinguin més oportunitats de treballar en ampliar els escenaris on poder aparèixer.

CAPÍTOL SETÈ: POBLE NOU, LA TELENovel·LA PIONERA A CATALUNYA.

"Poble Nou és una sèrie que ha anat més enllà de la tasca que l'imposava la seva condició de "culebró" i s'ha convertit en el primer gran fenomen de la sociologia de la comunicació moderna a Catalunya. Darrere de l'impacte estrictament televisiu s'hi entreveuen canvis de la pròpia societat catalana"

Ricard Cugat (*El Periódico de Cataluña*, 1994)

En aquest capítol em centro en l'estudi específic de la telenovel·la *Poble Nou* per explicar com va néixer la telenovel·la pionera a Catalunya i l'Estat espanyol, les seves característiques concretes, els objectius que es van proposar els productors quan la van idear, l'estratègia de programació que van seguir en la seva emissió, així com la resposta que la telenovel·la va rebre per part de l'audiència i dels mitjans de comunicació de masses. Com en el capítol anterior, la major part de la informació que es troba recollida aquí l'he obtingut a través d'entrevistes personals amb els autors, guionistes i productors (veure annex Entrevistes), i d'articles de premsa.

7.1) El naixement de *Poble Nou*.

El projecte que va fer nàixer la primera telenovel·la catalana va començar a concretar-se l'abril de 1993. Als mesos de juny i octubre de 1993 el projecte *Poble Nou* va ser presentat a les dues sessions del congrés internacional d'escriptors i guionistes de produccions dramàtiques televisives que organitza la *Media Business School*, conegut com a *PILOTS*, al qual està associat el canal autonòmic català. Josep Maria Benet i Jornet, Enric Gomà i Gisela Pou van participar en aquella edició del programa *PILOTS* i allà va ser on van descobrir la millor forma per portar el projecte de telenovel·la catalana endavant, sobretot pel que feia a la manera de treballar la bíblia, les escaletes i els guions. Per exemple, parlant amb la productora d'*EastEnders* van arribar a la conclusió que els guionistes han de saber molt bé on volen arribar quan escriuen les històries dels diversos personatges sense que l'acció dramàtica esdevingui de forma improvisada. Per tant, a *PILOTS* van aprendre el concepte de bíblia, que és l'argument principal de la telenovel·la al qual s'hi poden afegir altres històries secundàries en el transcurs de l'emissió, sense però variar la línia argumental principal.

Amb aquesta experiència formativa van reprendre l'aventura i van incorporar els seus aprenentatges en l'elaboració de la sèrie *Poble Nou*. Entre la fase

de confecció de l'escaleta -on es troba la línia bàsica argumental de cada capítol- i la construcció dels diferents capítols d'una banda, i la d'emissió per l'altre hi havia -i encara en les produccions actuals s'hi manté- un "decalage" de 40 capítols que s'emetien diàriament de dilluns a divendres, és a dir, dos mesos en els quals els guionistes treballen al mateix ritme de l'emissió, un capítol per dia.

La bíblia que van escriure per a *Poble Nou* estava concebuda per a l'emissió de 120 capítols emesos entre el gener i el juny de l'any 1994. La bona acollida va fer que s'allargués després d'aquell estiu fins al capítol 191 emés al desembre de l'any 1994.

En aquell moment la tasca del guionista encara no estava especialitzada a Catalunya, com hem vist al capítol anterior. Segons afirmen alguns dels professionals d'aquestes telenovel·les, hi van haver diverses formes i temptatives d'organitzar la tasca, primer tots feien una mica de tot. Ara, en canvi, hi ha divisió del treball entre els mateixos guionistes, hi ha qui es dedica més als arguments i d'altres als diàlegs. Les avantatges d'aquesta divisió és l'agilitat que es guanya durant la fase d'elaboració i concepció de la telenovel·la.

En concret, pel que fa a l'equip de guionistes de *Poble Nou*, estava organitzat en quatre nivells:

1er. Tres escaletistes, que convertien la Bíblia -l'argument bàsic de la sèrie, en aquest cas era de 60 pàgines- de *Poble Nou* en una successió de seqüències ordenades per dies.

2on. Cinc guionistes que transformaven les seqüències en els corresponents capítols diaris.

3er. Un "redialoguista" que rescrivía els diàlegs i els donava un estil uniforme.

4art. Per damunt de tot, i supervisant cadascun dels tres esglaons, Josep Maria Benet i Jornet, que signa com a argumentista. L'últim vist-i-plau el feia Jaume Banacolocha, un dels productors de la sèrie.

El rodatge de *Poble Nou* sempre es feia amb tres setmanes d'antelació respecte a la data d'emissió. El lloc escollit com escenari eren els estudis Filmstudio, ubicats a Esplugues de Llobregat. El ritme de treball era de set del matí a tres del migdia, amb vint minuts de descans a les deu, perquè l'equip tècnic i artístic pogués esmorzar. Es rodaven de 12 a 14 seqüències al dia, i això significava 5

capítols per setmana. Els actors estudiaven els papers d'un dia per l'altre, sense saber com evolucionaria el personatge, sovint havien d'improvisar.

7.2) Característiques de *Poble Nou*.

La història diària de *Poble Nou*, que havia de desenvolupar-se en la nova aposta del departament de dramàtics de TV3, tenia un nucli, la família Aiguadé en la qual el conflicte bàsic era la paternitat secreta del protagonista masculí, l'Antònio. A la seva dona, la Rosa, li toca un premi de loteria i aquest esdeveniment canvia radicalment el destí de les seves vides.

L'acció de la telenovel·la s'havia de desenvolupar en un local que, per la porta de davant donés al barri nou de *Poble Nou* de Barcelona, i per la del darrere al barri antic. Un dels personatges principals, la tieta Victòria, tindria un celler que es convertiria en supermercat com a símbol dels nous temps.

El motiu que la ciutat comtal fos l'escenari de desenvolupament de *Poble Nou* l'explicava Joan Bas a l'entrevista que vam mantenir el setembre de 1998 (veure annex Entrevistes):

"La sèrie estava ubicada a Barcelona i, en tant que Barcelona és cap i casal de Catalunya, tot Catalunya podia fer-la seva".

La base sobre la qual es va cementar el projecte dramàtic eren dos temes clàssics: el canvi de fortuna d'una família i la contraposició entre el vell i el nou. L'eix central de l'argument es teixia al voltant d'una família tradicional, els Aiguadé.

Aquest nucli proporcionava les funcions dramàtiques essencials i, a mida que la història avançava, s'hi van afegir altres històries perifèriques a la de la família protagonista, però sempre lligades amb ells des d'alguns dels seus membres. Així, van aparèixer divorcis, adulteris, paternitats no reconegudes, mares solteres, parelles de fet, relacions homosexuals i preocupacions socials com ara la sida o la violència de gènere. Aquestes qüestions, entre d'altres, les tracto en profunditat en l'anàlisi demogràfica i ideològica de la telenovel·la.

Amb aquesta idea en Benet i Jornet va escriure els 10 primers capítols de vuit o nou seqüències que després es muntarien en capítols de vint seqüències. La realització augmentava en costos amb aquesta forma de treballar, però es guanyava en matisos i ritme de manera notable.

La fórmula plantejada era nova, perquè es tractava d'un híbrid entre costumista i fulletonesc. El motiu l'explicava el guionista principal de *Poble Nou* i pare de l'argument principal, Josep M^a Benet i Jornet en declaracions a la revista *El Temps* (Voltes, E; 1994: 46):

"La barreja era precisament la base del que volíem fer: presentar uns personatges molt propers al públic, amb els quals s'hi pogués identificar, i un cop els tingués dins de casa i els hagués pres la mida, llavors clavar una bufetada i que comencessin a passar coses sense parar".

Afegit a aquesta nova concepció de gènere televisiu, com hem vist més amunt, la idiosincràsia era una paraula clau per entendre el producte. Havia de ser una història molt catalana, per "fer país" que contribuís a la integració social de tots els homes i dones que viuen a Catalunya, a més de ser un vehicle clau per a la normalització lingüística, com he destacat més amunt. Tot i això, en la segona part de l'emissió es va incorporar un personatge mallorquí, atenent a la bona acollida que tenia la sèrie a les Illes Balears.

7.3) Els objectius dels productors.

El principal objectiu de TV3 amb la producció d'una telenovel·la catalana era competir amb els serials llatinoamericans que donaven les altres cadenes de l'Estat espanyol per intentar aconseguir una audiència similar a la que aquestes tenien en l'horari de sobretaula, segons el creador de *Poble Nou*, Benet i Jornet (veure Barceló G; 2000).

Joan Bas (Voltes, 1994), explica els objectius concrets que TV3 s'havia fixat un cop decidida l'emissió de *Poble Nou*. Eren els següents:

1) la durada dels episodis havia de ser de trenta minuts amb un únic tall publicitari (a diferència dels culebrons llatinoamericans que duren quaranta minuts i tenen dos talls per a publicitat);

2) havia de ser un producte per a totes les edats, que aplegués davant de la pantalla de televisió totes les generacions d'una llar familiar i que, normalment, no veuen juntes la televisió;

3) havia de mostrar una nova varietat de conflictes amorosos, familiars, generacionals i socioeconòmics;

4) havia de buscar la identificació amb la majoria de l'audiència creant uns personatges de classe mitjana-baixa com a punt de partida;

5) havia de ser un producte apte per a consum propi, però no tan localista com per impedir-ne la venda a altres televisions;

6) s'havia de cobrir la demanda costumista detectada a través de l'emissió de *La Granja*, però sense caure en excessos;

7) S'havia d'oferir una estructura oberta i subjecta a canvis depenent de la reacció i l'evolució de l'audiència;

8) La telenovel·la havia de donar personalitat a TV3, de forma que la simple menció del seu títol no deixés dubtes sobre la cadena que l'emetés;

9) Finalment, la seva realització havia de motivar al personal de TV3 fent un producte totalment d'elaboració pròpia, amb la gent i els recursos de la televisió autonòmica.

Pel que fa al punt cinc sobre l'exportació de *Poble Nou*, la seva emissió a la cadena privada estatal Antena 3 no va obtenir una resposta de públic igual que la que es va tenir a Catalunya, sinó bastant més minoritària. Per Jordi Roure i el crític televisiu Josep Maria Baget (Gassó, 2000) el problema amb l'audiència no catalana de *Poble Nou* va ser bàsicament un problema de so, perquè Antena 3 va perdre gran part dels sons en directe, una qüestió en la que es fixa molt l'audiència.

Joan Bas explica que és molt difícil donar resposta a aquest fet (1998, veure annex Entrevistes):

"Els catalans, fins i tot els mallorquins i valencians, la van fer seva, però ¿podia passar el mateix amb els castellans, andalusos o gallecs?, ¿identifiquen i entenen menys els costums catalans que els nord-americans?, ¿tan diferents són els seus dels nostres?. És molt complex donar una resposta al perquè de la diferent acollida i no m'atreveixo a acceptar respostes esquemàtiques. Prefereixo pensar que, la cadena que el va emetre per tot l'Estat no va fer una bona elecció horària, que no hi va haver un bon llançament... Poble Nou s'emetia durant la franja del matí amb un bloc de tres serials seguits, on els altres dos eren llatinoamericans. Dels tres, el català va ser el més vist".

7.4) L'estratègia de programació de *Poble Nou*.

Els programadors de TV3 van intentar cobrir dues franges horàries, la nocturna i la de sobretaula. L'horari de vespre ja havia estat "tractat", però no s'havia aconseguit *enganxar* la quantitat de públic desitjable. Pel que fa a la franja de la sobretaula, era un terreny encara verge per a la producció i emissió de sèries de ficció fetes a Catalunya. En canvi, des de feia uns quants anys hi triomfaven productes forans a les cadenes estatals, normalment d'origen llatinoamericà.

En relació al tipus de públic al que s'adreçaven, els creadors per la franja de la sobretaula es pensava en un públic principalment femení, que estava acostumat a consumir sèries com *Gent del barri* o *Veïns*. Però veurem a continuació que s'hi van apuntar també els joves i els homes.

Els programadors no es van conformar en aplegar un grapat de nous espectadors diaris davant la pantalla del canal autonòmic sinó que també van rendibilitzar la producció repetint els capítols de forma intensiva durant el cap de setmana. L'horari de programació dels caps de setmana també era estratègic, al vespre justament abans del partit de futbol dels dissabtes i del resum del programa esportiu de diumenge. En paraules del periodista Jordi Balló (veure Voltes, E; 1994: 48):

"TV3 semblava buscar un equilibri en la lluita de sexes que, com ja s'ha comprovat estadísticament, es produeix en la majoria de les llars per causa de la filia futbolera del sector preponderantment masculí".

En aquest sentit i seguint la idea que Sebastià Serrano va exposar al programa *Un tomb per la vida* (citada per Balló, J; veure Voltes, E; 1994), els responsables de la programació de TV3 van fer que les dones s'interessessin pel futbol com a pont comunicatiu amb els homes, tot demanant que ells veiessin abans la telenovel·la.

7.5) La resposta del públic a *Poble Nou*.

La primera telenovel·la d'emissió diària va aprovar amb bona nota l'examen de l'audiència catalana. TV3 havia declarat que si aconseguien entre un 20-25% del *share* o quota de pantalla ja es donarien per satisfets. Amb el darrer capítol van aconseguir un 46.7% de quota de pantalla.

L'emissió es va convertir en "fenomen sociològic" i els mateixos creadors no donaven crèdit a tant rebombori. Joan Bas declarava al respecte en l'entrevista mantinguda (1998, veure annex Entrevistes):

"La nostra sorpresa va ser comprovar en quin grau el públic català, i fins i tot part de les Illes Balears i les terres valencianes, s'identificava amb el producte i amb els conflictes que hi presentàvem. Els televidents identificaven uns ambients i uns costums, però alhora els vam donar unes dosis d'intriga, de passions i sentiments, sense les quals la telenovel·la no hagués funcionat. I no s'hi va enganxar tant sols el públic femení. S'hi va enganxar tothom, tots els sexes i totes les classes socials".

En el resum d'audiència de *Poble Nou*, que comprèn tot el període d'emissió des de l'1 de gener al 31 de desembre de 1994, podem observar que el 62% dels seus espectadors eren dones, mentre que el 38%, dada gens menyspreable, el constituïen homes. Pel que fa a les edats, el 29% tenien entre quaranta-cinc i seixanta-quatre anys, el 27% entre vint-i-cinc i quaranta quatre, el 23% més de seixanta-cinc anys, el 18% públic amb edats compreses entre els tretze i els vint-i-quatre anys i el 3% eren espectadors de quatre a dotze anys. És a dir, que el gruix de l'audiència el trobem en les edats de vint-i-cinc a seixanta quatre (el 56% del total) però hi ha un grup considerable d'adolescents i joves (el 18%) que se surt bastant de la idea que en tenien els productors.

En relació a l'estatus social de les persones que van seguir la primera telenovel·la catalana, la gran majoria se situa a la classe mitjana, el 54% del públic, mentre que el 28% són classe alta i el 18 restant són els espectadors considerats de classe baixa.

I pel que fa a la llengua de comunicació habitual de l'audiència de *Poble Nou*, el 85% parlaven català però un 15% no el parlaven.

A banda de les dades quantitatives que a producció obtenien periòdicament sobre l'audiència de *Poble Nou*, en el moment en què la cadena emetia el capítol número 40 es va fer un estudi qualitatiu de l'audiència que va revelar que en un 90% dels casos allò que els espectadors esperaven que passés en els capítols futurs de la sèrie era exactament el que d'una forma o d'una altra ja havien previst els guionistes. Per tant, l'objectiu de l'estructura oberta del serial no va haver de fer-se servir i les pautes van ser marcades des del principi.

A més, l'estudi va posar l'accent en la diferència de concepció per part del públic entre *Poble Nou* i tots els serials de televisió coneguts fins llavors. Si abans de l'emissió del producte de ficció catalana veure una telenovel·la era una mena de "vici" privat, amb la nova sèrie els espectadors no els feia vergonya confessar que la seguien habitualment i, fins i tot, consideraven que era un motiu per relacionar-

se socialment. Molts dels enquestats opinaven que no seguir *Poble Nou* podia marginal·los de moltes converses i del corrent majoritari de la població. En un article publicat a *El Periódico de Catalunya* (1994) els periodistes Olga Lerín i Carles Geli recullen l'opinió del sociòleg Jordi Busquet al respecte i s'afirma que entre l'audiència de *Poble Nou*, per primer cop, es compta amb professors universitaris i professionals liberals, "tot un potaje social [sic]".

La repercussió de *Poble Nou* va ser tan gran que no només va quedar-se en una telenovel·la. L'acceptació dels telespectadors va fer que la televisió catalana rendibilitzés el producte amb la promoció paral·lela d'un llibre i la col·laboració en dos sorteigs televisats, el de Loto Catalunya i el d'una marca de galetes.

7.6) L'impacte a la premsa de *Poble Nou*.

L'expectació que va crear *Poble Nou* no va deixar immunes als periodistes de premsa. He repassat els articles apareguts a dos diaris durant el temps d'emissió (*Avui*, *El Periódico*) i he comprovat que el tema va nodrir pàgines i pàgines amb informació referent a la primera telenovel·la catalana i amb opinions diverses dels crítics de televisió i sociòlegs.

Al final de l'emissió en un article titulat "El misterio de *Poble boom*" aparegut a *El Periódico* i signat per R.M. Sanz i O. Lerin, els autors expliquen que la telenovel·la va sorprendre a tothom, perquè havia traspassat la frontera de les 625 línies per convertir-se en un fenomen sociològic que va superar qualsevol previsió. Segons els autors de l'article, *Poble Nou* va fer riure, plorar i tremolar a milers de telespectadors durant 40 setmanes essent aquest un esdeveniment sense precedents en els 11 anys, que llavors tenia, la història de Televisió de Catalunya (TVC). El director de programes de TVC, Oleguer Sarsanedas, assegurava en aquells dies que la primera telenovel·la de producció pròpia marcava un "abans" i un "després" en la història de la televisió.

Al mateix diari, però abans en el temps, un article de Ricard Cugat explica que *Poble Nou* és una sèrie que ha anat més enllà del deure que l'imposava la seva condició de "culebró" i que s'ha convertit en el primer gran fenomen de la sociologia de la comunicació moderna a Catalunya. Segons Cugat, darrera de l'impacte estrictament televisiu es poden apreciar canvis de la pròpia societat catalana. L'article recull les opinions del sociòleg Jordi Busquet qui manifesta que la primera telenovel·la catalana "és un fantàstic pont d'integració com ho va ser el *Barça*".

A continuació recullo la impressió del també sociòleg Salvador Giner, qui manifesta la seva opinió sobre *Poble Nou* a diversos articles de *El Periódico*:

"Catalunya s'ha convertit en un crisol per primera vegada en la seva història. Polaritats com la Catalunya tradicional, la industrial, la costera, la d'interior... S'han fos en una Catalunya urbana i híbrida... I és a aquesta a la que es dirigeix Poble Nou".

El sociòleg també diu que la telenovel·la va permetre a la gent conversar els uns amb els altres:

"Catalunya és una societat freda. Poble Nou ens permet conversar amb la resta i espiar-los. És voyeurisme pur".

Giner destaca que la telenovel·la ha aconseguit que sectors de parla castellana que no seguien TV3 s'hi sumessin als telespectadors habituals, perquè els guionistes van fer ús d'un llenguatge farcit d'expressions castellanescs, sense rigor acadèmic.

Jordi Busquet també explica que la telenovel·la fa seu el mite de la classe mitjana, perquè els arquetipus que s'hi representaven responien a l'estructura catalana de l'any 1994, on només el 6% de la població vivia al camp.

Sobre els temes que es tracten a *Poble Nou*, les veus que opinen en aquest recull de premsa coincideixen en afirmar que s'incorporen infidelitats, incests, homosexualitat, petits delictes, atur, prostitució... L'escenari és un marc on conviuen actituds socials reprovables que, apunta Busquet, excepcionalment a la telenovel·la no fan arribar la sang al riu. Diu l'investigador que els catalans no només es mostren permissius davant d'aquestes actituds sinó que reconeixien haver variat algunes postures en determinats aspectes com l'homosexualitat.

Busquet, constata que no es parla de política ni de religió, perquè diu que les relacions socials a Catalunya són cada cop més complexes i hi ha molts pocs temes en comú i a aquests temes són bastant banals (el futbol, el temps...).

A més diu que gràcies al perfil dels personatges i a l'ambient es pot connectar amb el 55% de la població catalana, element que influeix en l'èxit de la sèrie.

Josep Pernaut, crític habitual de *El Periódico* a la secció de televisió, opina en un article escrit després de l'emissió del darrer capítol de la primera part de *Poble Nou* (el que feia el número 121) que la realitat havia demostrat que els guionistes

catalans estaven a l'alçada dels més reputats del gènere telenovel·la. A més, és de la mateixa opinió que Ricard Cugat quan deia que darrera de l'impacte televisiu es poden apreciar canvis socials. Pernau ho explicava així:

"Són sis casos d'odi i deu d'amor, dels que només quatre no s'han truncat, un d'ells entre dos homosexuals, amb el que queda plenament normalitzada a TV3 la relació entre parelles de fet, molt abans que ho faci el Govern".

En aquest capítol he analitzat les circumstàncies del naixement de la primera telenovel·la catalana i de l'Estat espanyol, *Poble Nou*. Hem conegut quines són les característiques concretes de *Poble Nou*, els tipus de personatges i temes que tracta. També hem conegut els interessos en la realització d'un producte com *Poble Nou* des del punt de vista de la producció. Hem vist quina va ser l'estratègia programativa de la telenovel·la, la resposta que va tenir entre l'audiència i l'impacte que va motivar entre els mitjans de comunicació de masses.

A continuació analitzaré l'última de les telenovel·les produïdes a Catalunya, *El Cor de la Ciutat*, seguint els mateixos punts d'interès: les característiques, l'argument, els objectius per part dels productors, la resposta dels públic i l'impacte en la premsa.

CAPÍTOL VUITÈ: EL COR DE LA CIUTAT: L'ÚLTIMA DE LES PRODUCCIONS CATALANES DE TELENOVEL·LES, LA MÉS SEMBLANT A POBLE NOU.

"... Amb aquesta nova producció, TVC (Televisió de Catalunya) aborda el gènere del realisme, i s'aproxima més a Poble Nou que a qualsevol de les altres telenovel·les. El Cor de la Ciutat deixa de banda intrigues i perversitats per mostrar la vida d'un conjunt de persones que viuen a la part antiga d'una popular barriada de Barcelona i que tenen problemàtiques molt més pròximes al conjunt de la societat... Històries i situacions versemblants, fàcilment identificables en qualsevol indret de la societat actual".

Dossier de Premsa *El Cor de la Ciutat* (2000: 3).

El Cor de la Ciutat és la cinquena de les produccions catalanes de telenovel·les i la seva concepció és bastant similar a la de la pionera *Poble Nou*, com ja hem vist a la Introducció de la tesi i al capítol sisè, quan he tractat el tema de l'evolució del gènere telenovel·les a Catalunya. En la metodologia ja he explicat perquè he decidit incloure una anàlisi qualitativa del contingut demogràfic d'aquesta telenovel·la. A continuació veurem quines són les característiques concretes de l'última de les produccions catalanes de telenovel·les, el seu argument, els objectius dels productors amb la seva creació, l'audiència que ha tingut des de l'emissió fins al capítol cent, on limito l'estudi, i la repercussió als mitjans de comunicació.

La majoria d'informació recollida aquí s'ha obtingut a partir d'entrevistes personals amb els creadors de la Bíblia, Jordi Galceran i Enric Gomà, i amb la guionista Anna Fité (veure annex Entrevistes). També faré referència a articles apareguts en premsa i a declaracions recollides de viva veu de programes de televisió (la referència concreta apareixerà en el moment de la cita).

8.1) Apunts sobre els autors d'*El Cor de la Ciutat*.

En el moment de redacció d'aquesta tesi, Lluís Arcarazo, Jordi Galceran i Enric Gomà escrivien la segona part d'*El Cor de la Ciutat*. La primera Bíblia, que preveia dos-cents capítols de duració, és obra de Lluís Arcarazo i Jordi Galceran.

El Lluís Arcarazo ha desenvolupat una llarga trajectòria tant en l'àmbit de programes d'entreteniment com en el de dramàtics. Ha participat en diverses sèries i a les telenovel·les *Poble Nou* (fent diàlegs), *Secrets de Família* (en diàlegs i

escaletes) i *Nissaga de poder* (va fer l'adaptació dramàtica, va escriure part del guió i va ser coautor de la Bíblia).

Pel que fa a Galceran, és autor teatral, entre d'altres de les premiades "Paraules encadenades (1995) i "Dakota" (1995). I ha treballat com a guionista de la telenovel·la *Nissaga de poder*, a més d'altres participacions en sèries de ficció i *teofilms*.

I Enric Gomà, incorporat a l'equip en la concepció de la segona part de la Bíblia, ja hem vist que va ser un dels guionistes de *Poble Nou* i té una dilatada experiència en les telenovel·les catalanes ja que també va ser guionista de la primera part de *Nissaga de poder*.

Podem veure que tots tres han treballat amb el Josep Maria Benet i Jornet, el "pare" de les telenovel·les catalanes. Tot i això, aquest grup és d'una generació més jove i això, segurament, dota a les seves creacions d'unes característiques particulars i diferenciades de les creacions de Benet. Ja hem vist al capítol sisè que els mateixos autors caracteritzaven l'obra de Josep M^a Benet i Jornet com de més didàctica en comparació a la d'Arcarazo, qualificada com més naturalista. A continuació veurem les característiques específiques d'*El Cor de la Ciutat*.

8.2) Característiques d'*El Cor de la Ciutat*.

L'ideador de l'argument bàsic d'*El Cor de la Ciutat*, Lluís Arcarazo defineix a la cinquena de les produccions de ficció diàries catalanes com una barreja de les telenovel·les romàntiques i la britànica *EastEnders*, amb ingredients passionals, però també amb la intenció de captar els canvis socials respectius a les relacions personals i a les famílies a Barcelona (*El Periódico*, 9 de setembre):

"Combinem traços típics de la telenovel·la, com històries d'amor, conflictes familiars i de passions, amb una certa visió del món que ens envolta i ens ha tocat viure a Barcelona. Partim de la idea que la vida passa molt de pressa i les institucions socials bàsiques, com la família, estan canviant. Tothom viu, d'alguna manera, sota una forta pressió emocional"

El mateix Arcarazo (*El Periódico*, 9 de setembre) afirma que aquesta telenovel·la no té com a intenció mantenir en vil a l'audiència i resoldre una intriga, per això no té un final tancat. I aquesta és una característica que la diferencia de *Poble Nou*.

La història que explica *El Cor de la Ciutat* és la de gent del barri de Sant Andreu, com *Poble Nou* mostrava les històries de la vida dels habitants del barri que donava el nom a la telenovel·la. Els ambients són quotidians, en comptes del súper dels Aiguadé trobem el bar Peris, la perruqueria, el mercat, la farmàcia... Per tant, s'han multiplicat els espais públics, però s'ha mantingut l'aire "casolà" del supermercat de l'Antònio.

Com en aquell cas, els escenaris públics de la cinquena telenovel·la catalana són negocis portats per famílies o per persones del barri, coneguts de tota la vida, a excepció d'un nou *pub* que s'inaugura cap al capítol vint, regentat per un immigrant gal·lès.

I també les llars humils són part d'aquests escenaris quotidians. Són escenaris i personatges propers a la vida de qualsevol espectador, i les coses que els passen també poden estar passant a qualsevol de nosaltres. Així ho afirma Lluís Arcarazo (*El Periódico de Catalunya*, 8 de setembre de 2000), qui destaca que en aquesta producció de ficció són més importants els personatges que les trames, i especifica que les seves vides seran molt properes a la dels que en aquell moment estiguin veient la televisió. Jordi Galceran, coautor es pronuncia en la mateixa línia (*El Periódico de Catalunya*, 8 de setembre de 2000):

"Volem reflectir personatges i històries que estiguin vives, que no s'allunyin de la vida real".

Els personatges són gent de classe treballadora, immersos en els seus problemes i conflictes. S'hi reflecteixen qüestions socials, com la soledat de la gent gran, la sida, la reinserció de presos, l'atur juvenil, la immigració (gal·lès, marroquí), les drogues, els problemes de les mares divorciades per treure endavant una família sense el suport ni econòmic ni emocional del pare, etc... Els protagonistes parlen de la sexualitat de forma oberta, així com també dels mètodes anticonceptius, sigui per prevenció de malalties de transmissió sexual o per evitar embarassos no desitjats.

A *El Cor de la Ciutat*, potser més que mai, les dones fortes no només són les protagonistes principals de la història, sinó que segons afirmen dos dels creadors de la segona part d'*El Cor de la Ciutat*, Enric Gomà i Jordi Galceran, són les que manen, les que controlen les relacions. Jordi Galceran afirma al respecte a l'entrevista mantinguda el febrer de 2001 (veure annex Entrevistes):

"A les telenovel·les es representa el creixent poder de les dones en les relacions(...) A El Cor de la Ciutat les dones manen, és una sèrie de dones i no ens ho vam plantejar, va sortir de la versemblança. Elles prenen les decisions"

L'autor també explica que les dones que podrien tenir un matrimoni més convencional, com la Cinta, també es revelen. Per exemple, ella li diu al marit que ja no vol dependre d'ell i que es traurà al carnet de conduir.

Per l'Enric Gomà (2001, veure annex Entrevistes) les telenovel·les, i en concret *El Cor*, reflecteixen la crisi d'identitat masculina i mostren un nou model d'homes. A més que s'hi representen pocs matrimonis convencionals o famílies tradicionals. En l'anàlisi demogràfica i ideològica d'*El Cor de la Ciutat* tractaré algunes d'aquestes qüestions i veurem fins a quin punt podem definir la cinquena de les produccions catalanes com matriarcal i realista en el sentit definit per Geragthy (1995), sempre tenint en compte que les produccions catalanes no són exactament *soap operes*.

Pel que fa a l'estructura narrativa de la telenovel·la, segons explica al dossier de premsa el director de la sèrie Esteve Rovira, s'han volgut aproximar una mica més el gènere al cine, han introduït més seqüències en el mateix temps i els diàlegs són més concisos, passen més coses i les situacions no s'allarguen tant.

A més, la utilització de la música s'ha estudiat amb molt detall, segons el mateix Rovira (dossier de premsa, 2000: 35):

"El llenguatge musical és més racional. Moltes vegades els silencis són més importants que la música i, a la vegada, la dosificació de la música fa que, quan hi sigui, es noti més. En aquest cas la música i la imatge formen un equip. Es complementen".

En relació a la interpretació, els responsables de la producció també han volgut que sigui una interpretació planera, sense exageracions, amb un to contingut per aconseguir personatges de carn i ossos.

8.3) L'argument d'El Cor de la Ciutat.

La gent, per tant els personatges, són el més important en l'argument d'aquesta sèrie. Al dossier de premsa, la sinopsi descriu la història de la següent manera, repetint el concepte "gent" varies vegades (2000: 6):

"El Cor de la Ciutat proposa el discórrer de la vida en un barri d'una gran ciutat. La vida quotidiana d'una gent normal i corrent. Gent que viu i treballa. Gent que, senzillament, sobreviu. Somiadors, treballadors, esperançats i desesperançats, feliços i infeliços, convençuts i enganyats, conformistes i lluitadors, ambiciosos i desenganyats... Gent que ha anat tirant endavant amb més o menys èxit i que cada matí s'enfronta amb un nou dia... És el dia a dia, una vida en constant evolució. Res no és per sempre".

L'acció comença quan un dels personatges, la Clara, aconsegueix la llibertat condicional i inicia un programa de reinserció social treballant en un taller de confecció. L'arribada d'aquest personatge al barri és descrit per la majoria de la resta de personatges com un daltabaix, perquè temen el seu retorn al barri.

Al dossier de premsa s'explica que el punt de partida és un fet que està a punt de trasbalsar el barri: la tornada de Clara, una tornada que ella ha mantingut en secret. També s'escriu el següent (2000: 182):

"... a partir de la reacció que la seva aparició genera s'aniran coneixent els diferents personatges i el públic es podrà anar endinsant en les seves problemàtiques concretes, es podrà familiaritzar amb la seva quotidianitat i així anar reconeixent en la pantalla situacions que no els seran desconegudes, perquè si no les han viscut, probablement algú del seu entorn, sí".

Efectivament, l'espectador va coneixent un grup de personatges diferents, que viuen al mateix barri, alguns són família, altres parelles, altres companys... I tots tenen la seva història, cada personatge d'*El Cor de la ciutat* té consistència pròpia: la difícil situació familiar dels Peris provocada per la desorientació del fill i pel contagi de sida de la seva filla; la història d'amor de la filla Laura i el Marcel; la història de la Mari, la millor amiga de la Laura, i el seu embaràs en solteria; la de la Vicenta i la maternitat assumida i escollida en soledat; la dificultat de la Montse per arribar a final de mes i perquè la seva mare i un dels seus fills acceptin el seu company sentimental, un immigrant magribí; la vida d'aquest home, el Huari, en una societat que a voltes es mostra insolidària i racista; els patiments del Quim pel seu amor cec per la Clara; la difícil i dolorosa relació de la Clara amb el seu pare i filla; el matrimoni que es trenca de l'excompany sentimental de la Clara, Jordi, i la seva germana, la Carme; la desesperació del Jordi per no tenir l'amor de la Clara; l'amor gairebé impossible entre l'Olga i el Matt; l'amor insatisfet de l'Olga i el Martí; l'amor obsessiu del Martí per la Carme... I es tracta de problemes, conflictes i situacions en ebullició, en constant canvi.

Aquesta diversitat d'històries fa difícil definir la història com una, d'aquí l'atorgament del protagonisme per part dels seus creadors al barri de Sant Andreu, entenent com a barri a tots els veïns. I d'aquí també la dificultat d'explicar un argument que en realitat són molts arguments o és la història del barri. En cap moment la coralitat d'històries que s'expliquen, que es barregen, que es creuen, treu intensitat dramàtica als aspectes i als personatges, perquè realment tots i cadascun d'ells tenen una força i intensitat pròpies, cosa que fa molt atractiva la sèrie de cara a l'espectador. En aquest aspecte la telenovel·la s'assembla més a una *soap* britànica o australiana que a *Poble Nou*.

8.4) Els objectius de producció.

Pel que fa als objectius en la producció d'*El Cor de la Ciutat*, dos dels responsables de l'argument, Enric Gomà i Jordi Galceran (2001, veure annex Entrevistes) afirmen que la qüestió bàsica és fer un producte que pugui veure molta gent, un producte més coral que els anteriors. Per això intenten que la gent s'hi identifiqui amb els personatges, les situacions i les històries, i és important que les marques culturals i d'identitat nacional estiguin presents.

Els dos afirmen que s'ha defugit d'un nucli de personatges protagonistes per fer de tots els nuclis els protagonistes i reflectir la vida del barri de Sant Andreu, fent del veritable protagonista al barri, perquè diuen que totes les històries tenen el mateix interès.

A més, amb la cinquena de les produccions catalanes de telenovel·les hi ha una voluntat explícita de fugir de les truculències i per fer trames més realistes, sense fills sorpreses i assassinats.

Encara que no tenen com a objectiu principal vendre el producte fora de Catalunya, Gomà i Galceran (veure annex Entrevistes) creuen que igual que *EastEnders* era un producte molt local que va tenir gran èxit fora del seu país, *El Cor de la Ciutat* seria fàcilment exportable, perquè és el mateix concepte que *EastEnders*.

8.5) La resposta del públic a *El Cor de la Ciutat*.

Durant els cent primers capítols d'emissió, la cinquena producció de telenovel·les catalanes ha obtingut els millors resultats d'audiència fins ara enregistrats per una telenovel·la de producció pròpia. La quota mitjana de pantalla en el període que va del dia de l'estrena, l'11 de setembre de 2000, fins al

9 de febrer de 2001 en què s'emetia el capítol número cent, és del 36,4%, que en termes d'audiència es tradueix en 9,8% dels espectadors (una mitjana diària de 593.000).

En el període d'estudi (el cent primers capítols) les dades d'audiència d'*El Cor de la Ciutat* indiquen un públic majoritàriament femení, el 67% són dones davant del 33% d'homes, dades força similars a les del públic de *Poble Nou*. Pel que fa a les edats, el grup majoritari és el de gent de 65 o més anys (el 38% de l'audiència de la telenovel·la), seguit pel grup que va dels 45 als 64 anys (el 29% del total d'espectadors) i del 22% de gent que té entre 25 i 44 anys (la població més ocupada i que té més difícil el seguiment de la telenovel·la per qüestió d'incompatibilitat horària). El grup de nens i joves, com era previsible també entre d'altres per la qüestió horària, és el minoritari i sumen l'11% de la resta de l'audiència. L'audiència jove i infantil de *Poble Nou* comptava amb un nombre d'espectadors una mica més alta (el 18% del seu públic tenien entre 13 i els vint-i-quatre anys i el 3% eren els espectadors de quatre a dotze anys, joves i nens sumaven per tant el 21% del total d'espectadors).

Respecte a l'estatus social de les persones que van seguir els cent primers capítols de la cinquena telenovel·la catalana, la gran majoria són de classe mitjana, el 48%, mentre que la resta d'espectadors es reparteix equitativament entre el públic de classe alta i el de classe baixa, amb el 26% cadascun. Dades similars a les de *Poble Nou*, encara que en aquella ocasió més de la meitat dels espectadors eren de classe mitjana, el 54%. I la xifra d'espectadors de classe baixa era una mica més baixa, el 18%. Per tant, sembla que hi ha hagut una democratització del consum.

Pel que fa a les dades sobre la llengua de comunicació dels espectadors, en aquest cas no tinc la informació.

En conclusió, l'audiència majoritària d'*El Cor de la Ciutat* la forma un grup d'espectadores de classe mitjana, en edat compresa entre els 25 i més de 65 anys (encara que preferentment de més de 65 anys), que és la franja d'edat on es concentra el 89% del total.

8.6) L'impacte als mitjans de comunicació d'*El Cor de la Ciutat*.

Com amb *Poble Nou*, he fet un recull de premsa de totes les notícies sobre *El Cor de la Ciutat* aparegudes a dos diaris populars a Catalunya, *Avui* i *El Periódico* durant el temps previ a l'estrena de la cinquena telenovel·la catalana i fins a l'emissió del capítol cent, que és el període escollit d'anàlisi d'aquesta producció.

Destaca que ja no hi és l'impacte amb articles diversos d'opinió, sinó que es tracta el tema de l'estrena de la telenovel·la des del punt de vista de la informació, donant, això sí, força espai a la notícia. Així, l'*Avui* publica una notícia prèvia a l'emissió en la que s'anuncia detalladament l'argument que tindrà la nova telenovel·la. A la notícia es destaca la seva semblança a la concepció de *Poble Nou* (Pau, S; *Avui* 6 d'agost de 2000):

"La història s'assemblarà molt més a la primera telenovel·la, Poble Nou. Es recupera el to costumista, es torna a situar la història en un barri de Barcelona i, per casualitat, es dona un dels papers protagonistes a Margarida Minguillon (Cinta), la Rosa de Poble Nou. Per més casualitats, torna a tenir de fill a la ficció a Joaquim Gutiérrez, que va fer de Martí a la primera telenovel·la i ara és en David".

Després, poc abans de l'estrena de la cinquena telenovel·la, tant l'*Avui* com *El Periódico de Catalunya* publicaven notícies llargues sobre l'argument de la sèrie i sobre la intenció dels creadors.

Pel que fa a l'*Avui*, recull l'opinió de Lluís Arcarazo, el seu creador argumental, que diu que els personatges de la seva telenovel·la fan qualsevol cosa per no estar sols, mentre que Jordi Galceran afegeix que han intentat, salvant les distàncies, seguir el cinema realista britànic com a model en pel·lícules com *Plouen pedres* i *Mi nombre es Joe* de Ken Loach, o *Cafè irlandès* de Stephen Frears. En el mateix article es recull la manifestació d'un dels directors de la producció, Esteve Rovira, qui assegura que quan va llegir la història va coincidir amb els productors que Sant Andreu era el lloc més adequat per situar-la. Per la seva banda, els veïns del barri declaraven la confiança que tenien en la telenovel·la per donar a conèixer el barri. En un article posterior, es manifesten els veïns i veïnes del barri. Aquests assenyalen l'oblit que la resta de Barcelona té de Sant Andreu i que potser *El Cor de la Ciutat* despertaria curiositat per visitar-lo.

El Periódico de Catalunya destaca la informació en forma de "El reportatge de la setmana" (9 de setembre) i titula: "TV3 recupera el realisme amb *El Cor de la Ciutat*". El reportatge incideix en els aspectes del costumisme i la quotidianitat dels personatges i històries de la nova producció.

El dia de l'estrena de la telenovel·la (11 de setembre de 2000), també els dos rotatius dediquen espai a la telenovel·la. L'*Avui* li dedica un reportatge ampli en el que s'explica amb detalls quins i com seran els seus protagonistes i els escenaris quotidians: el bar Peris, la perruqueria, la farmàcia i el mercat.

El Periódico publica una notícia llarga, però no exclusivament sobre la telenovel·la catalana. Titulen l'article: "Les sèries *El Cor de la Ciutat* i *La ley y la vida* -sèrie d'emissió setmanal emesa per TV1- obren la nova temporada televisiva". En l'article s'explica una altra vegada l'argument de la història de la producció catalana. El fet de destacar la telenovel·la a altres programes de la televisió autonòmica suggereix que li donen rellevància com un dels productes destacats de la nova temporada televisiva.

Després de l'estrena, l'*Avui* destaca que un de cada tres espectadors va seguir el primer episodi d'*El Cor de la ciutat* i que això la situa (amb un 32,3 % de quota de pantalla, en la telenovel·la de millor arrencada de totes (*Avui*, 13 de setembre de 2001). Aquell dia la quota màxima de pantalla, segons recull el diari, es va situar en el 37,7%, superant l'antecessora, *Laberint d'Ombres*.

L'única notícia sobre la telenovel·la que apareix després a l'*Avui* és un breu que informa del canvi d'horari de la repetició de la sèrie durant el cap de setmana. Per primera vegada passa d'emetre's al Canal 33 i s'emeta a TV3 i l'horari és a les 17.40 dels dissabtes, en comptes del diumenge al vespre.

Pel que fa a *El Periódico*, es publiquen dos articles d'opinió signats pel crític de televisió Ferran Monegal. En el primer (13 de setembre de 2000) opina que *El Cor* havia de ser més tranquil, però que ell creu que s'han quedat "descansats" (irònicament) amb la història que es presenta en el primer i segon capítol: "*una exdrogoaddicta que surt i l'arma [sic]*". El següent article d'opinió a *El Periódico* apareix com a motiu del capítol número 100 (12 de febrer de 2001), en aquest cas el crític destaca que no hi ha identitat de rellevància que avaluï l'objectiu dels creadors de fer una història semblant a la que podria esdevenir al veritable barri de Sant Andreu. Però també s'afirma que el treball d'alguns dels actors és excel·lent (ell parla del Quim Gutiérrez en el seu paper de David) així com les trames, encara que la del farmacèutic Jordi opina que no és gaire creïble.

Així com amb *Poble Nou* la revista setmanal *El Temps* va dedicar un parell de números a donar àmplia informació al respecte, amb ocasió de la producció d'*El Cor de la Ciutat* no ha publicat cap reportatge dedicat a la telenovel·la. En preguntar a la redacció el motiu (20 de febrer de 2001), segons em va informar la secretària de redacció, només ho van fer amb *Poble Nou* perquè es tractava del primer serial en llengua catalana.

D'altra banda, altres mitjans de comunicació com la televisió han tractat sobre la nova telenovel·la. Sobretot el programa de TV3 presentat per Júlia Otero, *La Columna* (emés a continuació de l'emissió de la telenovel·la), ha dedicat algunes edicions a parlar del tema o a entrevistar alguns dels seus actors i actrius.

Per exemple, el dia 2 de Novembre de 2000 la periodista va entrevistar a les actrius Sílvia Sabaté (que fa el paper de Clara) i Montse Guallar (que a *El Cor de la ciutat* és la Montse). Júlia Otero els va preguntar si elles creien que la telenovel·la podia crear més opinió que els articles d'opinió i les dues van respondre afirmativament argumentant que les històries tracten temes sensibles i complexes fent-los propers a l'espectador i provocant sovint debats. També els va preguntar si el fet diferencial es pot aplicar a les telenovel·les catalanes i Sílvia va explicar que fer d'actor o d'actriu de telenovel·la catalana és diferent que fer-ho a Madrid, que a Catalunya la interpretació és millor, perquè hi ha un ventall reduït i els actors treballen i fan de tot, televisió, teatre i, si surt, cinema -opinió que hem recollit en veu d'un dels guionistes de telenovel·les catalanes en els capítols anteriors-. A Madrid, va afirmar, els bons actors fan només cine. Aquest per ella era el fet diferencial de les sèries catalanes.

La ideologia progressista de les telenovel·les va ser també un tema tractat i es va acordar que segurament les telenovel·les estaven un punt més a l'esquerra que els seus espectadors.

El públic en directe també va poder fer preguntes a les actrius, alguns estaven interessats en conèixer el que passaria a determinats personatges i les actrius van reconèixer que saben algunes coses que els aniran passant, però no com acabaran els personatges, "*com passa a la vida*" va puntualitzar Montse Guallar.

En aquest capítol hem conegut algunes de les característiques de la telenovel·la de més recent producció a Catalunya, *El Cor de la Ciutat*, en el context social de la seva emissió i naixement. Així hem completat la segona SEGONA PART de la tesi. A continuació entrarem en l'anàlisi del contingut d'ambdues telenovel·les: *Poble Nou* i els cent primers capítols d'*El Cor de la Ciutat*.