



## RELATOS CON-FIN-A-DOS DE UNA «CUARENTENA» EN CASA

### La producción audiovisual española con dispositivos móviles en tiempos de la pandemia de la Covid-19.

Relatos *con-fin-a-dos* de una «cuarentena» *en casa*

The Spanish audiovisual production with smartphone during the Covid-19 pandemic era

JORDI MACARRO FERNÁNDEZ

Université de Lille, Francia

---

#### KEY WORDS

*Spanish sitcom  
Pandemic  
Quarantine  
Smartphone  
Media culture*

#### ABSTRACT

*The recent COVID-19 pandemic has hit the world hard. During the months in which the individual and collective freedoms were modified by the preventive restrictions due to the advance of this new microscopic agent, the Spanish audiovisual production adapted to the new conditions of quarantine and confinement. The smartphone became the democratized tool that allowed people to tell their daily reality, and would soon become the content on which the stories of a «new normality» were to be structured. This article is a first approach to the method of representation and the treatment given to this sanitary vector through three Spanish series.*

---

#### PALABRAS CLAVE

*Sitcom española  
Pandemia  
Cuarentena  
Smartphone  
Mediacultura*

#### RESUMEN

*La reciente pandemia de la COVID-19 sacudió con fuerza a nivel mundial. Durante los meses en los que las libertades individuales y colectivas se modificaron por las restricciones preventivas frente al avance del nuevo agente microscópico, la producción audiovisual española se adaptó a las nuevas condiciones de cuarentena y confinamiento. El smartphone se convirtió entonces en la herramienta democratizada que permitió al ciudadano contar la realidad cotidiana que pronto se convertiría en el contenido que estructuraría los relatos de una «nueva normalidad». Este artículo realiza un primer acercamiento al método de representación y al tratamiento de este vector sanitario a través de tres series españolas.*

Recibido: 09/02/2021

Aceptado: 17/03/2021

## 1. Introducción y contexto pandémico en España.

El 11 de marzo de 2020 la Organización Mundial de la Salud declaró que la pandemia internacional causada por la COVID-19 alcanzaba un estado de situación de emergencia. Dos días más tarde, el Presidente del Gobierno de España, Pedro Sánchez, anunciaba las nuevas medidas que el ejecutivo aplicaría a modo de intento paliativo de los efectos del virus, cuya cifra de casos confirmados y notificados alcanzaba los 4.209 el día 13 de marzo<sup>1</sup>. El 14 de marzo el Real Decreto 463/2020 publicado en el Boletín Oficial del Estado declaraba el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19<sup>2</sup>. España entraba así en una fase de restricciones acordes a las que ya se estaban adoptando en otros países, no solo del territorio europeo, sino también a nivel mundial. Se trataba de la segunda ocasión, en tiempos de la nueva democracia instaurada en 1978, en la que se decretaba este estado de alarma que se prolongaría hasta el 21 de junio de 2020, fecha en la que se iniciaba «la nueva normalidad», tras un total de seis prórrogas consecutivas<sup>3</sup>. Se llegaba así al final de una situación de cuarentena y confinamiento que, a nivel nacional,

<sup>1</sup> Resumen epidemiológico de casos confirmados notificados. Actualización nº 43. Enfermedad por el coronavirus (COVID-19), 13.03.2020. Centro de Coordinación de Alertas y Emergencias Sanitarias. Secretaría General de Sanidad. Dirección General de Salud Pública, Calidad e Innovación. <[https://www.mschs.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov/documentos/Actualizacion\\_43\\_COVID-19.pdf](https://www.mschs.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov/documentos/Actualizacion_43_COVID-19.pdf)>. Consultado el 01.12.2020.

<sup>2</sup> Boletín Oficial del Estado, número 67, sábado 14 de marzo de 2020, sección I, página 25.390 <<https://www.boe.es/boe/dias/2020/03/14/pdfs/BOE-A-2020-3692.pdf>>. Consultado el 01.12.2020.

<sup>3</sup> Recordemos que la Constitución Española aprobada el 6 de diciembre de 1978 establece que el estado de alarma tiene un límite aplicado de 15 días, que pueden ser renovados por el Congreso de los Diputados por mayoría simple de votos de los parlamentarios. El 6 de junio de 2020 se aprobó la sexta y última prórroga del estado de alarma. Boletín Oficial del Estado, Legislación Consolidada, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática «BOE» núm. 67, de 14 de marzo de 2020. Referencia: BOE-A-2020-3692. <<https://www.boe.es/buscar/pdf/2020/BOE-A-2020-3692-consolidado.pdf>>. Consultado el 01.12.2020.

había durado 99 días y que, con las medidas posteriores aprobadas por el ejecutivo, se extendería hasta los 293 días.

A lo largo de todo ese lapso de tiempo que se inició como una simple cuarentena de dos semanas, a la par preventiva y contenedora de la transmisión del virus que ya tenía en vilo al mundo, la población se vio obligada a adaptar sus dinámicas laborales, muchas de las cuales se paralizaron por completo; sus quehaceres diarios en tiempo de ocio, que pasaban en su mayoría del espacio exterior al interior de las viviendas, propias o las ocupadas forzosamente, y sus rutinas afectivas en comunidad, con la esperanza siempre puesta en el día en que el tan esperado anuncio del fin de la cuarentena se comunicase. Para desaliento de muchos y frustración de otros tantos, esa cuarentena inicial parecía postergarse en el tiempo, una y otra vez, así hasta en seis ocasiones, y aquello que, en un principio, se creyó que no sería sino una simple anécdota, una breve situación restrictiva semejante a lo que Francia bautizó como *quinzène*<sup>4</sup>, acabó por materializarse en un nuevo término de gran carga simbólica y aún mayor connotación por la ausencia de libertad que entrañaba: el confinamiento. España entraba así en una «nueva normalidad», totalmente antagónica a la que los ciudadanos conocían, pues las restricciones impuestas por el Gobierno, salvo excepciones, delimitaban todas sus actividades elegidas e impuestas a los espacios habitacionales. La sociedad descubrió así lo complejo de conciliar vida profesional y vida privada, y propiamente el término «conciliar», adquirió un uso hasta entonces poco frecuente en el imaginario español. Las distintas actividades se fueron adaptando paulatina y duraderamente a esa normalidad imperativa a la que, como sociedad, no teníamos más remedio que someternos. El prefijo «tele» pasó así a ocupar un estatus privilegiado en todo aquello que comprendía nuestra rutina, que ahora parecía no tener término y conectaba el final de un día con el inicio de otro, algo que para muchos

<sup>4</sup> «Quincena». (Traducción del autor). Adaptación del término a tenor del tiempo establecido por las autoridades sanitarias internacionales para estar aislado tras contraer el virus o haber podido contraerlo, pues los cuarenta días de la cuarentena pasaban ahora a quince.

acabó dando sentido al a veces tan inevitable «día de la marmota». Toda nueva actividad, profesional o social, que pudiera realizarse bajo el necesario yugo del confinamiento se desarrollaría ahora ineluctablemente a distancia.

Así, la actividad económica trató de mantenerse, aunque en muchos de los sectores esto resultó ser más arduo que en otros. Los casi 100 días de rutina adaptativa crearon lo que se podría catalogar como un nuevo grupo social: aquel en el que entraban todos aquellos ciudadanos considerados afortunados por poder mantener su trabajo, su salario y por poder continuar ejerciendo su profesión moldeándola según las nuevas herramientas a distancia. Lamentablemente esta opción no pudo implementarse en todos los contextos y quedó lejos de convertirse en la panacea contra la pandemia mundial más importante del siglo XXI.

Entre los que sí pudieron realizar su profesión dentro de la adaptabilidad propia del medio y contribuyeron así al avance de una de las industrias que más afectada se vio, la del espectáculo, se encuentran lo que nos parece adecuado aquí identificar como hacedores del audiovisual. Durante los meses en los que la pandemia mantuvo confinada a la gran mayoría de la población mundial, las plataformas audiovisuales vieron cómo se incrementaba el número de sus abonados<sup>5</sup>. Esta situación inédita fue propicia para el desarrollo de nuevos proyectos que afianzaban la materialización técnica del medio: el uso del teléfono móvil como «captador» amoldable a la narración de nuevos discursos física y socialmente delimitados. Las distintas entidades culturales, de carácter público y privado, optaron así por ofrecer contenidos de nueva producción que se adaptasen a este «relativamente nuevo formato» utilizando para sus narrativas digitales el máximo común divisor del momento presente: la pandemia y sus múltiples formas de manifestación social.

El objetivo pues de este texto radica en analizar algunas de esas producciones realizadas

durante los meses de confinamiento en España y en lengua española<sup>6</sup>, cuya temática gira en torno a la vida de distintos personajes durante la reclusión de la cuarentena, abordando los conflictos habituales y los efectos psicológicos de «la nueva normalidad» del encierro.

## 2. Coronavirus, confinamiento y audiovisual *made in Spain*.

El 2 de abril de 2020 la página web de Radio Televisión Española (RTVE) anunciaba el inminente estreno de su comedia de situación, rodada en pleno confinamiento, *Diarios de la cuarentena*<sup>7</sup>. Esta coproducción entre el ente público audiovisual y Morena Films fue una idea original de Álvaro Longoria y contó con Álvaro Fernández Armero y David Marqués al mando del guion y la dirección. La estructura aborda, utilizando el formato de *sketches*, las aventuras diarias de diez hogares en sus idas y venidas durante el confinamiento. La voluntad de la serie residía en querer mostrar la poliédrica realidad de la convivencia forzosa de la cuarentena. Para ello, se optó por la selección de un amplio abanico de situaciones que trataba de abarcar el mayor espectro *representacional* posible de aquel presente. Así, encontramos representados desde matrimonios de personas mayores, parejas hastiadas por la convivencia y la inactividad, convivientes forzosos, familias y hasta confinados en soledad, a través de cuyas situaciones vitales se fueron recuperando algunos de los hitos periódicos y ocasionales que los españoles integraron en sus vidas en la

<sup>5</sup> A modo de ejemplo citaremos el caso de Netflix, que aumentó sus ganancias en un 73% con respecto al año 2019. <<https://www.lainformacion.com/empresas/netflix-pandemia-gana-93-mas-confinamiento/2818449/>>. Consultado el 10.12.2020.

<sup>6</sup> Cabe especificar que YuMagic Producciones realizó para la televisión pública catalana TV3 la serie *Jo També em quedo a casa* (*Yo también me quedo en casa*) estrenada el 1 de abril de 2020 y dirigida por Sergi Cervera. Una tragicomedia de 20 episodios cuyos ocho personajes (actores encerrados en sus casas) se comunican utilizando las redes sociales. La serie se difundió en paralelo tanto por televisión como por distintas redes sociales o portales de internet. «TV3 emetrà cada tarda una sèrie 'tragicòmica' amb tots els personatges confinats», *Diari Ara*, 31.03.2020 <[https://www.ara.cat/media/tv3-jo-tambe-em-queda-a-casa-serie-tragicomedia-confinament-covid-19-coronavirus\\_0\\_2426757523.html](https://www.ara.cat/media/tv3-jo-tambe-em-queda-a-casa-serie-tragicomedia-confinament-covid-19-coronavirus_0_2426757523.html)>; IMDb <<https://www.imdb.com/title/tt12242510/>>. Consultado el 25.11.2020.

<sup>7</sup> La serie se estrenó el 7 de abril y sus ocho capítulos de difundieron semanalmente hasta el 19 de mayo de 2020.

primavera del primer confinamiento<sup>8</sup>. Se trataba por lo tanto de una sucesión de escenas cotidianas<sup>9</sup> que pretendía recrear el día a día de una sociedad en clave de humor, herramienta que como uno de los actores de la serie (Fernando Colomo) manifestaba, significaba una ayuda para sobreponerse al miedo<sup>10</sup>. Lo realmente interesante de la producción, más allá del enfoque de corte humorístico aplicado al tratamiento de la cotidianidad pandémica en España<sup>11</sup>, reside propiamente en la técnica utilizada para su creación y en particular para su grabación. Esta se realizó proporcionando a cada hogar todos los elementos básicos para poder realizar el rodaje: un teléfono móvil, un trípode y un micro. Este pequeño set de grabación constituía el elemento técnico para elaborar lo que Mikel Zorrilla describe como *microdosis de entretenimiento*<sup>12</sup> que tuvieron que grabarse a

<sup>8</sup> El propio Álvaro Longoria la calificaba de serie «profundamente pegada a la realidad». «La 1 estrena la sitcom *Diarios de la cuarentena*», Página web oficial de RTVE, 02.04.2020. <<https://www.rtve.es/rtve/20200402/1-estrena-sitcom-diarios-cuarentena/2011283.shtml>>. Consultado el 11.11.2020.

<sup>9</sup> Hergar, P. (2020). *Diarios de la cuarentena*, una serie llena de buenas intenciones pero tan inapetente como nuestra realidad. Portal VERTELE, publicado el 07.04.2020. <[https://vertele.eldiario.es/noticias/critica-diarios-de-la-cuarentena-TVE-serie-coronavirus-confinamiento\\_0\\_2220377980.html](https://vertele.eldiario.es/noticias/critica-diarios-de-la-cuarentena-TVE-serie-coronavirus-confinamiento_0_2220377980.html)>. Consultado del 11.11.2020.

<sup>10</sup> Cortés, H. (2020). La 1 se ríe del encierro en *Diarios de la cuarentena*: no gastamos, invertimos en ficción. *Diario ABC*, publicado el 09.04.2020. <[https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-1-combate-encierro-humor-diarios-cuarentena-no-gastamos-invertimos-ficcion-202004071826\\_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com](https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-1-combate-encierro-humor-diarios-cuarentena-no-gastamos-invertimos-ficcion-202004071826_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com)>. Consultado el 11.11.2020.

<sup>11</sup> Cabe recordad que la innovación del formato llevó a que este fuese vendido para su adaptación a países como Francia y México, estando otros interesados como Estados Unidos, Alemania y Reino Unido. En el caso de los países francófonos, Borsalino Films fue la encargada de versionarlo. «Los *Diarios de la cuarentena* de TVE salen fuera de España, con adaptaciones en Francia y México», Redacción Portal VERTELE, publicado el 14.04.2020. <[https://vertele.eldiario.es/noticias/Diarios-de-la-Cuarentena-Espana-Tendra-adaptaciones-Francia-Mexico\\_0\\_2222477770.html](https://vertele.eldiario.es/noticias/Diarios-de-la-Cuarentena-Espana-Tendra-adaptaciones-Francia-Mexico_0_2222477770.html)>. Consultado el 11.11.2020.

<sup>12</sup> Zorrilla, M. (2020). *Diarios de la cuarentena*: un inofensivo pasatiempo de RTVE que busca la sonrisa cómplice del espectador, *ESPINOF*, publicado el 07.04.2020. <<https://www.espinof.com/criticas/diarios-cuarentena-inofensivo-pasatiempo-rtve-que-busca-sonrisa-complce-espectador>>. Consultado el 11.11.2020.

contrarreloj por la premura que la situación epidemiológica manifestaba día tras día. El proceso de rodaje se realizó a través del ya popularizado durante la crisis sanitaria sistema de telecomunicaciones. Los capítulos solían rodarse y montarse prácticamente de forma inmediata y estos se finalizaban en tres días. Un sistema de trabajo en tiempo presente que como analizaremos más adelante, presenta algunas especificidades fílmicas propias al uso de los dispositivos móviles en este tipo de creaciones.

Manteniendo el estilo narrativo y creativo pero alejadas de la inmediatez que subyugaba a *Diarios de la cuarentena*, las plataformas de audiovisual con suscripción HBO España y Amazon Prime Video lanzaron, en lo que por aquel entonces se pensaba eran los últimos estertores del confinamiento, sus respectivas series sobre el mismo, repitiendo parcialmente el mismo esquema de rodaje que *Diarios de la cuarentena*. Estas dos nuevas producciones retoman pues la situación de confinamiento de los actores y directores del rodaje y comparten con la serie pionera la temática sobre la pandemia, aunque, a diferencia de la producción de RTVE, en este caso ya no estamos ante historias físicamente aisladas que se conectan entre sí a través de los vínculos sociales de los personajes y que se desarrollan de manera fragmentada por capítulos prolongándose a lo largo de todo el metraje narrativo. En este caso, tanto *En casa*<sup>13</sup> (de HBO España, estrenada el 3 de junio de 2020) como *Relatos con-fin-a-dos*<sup>14</sup> (de Amazon Prime Video, cuyo estreno se produjo el 3 de julio de ese mismo año) presentan una estructura más escueta e irregular que la producción cómica, limitándose cada una de ellas a un total de cinco capítulos autoconclusivos, con géneros distintos (que oscilan entre el terror, el drama, la ciencia ficción, las comedias romántica y negra, y el *thriller*). Se trata pues de dos miniseries multigénero de autoficción en las que cada

<sup>13</sup> *Una situación extraordinaria* (Rodrigo Sorogoyen), *Mira este video de gatitos* (Elena Martín), *Mi jaula* (Leticia Dolera), *Viaje alrededor de mi piso* (Carlos Marques) y *Así de fácil* (Paula Ortiz)

<sup>14</sup> Creada por Álvaro Longoria y por Cecilia Gessa y producida por Morena Films y Gessas Producciones se compone de los siguientes episodios: *Emparedados* (Fernando Colomo), *El aprendiz* (David Marqués), *Finlandia* (Miguel Bardem), *Selftape* (Álvaro Fernández Armero), *Gourmet* (Juan Diego Botto).

capítulo es independiente, tanto por su duración (que oscila entre los 15 y los 40 minutos) como por la dirección y la escritura del guion. Entre ellas existen también ciertas diferencias con respecto al protagonismo del equipo técnico, pues en el caso de *En casa* es importante destacar como parte de las historias constituyen autorretratos con el director presente en el espacio de rodaje y/o en la diégesis, casos por ejemplo de *Una situación extraordinaria* (episodio 1 dirigido y co-protagonizado por Rodrigo Sorogoyen), *Mi jaula* (episodio 3 dirigido y protagonizado por Leticia Dolera) o *Viaje alrededor de mi piso* (episodio 4 dirigido por Carlos Marques), mientras que *Relatos con-fin-a-dos* se basa en la fórmula empleada ya en *Diarios de la cuarentena*, la dirección a distancia, aunque esta vez se trate de un director diferente para cada uno de los cinco episodios que componen la serie. Algo que también une a estas dos producciones es el tratamiento del confinamiento y de los múltiples y variados efectos que este tiene en las personas, ya se hayan visto forzadas a estar solas, en pareja o en grupos. Una suerte de prismas vitales que afloran tras la declaración del estado de alarma y cuyo objetivo se fijó en la recreación y democratización de los efectos psicológicos de la COVID-19.

Con títulos sugerentes, más o menos concisos y sobre todo evidentes por su direccionalidad comunicativa, estas tres series abordan el presente desde una voluntad de identificación con el otro, recurriendo para ello a fórmulas y elementos fílmicos innovadores y tradicionales, adaptando las nuevas tecnologías y adaptándose a ellas por su marcado carácter omnipresente en los hogares españoles.

### 3. El *smartphone* y el vínculo con el mundo: de la narración íntima a la estética colectiva y social.

En 1999 Jean-Marie Schaeffer otorgaba un espacio preferencial a la ficción, en particular, y a la narración, en general, como elementos que ayudan al espectador a *être-au-monde*<sup>15</sup>. Es en ese sentido de la creación, enmarcada esta en el

contexto audiovisual de la pandemia de la COVID-19, cuando el uso del teléfono móvil como objeto enunciador de la realidad individual termina por configurar una realidad colectiva, una sensación colectiva cuya finalidad reside en lo que Natacha Cyrulnik llama la representación de *una estética de las relaciones* (Cyrulnik, 2018, 2). El teléfono móvil se convierte así en el objeto-nexo con capacidad de poner en relación dos realidades; como herramienta de la narración trasciende la simple apropiación de lo íntimo, transformándolo en elemento clave para construir *una nueva representación fílmica, del mundo y de uno mismo* (cf. Cyrulnik, 4) que a través de la distancia permite entender mejor la situación y la experiencia vivida (Bougnoux, 2006, 53).

Partiendo de esta premisa, las tres producciones españolas objeto de análisis en este texto exploran nuevos territorios íntimos para convertirlos en públicos. Un relato a través del trabajo colectivo que desarrolla una estética de las relaciones sociales. Una manera de entrar en la intimidad de cada nuevo hogar (habitual o accidentado a tenor de las limitaciones del confinamiento) que persigue la voluntad de compartir lo individual para generar así un efecto de identificación colectiva, dentro de una lógica con una tendencia cada vez más participativa (Bourriaud, 2001) que ayude a sobrellevar la situación pandémica.

Esta experiencia narrativa comunal de la que hemos podido ser testigos, a través de las tres propuestas audiovisuales anteriormente presentadas, nace en la propia configuración del *smartphone* como herramienta metamedial caracterizada esencialmente por su omnipresencia social<sup>16</sup>: «[...] un aura mediática y de mediación siempre en expansión capaz de convertirnos en potenciales lectores/productores de medios en diferentes momentos de nuestra jornada, por la mañana, al mediodía, por la tarde, por la noche e incluso durante la madrugada». (Márquez, 2019, 18). Los teléfonos móviles e inteligentes son por lo tanto

<sup>15</sup> «Estar en el mundo». (Traducción del autor).

<sup>16</sup> Para la idea del dispositivo móvil como metamedio ver MÁRQUEZ, I. (2019). El móvil como metamedio. En R. Suárez, M. Grané y A. Tarragó (eds.), *APPS4CAV creación audiovisual con dispositivos móviles* (pp. 13-27, Cap. 1). Barcelona: LMI (Colección Transmedia XXI).

objetos que permiten el desarrollo de nuevas narrativas audiovisuales que, aunque basadas en «relatos universales», modifican las maneras de transmisión y difusión (Castro, 2002). Un buen ejemplo de esto es *Diarios de la cuarentena*, serie que va un paso más allá en la evolución de estas nuevas narrativas, pues ya no estaríamos en el punto de una simple apropiación de elementos del lenguaje de los nuevos medios [...] para desarrollar su propia narrativa, construyendo juntos un mensaje de acuerdo a su repertorio (Freitas y Castro, 2010, 29), extrapolada de la audiencia a la productora responsable del proyecto para RTVE, sino que la nueva narrativa audiovisual recurre a esta construcción del relato popular de la audiencia para configurar un discurso nuevo que se toma prestado de la producción popular social, esencialmente humorística, difundida también a través de este mismo dispositivo inteligente. Este trasvase de la imagen creativa de carácter cómico y reciclada en algunos fragmentos de estas tres producciones audiovisuales se abordará en el próximo epígrafe.

Tal y como ya sucediera en los inicios del cine, cuando un operador de cámara de los hermanos Lumière, con la férrea voluntad de *filmar lo que ocurría tal y como lo veían sus ojos* (Langlois, 1986, 85), instaló el cinematógrafo encima de un trípode realizando así lo que para muchos es el primer *travelling* de la historia del cine (Membrive, 2019, 30), las tres series españolas sobre la pandemia extrapolan esta intención de *dejar testimonio de la vida de [una] época* (cf. Membrive, 31), algo que ya Henri Langlois apuntó en relación a este primer desplazamiento del objeto captador de la realidad. Así las series sobre el confinamiento, sus efectos y sus consecuencias, retoman esta finalidad de testimoniar ahora trasladada al espacio interior y a la privacidad del mismo. Sería pues a través del teléfono móvil que se hace una crónica de esa «nueva normalidad» con la que el ciudadano, y en su conjunto la sociedad, tendría que convivir; y que mejor herramienta para realizar este acto atestiguoador que aquella que permite una *escritura audiovisual* y que además convierte al individuo en agente social de la crónica contemporánea, dejando testimonio de aquello que *suceda fruto del azar del tiempo y del espacio* (cf. Membrive, 49). El carácter del *smartphone* como geomedio omnipresente que nos permite

experimentar de una manera global en la sociedad contemporánea se ha convertido en la herramienta perfecta para salvar las problemáticas de creación audiovisual en unos tiempos en los que prácticamente toda la actividad del medio se había paralizado; idea que refuerza la teoría del dispositivo móvil como herramienta tecnológica fundamental en nuestras vidas (Castells *et al.*, 2008).

Lo curioso y particular en el caso de las tres producciones que nos atañen es el heterogéneo posicionamiento de las mismas frente a la información que, a propósito del proceso grabación, se trasmite al espectador de manera ciertamente desigual. Las tres series responden a lo que Rafael Suárez Gómez define como «cinematografía móvil» o *mobile cinematography*, pues en cada una de ellas se pone el énfasis en la implicación de dispositivos móviles referido a las producciones profesionales (y no amateurs) (Suárez Gómez, 2019), pero la necesidad de certificar el proceso creativo no ha calado por igual en los tres proyectos, pues el único que desde el inicio advierte sobre el material utilizado en la grabación es la producción de HBO *En casa*<sup>17</sup>. Para situar al espectador la serie utiliza el intertítulo y el espacio de presentación del primer episodio para resaltar: *El episodio de ha filmado sin equipo técnico en rodaje, contando únicamente con un teléfono móvil y algunos accesorios*<sup>18</sup>.

*Relatos con-fin-a-dos* elude proporcionar esta información al espectador así como indicar la situación de los actores en el momento del rodaje, algo que sí hacen *En casa* y *Diarios de la cuarentena*. Esta última, curiosamente prescinde a lo largo de los episodios de la referencia al dispositivo inteligente pero se permite la licencia final de mostrarnos un fragmento del *making-of* en el que se observa a uno de los actores realizando una de las grabaciones; para ello se muestra claramente el trípode sosteniendo el

---

<sup>17</sup> Para una revisión de la evolución del dispositivo móvil como herramienta de creación audiovisual ver cf. Suárez Gómez, 2019: 63 y ss.

<sup>18</sup> En los otros episodios se incide en la situación de confinamiento en solitario o en grupo de los actores y directores pero sin resaltar el uso del teléfono móvil como herramienta clave en el proceso de rodaje. Tan solo el episodio número 4: *Viaje alrededor de mi piso*, advierte del uso de imágenes grabadas en exteriores y ajenas al contexto de la pandemia, fechadas en los años 2008 y 2009.

teléfono y el micrófono a este conectado. Estamos por lo tanto frente a una situación de lateralización del objeto frente al contexto, una suerte de marginación utilitaria basada en la banalidad que ya en el año 2021 representa el uso del teléfono móvil en la sociedad como objeto de captación de la realidad, frente a la realidad misma, enajenada de la cotidianidad conocida previa a la declaración del estado de alarma.

Paradójica y curiosamente en las tres producciones se le confiere al dispositivo móvil una más que notoria relevancia dentro del desarrollo narrativo de las historias, pues en prácticamente todas ellas el dispositivo inteligente aparece como herramienta que capta la realidad del mundo diegético de los personajes, ejerciendo así las veces de objeto-cámara- ojo de grabación, una suerte de *mise en abyme* que recoge la experiencia *amateur* del personaje para convertirla, en algunos casos, en profesional: un buen ejemplo de esta profesionalidad ficcional lo encontramos en el matrimonio de «*influencers* aficionados» de *Diarios de la cuarentena*.

A este uso cotidiano del smartphone al que acabamos de referirnos se le añade el que se refiere a él como «objeto de comunicación y recreación del momento presente», pues como se observa, en los distintos relatos audiovisuales este aparece como herramienta colaborativa de la cotidianidad dentro del marco primordial que ha supuesto en nuestro día a día el contacto con el mundo exterior a través de las videollamadas. Al teléfono se le suman además otros dispositivos también de carácter metamedial como el ordenador (Kay y Goldberg, 1977) y las *tablets*, utilizados para los mismos efectos, tanto en el marco de la diégesis como en el de la propia grabación del documento. *Diarios de la cuarentena* es quizá la serie que más evidencia este doble uso, pues a diferencia de las otras dos, en esta los personajes geográficamente aislados entre sí comparten vínculos familiares y/o amicales a partir de los que se establecen las conexiones audiovisuales. En *Relatos con-fin-a-dos* y *En casa*, al presentarnos capítulos autoconclusivos, la puesta en práctica de estos mecanismos varía según la propuesta narrativa, por lo que encontraremos episodios en los que la

videollamada no tiene cabida como recurso comunicativo, mientras en otros, como es el caso del episodio 2 de la serie de Amazon Prime Video: *El aprendiz*, la dialéctica audiovisual de la historia se genera a partir de esta práctica social pandémicamente institucionaliza.

#### **4. Montando la cuarentena confinada: una tragicomedia con pinceladas de autor.**

Las limitaciones y restricciones sociales definidas por el estado de alarma en el territorio forzaron el desarrollo de la inventiva y el florecimiento de los recursos técnicos de grabación de los diferentes capítulos de estas tres producciones audiovisuales. Si bien es cierto que el uso del teléfono móvil proporcionó el fácil acceso a las cámaras (cf. Cyrulnik, 4), confiriendo de manera paradójica una libertad dentro del confinamiento para captar la realidad, puede observarse un oxímoron materializado dentro del contexto de alerta vírica mundial concretizado en lo que Rancière califica de «emancipación de los participantes» (Rancière, 2008) en el proceso de rodaje.

A pesar de la evidente falta de recursos materiales para un desarrollo óptimo de la técnica, los diferentes episodios de esta tríada audiovisual hacen gala de un amplio y variado abanico de composiciones visuales que lejos de escatimar en planos, posiciones y desplazamientos de cámara, elevan las posibilidades del uso del *smartphone* como elemento de captación de lo que los sociólogos franceses Éric Maigret y Éric Macé definen como «*médiacultures*» (Maigret y Macé, 2005). La complejidad y multiplicidad de planos propuestos, así como el grado de movimientos de cámara posibles, variarán en cada episodio según el número de protagonistas presentes en el relato y según el número de recursos metamediales de los que estos dispongan. Veremos por lo tanto episodios corales con una amplia y rica variedad de puestas en escena a través de *travellings* y panorámicas, mientras aquellos en los que intervienen uno o dos individuos (con independencia de si estos tienen un carácter diegético o no), manifiestan sendas limitaciones a este respecto, que no un

detrimento de la calidad narrativa y técnica del relato audiovisual. La técnica se pone así al servicio de una intención que termina por definirse a sí misma a medida que avanza en el propio descubrimiento de las posibilidades audiovisuales y en este caso del descubrimiento y de las impresiones de los propios participantes (cf. Cyrulnyk, 4).

En este sentido destaca el más que nuncapreciado y valioso rol del montaje como *gesto fundador del discurso* (Sánchez-Biosca, 1996, 27). Construidos principalmente en el proceso de montaje, los distintos relatos ficcionalizados de la pandemia responden a un proceso que ya en los años ochenta definió Roger Crittender como *shooting with cutting in mind*<sup>19</sup> (Crittender, 1981, 23-45, vid. en cf. Sánchez-Biosca, 33), una metodología de trabajo que manifiesta claramente como el objetivo final de cada ángulo, de cada posición y de cada plano seleccionado y captado por el ojo-cámara es el resultado de una reflexión en el futuro centrada en el montaje y por lo tanto en el resultado final del cómo, qué y cuándo se quiere mostrar el metraje, en un intento de naturalización de lo que hasta el momento no era más que *fragmentario, abstracto y analítico* (cf. Sánchez-Biosca, 34). Un buen ejemplo de este proceso en dos temporalidades, la tangible presente y la mental futura, es la serie *Diarios de la cuarentena* que, por su compleja red de entramados interpersonales diegéticos, requería una proyección en el proceso del montaje a partir de la que se tomase la distancia necesaria para organizar el plan de rodaje de la misma, un cierto mantenimiento de la *continuidad sintáctica* (cf. Sánchez-Biosca, 31) extrapolada a lo audiovisual capaz de construir un discurso coherente y ordenado de fácil transmisión y comprensión para el espectador.

Los capítulos autoconclusivos de las producciones para plataformas privadas fluctúan en este proceso de focalización compiladora del montaje, haciéndose más o menos evidente dependiendo de la historia narrada, de los recursos físicos (materiales y humanos) y del bagaje y experiencia técnica de quienes son activos creadores del mismo. *En casa* es la producción con mayor variedad en este sentido pues algunos de sus episodios están dirigidos por

los propios protagonistas del relato, como el caso de la historia inicial en la que el reconocido director Rodrigo Sorogoyen se aventura a ambos lados de la cámara, o el ejercicio que la directora y actriz Leticia Dolera, confinada sola, realiza también a ambos lados del objetivo; pasando por capítulos en los que la dirección corre a cargo de un agente externo a la diégesis, como *Viaje alrededor de mi piso*, o incluso dando un salto en la distancia en *Así de fácil*, pues la directora Paula Ortiz tuvo que desarrollar su labor a través del propio metamedio y de la práctica de la videollamada, método que constituye la base del proceso de grabación de *Diarios de la cuarentena* así como de los capítulos autoconclusivos también de *Relatos con-fin-a-dos*.

Pero en este proceso creativo para retratar la cotidianidad del confinamiento social no solo entra en juego la puesta de miras en el desarrollo de grabar con el montaje en la mente, sino que la propia evolución constructiva en muchas de las escenas que componen los diferentes episodios de estas series ya se manifiesta en un primer proceso reflexivo que toma como base lo que Richard Dawkins define como *unidades culturales aprendidas o asimiladas que no se transfieren genéticamente*, o lo que coloquialmente se conoce como *memes* (Dawkins, 1990).

Recordemos que la evolución de la pandemia, así como su impacto social, ya se trate del que tiene lugar en el espacio privado o bien en el público, se ha ido narrando a golpe de imágenes que día a día retrataban, recreaban y retransmitían, con un cierto tono humorístico, actividades y situaciones de la cotidianidad española en cualquiera de los ámbitos en los que el ciudadano se vio obligado a ser el protagonista de esa «nueva normalidad»<sup>20</sup>. Así las imágenes que inundaban las pantallas metamediales recogían escenas del devenir diario convirtiendo lo inicialmente anecdótico en nueva práctica social. Las dificultades de trabajar a distancia, las

<sup>19</sup> «Rodar con el montaje en mente». (traducción de Vicente Sánchez-Biosca en cf. Sánchez-Biosca, 27).

<sup>20</sup> Para una visión global del uso de los *memes* en tiempos de la COVID 19 véanse las publicaciones «El humor en tiempos del Corona: contravirus para una pandemia», publicado el 25.05.2020; y los artículos diarios de la serie «El humor en tiempos del Corona: 40 imágenes para una cuarentena» escritos por la profesora Nancy Berthier para el suplemento cultural del diario *La Jornada Zacatecas* entre el 26 de mayo y el 09 de julio de 2020. <<https://ljz.mx/2020/05/25/el-humor-en-tiempos-de-corona-contravirus-para-una-pandemia/>>. (Consultado el 01.12.2020).



casi imposibles conciliaciones familiares y profesionales, los nuevos códigos de vestimenta para aventurarse en el espacio exterior, los nuevos hábitos de consumo, las nuevas tendencias en relaciones sociales, los nuevos procesos de organización del espacio de hábitat o las prácticas deportivas reinventadas, entre otras, fueron las acciones que rivalizaron con las noticias sobre la actualidad del avance o recesión del por entonces tan negativamente popular virus. Estas imágenes, pese a tratar en muchos casos temáticas de marcado carácter dramático, a tenor del contexto trágico internacional, terminaron por imponerse en el imaginario colectivo, llegando incluso a trascender la realidad que caricaturizaban, convirtiéndose en fuente de inspiración para algunas de las secuencias representadas en las tres series objeto de este trabajo. En un proceso de evidente reciclaje cultural, *Diarios de la cuarentena* representa el primer eslabón dentro de una cadena intertextual que todavía hoy se sigue construyendo y que acabará culminando en algunas de las futuras producciones del audiovisual español en las que seguramente ese contexto humorístico terminará por modificarse y se trasladará a un espacio de mayor solemnidad y dramatismo.

La serie de RTVE utiliza en sus títulos de crédito la imagen de un rollo de papel higiénico, producto icono del confinamiento, que tras un fulgurante auge de popularidad acabó por convertirse en uno de los bienes más preciados para los ciudadanos y, cuyo consumo excesivo, resultaba cuanto menos curioso pues generó un cierto interrogante social. Pero no solo un producto se convierte en objeto de reciclaje en esta serie, pues algo remarcable de esta narrativa humorística es el uso de las nuevas prácticas domésticas como la super-protección para ir a hacer la compra, el ejercicio rutinario o las nuevas reuniones sociales, a través de las ventanas a modo solidario, o a través de las pantallas, manifestando la necesidad física del contacto humano. Estas prácticas aparecen revisitadas con un tono más realista en algunos de los episodios de las series de las dos plataformas audiovisuales de pago: vemos como muchos de los protagonistas, con independencia de lo narrado, salen al balcón para realizar ese

nuevo ritual del homenaje a través del aplauso, algunos se visten combinando de manera rocambolesca distintas prendas improvisadas a modo de protección para realizar un viaje más allá de los muros del búnker en el que se había convertido su casa, otros hacen alusión a las novedosas tendencias del consumo... múltiples manifestaciones de los buenos usos y costumbres del correcto ciudadano que se protege y que oscilan entre distintos grados de protagonismo narrativo dentro de cada episodio pero que, con independencia del que ocupen, recuerdan al espectador lo particular y novedoso del comportamiento individual y social adaptado que el procedimiento del montaje ayuda a configurar dentro de esa disposición psicológica del proceso creativo en la que este está considerado como [el] método para representar el mundo físico que nos rodea (c.f. Sánchez-Viosca, 33) y que contribuye a una voluntad expresa de crear historias utilizando para ello nuevos soportes metamediales como el *smartphone*, las *tablets* o los ordenadores portátiles.

## 5. Consideraciones finales

En los periodos más complicados de la Historia han aflorado las producciones artísticas y culturales de mayor riqueza y perfección, y estas, en su momento, utilizaron los soportes populares apropiados y adecuados para hacer tangible el máximo esplendor del proceso artístico: pintura, arquitectura, escultura, literatura... Salvando las distancias y las consideraciones artísticas, se ha podido observar como de nuevo, en los tiempos convulsos de la pandemia que asola el planeta, la capacidad inventiva, de adaptación y reformulación de las nuevas tecnologías en el ámbito audiovisual ha vuelto a manifestarse, esta vez, en forma de producciones seriadas, autoconclusivas o a modo de *sitcom*, como tratamiento paliativo a los efectos de este nuevo invasor microscópico que parece llegó para quedarse. Así, a través de la que podría considerarse prolongación tecnológica de nuestro cuerpo, *item est*, el teléfono móvil inteligente, la tragedia colectiva se ha convertido en terapia de grupo filtrada a través del tamiz del espacio íntimo compartido. Las tres series en lengua española creadas, grabadas, montadas y difundidas a lo largo de los

diferentes estados de alarma y procesos sociales de desescalada en el confinamiento, se han servido de la ubicuidad y omnipresencia de los nuevos dispositivos metamediales para configurar un fresco coral de situaciones y realidades ficcionalizadas que ha reconfortado al ciudadano-individuo y en su conjunto a la sociedad.

Supeditadas a un particular proceso de la inmediatez propia de la prensa y de los reportajes periodísticos, las distintas creaciones han sabido recoger el testigo fidedigno de una realidad circundante, cruda y desoladora, para lanzar un mensaje de colectividad a partir de la identificación con el prójimo. Las distintas escenas recreadas, los múltiples planos en los que lo real contemporáneo tomaba forma corpórea a través de la ficción audiovisual, incluso las acciones integradas en esa peculiar «nueva normalidad», no solo coparon las

pantallas a modo de imágenes retocadas en las que el humor reposaba sobre la cruda realidad para hacerla más llevadera, sino que trascendieron los límites de lo visual para adaptarse a un nuevo formato de filmación en el que los procesos y los actores tuvieron que crear dentro del propio medio su nueva normalidad.

Estas tres series, pioneras en su propuesta, recogen como se ha visto el testigo de prácticas de rodaje ya implementadas en otros contextos. Su valor como objetos semióticos plurales reside en su capacidad de abordar un referente único pero a través de estrategias discursivas distintas, algunas de las cuales constituirán objetos de estudios estéticos individualizados futuros, en un proceso de construcción transgeneracional en la España contemporánea.

## Referencias

- Bougnoux, D. (2006). *La crise de la représentation*. La Découverte.
- Bourriaud, N. (2001). *L'esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- Castells, M., Fernández-Ardèvol, M., Linchuan, J., & Sey, A. (2008). *Mobile Communication and Society: a Global Perspective*. MIT Press.
- Castro, C. (2002). *La Hibridación en el formato y pautas para el análisis de Gran Hermano*. Revista ZER – Estudios de Comunicación, 7(13).
- Crittenden, R. (1981). *The Thames and Hudson Manual of Film Editing*. Thames and Hudson.
- Cyrułnik, N. (2018). Opportunités du téléphone portable pour la construction de nouvelles représentations. *Communication, technologies et développement*, 6, 1-9. DOI: 10.4000/ctd.595
- Dawkins, R. (1990). *El gen egoísta*. Salvat Editores S. A.
- Freitas, C. y Cosette, C. (2010). *Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas*. Revista Estudios Culturales, 5(3), 19-42.
- Kay, A., & Goldberg, A. (1977). *Personal dynamic media*. *Computer*, 10(3), 30-40.
- Langlois, H. (1986). *Trois cents ans de cinéma: écrits* (1er ed.). Cahiers du Cinéma.
- Márquez, I. (2019). El móvil como metamedio. En R. Suárez, M. Grané y A. Tarragó (eds.), *APPS4CAV creación audiovisual con dispositivos móviles* (pp. 13-27). LMI (Colección Transmedia XXI).
- Maigret, É. y Macé, É. (2005). *Penser les médiacultures - Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Armand Colin / INA.
- Membrive, E. (2019). La imagen móvil. En: R. Suárez, M. Grané y A. Tarragó (eds.), *APPS4CAV creación audiovisual con dispositivos móviles* (pp. 29-57). LMI (Colección Transmedia XXI).
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La fabrique.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós.
- Suárez, R. (2019). Del selfie a Hollywood: breve historia de la creación audiovisual con dispositivos móviles. En R. Suárez, M. Grané y A. Tarragó (eds.), *APPS4CAV creación audiovisual con dispositivos móviles* (pp. 59-85). LMI (Colección Transmedia XXI).

## Webografía

- Berthier, N. (25 de mayo de 2020). El humor en tiempos del Corona: contravirus para una pandemia. *La Jornada Zacatecas*. <<https://ljz.mx/2020/05/25/el-humor-en-tiempos-de-corona-contravirus-para-una-pandemia/>>. (Consultado el 01.12.2020).
- (28 de mayo de 2020). El humor en tiempos del Corona: 40 imágenes para una cuarentena. *La Jornada Zacatecas*. <<https://ljz.mx/2020/05/28/el-humor-en-tiempos-del-corona-40-imagenes-para-una-cuarentena-3/>>. (Consultado el 01.12.2020).
- Boletín Oficial del Estado, número 67, de 14 de marzo de 2020, sección I, página 25.390. <<https://www.boe.es/boe/dias/2020/03/14/pdfs/BOE-A-2020-3692.pdf>>. (Consultado el 01.12.2020).
- Boletín Oficial del Estado, Legislación Consolidada, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática «BOE» núm. 67, de 14 de marzo de 2020. Referencia: BOE-A-2020-3692. <<https://www.boe.es/buscar/pdf/2020/BOE-A-2020-3692-consolidado.pdf>>. (Consultado el 01.12.2020).
- Cortés, H. (9 de abril de 2020). La 1 se ríe del encierro en *Diarios de la cuarentena*: «no gastamos, invertimos en ficción». *Diario ABC*. <[https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-1-combate-encierro-humor-diarios-cuarentena-no-gastamos-invertimos-ficcion-202004071826\\_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com](https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-1-combate-encierro-humor-diarios-cuarentena-no-gastamos-invertimos-ficcion-202004071826_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com)>. (Consultado el 11.11.2020).
- Hergar, P. (7 de abril de 2020). *Diarios de la cuarentena*, una serie llena de buenas intenciones pero tan inapetente como nuestra realidad. *Portal VERTELE*. <[https://vertele.eldiario.es/noticias/critica-diarios-de-la-cuarentena-TVE-serie-coronavirus-confinamiento\\_0\\_2220377980.html](https://vertele.eldiario.es/noticias/critica-diarios-de-la-cuarentena-TVE-serie-coronavirus-confinamiento_0_2220377980.html)>. (Consultado del 11.11.2020).

- Internet Movie Data base. Ficha de la serie *Jo també em quedo a casa*. (2020). <<https://www.imdb.com/title/tt12242510/>>. (Consultado el 25.11.2020).
- Radio Televisión Española. (2 de abril de 2020). La 1 estrena la sitcom *Diarios de la cuarentena*. <<https://www.rtve.es/rtve/20200402/1-estrena-sitcom-diarios-cuarentena/2011283.shtml>>. (Consultado el 11.11.2020).
- Redacción. (31 de marzo de 2020). TV3 emetrà cada tarda una sèrie 'tragicòmica' amb tots els personatges confinats, *Diari Ara*. <[https://www.ara.cat/media/tv3-jo\\_tambe\\_em\\_quedo\\_a\\_casa-serie-tragicomedia-confinament-covid-19-coronavirus\\_0\\_2426757523.html](https://www.ara.cat/media/tv3-jo_tambe_em_quedo_a_casa-serie-tragicomedia-confinament-covid-19-coronavirus_0_2426757523.html)>. (Consultado el 11.11.2020).
- Redacción. (14 de abril de 2020). Los *Diarios de la cuarentena* de TVE salen fuera de España, con adaptaciones en Francia y México, *Portal VERTELE*. <[https://vertele.eldiario.es/noticias/Diarios-de-la-Cuarentena-Espana-Tendra-adaptaciones-Francia-Mexico\\_0\\_2222477770.html](https://vertele.eldiario.es/noticias/Diarios-de-la-Cuarentena-Espana-Tendra-adaptaciones-Francia-Mexico_0_2222477770.html)>. (Consultado el 11.11.2020).
- Redacción. (21 de octubre de 2020). Netflix hace caja durante la pandemia de Covid y gana un 73% más que en 2019, *La Información*. <<https://www.lainformacion.com/empresas/netflix-pandemia-gana-93-mas-confinamiento/2818449/>>. (Consultado el 10.12.2020).
- Centro de Coordinación de Alertas y Emergencias Sanitarias. Secretaría General de Sanidad. Dirección General de Salud Pública, Calidad e Innovación. (13 de marzo de 2020). *Resumen epidemiológico de casos confirmados notificados. Actualización nº 43. Enfermedad por el coronavirus (COVID-19)*. [PDF]<[https://www.mscbs.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov/documentos/Actualizacion\\_43\\_COVID-19.pdf](https://www.mscbs.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov/documentos/Actualizacion_43_COVID-19.pdf)> (Consultado el 01.12.2020).
- Zorrilla, M. (7 de abril de 2020). *Diarios de la cuarentena*: un inofensivo pasatiempo de RTVE que busca la sonrisa cómplice del espectador, *ESPINOF*. <<https://www.espinof.com/criticas/diarios-cuarentena-inofensivo-pasatiempo-rtve-que-busca-sonrisa-complice-espectador>>. (Consultado el 11.11.2020).