

GALÁN, Elena y HERRERO, Begoña, *El guion de ficción en televisión*. Síntesis, Madrid, 2012, 196 pp.

Elena Galán y Begoña Herrero recogen en este libro un interesante estudio sobre la evolución de la ficción televisiva, partiendo de los años noventa, con la llegada de los canales de televisión privada, y llegando hasta el año 2012, en un contexto muy diferente debido al desarrollo de nuevos formatos transmedia y la profusión de ficciones para internet. En este proceso de cambio, se produce a su vez un replanteamiento en la creación de los contenidos y en las metodologías de trabajo de los guionistas.

Las autoras inician su estudio con un análisis de los factores que inciden en la creación de una ficción televisiva, condicionada por la publicidad y las audiencias. A diferencia de otros medios, como el cine, la competencia entre la programación de los diferentes canales, la emisión fragmentada y la interrupción publicitaria, obliga a los guionistas a buscar fórmulas para atrapar la atención del telespectador mediante golpes de efecto, argumentos atractivos, dosis de intriga y personajes estereotipados que permitan una rápida comprensión.

Seguidamente, analizan las nuevas técnicas de narración televisiva, marcadas por la serialidad y la estandarización de la duración de los segmentos narrativos, y el desarrollo de diferentes formatos acordes al tipo de público y las franjas horarias de emisión. De este modo, distinguen entre las *soap-opera* y *telenovela*, que siguen un esquema de narratividad abierto, explicando las diferencias existentes entre ambas así como su traslación al panorama televisivo español; o las series, con tramas de continuidad que se combinan con otras autoconclusivas, ofreciendo numerosas posibilidades. También analizan fórmulas como las comedias de situación, planteadas para su emisión en un número de temporadas que determinan su estructura narrativa, o las *miniseries* y los *teletelms*, con un arco narrativo más concreto, pensadas para una emisión puntual.

En el capítulo dos se desglosan las tendencias de ficción televisiva a partir de los años noventa. Para ello, las autoras ordenan las producciones no sólo por año de emisión sino también por temáticas, con el fin de dar a conocer de una forma más gráfica la evolución por tendencias.

La búsqueda de un público generalista y familiar propició la creación de series basadas en comedias o relatos con dosis alternativas de drama y humor, ambientadas en un barrio o en entornos familiares, como escenarios que actuasen a modo de elementos de identificación para un público intergeneracional. Ficciones como *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1994) o *Médico de familia* (Telecinco, 1995), tuvieron un importante éxito, por encima de otras norteamericanas como *Twin Peaks* (Telecinco, 1990) o *Sensación de vivir* (Telecinco, 1991).

La ruptura del monopolio de la televisión pública creó una importante competencia entre los canales privados para ganar público, por lo que la ficción (tras el fútbol) se convirtió en el producto más aceptado. La falta de tradición en este género, influido en buena medida hasta ese momento por los seriales norteamericanos, promovió que progresivamente la televisión española buscara su propia identidad. Las series de creación propia fueron ganando terreno sobre las de factu-

ración norteamericana, si bien, éstas marcaron también las tendencias de los temas que interesaban a la audiencia española, como los centrados en ámbitos profesionales tales como la abogacía, la medicina, el periodismo, la investigación forense o la educación. Series americanas como *Ally McBeal* (Fox, 1997), *Urgencias* (NBC, 1994) o *Ley y Orden* (NBC, 1990), tuvieron también su reflejo en producciones como *Periodistas* (Telecinco, 1998), *Compañeros* (Antena 3, 1998) o *El Comisario* (Telecinco, 1999), por citar algunos ejemplos. La irrupción de los *reality shows* y la introducción de personajes comunes, hizo derivar los contenidos de la ficción hacia problemáticas sociales más realistas, como la anorexia, las drogas, el sexismo, desde una visión, tal y como señalan las autoras, moralista y escrupulosamente didáctica.

En el capítulo tres se realiza una distinción entre los diferentes formatos de serialidad abierta mediante un profundo análisis de las tramas y los protagonistas en función del público al que van dirigidos. También en este caso, se ha apreciado una transformación en el perfil de los telespectadores, desde un público esencialmente femenino hacia hombres y mujeres de todas las clases sociales, edades y profesiones. Paulatinamente, el sector de los jóvenes y adolescentes se ha sumado a algunos de estos seriales, pues han ido integrando cuestiones directamente relacionadas con sus intereses y vivencias.

Tras realizar un estudio sobre la diferenciación entre *soap opera* y telenovela, así como sobre su evolución en los canales generalistas de emisión nacional, se ofrece un interesante análisis sobre la modificación del modelo familiar en la ficción, acorde con las transformaciones sociales experimentadas en las últimas décadas. *Periodistas*, *El Comisario* o *Hospital Central* planteaban cuestiones latentes, como la dificultad de conciliar la vida familiar con la profesional, las rupturas sentimentales, la soledad, la individualidad, el consumismo, etc.

Aunque calificada como ficción histórica, la serie *Cuéntame cómo pasó* (TVE-1, 2001) jugaba con componentes más propios de una serie familiar, que consiguieron el favor del público. Junto a la nostalgia, como elemento de atracción hacia las generaciones que han vivido el franquismo, y su carácter pedagógico, se mostraba un núcleo familiar tradicional en el que se reflejan los roles sociales en el seno de la familia, pero también los cambios experimentados en el tardofranquismo como la progresiva liberación de la mujer, su incorporación en el mundo laboral o, en el plano político, el inicio de una oposición fundamentalmente entre los sectores más jóvenes, que abriría el camino hacia la implantación de la democracia.

Las autoras analizan asimismo la irrupción de ficciones basadas en el misterio, las aventuras y la fantasía, de acuerdo también con las tendencias marcadas por series de suspense americanas, como *CSI Miami*, *House*, *Medium* o *Perdidos*. *El Pantano* (Antena 3, 2003), *Lobos* (Antena 3, 2004) o *Motivos personales* (Telecinco, 2005), basaron sus argumentos en tramas de esta índole.

Las *tv-movies* o telefilms, miniseries y la ficción histórica son los formatos y géneros que han proliferado, sobre todo, a partir de 2009. Aunque los años ochenta iniciaron el género de ficción histórica, no será hasta la década del 2000 cuando se desarrollen ficciones basadas en la historia española más reciente, como la

Dictadura de Primo de Rivera (*La Señora*, TVE, 2008-2010), la II República (*14 de abril. La República*, TVE, 2011), la guerra civil (*Amar en tiempos revueltos*, TVE, 2005-2012) o el franquismo (*Cuéntame cómo pasó*, TVE, 2001).

El capítulo cinco ofrece un minucioso estudio sobre el proceso de escritura de guiones a través de diferentes series, cuyo formato y tramas condicionan la fórmula de trabajo de los guionistas. El análisis se ejemplifica de forma pormenorizada incluyendo la ficha técnica de los títulos analizados y ofreciendo un completo estudio sobre su origen, dinámicas de trabajo, organización y composición del equipo de guionistas, audiencias, personajes, *castings* y métodos de distribución de la ficción. El análisis se centra en series muy variadas, como *El internado* (Antena 3, 2007), *Vientos de agua* (Telecinco, 2006), *Física o química* (Antena 3, 2008) y *Una bala para el Rey* (Antena 3, 2009).

El último capítulo expone cómo los medios digitales han transformado la forma de “consumir” productos audiovisuales, sobre todo, entre los jóvenes. Esto ha derivado en nuevas denominaciones como la de “guion transmedia”, donde importa más el universo creado y las reglas del juego que la historia en sí, concebido para que se pueda desarrollar no solo a través de los medios tradicionales, como la televisión, sino también mediante las diferentes plataformas de internet.

Estas nuevas “ventanas” complementarias a los canales tradicionales, resultan más atractivas para el sector de público juvenil, acostumbrado a una información más fragmentada y dinámica, a lo que se suman ventajas como la posibilidad de elegir cuándo y dónde desean ver el producto de ficción, opinar sobre el mismo a través de las redes sociales e integrarse en colectivos de seguidores de sus programas o series favoritas. Los nuevos medios digitales han generado una interacción que incide en muchos casos sobre el propio relato.

La búsqueda de conexión con estos segmentos de público ha impulsado el desarrollo de nuevas estrategias, tanto de los canales como de las productoras, tal y como se describe en algunos casos como el de *El internado*, *Física o química* o *Águila Roja*. Y también ha propiciado la aparición de nuevas propuestas narrativas, bien a través de los teléfonos móviles –*Supervillanos*–, o generadas a partir de youtube –*Una trilogía sevillana*–, o pensadas para su distribución a través de páginas web: *Malviviendo*, *Eva y Kolegas*, *Qué vida más triste...* que en ocasiones han dado un salto posterior a la pequeña pantalla.

En definitiva, más allá de ser un manual de guion al uso, en esta obra las autoras han intentado tratar este ámbito desde un punto de vista más amplio, intentando abarcar los modos de hacer, pero también el contexto televisivo y su evolución mediante un intenso trabajo de investigación, siempre integrado en el panorama actual, y teniendo en cuenta los procesos de generación de historias y las expectativas de futuro.

Isabel Martín Sánchez