

Hablan los guionistas: análisis de su práctica profesional.

María Marcos Ramos | mariamarcos@usal.es
Universidad de Salamanca

Palabras clave

“guionistas”; “ficción audiovisual”; “personajes”; “estudio cualitativo”; “Cuéntame”; “Aída”.

Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. Resultados
4. Discusión
5. Conclusión
6. Bibliografía

Resumen

En este artículo se analizan diferentes características de la ficción nacional, especialmente la ubicada en horario de prime-time, a través de las opiniones de una veintena de guionistas nacionales en activo. Gracias a su experiencia y a sus respuestas, este estudio de carácter cualitativo permitirá conocer hasta qué punto la ficción nacional está basada en productos generalistas y costumbristas,

si se recurre a los estereotipos para crear personajes y si su uso varía en función del modo de trabajo de la productora, además de si se recurre a la realidad para crear la historia, los personajes, las tramas, etc.

Cómo citar este texto:

María Marcos Ramos (2020): Hablan los guionistas: análisis de su práctica profesional., en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 11 (1), pp. 55 a 74. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v11i0.326>

Hablan los guionistas: análisis de su práctica profesional.

María Marcos Ramos | mariamarcos@usal.es
Universidad de Salamanca

Keywords

“Scriptwriters”; “audiovisual fiction”; “character”; “qualitative study”; “Cuéntame”; “Aída”.

Summary

1. Introduction
2. Methodology
3. Results
4. Discussion
5. Conclusion
6. Bibliography

nists; relationship between social reality and social image showed in the history, way of work of screenwriters... The results of the study are important for knowledge in Spanish fiction television.

Abstract

The following text presents the results of a qualitative study about Spanish fiction television, especially about prime-time Spanish fiction television. The study derives from the analysis of interviews to twenty screenwriters, focused on: use of stereotypes for creation of protagon-

How to cite this text:

María Marcos Ramos (2020): Scriptwriters speak: analysis of their professional practice., in *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 11 (1), pp. 55 a 74. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v11i0.326>

1. Introducción

Sin duda alguna, a la hora de conocer cómo es la ficción audiovisual nacional, nadie mejor que los guionistas, profesionales en activo y máximos responsables de los guiones o, como dice Syd Field (1998:14) de “una historia en imágenes” para que, gracias a su experiencia, se pueda hacer una radiografía de cómo es lo que se ve y por qué es así. Cruz (2014) o Sánchez-Escalonilla (2016: 9-10) indican que el guion es básicamente narrativo, pero “durante su lectura, las palabras deben despertar imágenes y acciones, proyectando el filme en la mente” (Sánchez-Escalonilla, 2016: 9-10) por lo que se hace necesario, por tanto, que el guionista conozca y sepa emplear cuestiones relacionadas con el lenguaje audiovisual, como la planificación, los usos de la narración en forma de voz en off y voice over, o las posibilidades de empleo narrativas, rítmicas y productivas del montaje (Sangro, 2011).

Aunque el guion, desde su concepción¹, nace como documento no acabado, “un poco como una melodía a la que hay que añadirle la armonía, la instrumentalización, el ritmo, la atmósfera” (Machalski, 2006: 25) no deja de ser el origen de lo que se verá en las pantallas. Por este motivo, nadie mejor que los propios guionistas, creadores y responsables de la ficción nacional, para explicar su trabajo: qué métodos de trabajo utilizan, cómo crean las tramas y personajes², qué criterios utilizan para crearlos, cómo resuelven los conflictos, etc. pues ellos son los máximos responsables del guion. Conocerlos y saber sus opiniones se convierte en un buen método para poder profundizar en el proceso de creación de la ficción nacional.

El objetivo general de este estudio fue conocer cómo trabajan los guionistas de ficción nacionales en activo buscando un acercamiento más realista, marcado por la práctica laboral de los profesionales y por sus rutinas de trabajo, basado en su experiencia, conociendo así, de primera mano y por aquellos que se dedican a crear guiones cómo es su trabajo en la práctica real. Para poder contestar a este objetivo general, en el presente trabajo de investigación se han planteado objetivos específicos. Así, se hace necesario saber porqué, según los guionistas, la ficción nacional tiende a ser costumbrista, especialmente cuando se trata de ficción generalista. Así mismo, se les ha preguntado sobre el proceso de creación, de dónde surgen las tramas y cómo se crean, si se recurre a la documentación o si la creación está basada en la propia experiencia de los guionistas. Según Huerta (2007), en la ficción audiovisual hay dos métodos de trabajo predominantes entre las productoras, según sigan un método de trabajo basado en la autoría o de tipo factoría. Se les preguntará a los guionistas si el método de trabajo de la productora y del medio (cine vs. Televisión) condicionará el método de trabajo de los guionistas y por extensión determinará el modo de escritura, que condicionará cómo se crean las tramas y los personajes, si se recurre a los estereotipos o no, etc.

Una vez establecido el objetivo general y los específicos de este estudio, se elaboraron las siguientes preguntas de investigación.

PI 1: ¿Cómo es la ficción audiovisual nacional? ¿Está la ficción nacional basada en productos generalistas por lo que todos los productos que se realizan son prácticamente parecidos, de corte costumbrista?

PI 2: ¿Se recurre a la realidad para crear personas para un formato de ficción?

PI 3: ¿Los guionistas se documentan para crear sus historias en la ficción audiovisual?

PI 4: ¿Se recurren a los estereotipos para la creación de personajes?

¹ Este trabajo no se centra en la naturaleza y los límites de lo que es un guion. Se puede consultar Gutiérrez (2018) para una revisión de estos aspectos.

² Egri (2009: 18) indica que cualquier acción que lleve a cabo al personaje tiene siempre una premisa o un propósito que indicará cuál es la trama. Field (1998: 23-24) indica que lo que permite desarrollar la historia es la necesidad del personaje, es decir, su objetivo final.

PI 5: ¿Cambia el modo de trabajo de los guionistas en función del método de trabajo establecido por la productora? ¿Condiciona a la creación de tramas, personajes, conflictos, etc.? ¿Y al tipo de ficción audiovisual?

2. Metodología

A la hora de desarrollar este trabajo, se recurrió a una investigación cualitativa ya que “ubica al observador en el mundo” (Denzin y Lincoln, 2012: 48) y se recurrió a la entrevista pues, tal como señalan Benney y Hughes (1970), es “la herramienta de excavar” favorita de los sociólogos. La entrevista que se realizó fue cualitativa y semiestructurada, de carácter flexible y dinámica, no directiva, no estandarizada y abierta. Se realizó un cuestionario previo que fue modificado durante la realización de la entrevista en función de las respuestas dadas por el entrevistado. De este modo, no a todos los entrevistados se les hicieron las mismas preguntas ni en el mismo orden, ya que muchas se fueron reformulando en función del diálogo entablado.

El modo en que se realizaron las entrevistas fue “cara a cara”, aunque cinco entrevistas se realizaron telefónicamente por la imposibilidad de poder concertar una cita con los entrevistados. Se mantuvieron encuentros personales, la mayoría de ellos en lugares no relacionados con su trabajo, como restaurantes o cafeterías para que se sintieran más cómodos y relajados, con el fin de comprender las perspectivas de los guionistas con respecto a su labor profesional. Las entrevistas fueron realizadas entre el año 2014 y el 2017, espaciándolas en el tiempo para poder profundizar de una entrevista a otra en los objetivos a investigar. Se puedan definir las entrevistas realizadas como “del tipo de aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente” (Taylor y Bogdan, 1987: 103), puesto que

en este tipo de entrevistas nuestros interlocutores son informantes en el más verdadero sentido de la palabra. Actúan como observadores del investigador, son sus ojos y oídos en el campo. En tanto informantes, su rol no consiste simplemente en revelar sus propios modos de ver, sino que deben describir lo que sucede y el modo en que otras personas lo perciben (Taylor y Bogdan, 1987: 103).

2.1. Muestra

A la hora de realizar una investigación de tipo cualitativo utilizando la entrevista hay investigadores tratan de entrevistar al mayor número de personas; otros, en cambio, utilizan la estrategia del muestreo teórico como guía para seleccionar a las personas a entrevistar (Glaser y Strauss, 1967). Para el presente estudio se ha intentado contactar con el mayor número de guionistas de ficción audiovisual en activo, entendiéndolo que no son muchos pero sí representativos y algunos de ellos con una dilatada carrera como Verónica Fernández quien lleva desde 1998 trabajando tanto en cine y televisión, o Ignacio del Moral, guionista con más de treinta años de carrera y ganador de dos premios Goya como guionista, entre otros. Muchos de los guionistas, aunque han realizado su labor principalmente en televisión, también han trabajado en el mundo del cine, de hecho alguno de ellos proviene del cine y su trabajo en la televisión se realiza de manera puntual, como es el caso de Michel Gaztambide –coguionista de *La caja 507* (2002) o *No habrá paz para los malvados* (2011), por citar solo alguno de los títulos cinematográficos. En el ficción televisiva se pueden citar series como *El hijo de Caín*, *Gigantes* o *La línea invisible*, entre otras-. Muchos de los guionistas, además, compaginan su labor como guionistas con su labor docente en varios másteres o cursos especializados en diferentes instituciones académicas. Para completar la muestra se contó también con la colaboración del profesor Pedro Sangro a quien se le entrevistó por ser el director del Máster de “Guion de ficción para televisión y cine” de la

Universidad Pontificia de Salamanca quien lleva en activo desde hace quince años, además de especialista a nivel teórico en guion habiendo publicado numerosos libros académicos sobre el tema. El hecho de incluir a una persona que no es guionista en activo sino que analiza lo que hacen los guionista permite enriquecer el estudio realizado porque pueden ser comparado lo que indica la teoría que se debe hacer y que, además, se enseña a futuros guionistas, y lo que se hace en la práctica profesional. Además, la mayoría de los guionistas entrevistados han dirigido, además, algún capítulo de la serie –como Raúl Díaz y Mario Montero en *Aída* (Telecinco, 2005-2014)-, y también suelen ser productores de las series en las que trabajan –como Nacho Faerna, por ejemplo-. Olga Salvador, además, ha sido directora de ficción de *La Sexta* y David Cotarelo y Verónica Fernández han trabajado como coordinadores de guion en *Hospital Central*. Además, uno de los guionistas ha desempeñado trabajos de documentalista en la serie *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002). Estas facetas han podido enriquecer las entrevistas realizadas ya que han ampliado su visión del guion, pues han tenido en cuenta otras facetas laborales a la hora de contestar las preguntas, lo que ha favorecido las conclusiones de este trabajo de investigación.

De esta manera, la muestra de entrevistados adquiere un carácter heterogéneo dentro de su necesaria uniformidad y abarca a guionistas de televisión y de cine, y a profesores especializados en guion, ofreciendo así una poliédrica visión. Se realizaron veinte entrevistas con una duración media de 57 minutos (DT=26.07), con un rango de 78.

Tabla 1. Entrevistados, ficciones en las que han trabajado y características de la entrevista

Entrevistado	Producciones realizadas	Modo	Duración (minutos)
Nacho Faerna	<i>La fuga, El comisario, La piel azul, Antivicio, Amar en tiempos revueltos, La mujer más fea del mundo, El asesinato de Carrero Blanco, etc.</i>	Presencial	97
Javier Reguilón	<i>El barco, Los hombres de Paco, En buena compañía, etc.</i>	Presencial	88
Verónica Fernández	<i>Hospital Central, El síndrome de Ulises, El comisario, Raquel busca su sitio, El bola, Ismael, etc.</i>	Presencial	50
Joaquín Górriz	<i>Ángel o demonio, La fuga, ¿Hay alguien ahí?, etc.</i>	Presencial	50
Jorge Sánchez Cabezudo	<i>UCO, Crematorio, La noche de los girasoles, Al salir de clase, etc.</i>	Presencial	100
David Muñoz	<i>Con el culo al aire, La Fuga, El Barco, El Comisario, etc.</i>	Presencial	80
Iván Escobar	<i>El barco, Los hombres de Paco, Los Serrano, Kamikaze, Vis a vis, etc.</i>	Teléfono	30
Mario Montero	<i>Aída, BuenAgente, La familia Mata, 7 vidas, etc.</i>	Presencial	32
Carlos Molinero	<i>Cuéntame, La fuga, Quart, Antivicio, El comisario, Salvajes, Cosas que hacen que la vida merezca la pena, etc.</i>	Teléfono	33
Olga Salvador	<i>Los Serrano, Dos de Mayo, Doctor Mateo, Periodistas, etc.</i>	Presencial	80
Roberto Serrano	<i>Con el culo al aire, Los Quién, La familia Mata, etc.</i>	Presencial	104
David Cotarelo	<i>Hospital Central, Aguila Roja, Los misterios de Laura, Allí abajo, etc.</i>	Presencial	50

David Bermejo	<i>Luna, el misterio de Calanda, Los Hombres de Paco, La Familia Mata, etc.</i>	Teléfono	40
Julián Sastre	<i>Aída, 7 vidas.</i>	Teléfono	32
Raúl Díaz	<i>Aída, 7 vidas.</i>	Presencial	75
Natxo López	<i>Hispania, Gran Reserva, La familia Mata, 7 vidas, Periodistas, Jefe, Acantilado, etc.</i>	Presencial	32
Ignacio del Moral	<i>Cuéntame, El síndrome de Ulises, Hermanas, El comisario, Querido Maestro, Farmacia de guardia, Los lunes al sol, Tadeo Jones, etc.</i>	Teléfono	40
Carmen Ortiz Carbonero	<i>Águila Roja, Buen Agente, El Internado, SMS, Los Serrano, Periodistas, etc.</i>	Cuestionario	
Michel Gaztambide	<i>No habrá paz para los malvados, La vida manchada, Caja 507, Vacas, Gigantes, La línea invisible, etc.</i>	Presencial	45
Pedro Sangro		Presencial	26

Fuente: elaboración propia. 13 de julio de 2019.

2.2. Guion de entrevistas

A la hora de diseñar y realizar la entrevista se tuvo en cuenta el objeto de estudio por lo que la estrategia que se siguió estuvo conectada con el problema de investigación y con la búsqueda bibliográfica y el marco teórico planteado. En este caso, la entrevista se dividió en varios bloques temáticos, ordenados de lo general a lo particular y, aunque estaba estructurada, se planteó como un diálogo abierto y fluido. Se comenzó la entrevista con una serie de “preguntas rompehielos” de carácter genérico –“¿por qué quiso ser guionista?” o “¿cuál es su formación?, etc.- para que el entrevistado se relajase y se encontrase cómodo, además de para enlazar un tema con otro e ir conociendo un poco más la experiencia vital y la cosmovisión de cada uno de ellos. También se utilizaron “preguntas embudo” que permiten empezar por cuestiones generales –“¿cómo se crean personajes?”, “¿cómo se dibujan las tramas?”- para terminar desembocando en puntos esenciales para la investigación –“¿cómo es la ficción nacional?”, “¿por qué la ficción española tiene una duración tan larga?”-. En algunos momentos, se usaron “preguntas de aclaración” para ampliar información sobre un tema o precisar el significado de los términos utilizados por el entrevistado y “preguntas de intención” para saber la opinión del entrevistado sobre aspectos concretos.

2.3. Estrategia de análisis

Una vez realizadas las entrevistas y transcritas estas, se realizó un análisis del discurso para abstraer de los datos que clarifiquen la complejidad de los fenómenos estudiados. Para poder realizar el análisis y la interpretación de los datos, esto es, las respuestas dadas por los entrevistados, se identificaron segmentos de análisis que corresponden a temáticas tratadas a lo largo de la entrevista, por ejemplo, modo de trabajo, caracterización de personajes, tipo de ficción, etc. De este modo se pudo trabajar con una lista de temas que se clasificaron en temas principales, importantes y descartables. Este proceso se llevó a cabo con cada una de las entrevistas realizadas para poder obtener así las categorías con las que trabajar para poder elaborar el discurso que pretenderá dar respuesta a cada una de las preguntas de investigación planteadas.

3. Resultados

Una vez analizadas las entrevistas realizadas a los guionistas de la muestra, se podrá contestar las diferentes preguntas de investigación planteadas en este estudio. Esto servirá para comprender, en líneas generales, cómo trabajan los guionistas españoles en la ficción nacional.

3.1. Pregunta de investigación 1: ¿Cómo es la ficción audiovisual nacional? ¿Está la ficción nacional basada en productos generalistas por lo que todos los productos que se realizan son prácticamente parecidos, de corte costumbrista?

La primera de las preguntas de investigación indagará cómo es la ficción audiovisual en cuanto a características prototípicas, como la duración o si está basada en productos generalistas que abarcan una amplia gama de espectadores con audiencias poco fragmentadas por lo que todos los productos que se realizan son prácticamente parecidos, de corte costumbrista, en los que, además, es muy difícil incorporar personajes e historias “no convencionales”. En cuanto a la duración, “en España la casuística nos dice que las ficciones pueden llegar a durar hasta sesenta y setenta y cinco minutos” (Galán y Herrero, 2011: 82).

Con respecto a la duración, todos los guionistas de televisión han mostrado su rechazo a los setenta minutos por capítulo que suelen durar las series españolas, frente a los cuarenta-cincuenta que suelen tener las extranjeras. Nacho Faerna considera “un disparate hacer capítulo de setenta minutos. No se hace en otro sitios, por algo será”. Javier Reguilón indica que la duración “es más cosa de cadenas que de público” porque de esta manera con un solo producto se cubre prácticamente el *prime time*. Olga Salvador añade que “si los americanos hacen series con esa duración [en torno a cuarenta minutos] será por algo, que por eso llevan más tiempo que nosotros haciendo televisión”. David Bermejo señala que esta duración es “una exigencia de mercado muy desquiciante (...), pero eso viene por el tipo de consumo que hay”. A este respecto, Olga Salvador señala que la excesiva duración es uno de los principales hándicaps de la ficción nacional, ya que “con esa marca de los setenta minutos todas las series se acaban pareciendo unas a otras gracias a las limitaciones que te marcan (...) Para hacer género, setenta minutos es una marca inviable. Con esa duración acabas haciendo híbridos y es imposible mantener la coherencia y al final se desvirtúa”. Por tanto, siguiendo con la idea de Olga Salvador, la duración sería una de las razones por las cuales la ficción nacional parece repetitiva y costumbrista. Mario Montero corrobora esta idea al afirmar que “limita, porque tú intentas innovar y la única manera es cambiar es el escaparate. *Águila Roja* es *Los Serrano* pero con espadas, todo es muy semejante”. Pero, ¿por qué es así la ficción nacional? Nacho Faerna lo explica utilizando una metáfora: “el cliente me pide un traje feo, anticuado, etc. Yo lo intento hacer lo mejor posible pero no dejamos de hacer lo que nos piden. Se van haciendo cosas más arriesgadas por la insistencia de los sastres, pero...”.

Hacer productos generalistas implica tener una audiencia generalista, no fragmentada, otro de los hándicaps de la ficción nacional. David Cotarelo indica que “ojalá se fragmentara el público”. Eso supondría hacer “series más baratas y más destinadas a un público más concreto y con tramas destinadas a ese público”, tal y como señala Carlos Molinero, quien indica que “según los dirigentes de las cadenas generalistas en España no es rentable hacer series destinadas a la fragmentación de la audiencia”.

Verónica Fernández sostiene que el público de las series “se va a fragmentar cada vez más: (...) confío en poder llegar un modelo cercano al de EE.UU. en el que el público paga por lo que quiere ver”. Varios de los guionistas señalan que la solución sería que las cadenas apostaran por hacer ficción o que los canales especializados tuviesen un mayor impacto en las audiencias. Mario Montero, por su parte, señala que “cuando las cadenas de cable hagan temblar a las generalistas, estas empezarán a

producir otros productos más segmentados. Mientras eso no pase, soy muy pesimista. (...) Mientras las televisiones sean generalistas eso me parece imposible [hacer series para públicos fragmentados]”.

Así, la ficción nacional se mueve en un panorama de productos que “tienen tres millones de espectadores todas las semanas”, tal y como sostiene Cotarelo y en la que “hace falta un relevo generacional [ya que] las grandes decisiones las toman los que no son guionistas y normalmente con ideas anticuadas”, según López.

La primera pregunta de investigación ha confirmado que la ficción nacional de horario tiende a ser costumbrista, nada fragmentada, generalista y basada en patrones muy cerrados, debido, según los guionistas, a la duración excesiva de los capítulos, especialmente cuando se trata de ficción emitida en horario de *prime time* en las cadenas generalistas, además de la desconfianza por parte de los directores de las cadenas a realizar productos diferentes por si no cuentan con el respaldo del público. Esto imposibilita la incorporación de ciertos personajes, tramas, géneros, etc.

3.2. Pregunta de investigación 2: ¿Se recurre a la realidad para crear personajes para un formato de ficción?

La segunda de las preguntas de investigación se centra en comprobar hasta qué punto los guionistas tienen en cuenta la realidad³ a la hora de crear personajes para un formato de ficción o si estos son creados en función del conflicto dramático y no en función de lo que la sociedad marca, huyendo, en la medida de lo posible de la realidad. Además, también se indagará sobre hasta qué punto influye el género de la ficción en que la representación de la realidad, si será más o menos realista o se basará más o menos en la realidad en función del género del producto a realizar.

Olga Salvador ha trabajado en series como *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) y *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), entre otras, en las que “se trataban temas de la realidad y se introducían esas tramas y personajes. *Periodistas* era de las pocas series que creaban opinión (...): trataba temas actuales y estaba muy documentada”. A este respecto, Salvador recalca el papel que el guionista debe cumplir ya que “tiene una cierta responsabilidad ética, pues si tienes suerte te va a ver mucha gente. Tienes que tener cuidado con qué cuentas y cómo lo cuentas. Hay que tratar de no ser maniqueos”. David Bermejo corrobora esta opinión, ya que “hay momentos sociales en los que hay que tener sensibilidad”. Sin embargo, para Iván Escobar “reflejar la realidad es muy relativo. Yo pretendo entretener más que reflejar la realidad”. Nacho Faerna se muestra rotundo al afirmar que “la televisión no es realista (...): la televisión es España tiene que una especie de disociación”, puesto que busca reflejar la realidad pero dentro de un costumbrismo que no es real. Sánchez Cabezado también ha advertido del “peligro de que las series no acaban reflejando el presente”.

A la hora de crear tramas, sí que hay ciertas series como *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) y *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) cuyas tramas estaban basadas en acontecimientos reales como, por ejemplo, los recogidos en informaciones de prensa. “La gran mayoría de las tramas de *El Comisario* nacen leyendo los periódicos”, según Molinero. A pesar de semejante deuda con la realidad, del Moral, uno de los creadores de la serie policiaca, indica que “no se tiene que escribir muy pegado a la realidad”, aunque “sí que es verdad que las relaciones humanas tienen que ser más reales, pero el humor, la vestimenta, etc. no tiene por qué ser realista. *Aída* es realista porque es un barrio pero luego sus diálogos no lo son”. Análoga opinión mantiene Natxo López, para quien no es tan importante reflejar la realidad como “acercarte a lo que siente el ser humano, en tono poético (...). Pero siempre con un poco de apego a la realidad”. Para Verónica Fernández, el guionista debe “beber de ella [de la realidad] y luego hacer otra cosa. La base de la ficción es un mundo que de alguna manera se reconozca”, aunque como indica Raúl Díaz, “a veces la realidad supera la ficción. Hay cosas que funcionan en la realidad y que luego traspasadas a un guion quedan poco creíbles”.

³ Syd Field (1998: 20), teórico y guionista, indica que “una idea tomada del periódico, o de las noticias de la tele, o un incidente que haya vivido algún amigo o pariente, puede convertirse en el tema de una película”, por tanto, la realidad es sin lugar a dudas para este teórico y guionista el origen de la creación.

Pedro Sangro, profesor de guion y especialista en ficción audiovisual, añade que “la televisión tiene que reflejar los conflictos que tenemos (...) La ficción es independiente de la realidad aunque siempre acabará reflejando lo que está pasando a nuestro alrededor”. Jorge Sánchez Cabezudo indica que a la hora de crear tramas para la serie *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010), tuvieron muy en cuenta la realidad, a pesar de los problemas que les podía causar por herir las sensibilidades de ciertos colectivos: “hay un momento en el que mencionan las amenazas de los clanes gitanos, algo que era cierto, pero no queríamos que eso salpicara a toda la etnia gitana. Pero eso era verdad, había clanes gitanos que te obligaban a contratarlos porque si no te robaban, pero lo que no quieres es estigmatizar a una etnia”.

La segunda de las preguntas de investigación ha permitido conocer la opinión de los guionistas sobre el uso de la realidad, ya que, aunque algunos recurren a ella para construir sus tramas y personajes, no siempre la realidad puede ser ficcionada pues a veces lo que es real puede no ser verosímil en una pantalla. Sí que están de acuerdo los guionistas en que no es tanto reflejar la realidad lo importante si no más bien hacer que las historias tengan tramas y personajes que resulten reales o, más bien, verosímiles para la audiencia, al margen de que se escriba más o menos pegado a la realidad.

3.3. Pregunta de investigación 3: ¿Los guionistas se documentan para crear sus historias en la ficción audiovisual?

De la pregunta de investigación anterior parte la tercera de las preguntas, ya que se debe saber si para reflejar la realidad los guionistas se documentan o no. Además, también se preguntó si en el caso de que se documenten, cómo lo hacen, si depende del formato o género, etc.

Los documentalistas no son hoy en día muy frecuentes en los equipos de creación y guionización en las series españolas, salvo contadas excepciones. De hecho, suelen ser los propios guionistas quienes se documentan, en mayor o menor medida, sobre aspectos concretos de los personajes, tramas, etc. a desarrollar. Natxo López, guionista de *Hispania* (Antena 3, 2010-2012), *Gran Reserva* (La 1, 2010-2013), *La familia Mata* (Antena 3, 2007-2009), entre otras, comenzó su carrera profesional en el mundo audiovisual como documentalista en *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002). Así resume su labor:

Yo me documentaba de lo que ellos [los guionistas] me pedían. Sí que es cierto que yo hacía un resumen de prensa diario para que ellos vieran noticias para sacar ideas, pero lo principal era lo que ellos me pedían. (...) Normalmente en unos pocos días tenías que tener algo. Luego, cuando están, escribiendo te hacen preguntas más concretas. Yo hacía un estudio previo, analizando la situación.

Son pocos los guionistas que reconocen no documentarse, pues como afirma Natxo López “nos documentamos bastante, aunque no es lo habitual. Si es una serie policial intentas conocer cómo trabajan, etc. Pero si son series menos profesionales, esto no suele hacerse”. En la misma línea se pronuncia Carlos Molinero, quien trabajó como guionista de *El Comisario* (Telecinco, 1999-2009): “como las tramas salían de los periódicos, nos documentábamos mucho, hablábamos con la policía, etc. Intentábamos entender que les pasaba por al cabeza”. David Cotarelo señala que “por lo general sí te documentas, pero sobre todo para ‘salvar los muebles’ y no cometer errores en la construcción de las tramas o de los personajes, más que una labor exhaustiva de documentación”. Siguiendo a David Cotarelo, Joaquín Gorrioz indica que se documenta “para no caer en estereotipos”. Según Carmen Ortiz, para crear personajes “se cuenta con documentalistas, pero hay mucho apoyo bibliográfico a nivel psicológico y también cada uno tira de sus experiencias propias”, aunque este proceso “depende de la premura con la que haya que escribir”. Iván Escobar, quien también trabaja en Globomedia y es responsable de la creación de series como *El barco* (Antena 3, 2011- 2013), indica que cuando

se crean personajes inmigrantes, por ejemplo, “el tiempo y la dedicación que le podemos dedicar a escribir de una manera pautada la aporta el propio actor. Nosotros le escribimos y él se encarga de meter palabras y expresiones colombianas. Una vez que llevas tiempo trabajando con él, intentas sacar un pasado de su pueblo, etc. Pero eso es a posteriori”, por lo que con este método es imposible no recurrir a estereotipos por lo que “si tengo que escribir a un trapichero heroinómano no va a ser suizo (...) aparte de por el reconocimiento, y desde el punto de vista de la credibilidad. Tendría que explicar por qué pongo a un austriaco malo, drogadicto, etc. Y claro que existirán”.

Olga Salvador y Natxo López han trabajado para Globomedia en diversas ocasiones, aunque también han realizado trabajos para otras productoras donde los métodos de escritura eran más artesanales. Ambos, además, han trabajado en la serie *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002). Salvador considera importante documentarse cuando se trata de crear personajes, especialmente, inmigrantes, ya que “siempre hay gente que conoce mejor ese entorno”, aunque reconoce que “cuando trabajas con prisas es posible que se te salte algún estereotipo”. Natxo López reconoce que se “documenta para crear personajes” aunque cree que hay que crear la biografía del personaje “con matices. Tienes que crear personajes lo más completos posible”.

Hay otros guionistas, como Michel Gaztambide, que indican que las tramas nacen de la lecturas de los periódicos. Tanto él como Enrique Urbizu tienen un método de trabajo particular: “tenemos una caja de archivos constantemente en movimiento con noticias de prensa nacional o internacional. Vas encontrando noticias que se van convirtiendo en trama”. Sobre el proceso de documentación realizado para hacer el guion de *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), tanto él como Enrique Urbizu, director y guionista de la película, “leímos mucho sobre el 11M, literatura americana en torno al 11S y posterior. En algunas de las versiones eran más profundas, entrabas más en su mundo [en el de los personajes musulmanes]”. Así, la labor de documentación recae en el propio guionista, más concretamente, en la responsabilidad y en el compromiso que cada uno adquiera con su trabajo y con su guion.

Cuéntame (La 1, 2001-Actualidad) es una de las pocas ficciones que cuentan con un equipo de documentación. Ignacio del Moral, coordinador de guiones de la serie, señala que se trata de un equipo “muy solvente”, que acostumbra a trabajar con rigor para que la reconstrucción histórica de la serie tenga la mayor verosimilitud posible:

Por ejemplo, si un personaje quería abrir una bodega, tienes que conocer qué había que hacer para montar una bodega, pedir permiso en el Ministerio de no que sé, cuánto costaba un litro de aceite. Ellos se documentan de cualquier cosa de la vida cotidiana. A veces la documentación que ellos mandan en bloque sirve para crear personajes. Suelen mandar recortes de periódicos en los que puedes leer historias que pueden servir.

Una serie atípica en este sentido es *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010) de Jorge Sánchez Cabezudo, pues es una adaptación de la novela homónima de Rafael Chirbes, lo que condiciona la creación. Concebida como si de una película se tratase, el proceso de documentación ha sido diferente al que se suele dar en una serie de televisión, ya que ha sido muy cuidado, analizando lo publicado en los medios de comunicación, reuniéndose con periodistas de *El País* y se basaron –además de en lo relatado en la novela de Chirbes– en casos reales de corrupción como Gurtel o la Operación Malaya, tal y como señala Sánchez Cabezudo:

La trama Bartomeu está basada en todos los casos de corrupción del país, los que se planteaban en la novela y los que estaban en la prensa (...) Les planteábamos dudas a los periodistas especializados y nos contaban cómo se habían metido en esas tramas y demás.

Tras analizar las palabras de los guionistas y la realidad de los equipos de trabajo de la ficción, la labor

de documentación recae en los guionistas y no en los responsables de la ficción al no destinar recursos y medios para la implantación de un equipo de documentalistas. La labor de documentación recae, por tanto, en los propios guionistas quienes dedican tiempo y esfuerzo en documentarse sobre lo que están creando con lo que esta labor depende de su dedicación y voluntad, además de su tiempo.

3.4. Pregunta de investigación 4: ¿Se recurren a los estereotipos para la creación de personajes?

La cuarta de las preguntas de investigación interroga sobre el uso de los estereotipos por parte de los guionistas a la hora de crear personajes en los formatos de ficción, especialmente en aquellos que se emiten en horario de prime-time debido al modo de trabajo establecido por la productora que condicionará el resultado final y la caracterización de los personajes.

Habitualmente, los estereotipos son utilizados por los guionistas para facilitar la labor creadora y el reconocimiento por parte del público. Mario Montero indica que se recurre a los estereotipos a la hora de crear personajes para

buscar la universalidad, [lograr que el personaje] sea muy reconocible siempre acorde con el formato. A partir de aquí buscas referencias, y sueles buscar cosas cercanas y siempre encuentras cosas tan personales que dudas que puedan llegar al espectador. Por eso tienes que buscar algo con lo que el espectador se sienta cómodo, porque no dejan de ser invitados que todos los jueves a las 10 van a tu casa y los escuchas con atención.

En la misma línea, Carmen Ortiz Carbonero indica que se recurre al estereotipo a la hora de crear personajes “para generar empatía en el espectador [ya que de esta manera se construyen] personajes reconocibles que hacen que el producto llegue a más gente”. Por su parte, Julián Sastre los denomina “tópicos” que buscan “la empatía con el público”, ya que, tal y como afirma Ignacio del Moral, “el espectador de televisión lo que quiere es sentirse identificado y a la vez que haya una sorpresa”. En opinión de este guionista, “en la televisión se espera siempre algo relativamente conocido, por lo que no puedes dar sorpresas muy grandes, con personajes raros. Necesitas algo reconocible pero que despierte una pequeña sorpresa y un interés, [algo] que no sea consabido. Cosas reconocibles y, al mismo tiempo, peculiares”.

Si se consideran los estereotipos como una herramienta de construcción de personajes buscando la complicidad con el público, su uso, como señala Pedro Sangro, “no es malo. Es mejor partir de ellos que llegar a ellos, como decía Hitchcock”. En este sentido, Iván Escobar afirma que “el estereotipo tiene una connotación negativa, pero nosotros nos movemos en estereotipos de identificación. Muchas veces podíamos verlos como un patrón. Rubia, guapa, tonta...: el espectador ya sabe lo que quieres contar sin gastar muchas líneas. Pero luego funciona como cualquier otro personaje”.

Sin embargo, una serie de profesionales indica que, bien por indicación de la productora o bien por propia iniciativa, lo mejor es dejar de utilizar estereotipos para crear personajes. Para David Cotarelo hay ocasiones en que desde la cadena o la productora se les indica que no deben “caer en los estereotipos”. En parecidos términos se expresa Olga Salvador, quien añade que “nosotros intentábamos apartarnos del cliché porque lo bonito de nuestra profesión es crear”. En este sentido, la guionista de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011) afirma que, en esta serie “se juega con el estereotipo pero para romperlo”, impactando al espectador mostrándole precisamente aquello que no esperan de los personajes. Jorge Sánchez Cabezado, en consonancia con esta opinión, señala que “lo más responsable es no caer en cliché”.

El género del formato de ficción condiciona el uso de los estereotipos para crear personajes, así

como la medida en la que se aplican. En ese sentido, David Bermejo indica que “la comedia se basa en estereotipos y el hacer mofa de todo incluye todo. Lo que se intenta en la comedia es atacar al poderoso, no al débil, y se tiende a respetar a las minoras”. Verónica Fernández indica que “cuando entramos en estereotipos, nos saltamos la realidad”. De ahí que su uso sea menos común en series de carácter realista, como pueden ser *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) o *Cuéntame* (La 1, 2001-Actualidad), donde la labor de los documentalistas es esencial para no caer en los estereotipos y dotar al personaje de un carisma de verosimilitud.

Las respuestas dadas por los guionistas confirman la cuarta pregunta de investigación ya que los guionistas afirman recurrir a los estereotipos para crear personajes, especialmente, para la televisión y para ficciones de corte generalista siendo especialmente relevante su uso en la comedia. Sin embargo no todos ellos lo ven como algo negativo ya que facilita, según han declarado, el reconocimiento rápido de los personajes por parte del espectador.

3.5. Pregunta de investigación 5: ¿Cambia el modo de trabajo de los guionistas en función del método de trabajo establecido por la productora? ¿Condiciona a la creación de tramas, personajes, conflictos, etc.? ¿Y al tipo de ficción audiovisual?

La quinta pregunta de investigación tratará de averiguar si el modo de trabajo de los guionistas estará condicionado por el modo de trabajo establecido por la productora y si esto condicionará a la creación de tramas, personajes, conflictos, etc. y, especialmente, a la ficción audiovisual. Se pretende conocer hasta qué punto influye el modo de trabajo de los guionistas en función de si trabajan con un concepto de guion basado en la autoría frente a aquellos que trabajen de un modo más industrial.

Para poder realizar la comparación entre un método y otro, en este estudio se ha dividido a los guionistas en dos grandes grupos: los adscritos a productoras con modelos de autoría –responsables de producciones que trabajan con técnicas heredadas del cine y del teatro, donde cada guion es trabajado por un único guionista- y los vinculados a modelos de factoría –representados por Globomedia principalmente, en el que la autoría de un guion no es individual, sino que es compartida por equipos de guionistas-.

Tabla 2. Guionistas según método de trabajo

Factoría	Autoría	Ambas
Julián Sastre	Carlos Molinero	Olga Salvador
Iván Escobar	Ignacio del Moral	Natxo López
Mario Montero	Michel Gaztambide	
Raúl Díaz	Nacho Faerna	
Carmen Ortíz	Verónica Fernández	
Javier Reguilón	David Muñoz	
	Joaquín Górriz	
	Jorge Sánchez Cabezado	

Fuente: elaboración propia. 13 de julio de 2019.

Ignacio del Moral, uno de los máximos defensores del modelo de autoría, explica cómo es el proceso de creación:

Como procedo del teatro, el método que he seguido es más artesanal. Al empezar con Mercero [Ignacio], siempre he intentado seguir su método. Consiste en juntarse los guionistas y ver los argumentos de la serie y luego cada guionista se centra en su guion. Existe

la figura del responsable que se encarga de controlar los guiones y los llega a retocar (...) estamos dos coordinadores y otros cuatro más, pero suelen ser menos. Más o menos cuatro o cinco personas es la media [por serie]. Cuando son series diarias trabajan más personas que una serie semanal porque se graban cinco capítulos a la semana y no hay posibilidad de que un guionista haga el capítulo entero. En este caso el trabajo es más en cadena y suele ser el coordinador el que impone algunas ideas.

Verónica Fernández, quien confiesa provenir “de la escuela de Ignacio del Moral”, evita hablar de autoría pero sí señala que en este método “un escritor es el responsable desde la primera mayúscula hasta el último punto”. Carlos Molinero, quien también utiliza este método de trabajo, lo explica así:

Nos reunimos a principio de año y entre todos los guionistas vemos cómo va a acabar la temporada y perfilamos los seis-siete primeros capítulos de la siguiente temporada. Cada guionista se va a su casa con un capítulo. Allí cada uno hace la escaleta del capítulo y luego te reúnes con los coordinadores de guion.

El método de trabajo en el cine nacional es más artesanal si cabe, ya que normalmente el equipo de guionistas suele ser pequeño, generalmente uno o dos guionistas y a veces también el director. En el caso de Michel Gaztambide, él suele trabajar con los directores –por ejemplo con Enrique Urbizu-, siguiendo este método:

Nos juntamos en la misma habitación durante el proceso (...) Tenemos días buenos y malos. Muchos personajes están claros desde el principio pero otros no (...) El método de trabajo (...) es pasar mucho tiempo sentado dándole vueltas a una idea. En muchas ocasiones, cuando tenemos un fantasma, hacemos una ficha de un personaje. Julio Médem, con quien he trabajado en *Vacas*, por ejemplo, les hace hablar a través de cartas, diarios y a través de eso ir buscando la ficción. (...) También depende del tipo de película, ya sea de género o más personal. En el caso de una película de género se tira más de arquetipos clásicos de la literatura, del cine (...) Dentro de la ficción intentas darles un toque de realidad pero sin dejar el arquetipo de lado (...) Los guionistas de series recurren a estereotipos porque es más sencillo el trabajo (...) pero también te obliga a variar, porque no vas a hacer lo mismo que hizo otro guionista, no sería verosímil.

El proceso de creación de un guion en cine se asemeja más con el de una serie en la que se trabaje con el proceso de autoría. Así, según Gaztambide, en el cine suele tardarse “en el proceso completo, en el menor de los casos un año y medio, y en el mayor de los casos dos años y medio”, frente a las cinco o seis semanas de series como *Cuéntame* (*La 1*, 2001-Actualidad), realizadas también siguiendo los patrones de autoría. En estas semanas, tal y como explica Ignacio del Moral, “hay una fase de reuniones, una semana o dos, para hablar de los siguientes cuatro o cinco capítulos, y luego ya los guionistas se separan. Luego los coordinadores hacemos el capítulo que tiene que ir antes, los dos primeros, y luego los guionistas van entregando el resto en las semanas siguientes”. Aunque la diferencia de tiempos es abismal, más si se tiene en cuenta que algunos capítulos de series tienen una duración muy aproximada a la de un largometraje –en algunos casos, pueden llegar a los setenta y cinco minutos-, la diferencia es aún mayor cuando se trata de series de producción más mecanizada, donde cada guionista realiza una función y no un capítulo entero. En estas series, se suele emplear “un mes para realizar el mapa de tramas y una semana para la escritura” de un capítulo, según indica Julián Sastre. Mario Montero indica que “los tiempos que estamos manejando [para escribir un capítulo entero] en televisión [giran] en torno al mes”.

Olga Salvador, quien llegó a ser Productora Ejecutiva de Globomedia, explica de la siguiente manera el método de trabajo de la productora basado en el modelo de factoría:

Cuando acaba una temporada, el equipo se pone a crear una nueva trama para la próxima temporada. Cuando se hace un calendario de producción con la fecha de inicio de grabación, se comienza a trabajar con los equipos de guion. Suele haber unos tres o cuatro. Cada uno hace un capítulo y presentan la escaleta al productor ejecutivo que es el que decide por donde van, si hay que hacer tramas nuevas, etc. Con los cambios se hace el guion definitivo. Cuando ese equipo se pone a escribir el guion definitivo, otro está en el punto anterior. Están como contrapeados: en todo momento los productores ejecutivos tienen un guion cerrándose, un guion escribiéndose y un guion grabándose. Cada guionista se ocupa de una trama, dependiendo la experiencia que tenga. El jefe de equipo, cuando sus compañeros han terminado el trabajo, hace un resumen y ajusta las tramas y se presenta a la producción ejecutiva. Se hacen versiones hasta que el guion es definitivo y entonces ya se pasa a dirección.

Iván Escobar sitúa los orígenes del modelo de Globomedia en “los tiempos de *Médico de Familia*, cuando se trajo el modelo de las series americanas con, aproximadamente, dos o tres equipos trabajando a la vez” y explica así las rutinas de trabajo:

Como es más rápido grabar un capítulo que escribirlo, se suele trabajar en dos o tres guiones a la vez. Todo esto lo gestiona un productor ejecutivo o un coordinador de guiones (...) [quien] es un guionista venido a más. Toma decisiones que van más allá del guion. El productor ejecutivo es la última persona que da el pistoletazo de salida para las transmisiones. Desde el contacto con actores hasta supervisar los guiones, reunirte con los jefes de equipo y decidir que tramas sí y que tramas no y hasta la última edición de guion.

Ignacio del Moral señala que el proceso de crear personajes “es relevante porque los personajes los piensas para su actividad dramática y creas un estereotipo y a partir de ahí le vas dando forma. Casi siempre se inventa a raíz de su posición en el serie y luego ya le puedes ir dando unas características que tú entiendes que necesitas”. Nacho Faerna, continuador del trabajo de del Moral en *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) y, por tanto, heredero de sus métodos de trabajo, no es “partidario de hacer biografías de personajes (...) [aunque] sí que hay que saber de dónde salían [salen] y ver cual es su motivación (...): no se puede paternalizar con los personajes. Es de las pocas verdades que existen en este mundo. No pueden pensar que tu personaje no haría tal cosa. Tienes que tener respeto a todos los personajes pero no cariño”. Molinero cree necesario “entender qué le pasa por al cabeza” al personaje, para lo cual es necesario realizar un trabajo de documentación previo.

Julián Sastre, guionista de Globomedia, indica que lo primero que se crea es “una buena historia y a partir de eso se crean los personajes. Al revés es más complicado”. A la hora de crear personajes, Sastre no realiza una biografía del personaje porque, en su opinión, “es una pérdida de tiempo pensar en todos los personajes que aparecen en la serie. Tienes que saber que es lo importante que hay que contar. Si el personaje sale toda la temporada sí que habría que pensar más cosas. Pero si sólo es un capítulo, no”. Javier Reguilón tampoco es partidario de crear biografías para los personajes, ya que cree que lo se intenta en un guion es “crear a un personaje en función de cómo se enfrenta a una situación, cual es su filosofía de vida. Vamos a jugar más con él sabiendo cómo va a enfrentarse a esas situaciones (...) El personaje tiene que amoldarse a todas las historias. Es más sencillo ver cómo va funcionar un personaje que saber todo lo que tiene detrás”.

Jorge Sánchez Cabezudo ha trabajado en series de factoría, como *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-

2002) o *Hispania* (Antena 3, 2010-2012), y en productos de autoría como *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010). Para él, la diferencia entre unos trabajos y otros es “brutal”:

Ramón Campos [guionista de *Hispania*] es guionista y he aprendido muchísimo con él, es el padre de la criatura, él recibe los guiones y los rescribe. Es un productor guionista, no como yo que soy director guionista. En cambio Fernando [Fernando Bovaira, productor ejecutivo de *Crematorio*] es un productor de cine. Es la persona más analítica que he conocido. Yo hacía una versión y luego se hacían notas de los guiones. Se ponía en cuestión todo. Teníamos charlas larguísimas. Incluso se plantearon cosas que luego no se hicieron. Era la sensación de estar discutiendo a muerte para hacer lo mejor. Buscábamos la excelencia, no bueno a nivel de público, sino decir: ‘como mola’.

A modo de resumen, la quinta pregunta de investigación ha permitido comprobar cómo suele ser habitual que a la hora de crear personajes se recurra al uso de los estereotipos. Además, el método de trabajo empleado –autoría o factoría– influye en el proceso de creación de estos personajes, ya que en los formatos de ficción en los que se trabaja con el modo de factoría el modo de creación es más mecánico y menos artesanal, con lo que se suele recurrir a los estereotipos a la hora de caracterizar al personaje.

4. Discusión

El estudio que aquí se ha planteado tenía como objetivo principal conocer la opinión de los creadores, de los guionistas, acerca de su trabajo. Para ello se realizaron veinte entrevistas, la mayoría presenciales, con algunos de los principales responsables de la ficción audiovisual actual, muchos de ellos reconocidos por la industria con diversos galardones como Premios Goya por su labor profesional. Evidentemente no son todos los guionistas del panorama audiovisual español pero sí son lo suficientemente representativos para que sus opiniones sean tenidas en cuenta. Además, muchos de ellos son responsables de las principales ficciones nacionales, como *Cuéntame*, *Vis a vis*, *Gigantes*, etc. o de películas aclamadas por la crítica y el público como *La Caja 507*, *No habrá paz para los malvados* o *Tadeo Jones*. Conocer cómo es su trabajo de primera mano ha resultado muy interesante y enriquecedor, pues ha permitido conocer cómo se trabaja desde el punto de vista del guion la ficción audiovisual española contemporánea.

Los guionistas entrevistados han confirmado que la ficción nacional es generalista, especialmente en las series de televisión emitidas en horario de prime time, que tiende a ser poco fragmentada, con patrones muy cerrados, en la línea de lo que indican Galán y Herrero (2011: 27-28) sobre lo que indican los creadores y programadores que deben hacer los guionistas ya que deben conseguir “audiencias familiares que supusieran jugosos beneficios para los anunciantes y temas cercanos al público, principalmente comedias o relatos con dosis similares de drama y humor, que emanasen un fuerte sentimiento de comunidad y que transcurriesen principalmente en el barrio o en entorno familiar”. Por estos motivos, los guionistas afirman recurrir a los estereotipos para crear personajes, especialmente, para la televisión y para ficciones de corte generalista.

Las nuevas ficciones audiovisuales se enmarcan en lo que García de Castro (2008) denomina nuevo realismo o “neorrealismo” televisivo contemporáneo caracterizado por el realismo y la contemporaneidad, aunque suele ser creada a partir de casos reales, a veces la realidad es difícilmente ficcionable. Sobre este aspecto, si la ficción nacional es o debe de ser realista y tener en cuenta la realidad social para reflejarla en las tramas narrativas, ha habido diversas opiniones. Por un lado, ha habido guionistas como Nacho Faerna quienes afirmaron que la televisión no es realista ya que como señaló Olga Salvador “eso sería construir una serie de laboratorio por lo que perdería entidad”. Ha habido

guionistas como David Cotarelo quienes afirman que no es tanto reflejar la realidad sino ceñirse a la realidad de la serie creada, esto es, ser fieles a la historia y el contexto que se refleja en la serie. Estas ideas, por tanto, estarían en concordancia con lo indicado por Alba (1999: 187) al indicar que “la ficción no examina la realidad sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es (...) todo lo que el hombre puede llegar a ser (...). Existir quiere decir: ‘ser-en-el-mundo’. Hay que comprender como posibilidades tanto al personaje como su mundo”. Iván Escobar o Javier Reguilón han indicado que la función de la ficción audiovisual es entretener y no formar se han situado otros guionistas como. Esta afirmación ha sido objeto de debate en muchas investigaciones y discusiones no solo de profesionales del medio, sino también investigadores académicos. Investigaciones realizadas han indicado que una ficción puede cumplir ambos objetivos: entretener y formar, tal y como lo ha demostrado Müller (2009).

Los guionistas han indicado que una labor que se debe de hacer a la hora de crear tramas y personajes es la documentación. Algunos guionistas han indicado que es una labor que a veces no realizan debido a la falta de tiempo, mientras que otros la realizan de forma sistemática. De esta forma, los guionistas seguirían dos posturas diferentes como señala Galán (2005): los que tienen una visión existencialista que considera al personaje como un conjunto de atributos y cualidades –biografía, aspecto físico y psicológico...- o una dinámica que lo entiende como un acierto conjunto de actividades y transformaciones antropomórficas que cobran sentido y significación a medida que representan un hacer.

La labor de documentación está relacionada con el método de trabajo adoptado por la productora encargada de la ficción, esto es, el método autoría o el método de factoría. En aquellas productoras que basan su método de guionización en un proceso más artesanal suelen dedicar más tiempo a documentarse y recurren en menor medida al uso de estereotipos. Resulta especialmente relevante realizar una investigación sobre los personajes ya que “del personaje principal aparecen otros personajes, se crean los escenarios y el diálogo toma vida. Es como si esos personajes le ayudasen a desarrollar el guión” (DiMaggio, 1992: 179). Por tanto, cuidar el proceso de creación resulta fundamental para poder crear una buena historia.

5. Conclusión

A la hora de estudiar aspectos relacionados con la ficción se suele recurrir a recursos académicos que analizan cómo es o qué características tiene, por ejemplo. Estos estudios suelen estar realizados analizando el final del proceso, es decir, el resultado final, esto es, el producto audiovisual. Esta investigación ha pretendido ahondar en el inicio del proceso, es decir, en el germen del producto audiovisual, esto es, en el proceso creativo. Para ello, nada mejor que recurrir a la experiencia de una veintena de guionistas en activo y de reconocida trayectoria profesional. Gracias a sus respuestas y al contraste de ellas, este estudio ha recogido la opinión de los responsables de la ficción que consumimos y de la ficción nacional más relevante. Evidentemente la ficción es cambiante y este estudio debe ser tenido en cuenta en un tiempo y un espacio muy concreto, el de la ficción audiovisual española contemporánea. Cómo será la ficción en un futuro, en un mundo tan cambiante como es el audiovisual, requerirá un nuevo estudio que confirme o no las conclusiones que aquí se presentan. Si bien es cierto que, a pesar de que se vive una eclosión de ficción, especialmente de series de televisión, derivada de la multiplicidad de cadenas y un aumento de la oferta de productos y de la demanda de los espectadores, Balló y Pérez indican que todos los productos serán prácticamente similares a pesar de la multiplicidad de géneros, formatos, contenidos, etc. porque “en la era de su reproductibilidad técnica, la ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban, y a menudo se legitiman, todas las estrategias de la repetición. Esta efervescencia serial configura un pasaje de cotidianidad que se refleja a la vez en la costumbre privada y en los rituales colectivos, a par-

tir de un reencuentro periódico que fortalece y preserva la noción de identidad” (Balló y Pérez, 2005: 9).

A pesar de que en el contexto actual son múltiples las plataformas que han hecho de la ficción audiovisual su seña de identidad o que “están viviendo sobre la ola del gusto por las series de ficción que se ha despertado en los últimos años; o que acaso las propias cadenas de televisión han sabido despertar en el público” (Álvarez, 1995: 125), muchos de los productos que se crean, a pesar de parecer novedosos en cuanto a historias, tramas o personajes, no se alejan en demasía de la caracterización que los guionistas entrevistados hacen de la ficción audiovisual nacional: generalista, no fragmentada, costumbrista, etc. Por ejemplo, en lo que respecta a las series de televisión realizadas en España estas son, básicamente, de tres tipos: familiares, profesionales o históricas (Castillo, Simelio y Ruiz, 2012; Diego y Pardo, 2008; García de Castro, 2002, 2003, 2008; Herrero y Diego, 2009; Lacalle y Hidalgo-Marí, 2016; Marcos Ramos, 2013; Medina, 2007; Padilla, 2012).

Quizás se necesiten más años, un mayor asentamiento de la ficción no solo en las parrillas televisivas sino en las estrategias de las cadenas, y un desligamiento de las lógicas comerciales para poder subvertir este esquema que se repite casi desde el origen de la ficción audiovisual española. ¿Acaso hay mucha diferencia entre *Verano azul* o *Los Serrano*? ¿O entre *Brigada Central* o *Brigada Costa del Sol*? No debemos olvidar que la ficción audiovisual es “una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea” (Balló y Pérez, 2005: 9).

6. Bibliografía

Alba, G. (1999). Cómo construir personajes a partir de la prensa diaria. En Vilches, L. (Comp.), *Taller de escritura para televisión*. (pp. 185-228). Barcelona: Editorial Gedisa.

Balló, J., y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.

Benney, M., Y Hughes, E. C. (1970). Of Sociology and the interview. En Norman K. Denzin (Comp.). *Sociological Methods: A Sourcebook* (pp. 75-98). Chicago: Aldine.

Castillo, A. M., Simelio, N. y Ruiz, M. J. (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España, *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10, pp. 666-681.

Cruz, C. (2014). *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine*. Barcelona: Laertes.

Denzin, N. K. y Lincoln, Y. (2012). La investigación cualitativa como disciplina y como práctica. En Denzin, N. K. y Lincoln, Y. (Coords.), *Manual de investigación cualitativa*. Vol. 1. (pp. 43-102). Barcelona: Gedisa.

García De Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de ficción en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.

García De Castro, M. (2003). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000, en *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº 14.

García De Castro, M (2008). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas. *Comunicar*, 15(30), pp. 147-153.

Diego, P. y Pardo, A. (2008). Estándares de producción de “dramedias” familiares en España. En Medina, M. (Coord.). *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano* (pp. 45-74). Madrid: Yumelia.

Dimaggio, M. (1992). *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional autónoma de México.

Field, S. (1998). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

Galán, E. (2005). Construcción social de la realidad y caracterización de los personajes en las “series dramáticas profesionales” en España (1998-2003). Antecedentes y evolución. Extremadura, Tesis doctoral. Universidad de Extremadura.

Galán, E. y Herrero, B. (2011). *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Síntesis.

Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Nueva York: Aldine Publishing Company.

Gutiérrez, J. S. (2018). “El guión cinematográfico. Su escritura y su estatuto artístico”. *Revista Signa*, 27, pp. 523-539
< <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/21855/17918>> (en línea; fecha de consulta: 12 de julio de 2019)

Herrero Subías, M. y Diego González, P. (2009). Series familiares de televisión: concepto, producción y exportación. El caso de Médico de familia, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp. 238-247
<http://www.revistalatinacs.org/09/art/21_820_19_UNAV/Herrero_y_Diego.html>
(en línea; fecha de consulta: 12 de julio de 2019)

Huerta, M. A. (2007). Las series de televisión en España: antecedentes históricos, condicionantes básicos y métodos de trabajo. En Huerta, M. A. y Sangro, P. (Eds.), *De los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España* (pp. 11-26). Madrid: Arkadin Editores.

Lacalle, C., y Hidalgo-Marí, T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, (71), pp. 470-483.

Machalski, M. (2006). *El guión cinematográfico. Un viaje azaroso*. Buenos Aires: Catálogos.

Marcos Ramos, M. (2013). “Algunos apuntes sobre la ficción seriada nacional: tipología y características”, *Revista de Comunicación Vivat Academia* (ISSN: 1575-2844), N°124, pp. 34-50
<<http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/186/54>>

Medina, M. (2007). Explotación económica de las series familiares de televisión, *Communication and Society/ Comunicación y Sociedad*, vol. XX, n. 1, pp. 51-85.

Müller, F. (2009). Entertainment anti-racism. Multicultural television drama, identification and perceptions of ethnic threat. *Communications. European Journal of Communication Research*, 34(3), pp. 239-256.

Padilla, G. (2012). Renacer histórico de la ficción histórica. En Puebla, B., Carrillo, E. E Iñigo, A.I. (ed. Lit.), *Ficcioneando: series de televisión a la española* (pp. 39-54). Madrid: Fragua.

Sánchez-Escalonilla, A. (2016). *Del guión a la pantalla. Lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Ariel: Barcelona.

Sangro, P. (2011). *La práctica del visionado cinematográfico*. Madrid: Síntesis.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

María Marcos Ramos (2020): Hablan los guionistas: análisis de su práctica profesional., en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 11 (1), pp. 55 a 74. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v11i0.326>