

# SERIES DE **CULTO**

TONI DE LA TORRE



timunmas

**SERIES DE**  
**CULTO**

TONI DE LA TORRE



**timunmas**

Primera edición: mayo de 2015

© Toni de la Torre, 2015

Ilustración de cubierta © David M. Buisán

Diseño de cubierta: Departamento de Arte y Diseño,  
Área Editorial del Grupo Planeta

© Editorial Planeta, S. A., 2015

Avda. Diagonal, 662-664, 7.ª planta. 08034 Barcelona

Timun Mas, sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

[www.timunmas.com](http://www.timunmas.com)

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

ISBN: 978-84-450-0262-9

Depósito legal: B. 8.469-2015

Impreso en España por Huertas Industrias Gráficas, S. A.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

**W**alter White mira a cámara y se despide de su familia. En los calzoncillos lleva una pistola que desenfunda mientras camina hacia la carretera. Apunta al horizonte, donde el desierto de Albuquerque le responde con el eco de unas sirenas policiales. Así empezaba la andadura del protagonista de *Breaking Bad*, y así llegaba a su punto más álgido la evolución imparables que las series han vivido en la última década.

Redescubierta, reivindicada y resucitada, la ficción de la cotidianidad, la que podemos ver desde el salón de casa, es actualmente sinónimo de prestigio. Pero hasta hace poco, esto no era así. Hasta no hace mucho tiempo, la idea de ver una serie sobre un profesor de química con cáncer que decide dedicarse al tráfico de drogas era algo impensable. Semejante osadía jamás habría pasado los filtros de las cadenas televisivas. Sin embargo, aquí tenemos a Walter White y su mirada férrea, buscando la máxima pureza en una caravana, mientras en su interior tiene lugar una transformación kafkiana. Qué digo transformación: ¡una revolución! La de un hombre que, harto de ser tratado como un pelele, decide seguir el camino del mal. La de un don nadie que opta por la liberación, la de un personaje que quiere que le tengan en cuenta, aunque sea para mal. Y que engañará, amenazará y matará bajo el nombre de un álter ego llamado Heisenberg.

El desarrollo argumental de *Breaking Bad* no es muy diferente del que ha seguido la serie de televisión como forma narrativa en la última década. La ficción seriada también ha decidido que quiere que la tengan en cuenta, y en muy poco tiempo se ha transformado radicalmente, adaptando el medio en que se desarrolla para hacer posible algo que es una proeza en un mundo tan dependiente de las fórmulas como el televisivo. Estoy hablando de las series de autor. O como a mí me gusta llamarlas, las «series de culto».

## LA AUTORÍA EN LAS SERIES CONTEMPORÁNEAS

El prestigio y la popularidad de la serie como forma narrativa han evolucionado en paralelo a la consolidación de la figura del autor en el medio televisivo. El concepto *showrunner* es relativamente reciente si consideramos la larga trayectoria de la ficción catódica. Al ser una forma narrativa originada en un medio de masas, cuyas principales influencias eran el folletín y la radionovela, a la serie de televisión siempre le ha costado reivindicar su estatus de producto cultural.

En los años cincuenta y sesenta hubo guionistas que se autodenominaron dramaturgos para intentar alejarse de la idea del guionista como simple pieza de un engranaje mayor que predominaba en Hollywood y asociar así su trabajo al de los autores teatrales. Ponían énfasis en definir su obra como el producto de la mirada de un autor, y esa fue la noción que lograron transmitir entre la audiencia de los programas de antologías de la época, recordados aún con cierta nostalgia por el público estadounidense. Estos programas eran espacios dedicados a la ficción dramática en los que cada semana se presentaba una historia distinta, con nuevos personajes y nueva ambientación. Además, cada entrega tenía un autor independiente del resto de episodios. La audiencia los diferenciaba de la mayoría de series de género de las grandes cadenas, distinguiéndolos como ficción de calidad (en oposición a las series de género) y considerándolos una cita semanal obligada. Estos primeros autores crearon una colección de ficciones, muchas de ellas desaparecidas (se rodaban y emitían en directo y sin los actuales sistemas de grabación), que más tarde se consideraron la primera edad de oro de la televisión.

No deja de ser paradigmático que el primer brillo de calidad en el medio, todavía naciente, se produjera cuando esos creadores decidieron reivindicar su autoría, buscando dar a la televisión un valor que no tenía. Como parte de ese plan para lograr un reconocimiento, y por otros motivos que no son el objeto

de este libro, intentaron trasladar sus obras televisivas a otros medios narrativos de mayor prestigio. Así, Paddy Chayefsky logró que *Marty* se adaptara a la gran pantalla y tuviera una circulación inédita por las salas de cine independiente de Nueva York, un concepto todavía incipiente en aquella época, para finalmente acabar ganando el Oscar a la mejor película en 1956. Por su parte, Rod Serling, quizá el autor más conocido de aquellos primeros años, logró llevar algunos de sus trabajos a Broadway, aunque se encontró con que el mundo del teatro no veía con buenos ojos la incursión de un escribiente televisivo, además de enfrentarse a una censura hasta ese momento desconocida para él (la experiencia que vivió en la adaptación de *Noon on Doomsday*, que incluyó múltiples reescrituras del texto televisivo original, es descrita como tortuosa y frustrante por el propio Rod Serling, que llegó a renegar de la versión final de la obra, a la que, cambio tras cambio, acabaron despojando de sentido).

No es que los programas de antologías estuvieran libres de control, pues eran espacios que contaban con un patrocinador que encabezaba el título del programa y que podía tener mucho que decir sobre los contenidos a los que asociaba su marca. Sin embargo, los guionistas de entonces gozaban de una sorprendente libertad de contenidos, seguramente a causa de lo poco que se valoraba el medio y su trabajo (la mayoría de ellos no podía vivir de la escritura televisiva, así que compaginaba los guiones con empleos tradicionales como el de vendedor de electrodomésticos, o trabajando en negocios como una imprenta, lo cual les garantizaba unos ingresos). La cuestión es que en aquella época pudieron abordar temas raciales, señalar diferencias sociales y explorar problemas no precisamente aptos para la televisión familiar, como la drogadicción, y otros que fueron polémicos, como la pena de muerte, las disputas por la custodia de los hijos o el aborto. Este último fue uno de los temas más controvertidos que puso sobre la mesa *The Defenders*, la serie de Reginald Rose que podríamos considerar la primera joya seriéfila de la historia. Fue una serie de abogados que surgió como una alternativa a la popular *Perry Mason* (de hecho, se vendió como la anti-*Perry Mason*), diferenciándose a través de un enfoque más realista y manteniendo unas posiciones mucho más liberales, especialmente en lo concerniente a la moral de los personajes y a la interpretación de la ley.

Cuando el guión del episodio en que los dos abogados protagonistas defienden el aborto como una posibilidad comprensible en determinados casos llegó a manos de los patrocinadores de la serie, estos se echaron atrás y obligaron a CBS a buscar alternativas. Esta retirada de los anunciantes sirvió como trama a un episodio de *Mad Men*, titulado «The Benefactor» (en honor al polémico episodio), en el que Harry Crane, tras descubrir los problemas que tiene CBS con la trama del aborto, decide intentar vender la serie a uno de los clientes de la agencia, que al final la acaba rechazando por los mismos motivos. Pero el caso de este episodio de *The Defenders* es una excepción, y en general los guionistas de programas de antologías como *Kraft Television Theater*, *The Philco Television Playhouse*, *General Electric Theater*, *The United States Steel Hour* o *Playhouse 90* pudieron trabajar sin ataduras y llevar a cabo su propia revolución televisiva, dejando su huella como autores y tratando temas difíciles que provocaban un debate en los hogares.

El estudio de la historia de las series demuestra que hay un fuerte vínculo entre el desarrollo de esta autoría y la libertad creativa de la industria televisiva (este es un tema que desarrollaré más adelante). Sin embargo, ambas quedan mutiladas con la llegada del interés de Hollywood por el medio televisivo en los años setenta. El centro de la producción de ficción pasa de Nueva York a Los Ángeles, y empiezan a producirse versiones seriadas de películas conocidas. El guionista pierde rápidamente los derechos adquiridos durante dos décadas, así como cualquier atisbo de autoría sobre la obra escrita. Los nombres y apellidos se difuminan en equipos de guionistas que obedecerán a los productores, nuevos jefes maestros de la construcción de la ficción en la televisión, que por lo general no mostrarán un gran interés por considerar la serie como forma artística, sino como forma de entretenimiento comercial. La televisión adopta sistemas de producción industrial y la repetición, con variaciones, se convierte en la principal característica de la ficción seriada. En cada episodio se repiten personajes, situaciones, conflictos e incluso soluciones narrativas, lo cual da lugar a lo que más tarde los académicos decidirán llamar «ficción de la repetición». En este contexto de imitación y bucle infinito, la singularidad es una excepción. Sin embargo,

paradójicamente, es en esta etapa en la que el lenguaje formal de las series se desarrolla y encuentra un estándar que le sirve para afianzar su singularidad ante otras formas narrativas, especialmente a través del trabajo de Steven Bochco, uno de los pocos apellidos reconocibles para la audiencia, cuyo trabajo en *Hill Street Blues (Canción triste de Hill Street)* lleva al medio a su madurez.

La figura del autor reaparecerá cuando la necesidad de las cadenas de televisión norteamericanas, acuciadas por un descenso de la audiencia y necesitadas de fórmulas innovadoras, lleve a algunos productores a confiar en el guionista principal como pieza clave de la ficción. Es en los años noventa cuando algunos guionistas asumen también el cargo de productores ejecutivos, lo cual les permite ganar peso en la toma de decisiones y recuperar así parcialmente la autonomía que habían tenido en la prehistoria de las series. Steven Bochco fue, precisamente, uno de los primeros guionistas en encabezar esta nueva etapa en la autoría televisiva, siendo considerado el padre del guionista moderno. Le siguieron otros como David Lynch y Mark Frost en *Twin Peaks*, Joshua Brand y John Falsey en *Northern Exposure (Doctor en Alaska)*, Chris Carter en *The X-Files (Expediente X)* o Aaron Sorkin en *The West Wing (El ala oeste de la Casa Blanca)*. Todos fueron tan conocidos para el gran público como las series que crearon, y empezaron a cristalizar una nueva etapa en la que la firma sería una de las claves de una serie de éxito. Si parte del atractivo para ir a ver una película era el nombre de su director, el nuevo atractivo para ver una serie de televisión sería el nombre de su guionista principal.

En este punto, la televisión elige definitivamente el lenguaje escrito por encima del visual, siendo predominante la visión del guionista a la del director, que en muchos casos puede ser rotatorio o pertenecer a la plantilla de un estudio o de una productora, mientras que en el cine lo habitual es que el guionista esté a las órdenes del cineasta. Sin embargo, existen muchas formas de ver este trabajo conjunto; hay creadores de series que deciden encargarse de ambas facetas y hay dúos de guionista-director que colaboran en el proceso creativo al cincuenta por ciento, como Nic Pizzolatto y Cary Fukunaga en *True Detective*. La figura del productor sigue siendo igualmente



importante, y no son pocas las series en las que marca el rumbo de la ficción, quedando por encima del guionista principal, que puede ir cambiando de forma regular, como en el caso de *Dexter*, o incluso a mitad de temporada, como en *The Walking Dead*.

El auge de la nueva edad de oro de la televisión coincide con la consolidación de la figura del autor en el medio televisivo, que en el nuevo siglo combinará la faceta de creador y de *showrunner* (es decir, la persona que supervisa el día a día de la serie y tiene siempre en la cabeza todos los elementos que forman parte de ella, a corto y largo plazo). Sin embargo, se trata de dos funciones que no tienen por qué coincidir en la misma persona, puesto que el creador puede delegar el trabajo de *showrunner* en un guionista de confianza de su equipo.

Los dos grandes nombres que contribuyen a la consolidación de esta nueva forma de autoría son David Chase y J. J. Abrams. El primero se convierte en el autor en mayúsculas para la industria de la televisión con *The Sopranos (Los Soprano)*, una serie que marca un punto de inflexión en la ficción catódica por muchos motivos, pero sobre todo por el elevado grado de excelencia que se exige la propia serie y que exige al espectador. Es la mirada de David Chase, que concibe la serie como una obra que el espectador debe contemplar, analizar e interpretar, lo que hace de *The Sopranos* una serie singular, favorita de la crítica y de los demás miembros de la industria televisiva. Es la serie de la que hablan guionistas y productores, la que se comenta en los pasillos de las grandes cadenas de televisión, así como en los despachos donde se toman decisiones. Sus cifras de audiencia, que no dejaron de crecer en su primera temporada (hasta casi duplicarse), convencen al canal HBO de que es posible unir arte y televisión y que la suma dé como resultado un éxito de prestigio.

Fuera de la industria televisiva, el nombre que hace tomar conciencia al gran público de la existencia de una autoría televisiva es J. J. Abrams. Con *Lost (Perdidos)* consigue dotarse de un aura de genio creador con una cuidada puesta en escena en conferencias en las que relata su forma de

ver la ficción televisada (a la que compara con una caja opaca que invita al espectador a imaginar qué contiene en su interior) como un concepto propio, producto de su visión como autor. J. J. Abrams convence con su verbo y su audacia a la hora de exponer sus ideas sobre lo que debe ser la serie de televisión, utilizando su persona como la marca que define todas sus ficciones (algo que apoya con conexiones temáticas y referencias constantes entre sus series y películas, construyendo un universo en común que lo tiene a él como cabeza pensadora, como gran demiurgo). J. J. Abrams no sólo crea series que tienen un gran éxito entre la audiencia, no sólo es un visionario que supo ver antes que nadie la necesidad del espectador de la era de internet de participar en una ficción a través de la red, sino que además ha sabido venderse a sí mismo como el mago detrás del truco que tuvo atrapados a millones de espectadores de todo el mundo durante seis temporadas. El Steve Jobs de la televisión, que con el tiempo se ha convertido en una marca más que en un guionista, se transforma en el rostro de la nueva era de las series de televisión, apareciendo en portadas de revistas y aumentando su popularidad conforme *Lost* se convierte en un fenómeno de alcance global.

Si David Chase es el genio dentro de la industria de la televisión, J. J. Abrams es el genio para los espectadores. Y la distinción no es gratuita, porque los dos, en sus respectivos roles, coinciden en el mismo período de tiempo para catapultar definitivamente al creador de series a lo alto de la jerarquía televisiva. A partir de ese momento, los canales apostarán más que nunca por los nombres propios para vender sus nuevas series (incluso cuando la labor del creador en cuestión se limite a la de ser productor ejecutivo) y los espectadores, con un conocimiento cada vez mayor del medio televisivo provocado por el mayor interés que suscita este en el mundo periodístico, seguirán las trayectorias de sus creadores de series favoritos.

Al mismo tiempo, los equipos de guionistas formados en series anteriores se convertirán en la cantera para la búsqueda de nuevos talentos y harán posible así la progresión del estatus de escribiente anónimo al de

creador de la propia serie. Por ejemplo, de las filas de *The X-Files* saldrán Howard Gordon, que será nombrado *showrunner* de *24* y luego cocreará *Homeland* junto a Alex Gansa, y también Vince Gilligan, creador de *Breaking Bad*. De las filas de *The Sopranos* surgirá Matthew Weiner, que logrará hacer realidad *Mad Men*, un proyecto de serie rechazado durante años, así como Terence Winter, que creó para HBO la ambiciosa *Boardwalk Empire*. De entre los guionistas de *Lost* destacará Damon Lindelof, que además de trabajar en el cine, estará al frente de *The Leftovers*. Estos son sólo algunos de los muchos ejemplos de talentos cultivados en el foro interno de las salas de guionistas que posteriormente se convirtieron en autores con serie propia. De este modo se asegura el surgimiento de nuevas generaciones de creadores, que a su vez garantizan la gestación de nuevas series que sorprendan y cautiven a la audiencia, y alimentan con nuevos nombres a los departamentos de *marketing* de los canales y estudios, cada vez más convencidos de que las series pertenecen a quienes las escriben, al menos desde el punto de vista del reconocimiento público.

El reconocimiento del guionista como autor de una obra marca un punto de inflexión en la concepción de la industria televisiva, que históricamente se había situado en el mundo del entretenimiento con fines comerciales (vender espacios publicitarios) y que a partir de ese momento produce artefactos con ambiciones culturales que son apreciados por el público como una obra de arte. La victoria de la autoría del guionista es también la victoria de la singularidad sobre la fórmula, la de la visión del creador sobre el mecanicismo de la repetición, la del riesgo sobre los resultados. Y sobre todo la de la consagración de la serie como forma artística, una concepción que había esquivado la televisión hasta el momento, como si la popularidad del medio catódico no pudiera ser compatible con aspiraciones artísticas. El reconocimiento de la autoría pone en el mismo lado de la ecuación a la serie y al cuadro que cuelga en un museo; al guionista y al artista. El público que disfruta de la ficción televisada y el de la alta cultura ya no son opuestos ni excluyentes, sino colindantes e indistinguibles.