

Los tres tiempos de la narrativa audiovisual

Lorenzo Vilches - Universitat Autònoma de Barcelona - lorenzo.vilches@uab.es

Resumen:

La narrativa cinematográfica es la matriz de todas las narrativas de ficción posteriores, televisión y nuevas narrativas online o webseries.

Su fortaleza radica en 2 aspectos: la técnica de reproducción del sonido y la imagen destinados a la proyección en una pantalla, no es exclusiva del cine sino de todas las técnicas artificiales de reproducción. Su originalidad reside en ser la fusión de todas las artes en una sola tecnología: el filme. Y, en segundo lugar, porque su fuerza narrativa proviene de la literatura de todos los tiempos.

El drama televisivo nace imitando al teatro para luego fundir en una sola estética la radio y el folletín por entregas a través de la Soap Opera norteamericana y la telenovela latinoamericana. En un segundo momento, para competir con el cine inventa el formato de 50 minutos llamado serie. Como ocurre con el cine, también la narrativa serial se basa en adaptaciones literarias y en la inventiva de los escritores y guionistas.

El tercer momento de la narrativa audiovisual lo constituyen las nuevas narrativas online que prescinden tanto del aparato cinematográfico como televisivo. Estas narrativas se valen del patrimonio de la arquitectura dramática del cine y la televisión tradicionales pero su especificidad primera son las pantallas móviles, para lo cual adaptan la duración de las escenas, la interpretación de los actores y las dimensiones de los planos. Su segunda especificidad son sus públicos comunitarios y su participación en las redes sociales.

Ni el cine ni la televisión desaparecerán en el futuro. Pero su difusión y función social quedará delimitada física y artísticamente. Las nuevas narrativas se impondrán como el tercer medio audiovisual universal contaminando a los otros dos grandes medios su movilidad y disponibilidad de uso.

Palabras claves: Literatura; cine; televisión; narrativas online; formatos.

1. ¿Hasta qué punto se puede hablar de la supervivencia de la narrativa del cine o del filme tal como lo conocemos actualmente?

La diferencia entre el término cine y filme aparentemente no es irrelevante. Más allá de la nomenclatura su significado es muy diferente. El cine está constituido por la gran maquinaria económica, técnica, industrial y social bien y suficientemente analizada por la historia del medio.

El concepto de filme, por su parte, encierra el marco artístico y especialmente el lenguaje fílmico, que también goza de una extensa literatura especializada sobre el tema.

El medio cinematográfico está condicionado por la industria y los mecanismos técnicos de la filmación y proyección del objeto cine sustentados por la película y las tecnologías de registro y proyección. La historia del cine puede recorrerse desde la foto fija hasta el fotograma, del blanco y negro al color, del mudo al sonoro, desde el soporte analógico al digital. En este marco se deben considerar todas las evoluciones que se han venido sucediendo desde la invención del cine hasta ahora. En el ámbito de la producción observamos la relación capital-trabajo (laborales y autorales), así como la concentración o deslocalización de la producción y la distribución en países y sistemas político-económicos. La economía del cine también se ha transformado: desde los mecenazgos del primer cine para levantar posteriormente las grandes inversiones capitalistas de Hollywood, la construcción de los estudios en EE.UU. y Europa, las ayudas estatales en Europa y Latinoamérica, hasta la actual popularización de las producciones independientes de bajo coste.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

La narrativa fílmica, por su parte, se basa en las maneras de contar historias y la evolución de los estilos y estéticas de acuerdo a los tiempos, países, géneros y formatos que han podido plasmarse en las películas a lo largo y ancho del mundo. Éste es el universo de la forma y del arte de hacer películas que incluye a los creadores, guionistas, actores, directores, realizadores, músicos, técnicos.

En la actualidad y debido principalmente al ausentismo de las masas se cuestiona una parte de la tradición cinematográfica, es decir, la supervivencia de las salas de cine. Lisa y llanamente, no sabemos si seguiremos yendo al cine en el futuro porque no habrá salas o porque tendremos todo lo necesario en casa. A la inversa, los cambios o crisis del lenguaje fílmico tradicional no parecen despertar ninguna preocupación. Posiblemente hay consenso entre los aficionados al cine sobre este punto: siempre habrá creadores de sueños que seguirán produciendo bajo una u otra forma tecnológica. El lenguaje no muere.

La historia nos muestra cómo el cine ha ido migrando paulatinamente pero sin parar desde los recintos feriales y de entretenimiento popular hasta los grandes y ricos palacios exclusivos de la era dorada de Hollywood, para luego pasar a las multisalas de los años 90 que sobreviven desde entonces en medio de grandes penurias económicas debido a la deserción de los públicos. Se dice, y con razón, que el cine es una especie en peligro de extinción. Nuevamente deberíamos precisar qué queremos decir con estos comentarios: ¿nos referimos o a la industria que hace películas en general o únicamente a la sobrevivencia de las salas de cine?

La industria del cine, en todos los años de su existencia, ha hecho grandes inversiones económicas y técnicas en la mejora del sonido, en el tamaño y definición de las pantallas, en la invención de sofisticadas cámaras de filmación tanto pesadas como ligeras y móviles, mejoras en la arquitectura y ergonomía de los centros de exhibición, en incorporación de pantallas Cinemascope y luego los Cinemax, y últimamente convirtiendo la película su consecuente proyección al soporte digital. La sofisticación técnica de la 3D, aunque

experimentada desde los años 50 en adelante no termina de generalizarse por falta de contenidos y, consecuentemente, por falta de interés de los grandes públicos. Pero el aspecto más relevante de la tecnología en la industria de las películas se encuentra en el ingreso al mundo digital y la creación de efectos especiales, estableciendo así un puente muy sólido entre estructuras de animación digital y formas narrativas. Es decir, entre la materialidad técnica del cine y su determinación en el lenguaje fílmico, una dualidad necesaria que, por lo demás, existe desde sus inicios como preocupación teórica: el cine como materialidad en Kracauer (1962) y la pregunta sobre la sustancia filosófica del cine en Bazin (1958-1963).

Uno de los estadios más decisivos del encuentro entre ciencia, industria y cine es la simbiosis entre tecnología y lenguaje fílmico. Las grandes producciones de efectos especiales han abierto la puerta a las historias épicas, a universos escatológicos y a un mundo dominado por la robótica y los monstruos pre diluvianos, a los viajeros exóticos intergalácticos o de pelajes futuristas venidos de planetas lejanos, sean humanos, animales, minerales o dotados de inteligencia digital, con frecuencia enemigos del planeta tierra y sus habitantes o buscando refugio o amistad, en ocasiones conviviendo todos en un mismo filme, de acuerdo al universo postmoderno de *La Guerra de la galaxias* y que luego se encargó de confirmárnoslo *ET*, siguiendo el camino marcado por *Encuentros en la tercera fase*.

Por otro lado y recordando que la ciencia, la técnica y la literatura han sido siempre buenos compañeros de viaje, la presencia de la literatura en el cine y la televisión también viene de lejos. La adaptación cinematográfica y televisiva recupera la participación de novelistas en las películas y series de hoy y los guionistas se vuelven novelistas con mucha frecuencia. La adaptación, como la escritura de un proyecto narrativo a partir de una novela o de otro film o de otra serie es parte de la cultura narrativa del audiovisual.

La crítica especializada de hoy se ocupa menos del grado de fidelidad al texto original que hace 10 o 20 años atrás y prefiere resaltar especialmente aquellos recursos narrativos de mayor éxito en el producto final. En cambio, los autores

literarios de hace unos años solían ser más críticos según el mayor o menor grado de sometimiento de las adaptaciones al original. También es verdad que algunos grandes novelistas tampoco han tenido mucha fortuna en las adaptaciones al cine (Gabriel García Márquez, Vargas Llosa). En la parte positiva, es el mismo novelista quien participa en el guión de la película adaptada, e incluso algunos trabajan como supervisores en una serie para televisión (Gonzalo Torrente Ballester para *Los gozos y las sombras*).

La producción de una película depende de una industria compleja, no siempre el éxito o fracaso de una adaptación depende del guión. Como afirma Jean Claude Carrière (1998), hay fracasos de adaptaciones de grandes obras y grandes éxito de novelas mediocres. Dos adaptaciones de una novela pueden tener diferentes resultados tanto de público como de crítica. Como ejemplo, la adaptación de *Dangerous Liaisons, Relaciones peligrosas* en Hispanoamérica y *Las amistades peligrosas* en España (1998) de Choderlos de Laclos: El filme de Stephen Frears, estuvo nominado a 6 Oscar - finalmente se llevó 3-, entre ellos el mejor guión adaptado (Christopher Hampton, adaptado, a su vez de la obra de teatro del propio guionista) y un gran éxito de crítica y de público. En cambio, la misma adaptación de Milos Forman, escrita por Jean Claude Carrière cuyo estreno coincide en el mismo año 1998 con la película de Frears, fue un fracaso, reconocido por el mismo Forman "*Valmont fue un fracaso, lo cual, en circunstancias normales, me habría postrado en cama por largos meses. No obstante, justo el mismo día de su estreno estalló en Checoslovaquia la revolución de terciopelo, que lideraba mi viejo compañero de clase de Podebrady (el escritor y disidente, Václav Havel, nota del editor)*".¹

La novela de Laclos, sin embargo, ya había sido adaptada al cine en 1959 y dirigida por Roger Vadim en Francia. Además se hicieron adaptaciones a la ópera y a la televisión.

El cine de género es otro gran deudor de la literatura. El cine de ciencia ficción, por ejemplo, se desarrolló en un contexto de entusiasmo por la ciencia y la

¹ Página oficial de Milos Forman, <http://milosforman.com/es/movies/valmont> (14 / 12 / 2013)

técnica en los comienzos del siglo XX y la popularización de las grandes Exposiciones Universales. Pero el factor literario fue decisivo para el género. Lo inspiran las obras de Jules Verne con sus novelas históricas y de aventuras, que incluían personajes de todas las razas junto a la pasión por descubrir nuevos territorios. Como también las novelas de Herbert George Wells del siglo XIX serían inspiradoras de diversos filmes de ciencia ficción. El abismo entre el poder que representa la capacidad de matar y el sueño de la impunidad con ayuda de la física y la droga están en *The Invisible Man (Las aventuras de un hombre invisible)* (1932). Basado en la novela *The Invisible Man* (1897) de H.G. Wells, la fantasía y la ciencia se unen para explicar el proceso psicótico del joven científico Jack Griffin que consigue hacerse invisible pero que no podrá revertir el proceso convirtiéndose en un fantasma cubiertos de vendas y ropa para ser visto.

En *The War of the Worlds (La guerra de los mundos)* (1953) de Byron Haskin, adaptación de la novela de H.G. Wells, una zona residencial de California se encuentra un meteorito que cae precediendo a maquinarias espaciales con propósitos invasores.

En *The Planet of the Apes (El planeta de los simios)*, dirigida por Franklin Schaffner y adaptada de la novela homónima de Pierre Boulle (1963), tres astronautas norteamericanos se estrellan en un planeta desconocido en el que viven unos humanos primitivos esclavizados por los simios.

Kubrik dirige en 1970 *A Clockwork Orange, (La naranja mecánica)*, adaptación de la novela de Anthony Burgess, publicada en 1962. La película revela una generación ultraviolenta y una maquinaria institucional represiva.

Alien (Alien: el octavo pasajero) (1979), dirigida por Ridley Scott. Una película de ciencia ficción de terror en una nave de regreso a la tierra y de nombre Nostromo, evocador de la novela homónima de Josep Conrad (1904) inspirado en los viajes por las tierras de Latinoamérica.

En 1984, el filme dirigido por Michael Radford y basado en la novela homónima de George Orwell (1948), la destrucción atómica sirve para establecer el

dominio del totalitarismo que permitirá controlar territorios, ciudades y personas bajo la mirada del Gran Hermano y una nueva lengua: el advenimiento de la buena nueva se llamará información controlada por el Ministerio de La Verdad.

Vista la proliferación y el éxito del cine de hoy basado en la producción de fantasías con tecnologías digitales, especialmente de los públicos jóvenes, ¿debemos deducir que será el cine de los efectos especiales el responsable de la supervivencia del cine tradicional de salas de cine y gran pantalla? Y aún más, ¿de la supervivencia del cine tout court?

Hay quienes piensan que a este posible Goliat ya le ha salido al encuentro el David de las consolas. ¿Podría ser que la batalla entre las grandes salas y su desaparición se esté librando entre películas de efectos especiales destinadas a las grandes salas versus video juegos? El valor añadido es la participación de los usuarios a través de Internet y en grandes acontecimientos como el video juego de rol *World of Warcraft* nacido en Miami hace un cuarto de siglo (más de 12 millones de suscriptores). Por ahora existe una diferencia neta de tipo generacional, la mayoría de los adultos cinéfilos sigue prefiriendo el cine de salas por razones obvias. Pero las generaciones jóvenes ocuparán pronto el lugar de los adultos actuales. ¿Será el cine una demanda central en la cultura audiovisual? Si fuera así, ¿qué tipo de soportes cinematográficos demandarán las nuevas generaciones? ¿Las salas de cine colmarán sus exigencias de “buen cine” o serán suficientes las consolas, tablets o las mini pantallas de los smartphone? En términos más generales, ¿hay interdependencia entre los contenidos y las pantallas, en otras palabras ¿entre la escritura dramática audiovisual y la pantalla de cine, de televisión o de un PC o Tablet?

El éxito de las películas basadas en libros es relativo, como hemos comentado más arriba, pero un hecho innegable es que la literatura escrita inspira constantemente nuevas producciones cinematográficas.

Veamos algunos ejemplos de estrenos de largometrajes basados en libros recientes solo delimitados a 2014:

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

The Book Thief (La ladrona de libros), dirigida por Brian Percival, adaptación del libro de Markus Zusak; nominada al Oscar, pero por méritos de la música del maestro John Williams.

12 Years a Slave (12 años de esclavitud), dirigida por Steve McQueen, basada en la autobiografía de Solomon Northup; nominada a 9 Oscar, es la favorita como Mejor Película de 2014.

Vampire Academy (Academia de vampiros), es una película basada en la colección de 6 libros para lectores jóvenes, todos éxitos de venta, escritos por Richelle Mead. La película se basa en el primer libro de título homónimo publicado en 2007.

The Fault in Our Stars (Bajo la misma estrella), dirigida por Josh Boone, adaptada de la novela escrita por John Green publicada en 2012.

La ignorancia de la sangre, dirigida por el español Manuel Gómez Pereira, basada en la novela de Robert Wilson *Shining in Crimson: Empire of Blood Book One*.

Winter's Tale (Cuento de invierno), dirigida por Akiva Goldsman, también director de la serie *Fringe*. Película adaptada del libro homónimo de Mark Helprin.

Divergen (Divergente) adaptación del libro de Verónica Roth y dirigida por Neil Burger.

The Hobbit: there and back again (El Hobbit: Partida y regreso) adaptación del libro conclusión de la segunda trilogía *The Hobbit*, escrito por J.R.R. Tolken y dirigida por Peter Jackson.

The Hunger Games: Mockingjay. Part – 1 (Juegos del hambre: Sinsajo – Parte 1) dirigida por Francis Lawrence, tercera película basada en la trilogía *Sinsajo* de Suzanne Collins.

Después de esta breve muestra de recientes estrenos basados en la literatura popular, la pregunta clave es si estamos hablando de plataformas de

exhibición, de narrativas de ficción o simplemente de la narrativa cinematográfica. La importancia de las plataformas de difusión es relativa, como veremos más adelante, frente al valor que la industria del cine concede a la adaptación de novelas y sagas, muchas de ellas seguidas por verdaderos fans de todas las edades.

2. ¿Hasta qué punto se puede hablar de la supervivencia de la narrativa de ficción televisiva tal como la hemos conocido hasta ahora?

La narrativa en televisión fue, en un primer momento, el teatro filmado en directo. Muy pronto el mundo se sorprendió con la gran capacidad de la televisión para contar historias con imágenes, como prolongación de las radionovelas o soap opera que habían cautivado a millones de radioyentes especialmente en América del Norte y Latinoamérica.

En Enero de 1949 se estrenó *These Are My Children*, creada por la actriz y escritora Irna Phillips la primera telenovela o Soap Opera creada por la NBC para la programación diurna y que procedía de una radionovela. El programa de 15 minutos de duración se emitía en directo y permaneció en antena poco más de un mes. Y tres años más tarde, en 1952, se emite *Guiding Light* por la CBS, también escrita por Irna Phillips que permanecería en antena durante ¡53 años y 18.000 episodios emitidos!

Contrariamente a lo que se afirma en *Spreadable Media* (2014:282): “[...el género de la telenovela se inspira en las soap opera norteamericana...]”, la telenovela se inspira en los folletines de radio latinoamericana y no es un subgénero de la serie de ficción norteamericana. Es tan deudora de la radionovela como lo fue la soap opera. La primera telenovela latinoamericana *Sua vida me pertence* (*Tu vida me pertenece*), fue estrenada en Brasil y producida por TV Tupi de São Paulo, en 1951, cuyo título e historia provenían de la radionovela del mismo nombre. Escrita por Wálter Gerhard Forster, también hijo de padre alemán como la escritora Irna Phillips, dirigió y protagonizó este melodrama emitido 2 veces por semana y capítulos de 20

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

minutos. Como su homónima y pionera norteamericana también duró en antena un mes escaso.

La cubana *Senderos de amor*, 1951, producida por CMQ-TV es la primera telenovela en lengua castellana para un público favorable al melodrama gracias a la radionovela *El derecho de nacer* que se había estrenado en 1948.

Luego vendrían los estrenos de telenovelas en Venezuela (1954), Puerto Rico (1955), México (1957), Colombia (1959) y decenas más de países en todo el mundo.

La telenovela se emitía diariamente con un número fijo de capítulos y tenía un final de la historia. La soap opera norteamericana, con un número de capítulos indeterminado, se emitía una vez por semana. En la Italia de los 60 y 70 existía el “sceneggiato” (de sceneggiatura, guión), una tv movie de carácter policial emitido por la RAI (Radiotelevisione italiana) los domingos por la noche. En EE.UU se inician los seriales semanales, especialmente de acción policial que se emitían también en los cines de los países a los que aún no llegaba el invento de la televisión. La comedia de situación o comedia enlatada, de origen norteamericano en los 70, fue también uno de los primeros productos globales de la televisión.

En Inglaterra la serie inglesa *Coronation Street* se estrenó en diciembre de 1960, con una trama centrada en la vida de gente trabajadora en la calle del mismo nombre de la ciudad de Manchester. Creada por el guionista Toni Warren y producida y emitida por la televisión independiente ITV, la serie lleva 54 años en antena y ha renovado recientemente el escenario en el que se desarrolla la historia. Comenzó a emitir en color en 1969 y en alta definición en 2010. En la actualidad mantiene una media de audiencia de entre 9 y 10 millones de espectadores.

Las series españolas son la mejor oferta narrativa en la televisión pública de monopolio estatal de los años 80. Grandes presupuestos, cuidados escenarios, casting muy seleccionados y adaptaciones literarias en el caso español (*Los Gozos y las sombras*). Cuando se da carpetazo a la época dorada de la

narrativa televisiva en los años 90 para adaptarse a la liberalización de las televisiones europeas, léase privatización, hacen su entrada los reality.

En los años 70 el cine ya se había infiltrado en las pantallas de televisión. La máquina del telecine permitía proyectar películas primero en blanco y negro y luego en color. El cine pasa a ser el gran competidor de la serialidad televisiva. Entonces la televisión inventa el formato de 50 minutos (45 en algunos casos de emisión diaria) para competir con el cine. Comienza la era de las grandes series, en Estados Unidos. Dallas se convierte en un acontecimiento universal. En Europa, la serialidad tenía ya un bien ganado prestigio con *Coronation Street*. La televisión italiana irrumpe los horarios de prime time con series históricas o con la temática de la mafia (*La Piovra*).

A partir de la mitad de los años 90 la televisión española, con una industria cinematográfica poco desarrollada no tarda en adaptarse a las nuevas exigencias de serialidad televisiva precisamente por carecer de un tejido industrial audiovisual. España se convierte en el país más dinámico en el exclusivo mercado europeo con series semanales muy del gusto familiar a través del género dramedia con duraciones que iban de los 50 hasta los 90 minutos con el fin de inmovilizar a las audiencias en la misma cadena. En los años 80 España e Italia habían recibido con los brazos abiertos la telenovela latinoamericana como producto de relleno para competir con la llegada de la proliferación de televisiones privadas (la “liberalización” europea) primero en prime time y luego en los horarios de mañana y sobremesa. Mientras Italia da a conocer las telenovelas latinas en sus canales de satélite RAI recién inaugurados, en España se aprenden los trucos narrativos del melodrama brasileño, venezolano o argentino para crear sus propias historias locales. Esa apertura a la telenovela permitirá que las televisiones autonómicas de Catalunya, País Vasco y Galicia principalmente, aprendan rápidamente el oficio y el manejo intensivo de los formatos industriales.

Haciendo un breve travelling histórico por las diferentes etapas de la ficción televisiva, nos encontramos con una evidencia: en el siglo XXI las series de televisión en sus formatos de 45 y 50 minutos continúan gozando de las

preferencias de los públicos. Y éstas forman el tejido comercial más sólido de la ficción internacional (Vilches y otros, 1999). La telenovela, por su parte, está sólidamente implantada en Latinoamérica y su popularidad ha ido extendiéndose desde los años 90 incluso a los países del Este de Europa (Vilches 2013).

Con la expansión de la era digital, las series de televisión se han trasladado parcialmente de la televisión a las plataformas propias de las televisiones o a plataformas independientes. Las televisiones .com, o web tv permiten obtener los programas ya emitidos on demand para lo cual han abierto sus archivos para la recepción en streaming. Una respuesta oportuna que trata de paliar la feroz competencia del cada vez mayor consumo en tablets y PC, especialmente por los espectadores más jóvenes.

Las televisiones han desarrollado los formatos transmedia para contactar directamente con los jóvenes, como Atresmedia (Antena 3 y La Sexta), que ha creado una aplicación interactiva para el seguimiento de *Velvet*, serie de éxito estrenada en 2013. O RTVE que ha ido creando paralelamente a sus series de éxito como *Cuéntame* o *Águila Roja* iniciativas para las redes sociales o las aplicaciones transmedia para dar protagonismo a los fans.

3. El influjo de la literatura en la narrativa de las series de televisión

Después de la larga servidumbre bajo el ángel exterminador del reality, las televisiones internacionales se vuelcan nuevamente en la narrativa de calidad. En España, las series de televisión habían sido los programas que aportaban buena imagen, buena relación entre inversión y audiencia y creado verdaderos y sólidos nichos de público (Vilches 1999).

En mitad los años 2000 comienza la segunda era dorada de la narrativa televisiva, sobre todo la proveniente de Estados Unidos, a través de la incorporación de novelistas que traspasan su saber narrativo a las serie. Una gran crisis laboral entre los guionistas norteamericanos y las broadcasting habían demostrado el poder de los escritores en el negocio de la televisión.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Entonces muchos de ellos se habían divertido creando pequeños formatos narrativos, parodias de grandes títulos y complicidad entre la industria y los jóvenes deseosos de buenas historias. Se continuaba así una antigua tradición de fanfiction animada por los mismos profesionales del sector, promovidas por los fans de los manga, literatura de ciencia ficción y series de televisión.

Según la opinión pública internacional, los seguidores de las series, los críticos de televisión y los mismos escritores del medio, asistimos al renacimiento de las series por obra y mediación de los novelistas que se han volcado en este género. Queda así conjurada la maldición que pesaba sobre quien se atreviese a trabajar para la televisión, sea como guionista o director o actor. Aunque poco se recuerde que ya en los años 70 los mejores directores de cine italianos, Fellini y Antonioni, entre otros, habían bajado al terreno de la publicidad en televisión y Rossellini era director de miniseries sobre los clásicos. Pocos recuerdan que el fenómeno televisivo mundial que fue *Dallas*, estaba basado en un libro. *Dallas* (1978- 1991) producida por Lorimar y la CBS fue creada por David Jacobs inspirado en *Escenas de matrimonio* de Ingmar Bergman y a partir del libro del escritor de best sellers Burt Hirschfeldy, *Ewing of Dallas (Los hombres de Dallas)*.

La ficción televisiva ha pasado a ser el acontecimiento cultural de la actualidad gracias en gran parte al papel de los escritores y novelas y ensayos sobre los que se adaptan o se inspiran las series. Se habla pues de una “revolución narrativa” y con razón pues las series mismas serían una nueva fuente de creación literaria (Página 2, El blog – El impostor²). Uno de los primeros escritores de esta nueva ola de ficción literaria en televisión es David Simon, ex periodista de *The Baltimore Sun*, cuyo libro *Homicidio* fue la base de lo que ha sido proclamado como la mejor serie de la televisión. David Chase, además de productor de *Los Soprano*, estrenada en 1999, escribió 30 de los 86 capítulos de la serie. Matthew Weiner ha escrito todos los guiones de *Mad Men*. Estrenada en 2008 y protagonizada por los socios y empleados de una agencia

² Emitida el 5 de octubre de 2014 <http://www.rtve.es/television/20141005/sascha-arango-se-convertido-uno-fenomenos-literarios-del-momento-su-novela-verdad-otras-mentiras/1019987> (6/10 /2014)

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

de publicidad de Nueva York, la serie fue escrita como una ciencia ficción de los años 60 según declaraciones de su autor en el documental *The Making of Mad Men* (2007).

En general, y no solo en Estados Unidos, se adaptan best sellers de ficción o biografías al cine desde sus inicios. Algunas series recogen narraciones basadas en hechos reales como la argentina *Mujeres Asesinas*. Emitida entre 2005 y 2008 en la televisión de Argentina y por Discovery Channel, la serie es una adaptación de la trilogía del mismo nombre de la escritora Marisa Grinstein, cuyo formato se ha vendido en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Como se relata en los libros, la serie narra las historias reales de crímenes cometidos por mujeres en Argentina.

Algunas series de gran éxito de los últimos años son adaptaciones de novelas y en algunos casos la creación televisiva supera en calidad al original literario como ocurre con *Boardwalk Empire*, de HBO. Ambientada en la Atlantic City durante la ley seca, se basa parcialmente en la novela *Boardwalk Empire: The Birth, Hig Times, and Corruption of Atlantic City* escrita por Nelson Johnson, adaptada por el guionista y productor de *Los Soprano* Terence Winter y producida por Martin Scorsese.

Game of Thrones escrita por George Raymond Richard Martín, narra las luchas entre dinastías por el control del Trono de Hierro del continente del Poniente. La serie está basada en el libro *The World Song of Ice & Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones (El Mundo de Hielo y Fuego: La Historia No Contada de Poniente y Juego de Tronos)*.

House of Cards, estrenada en 2013 y centrada en las luchas por el poder de un congresista demócrata de Washington ayudado por su mujer, está basada en la novela homónima de Michael Dobbs que ya había sido adaptada anteriormente por la miniserie británica en 1990. La serie es la primera emitida por Netflix, una plataforma independiente de la televisión, aunque en los países en donde no existe se ha emitido en las televisiones por cable o satélite, como en España.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

La española *Crematorio*, está basada en la novela del mismo nombre escrita por Rafael Chirbes. Estrenada en 2011 por Televisión Española, es la historia de Bertomeu que abandona los negocios agrícolas para crear una red empresarial que le convierte un poderoso constructor.

Master of Sex, serie basada en la novela homónima de Thomas Maier y adaptada por Michelle Ashford, relata la biografía de William Master y Virginia Johnson, la pareja de investigadores clínicos sobre la conducta sexual durante los años 1950 y 1960. La primera temporada fue emitida en 2013 y en 2014 su tercera temporada.

Definitivamente muerta es el sexto libro de Charlaine Harris que ha inspirado la popular serie *True Blood*. Sin olvidar que la novela autobiográfica de Piper Keerman es la base de la serie en cuyo guión también colabora la escritora.

The 100, estrenada en 2014, está basada en la novela homónima del escritor Kass Morgan y adaptada por Jason Rothenberg, describe en código de ciencia ficción, el envío de unos delincuentes juveniles a la tierra después de que esta fuera devastada por una conflagración nuclear.

La versión norteamericana de *Polseres vermelles*, *The Red Band Society* estrenada en 2011 por la televisión autonómica de Catalunya, TV3, y bajo el nombre de *Pulseras Rojas* en Atres Media (Grupo Antena 3) y en Latinoamérica. La serie está basada en el libro *El mundo amarillo* de Albert Espinosa, también guionista de la versión original. La adaptación en Estados Unidos, estrenada en 2014 por la FOX, está producida por Steven Spielberg y trata de la vida vista por los pacientes juveniles de pediatría de un hospital.

Show Me A Hero, la miniserie de 6 horas co-creada por David Simon (creador de *The Wire*) está basada en el libro de Lisa Belkin sobre la historia de un alcalde que se ve envuelto en un problema racial por la construcción de viviendas protegidas.

El escritor no hace diferencia entre cine o serie.

Con la llegada del mundo digital e Internet, la televisión ha desbordado sus propios límites: en primer lugar, la pantalla del televisor, como eslabón clave de la cadena emisor-receptor y, en segundo lugar, el canal tecnológico de emisión, no solo del analógico sino incluso también el de la TDT. El aparato receptor o televisor deja de ser la superficie audiovisual exclusiva de la televisión para compartir, en régimen de convivencia con Internet, las prestaciones exclusivas también del computador: ya se puede navegar o enviar correos por la misma pantalla. También cambia la naturaleza temporal de la televisión, deja de ser exclusivamente “en directo” o en simultaneidad entre emisión y espectador. Los contenidos son los mismos. Las series no cambian por el hecho de que se emitan en HD o próximamente en 3D. Por esa razón, el papel de la narrativa sigue siendo fundamental. La literatura y los escritores y guionistas siguen siendo la piedra angular del edificio de la ficción. Algunos escritores confirman versatilidad mediática de su escritura³:

Brett Martin, autor de *Hombres fuera de serie*: “El escritor siempre ha sido el rey de la industria de la tv y eso se hace por el modo en que se hace la tv. La tv necesita un constante flujo de historias y por eso el escritor acaba teniendo más poder que el que tienen en otros medios. La tv necesita de las historias para moverse. Es como un tren que necesita carbón para funcionar y los escritores son los que proporcionan ese carbón. Yo diría que la tv es literatura porque es lo mismo que busca la literatura sin importar el formato. Creo que las series de esta época dorada de la tv buscan lo que los libros y las películas han buscado durante su existencia”.

Sacha Arango escritor alemán de novelas (*La verdad y otras mentiras*, 2014 Seix Barral) y guionista (la serie *Tatort*): “como guionista siempre quieres escribir una novela, básicamente para huir del mundo bidimensional de la pantalla en donde es lo que ves y lo que escuchas y entrar en el mundo multidimensional de la prosa. Para los novelistas que se ponen a escribir un

³<http://www.rtve.es/television/20141005/sascha-arango-se-convertido-uno-fenomenos-literarios-del-momento-su-novela-verdad-otras-mentiras/1019987> (3/11/2014)

guión el proceso es más complejo, mucho de la escritura de una película es ciencia.”

Nic Pizzolato, escritor y autor de *True Detective*: “No hago diferencia entre un modo de escribir u otro. Para mí la prosa, el teatro o la televisión. Así que la segunda parte de *True Detective* es para mí como la novela que escribiré este año. Además de ser del mismo género que la primera también tendrá mi visión como autor”.

4. Literatura y el carácter transmedia de la ficción televisiva.

La Guidelines for New Media Guild define el transmedia como una operación fundamentalmente narrativa: “Un proyecto de narrativa transmedia consiste en tres o más historias que existen en el mismo universo ficcional o en una de los siguientes plataformas: Film, Television, Short Film, Broadband, Publishing, Comics, Animation, Mobile, Special Venues, DVD/Blu-ray/CD-ROM, Narrative Commercial and Marketing rollouts, u otras tecnologías que puedan o no existir actualmente”⁴ (la traducción es mía).

La literatura post-emisión de las series es también importante y de alguna manera cierra el círculo culto de la ficción serial. Algunas publicaciones recientes en lengua castellana refuerzan el papel literario de la nueva ficción.

Editorial Principal de los Libros publica *The Wire, toda la verdad*, escrita por Rafael Álvarez y colaboración del mismo David Simon, creador de la serie homónima.

Cuéntame, ficción y realidad, de la editorial Lumen, escrito por la periodista Sol Alonso, es una descripción de la producción y rodaje de la serie iniciada en 2001 hasta la fecha.

⁴ Credit Guidelines for New Media en http://www.producersguild.org/?page=coc_nm#transmedia (9/04/12)

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Mad Men, su mundo ilustrado, creado por la ilustradora norteamericana Dyna Moe, presenta las viñetas de los personajes de la serie, sus cócteles y peinados, en Norma Editorial.

Robert Wilson, escritor de novela negra y admirador de Raymond Chandler, inventor del personaje *Falcon*, el inspector jefe de Sevilla, es también el creador de la serie homónima. Sus novelas *El ciego de Sevilla* y *Condenados al silencio* (RBA) son la base de la adaptación de la miniserie de investigación emitida en Canal + España.

Lena Duham, creadora e intérprete de *Girls* ha publicado en 2014 la autobiografía *Not That Kind Of Girl (No ese tipo de chica*, Espasa) en la cual narra aspectos de su vida en la misma clave de humor descarado de la serie.

Nic Pizzolato ha publicado en 2014 su novela *Galveston*, editorial Salamanca. El guión de *True Detective*, una obra destinada a ser deconstruida permanentemente por sus fans, fusionaba la trama criminal con la investigación policial al estilo de *Hammet*, algunas fantasías literarias sobre el mal y el demonio y reflexión filosófica existencial con citas de Nietzsche y Schopenhauer.

Una muestra del interés por la relación entre series y literatura es la colección de libros, *Errata Naturae* (VV.AA.), destinados a los seguidores de las series de televisión para conocer en profundidad producciones como *Los Soprano*, *The Wire*, *Juego de Tronos*, *The Walking Dead*, *Breaking Bad*. En el libro *True detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Nic Pizzolato comenta su trabajo en la serie y da a conocer sus opiniones sobre literatura y televisión. En otro apartado del libro se analizan los presupuestos filosóficos de la serie, se reporta una indagación periodística sobre un caso real análogo sobre la corrupción policial que habría inspirado la serie. En la segunda parte del libro se ha integrado una selección de textos de filósofos, escritores clásicos y contemporáneos.

Dos libros más dedicados a una de las series claves de la era literaria de la ficción televisiva: El libro oficial de *Juego de Tronos*, publicación completa de la

saga escrita por George R.R. Martin, editado por Grijalbo. El volumen *Juego de Tronos* es la publicación del comic de la saga con el visto bueno del escritor, editado por Planeta Agostini.

La expansión de las historias forma parte de la tradición del fanfiction (Vilches 2001). Esta tradición de participación creativa y artística se ha profundizado en la era transmedia. El transmedia no es solo fusión de diversos lenguajes y medios en la narrativa sino que es la construcción de un universo de ficción. El manga ya hace mucho tiempo que comparte sus historias en papel con el cine y la televisión. Himura Kenshin es un personaje del universo de Rurouni Kenshin creado por Noburo Watsuki, un creador de historias de manga desde 1993: *Crónica de un experto espadachín de la era Meiji*, basada en un vagabundo llamado Kenshin Himura. La historia de Kenshin se publicó en una colección de 28 libros que luego se convirtieron en una serie de televisión. Pero si usted quiere más debe saber que una parte de la historia de Kenshin se encuentra en el Ova (Original Video Animation), fuera de la serie de televisión. La tecnología del Ova se remonta a los años 80 cuando las imágenes de video se reproducían en Betacam y luego en VHS.

La transmedialidad de la ficción serial no se limita a la producción de libros y series directa o indirectamente enlazadas.

La narrativa transmedia entendida como storytelling tiene objetivos y estructuras muy diferentes a la ficción cine o tv e incluso en relación con las webseries o docuwebs. Se trata de una parcelización de la historia en diversos soportes y medios cuya finalidad es llevar al usuario a estar permanentemente asediado por una marca bajo diversas vestiduras. En mi opinión, si tenemos que comparar la narrativa transmedia con algún medio deberíamos hacerlo con el video juego, donde la participación interactiva es esencial.

Los contenidos de las series llegan también a las consolas de videojuegos. *La televisión sin límite* es el slogan de *The Truth About Marika*⁵ producida de

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Truth_About_Marika, (7/11/2014)

Sveriges Television (SVT), la televisión sueca, junto con partners interactivos. Estrenada en 2007, es también televisión aumentada, o video no Internet. Se trata de una fusión entre serie de televisión y un juego de realidad alternativa en la cual los espectadores de la serie son invitados a participar en la búsqueda de Marika. La participación se refuerza mediante mensajes intermitentes en la presentación de la serie del tipo “¿verdad o ficción?”, o “esto no es un juego” y la creación de una web (*Conspirare*) para recibir todas las preguntas de la audiencia. Una vez vista la serie los espectadores se transforman en participantes y en investigadores organizados en varias comunidades con sus móviles y cámaras. El carácter transmediático se logra a través de la generación de tres lados de la misma historia: una serie tv, una historia online, un debate. Tres ventanas, tres espacios, y tres formas diferentes de transacción. Cada jornada de participación lleva hacia otra historia. La conclusión final la hacen los participantes. La naturaleza crossmedia de esta serie participativa se narrativiza en tv, en la radio nacional, Internet, aplicaciones móviles y a través de los participantes en las calles. *The Truth About Marika* ganó un Emmy en 2008 y 2 nominaciones a los Prix Europa.

Otra de las características del transmedia es la inclusión de la Realidad aumentada. Realidad aumentada (o Realidad Virtual) y la ficción TV han unido sus fuerzas para la expansión de la narrativa. La realidad aumentada es creación y fusión entre realidad física y virtual, se activa simultáneamente en un terminal móvil y es ya una aplicación al alcance del público. Fue utilizada en la guerra de Afganistán para informar en directo de algún peligro a los soldados desde la central de control vía satélite de Estados Unidos. Grabada en un video de realidad aumentada permite, por ejemplo, que una pareja con su móvil pueda apuntar a una terraza del bar en la que se filmó una escena de la película *Nothing Hill* y que aparezcan en su pantalla los actores Julia Roberts y Hugh Grant interpretando la misma escena en el mismo lugar. Pero si la chica de la pareja de turistas atraviesa la calle, por ejemplo, puede aparecer en el móvil de su chico y este ver cómo es secuestrada, y mientras él mira esto otra mano está mirando la escena y filmándola con su móvil...etc.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

The Witness (El testigo)– *The first movie in the outernet de 13 Street Universal*⁶ basa su emisión en la participación dentro de la ficción a través de la realidad aumentada usando móviles. El juego, localizado en la ciudad de Berlín, comienza donde Nadia ha sido secuestrada por la mafia rusa y una escena del crimen. El participante se convierte en un detective en la vida real y si responde al llamado de auxilio de Nadia, mediante su Iphone puede devenir en héroe o la próxima víctima del thriller.

El móvil o Smartphone no se limita solo a ser un repositorio de videos o un enlace para Realidad Aumentada. Se ha convertido en un aparato de grabación, edición y reproducción para historias audiovisuales. O sea, cámara, mesa de montaje y pantalla de cine y televisión en uno. En junio de 2014 se emitió *Belgrano, tu película* en Canal Encuentro, televisión pública de Argentina, el cortometraje de un colectivo de 30 escuelas del país y producida con móvil y cámaras digitales. En el festival de Sitges de Octubre 2013 Pablo Lercuen estrenó *Hocked up*, un filme de terror filmado totalmente con un Iphone⁷. Con el apoyo de un productor español de Hollywood (Jaume Collet-Serra), el primer largometraje de *Lercuen* se vale del género del terror como engancho comercial para narrar la mala noche de juerga iniciada en la sala de fiestas del Apolo de dos turistas norteamericanos. El equipo de *Hocked up*, con un presupuesto de 34.000 euros, contó también con el asesoramiento de técnicos de Apple para el rodaje. El festival de Sitges ha comenzado una sección de cortos rodados con móviles y tablets. En el Barcelona Mobil World Congress de 2008, Robert Redford había defendido “la pertinencia” del móvil para el cine. Muchas escenas de películas comerciales han sido rodadas con móviles, como la saga [Rec] 3 de Paco Plaza estrenada en marzo 2013. En 2011 se estrenó *Olive* en Los Ángeles, el primer filme rodado con móvil, un Nokia N8, de Hooman Khalili y Gena Rowland de intérprete principal.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Yis6is8v9jA> (7/11/2014)

⁷ Para mayor información: *Luz, teléfono... acción*. Gregorio Belinchón. El País, 13 octubre de 2013.

5. La transición narrativa de la ficción televisiva a las narrativas en Internet: series y web series.

Existe un cada vez mayor número de series que se emiten en televisión y en Internet. Estas producciones están en el límite del formato webserie sea por su formato visual, duración o estructura narrativa. La webserie se ha definido como una serie para distribuir en Internet a través de plataformas como YouTube, Vimeo, Netflix. Aunque no hay estándares precisos de duración, género, temática o de imagen real o diseño animado, las webseries se componen de episodios o websodios y generalmente se hallan agrupadas en temporadas al igual que las series de televisión. Hasta *House of Cards* y *Orange is the New Black*, las webseries se emitían directamente en Internet, en Youtube (a partir de 2005) o a través de las web, con una cierta periodicidad, duración de 5 a 15 minutos, mayoría de comedias, actores no profesionales y bajo presupuesto. Pero la aparición de Netflix, productora y emisora no televisiva, con la emisión de las 2 series mencionadas anteriormente, cambió el panorama completo de la centralidad de la televisión para las series reinante hasta ese momento. Pero allí donde no llega Netflix las televisiones compran los derechos de emisión en abierto o para sus plataformas de pago (como es el caso Canal+ televisión y la plataforma Yomvi en España). Con este nuevo sistema de hibridación, el panorama de las webseries pasa desde la producción y emisión en Internet a compartir con la televisión la distribución, una alianza eficaz para subir un escalón en el negocio de la producción y distribución. Pero también la definición de webserie se complica un poco más.

Por otro lado, existe un número de series de televisión que se encuentran muy próximas al formato de la webserie. Como ocurre con *En terapia*, una serie producida por Dori Media Contenidos, adaptada de una serie dramática israelí y emitida internacionalmente en más de 30 países. La versión emitida en Canal+ España es la de Canal 7 de la televisión pública de Argentina. La trama única de la serie está centrada en las sesiones de terapia dirigidas por Guillermo Montes (Diego Peretti) y diversos pacientes que se turnan de lunes a jueves en sus sesiones de 25 minutos (el estándar de las telenovelas y de las sitcoms) y los viernes Guillermo Montes acude como paciente a la sesión

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

con su terapeuta Lucía Aranda (Norma Aleandro). Tanto el tema, necesariamente basado en un campo/contracampo, un diálogo entre 2 personas y preferentemente primeros planos individuales, tiene una estructura de formato y puesta en escena homóloga a una web serie. Que la serie se emita en televisión o vía Internet no modifica nada en absoluto.

Web Therapy es una serie de humor interpretada por una terapeuta, Fiona Wallace (Lisa Kudrov conocida por su papel en Friends), que atiende a sus pacientes a través de sesiones de 3 minutos vía Skype. En la pantalla de televisión se ven paralelamente las 2 pantallas de Skype insertadas en una pantalla mayor correspondiente a un ordenador o bien cada protagonista separado por un plano. Por la serie suelen pasar estrellas invitadas del cine o la televisión. Como ocurre con *En terapia*, con esta serie no hay diferencia relevante si se emite en televisión o Internet.

Un ejemplo de estructura narrativa híbrida de serie o webserie es *IT Crowd* (*Los informáticos*). Estrenada en Channel Four en 2006, es una comedia de situación, de 22 a 35 minutos, sobre las incidencias en una empresa de informática en Londres en el que trabajan un par de técnicos socialmente ineptos según sus colegas. La serie, que en 2014 iba por la cuarta temporada, estuvo a disposición de la página web de la emisora durante una semana antes del estreno en la televisión. Está disponible en la web pero solo para Reino Unido. En España se puede ver en plataformas privadas.

La comedia de situación de la CBS *Big Bang Theory* fue emitida en 2008 en Neox (Atresmedia), un año después de su estreno en Estados Unidos. Actualmente en Canal +. En la séptima temporada alcanzó 19,96 millones de audiencia en Norteamérica. Los protagonistas de la serie se desenvuelven entre personajes frikis y geeks, son grandes fans de series de ciencia ficción y sus diálogos tienen tintes surrealistas, muy a la moda de las sitcoms norteamericanas actuales. Las referencias “cultas” a otras series son constantes como *Star Trek*, *Doctor Who*, *Star Wars*, *X-Men*, así como las menciones a títulos de video juegos, *World of Warcraft*, *Age of Conan*, *Super Mario 64*. También hay referencias a los comics, juegos de rol, video consolas,

sistemas operativos, redes sociales y a toda la parafernalia tecnológica a la moda.

La lista podría continuar con series que tienen estructuras y homologías de producción muy próximas, o bien por el tipo de público al que va dirigido, tales como las web series *Silicon Valley* (HBO) cuya “atmósfera” delirante se coloca entre *Big Bang Theory* y *Los Infomáticos*.

La serie de televisión *Girls*, cuya autora Lena ha sido acusada en algunas publicaciones de EE.UU. de abusos sexuales relatados en su autobiografía (*Not That Kind Of Girl*), está protagonizada por mujeres jóvenes que viven al límite sus relaciones sociales y sexuales, donde podemos encontrar temáticas próximas a muchas webseries españolas creadas e interpretadas por mujeres, que incluso van más allá de lo que hasta hace poco era el límite de lo que se podía ver en pantalla, como *Muñecas serie*, aunque sin la calidad de *Girls*. Como el subtítulo indica, es una webserie lésbica y su primer capítulo se abre con un texto sobre pantalla en negro como carta de presentación: “Yo penetro, tú penetras, él penetra, ella penetra. ¿Ella penetra? Sí, señores y señoras, ella penetra”. La web serie “de mujeres, echa por mujeres”, inició su emisión en 2013, trata de una terapia colectiva de 5 mujeres + un gay y fue presentada en Antena3.com.

Girls es fundamentalmente autorreferencial, (el entorno del personaje y de la actriz tienden a fusionarse), como muchas web series que tienen a su creador e intérprete como centro de la historia. En una escena, al comienzo de la serie, Hannah dice: «Creo que quizá soy la voz de mi generación o, por lo menos, una voz de una generación»⁸. Esta webserie es la típica ficción con suficientes ingredientes para suscitar referencias identitarias que luego se plasman en la redes sociales.

Entre las transiciones narrativas puede darse el caso de web series que tienen el mérito de adelantar tendencias narrativas. Tal es el caso de la webserie *La*

⁸ entrevista con Lena Dunham. ABC.es (03/11/2014)

*vida.es*⁹, una típica historia de jóvenes que dialogan con su pantalla de PC a través de Internet. En mi opinión, el recurso a la vida virtual y la simulación de realidad aumentada del tratamiento, se ve reflejada en un filme como *Open Windows*¹⁰ de Nacho Vigalondo. El punto de partida de ambas producciones es la confusión entre realidad y mundo digital de Internet que sirven de fondo para contar la vida del protagonista de *La Vida.es* y en *Open Windows* como estructura del thriller llevado al cine. Naturalmente el filme es mucho más complejo y su juego de realidad/ficción, realidad aumentada más un mundo de pesadilla basado en el universo de los hackers, tiene una tensión dramática y una interpretación que en todo momento mantiene el suspenso.

La transición de la tv a la web serie es, sin embargo, más evidente. El éxito de algunas series, basadas en una mayor libertad de las relaciones sexuales y el protagonismo femenino, suelen tener correspondencia en las historias y tramas de webseries interpretadas y creadas por chicas. La serie *Sexo en New York* tiene su correspondiente versión en, además de la ya comentada *Muñecas serie*, *Sexo en Chueca*¹¹ en donde un grupo de jóvenes de ambos sexos de Chueca, un barrio gay muy popular en Madrid, se las arreglan para vivir libre y provocativamente su sexualidad.

Fracasados por el mundo es una webserie inspirada en una serie de no ficción. Uno de los programas de mayor éxito en la televisión pública, TVE1, es *Espanoles por el mundo*, en el que cada episodio relata algunos casos de españoles que han hecho fortuna, han encontrado un amor eterno, han creado un gran negocio y que, en general, han triunfado y se confiesas felices. La webserie *Fracasados por el mundo*¹² que, lejos de molestar a Televisión Española, le ha cedido espacio en su web, revierte el discurso triunfador y muestra en forma crítica la realidad opuesta de los españoles golpeados por la crisis – más de 700.000 emigrados - que han debido dejar España para buscarse una solución económica o profesional urgente.

⁹ http://bit.ly/lavidaes_Capitulo4 (10/11/2014)

¹⁰ <http://bit.ly/OpenWidowsTrailer> (10/11/2014)

¹¹ <http://www.telecinco.es/sexoenchueca/> (10/11/2014)

¹² <http://bit.ly/FracasadosPorElMundo> (10/11/2014)

Las webseries como apuesta original en las nuevas narrativas es otro ejemplo de transición. *Libres* es una webserie original dirigida por Alex Rodrigo y un excelente equipo técnico que ha merecido diversos premios dentro y fuera de España, entre otros, en los festivales de Vancouver, Roma, Miami. Como expresan en su web los mismos productores, la temática de *Libres* es una apuesta social y audiovisual: “En plena crisis económica, siete jóvenes abandonan su estilo de vida para irse a vivir a un caserío abandonado e intentar crear una pequeña sociedad horizontal. Esta decisión no resulta sencilla, pues las necesidades de subsistencia, el difícil trato con el pueblo vecino y, sobre todo, las paradojas internas, son desafíos a los que deben hacer frente mientras cuajan sus relaciones personales”¹³.

La serie estrenada en 2013 con periodicidad quincenal tiene 10 episodios de 15 a 20 minutos cada uno. Financiada a través de crowdfunding, el rodaje está localizado en el Pirineo Aragonés y el proceso de producción fue acompañado por las redes sociales a través de las cuales se discutían las opciones de la experiencia comunitaria de la web serie, los problemas de convivencia del grupo de okupas, su trabajo en la serie y las relaciones con los habitantes del pueblo.

Malviviendo es probablemente la webserie española de éxito más antigua. Dirigida por David Sainz y producida por Different se estrenó en 2008 y en su tercera temporada acumulaba 30 episodios emitidos. *Malviviendo*, con algún episodio de hasta 3 millones de visitas, está ambientada en un barrio de Sevilla donde transcurre la vida de un grupo de amigos que bordean la marginalidad y comparten su afición por el consumo de cannabis. Como ocurre también en las series de televisión norteamericanas, las webseries frecuentan las citas cultas de otras series. En *Malviviendo* son frecuentes las referencias a títulos como *Los Soprano*, *Juego de Tronos*, *The Wire*, especialmente, y algunos programas de la televisión española como *Callejeros de Cuatro*.

¹³ <http://www.libreslaserie.com/> (10/11/2014)

6. Conclusión

A la pregunta ¿hasta qué punto es posible una gran fusión o nueva síntesis de creación narrativa que no tenga en cuenta los sistemas específicos de producción conocidos hasta ahora y sólo pueda diferenciarse por la proliferación de las pantallas?

La respuesta discutida a lo largo de este texto, es que tanto el filme como la ficción en tv tienen por delante un futuro consolidado debido a la solidez de las historias, están basada en la literatura y escritas por novelistas de gran calidad. Pero, tal como lo han formulado algunos escritores aquí comentados, los buenos guiones (la base de todo esto) no nacen necesariamente de la especificidad cinematográfica o televisiva. Un buen drama o comedia lo es independientemente del medio. Por tanto, y aquí me arriesgo con una hipótesis personal, la crisis de público en las salas no tiene su origen en la escritura de las películas. Se trata de un problema cultural y social que tiene que ver especialmente con los cambios de hábitos de ocio y entretenimiento de la sociedad y menos con la calidad o interés de las películas.

En el caso de la televisión, hemos visto que la dependencia de la ficción serial de la literatura es análoga a la que experimenta el cine. Si nunca hubo dudas de que las series eran el mejor producto artístico de las televisiones, ahora se confirma que este arte se ha sabido superar, innovando tanto en la tecnología como en la escritura artística. Como ya hemos dicho, la era dorada de las series en la actualidad no debe compararse con la calidad del cine sino con la superación coherente de los mejores referentes artísticos de la ficción televisiva. Los cambios que se avecinan en el universo de las series y que en parte ya estamos viviendo, tienen que ver con el fin de la dependencia exclusiva del aparato industrial y económico de la televisión. En el nuevo mundo de la producción y emisión de series, la televisión no desaparece sino que ésta, como se ha visto en el caso de YouTube y Netflix, se puede beneficiar de las nuevas plataformas para obtener acuerdos no solo puntuales sino estratégicos para llegar a los espectadores de todo el mundo. Un nuevo aliado, inesperado hasta hace poco, es el fenómeno de las redes sociales que

han significado un terremoto que al final está beneficiando también a la televisión gracias a la participación de los fans y su diálogo con los creadores e intérpretes.

Finalmente, las webseries o como también se le llama nuevas narrativas se benefician de la madurez de un arte como el cine y las series (hasta ahora esquivas a esta consideración) y del saber hacer de los profesionales de la televisión. Los creadores de webseries no podrán seguir mucho tiempo inspirándose en historias y en remakes de pelis o series ya emitidas. Incluso si su lenguaje tiene tintes más o menos iconoclastas o paródicos respecto a sus modelos. Tendrán que crear sus propias referencias narrativas y estas no necesariamente procederán solo del cine o la ficción tv, o de la literatura de género como ciencia ficción, novela negra, terror, biografía, comedias de situación, etc. Porque los creadores de web series son deudores e inspiradores de la experiencia de su entorno, lo que les lleva a expresarse con esa frescura e insolencia que forma parte del estilo de las nuevas narrativas. Por encima de todo, las web series son el producto de la oportunidad que ofrece la era digital y como afirma Alexander Kluge (2014: 14), un histórico siempre joven del mejor cine documental, “nunca ha habido tantos participantes de una esfera pública mundial como ahora”. Los autores de webseries deben ser los guardianes de la diferencia y atreverse a representar la realidad como la ficción cotidiana que es. Porque el motivo del realismo para estos autores no es la de confirmar la realidad sino la protesta (la parodia, una de ellas). La protesta como producción de ficción a partir de la cercanía con la experiencia individual y comunitaria de los propios autores.

Creo que la experiencia real, social y colectiva de la narrativa trasciende la división tecnológica y material de los medios. Tendremos, por fortuna para nosotros, tres lenguajes para acceder a la fascinación por las historias de siempre. Entramos en los sueños de otros seres y otros mundos, con personajes inolvidables que los artistas y escritores han sabido hacernos llegar a través de las pantallas comerciales o domésticas, concentrados en una sala oscura o ante las pantallas de televisión e, incluso, mientras nos ocupamos de

relacionarnos con Internet simultáneamente. O bien, para los amantes del buen cine y series, en la intimidad del ordenador, la tablet , el Smartphone y algún instrumento más que vendrá en el futuro para servir a lo mismo: contarnos historias. Citando nuevamente a Kluge: “la literatura, las imágenes y la música son los medios de producción del sentimiento y, como tales, el ala práctica del pensamiento” (p.10).

7. Referencias bibliográficas

Bazin, André (1958 - 1963): *Qué es el cine Qu'est- ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du Cerf.

Carrière, Jean-Claude (1998): “El contador de historias” en *Taller de escritura para cine*. (Ed, Lorenzo Vilches). Barcelona: Gedisa

Jenkins, Henry; Ford, Sam, S; Green, Joshua. (2013): *Spreadable Media*. EEUU: New York University Press.

Kracauer, Siegfried (1962): *Film: ritorno alla realtà física*. Milano: Il Saggiatore.

Kluge, Alexander (2014): *El contexto de un jardín*. Buenos Aires, Caja Negra Editora

Vilches, Lorenzo y otros (1999) “Domestic Fiction/Export Fiction “. En *Fiction Shifting Landscapes* (Ed., Milly Buonanno). Luton: University of Luton Press.

Vilches, Lorenzo (2001): *La migración digital*. Barcelona: Gedisa.

Vilches, Lorenzo (Coord.) (2013): *Convergencia y transmedialidad*. Barcelona: Gedisa.