

Teoría del guionista inocente

Adolfo Puerta¹

La razón se sitúa de la parte de quienes acusan a los guionistas de bajo nivel literario. Como es sabido, la prisa que impone el medio televisivo contribuye a crear y a formar nuestro oficio. En realidad, ha sido la moderna producción televisiva la que ha descubierto ese modo frenético de escribir, la que ha obligado a redactar un libreto con tal rapidez y eficacia. Llegada la hora del rodaje, en nuestro ánimo deben quedar sólo esa capacidad de escribir contra corriente y la prontitud para poner en marcha un guión a medida que éste va filmándose.

Hace tan sólo cinco años aún era posible grabar una teleserie cuando todos los guiones habían sido escritos. Ahora eso es algo imposible. Una vez escrito el tercer episodio, ya comienza el rodaje, y el guionista debe acomodarse a ese calendario infernal para completar a tiempo los libretos de la temporada. A menudo nos asalta un pequeño anhelo literario, y entonces pensamos que, puestos a ello, mejor sería completar previamente cada uno de los guiones, dejándolos luego reposar antes de volver a corregirlos. Pero inmersos como estamos en un ritmo tan impetuoso, ¿quién puede pensar en el brillo poético de los diálogos?

De cualquier modo, la conquista de la audiencia no parece implicar un sistema de redacción privilegiado. Cuando menos, no después del estreno de *Médico de familia* (1995). Por lo que atañe a nuestro cometido, aquella teleserie de Emilio Aragón constituyó un corte, una frontera que, una vez rebasada, cambió las reglas de trabajo en nuestro gremio. Si nos fijamos en la estructura de sus diálogos, hasta la telecomedia estadounidense más insustancial recuerda el estilo cinematográfico. En realidad, también los guionistas españoles compartíamos esta convención: nuestros diálogos tenían que resultar fluidos, pero sin proyectarse hacia el habla callejera. Polarizando el interés popular, *Médico de familia* abrió a los escritores televisivos una nueva senda, en la medida en que pretendía la autenticidad

¹ *Guionista televisivo. Entre las producciones donde ha participado destacan Lleno por favor (1993), ¿Quién da la vez? (1994), Este es mi barrio (1995), El súper (1995-1998) y Mediterráneo (1999).*

intrascendente de las cosas vividas. De hecho, sus guiones no evitaban todo aquello que en cine o teatro es una pérdida de tiempo: expresiones reiterativas o fallidas, saludos innecesarios y, en suma, líneas pretendidamente naturalistas, al estilo de «Pásame la sal», sin la menor importancia dramática. Cuando pensábamos que ese tipo de diálogo intrascendente era un error que sería inadmisibile en teatro y cine, la enorme audiencia de *Médico de familia* demostró que, al menos para el guionista televisivo español, se trataba de un desvelo inútil.

Quizá, de todos modos, el problema puede llevarse más lejos en relación con etapas anteriores. Encontraríamos un método de escritura muy diverso en aquellas adaptaciones de clásicos de la literatura universal que emitía, décadas atrás, Televisión Española. Si en aquel periodo lo usual era comercializar un guión acabado, hoy lo más común es vender ideas. El productor las ofrece y la cadena las acepta, pero no sólo por la calidad que pueda tener el producto final, sino porque tiene un hueco en su parrilla de programas, o sencillamente porque ha oído que una cadena de la competencia va a emitir algo similar. Bajo este ángulo tan variable, el apego del canal por una determinada idea siempre tiene una consecuencia inmediata: quiere concluir la teleserie cuanto antes, en un plazo tan breve que el productor no tiene otro remedio que presionar a los guionistas.

Este problema temporal queda un tanto mitigado a través del trabajo en cadena, pues todo un equipo de guionistas acomete el proyecto, y así se reparten tareas y responsabilidades. Sacando provecho de la experiencia norteamericana, los guionistas españoles adoptaron este tipo de coordinación muy recientemente. La telenovela catalana *Poblenou* (1994), ideada por el dramaturgo Josep Maria Benet i Jornet, resultó una experiencia pionera en este campo, y su ejemplo fue seguido por otros equipos de escritores². Fue así cómo el escritor valenciano Rodolf Sirera, ya experimentado en estas lides tras su paso por varias producciones autonómicas, dio el salto a una cadena de ámbito nacional con *El súper* (1995), un teledrama de emisión diaria que Tele 5 mantuvo en antena durante varios años.

Lo singular de *El súper*, más allá de su éxito y de la dificultad que significaba sostener su ritmo cotidiano, era el modo en que se organizó la escritura del libreto, de acuerdo con la pauta estadounidense. Rodolf Sirera actuaba como coordinador de todo el grupo, además de figurar como res-

² En el marco de la producción española, los 190 episodios de *Poblenou* distinguieron una nueva etapa en el modo de estructurar los equipos de guionistas. La pauta fue seguida en la teleserie *Secrets de familia* (1995), cuyos argumentistas fueron Maria Mercè Roca y Sergi Belbel. Por las mismas fechas, Rodolf Sirera firmaba el libreto de *Herència de sang* (1995).

ponsable de la *biblia* (así se denomina en nuestra jerga a la descripción y evolución de los personajes). Su esbozo del argumento semanal era discutido por un plantel de escaletistas, normalmente dos o tres, que lo adaptaban a *escaletas* diarias para su posterior desarrollo por parte del equipo de guionistas.

Tal proliferación de actividades ofrece una excelente maquinaria para la redacción de guiones, y es probable que no haya estructura más representativa de lo que hoy supone escribir para televisión en España. Ni que decir tiene que la nueva experiencia probada en *El súper* y en otros títulos de la misma etapa se diseminó por todas las productoras, homologadas en su labor con las compañías de otras latitudes.

Hay que hacer hincapié en la velocidad del proceso, causa en buena medida del adocenamiento de los escritos televisivos. Desde que se concibe el producto hasta que se emite, pasa por tal cantidad de manos que finalmente resulta difícil, si no imposible, hablar de autoría en el mismo sentido en que se emplea el término en literatura. Sirva un ejemplo: Rodolf Sirera concibió *El súper* como la historia de un bígamo que mantenía dos hogares, uno en Valencia y otro en Madrid. El éxito logrado durante el primer trimestre de emisión propició la continuidad del formato, entrecruzándose nuevas historias que contaminaron el propósito inicial. Hubo un doble empuje en realidad, pues la audiencia que garantiza una emisión como ésta no sólo se mide por cifras; también se realizan estudios cualitativos, anunciando a los guionistas si el público desea más humor, más pasión o más lágrimas. A tal minucia llega el análisis que incluso se desglosa geográficamente.

Sobre esto, como ocurre con frecuencia en la televisión, siempre es el espectador quien determina los derroteros a seguir. Incluso la mirada más clara de un productor deja traslucir el miedo al fracaso. Y aun sin calcularlo, van sumándose nuevos temores de quienes participan en el proceso. Nadie sabe lo que va a desembocar en triunfo, pero todo el mundo parece opinar sobre aquello que podría no funcionar. Tanta desconfianza amedrenta incluso a quienes no tienen poder ejecutivo. Si una secretaria de producción opina que un episodio incluye demasiadas subtramas, el miedo conduce a crearla y el guión se aligera. Si un realizador opina que una secuencia es difícil de rodar, el miedo lleva a eliminar los exteriores del libreto. Y así es cómo el texto va quedando más romo, más convencional, cribado por multitud de filtros que han suprimido todo rastro de audacia. En el fondo, me pregunto si todo esto cambiaría si el diseño final dependiera de menos personas.

No pretendo negar la evidencia de que los riesgos de una teleserie española son mayores que los propios en una estadounidense. Aun cuando los primeros índices de audiencia no sean prometedores, la emisión de las producciones norteamericanas suele mantenerse, esperando a que el próximo balance confirme la confianza depositada en ellas. Nuestro caso es distinto, y cabría buscarle las costuras al sistema seguido en España, sobre todo porque hay series que ni siquiera llegan a emitirse una vez rodadas. Un medio, pues, acotado a rajatabla. De hecho, el día en que se estrena el primer capítulo es horrible, porque si fracasa, todos los involucrados en el proceso buscan justificaciones con el viento desfavorable. Acuciosamente se rastrea una clave, sin considerar otra posibilidad: la interpretación menos rígida de ese primer desencanto.

Es evidente que para acostumbrar al público a una fórmula narrativa, a unos personajes originales, ha de permitirse, con mejor o peor fortuna, un periodo razonable de emisión. Cuando el equipo encabezado por Shelly Landau y David E. Kellye compuso los guiones de *Ally McBeal* (1997), a buen seguro disfrutó de la confianza de sus productores. Lo mismo cabe decir de una teleserie como *Los Soprano* (*The Sopranos*, 1999), escrita por el equipo de guionistas dirigido por Jason Cahill y David Chase. Se trata en ambos casos de creaciones insólitas, nada dóciles al tópico, cuya apuesta, ganada en distintas cadenas, deriva del riesgo asumido por los promotores.

Aquí viene a cuento recordar lo que a propósito de la autoría comentábamos en anteriores líneas. La responsabilidad de un guión suele estar tan diluida que hay poco margen para el hallazgo extraordinario. Quizá la explicación resida en que carecemos de figuras equiparables a Steven Bochco³, capaces de vertebrar y mantener bajo control un proyecto personal. Por el momento, tan sólo alguien como Emilio Aragón, invocando su autoridad al frente de Globomedia, podría asumir un compromiso equiparable en nuestro país.

De cualquier modo, con formación especializada o sin ella, aún no existen guionistas españoles que alcancen el estrellato como Bochco. Todavía no se detiene una producción porque no esté disponible un autor determinado, y aun admitiendo nuestra deuda con la fórmula de trabajo norteamericana, es un hecho que aquí son muy distintos los flujos y reflujos de la profesión.

³ El estadounidense Steven Bochco es uno de los personajes más influyentes de la televisión de su país. En 1971 fue contratado como supervisor de guiones de la serie policiaca *Colombo* (Columbo). Productor ejecutivo de sus creaciones desde finales de los setenta, Bochco ha lanzado al mercado teleseries de tanto éxito como *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, 1981), *La ley de Los Ángeles* (*L.A. Law*, 1986), *Cop Rock* (1990), *Policías de Nueva York* (*NYPD Blue*, 1993), *Murder One* (1995) y *Brooklyn al Sur* (*Brooklyn South*, 1997).

Por cuanto hace al estilo literario, parece claro que los filtros, tan comentados en estas páginas, no permiten un tipo de gui3n acorde con los patrones del Hollywood cl3sico. Mencionarlo es casi ocioso: a m3 me fascina el tono del cine negro, ingenioso, r3pido, lleno de matices. Pues bien, en alguna oportunidad he concluido un libreto m3s o menos atinado, deudor de textos como el escrito por Jules Furthman y William Faulkner para *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, 1944), de Howard Hawks. Para mi alegr3a, nadie suele discutir la primera versi3n, salpicada por esa influencia cin3fila. Pero la unanimidad de criterio se desmorona poco despu3s, cuando nuevas voces empiezan a solicitar recortes y alteraciones, m3s numerosos a medida que el texto avanza y se va recomponiendo en los cauces de la producci3n.



