

Huerta Floriano, M.Á. (ed.) (2020). *Revolución seriada: el gran cambio de la ficción televisiva en España*. Editorial Tirant lo Blanch.

María Esther Sánchez Hernández<sup>1</sup>

Si pudiéramos condensar el gran cambio de la ficción televisiva en España en un arco de personaje, éste pasaría de la edulcorada singularidad de la figura paterna en *Médico de familia*, a la brutalidad sin ambages en *Gigantes*.

Cotejando estas dos series arranca la introducción de *Revolución seriada*, el volumen editado por Huerta Floriano que desgrana con minuciosidad la promesa de su subtítulo: el gran cambio de la ficción televisiva en España.

El cambio de paradigma en las formas de consumo –de la televisión generalista en abierto a las plataformas de pago–, ha hecho posible una pluralidad mayor y el acceso a una segmentación de públicos antes impensable, ni haciendo filigrana con la parrilla de programación. Pero el cambio de consumo ha propiciado, además, nuevas estrategias de producción por parte de los diferentes operadores, cuyo resultado es un cambio radical en innumerables aspectos: inversión, periodicidad, duración de los capítulos, temas, estética, géneros y un largo etcétera.

Un crisol de autores aborda, desde cierta diversidad metodológica, una decena de series que ejemplifican este cambio. Valores de producción, narrativos, estéticos y temáticos que devuelven la dignidad perdida a la “caja tonta” para acercarla al séptimo arte.

Arranca Medina Contreras adentrándonos en el multiverso estructural de la serie *El Ministerio del tiempo*, que es a la vez histórico, de roles y puntos de vista.

Haciendo de la necesidad virtud, la serie ha sido capaz de sobreponerse a las inclemencias de producción, trascendiendo el hecho de perder algunos de sus protagonistas. A pesar de todo, logra alcanzar solidez estructural entre otros, gracias a los personajes secundarios, que adquieren un peso específico.

La urdimbre de la franquicia se articula combinando la recurrencia de las misiones de los roles centrales, con claves visuales y narrativas redundantes y un poderoso cortejo de secundarios que engalanan la solvencia y credibilidad narrativa de una serie capaz de superar los imprevistos de producción para probar su valía.

A continuación, Gelado-Marcos y Puebla-Martínez analizan la serie *Merlí*, una *teen* serie atípica, concebida para pensar y hacer pensar: el ámbito educativo, el rol del profesor/a, el repaso de estilos docentes, y sobre todo la filosofía como elemento central, propician que la serie eche raíces estructurales en el fértil suelo del serial adolescente, para volar después hacia el universo del pensamiento. Cada capítulo presta atención a un filósofo, y desborda el hilo de la clase del educador protagonista para impregnar las diversas tramas, transparentando la utilidad práctica, y no solo teórica, del amor a la sabiduría. Hilvana finalmente la serie el aprovechamiento de los recursos estéticos o el trabajo sobre personajes complejos, sometidos a un cuestionamiento constante.

La pluma experta de Enric Albero realiza a continuación un análisis diligente y lúcido de las primeras cuatro temporadas de la serie *Vis a vis*. Se ocupa de elementos intra narrativos, formas de consumo, índices de audiencia, cambios empresariales que afectan a la serie o el fenómeno *fandom*, entre otros. Se detiene asimismo en algunos de sus referentes temáticos –violencia, corrupción, diversidad, sororidad, eutanasia, privatización–, así como en su evolución estética y narrativa.

El autor pone de manifiesto cuánto de transgresión tiene esta propuesta de ficción carcelaria, que deja atrás la línea de los tabúes tradicionalmente ligados a las producciones del prime time, para acompañar a los héroes en su camino hacia el mal.

Por su parte, Alberto Nahum García Martínez detalla algunas de las claves de *La casa de papel*. Iniciada por Antena 3 y aupada internacionalmente por Netflix, ha logrado el aplauso unánime de crítica y público, generando además un importante fenómeno *fandom*.

Confeccionada a partir del procedimiento narrativo del *heist*, *big caper* o “atracó perfecto”, la serie incorpora un elemento distintivo en la consciencia de sus personajes, al saberse “vistos y juzgados”. Aquí lo meta referencial funciona en versión extendida, donde la búsqueda de acogida lo es, a la vez, por los roles protagonistas

<sup>1</sup> CIFP Rodríguez Fabrés (España)  
E-mail: [wimesther@yahoo.es](mailto:wimesther@yahoo.es)

y los creadores del relato. Derivado de este presupuesto inicial, los actos apenas tienen consecuencias trágicas, lo que acaba por dañar la verosimilitud a veces. Sobre esta estructura de simpatía con el público, únicamente el amor se presenta como factor de desequilibrio, de ahí la acertada síntesis con la que el autor identifica a *La casa de papel*: entre el atraco perfecto y la telenovela partisana.

El trabajo sobre de *El día de mañana*, corre a cargo de Ernesto Pérez Morán, quien analiza la serie con la mirada puesta en su referente literario: la novela homónima de Ignacio Martínez de Pisón. Divide su propuesta en dos partes: adaptación, y análisis por capítulos.

En el nivel estructural de la adaptación, subraya la estrategia de perspectiva múltiple, así como el uso de oraciones que –casi a modo de *cliffhanger* discursivo–, disparan el interés por la figura nodal de la serie. El protagonismo, más repartido en la versión televisiva que en el relato original, mantiene no obstante a Justo como elemento central, en un contexto en el que las contradicciones serán materia prima esencial para la mayoría de los roles.

En su análisis por capítulos, el autor desgrana el argumento reparando en elementos narrativos, estéticos y simbólicos relevantes. De forma general dos líneas temporales subrayan la historia, sobre un esquema en tres tramas principales por capítulo, que suelen confluir al final. Esta vez, el cambio de formato, pese a introducir cambios importantes, no traiciona al referente.

Por su parte, Castro define *Élite* como una serie *teen* que combina elementos de drama y thriller. A partir de esta premisa, la autora analiza las dos primeras temporadas de la serie desde tres perspectivas diferentes: contexto de producción, cualidades narrativas y recursos estéticos.

En cuanto al contexto de producción y más allá de cuestiones de formato, Castro detalla algunas de las claves de su éxito: presupuesto por capítulo, proyección internacional de la mano de Netflix y posibilidad de captar intérpretes de alto nivel interpretativo.

En cuanto a las cualidades narrativas, la autora se centra en los temas –engarzados a partir de las diferencias de clase y lejos ya del paternalismo del viejo modelo–, personajes –que transparentan construcciones arquetípicas, pero incorporan infinidad de matices–, temporalidad –combinando el presente con las exigencias del formato *whodunit*– y espacio –dibujado de forma inconcreta y deslocalizada–.

En cuanto a los valores estéticos, el aprovechamiento de diferentes temperaturas de color, el uso recurrente del enfoque selectivo, los planos cenitales o generales con fuerte carga estética y la incorporación del reflejo como elemento expresivo, son algunas de sus características.

Para adentrarse en la serie *Fariña*, es Miguel Ángel Oeste quien comienza por subrayar cómo el intento de secuestrar el libro homónimo de Nacho Carretero, no hizo sino acrecentar el interés por esta historia enmarcada en el narcotráfico gallego. El drama criminal se presenta aquí como la punta del iceberg de una tragedia nacional: la de la corrupción institucionalizada. De ahí lo arriesgado de la apuesta.

Ejemplo paradigmático del valor identitario de lo local que se comprende globalmente, la adaptación es fiel en la macro historia –centrada en el género policial–, para adentrarse en la ficción en el nivel micro –mucho más tendente al melodrama y al costumbrismo–.

Con una vocación naturalista en su producción, cada año se desarrolla en un capítulo que resuelve de forma concisa y clara los conflictos y las motivaciones de los personajes. Sobre esta base, las cualidades estéticas y narrativas se derivarán de forma directa de lo tratado, en un claro maridaje entre lo estético y lo narrativo: la saturación de la imagen, el elevado contraste y el uso de lentes anamórficas nos trasladan al universo cinematográfico.

En su análisis, Huerta Floriano define *Gigantes* como un melodrama familiar que evoca numerosos referentes cinematográficos y adopta un cierto tono crepuscular. Inicia su capítulo cotejando la fallida *Capitán Alatriste* (Telecinco, 2015) con la producción de Movistar+, para argumentar cómo las tensiones entre autoría y condicionantes de producción pueden dar resultados tan dispares, hasta el punto de herir de muerte o ser fértil caldo de cultivo para el talento.

Entre los elementos de libertad creativa añadida en el caso de *Gigantes*, se subrayan, entre otros, la flexibilidad sobre el tradicional despliegue de arcos de tramas habitual en los canales de televisión generalistas, un trabajo específico sobre los elementos simbólicos del relato –con especial hincapié en el eco mitológico de la historia–, y un manejo de la elipsis que se centra en el inicio y el fin de las tramas, pero que permitiría, hipotéticamente, infinitos puntos intermedios. Pero, sobre todo, de nuevo se subraya la migración de la televisión al cine, lenguaje que permite poner en valor la meticulosa capacidad de Urbizu para sugerir y sintetizar.

Cascajosa Virino se adentra en las dos primeras temporadas del drama criminal de época *La Peste* como primer exponente de la apuesta de creación televisiva de Movistar+. Más allá del tema central de la serie –superstición *versus* ciencia–, encontramos otros que reaparecen de forma recurrente como preocupaciones esenciales de sus autores, tales como la corrupción institucional.

A partir de la búsqueda de la excelencia y el escrupuloso respeto a la realidad histórica, se imponen condicionantes estéticos y productivos a un trabajo al que Movistar+ dota de un pulmón económico que triplica el presupuesto medio para una serie española. Todo lo demás está al servicio de ese hilo central: composición, un tratamiento de la iluminación pretendidamente realista y la huida del habitual centralismo en las localizaciones.

Movistar+ aupó además el trabajo con su estreno en el Festival de Cine de San Sebastián y el soporte de una poderosa maquinaria transmedia. Y no fue en vano, a juzgar por la acogida internacional del trabajo. En el fondo, quizá, porque lo que estaba en juego no era únicamente la recuperación de la inversión, sino sobre todo la apuesta estratégica de Movistar+, de la que *La Peste*, es baluarte.

El último de los colaboradores del volumen es Sangro Colón, quien ofrece el contrapunto de este cambio de paradigma desde el universo de los géneros de la risa. Para abordar su análisis de *Mira lo que has hecho*, este autor parte de la muerte del tan manido “espectador medio”, y con él, del rosario limitaciones supuestamente insoslayables de la televisión generalista.

Aunque es cierto que, a la vista de sus referentes anglosajones, la novedad de la serie de Berto Romero es relativa, sí apela claramente a la autoría en ese humorismo algo añorado y siempre genuino de su protagonista. Su exploración no ya de lo real, sino de lo verosímil, tiende a recoger miradas múltiples. Desde la aparatosa pluralidad de opiniones rayana al ruido informativo en torno al cuidado de los hijos, a las reflexiones acerca de la realidad –el exhibicionismo de quienes eluden lo real agazapados en el postureo de internet o el gran teatro del mundo que se revela por fin cuando se apaga la última luz del decorado-. En definitiva, una mirada sobre la sociedad crítica, curiosa y con ciertas dosis de ingenuidad y optimismo, en dulce coqueteo con esa idea tan antigua... de que la vida es sueño.

En conjunto, *Revolución seriada: el gran cambio de la ficción televisiva en España* da noticia de un nuevo paradigma en la forma de hacer televisión en nuestro país, fruto, en última instancia, de las nuevas formas de consumo por parte de los espectadores. Como si de un efecto dominó se tratase, la aparición de las plataformas pone en marcha a los diferentes operadores, y de la necesidad de éstos de diferenciarse, surge la oportunidad de los diversos autores de hacer series mucho más personales y audaces.

Y entonces cambia todo: la duración de los capítulos, la estructuración de las tramas, la estética, los temas... pero sobre todo se producen dos cambios esenciales: la posibilidad mucho más real y concreta de comercializar las series españolas a nivel internacional –lo que implica la posibilidad de engrosar sus presupuestos iniciales–, y un claro compromiso con la calidad de las producciones, que propicia el paso de un modo de hacer “televisivo” a uno mucho más cinematográfico. Se difuminan entonces las fronteras entre ambas formas de hacer audiovisual, y la televisión se convierte ya no en un “modo de hacer las cosas” sino únicamente en un vehículo de consumo.

Detrás de esto, quizá, lo que en realidad se oculta es el paso del consumidor como producto, al que se le vende *product placement* sin medida –tal es el caso de los celeberrimos desayunos de *Médico de familia*, por volver al ejemplo inicial–, a un modelo en el que es el espectador quien paga por aquello que quiere consumir. Las consecuencias de esto en relación a la democratización de la cultura... eso ya sería objeto de otro análisis. Pero el hecho es que, si la caja nos parece menos tonta, es porque, de pronto, ahora somos cliente, no producto.

## M. Esther Sánchez Hernández

Profesora titular de Imagen y Sonido en el Centro Integrado de Formación Profesional Rodríguez Fabrés. Doctorada *cum laude* con la tesis: *La narrativa cómica a partir del origen ritual de los géneros: Teoría y aplicación práctica a las comedias cinematográficas estrenadas en España entre 1980 y 2009 con mejores resultados de taquilla y premios*. Licenciada en Comunicación Audiovisual, Diplomada en Biblioteconomía y Documentación, y Profesora de Canto. Ha cursado los postgrados: Máster Universitario en Investigación en Ciencias Humanas y Sociales, Estudios Avanzados en Filosofía (especialidad de Estética y Teoría de las Artes), MBA en Empresas e Instituciones Culturales, Máster en Gestión Audiovisual Europea (Media Business School – Programa Media, UE)–, Máster en Escritura para Cine y Televisión (UAB). Ha trabajado en la Revista y Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, y participado en el equipo de producción en las XVI y XVII Galas de los Premios Goya. Ha trabajado como programadora de teatro y danza para la Fundación Salamanca Ciudad de cultura, como ayudante de producción teatral para Pentación Espectáculos y en Productora de cine Artimaña Producciones. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1120-3957>