
La ficción audiovisual en España / Miquel Francés i Domènec y Germán Llorca Abad

Author : EU-topías

Date : 5 febrero, 2015

Miquel Francés i Domènec y Germán Llorca Abad (Coords.): *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*, 2012, Barcelona, ed. Gedisa, col. Multimedia/Comunicación, 350 pp.

La publicación de un libro cuyo origen se encuentra en una reunión de carácter científico, en este caso las *IV Jornadas de contenidos para la Televisión Digital CONTD*, siempre va a plantear una misma objeción, la hereogeneidad temática en las contribuciones de los autores. Miquel Francés y German Llorca, conscientes del peligro, han conseguido minimizar el riesgo de dispersión y fragmentariedad de los contenidos del volumen dividiéndolo en seis bloques: “Historias, relatos y narrativas” (que agrupa los textos cuya misión es la de estudiar las transformaciones de la narratividad en la nueva ficción audiovisual); “Géneros y tendencias” (bloque destinado al estudio de las series televisivas en España); “Historia, memoria e identidad cultural” (cuya misión es la descripción de relatos con base “anecdóticamente” histórica); “Ficción y representación audiovisual” (centrado en el análisis textual); “Producción y difusión” (que incluye textos que analizan la evolución de los modelos de producción clásicos frente a los emergentes formatos además de incidir en el tema de la internacionalización y difusión de la ficción); y, como último bloque, el destinado a la “Ficción para los nuevos medios”, es decir, el teléfono móvil o internet. Evidentemente, tras esta somera descripción de los bloques/macrocapítulos en los que se descompone el volumen parece que se cumple la finalidad del libro que es la de no dejar espacio sin tocar, es decir, apuntar todas las posibles direcciones a seguir por los interesados en el estudio de la televisión y sus ficciones.

Sin embargo, la agrupación de los diferentes textos en bloques temáticos más homogéneos no es la única estrategia seguida por los coordinadores del volumen para evitar la dispersión sino que en sus páginas se incluyen algunas aportaciones que sirven como marco conceptual que trata de establecer el estado de la cuestión en la ficción audiovisual en España. A éstas se van a ir adosando otras cuya intención será la de profundizar en algunos de los aspectos mencionados en estas ponencias de carácter globalizador.

En este sentido, me parece interesante destacar el trabajo presentado por Rosa Álvarez Berciano, que resume las señas identitarias de la nueva narrativa televisiva de ficción. Parte de la constatación de

ciertos rasgos narrativos comunes a las ficciones televisivas a partir de la década de los noventa como son la psicologización de los personajes, la incorporación de repartos corales, la hibridación de géneros y el acercamiento a la estructura del serial a los que se añadirán otros elementos narrativos como podrían ser los dispositivos de implicación del espectador, que paralizan la distracción de éste, la puesta en evidencia del artefacto narrativo, las operaciones discursivas que alientan la complicidad entre autor y espectador, la ruptura del relato lineal o la dosificación de la información.

El otro discurso marco, que inaugura el bloque dedicado al tema de la producción y la difusión, está destinado a establecer el panorama general y a señalar los puntos clave de la producción de ficción en la industria audiovisual española. Sus autores, coordinadores del volumen, señalan las características del radical proceso de transformación que ha sufrido la industria audiovisual española que, en la actualidad, disfruta de un momento de importante presencia en las parrillas de la programación de las televisiones generalistas y cuyos productos y formatos se exportan al mercado televisivo global. Los autores explican el proceso de emancipación de las productoras independientes de los canales televisivos que culmina en la aparición de los actuales grupos de comunicación, un elemento clave en el sector de la ficción audiovisual. También atisban para el futuro nuevos modelos de consumo que van a estar ligados a los nuevos dispositivos portátiles y al nacimiento de un nuevo tipo de espectador alejado del tradicional receptor de los medios de comunicación tradicionales. Para ello, aconsejan la renovación de las tradicionales modalidades de producción y la búsqueda de nuevos modelos de ficción.

Todas estas estrategias narrativas servirán, por una parte, para instaurar una novedosa relación entre creadores y consumidores que, en ocasiones, lleva a la (con) fusión del mundo diegético con el mundo extradiegético. Esta es una de las transformaciones más radicales del nuevo consumo de la ficción audiovisual, que los expertos en el área bautizan con el pomposo nombre de *crossmedia* y *transmedia*. Las nuevas creaciones ficcionales televisivas ya no asumen la tradicional idea de “ver y creer”, es decir, de asumir las divergencias del mundo posible creado por el relato con el mundo de la realidad y de integrarse en éste y aceptar sus leyes. En la actualidad, una de las características más importantes de las nuevas narrativas se deriva de la interactividad de Internet, que convierte al relato en un texto no clausurado, expandido hasta el infinito en blogs, líneas de discusión entre espectadores, páginas de divulgación del producto, etc.; es decir, de creación de ingentes cantidades de material periférico que, en cualquier momento, puede ser susceptible de incorporarse al texto generador de éste. Este nuevo pacto ficcional convierte en colaborador/creador al espectador que va trazando las posibles líneas de desarrollo de la ficción.

En este sentido, la afirmación de los coordinadores del volumen y autores del prólogo sobre la noción articuladora de relato, asumido como equivalente de la ficción, adquiere un sentido más profundo debido a que lo que se está cuestionando es el estatus de ciertos mecanismos de anticipación extratextuales (juegos, pistas, solicitud de participación de los seguidores de una determinada serie en la construcción del argumento, etc.), que funcionan a la manera de la prolepsis, y, en definitiva, de la simbiosis entre dos categorías textuales de difícil categorización, el autor y el lector modelo, que en los nuevos tiempos, se fusionan de tal manera que su diferenciación conceptual resulta más laboriosa. La falta de profundización en estas transformaciones narratológicas se convierte en una de las carencias más evidentes del volumen que, por supuesto, no es achacable a los coordinadores del libro sino a la falta de perspectiva teórica de los investigadores sobre el tema, descriptores superficiales de esta nueva situación comunicativa. Tal vez el futuro sea capaz de ofrecernos en unas próximas Jornadas colaboraciones que desde un punto de vista sólido nos expliquen la evolución narrativa de las nuevas producciones audiovisuales porque el problema no se zanja únicamente inventando nuevos términos que los subsuman sino reflexionando de manera concienzuda sobre preguntas tales como ¿quiénes narran?, ¿desde qué espacio se narra?, ¿hasta dónde se extiende el espacio extradiegético?, ¿cuál es la posición del autor modelo?, ¿se podría hablar de autores conscientes e inconscientes?; en definitiva,

¿cuáles son los límites de la narración? Estas son algunas de las cuestiones que el tema de las ficciones *crossmedia* y *transmedia* podrían generar y que, de momento, aún permanecen en barbecho.

El prólogo elaborado por los autores del volumen plantea otro tema que no deja de tener trascendencia en los tiempos que corren. Miquel Francés y Germán Llorca consideran que el elemento común que amalgama todas las contribuciones es la noción articuladora de relato asumido como equivalente de la ficción. Por ello, hay un gran número de contribuciones que intentan analizar algunos de los relatos de ficción televisiva que acompañan las horas de entretenimiento de la audiencia española. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española además de definirlo como “narración o cuento” emparentándolo con ese concepto de ficción, pivote temático de la mayor parte de las ponencias presentadas, también lo define como “el conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho”. Esta segunda acepción enlaza con las ideas expresadas en el prólogo escrito por Jenaro Talens, temeroso del olvido de los modos retóricos que hacen transmisibles nuestra relación con el mundo. Talens constata la desaparición en el debate analítico del carácter discursivo de nuestra relación con el mundo, un problema crucial dentro de la teoría de la significación que ha sido borrado de las investigaciones relacionadas con el lenguaje audiovisual a favor de una supuesta oposición entre los discursos documentales, en apariencia sin mediación retórica, y los ficcionales. Talens defiende que lo que entendemos por realidad es una construcción social e intelectual que limita lo que pensamos, lo que consideramos la normalidad y, también, lo que define cualquier tipo de desviación de ésta. Toda realidad, entendida de esta manera, se transmite a través de la elección de una forma concreta, es decir, utilizando un entramado retórico de persuasión que es el que establece un determinado tipo o influjo sobre el lector de la obra, sea cual sea la materia que ésta adopte para manifestarse.

En los trabajos presentados no hay atisbo de ninguna preocupación sobre esta retórica de la manifestación formal, de estas elecciones narrativas y narratológicas que son las que determinarán la función del texto y el impacto que causa en sus lectores. La mayor parte de los análisis presentados se centran en una mera descripción de los vericuetos argumentales de las series y, en algunos casos, de las elecciones formales, independizando unas de otros. No es posible hablar de ficción, no es posible estudiar un relato quedándonos en el superficial nivel de la descripción del argumento o del *découpage* técnico. La pregunta que hay que hacerse es extremadamente sencilla. Más allá de la catalogación de personajes (parecidos o contrapuestos) de sucesiones de acciones repetitivas, de espacios que albergan a ambos, es decir, más allá de la superficie ¿dónde se encuentra la oposición fundamental que da sentido al texto y que, por ende, lo sustenta y cuáles son las categorías formales que la van a ir recubriendo? Estos son los resultados que un análisis textual debería descubrir, es decir, el trazado que lleva desde las estructuras más abstractas, pero no por ello menos sólidas, hasta su manifestación perceptible. En este sentido, los análisis recopilados en el presente volumen no dejan de ofrecer las mismas conclusiones a las que un espectador avezado podría llegar. Y ése es uno de los graves problemas a los que se enfrenta la crítica textual, la de la banalidad analítica, que el volumen refleja.

Otro de los puntos de ignición que sobre el análisis textual plantea Jenaro Talens se basa en la defensa de que el contenido siempre está en la forma y que la influencia de los contextos históricos y políticos se inscribe como huella en la propia textualidad de los objetos a analizar. Sin embargo, parece que en el mundo de la ficción televisiva (por centrarnos en la temática del libro como es nuestra obligación) está compuesto de submundos que no mantienen ninguna relación entre sí, es decir, el submundo de la producción, el de la medición de los índices de audiencia, el de la programación de los productos en una determinada franja horaria, el de la respuesta de los espectadores... Es cierto que todos ellos han sido abordados por los participantes en este volumen con solvencia. El problema es que cada uno de estos objetos de análisis apenas tiene relación con la disposición de los materiales textuales, es decir, con la imbricación de una forma y un contenido. Evidentemente, esta disparidad, esta omisa mención a lo que

en términos textuales es conocido como “contexto pertinente”, debería ser uno de los temas de reflexión del análisis de lo audiovisual en el futuro, independientemente del punto de vista elegido para abordarlo. Porque, repetiremos incansablemente, no hay nada más allá del texto y tanto las audiencias, las franjas horarias como las huellas de producción insertas de manera tan clara en los nuevas series *crossmedia*, dejan surcos en el texto y éste es el elemento ineludible que los determina.

Uno de los temas más interesantes del volumen que, probablemente, para un lector interesado en las supuestas novedades que aportan la ficción audiovisual puede parecer marginal, se encuentra en la idea de permanencia de “lo viejo en lo nuevo”. Por éso quisiera destacar algunas contribuciones que inciden en la supervivencia de lo añejo. Manuel Palacio, centrado en el terreno de la ficción televisiva, intenta responder a las preguntas que definen los patrones de este tipo de relatos en España y, de paso, analizar aquéllas series que recomponen el convulso periodo de la Transición española. La postura de Juan Miguel Company es la del arqueólogo que rebusca en los orígenes de la narrativa, indudablemente, en el embrión gestado por la filmografía de Griffith, sus bases, su evolución histórica y sus principales hitos para ponerla en relación con la obra de Christopher Nolan. Por último, Manuel de la Fuente rebusca en uno de los maestros del cine norteamericano, Martin Scorsese, y rastrea su influencia en las series *Los Soprano* y *The Wire*, concluyendo con que los ejes temáticos del cine de Scorsese giran en torno al cuestionamiento de la idea de la familia norteamericana formada por personajes inadaptados que crean estructuras sociales paralelas como búsqueda de esa integración. Además, la representación de la violencia se convierte en una respuesta necesaria en un entorno político caracterizado por la corrupción. Su trabajo consiste en demostrar que esos ejes también van a convertirse en el fundamento de las dos series analizadas.

Carmen Arocena

Universidad del País Vasco/EHU