

Introducción

Hay un fragmento de la *Poética* de Aristóteles que puede sonar descorazonador para todo aquel que se inicia en la creación de una serie o, según se mire, algo cómico, si la persona es experimentada en el terreno. Dice así: “De las fábulas o acciones simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los actores; pues al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los hechos” (1451b, 33-38). La advertencia sobre la dificultad de esta área creativa está clara, por muy anacrónica que parezca la cita aristotélica. Es más, Aristóteles es especialmente concienzudo, como veremos, al exigir verosimilitud y necesidad a las historias, a la fábula (el mito). La consistencia formal del relato depende en buena medida de estos dos rasgos. Por reducción al absurdo, se diría que no es bueno abusar de las tramas imposibles o de los conflictos innecesarios, aunque el público tenga trágalas suficientes para creerlos. Cuando se desvía la trama se incurre en dos delitos mayores que adelanto aquí aunque se precisará una definición en el apartado correspondiente. En primer lugar, se

produce un ataque directo a la lógica más elemental de la historia, lo cual debilita su unidad de acción. Como se verá, este manual brinda la ocasión para mencionar que la lógica poética existe, y que bebe, en su origen, de un territorio explorado a medias, el de la *Lógica* en sí; en segundo lugar, es conveniente no perder de vista que cayendo en esas contradicciones y abusos narrativos se ofende a esa dignidad natural humana, cuyos reflejos se proyectan en las representaciones con menor o mayor éxito. Esto es como decir que, al igual que un *boomerang* implacable, toda chapuza antropológica acabará salpicando el corazón del espectador. De hecho, hay un ejemplo de serie de televisión que viene como anillo al dedo para imaginar todo esto. Es *This Is Us*, un drama familiar creado en 2016 por Dan Fogelman, un guionista con títulos tan poderosos a sus espaldas como *Cars* (2006), *Bolt* (2008) o *Enredados* (2010). Pues bien, en el capítulo piloto de la primera temporada de *This Is Us*, Kevin Pearson, uno de los protagonistas, interpreta una excelente escena de metaficción muy reveladora en el seno de la serie en la que trabaja como actor. Kevin es el actor estrella de un show de gran éxito llamado *El niñoero*. Harto de sentirse como “un hombre objeto” que entretiene y encandila a la audiencia, Kevin rompe la baraja con el equipo. Forzado a repetir una escena que había bordado dándole profundidad y seriedad, estalla ante el público asistente y se queja de la bazofia que tiene que pronunciar en sus diálogos y de las estupideces inverosímiles que hace ante la cámara, bajo la directriz de un guionista con actitud ramplona. Además se siente indigno: sólo interesa su presencia, *si se quita la camiseta*. En uno de los diálogos dice algo así: *Me esfuerzo en comprender a mi personaje, pero ¿acaso es estúpido?* El primero en darse cuenta de la inverosimilitud y de las incoherencias dramáticas es siempre el actor (a lo mejor el guionista también lo sabe, pero...). Después reconoce que la serie es muy mala, que nada de lo que allí se representa es real, ni los objetos, ni los sentimientos.

Pero —atención— señala a la audiencia por no exigirles más a todos: a los guionistas y a los actores. Por eso, cuidado, porque a veces el trabajo es aceptado como si nada pese a su calidad. Así que el primer interesado en ser el guardián de esa dignidad por la que “Kevin” lucha y se arriesga es el guionista. Es interesante subrayar la interlocución en esta escena, entre esos dos agentes creativos tan importantes como son el guionista y el actor. Detrás presionarán otros agentes técnicos más inclinados a seguir la lógica del mercado. No es nada fácil escapar a su influencia.

Al primer “delito narrativo” lo he denominado (en otro lugar) como *falacia dramática*. De momento, no es necesario decir nada más sobre esto. Respecto del segundo de los delitos, el desafío se presenta directamente a lo que somos como personas. Recuérdese que el mismo Aristóteles afirma que las personas aprendemos y disfrutamos con la contemplación de representaciones, cada uno a su nivel. Con lo cual, el autor se enfrenta a la representación de la vida, con sus luces y sus sombras, pero sin fraudes. En ese sentido, Bentley dice en *La vida del drama* que

“por un lado está la vida, con sus acontecimientos, aparente y realmente vasta, vida que es totalmente drama, aunque su drama no se halle escrito ni escenificado ni representado. Por otro lado está la narrativa, que he ejemplificado en su forma más rudimentaria: su fuerza motora reside en el suspenso y su método consiste en el ordenamiento cronológico de los eventos” (25).

En su comentario sobre la trama y sobre la recomendación de no despreciar necesariamente lo vulgar (como el territorio de las series) frente a lo culto, Bentley explora aspectos de la vida cotidiana que pueden suscitar el drama, aunque a la vista pasen inadvertidos. En relación a esa “fuerza” de la vida de la que habla Bentley, por quien asoma la cabeza de Aristóteles, el arte reside en saber dejarse arrastrar por una combinación atractiva entre el sen-

tido común y la imaginación. Quizá resulte paradójico hacerlos coincidir como se verá. Sin embargo, en los ejemplos que mejor funcionan, se aprecian estos dos niveles: acciones que siguen el curso del *kata to eikós* o de *lo que cabe esperar*, combinadas con fórmulas creativas, que cautivan a la audiencia. Ya sea por la llamada de lo exótico (las series turcas, las series coreanas), lo desconocido (comunidades cautivas), lo original... Está claro que el escritor escribe sobre un común denominador en una ecuación con numeradores indeterminados. Pero el resultado tiende al infinito, si es capaz de sumar 1, esto es, de agregar la nota metafórica de una combinación sugerente a la par que simple. En cierto modo, es un idealista platónico irredento, más cercano al romántico de lo que cree.

La idea es clásica: buscar la proporción en un infierno de caos; combinarla con lugares comunes donde encontrar una arboleda sombreada y hacer justicia poética, a lo “Robin Hood”. Esta receta simplona funciona porque el espectador desea que la ficción realice lo que no siempre sucede en la realidad del día a día. Y si no, simplemente espera que le explique las cosas mejor para entenderlas, cuando se trata de hechos reales. De sobra sabe el escritor de relatos episódicos que la familiaridad que logra con el espectador se alcanza con un pacto de honestidad, edificado sobre la promesa de renovar la frescura perdida en su día a día. Ahí es nada.

Con este manual no sólo se busca rebajar el índice de probabilidades de fracaso, definiendo los conceptos y señalando las causas del error de algunas meteduras de pata y desafíos antropológicos; sino que se busca aportar una base sólida de fundamentación para el proceso de escritura, junto con el análisis de un nutrido conjunto de ejemplos de series de reconocida calidad y éxito. Los 25 años dedicados al estudio y la experiencia docente en el área de Poética audiovisual, con alumnos apasionados por contar historias, y el encuentro recurrente con profesionales, colegas y amigos del ám-

bito del guion, sustentan la herencia que se transmite aquí. Como es lógico, esa experiencia práctica sobrevenida no tendría valor sin el bagaje intelectual que la acompaña, fruto de la tarea académica. Por todo esto, este libro es también un libro académico: pero ni un anecdotario, ni un ensayo sesudo ni la quintaesencia narrada de un profesional del ramo. Está contado con los ingredientes de la observación, el pensamiento y el estudio, que traduzco en una conversación silenciosa con pensadores de todos los tiempos. Como conjunto sistematizado de unos incipientes apuntes de clase, persigue ser útil, práctico y completo; como estudio divulgativo en el ámbito universitario, aporta una base de fundamentación y de análisis, contextualizados en la tradición narrativa y en la cultura audiovisual que ha producido eso a lo que llamamos “series”. Que, por cierto, son más antiguas de lo que creemos. Relatos de caballerías, episodios, aventuras por entregas, folletines, cómics son antepasados claros de la versión audiovisual desarrollada por la ficción seriada. Este tipo de cuento ha crecido mucho en las dos últimas décadas. Por lo cual, habrá que prestar especial atención a sus problemáticas y a las oportunidades que brinda como un “potencial” modo de descansar recobrando una imagen del hombre que sea acorde con su dignidad.

Por qué ese título. “Aristóteles” suele ser como un “mantra” que se menciona con finalidad cautivadora y persiguiendo dotar de autoridad a lo que se dice. Nada más lejos del propósito de este libro. Aristóteles encabeza el manual porque fue el primero en sistematizar el arte de crear, en especial, de narrar y de representar historias, haciendo una mención acertada sobre la escritura de relatos episódicos. Su lectura es siempre enriquecedora. Y aquí me he valido de una hermenéutica personal sobre el texto, como una interpretación osada llevada al terreno de las series, para revisar de nuevo la *Poética*, en concreto, la edición trilingüe de Valentín García Yebra, del año 2010, publicada por la editorial Gredos.

Y ahora viene la nota “gnóstica”, para aquellos a los que les gustan los misterios. Es sabido por la *Poética* que Aristóteles debió dedicar una reflexión a la comedia, o segunda parte de la *Poética*: conocida como “Poética II”. Aún no se ha encontrado el libro. Pero, en 1839 se publicó un tratado, el *Tractatus Coislinianus*, que parece estar basado a su vez en un manuscrito del siglo X, que se presume como una derivación de la Poética II. Como se ve, todo son conjeturas. Quién sabe. En 1984, el investigador Richard Janko publicó en inglés “A Hypothetical Reconstruction of Poetics II” (*Aristotle on Comedy*) recuperando fragmentos de dicho tratado y de otro libro, llamado en inglés “On Poets”. En cada uno de esos textos –con la osada aportación de Janko–, se explican la comedia y algunos aspectos de la catarsis. Aunque los he tomado con cautela, y no como fuente directa y comprobada de Aristóteles, estos libros están muy alineados con el espíritu de la *Poética*. Dan luces.

No en vano, la *Poética* de Aristóteles ha inspirado una tradición filosófica y un modo de encarar la creación o poética (*po-yética*) como un arte vivo. Si bien, es de justicia recordar que su maestro Platón ya contempló la actividad mimética, lo hizo, combinando un cierto recelo ante la “mímesis” y los poetas (*República* X) y una interesante admiración que tuvo sus frutos en Aristóteles. Por ejemplo, en el diálogo del *Fedro* de Platón, se hace una consideración profunda sobre la palabra, el recuerdo, los mitos, la naturaleza tripartita del discurso y su analogía con un organismo vivo:

“(…) todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo” (264c).

Por eso, aunque “el origen”, el autor principal con el que se contrasta y aquilata lo expuesto en las siguientes páginas es Aris-

tóteles, Platón resonará en algunos de los comentarios como inspirador de grandes ideas y recomendaciones útiles. Sin ser el único que considera el arte de contar historias y mitos (*storytelling* y *mythmaking*), Aristóteles aporta el “toque” esencial para contarlas bien. De hecho, el punto de partida de la guía de escritura que se presenta en este librito son cuatro de los seis elementos de toda obra poética, según Aristóteles: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, la melodía y el espectáculo. A los dos últimos los dejaré fuera por tratarse de cuestiones que la mayoría de las veces excede a la competencia del guionista. Cada uno de ellos ha de ser un referente para cada una de las partes que componen la “biblia” o documento maestro y “sagrado” que contiene la esencia desplegada de la serie; en diversos apartados con nombres más modernos encontramos los mismos conceptos: tales como “premisa”, “argumento”, “trama”, “personajes”, “diálogos” (“música” y “puesta en escena”). De los cuatro primeros conceptos aquí se ofrecen las definiciones clásicas. Éstas van a su vez acompañadas del “toque Lubitsch” —apropiándome vilmente de la expresión con la que se bautizó el estilo del cineasta judeoalemán Ernst Lubitsch—, he querido definir así el giro adecuado que hace que una premisa tenga potencia de *serialidad* y de su vínculo, con la teoría poética de Aristóteles.

Además, como se verá a lo largo de estas páginas, también pretende ser “aristotélica” (aunque no siempre) la solución a los principales problemas con los que se enfrenta un futuro guionista de series. Por ejemplo, ante el escollo de las falacias dramáticas, desviaciones que surgen al no respetar, en primer lugar, la naturaleza de lo planteado, la coherencia interna y la lógica de la historia en todas sus dimensiones y, hacerlo, por razones de índole extrínseca a la serie. En el proceloso mundo de la industria audiovisual, son muchos los profesionales que se ven implicados en sacar adelante “una historia”. A veces, la relación entre el mundo narrativo

y el mundo que lo produce no resulta tan fluida como se merecen el guionista, la historia y el espectador. Es habitual que la obra audiovisual se vea afectada por la intervención de otros agentes industriales, como el productor, la cadena o la plataforma (cualquiera de las maneras que adopta alguien del equipo de producción). De ahí que, en esa natural tensión entre David y Goliat, surjan fricciones que conduzcan a malograr el producto.



La cuestión es que, después de todo, la audiencia parece aceptar con gran deportividad o incluso con buen humor esos daños colaterales. Se acaban asumiendo en una digestión pesada, sin que esto signifique que el público no se da cuenta de que algo no funciona o “huele a podrido” en la serie. Es así: los índices y ratios de audiencia de las temporadas de las series son (en ocasiones) el termómetro que evidencia la pérdida de interés derivada de esa pérdida de calidad. Si se le pregunta al espectador por qué ha bajado su interés por su serie favorita probablemente no sepa qué contestar, eleve los hombros en actitud de indiferencia o balbucee un

simple “ya no se la cree ni el que la escribió”. En esa respuesta llana y directa emerge sólo la superficie del problema: la falta de calidad de la historia. Pero la causa que hay detrás es “grave”: la biblia y la unidad de acción de la serie se vieron bombardeadas por decisiones no narrativas, por desidia o falta de ideas que convierten a la serie en un programa *frankensteiniano*. Por eso, es recomendable estar alerta ante el fantasma de la falacia y saber identificar los signos de su proximidad, sus tipologías y los principales daños que ocasiona. Podrá sonar a paradoja, pero el diseño del protagonista no es siempre uno de los principales obstáculos para que la serie funcione. Por regla general, las series subsumen al protagonista en un cúmulo de aventuras, relaciones sociales y, en ocasiones, hasta lo apartan de la escena principal por la relevancia que toma mágicamente otro de los personajes de la serie. Es el conductor. Sin embargo, encontramos ejemplos como la miniserie histórica *Chernobyl* (HBO, 2019) en la que cobra más protagonismo el conjunto de los hechos y sus causas que la relación entre los personajes que se sostiene en su funcionalidad.

Nunca se está seguro del todo de quién es el protagonista hasta que no se escribe una temporada del guion. El guion es (siempre el guion) como la piedra de toque con la que sueña todo gran guionista. Es la cima, la cumbre del proceso de pre-producción en el sentido estricto; esto es, no sería nada aventurado afirmar que la antesala del proyecto termina con el guion. Lo que va después es la producción de la serie. Y eso ya es otra historia en la que hay mucho en juego.

Retornando al protagonista en la literatura y, en general, la tradición épica ha querido llamar “héroe” al personaje que más actúa. Sin embargo, de nuevo apoyándonos en el estudio de la *Poética* de Aristóteles, veremos que esta traslación de conceptos no es del todo adecuada; que, en las series, muchos villanos serán los protagonistas y muchos héroes habrán pasado inadvertidos en

un universo secundario. Las razones de esto requieren un espacio y una dedicación específicas en este manual de escritura, en particular, el capítulo 5 se destina a explicar la diferencia. Fiarnos de Aristóteles en otros menesteres como la retórica de la narración, la ética de la acción o la psicología de los personajes ayuda a iluminar aspectos de la serie que revierten en su mejora; de qué pasiones conducen a los personajes a hacer lo que hacen; y qué deseos y objetivos persiguen para ser felices; de qué prefieren o detestan los personajes indica su código moral, su “*ordo amoris*” (expresión usada por Max Scheler, apoyándose en San Agustín, para explicar la orientación que da el amor a nuestra voluntad generando así una jerarquía íntima de bienes); también es relevante saber acerca de la teoría de los cuatro temperamentos y de los movimientos propios del alma humana. Pues es la base de una buena caracterización de personajes, por muy insignificante que sea su papel en la serie. Pero atención: no es suficiente.

En seguida llegan los formatos y géneros narrativos. Tan importante como saber de qué va la serie, en qué se basa su trama principal o quiénes son el protagonista y el antagonista, lo es saber en qué formato se ha de presentar su estructura episódica y en qué género narrativo se enmarca temática y míticamente. También el mito tiene aquí su papel esencial en el plano de las aplicaciones. Si quieres que tu serie se convierta en un clásico, trabaja la sustancia: eso a lo que llamamos el alma humana, no en abstracto, sino en concreto, con sus incógnitas, grandezas, vicios y penalidades. Hazlo sin ahorrar ni una pizca de verdad pero con una idea clara en el horizonte: la solución está en la trama.

Mientras redactaba las últimas partes de este librito, estallaba una huelga de guionistas y posteriormente, de actores, en Hollywood, la más potente desde 2007. Después de dos meses, el 14 de julio, día de la toma de La Bastilla, otra efeméride incendiaria, guionistas y actores que se sumaban a su reivindicación

elevaron sus demandas laborales de mejores salarios y condiciones contractuales. También querían poner freno a la amenaza de la Inteligencia Artificial en su trabajo, enfrentados a otro organismo: la Alianza de Productores de Cine y TV. Quizá se estaba produciendo la tormenta perfecta. Además de las pérdidas millonarias, se cancelaron series de éxito. La mención es adecuada. La escritura es un trabajo práctico en esencia, no técnico. Y, por eso, porque el guionista ejerce la razón práctica, que articula razones –“legisla”, a través de la libertad–, cuando se atenta contra sus derechos laborales y su creatividad, se lesiona a la persona y lo que piensa. La máquina no piensa, la máquina no es libre, la máquina no tiene derechos. Las historias son hijas del pensamiento y de la libertad de las personas, no de funciones operativas.