

EL ASCENSO DE LOS 'SHOWRUNNERS': CREACIÓN Y PRESTIGIO CRÍTICO EN LA TELEVISIÓN CONTEMPORÁNEA

THE RISE OF SHOWRUNNERS: CREATION AND CRITICAL PRESTIGE
IN CONTEMPORARY TELEVISION

CONCEPCIÓN CASCAJOSA VIRINO*
ccvirino@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III
de Madrid

Resumen: El texto supone un acercamiento al actual desarrollo de la ficción televisiva en Estados Unidos a través del *showrunner*, que es el responsable de la dirección creativa del programa. Se trata de una figura profesional que comenzó a alcanzar relevancia en la década de los noventa y es uno de los elementos sobre los que se articula el actual reconocimiento crítico de las series de televisión. En primer lugar nos aproximaremos al concepto desde un punto de vista histórico, para luego analizar las atribuciones profesionales con las que cuenta y su relación con los discursos sobre series. Por último, a modo de conclusión, veremos cómo la figura del *showrunner* está empezando a alcanzar relevancia en otros países. **Palabras clave:** ficción televisiva; televisión en Estados Unidos; creatividad televisiva; guion televisivo; producción televisiva.

Abstract: This paper deals with the current development of television fiction in the United States focusing on the showrunner, who is responsible for the creative direction of the program. It is an industrial position that began to get relevance in the 90s and nowadays it is one of the elements on which the current critical recognition of the television series is based. First we will approach the concept from a historical point of view, and then we will analyze the professional functions of the showrunner and the relationship with discourses about television series. Finally, as a conclusion, we will see how the figure of the showrunner is starting to be used in other countries. **Keywords:** television fiction; television in the United States; television creativity; television screenwriting; television production.

[*] Grupo de Investigación TECMERIN.

Las series de televisión han pasado a ocupar a lo largo de las últimas dos décadas un espacio de centralidad en la cultura contemporánea, un proceso que podemos atribuir a una confluencia de factores tecnológicos, industriales y sociales (para una aproximación extensa a este proceso, véase Cascajosa, 2016). Una de sus manifestaciones más destacadas es la relevancia alcanzada por los creadores de ficción televisiva, que han pasado a convertirse en figuras con un nivel de reconocimiento inédito hasta el momento. El presente texto se plantea como una indagación sobre esta cuestión centrándose en el caso específico de Estados Unidos, donde el término *showrunner* empezó a ser conocido en la década de los noventa para definir al responsable último de una serie, casi siempre un guionista-productor. Actualmente el término no sólo tiene esta implicación industrial, sino también crítica, contando con las atribuciones de control creativo, visión y rasgos de identidad que lo hacen equivalente a la asignación de autoría que en el cine logran los directores. El objetivo principal de nuestra indagación es realizar una aproximación a la manera en la que esta figura se ha posicionado dentro de los discursos críticos sobre televisión y cómo está ligada al propio prestigio de las series. Para ello, en primer lugar plantaremos un estado de la cuestión de la autoría televisiva desde los orígenes del medio en Estados Unidos hasta comienzos del nuevo milenio. A continuación, estableceremos los principales mecanismos de reconocimiento de los creadores de ficción televisiva, a través de los nombres más destacados de este proceso y los ejes de comprensión de la figura del *showrunner* en términos creativos y profesionales. Por último, estableceremos una perspectiva comparada analizando la utilización de esta figura en otros contextos nacionales.

Sobre la autoría televisiva: del “medio del productor” al ‘showrunner’

El reconocimiento de los creadores de ficción televisiva ha sido un proceso lento que ha evolucionado de manera paralela a la propia redefinición de esta figura desde los orígenes de la televisión hasta el momento. Merece la pena recordar que la ficción en Estados Unidos vivió sus primeros éxitos en torno al género de la antología dramática, característico de la ficción en directo realizada en Nueva York, donde el proceso creativo adoptaba una fórmula similar a la del teatro: el autor del texto era el impulso seminal, aunque la obra llegara a su forma final, esto es, a su emisión televisiva, a través del trabajo de un productor general del programa y del director asignado a cada obra. Así, las reseñas del crítico de Jack Gould incluidas en la recopilación *Watching Television Come of Age: “The New York Times” Reviews by Jack Gould* (Gould, 2002) muestran la frecuente identificación del título de cada obra asociada a su autor, como en el texto del 27 de mayo de 1953 titulado “NBC Playhouse Offers Valid and Moving Hour with

Production of Paddy Chayefsky's *Marty*” (pp. 43-44), o en este otro del 12 de octubre de 1956: “Requiem for a Heavyweight: Rod Serling's Drama Scores a Knockout” (pp. 49-50). De hecho, en este periodo se convirtió en relativamente habitual que los guiones de obras televisivas se editaran en forma de antologías de sus autores. La editorial Simon & Schuster fue pionera en este ámbito, editando una recopilación de textos de Reginald Rose con el título de *Six Television Plays* en 1956, de Paddy Chayefsky (como *Television Plays*) ese mismo año, y de Rod Serling, “*Patterns*”. *Four Television Plays with the Author's Personal Commentaries*, al año siguiente.

Esta consideración del trabajo del escritor no significa que el productor fuera ignorado, como era el caso de Worthington Miner, figura creativa principal de *Studio One*, o Fred Coe en *The Philco / Goodyear Television Playhouse* (cuya biografía se tituló significativamente *The Man in the Shadows: Fred Coe and the Golden Age of Television* [Krampner, 1997]), sino que se entendía que estaba más asociada a capacidades de organización y gestión que creativas. En un estudio sobre esta generación de escritores y su preeminencia en la creación televisiva Jon Kraszewski los ha relacionado con la figura del *entrepreneur*, un emprendedor de la creatividad en un momento de transición:

“Mientras que las series dramáticas para televisión presentaban guiones independientes en el periodo de post-guerra, los escritores de antologías funcionaron como los nuevos *entrepreneurs* que evadían el centralizado y opresivo poder de las diferentes industrias culturales adaptando sus guiones para los diferentes mercados. Sin embargo, cuando la industria televisiva pasó a los dramas con personajes y situaciones repetidos a final de los cincuenta y comienzos de los sesenta, acabó con el mercado para los dramas para televisión independientes y aparentemente destruyó las esperanzas de los escritores de drama de convertirse en *entrepreneurs*. La industria relegó a estos escritores a la posición de empleados dependientes escribiendo dentro de las convenciones narrativas establecidas por los productores” (Kraszewski, 2010: 2)¹.

Y es que a mediados de la década tuvo lugar una decisiva transición en los procesos de creación de ficción desde la antología dramática realizada en directo desde Nueva York a la serie con personajes continuos filmada en California. En este nuevo contexto, el creador de televisión pasó a ocupar una posición similar a la tradicional del guionista en la industria cinematográfica, basada en la posición

[01] Traducciones de obras en inglés realizadas por la autora en todos los casos salvo citado lo contrario.

secundaria, tal como lo plasmó Patrick McGilligan (1993: 2) en la introducción de su primer tomo de entrevistas con guionistas del Hollywood clásico al definir a la profesión como marcada por injusticias en la compensación y reconocimiento, y en donde los problemas de ego conviven con el odio a uno mismo.

El productor era el elemento de continuidad de la serie y en su principal responsable, hasta el punto de poder encontrar obras como el libro de Muriel G. Cantor *The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience*, editado en 1971 y consagrado a analizar este modelo a través de entrevistas con más de medio centenar de productores. Este modelo se vio favorecido por la hegemonía de la serie con personajes continuos pero de estructura episódica. La falta de continuidad entre los capítulos plantea un proceso creativo simple, en el que se encargaban guiones a un equipo estable de escritores sobre la base de los personajes y la fórmula narrativa. Pero las consecuencias negativas de este cambio de modelo fueron experimentadas en carne propia por creadores como Roy Huggins, que vio cómo el orden de emisión de los capítulos de su serie *Maverick* (ABC: 1957-1962) era alterado para evitar ser reconocido como guionista del primer episodio y por tanto creador de la serie. En el contexto de la televisión de los cincuenta y los sesenta, la reivindicación de la labor del creador de televisión llegó desde las condiciones laborales y contractuales. La fórmula que Huggins implantó en sus siguientes negociaciones, donde el reconocimiento de la autoría del concepto suponía una compensación por cada episodio producido del programa (el denominado “contrato Huggins”), estuvo en consonancia con las reivindicaciones del Writers Guild of America (WGA). Aunque su primera huelga, la de 1960, estuvo motivada por los derechos de compensación de los guionistas de las películas emitidas por televisión, entre las condiciones del nuevo convenio se incluyó la obligación perpetua de pagar al guionista por cada repetición de un capítulo (para una historia del WGA y su impacto en la profesión del guionista, véase Banks, 2015).

En términos de desarrollo profesional, este nuevo modelo de creación de ficción ofrecía al guionista la opción de posicionarse en la centralidad del proceso de creación de la serie adoptando las funciones adicionales como la negociación con las cadenas y productoras, la contratación del personal creativo y la gestión general del programa no sólo en términos organizativos sino también narrativos. No en vano, conforme las historias se hacían más complejas y la serialidad se iba introduciendo de forma gradual en las series, más necesario se hacía que la figura al mando fuera especialista en los mecanismos de la manera de contar historias, esto es, que fuera un escritor. Por eso, cuando Horace Newcomb y Robert Alley acometieron en su libro *The Producer's Medium* (1983) una aproximación a la creación de televisión, el título no contaba toda la historia. Tal y

como han demostrado Alisa Perren y Thomas Schatz (2015) en una reciente revisión del libro, el estudio incide en resaltar los rasgos de continuidad en el trabajo de sus entrevistados, así como en la motivación tras las diferentes decisiones de índole creativa. El término *auteur*, tomado de los Estudios Fílmicos, aparece con cierta recurrencia en las entrevistas y es definido en términos televisivos por Richard Levinson y William Link como la persona que tiene el control creativo y elige ejercerlo (Newcomb y Alley, 1983: 145). Es cierto que la televisión es el medio del productor, pero no de cualquier productor, tal y como afirma Garry Marshall en una de las entrevistas del libro: “Siento que la clave en un programa televisivo es el escritor-productor” (Newcomb y Alley, 1983: 238).

El énfasis en la agencia individual dentro del proceso creativo también fue señalada por otro libro publicado en el mismo año, el estudio etnográfico sobre el funcionamiento de la televisión en Estados Unidos del sociólogo Todd Gitlin *Inside Prime Time* (1993). A modo de colofón del libro, Gitlin dedicó un capítulo, titulado “Hill Street Blues: Make It Look Messy”, a glosar la labor de Steven Bochco en la serie *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987) como ejemplo de creador televisivo con una identidad distintiva y determinado a proteger su visión con inteligencia. Para entonces, las propias características de la manera de hacer televisión estaban cambiando. La apuesta por la serialidad hizo del proceso de producir series de televisión una actividad más compleja, y potenció de manera definitiva el perfil creativo como complemento al gestor. El sistema dependiente del guionista *freelance* fue sustituido por los equipos estables que trabajan de manera conjunta en el desarrollo de las tramas de la temporada, estableciendo la *writers' room* (expresión habitualmente traducida como la mesa de guionistas) como núcleo creativo principal. Pero una de las consecuencias de establecer esta estructura fue la necesidad derivada de definir de una manera más clara la responsabilidad de todos los productores ejecutivos presentes en los créditos. El término *showrunner* empezó a ser utilizado de forma habitual en la industria en los años ochenta y noventa para referirse al responsable principal de cada programa, para acabar dando título a un libro del periodista de *Rolling Stone* David Wild dedicado a mostrar los entresijos de la televisión norteamericana, *The Showrunners: A Season Inside the Billion-Dollar, Death-Defying, Madcap World of Television's Real Stars* (1999).

El término *showrunner*, que no aparece en los créditos de los programas, se entendió como una posición profesional, pero pronto, como hemos visto, alcanzó también a convertirse en una categoría crítica que iba a poner el énfasis en la existencia de una visión creativa en cada programa derivada de su actividad. Eso fue posible por un factor importante. Con el modelo de la *writers' room* no sólo la base dramaturgica quedaba en manos de un número limitado de escritores (hasta

el punto de que el Writers Guild introdujo la obligatoriedad de contar con un mínimo de guiones de *freelance*) sino que además posibilitaba al *showrunner* para acometer de una manera más intensa la labor de re-escritura de guiones, y por tanto la subordinación de todo el trabajo creativo a una única voz autoral, que al menos en la primera etapa de los programas tendía a coincidir con la de su creador (véase a este respecto De Rosendo y Gatell, 2015). Merece la pena recordar que el libro de David Wild vio la luz el mismo año que la serie que sirvió de pistoletazo de salida a la revolución creativa que estaba a punto de experimentar la televisión en Estados Unidos, *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007). Esta revolución tendría lugar en el cable, donde el menor número de episodios permitiría exacerbar este proceso de control, y también donde la búsqueda de diferenciación llevaría a dar más libertad a los creadores de televisión, la combinación perfecta para la definitiva ascensión de los *showrunners*.

Los 'showrunners': manual de uso

En el apartado anterior, nuestro interés fue trazar la emergencia de la figura del *showrunner* tanto como figura industrial como crítica, trazando la línea que va desde los orígenes de la televisión en Estados Unidos hasta el comienzo del actual proceso de reivindicación de la ficción televisiva. Partiendo de este estado de la cuestión, nuestro objetivo ahora es esbozar los aspectos que vienen a ejemplificar su preeminencia actual. Nos interesa especialmente analizar los discursos generados en torno a los *showrunners* por parte tanto de la crítica especializada como de publicaciones de tipo más generalista, así como la propia acción de los *showrunners* en establecer su identidad creativa. Asimismo, queremos señalar que este proceso no está exento de dudas y de contradicciones, hasta el punto de que a menudo algunos de estos discursos se han dejado llevar por excesos apologistas. Esta aproximación no pretende ser exhaustiva, tan sólo plantear una hoja de ruta que permita reflejar la construcción del consenso crítico que ha permitido su actual recurrencia en los discursos sobre ficción televisiva.

La emergencia de la figura del *showrunner* ha venido aparejada al reconocimiento de determinadas personalidades creativas responsables de programas objeto de atención crítica, pero debemos recordar que en términos industriales todas las series tienen *showrunners*, incluyendo *soap-operas* y aquellas dirigidas al público infantil o juvenil. Por tanto, aquí debemos establecer una de las primeras apreciaciones en torno al *showrunner*: aunque sus funciones sean idénticas, el grueso de los discursos alrededor de la autoría televisiva se centran en los creadores de las series más destacadas, como pueden ser *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006) y Aaron Sorkin, *Los Soprano* y David

Chase, *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, HBO: 2001-2005) y Alan Ball, *The Wire* (*The Wire*, HBO: 2002-2008) y David Simon, y *Mad Men* (*Mad Men*, AMC: 2007-2015) y Matthew Weiner. De forma derivada, la desigualdad en relación a la atención prestada a las series se aplica a los *showrunners*, de forma que los responsables de comedias muy excepcionalmente obtienen mucho reconocimiento (con excepciones como Dan Harmon con *Community* [*Community*, NBC/Yahoo! Screen: 2009-2015]). Igualmente ocurre con las mujeres, como acredita el autor del libro *Hombres fuera de serie* Brett Martin al explicar su ausencia entre los casos estudiados:

“En otras palabras, predominaban los hombres de mediana edad, porque los hombres con poder para crearlos eran también de mediana edad. Y no cabe duda del poder autocrático del *showrunner* autor mata un gusanillo típicamente masculino. La teoría del autor, escribió en una ocasión Pauline Kael en uno de sus ataques a dicha ortodoxia, «es un intento por parte de machos adultos de justificar el hecho de permanecer dentro del pequeño campo de experiencia de su niñez y adolescencia, el periodo en el que la masculinidad parecía muy positiva e importante...» O, como dijo la *showrunner* Barbara Hall refiriéndose a sus homólogos masculinos: «Mucho dinero, muchos juguetes y una especie de guerra. ¿Cómo no les iba a gustar?» (Martin, 2014: 30).

Para el reconocimiento del *showrunner* es importante la consistencia de una visión creativa, o bien plasmada en varios programas a lo largo de los años y o bien visibilizada de manera muy particular en uno de especial relevancia. Puede haber casos de profesionales centrados en exclusiva en un único programa que es supervisado de manera estricta, como David Chase, un profesional exitoso pero desconocido hasta *Los Soprano* que no ha vuelto a trabajar en televisión desde su final, o Matthew Weiner, en una situación idéntica respecto a *Mad Men*. Y también están aquellos que han cimentado su posición a través de una expansión de su visión a través de múltiples programas (como Shonda Rhimes, Joss Whedon y J. J. Abrams) o conectados a través del concepto de franquicia o continuidad del universo narrativo (como Dick Wolf con las franquicias *Ley y orden* y *Chicago*, y Greg Berlanti con las series que adaptan el universo de DC Comics). Merece la pena destacar que, tal y como indicamos anteriormente, *showrunner* viene a ser equivalente a productor-guionista responsable de un programa, pero eso no significa que esa posición se asuma en solitario. Kevin Williamson y Julie Plec han actuado de forma conjunta como *showrunners* de series como *Crónicas vampíricas* (*The Vampire Diaries*, CW: 2009-), mientras que el matrimonio formado por Robert y

Michelle King lo han sido de *The Good Wife* (*The Good Wife*, CBS: 2009-2016) y David Benioff y D. B. Weiss lo son de *Juego de tronos* (*Games of Thrones*, HBO: 2011-). En otros casos, *showrunners* especialmente prolíficos prefieren no renunciar a su control creativo y optan por compartir competencias, como es el caso de Shonda Rhimes y sus series *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-), *Scandal* (*Scandal*, ABC: 2012-) y *Cómo defender a un asesino* (*How to Get Away with Murder*, ABC: 2014-).

El *showrunner* tiende a ser un escritor, y no es casual que una parte destaca de los discursos de legitimación de su labor hayan incidido en las innovaciones narrativas de las series o la idea de que los guionistas de televisión contemporánea han asumido la labor que anteriormente hubiera sido desempeñada por dramaturgos o novelistas. De hecho, son habituales las referencias a Shakespeare o Dickens en los discursos sobre series contemporáneas, como por ejemplo en el seminal artículo sobre *Canción triste de Hill Street* que Carol Joyce Oates publicó en *TV Guide* en junio de 1985: “*Canción triste de Hill Street* me parece dickensiana en su soberbio estudio de personajes, su energía, su variedad, y sobre todo su audacia” (pp. 4-7). El hecho de que sean precisamente novelistas/críticos uno de los perfiles que más atención prestan en este momento a las series de televisión ha redundado en la multiplicación de discursos que ponen el foco en sus creadores, como demostró la muy citada entrevista que el novelista británico Nick Hornby realizó al David Simon publicada en *The Believer* en agosto de 2007, y de donde sale una de sus citas más conocidas: “que le jodan al lector medio”.

Sin embargo, hay que resaltar la diferencia que hay entre la figura del *showrunner* como posición profesional y como categoría crítica. Ser *showrunner* no es equivalente a haber creado la serie. Puede ocurrir que el creador original sea un profesional que no cuente con la trayectoria necesaria que lo avale para lograr esa posición, especialmente en cuanto a las destrezas de gestión necesarias. En otras ocasiones, el creador cede la posición de *showrunner* a otro profesional, ya sea de forma voluntaria para dedicarse a otro proyecto o de forma forzada por la cadena o productora. Merece la pena destacar esta segunda circunstancia porque una parte de los discursos sobre los *showrunners* han incidido de forma especial en la autonomía creativa de la que gozan, lo cual es cierto siempre y cuando los resultados, en términos comerciales o críticos, sean los esperados. Entre los numerosos *showrunners* despedidos de sus propias creaciones podemos señalar a Frank Darabont de *The Walking Dead* (*The Walking Dead*, AMC: 2010-), Dan Harmon de *Community* o Beau Willimon de *House of Cards* (*House of Cards*, Netflix: 2013-). Pero la consistencia de la voz creadora sigue siendo un elemento especialmente valorado de cara al prestigio crítico, y

en este sentido es destacable que las series que han acumulado mayor capital cultural están caracterizadas tanto por la equivalencia entre creador y *showrunner* como por la permanencia de éste hasta cerrar la narrativa.

La importancia de esta voz creativa está ligada en la televisión contemporánea con la premisa de que las series se ajustan a un arco narrativo pre-establecido, y que llegan a su fin de una manera orgánica y no debido al descenso de los índices de audiencia. Es decir, en la televisión contemporánea muchas series terminan, no son canceladas, y este anuncio se hace público en muchos casos con anticipación, como fue el caso de *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010), cuyo fin tras su sexta temporada en mayo de 2010 fue anunciado tres años antes, en 2007. En el caso de *The Wire* su creador David Simon anunció que estaba previsto desde comienzo las cinco temporadas producidas, mientras que en *Mad Men* el final formaba parte del diseño inicial de la serie por parte de Matthew Weiner. Todo esto convierte al capítulo final en un auténtico evento, algo que tradicionalmente ha ocurrido en muy pocas ocasiones en el drama frente a su mayor recurrencia en la comedia, y es una oportunidad para que, a través de entrevistas y declaraciones, el *showrunner* plantee su análisis e interpretación del legado de la serie.

Uno de los elementos más importantes del actual ascenso de la figura del *showrunner* es la manera en la que generan discursos sobre su propio trabajo y programas de una manera frecuente. Es algo en lo que la existencia de Internet ha jugado un papel esencial, como acredita el *co-showrunner* de *Perdidos* Damon Lindelof:

“Creo que Internet tenía que existir para crear la historia del *showrunner*, el ascenso del *showrunner* como lo llamas. [...] ¿Te imaginas si David Lynch hubiera tenido interés y acceso a Internet cuando *Twin Peaks* llegó? Creo que como lo que pasó con Carlton (Cuse) y conmigo, David Lynch absolutamente hubiera ido a *talk-shows*, se hubiera comunicado directamente con sus *fans*. La gente hubiera sabido mucho más, hubiera habido un mayor sentido de autoría ahí” (Bennett, 2014: 20-21).

En realidad, David Lynch fue reconocido de una manera intensa por su trabajo en *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-1991) debido a su prestigio como director cinematográfico, pero podemos entender esta declaración de una manera más general. Internet favorece que la gente que busca un determinado contenido lo encuentre, y en el caso del periodismo cultural ha multiplicado de forma exponencial su contenido para satisfacer esta demanda. Los *fans* de una serie, sobre todo cuando se trata de narrativas complejas como lo era *Perdidos*, buscan respuestas a sus dudas y sienten una necesidad de información, y quién mejor

para satisfacer eso que los responsables de los programas de televisión, ahora disponibles para ser entrevistados a lo largo de toda la emisión de una temporada y especialmente cuando en algún capítulo se produce un acontecimiento especial, como la muerte de un protagonista o un giro radical de la trama.

Los discursos en prensa en relación a los *showrunners* se han basado en un proceso de retroalimentación entre la disponibilidad del profesional, el interés de los seguidores de la serie y las propias demandas de los medios en Internet, necesitados de generar tráfico para justificar las tarifas ofrecidas a sus anunciantes. Algunos *showrunners* han sido especialmente activos en generar sus propios canales de comunicación a través de las redes sociales. Twitter, como en el caso de Shonda Rhimes y otros, es un medio predilecto, aunque a veces eso les lleve a polémicas por declaraciones controvertidas, como ha ocurrido en diversas ocasiones con Kurt Sutter, creador de *Sons of Anarchy* (*Sons of Anarchy*, FX: 2008-2014). Hay quien ha abandonado Twitter cuando el nivel de abuso sufrido ha sido demasiado elevado, como el propio Lindelof tras el final de *Perdidos*. Particularmente Twitter favorece la identificación de la voz creativa del programa, estableciendo en momentos determinados una posibilidad de conversación directa. Cuando la muerte inesperada de un personaje generó una importante respuesta negativa por parte de los *fans* de la serie *Los 100* (*The 100*, The CW: 2014-), su *showrunner* Jason Rothenberg utilizó Twitter para responder a estas críticas. El comentario de capítulos también es otro mecanismo destacado, pero hay *showrunners* que prefieren no esperar a la edición en formato doméstico del programa, como Ronald D. Moore, que analizaba los capítulos de *Galáctica: Estrella de combate* (*Battlestar Galactica*, Sci-Fi: 2004-2009) en un *podcast* subido en línea en la web del programa, mientras que, con un formato más tradicional, Graham Yost comentaba cada capítulo de *Justified: La ley de Raylan* (*Justified*, FX: 2010-2015) con la periodista Mandi Bierly en la edición digital de *Entertainment Weekly*. Esta multiplicación de las declaraciones de *showrunners* también ha adoptado forma de libro y los volúmenes de entrevistas se han hecho cada vez más comunes, como acreditan las dos obras de James L. Longworth (2000 y 2002), seguidas por Prigge (2005), Kallas (2014) y Bennett (2014). David Lavery, autor en 2013 de un estudio sobre el creador de *Buffy, cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, WB: 1997-2001; UPN: 2001-2003) Joss Whedon, es el editor de la primera serie editorial dedicada a entrevistas con creadores de televisión, "Television Conversations", con volúmenes dedicados al propio Whedon (Burkhead y Lavery, 2011) y Alan Ball (Fahy, 2013).

Un aspecto al que merece la pena prestar atención es la relación entre la figura del *showrunner*, que como hemos indicado anteriormente combina labores de escritura y producción, con la dirección. En la industria del cine y en los

discursos generados por ella, el director es identificado como el centro creativo. Sin embargo, sería engañoso no considerar que los directores son también clave en el proceso creativo de una serie, al menos de aquellos encargados de sentar sus bases audiovisuales en el capítulo piloto. Pero es que, además, el actual interés de directores de cine por trabajar en televisión debido a las dificultades de lograr poner en pie producciones fílmicas, también los ha convertido en fundamentales para que una serie reciba la luz verde, y a veces son protagonistas de los discursos generados por ellas. La importancia de la vinculación de Martin Scorsese con *Boardwalk Empire* (*Boardwalk Empire*, HBO: 2010-2014) y *Vinyl* (*Vinyl*, HBO: 2016-) es un caso paradigmático. En la primera temporada de *True Detective* (*True Detective*, HBO: 2014-) y *The Knick* (*The Knick*, Cinemax: 2014-) Cary Fukunaga y Steven Soderbergh respectivamente dirigieron todos los capítulos y, sin intervenir en el proceso de escritura, han recibido una atribución de responsabilidad creativa sólo reservada a los creadores/*showrunners*. A modo de ejemplo, podemos destacar que la revista cinéfila francesa *So Film* dedicó un número en el verano de 2015 a reseñar la labor de realización de diversos directores trabajando en televisión bajo el lema “¿Quién hace las series?” (edición española, n° 24, julio-agosto de 2015).

Tampoco debemos pasar por alto que muchos *showrunners* son también directores, reconociendo de una manera implícita la importancia de esa labor como la encargada de materializar la narrativa y, por tanto, cuya importancia a la hora de determinar los trazos de autoría que la conforman nunca se puede obviar. En este caso, el *showrunner* utiliza su posición para elegir en qué momento esta asunción de la dirección es más definitiva. Vince Gilligan dirigió el primer y último capítulo de *Breaking Bad* (*Breaking Bad*, AMC: 2008-2013), además de los finales de la tercera y cuarta temporada, mientras que Matthew Weiner dirigió el último capítulo de todas las temporadas de *Mad Men*. Durante las cuatro primeras temporadas de *Buffy*, *cazavampiros* Joss Whedon dirigió el primer y último capítulo, y posteriormente el final de la quinta y la séptima. David Chase sólo dirigió dos capítulos de *Los Soprano*, pero fueron el primero y el último, proyectados en una sesión especial en abril de 2014 en el Museum of the Moving Image de Nueva York a modo de celebración tanto de la serie como de su propio trabajo creativo (Itzkoff, 2015). La escritura, frecuentemente en solitario, en combinación con la dirección de un capítulo inicial o final de serie o temporada, es la mayor asunción de autoría que un profesional puede alcanzar en el proceso de producción de una serie de televisión, y tanto en términos industriales como de reconocimiento crítico se demuestra que los mecanismos tomados de los procesos equivalentes en cine no están tan alejados como a veces se hace creer.

Por último, este repaso a las atribuciones y reconocimiento de la figura del *showrunner* no estaría completo sin ofrecer una lectura que valorara también aspectos más cuestionables. La primera de las consideraciones que se puede hacer es lo que el crítico de *The New Republic* Craig Fehrman (2013) ha denominado como “la falacia del *showrunner*”, la idea de que éste no es el único responsable de todos los aspectos creativos porque en ellos intervienen también otros guionistas y los actores, directores, diseñadores de producción, editores y también ejecutivos. Es decir, como medio colaborativo la autoría nunca será unipersonal. Pero no debemos olvidar que esta discusión ya ha estado presente no sólo en las aproximaciones a otros medios (recordar el cuestionamiento de Roland Barthes), sino también en algunas de las primeras aproximaciones a la autoría en televisión, como en la introducción de Robert J. Thompson y Gary Burns al libro *Making Television: Authorship and the Production Process* (1990: IX-X):

“El estudio de la televisión está sufriendo porque ha anunciado la muerte de un autor que nunca reconoció en primer lugar. Mientras que nosotros –como lectores, usuarios, y profesores de la crítica contemporánea– por supuesto no sugerimos que el estudio de la televisión debería revertir a la aproximación de una obra/un artista, creemos que merece la pena estudiar a los agentes humanos que trabajan en la producción de televisión como parte de un sistema complejo de comunicación. No es nuestro objetivo ser capaces de decir “*Vacaciones en el mar*, de Aaron Spelling”, sino explicar cómo *Vacaciones en el mar* fue producida dentro de las complejas estructuras del sistema televisivo estadounidense, por una poderosa corporación dominada por Aaron Spelling, cuyo control sobre el programa fue significativo”.

Ahora nos encontramos en una situación diferente, lo que redobla la necesidad de distinguir la importancia del *showrunner* en términos industriales y su utilidad para la reivindicación de la ficción televisiva de los discursos excesivos en torno a ellos que olvidan el carácter colectivo de la creación audiovisual en general y de la televisiva en particular. En algunos casos es el propio *showrunner* el que contribuye a ello quitando importancia a las aportaciones de su equipo creativo, como Matthew Weiner señalando en una entrevista con *Cahiers du cinéma* que escribía él sólo los guiones de la serie (Chauvin y Tessé, 2010).

Por otro lado, el enorme número de series producidas en Estados Unidos en este momento está provocando frecuentes incidencias de creadores sustituidos como *showrunners* de sus series antes de que lleguen a antena o en mitad de su desarrollo. En enero de 2016 el guionista y productor Javier Grillo-Marxuach publicó en su página web un texto titulado “The Eleven Rules of Showrunning”

donde esbozaba las cualidades profesionales que debía tener quien ejerciera esta función, como la importancia de tomar decisiones en fases tempranas, la rapidez en la re-escritura y el establecimiento de mecanismos para delegar responsabilidades. El texto se centraba más en la gestión que en la creatividad, pero parecía responder a la constatación de una disfuncionalidad industrial:

“Esto a menudo conduce a una incompetente y –ya sea por ignorancia o ego– abusiva gestión directiva. No estoy hablando de ‘la falta de *showrunners* experimentados’ sobre los que actualmente se escribe en publicaciones de la industria, sino más bien que la cultura de gestión de series representada tanto por *showrunners* experimentados y nóveles está rodeada de un culto a la idiosincrasia por encima de la profesionalidad, y la tolerancia del comportamiento tóxico; todo se permite por las exigencias de conseguir llevar a la serie a antena, y mantenerla allí por cualquier medio necesario”.

Esta realidad es clara desde el punto de vista industrial. El aumento constante de temporadas producidas año tras año ha obligado a la industria a poner en marcha programas de formación específicos, como el “Showrunner Training Program” que el Writers Guild of America-West imparte de forma anual desde 2006. Pero en términos de los discursos sobre series, cabe preguntarse hasta qué punto determinadas acciones legitimadoras no pueden tener indeseables efectos secundarios. Sin duda, Matthew Weiner restó importancia a las contribuciones ajenas en la anteriormente citada entrevista en *Cahiers du cinema* porque se trataba de una revista volcada en lo autoral y esas ideas, podría pensar, iban a ser bien recibidas.

Conclusión: ‘Showrunners’, la expansión de un modelo

En los dos apartados anteriores hemos podido comprobar la manera en la que el acercamiento a las figuras creativas responsables de las series de televisión se ha acabado convirtiendo en una de las formas predilectas para su análisis crítico, tanto por parte de los discursos periodísticos como los académicos. Sin duda, los cambios en el sistema televisivo en Estados Unidos han jugado un papel clave, ya que la fragmentación del sistema y el impulso dado por parte de la televisión por cable y las nuevas plataformas han permitido que lleguen a antena un número cada vez mayor de series, hasta superar las cuatrocientas nueve temporadas producidas en 2015 según un informe de la cadena FX (De Moraes, 2015). Las mayores oportunidades han venido ligadas a posibilidades aumentadas de autonomía creativa, ya que el elemento que decidía el destino de una serie de televisión de forma tradicional, el número de espectadores, se ha

complementado ahora por una nueva noción de éxito donde es más importante lograr perfiles concretos de audiencia, ventas internacionales, rendimiento en el mercado del DVD o plataformas de vídeo bajo demanda, premios o reconocimientos por parte de la crítica. Las posibilidades de operar con unos criterios diferentes a los tradicionales han permitido a las series ofrecer innovaciones en cuestiones visuales, narrativas y temáticas, lo que unido al incremento de los discursos sobre ellas tanto en papel como en línea ha favorecido que los creadores hayan logrado en la última década una atención inédita.

En el caso del Reino Unido, la introducción del concepto del *showrunner* era un proceso natural considerando su estrecha relación con la televisión de Estados Unidos. De hecho, fue en 2006 cuando el término comenzó a ser utilizado en Reino Unido, y no es casualidad que fuera para referirse a Fred Barron, el productor y guionista norteamericano que había cruzado el charco para crear con el modelo de mesa de guionistas *My Family* (BBC1: 2000-2011) (Yentob, 2006). Aunque el primer guionista británico en usar activamente ese término para referirse a su trabajo fue Russell T. Davies cuando se hizo cargo de la nueva etapa de *Doctor Who* (BBC1: 2010-) como guionista principal y productor ejecutivo. De hecho, no parece casual que Davies volcara sus experiencias en un libro donde se cuenta esta nueva etapa del programa desde el punto de vista creativo a través de su correspondencia con el periodista Benjamin Cook, *Doctor Who: The Writer's Tale* (Davies y Cook 2008), ni que una selección de sus guiones para la serie se editara en forma de libro (Davies, 2005). La expresión también ha sido adoptada por el creador de *Broadchurch* (ITV1: 2013-) Chris Chibnall como una manera de referirse a una nueva posición respecto a los aspectos de producción: “El *showrunner* necesita ser la voz, el punto de referencia, la visión. [...] (Es) poner la visión creativa en el corazón del programa” (Collins, 2013). El tema ha alcanzado tanta relevancia como para que en 2015 fuera protagonista de un panel en la conferencia anual de la Royal Television Society titulado “The Single Voice and the Showrunner” (RTS, 2015).

Pero Reino Unido no ha sido la excepción, y es más que posible encontrar ejemplos de la apropiación de la figura del *showrunner* en otros contextos. En Canadá el equivalente del WGA (Writers Guild of Canada) se apropió el término para un premio, The WGC Showrunner Award, que se entrega de forma anual desde 2007 para recompensar a la figura más sobresaliente de la ficción producida en el país (Kelly, 2007). En 2009, después de sesiones de trabajo donde participaron más de treinta profesionales, el WGC confeccionó un documento de trabajo para sus miembros con el título de The WGC Showrunner Code, donde se resumen sus principales atribuciones, tanto creativas como organizativas y contractuales (WGC, 2009, actualizado en 2013). Y en 2012 Bell

Media y el Canadian Film Centre celebraron la primera edición de un programa intensivo de formación para escritores con proyección con el nombre de “Bell Media Showrunner Bootcamp”, en donde Daegan Fryklind logró el asesoramiento necesario para poner en marcha como *showrunner* la serie *Bitten* (*Bitten*, Space: 2014-2016) (Wong, 2014). En el caso danés, Eva Novrup Redvall ha trazado la emergencia de la ficción producida en el país a la asunción de características del *showrunner*, buscando la relación entre el concepto de “*one vision*” o “visión única” del modelo de la televisión pública DR y la premisa equivalente en el sistema norteamericano (Redvall, 2013: 102-130). Incluso en España el *showrunner* ha empezado a ser tomado de referencia como una manera de regresar a formas de producir televisión de base más autoral, tal y como era la norma antes de la llegada de la televisión privada. El creador de la serie *El Ministerio del Tiempo* (TVE1: 2015-) Javier Olivares ha sido el principal exponente de esta tendencia, utilizando el término de manera frecuente para referirse a su aspiración de gestionar tanto la parte de escritura como de producción. De hecho, en todo el proceso de lanzamiento de la serie por parte de TVE se hizo hincapié en que la serie adoptaba la “figura del *showrunner* de la televisión norteamericana” (Alonso, 2015).

Así, el legado de este periodo del reconocimiento del *showrunner* no se ha limitado a Estados Unidos, sino que se ha extendido a otros países, lo que ha sido especialmente llamativo en modelos como el británico donde la ficción televisiva ha tenido tradicionalmente una base autoral. Y es que la figura del *showrunner* no se refiere únicamente al contexto profesional, sino también funciona como una categoría crítica que legitima el trabajo en el medio. Es decir, se entiende que el *showrunner* es exponente de un sistema óptimo para la producción de ficción en el contexto de la televisión contemporánea. Y a la vez, permite reconocer en las series de televisión unos rasgos de autoría que las hacen equivalentes a formas más prestigiadas como la literatura o el cine, sentando unas bases de interpretación de sus propósitos y de cumplimiento de unas ambiciones que van más allá de lo meramente comercial. Sin esta nueva consideración, no se podría entender la trayectoria de alguien como el creador de *The Wire*, David Simon, cuyas series logran audiencias minúsculas pero lleva poniendo en pie proyectos para HBO desde hace tres lustros. Para que exista arte, aunque sea televisivo, debe haber un artista. O, al menos, alguien que se encargue de que el *show* pueda continuar.

Bibliografía

- ▶ ALONSO, A. (2015): 'El Ministerio del Tiempo: se estrena uno de los grandes acontecimientos televisivos de 2015', RTVE, 19 de febrero. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <http://www.rtve.es/television/20150219/ministerio-del-tiempo-se-estrena-uno-grandes-acontecimientos-televisivos-2015/1100780.shtml>
- ▶ BANKS, M.J. (2015): *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- ▶ BENNETT, T. (2014): *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Londres: Titan Books.
- ▶ CANTOR, M. G. (1971): *The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience*. Nueva York: Basic Books.
- ▶ CASCAJOSA VIRINO, C. (2016): *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- ▶ CHAUVIN, J.-S. y TESSÉ, J.-P. (2010): 'Un mouche au plafond: Entretien avec Matthew Weiner, créateur de *Mad Men*', en *Cahiers du cinéma*, nº 658, p. 13.
- ▶ CHAYEFSEY, P. (1956): *Television Plays*. Nueva York: Simon and Schuster.
- ▶ COLLINS, A. (2013): 'Showrunners-TV's Lords and Creators', en *The Guardian*, 16 de septiembre. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <http://www.theguardian.com/media/2013/sep/16/showrunners-tv-writers-creative-power>
- ▶ DAVIES, R. T. (2005): *'Doctor Who': The Shooting Scripts*. Londres: BBC Books.
- ▶ DAVIES, R. T. y COOK, B. (2008): *'Doctor Who': The Writer's Tale*. Londres: BBC Books.
- ▶ DE MORAES, L. (2015): 'FX Study: Record 409 Scripted Series on TV In 2015', en *Deadline*, 16 de diciembre. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <http://deadline.com/2015/12/tv-study-record-number-scripted-series-fx-1201668200/>
- ▶ DE ROSENDO, T. y GATELL, J. (2015): *Objetivo Writers' Room*. Madrid: Alba.
- ▶ FAHY, T. (2013): *Alan Ball: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ▶ FEHRMAN, C. (2013): 'The Showrunner Fallacy', en *The New Republic*, 13 de junio. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <https://newrepublic.com/article/113374/why-tv-critics-should-stop-focusing-showrunners#footnote-113374-2>
- ▶ GITLIN, Todd (1983): *Inside Prime Time*. Nueva York: Pantheon Books.
- ▶ GOULD, L. L. (Ed.). (2002): *Watching Television Come of Age: "The New York Times" Reviews by Jack Gould*. Austin: University of Texas Press.
- ▶ Grillo-Marxuach, J. (2016): 'The Eleven Rules of Showrunning', en *The Grillo-Marxuach Experimental Design Bureau*, 26 de enero. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <http://okbjgm.tumblr.com/post/138073062231/the-eleven-laws-of-showrunning>
- ▶ HORNBY, N. (2007): 'Interview with David Simon', en *The Believer*, nº 5 (6), Agosto. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: http://www.believer-mag.com/issues/200708/?read=interview_simon#.U339b_l_uSo

- ▶ ITZKOFF, D. (2014): 'David Chase Will Discuss 'Sopranos' at Museum Screening', en *The New York Times*, 27 de marzo. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/03/27/david-chase-will-discuss-sopranos-at-museum-screening/?_r=0
- ▶ KALLAS, C. (2014): *Inside The Writers' Room: Conversations with American TV Writers*. Londres: Palgrave.
- ▶ KELLY, B. (2007): 'Canadian Screenwriters Honored', en *Variety*, 24 de abril. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <http://variety.com/2007/film/awards/canadian-screenwriters-honored-1117963723/>
- ▶ KRAMPNER, J. (1997): *The Man in the Shadows: Fred Coe and the Golden Age of Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- ▶ KRASZEWSKI, J. (2010): *The New Entrepreneurs: An Institutional History of Television Anthology Writers*. Middletown: Wesleyan University Press.
- ▶ LAVERY, D. (2013): *Joss Whedon. A Creative Portrait*. Londres: I. B. Tauris.
- ▶ LAVERY, D. y BURKHEAD, C. (2011): *Joss Whedon: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ▶ LONGWORTH, J. L. (2000): *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama*. Syracuse: Syracuse University Press.
- ▶ LONGWORTH, J. L. (2002): *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama*, Volume Two. Syracuse: Syracuse University Press.
- ▶ MARTIN, B. (2014): *Hombres fuera de serie*. Barcelona: Ariel.
- ▶ MCGILLIGAN, P. (1993): *Backstory. Conversaciones con guionistas de la edad de oro*. Madrid: Plot Ediciones.
- ▶ NEWCOMB, H. y ALLEY, R. S. (1983): *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*. Oxford: Oxford University Press.
- ▶ OATES, J. C. (1985): 'Why Hill Street Blues is Irresistible', in *TV Guide*, 1 de junio, pp. 4-7.
- ▶ PERREN, A. y SCHATZ, T. (2015): 'Theorizing Television's Writer-Producer: Re-viewing The Producer's Medium', en *Television & New Media*, n° 16 (1), pp. 86-93.
- ▶ PRIGGE, S. (2005): *Created By: Inside the Minds of TV's Top Show Creators*. Beverly Hills: Silman-James Press.
- ▶ REDVALL, E. N. (2013): *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From "The Kingdom" to "The Killing"*. Londres: Palgrave Macmillan.
- ▶ ROSE, R. (1956): *Six Television Plays*. Nueva York: Simon and Schuster.
- ▶ Royal Television Society (2015): 'Single Writer or Showrunner: What's the Best Way to Succeed in Drama?', *Television*, octubre. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <https://rts.org.uk/article/single-writer-or-showrunner-whats-best-way-succeed-drama>

- ▶ SERLING, R. (1957): “Patterns”. *Four Television Plays with the Author's Personal Commentaries*. Nueva York: Simon and Schuster.
- ▶ The Writers Guild of Canada (2009, 2013): The WGC Showrunner Code. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: http://iawg.org/pdf/showrunner_code.pdf
- ▶ THOMPSON, R. J. y BURNS, G. (Ed.). (1990): *Making Television: Authorship and the Production Process*. Nueva York: Praeger.
- ▶ WILD, D. (1999): *The Showrunners: A Season Inside the Billion-Dollar, Death-Defying, Madcap World of Television's Real Stars*. Nueva York: Harper-Collins.
- ▶ WONG, T. (2014): ‘TV Shows Like Orphan Black Signal Rise of the Canadian Showrunner’, en *The Star*, 19 de abril. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: https://www.thestar.com/entertainment/television/-2014/04/19/tv_shows_like_orphan_black_signal_rise_of_the_canadian_showrunner.html
- ▶ YENTOB, A. (2006): ‘Inside Story: The Rebirth of the Sitcom’, en *The Independent*, 30 de enero. Recuperado en línea el 12 de mayo de 2016, desde: <http://www.independent.co.uk/news/media/inside-story-the-rebirth-of-the-sitcom-5337101.html>