

DIÁLOGO

TIEMPO DE SERIES

Diálogo con

JAVIER OLIVARES

JAVIER OLIVARES

TIEMPO DE SERIES

HÉCTOR GÓMEZ

INTRODUCCIÓN

A diferencia de lo que sucede en Estados Unidos, donde la figura del *showrunner* representa la máxima expresión de la imagen de marca de una serie de televisión y sus expectativas entre los espectadores y críticos, en España no se ha alcanzado todavía ese estatus entre los creadores de ficción para la pequeña pantalla. En una industria como la nuestra, todavía demasiado dependiente de la aportación financiera de las grandes corporaciones de medios de comunicación y en la que se intenta sustentar una especie de *star system* de actores y actrices casi omnipresentes, es necesario detenerse también en aquellos profesionales que, sin tanto nombre y reconocimiento, constituyen un elemento imprescindible a la hora de hablar de la historia de la televisión en España.

Así, es imposible concebir la ficción televisiva española de las últimas dos décadas sin la presencia de Javier Olivares. Ya sea en solitario o junto a su hermano Pablo, Olivares es el responsable

de alguno de los productos de más éxito en nuestro pasado reciente. Sin embargo, su carrera es el vivo ejemplo de la volatilidad de una profesión que se nutre de los índices de audiencia. Tanto es así, que Olivares ha vivido en sus propias carnes la cara más amarga del negocio televisivo cuando el público le ha dado la espalda o cuando los directivos de las cadenas no han tenido la paciencia suficiente como para darle a una de sus series una oportunidad de más largo recorrido.

Mientras sigue en marcha la emisión de la tercera temporada de *El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-), amparada por la entrada de capital de la plataforma Netflix que cristaliza en una mayor ambición técnica y argumental, aprovechamos para hablar con Javier Olivares sobre el proceso de creación y coordinación de guiones de una serie de este calado, sobre la industria televisiva en España y, en definitiva, sobre cómo concibe una profesión que, definitivamente, merece un mayor reconocimiento.

En plena tercera temporada de *El Ministerio del Tiempo*, ya no cabe duda de que la serie es uno de los productos de ficción más importantes de las últimas décadas en España. ¿Cuáles son las fórmulas para que estos productos funcionen y, especialmente, para que no se agoten?

Muchas gracias por el halago. Respecto a cuáles son las fórmulas del supuesto éxito, no sé qué decir, porque para unos, nuestra serie es un éxito y, para otros, es un fracaso absoluto. A mí me llegaron a decir una cosa y la otra dos periodistas en un mismo día. Así que contestaré desde una perspectiva personal, que es la única desde la que puedo estar seguro. Esencialmente, estoy orgulloso de *El Ministerio del Tiempo*. Para hacerla he trabajado cuatro años de mi vida, día tras día. Al principio, con Pablo. Cuando se fue, con su recuerdo. Con la idea que teníamos los dos de hacer una serie por el placer de escribirla y, como hipotéticos espectadores, verla. Aunque no la vendiéramos. Queríamos ser nosotros mismos y hacer una serie pop y creo que lo hemos logrado. Queríamos hacer una serie donde el guion tuviera el mando y se ha conseguido. Ya en lo que es el trabajo diario, lo esencial es rodearse de un equipo en el que los demás sean mejor que tú en algo... Y dejarles trabajar. Escuchar a todos y decidir después tú. Pero nunca antes de escuchar a los demás. Y, por supuesto, defender tus ideas y tu concepto ante todos, incluido tu propio equipo. Son necesarias disciplina y lealtad al proyecto. Evidentemente, quien quiera hacer lo que le dé la gana que escriba poesía. Ser guionista es satisfacer al cliente, esencialmente a la cadena y a la productora. Pero, en general, creo que cadenas y productoras se olvidan a menudo de que, si llaman a tal o cual creador, es para que éste sea el que es, no para cambiarle. La verdad es que la mejor fórmula que hemos aplicado mi hermano Pablo y yo a nuestra carrera es saber decir «no» muchas veces a perder nuestra identidad. Sin esa lucha por defender tu estilo, por apartarse del *mainstream*, no existiría *El Ministerio del Tiempo* o la primera temporada de *Isabel* (Javier Olivares,



Rodaje de *El Ministerio del Tiempo* (© Tamara Arranz)

TVE: 2012-2014). O *Infidels* (Javier Olivares, TV3: 2009-2011). Para conseguir hacerlas, aparte de tu esfuerzo o de las fórmulas citadas, tienes que encontrar en las cadenas personas que crean en ti y te dejen trabajar en libertad. En este sentido, nuestras series no hubieran existido sin las televisiones públicas y, más concretamente sin Mónica Terribas (TV3) ni Fernando López-Puig (TVE). Sin ellos, creo que habría vuelto a mis clases de Historia del Arte al IED de Madrid. O estaría vendiendo enciclopedias. Quién sabe.

Una de las cosas más llamativas de la nueva temporada es la incorporación de una plataforma como Netflix a la producción de la serie. ¿Puede ser esta una nueva vía de actuación en la ficción española, con una industria no tan consolidada como en otros lugares del mundo? Por otro lado, ¿existen condicionantes a la hora de plantear la serie debido a la presencia de Netflix (la duración de los capítulos, modificación de algunas tramas, etc.)?

Es una nueva vía. Y necesaria. Pero creo que la industria española está muy consolidada. Solo que en una dirección creativa que a menudo no comparto, aunque la respete siempre. Pero consolidada, está. Respecto a Netflix, agradecer su interés por nuestra serie, tras emitir las dos primeras temporadas. Supongo que si les ha interesado

coproducir esta tercera será porque los datos o la marca de la serie le resultan interesantes. En relación a los condicionantes, ya me hubiera gustado que exigieran reducir la duración de los capítulos a los cincuenta minutos, pero no ha ocurrido. Solo se nos ha pedido que hubiera capítulos con temas reconocibles a nivel internacional. De ahí el capítulo de Hitchcock, el de la Operación Mincemeat, los de Bolívar o uno sobre la conquista de América. Pero todo desde la perspectiva de un Ministerio que solo puede viajar por territorio español, evidentemente. Eso no lo íbamos a cambiar, porque es la esencia de la serie.



El Ministerio del Tiempo (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

En todo caso, la presencia de esta y otras plataformas (HBO, Amazon) no solo en la distribución sino en la producción de series y películas es ya una realidad. Se habló mucho en el último festival de Cannes del «peligro» de que las películas ya no se estrenen en las salas de cine sino directamente en los televisores del salón, ¿cree que tiene sentido seguir discutiendo sobre este cambio de modelo de consumo o es algo que ya no tiene vuelta atrás y es necesario asumir como un nuevo paradigma?

Hace tiempo, diversos gurús hablaban de que había que hacer nuevas creaciones para los nuevos medios. Y Netflix descubrió (probablemente sin

la labor previa creativa de HBO no lo hubiera hecho) que la clave no era esa. Que la clave era hacer buenas series, como siempre, para esos nuevos medios, para esas nuevas pantallas. Y que el espectador podía ser el programador de sí mismo. Y no ver las cosas cuando otros quieran y con cortes de publicidad interminables. Lo que pasa es que todo cambio tiene sus críticas. Pero, en este caso, el cambio es inexorable, con sus virtudes y sus defectos. Creo que el principal problema del cine no es Netflix. Es el propio cine y por dónde ha derivado comercial y creativamente. Y que no me hablen del acto litúrgico de compartir una película... Yo veo cualquier película o cualquier serie mejor en mi casa que en un cine donde la gente habla, te da patadas a la silla, habla por el móvil o no paras de oír comer o sorber un refresco... Me encanta el teatro y la danza... Y lo paso cada vez peor con la falta de respeto de la gente por quien está en escena. Pero el teatro es insustituible: necesito de él. Es el momento único, irrepetible. El cine, no. Lo puedo ver en el cine o en mi casa. Eso sin hablar de que las series llevan décadas haciendo un promedio de obras de calidad muy superior al cine. Me encantaría resucitar a Walter Benjamin para que reescribiera su *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en los tiempos actuales. Era un genio que anticipó todo. Seguro que se divertiría mucho haciéndolo.

Usted ha trabajado en series muy diversas en cuanto a presupuesto y difusión. ¿Qué cambia de trabajar en una serie «pequeña» a hacerlo en superproducciones como *Isabel* o *El Ministerio del Tiempo*?

En tu trabajo como guionista o productor, nada. Siempre hay que hacerlo lo mejor posible con los medios que tienes. En cuanto a presupuesto, mis series para TV3 rondaban los 200.000 euros por capítulo... Pero para mí *Infidels* es junto a la primera temporada de *Isabel* o *El Ministerio del Tiempo*, mi mejor trabajo. Pero no nos confundamos: estas dos últimas no son más superproducciones a nivel

económico que la ficción que se hacía en España antes de la crisis. *Isabel* se movía en un presupuesto precario para la ambición que teníamos quienes hacíamos, con mucho esfuerzo, la serie. Muchos capítulos no pasaban de seis a ocho exteriores. Y las dos primeras temporadas de *El Ministerio del Tiempo*, incluso estaban por debajo de *Isabel* y de otras series en cuanto a presupuesto. Lo que pasa es que en *El Ministerio del Tiempo* nos hemos dejado el alma todos. Desde un servidor al último eléctrico. La imagen que da es más cara de lo que verdaderamente ha costado. Y lo ha sido a costa de no tener beneficio industrial y pagar unos cachés por debajo de lo que muchos profesionales que estaban con nosotros hubieran cobrado en cualquier otro sitio. Solo así se puede hacer con 576.000 euros una serie con 60% de exteriores, doscientos figurantes, viajes a dos o tres épocas por capítulo. Con lo que cuesta un capítulo de *Juego de tronos* (Game of Thrones, David Benioff y D.B. Weiss, HBO: 2011-), se podría hacer casi una temporada entera de nuestra serie.

Del mismo modo, ha participado en ficciones que se han emitido a nivel nacional y en otras que lo han hecho en televisiones locales. ¿Cómo se modifica la concepción de una serie dependiendo del ámbito en el que se va a estrenar?

Yo cuento historias lo mejor que puedo donde me dejan. No hago distinciones.

Es ya un lugar común decir que estamos en la «edad dorada de la televisión», al menos en EE.UU. que es desde dónde parece que se marca la pauta. Sin embargo, existe la sensación de que en España, pese a la mejora evidente de la calidad de la ficción televisiva en los últimos años, no termina de producirse el espaldarazo definitivo de la crítica. ¿A qué cree que se debe este hecho? ¿Es una cuestión de tejido industrial, de apoyo público o de «educación» de los espectadores?

Tejido industrial, hay. El apoyo público es deficiente porque TVE cada vez tiene menos medios

y nuestros políticos entienden la televisión como un medio de poder o de mera evasión. Luego todos se llenan la boca de qué buenas son *Borgen* (Adam Price, DR1: 2010-2013) o *Juego de tronos*, pero no se preocupan por entender el potencial que tiene la ficción cara al mundo entero en un idioma como el nuestro, que es de los más hablados en el mundo. El público, por último, se educa solo. No podemos mirarle como el entomólogo a sus mariposas: pinchadas en una corchera. Es tan inteligente que está desertando ante lo mal que se le trata. Y ahora puede hacerlo con Netflix o HBO. En unos años, si no entendemos esto, el último, que apague la luz.

Respecto a lo de la edad de oro suele ser más una frase de promoción que otra cosa. O el estribillo de una canción compuesta por alguien que cree que el mundo (y las series) nació cuando nació él. Creo que los sesenta y los setenta en la BBC o los noventa en EE.UU. son edades de oro tan buenas o mejores que la presente. En España, creo que nuestra Edad de Oro es la de Ibáñez Serrador, Armiñán, Ana Diosdado, Pedro Costa, etc. Sin embargo, hay un interés por olvidar las series de TVE de aquella época, que, por cierto, duraban cuarenta o cincuenta minutos y tenían a su creador al frente, decidiendo...

En segundo lugar, la ficción europea no tiene nada que envidiar a la que se hace en los EE.UU. La BBC ha sido y es referente siempre. Ahora, Dinamarca, Suecia, Noruega... invierten y hacen productos como *Bron/Broen* (Hans Rosenfeldt, SVT1 y DR1: 2011-), *Forbrydelsen* (Søren Sveistrup, DR1: 2007-2012), *Okkupert* (Jo Nesbø, Erik Skjoldbjærg, Karianne Lund, TV2: 2015), *Nobel* (Per-Olav Sørensen, NRK, 2016). Los italianos, *Gomorra* (Roberto Saviano, Sky Italia: 2014-), *Romanzo Criminale* (Stefano Sollima, Sky Cinema 1: 2008-2010) o *1992* (Stefano Accorsi, Sky Cinema 1: 2016). Los alemanes, aparte de su industria de telefilmes románticos (que nos emiten los fines de semana como si no hubiera un mañana) hacen maravillas como *Hijos del Tercer Reich* (Unsere Mütter, unsere Väter, Philipp Kadelbach, ZDF: 2013) o

Deutschland 83 (Anna Winger, Joerg Winger, RTL: 2015). Francia produce *Braquo* (Oliver Marchal, Canal+: 2009-2016) *Engrenages* (Alexandra Clert, Guy-Patrick Sainderichin, Canal+: 2005-) o *Les Revenants* (Fabrice Gobert, Canal+: 2012-)... Todas son producciones más caras que las nuestras. *1864* (Ole Bornedal, DR1: 2014) era una serie danesa de ocho capítulos con un coste de casi tres millones de euros por capítulo. Ahora aparece Bélgica con joyas como *Hotel Beau Séjour* (Bert Van Dael, Sanne

euros. Mientras en todas las series que nos gustan (europeas o estadounidenses) la figura del *showrunner* es esencial, aquí hay todavía a quien le tienes que explicar qué es esa palabreja. No hay autocrítica. A veces, ni crítica. Y se crea una falsa apariencia en la que todos estamos encantados de conocernos (bueno, unos más que otros). Si empleáramos el tiempo que pasamos mirándonos el ombligo en estudiar y trabajar, este país sería la hostia. Y su ficción, también.



El Ministerio del Tiempo (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

Nuyens, Benjamin Sprengers, één y Netflix: 2017-) o *La Trêve* (Matthieu Donck, La Une, France 2 y Neftlix: 2016-), que son series baratas pero que ya tienen el foco puesto desde los EEUU por su talento, como antes hicieron con Israel, de donde surgen series como *Homeland* (Howard Gordon, Alex Gansa, Showtime: 2011-) o *In Treatment* (Rodrigo Garcia, HBO: 2008-2010)... En Europa se hacen series atrevidas, que mezclan géneros, en las que lo social y lo político está siempre presente. Y hablan de ellos mismos. No copian lo que viene de EE.UU. Es más bien al revés. Y mucha gente aquí sigue obsesionada por EE.UU. cuando el modelo a seguir está mucho más cerca.

Por último, España. No estamos en la edad de oro de nuestra ficción. Estamos en la edad heroica de las productoras, que tienen que filmar capítulos de setenta minutos por un coste medio de 500.000



El Ministerio del Tiempo (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

Resulta especialmente interesante cómo se plantean los productos de ficción dependiendo de las cadenas que los co-producen y emiten. Parece bastante evidente que, en España (y con sus inevitables excepciones), Atresmedia apuesta por el thriller y el policíaco estilizado y exportable, Mediaset por la comedia con tintes más costumbristas y TVE ha encontrado el éxito últimamente en series que combinan la historia y la aventura (*Águila Roja* [Daniel Écija, Pilar Nadal, Ernesto Pozuelo, Juan Carlos Cueto, TVE: 2009-2016], *El Ministerio del Tiempo*) o las que revisitan nuestro pasado (*Cuéntame cómo pasó* [Miguel Ángel Bernardeau, TVE: 2001-]). Cuando se plantea un nuevo proyecto, ¿tiene en cuenta esas consideraciones?

No sería tan estricto en las etiquetas. Creo que Atresmedia ha hecho series de comedia estupendas y productos como *Vis a Vis* (Iván Escobar, Es-

ther Martínez, Álex Pina y Daniel Écija, Antena 3: 2015-2016) o *Sin Identidad* (Samuel Bouza, Antena 3: 2014-2015) y, ahora, *La catedral del mar* (Jordi Frades, Antena 3: 2017-) con Netflix. Y Mediaset ha producido *El Príncipe* (Aitor Gabilondo Sánchez, César Benítez Delgado, Telecinco: 2014-2016), *Sé quién eres* (Pau Freixas, Telecinco: 2017) y se ha atrevido a hacer una serie sobre Mario Conde (no valorada como se merecía) en la que ponías cara a los que cocinaron aquel desastre. Es cierto que tienen su target, pero saben hacer cosas muy diversas. TVE ha ocupado el terreno de lo histórico. Pero también el de la aventura. Recuperar la potencia de producción de TVE (sin publicidad y sin otra alternativa de financiación no podrá hacerlo) y que Movistar funcione, junto a la aparición de Netflix y HBO mejorará la calidad de todos. Porque en todas las cadenas y plataformas hay profesionales de nivel que, tal vez así, se atrevan a ir más lejos. Yo, en particular, hago aquello que me gusta. Lo cree yo o me lo encarguen. No miro a nadie por encima del hombro. Sin respeto, no hay profesionalidad. Y sin autocrítica, tampoco.

Centrándonos ya en la labor de *showrunner* y guionista, ¿cuál es su forma habitual de trabajar cuando prepara una nueva serie? ¿Concibe todo el desarrollo de la trama de forma global o lo separa por temporadas?

Lo primero es el *concepto*, como decía Manquiña en *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997). Por temporadas solo diseñé (en tres) *Isabel*... Y me fui tras acabar la primera. Así que prefiero ir temporada a temporada, porque dar por hecho que te van a renovar o que vas a seguir en la serie es un acto de fe bastante ridículo, tal y como están las cosas. Y, después de ver el concepto global y el arco de la temporada, voy capítulo a capítulo. Y, después, secuencia a secuencia. Todo en relación al concepto global de la serie, al concepto particular de cada capítulo... Poniendo a los personajes por encima de la peripecia. Siempre. Y encendiendo velas a quienes me han guiado siempre: Shakespeare, Chéjov y Jardiel Poncela.

¿Cómo afecta a la escritura del guion los plazos milimétricos de rodaje en televisión? ¿Se ve obligado a modificar o eliminar ciertas situaciones sabiendo que serían complicadas de rodar? ¿Acaba esto afectando a la idea que tenía inicialmente?

Lo que afecta al guion es lo contrario: que los planes no sean milimétricos. Para que lo sean, hay que trabajar justo al revés: desde el guion. Él lo mide todo. Por lo demás hay que escribir lo que se puede producir y en contacto con el director, arte, localizaciones, etc. Lo importante es saber lo que puedes hacer antes de escribir, porque así las modificaciones no son importantes. Para eso, iría bien que se diera tiempo a llegar con suficientes guiones escritos al primer día de rodaje. No suele ser habitual. Cuando algo afecta mucho a una idea, prefiero cambiar de tema o idea, antes que reconducirla a un quiero y no puedo.



Rodaje de *El Ministerio del Tiempo* (© Tamara Arranz)

Del mismo modo que hay inconvenientes, la serialidad ofrece también muchas ventajas. La más evidente es la capacidad de hacer un retrato más complejo y profundo de los personajes. ¿Hasta qué punto cree que es importante la presencia de personajes interesantes para que una serie funcione? ¿Hay otros elementos clave que sean también necesarios para el éxito?

Sin personajes no hay cine, ni series, ni teatro. Y sin diálogos de calidad, tampoco. Cuando hablo de diálogos, incluyo el subtexto, los silencios y los puntos de vista. Dialogar no es recitar, es escuchar. Y verbalizar todo lo que se siente es escribir para bobos por boca de personajes no menos bobos. Eso no lo hacemos nosotros en la vida real y no deben hacerlo los personajes de ficción. Perderían su verdad. Y sin verdad, el público (que es muy inteligente) cambia de canal o apaga la televisión. Da igual que hagas una serie familiar, de viajes por el tiempo, histórica o de ciencia ficción. Sin verdad, cualquier género es una mierda.

Usted ha alternado como guionista grandes éxitos de público (*Los Serrano* [Daniel Écija, Alex Pina, Telecinco: 2003-2008], *Los hombres de Paco* [Daniel Écija, Alex Pina, Antena 3: 2005-2010], *Isabel*, *El ministerio del tiempo*) con otros productos que no han funcionado tan bien, como *London Street* [Antena 3: 2003] o, más recientemente, la ambiciosa *Víctor Ros* [Javier Olivares, TVE: 2015-]. ¿Concibe estos vaivenes como lógicos dentro del mundo de la televisión?

No puedes acertar siempre. Y esos vaivenes te enseñan. Sobre todo, a saber dónde está el error. En el caso de *London Street*, mi hermano, Fernando Eiras y yo habíamos creado una *sitcom* de estudiantes en Londres. Y lo que se hizo fue ya sin nosotros: nos fuimos antes de empezar siquiera a preproducir. No había nada nuestro. Dicen que Boris Vian murió de un infarto viendo la película que habían hecho sobre su *Escupiré sobre vuestras tumbas*. Yo me atreví a ver el primer capítulo de *London Street* y casi la palmo. Me subió la fiebre a 38,5, no es coña. Y dejé la profesión. De hecho, la había dejado tras la reunión en la que dejé la serie en manos de productora y cadena. Fue la peor reunión de mi vida profesional. Escuché cosas como «toma nota de lo que te decimos, que eso es lo que tiene que hacer un guionista». Así que tras responder que si eso era ser guionista prefería vender *kleenex* en un semáforo, me fui de la sala.

Al cabo de un tiempo, me llamó Alex Pina para *Los hombres de Paco*. Volví a la profesión por él, lo cual le agradeceré siempre. Luego me llamaron de *Los Serrano*, donde estaba mi hermano de productor ejecutivo. Allí pasé unos años muy felices y un final bastante triste. Pablo era un jefe magnífico. Y escribí capítulos de los que me siento muy orgulloso. Me marché antes de que todo fuera un sueño.

Respecto a *Víctor Ros*, no creo que se pueda definirla como «ambiciosa». Ni en presupuesto. Por lo menos, la primera temporada, que es la que yo creé. En la segunda no estuve. Estoy orgulloso de mi *Víctor Ros*. Se vendió a Movistar y se estrenó allí antes que en TVE. Fue muy rentable económicamente. Y me permitió, una vez liberado de seguir la novela, hacer una serie políticamente muy atrevida. Eso sí, tuve que cambiar de época al personaje porque históricamente no cuadraba nada. Lo llevé a 1894.

Isabel, en su primera temporada —la nuestra— consiguió ganar en audiencias a una competencia de la calidad de *La que se avecina* (Alberto Caballero, Telecinco: 2007-) y *Tu cara me suena* (Antena 3: 2011-). Y haciendo una serie históricamente rigurosa. Ya nadie se acuerda de eso. Sin duda, ayudó que — pese a que TVE ya no tenía publicidad—, todavía había un público más mayoritario que seguía la cadena y que no ha vuelto. Pero en unos años ha cambiado todo. Y te das cuenta de que las audiencias tradicionales son correctas, pero no son suficientes. Hay otra manera de ver la televisión y las series.

El Ministerio del Tiempo es el ejemplo de ello. Líder en redes sociales, con buena audiencia en la web y en diferido, arrasando con casi cincuenta premios en dos años... Sus dos primeras temporadas han demostrado que se puede hacer una serie de prestigio sin ser líder en los audímetros. Y que cuando todo el mundo habla de ella, será porque la ve más gente de la que dicen los audímetros.

¿Cómo le ha afectado, en su caso, el éxito o el fracaso a la hora de afrontar nuevos proyectos?

Lo importante es saber cuáles son las razones de que algo no funcione. De hecho, nosotros debutamos fracasando con una serie que se llamaba *Ni contigo ni sin ti* (1998). La escribimos Pablo, Alex Pina y yo. Si ves todo lo que hemos hecho luego los tres, mal equipo de guion no era. Era una época en la que fracasar parecía imposible, pero lo hicimos y a lo grande. Y aprendes que el público es inteligente, porque la serie era un cruce entre trucha y mono, genéticamente imposible. Nosotros hicimos una comedia y el director y actor principal se empeñaron en hacer un drama. Era como si a Louis de Funès le estuviera dirigiendo Bergman. Ahí te das cuenta de que, si mueres, mejor morir con tus ideas y con tu estilo, no con los de otro. Es como si vas en coche de copiloto, ves una curva y una señal de cincuenta km/h y lo avisas. Pero el piloto acelera a cien porque se cree más listo que nadie. Y te estrellas, claro. Tienes que tener muy claro no montarte en coches de gente que no sepa conducir.

De los fracasos se aprende. Mucho. Pero en este trabajo el éxito es del equipo y el fracaso de los guionistas. Si triunfas, el ejecutivo dice «nosotros». Si fracasas, dicen «el proyecto no ha cumplido con los objetivos marcados». Y muchas veces, lo que se ve no es lo que se escribió, porque mete mano tanta gente que a veces ni tú mismo reconoces lo que has creado. Cuando tus textos se cambian tanto de intención, de sentido, nunca sabes si hubieras fracasado si se hubieran hecho como tú pensabas. Lo que es seguro es que, si se reinterpretan lejos de su idea original, el fracaso es seguro. Es la primera lección del libro. Pero muchos no la aprenden. Lo que sí he aprendido yo es a huir antes de que eso pase. Y que hay veces que es mejor exigir que no figure tu nombre en los créditos si lo que han hecho con tu guion no tiene nada que ver con lo que escribiste. Es un derecho legal, que no exime de que te paguen tu trabajo. Pablo y yo lo hicimos con *Camino de Santiago* (Antena 3: 1999). Era una

miniserie en la que en nuestros guiones había media docena de asesinatos. Cuando nos enviaron el guion de rodaje tras meter mano el productor, en el primer capítulo moría más gente que en el desembarco de Normandía y era una oda a la misoginia, tema con el que éramos y soy especialmente sensible. Nos tuvimos que meter en pleitos, pero lo conseguimos. Debimos haber hecho lo mismo con *London Street*. Si ejecutivos, productores o directores juegan a ser guionistas, que firmen ellos. Que asuman no solo el éxito, también el fracaso.

Siendo uno de los guionistas y creadores más importantes del momento, seguro que recibe ofertas para escribir para el cine. ¿Por qué, más allá de *Vorvik* (José Antonio Vitoria, 2005), no se ha prodigado en este campo?

No, ninguna. Y últimamente no vendo ni una serie. Así que no debo ser tan importante como dices. Pablo y yo hicimos muchos guiones de cine. Ganábamos las ayudas del Ministerio de Cultura a menudo... Pero no se estrenaban nunca. Esencialmente, porque en España para estrenar tus textos parece que tienes que dirigirlos. El cine español no es país para guionistas. Aun así, estrenamos dos películas. Pablo, *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1996). Cómo sería que le tuve que sacar del estreno para que no le pasara lo que te decía antes de Boris Vian. Se estaba poniendo enfermo por momentos ante lo que veía. Me recordó a la secuencia de *Aterriza como puedas* (Airplane!, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980) en las que Abdul-Jabbar, el copiloto del avión, se estaba descomponiendo por segundos... Y no me extrañaba en absoluto, la verdad: era un horror. Luego, los dos juntos, escribimos *Vorvik*, adaptando una novela estupenda, *De las cenizas*, de alguien a quien quiero mucho: Guillermo Galván. El director (antiguo guionista) cambió el final sin avisar. No fuimos invitados ni a la rueda de prensa ni al estreno. Y nos dijimos: si el trato es éste, ¿qué pintamos en este negocio? Y hasta ahora. La verdad es que no lo echo de menos. Estoy muy a gusto haciendo series.



El Ministerio del Tiempo (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

Volviendo a *El Ministerio del Tiempo*, esta serie confirma su querencia por el género histórico, que además está demostrado que funciona muy bien a nivel de espectadores. ¿Somos un país que prefiere aprender la historia en la televisión antes que en los libros? ¿Cree que la ficción debe tener un papel «divulgador» de la historia, o simplemente debería entretener sin entrar en consideraciones más complejas?

La televisión es la televisión y los libros, los libros. En España la gente lee novela histórica, que tiene autores de la talla de Posteguillo, que no tiene que envidiar nada a nadie de fuera. La ficción debe entretener y, luego, no conformarse con solo entretener. Sobre todo, hay que respetar al espectador. Si te crees más de lo que eres, si piensas que el espectador es menos que tú, además de ser un imbécil, estás emprendiendo un viaje hacia la nada más absoluta. Otra cosa es que no creas, como yo, que tu trabajo le puede gustar a todo el mundo. De he-

cho, sospecho de las cosas que buscan gustar a todo el mundo. Si tienes un público, no puedes tener otro. Hay que elegir. Y eso depende de lo que cuentes y, sobre todo, de cómo lo cuentes. Yo a mi público procuro no ocultarle ni la risa, cuando toca, ni el dolor emocional cuando corresponde. No me gusta la evasión de la realidad como deporte. No me gusta lo tibio. Ni las series de terror que no dan miedo. Ni las series de amor en las que todo el mundo se quiere desde antes de conocerse. Odio a los malos que son muy malos y a los buenos que son muy buenos. La vida es una inmensa gama de grises. Y tú tienes que exponer las razones de todos y que el público elija quien es su bueno y quién es su malo... Si puede. Eso es más importante para la verdadera divulgación. La de promover el pensamiento, defender la inteligencia y no simplificar algo tan complejo y a la vez tan apasionante como es la vida. Y la ficción se mira en el espejo de la vida.

Además de su labor como guionista, se le ha visto con frecuencia en otros espacios (radio, TV) dedicados de alguna manera a la historia. ¿Se siente cómodo en este papel de «divulgador» de la historia?

Me siento mejor escribiendo. Debe ser la edad, pero cada vez necesito más la soledad a la hora de crear. De hecho, el esfuerzo que realizo en redes sociales me agota, pero no queda otra. Si no tienes voz en este negocio, no es que estés mudo: es que estás muerto. Eso sí, recuerdo con cariño mi experiencia en *A vivir que son dos días* con Javier del Pino y Lourdes Lancho, que fue a quien se le ocurrió llamarme. Me propuso estar un verano y acabé estando un año. Justo el año en el que el programa se llevó el Ondas. Ese año sentí que gané dos Ondas: el de *El Ministerio del Tiempo* y el de *A vivir que son dos días*. Allí me sentí muy cómodo porque amo la radio, me encantaría algún día hacer un programa. Y porque estaba rodeado de gente que, además de ser unos profesionales de lujo, son eso: muy buena gente.

De todas formas, no puede considerarse a *El Ministerio del Tiempo* como una serie histórica en sentido estricto, ya que está más cerca del género de aventuras con un trasfondo distópico. Del mismo modo, igual que en *Isabel* había un protagonismo claro del personaje interpretado por Michelle Jenner, en *El Ministerio del Tiempo* se aprecia una mayor coralidad y una gran potencia de los secundarios. ¿Es este uno de los secretos del éxito de la serie?

El Ministerio del Tiempo es una serie de aventuras de género fantástico que se basa en la Historia. No es una serie rigurosamente histórica, como lo era *Isabel*, donde los personajes tenían líneas de diálogo extraídas de crónicas y cartas autógrafas... Pero tanto una como otra debían entretener y enganchar. Eso sí, los conceptos de los que parte cada capítulo de *El Ministerio del Tiempo* son históricamente documentados. Mal historiador sería si no lo hiciera. Pero fabulamos mucho más que en *Isabel*, evidentemente.

La historia de España es tan extensa y variopinta que sin duda daría para varias temporadas de *El Ministerio del Tiempo*, pero en alguna ocasión ya ha manifestado que no se ve alargando la serie mucho más. ¿Cree que hay una fecha de caducidad «natural» para las series de televisión?

Sí. No se puede estirar el chicle. Toda historia tiene su final. Y cuanto más en alto sea, mejor... Hay que saber terminar las cosas. O parar y luego volver. Esta serie es muy compleja de crear, de escribir y de producir. No se puede seguir al ritmo que hemos llevado hasta ahora y menos en capítulos de setenta minutos. Cuando acabe esta temporada, habremos hecho en tres años treinta y cuatro películas de setenta minutos (más que capítulos) en cincuenta épocas distintas. Con eso, una serie de la BBC tiene ocho temporadas con sus intervalos de descanso. Un amigo me decía en Facebook que pedirnos seguir era como pedir a un grupo de rock que no pare de hacer gira y, a la vez, componga discos nuevos. Es una definición perfecta.

A mí me encantan las series de la BBC o aquellas que duran seis u ocho capítulos. No cansas ni repites la historia del personaje. Porque éstos también tienen su ciclo. Porque o evolucionan o mejor cambiarlos.

¿Ve legítimo alargar la trama de una serie por el simple hecho de que el público responde en los índices de audiencia?

Legítimo es: esto es una industria. Pero esperar que se mantenga siempre a un alto nivel de calidad es una ingenuidad. Luego, también, depende del formato: fíjate en *Coronation Street* (Tony Warren, ITV: 1960-). Eso sí, mis series no son de alargar infinitamente. Eso, seguro. Ni se le puede pedir a un actor o a una actriz que haga siempre un solo papel, ni a un escritor que escriba siempre la misma serie.

Además, hay que contar con todo el fenómeno fan que se ha generado en torno a la serie, algo bastante habitual en ficciones anglosajonas, pero

inusual en nuestro país. ¿Esperaba esta respuesta tan fiel por parte del público?

Nunca. Creo que en este sentido también hemos sido pioneros. Bueno, lo han sido ellos, los *minis-téricos*. Yo solo les he acompañado en lo que he podido. El mérito es suyo y de Pablo Lara Toledo, nuestro productor transmedia y uno de los tipos con más talento y, a la vez, capacidad de trabajo que he conocido.

Una vez finalice el ciclo de *El Ministerio del Tiempo*, con un listón tan alto, ¿cómo se plantea el futuro?

Leyendo, viajando... Tengo que volver a reconstruirme, a rediseñarme. Tengo proyectos en los que creo firmemente, como creí en *Infidels*, en *Isabel* y en *El Ministerio del Tiempo*. Y un proyecto que me viene de fuera que me parece maravilloso tanto por el tema como, sobre todo, por la gente que me ha llamado. Creo que, tal como están las cosas, hay que intentar salir, trabajar fuera. Tampoco descarto volver a centrarme en escribir mi tercera novela o hacer teatro. Es mi origen, donde lo aprendí todo... Y tengo ganas de volver a él. Pero de momento, descansaré y que la vida decida. Eso sí, siempre tendré la certeza de que *El Ministerio del Tiempo* es algo que me va a marcar siempre. Tanto como no poder tener más a Pablo a mi lado. Escribiendo y mirándonos de reojo cuando alguien nos hacía un comentario absurdo. Y luego, riéndonos como locos, por supuesto. O hablando del Atleti, que era nuestro entretenimiento más habitual. A lo largo de nuestras vidas, hemos trabajado mucho cada uno por su cuenta. Pero me da la sensación de que cuando acabe la serie me estaré despidiendo de él otra vez, de alguna manera.

¿Le gustaría seguir en este formato de superproducción con proyección internacional (y altas exigencias) o apostar por productos más sencillos en cuanto a producción y distribución?

Me da igual mientras me dejen crear a mi manera y pueda contar mis emociones. Siempre he creído

que las cosas pequeñas pueden convertirse en grandes. Y que, otras veces, las que quieren nacer grandes nunca llegan a serlo. Así que, sea de un estilo o de otro, siempre me lo tomaré como algo pequeño con vocación de convertirse en lo más grande. Y eso no es solo cuestión de producción. Es cuestión de alma. ■

JAVIER OLIVARES. TIEMPO DE SERIES

Resumen

Gracias al inesperado éxito de *El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-), Javier Olivares es considerado hoy uno de los creadores y guionistas de ficción televisiva más importantes de nuestro país. En esta entrevista se tratan, entre otras cuestiones, su modo de entender la profesión, el proceso de creación y el futuro inmediato de *El Ministerio del Tiempo*, se discute sobre la situación de la industria televisiva española y el propio Olivares hace un repaso crítico a los éxitos y fracasos de su carrera como guionista.

Palabras clave

Guionista; *showrunner*; *El Ministerio del Tiempo*; Javier Olivares; series de televisión.

Autor

Héctor Gómez (Valencia, 1982) es licenciado en Historia del Arte por la Universitat de València. Vinculado a diferentes proyectos relacionados con la gestión cultural, desde 2012 es miembro del Aula de Cinema de la Universitat de València en la que ha colaborado en la elaboración de numerosos ciclos y presentaciones. Ha trabajado asimismo para diferentes publicaciones online con críticas y artículos sobre el campo cinematográfico. En la actualidad colabora regularmente en la web de cine independiente Inédito Films y es coordinador técnico del Aula de Cinema de la Universitat de València.

Referencia de este artículo

Gómez, Héctor (2017). Javier Olivares. Tiempo de series. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 101-112.

JAVIER OLIVARES. TIME OF SERIES

Abstract

Thanks to the unexpected success of *The Department of Time* (El Ministerio del Tiempo, Pablo Olivares and Javier Olivares, TVE: 2015-), Javier Olivares is now considered one of the most important creators and screenwriters of TV fiction in Spain. In this interview, he talks about his view on the screenwriting profession, the creation process and the immediate future of *The Department of Time*. He also discusses the state of the Spanish TV industry and offers a critical review of his successes and failures in his career as a screenwriter.

Keywords

Screenwriter; *showrunner*; *The Department of Time*; Javier Olivares; TV series

Author

Héctor Gómez received a Bachelor's degree in Art History from Universitat of València. He is associated with various cultural management projects, and since 2012 has been a member of Universitat de València's Aula de Cinema, where he has contributed to the organisation of numerous film series and presentations. He has also worked for various online publications writing reviews and articles about cinema. He is currently a contributor to the independent cinema website Inédito Films and the technical coordinator of the Aula de Cinema at Universitat de València.

Article reference

Gómez, Héctor (2017). Javier Olivares. Time of series. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 101-112.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
