



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
PUBLICIDAD Y LITERATURA**

TESIS DOCTORAL

**EL ESPEJO DEFORMADO:
PROCESOS DE HIPERTEXTUALIDAD
EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL
NORTEAMERICANA**

Concepción Carmen Cascajosa Virino

Sevilla, 2004

TESIS DOCTORAL

**Presentada por Concepción Carmen Cascajosa Virino
bajo la dirección de la Prof. Dra. D^a. Inmaculada Gordillo
Álvarez**

EL ESPEJO DEFORMADO: PROCESOS DE HIPERTEXTUALIDAD EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL NORTEAMERICANA

**V^o B^o de la Directora de la Tesis
Prof. Dra. D^a. Inmaculada Gordillo Álvarez**

Sevilla, a 15 de diciembre de 2004

ÍNDICE

PARTE PRIMERA

0. INTRODUCCIÓN: NADA TRIUNFA TANTO COMO EL ÉXITO.....	3
1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	13
2. CONTEXTO HISTÓRICO-INDUSTRIAL	
2.1. EL FIN DE LA ERA DE LOS ESTUDIOS Y EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIATELEVISIVA.....	31
2.2. ESTABILIDAD INDUSTRIAL Y REVOLUCIÓN TEMÁTICA: LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA.....	53
2.3. TRANSFORMACIÓN Y CONVERGENCIA: EL CABLE, EL SATÉLITE Y LAS MINI-NETWORKS.....	63

PARTE SEGUNDA

3. PROCESOS DE HIPERTEXTUALIDAD EXTERNA	
3.1. INTRODUCCIÓN.....	93
3.2. EL CINE Y OTROS MODOS DE REPRESENTACIÓN	
3.2.1. La novela.....	95
3.2.2. El teatro.....	101
3.2.3. El relato corto.....	107
3.2.4. La poesía.....	109
3.2.5. El cómic.....	111
3.2.6. El videojuego.....	114
3.2.7. El discurso informativo.....	117
3.2.8. La música.....	118
3.2.9. El serial radiofónico.....	119
3.2.10. Otros modos de representación.....	121
3.3. LA TELEVISIÓN Y OTROS MODOS DE REPRESENTACIÓN	
3.3.1. La novela.....	127
3.3.2. El teatro.....	129
3.3.3. El cómic.....	130
3.3.4. El videojuego.....	132
3.3.5. El discurso informativo.....	133
3.3.6. El serial radiofónico.....	134
3.3.7. Otros modos de representación.....	135
4. PROCESOS DE HIPERTEXTUALIDAD INTERNA	
4.1. LA HIPERTEXTUALIDAD INTERNA EN LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA	
4.1.1. Introducción: La hipertextualidad interna en el cine como objeto de análisis crítico.....	137
4.1.2. La versión.....	143
4.1.3. La continuación.....	184
4.1.4. El <i>spin-off</i>	206

4.2. LA HIPERTEXTUALIDAD INTERNA EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN	
4.2.1. Introducción.....	211
4.2.2. La versión.....	212
4.2.3. La continuación.....	227
4.2.4. El <i>spin-off</i>	241
4.2.5. La animación.....	253
4.3. LA HIPERTEXTUALIDAD INTERNA EN LOS TELEFILMES.....	257
4.4. LA PARODIA COMO PRÁCTICA TRANSTEXTUAL.....	263

PARTE TERCERA

5. EL TELEFILME Y LA FICCIÓN AUDIOVISUAL	
5.1. EL TELEFILME Y LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA	
5.1.1. La edad de oro de las <i>networks</i> y el prototelefime: Las antologías llevadas al cine.....	279
5.1.2. El telefilme como versión y continuación de películas.....	306
5.2. EL TELEFILME Y LAS SERIES DE TELEVISIÓN	
5.2.1. El telefilme como origen de series de televisión.....	313
5.2.2. El telefilme como continuación de series de televisión.....	318
6. LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE SERIES DE TELEVISIÓN	
6.1. INTRODUCCIÓN.....	323
6.2. LAS ADAPTACIONES FORMALES	
6.2.1. Imagen real – Imagen real.....	341
6.2.2. Animación – Animación.....	353
6.2.3. Animación – Imagen real.....	384
6.3. LAS ADAPTACIONES NARRATIVAS	
6.3.1. La expansión diegética	
6.3.1.1. Introducción.....	415
6.3.1.2. Ejemplos analizados	
A) Ejemplo de reelaboración: <i>Maverick</i>	427
B) Ejemplo de prolongación: <i>Expediente X</i>	440
C) El caso de <i>Saturday night live</i>	455
6.3.2. La sustitución diegética	
6.3.2.1. Introducción.....	484
6.3.2.2. Ejemplos analizados	
A) Ejemplo de reelaboración: <i>Perdidos en el espacio</i>	492
B) Ejemplo de versión espacial: <i>Los vengadores</i>	509
C) Ejemplo de prolongación: <i>Dark shadows</i>	522
C) Ejemplo de miniserie: <i>El detective cantante</i>	545
6.3.3. La transformación diegética	
6.3.3.1. Introducción.....	567
6.3.3.2. Ejemplo analizado: <i>La tribu de los Brady</i>	574

7. LAS PELÍCULAS ADAPTADAS COMO SERIES DE TELEVISIÓN	
7.1. INTRODUCCIÓN.....	585
7.2. LAS ADAPTACIONES FORMALES	
7.2.1. Imagen real - Imagen real.....	599
7.2.2. Animación – Animación.....	605
7.2.3. Imagen real – Animación.....	609
7.3. LAS ADAPTACIONES NARRATIVAS	
7.3.1. La expansión diegética	
7.3.1.1. Introducción.....	619
7.3.1.2. Ejemplos analizados	
A) Ejemplo de expansión retrospectiva: <i>Las aventuras del joven Indiana Jones</i>	623
B) Ejemplo de expansión prospectiva: <i>Stargate SG-1</i>	635
7.3.2. La sustitución diegética	
7.3.2.1. Introducción.....	645
7.3.2.2. Ejemplos analizados	
A) Ejemplo de comedia: <i>M.A.S.H.</i>	648
B) Ejemplo de drama: <i>El cuervo</i>	660
C) Ejemplo de versión espacial: <i>Nikita</i>	670
7.3.3. La transformación diegética	
7.3.3.1. Introducción.....	685
7.3.3.2. Ejemplo analizado: <i>Desafío total 2070</i>	688
8. CÍRCULO CERRADO: ADAPTACIONES MÚLTIPLES REVERSIBLES	
8.1. INTRODUCCIÓN.....	697
8.2. CINE – TELEVISIÓN - CINE	
8.2.1. Introducción.....	699
8.2.2. Ejemplo analizado: <i>Los inmortales</i>	703
8.3. TELEVISIÓN – CINE - TELEVISIÓN	
8.3.1. Introducción.....	725
8.3.2. Ejemplos analizados	
A) Ejemplo: <i>El fugitivo</i>	729
B) Ejemplo de miniserie / versión espacial: <i>Traffic</i>	752

PARTE CUARTA

9. CONCLUSIÓN.....	777
10. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES UTILIZADAS.....	793
ANEXOS:	
ANEXO 1: RELACIÓN DE SERIES DE TELEVISIÓN BASADAS EN PELÍCULAS EN ORDEN CRONOLÓGICO.....	819
ANEXO 2: RELACIÓN DE SERIES DE TELEVISIÓN POR SU DURACIÓN.....	828

ANEXO 3: RELACIÓN DE PELÍCULAS BASADAS EN SERIES DE TELEVISIÓN EN ORDEN CRONOLÓGICO CON SUS RECAUDACIONES EN LA TAQUILLA NORTEAMERICANA.....	832
ANEXO 4: RELACIÓN DE PELÍCULAS DE IMAGEN REAL BASADAS EN SERIES DE ANIMACIÓN.....	838
ANEXO 5: RELACIÓN DE PELÍCULAS DE ANIMACIÓN BASADAS EN SERIES DE ANIMACIÓN.....	839
ANEXO 6: RELACIÓN DE PELÍCULAS BASADAS EN OBRAS DE PROGRAMAS ANTOLÓGICOS (1955-1965).....	841
ANEXO 7: RELACIÓN DE VERSIONES ESPACIALES Y TEMPORALES DE SERIES DE TELEVISIÓN.....	845
ANEXO 8: RELACIÓN DE CONTINUACIONES DE SERIES DE TELEVISIÓN.....	849
ANEXO 9: RELACIÓN DE REMAKES ESPACIALES 1936-2005 POR PAÍS DE ORIGEN.....	855
ANEXO 10: RELACIÓN DE REMAKES TEMPORALES 1970-2005 POR DÉCADAS.....	866

PARTE PRIMERA

0. INTRODUCCIÓN: NADA TRIUNFA TANTO COMO EL ÉXITO.

Nada triunfa tanto como el éxito. Esta frase de Alejandro Dumas padre, utilizada por Todd Gitlin para titular uno de los capítulos de su libro *Inside prime time*, una crónica del desarrollo de la televisión norteamericana en los años setenta y ochenta, no sólo es una demostración de ingenio, sino también un perfecto resumen de lo que es la filosofía de producción de la industria audiovisual en Estados Unidos¹. La idea de que el riesgo debe quedar fuera del negocio del espectáculo no es una intuición gratuita, ya que una de las características esenciales de los productos audiovisuales es la gran inversión económica necesaria y la dificultad de rentabilizarlos en un plazo corto de tiempo. Por eso, utilizar una y otra vez lo que ya ha funcionado es mera cuestión de supervivencia para los profesionales del cine y la televisión. Esta filosofía de producción se manifiesta de diferentes formas, entre las que la adaptación de obras que ya han funcionado anteriormente, del mismo medio o de otros, es la más evidente.

Pero tampoco podemos olvidar que sobre este principio también se sustentan los géneros cinematográficos, el *star-system*, las propias formulas narrativas y las modas de imitaciones que invaden el mercado cada vez que una película o serie alcanza gran éxito. Sin embargo, no estamos ante un fenómeno nuevo. El narratólogo francés Gerard Genette ya teorizó sobre este proceso remontándose a los mismos inicios de la literatura en Grecia bajo la denominación de hipertextualidad, *toda forma en la que un texto se inserta en otro sin ser un comentario*². Hay que recordar que los romanos adaptaron la mitología de los griegos a sus propias características socio-culturales tras invadirlos, una mitología que ha sido después utilizada frecuentemente por literatos y artistas como base de sus obras hasta llegar a la actualidad. El hecho de que la mitología greco-latina y la Biblia se puedan considerar las

¹ GITLIN, Todd: *Inside prime time*. Ed. Routledge, Londres, 1994. Originalmente, *Nothing succeeds like success*. Traducción propia en todos los casos salvo citado lo contrario.

² GENETTE, Gerard: *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Ed. Taurus, Madrid, 1989. Página 14.

principales fuentes de temas para el arte no es un hecho casual, sino la constatación de que toda la historia de la producción artística no ha sido sino un proceso de reciclamiento y actualización de los mismos temas, ideas y principios.

Pero el punto de vista de esta investigación es mucho más reducido y parte de la constatación de una moda en la producción audiovisual norteamericana de los últimos años, las películas de éxito convertidas en series de televisión y el fenómeno inverso, las series de televisión, clásicas o modernas, transformadas en películas. Este proceso simétrico también ha evidenciado las estrechas relaciones que cine y televisión mantienen en la actualidad, con la línea que los separa a nivel empresarial más difuminada que nunca. La televisión fue el resultado del desarrollo tecnológico y económico de la ya consolidada industria radiofónica, pero los grandes estudios de cine sintieron desde el principio interés por ella, primero para desarrollar series a través de productoras filiales, después vendiendo su catálogo de películas para su emisión y finalmente formando parte de grandes conglomerados con las empresas televisivas. Incluso las barreras de tipo profesional que separaban ambos medios han ido cayendo y cada vez son más numerosos los profesionales de prestigio, tanto actores como directores, productores y guionistas, que alternan cine y televisión con soltura.

Una indagación profunda ha demostrado que la hipertextualidad cruzada, como a partir de ahora denominaremos las adaptaciones que suponen el salto del cine a la televisión o viceversa, no es ni mucho menos un fenómeno nuevo. En una fecha tan temprana como 1949, una serie de televisión, *Mama*, ya partió del gran éxito que cosechó un año antes la película *Nunca la olvidaré*, que, a su vez, era adaptación de un libro autobiográfico y una obra de teatro anteriores. La producción de series basadas en películas se ha mantenido constante desde los años sesenta, con una media de tres series nuevas cada temporada, aunque en ocasiones este número ha aumentado hasta acercarse a la decena. Del fenómeno inverso también se encuentran ejemplos tempranos y durante los años cincuenta cinco de las más relevantes series del momento, *Dragnet*, *Our Miss Brooks*, *El llanero solitario*, *Foreign intrigue* y *The line-up*,

estrenaron sus versiones cinematográficas. Pero este tipo de adaptaciones han pasado mucho más desapercibidas, con apenas dos decenas de títulos repartidos a lo largo de una treintena de años. A finales de los ochenta se estrenaron las primeras muestras de una moda que acabaría por popularizarlas. Hasta entonces las adaptaciones cinematográficas estaban protagonizadas por los mismos actores originales de las series, entendiéndose que el cine era una mera continuación de la ficción televisiva. El estreno de *Dos sabuesos despistados* y *Los intocables* puso de moda las adaptaciones que eran reelaboraciones de las series originales, contando con un nuevo reparto y realizadas no por los artífices de la serie original, como solía ser habitual, sino por los que en el pasado fueron sus espectadores.

Sin embargo, este fenómeno debe ser puesto en un contexto mucho más amplio, definiéndolo como una modalidad más de los procesos de hipertextualidad dentro de la industria audiovisual norteamericana. Por un lado, al uso de fuentes externas como novelas, poemas y obras de teatro se han ido sumando medios más novedosos como el cómic y el videojuego. Este proceso se ha convertido en bidireccional con la utilización de series y películas como fuentes para estos medios externos, como ha ocurrido con la actual tendencia de novelizar éxitos cinematográficos. Y por otro lado, cine y televisión se han utilizado a sí mismos como fuentes a través de continuaciones y nuevas versiones, tanto a nivel temporal, con actualizaciones, como a nivel espacial, utilizando la producción de otros países. Ni el *spin-off* televisivo ni el *remake* cinematográfico son fenómenos nuevos, sino formas estandarizadas de producción desde los primeros años de actividad de sus respectivos medios. Por último, tampoco podemos olvidar los tipos de hipertextualidad cruzada en los que interviene otro producto audiovisual, los telefilmes, que han establecido tanto con las películas como con las series de televisión una amplia relación de intercambio.

De esta forma la investigación va a constar de cuatro partes diferenciadas. La primera es un análisis del desarrollo de la industria televisiva norteamericana y su relación con la industria cinematográfica hasta llegar al momento actual, en el que la convergencia es un fenómeno dominante. Este apartado servirá para

contextualizar histórica e industrialmente el marco de la investigación y hacer relevante la importancia que las relaciones económicas tienen en este tipo de procesos. La trayectoria de la industria televisiva desde finales de los años cuarenta hasta la actualidad ha sido paralela a un extraordinario desarrollo de las industrias culturales en su conjunto que ha dado lugar a mercados interrelacionados y globales determinados por la presencia de grandes conglomerados como News Corp., Time Warner, Viacom y Sony, que ejercen un dominio notable sobre algunas parcelas y extienden su influencia en el resto. Las sucesivas fusiones empresariales que han dado como resultado a estos conglomerados han sido el producto final de los procesos de integración entre la industria cinematográfica y televisiva en Estados Unidos que el control gubernamental impidió hasta la década de los noventa, pero del que, como veremos, existen precedentes que datan de los años cuarenta con la adjudicación de las primeras licencias de televisión e, incluso, mucho más atrás con la relación entre la industria radiofónica y Hollywood.

Al final de este periodo el cine y la televisión tal y como se entendieron en su época de desarrollo han dejado de existir para convertirse en activos cuya función es hacer mover los engranajes del mercado multimedia, o utilizando la terminología de la compañía Sony en su informe anual de 1991, un *software* que creará sinergias con su *hardware*, el contenido que iba a potenciar la venta de televisores, reproductores de vídeo y DVD y consolas de videojuegos³. Pero este *software* iba a ser mucho más que el contenido que ayudara a vender aparatos, una filosofía ya puesta en práctica por RCA para desarrollar la televisión a través de la NBC, sino que iba a suponer el nacimiento del material narrativo multimedia, en donde el material original se replica y adapta para su explotación en todos los mercados posibles, con la película convertida en videojuego, el videojuego en serie de televisión, la serie de televisión en cómic, el cómic en novela y la novela en película. El *hardware* no va a ser sólo un aparato, sino también cualquier formato cultural susceptible de ser comercializado, y el *software* es la preciada mercancía, representada a veces

³ Citado en PRINCE, Stephen: *A new pot of gold: Hollywood under the electronic rainbow, 1980-1989*. Ed. University of California Press, Berkeley, 2002. Página 58.

por un catálogo de películas, series o cómics, por el que las empresas de comunicación van a estar dispuestas a pagar cifras desorbitadas.

La segunda parte de la investigación estará dedicada al análisis de cómo estos intercambios entre diferentes modos de representación y formatos comerciales se desarrollan en el ámbito de lo que se ha denominado hipertextualidad externa e interna. La hipertextualidad externa cubrirá el tipo de intercambios realizados por el triángulo de la producción audiovisual (películas, series de televisión y telefilmes) con una serie de modos de representación como la literatura, el cómic, los videojuegos, el discurso informativo, el serial radiofónico o la música popular, además de los ejemplos anecdóticos de intercambios con medios tan variados como la publicidad, los juegos de mesa, las atracciones de parques temáticos y los juguetes. Este acercamiento pondrá de manifiesto que cualquier material es susceptible de ser aprovechado para el desarrollo de ficción audiovisual en lo que es un acercamiento muy superficial a la hipertextualidad externa que servirá para hacer un repaso histórico de su utilización, un recuento de algunos ejemplos sobresalientes y una formulación de las características de la adaptación desde el punto de vista narrativo.

Entre las razones para realizar adaptaciones literarias Sánchez Noriega cita la necesidad de historias, la garantía de éxito comercial, el acceso al conocimiento histórico, el deseo de plasmar interpretaciones propias a mitos y obras emblemáticas, el prestigio artístico y cultural y la labor divulgadora⁴. Pero un análisis de las adaptaciones que toman como referencia medios de menos prestigio cultural como el cómic, los videojuegos y la televisión muestra que los dos últimos motivos no resultan pertinentes a la hora de analizar los procesos de hipertextualidad en su conjunto. Sin embargo, sí lo son la búsqueda del éxito comercial, que no estará ni mucho menos garantizado, y la necesidad de contar historias. En este sentido hay que destacar la apreciación de Kristin Thompson referente a que los medios de comunicación de masas han expuesto al público a un elevado número de narrativas que han creado una insaciable demanda de historias de todo tipo, un proceso que tiene su origen

⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *De la literatura al cine*. Ed. Paidós, Barcelona, 2000. Páginas 50-52.

en el desarrollo de la literatura popular durante el siglo XIX y, podemos añadir, al incremento del bienestar social y el nacimiento de la sociedad de consumo⁵.

El análisis de la hipertextualidad interna pretende ofrecer una visión algo más extensa de los procesos de retroalimentación desarrollados por cada uno de los polos principales del triángulo de la ficción audiovisual: las películas para cine, los telefilmes y las series de televisión. A pesar de las diferencias que existen entre cada uno de estos formatos, los tres han acabado desarrollando unas fórmulas parecidas de hipertextualidad interna, que en este trabajo se definirán como la versión espacial y temporal, la continuación retrospectiva y prospectiva y el *spin-off*. La ficción cinematográfica ha desarrollado de forma notable la versión espacial de películas francesas, mientras que en el caso de las series de televisión se ha tomado como referente para la versión espacial la producción británica. La ficción cinematográfica ha buscado la expansión a través de la continuación o secuela, mientras que en televisión se ha desarrollado una fórmula, el *spin-off*, que ha logrado tanta relevancia que merece ser estudiada de forma separada y que, después de algunos ejemplos aislados en fechas tempranas, ha acabado también encontrando expresión en el cine. Incluso el telefilme, un formato en principio poco propicio para la hipertextualidad interna por sus características de producción, ha acabado haciendo uso de la versión y la continuación. Por último, en este apartado también se incluirá una introducción al estudio de la parodia cinematográfica y televisiva.

Una vez que se han presentado las prácticas hipertextuales en la ficción audiovisual tanto respecto a modos de representación externos como de su utilización interna, se pasará a la tercera parte de la investigación, los procesos de hipertextualidad cruzada que ocuparán el grueso de este estudio. En un primer capítulo, el quinto de la investigación en su conjunto, se estudiarán los procesos cruzados que tienen como eje el telefilme a través de sus relaciones industriales y el intercambio de materiales narrativos con la ficción cinematográfica y con las series de televisión. El primer punto se centrará

⁵ THOMPSON, Kristin: *Storytelling in film and television*. Ed. Harvard University Press, Cambridge, 2003. Páginas 79-81.

especialmente en el análisis de los programas antológicos llevados al cine entre 1955 y 1965, un periodo en el que, amparados por el notable éxito logrado por la película *Marty*, más de una treintena de programas de autores como Paddy Chayefsky, Rod Serling y Reginald Rose fueron adaptados al cine produciendo títulos como *Doce hombres sin piedad*, *Vencedores o vencidos* y *Días de vino y rosas*. Los programas antológicos, cuya pertenencia a esta sección estará justificada por su consideración como un antecedente del telefilme, se convirtieron en la producción más notable de la ficción televisiva en Estados Unidos durante una etapa temprana de su desarrollo, dando lugar a que por primera vez el medio se convirtiera en fuente habitual de ficción cinematográfica. Este apartado se completará con el repaso de la utilización del telefilme para realizar versiones y continuaciones de películas, así como de su relación con las series de televisión para dar origen a nuevos programas a través de los telefilmes introductorios y para prolongarlos a través de los telefilmes de origen, especiales y de reunión.

El sexto capítulo estará dedicado al estudio de las adaptaciones cinematográficas de series de televisión, que se realizará a través del recuento de las circunstancias de producción que permitieron su nacimiento y desarrollo histórico, una reflexión acerca de los procesos narrativos implicados en estas adaptaciones y, por último, el análisis textual de algunos ejemplos sobresalientes. De esta forma se pondrá de manifiesto que, tal y como se citó anteriormente, es una práctica que ha sido utilizada desde los años cincuenta como forma de prolongar el universo de diversas series de televisión, aunque el nacimiento de las reelaboraciones a finales de los años ochenta ha propiciado un extraordinario desarrollo de estas adaptaciones hasta convertirse en una fórmula de producción frecuente con su propia cuota de grandes éxitos y estrepitosos fracasos. Aunque el grueso del estudio se dedicará a las adaptaciones en forma de películas de imagen real con referentes con ese mismo formato, no se pasarán por alto ni los diversos ejemplos de adaptaciones de imagen real basadas en series de animación, destacando especialmente el caso de *Scooby-Doo* y su continuación, ni las películas de animación basadas en series de animación. Particularmente en este último apartado se realizará un repaso de cómo el desarrollo de la industria de la

animación y los procesos de integración y diversificación han propiciado un relevante número de adaptaciones desde mediados de los años noventa.

Las adaptaciones en las que tanto referente como resultado son de imagen real se estudiarán teniendo en cuenta la relación entre los universos diegéticos de ambos textos, estableciéndose tres categorías básicas (la expansión, la sustitución y la transformación) y siempre teniendo como eje la pertinente distinción entre prolongaciones y reelaboraciones. Se dedicarán amplios análisis en el apartado de la expansión diegética a un ejemplo de reelaboración, *Maverick*, y a otro de prolongación, *Expediente X*. Asimismo, se tratará con profundidad el caso de las adaptaciones cinematográficas que han tenido como referentes piezas cómicas producidas para el programa de variedades *Saturday night live*, un caso excepcional de sinergia entre cine y televisión que ha producido más de una decena de películas a lo largo de los últimos veinte años. En el apartado de la sustitución diegética se ampliará el número de análisis a cuatro, dos de ellos, *Perdidos en el espacio* y *Los vengadores*, dedicados a diferentes tipos de reelaboraciones. El tercer análisis se dedicará a *Sombras en la oscuridad*, uno de los escasos ejemplos en los que una prolongación ha sido adaptada utilizando la sustitución diegética, además de tratarse de la única ocasión en el que un serial diurno ha sido llevado al cine. El cuarto análisis estará centrado en *El detective cantante*, una interesante adaptación en la que el referente no es sólo una producción extranjera, en este caso de origen británico como *Los vengadores*, sino que además tiene formato de miniserie. El capítulo finalizará con el análisis de la transformación diegética, un apartado en el que se prestará especial atención a la parodia basada en los intercambios cruzados entre cine y televisión a través del ejemplo de *La tribu de los Brady*.

El séptimo capítulo se dedicará a las series de televisión basadas en películas, comenzando con un análisis histórico que mostrará que su uso fue muy temprano y extraordinariamente frecuente desde los años cincuenta, destacando especialmente en estas fechas los casos de *Lux video theatre*, *The 20th Century Fox hour* y *Warner Brothers presents*. De nuevo se prestará atención a la utilización de la animación a través de las versiones para

televisión realizadas por Disney de algunos de sus éxitos, así como de los interesantes ejemplos de adaptación animada de películas de imagen real como *Bitelchús* y *Starship troopers (Las brigadas del espacio)*. Como en el capítulo anterior, se establecerán las tres categorías de adaptación narrativa de expansión, sustitución y transformación. En el primer apartado se analizarán un ejemplo que expande el universo de forma retrospectiva (*Las aventuras del joven Indiana Jones*) y otro que lo hace de forma prospectiva (*Stargate SG-1*). En el caso de la sustitución se ha elegido un ejemplo representativo de la comedia (*M.A.S.H.*) y otro del drama (*El cuervo*), así como una versión espacial (*Nikita*). Por último, en el apartado de la transformación diegética se estudiará *Desafío total 2070*, un notable ejemplo de serie de televisión de ciencia-ficción que toma como referente no una película sino dos, las adaptaciones de relatos de Philip K. Dick *Desafío total* y *Blade runner*. El estudio de estos ejemplos permitirá descubrir qué tipo de mecanismos y procedimientos se han utilizado para realizar la adaptación desde el punto de vista de la narratología. Como se verá, el paso de una narración cerrada y única como la cinematográfica a una fragmentada como la de las series de televisión exige la alteración de las coordenadas espacio-temporales, los personajes y las funciones de estos, la estructuración de la historia y el uso de los espacios.

El último capítulo de esta tercera parte estará dedicado a lo que se denominarán las adaptaciones múltiples reversibles, en los que el éxito de una adaptación en uno de los dos sentidos analizados anteriormente ha propiciado que vuelva a su medio original. Este tipo de adaptaciones reversibles son una manifestación más de cómo la popularidad de algunos materiales narrativos es capaz de sustentar su pervivencia a lo largo del tiempo, además de mostrar su resistencia al desgaste que supone estar presente de forma simultánea en diferentes modos de representación. El amplio desarrollo de los procesos de hipertextualidad como resultado de la expansión de las industrias culturales ha permitido el nacimiento de estas narrativas multimedia en las que la relación unívoca entre dos textos se difumina a favor de unas complejas redes de interrelación entre diversas representaciones. Para realizar un acercamiento a este tipo de interrelaciones complejas se analizarán de tres ejemplos que completen los análisis de los intercambios entre cine y televisión. El primer

caso será *Los inmortales*, en donde se seguirá el recorrido del material narrativo desde las dos películas originales hasta una serie de televisión que culminará en una nueva película en la que los universos cinematográficos y televisivos no sólo se fusionarán, sino que de hecho uno acabará sustituyendo al otro. *El fugitivo* será el ejemplo del camino inverso, una serie de televisión objeto de una adaptación cinematográfica de notable éxito que da como resultado una nueva serie que es tanto adaptación de la película como versión de la serie original. Por último, se dedicará un análisis a *Traffic*, adaptación cinematográfica de la miniserie británica *Traffik*, que ha sido referente de una nueva miniserie norteamericana homónima que reelabora su planteamiento argumental para hacerlo pertinente en la nueva situación internacional salida de los atentados del 11 de septiembre de 2001.

De esta forma se realizará un acercamiento global al fenómeno de la hipertextualidad desde una triple perspectiva: la industrial, explicando las circunstancias económicas que permitieron su establecimiento y expansión; la histórica, mostrando su desarrollo y múltiples fases; y la narrativa, analizando el tipo de transformaciones realizadas en un texto para su conversión a otro medio. Así se podrá entender globalmente el funcionamiento de uno de los fenómenos más significativos de la producción audiovisual contemporánea.

1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1. PLANTEAMIENTO INICIAL DE LA INVESTIGACIÓN.

El punto de partida de la investigación fue la constatación de la abundancia de un tipo muy particular de producciones dentro de la ficción audiovisual norteamericana, las películas basadas en series de televisión y las series de televisión adaptadas en forma de películas. Un primer recuento de los ejemplos encontrados en uno y otro caso demostró que se trataba de un fenómeno que había tenido cierto peso sobre la producción audiovisual de los años noventa, lo que contrastaba con la escasez de publicaciones científicas al respecto dentro del ámbito de estudio que le es más propio, las investigaciones sobre cultura popular. Al indagar aún más también se pudo constatar que no se trataba de un fenómeno nuevo, sino que desde los años cincuenta este tipo de intercambios entre cine y televisión se había producido con asiduidad. Se llegó a la conclusión de que la investigación debía cubrir dos apartados fundamentales:

- A. La relación histórica mantenida por las industrias cinematográfica y televisiva hasta llegar al momento actual y las circunstancias que han posibilitado los trasvases entre ambos medios.
- B. El proceso de transformación de un medio a otro, tanto a nivel general como individualizado en ejemplos concretos.

El primer apartado comenzará en el periodo crítico de los años cincuenta, en donde comenzó a definirse la relación establecida entre la industria cinematográfica y la industria televisiva, que en esa época se encontraba en un momento de consolidación. El proceso de concentración industrial posterior ya no permite hablar de la industria cinematográfica y la industria televisiva como entidades diferentes, sino de un todo que es la industria audiovisual. Para el segundo apartado se desarrollará un modelo de análisis textual fundamentado en la narratología, particularmente en el trabajo complementado de la escuela formalista rusa y el estructuralismo francés, concretamente en el trabajo de Vladimir Propp y A.J. Greimas por considerar que su patrón de análisis

narrativo es adecuado para la indagación en la ficción comercial que es objeto de este estudio.

1.2. DELIMITACIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO.

El planteamiento inicial de esta investigación es el estudio del fenómeno de la hipertextualidad en la ficción audiovisual norteamericana. Por hipertextualidad se entiende la definición dada por Genette dentro de su obra *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, un texto del que no existen equivalentes aplicados a la ficción audiovisual. Esta carencia bibliográfica ha llevado al desarrollo de un modelo propio inspirado por la práctica pero fundamentado en criterios teóricos que permita de forma inductiva partir de los fenómenos generales de hipertextualidad para llegar a la manifestación particular de las series basadas en películas y, en el proceso inverso, de las películas basadas en series de televisión. Es cierto que se han realizado diversas aproximaciones a este ámbito, pero casi siempre en el apartado de las adaptaciones literarias, atendiendo a textos concretos sin una pretensión de sistematizar ni ofrecer una visión global de los procesos de hipertextualidad.

De manera limitada, dentro un estudio sobre las adaptaciones cinematográficas de novelas, relatos cortos y obras teatrales, José Luis Sánchez Noriega realizó un acercamiento general de este fenómeno bajo la denominación de trasvases culturales. Sánchez Noriega llega a ofrecer una breve sistematización de todas las relaciones posibles de las que se han podido recoger ejemplos utilizando ocho polos diferenciados: el cine, la pintura / historieta, la novela (incluyendo el relato corto), la opera, el musical, la televisión, el teatro y la música / ballet⁶. En su análisis hace notar acertadamente que la gran mayoría de estas relaciones son bidireccionales y que es habitual que un medio acabe inspirándose en otro del que ha sido inspiración. Sin embargo, esta clasificación, que es una excelente introducción para su ámbito de estudio, resulta insuficiente y poco justificada en el nuestro. No aporta un criterio claro que sirva de guía a una investigación general de la industria audiovisual, ni tampoco se preocupa por

⁶ SÁNCHEZ NORIEGA (2000), pp. 23-25.

los trasvases que se producen en el interior de cada medio⁷. Un problema metodológico similar parte de otra área de estudio relacionada con la hipertextualidad, el llamado *remake* cinematográfico. En su introducción a *Play it again, Sam: Retakes on remakes*, Horton y McDougal muestran la dificultad de definir de una manera clara qué es un *remake*⁸. Como marco teórico utilizan la definición de Genette de hipertextualidad, aunque extienden esa definición para incluir todas las formas de intertextualidad que puedan darse entre dos textos, incluyendo su pertenencia a diferentes medios. Horton y McDougal se refieren a la intertextualidad con el sentido que le dio originalmente Kristeva, ya que Genette restringió su definición a la presencia efectiva de un texto dentro de otro texto, utilizando para bautizar el fenómeno en su conjunto el término transtextualidad, como se comentará de forma ampliada a continuación⁹.

Un acercamiento a la intertextualidad como concepto teórico ayudará a aclarar la orientación eminentemente práctica que se le quiere dar a esta investigación. El origen de la intertextualidad como área de estudio se encuentra en la aplicación de las teorías lingüísticas de Saussure a la tradición literaria, de manera que el sistema que forma el lenguaje y del que se toman signos para crear mensajes a través de la similitud y la diferencia tiene un equivalente en el desarrollo particular del lenguaje literario. Cuando un escritor produce una obra toma signos del sistema general del lenguaje, las palabras, pero también del sistema de la tradición literaria en forma de tramas, caracterización de personajes, elementos genéricos y formas narrativas¹⁰. El término intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva, que utilizando como base las teorías sobre el dialogismo de Mijail Bajtin lo plantea como el reconocimiento de que todo texto se construye como un mosaico de citas, es decir, todo texto

⁷ Por lo que atañe al ámbito central de esta investigación, Sánchez Noriega comete un error al considerar a *Fama* un trasvase del musical al cine en el texto escrito y del musical a la televisión en su esquema ilustrativo. Realmente fue el proceso contrario porque *Fama* se basó en un guión original de Christopher Gore y, tras su adaptación televisiva, dio lugar a una obra musical de gran éxito, representada por primera vez en 1988.

⁸ HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y.: *Introduction*, en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998. Páginas 2-4.

⁹ GENETTE (1989), pp. 11-14.

¹⁰ ALLEN, Graham: *Intertextuality*. Ed. Routledge, Londres, 2000. Página 38.

es absorción y transformación de otro texto¹¹. Kristeva surgió en los años sesenta como una de las voces más relevantes de lo que se acabaría conformando como el post-estructuralismo francés y su término logró una gran aceptación porque ayudaba a definir una realidad evidente: que ningún texto, literario o de cualquier otro tipo, sale de la nada, sino que es el resultado de una tradición y, entrando a formar parte de esa tradición, podrá ser utilizado por textos futuros. Precisamente una de las principales causas de la amplia aceptación de este término fue su capacidad para adaptarse a cualquier ámbito de la producción cultural, desde la literatura al periodismo pasando por las más variadas formas de la cultura popular a pesar de que el contexto teórico del que partió fuera de una gran complejidad. Kristeva potenció en posteriores revisiones elementos del psicoanálisis hasta llevarle a renunciar al término intertextualidad en favor de *transposición*, entre otros motivos teóricos, porque pensaba que la intertextualidad había quedado asimilada a lo que consideraba *el sentido banal de estudio de las fuentes*¹².

Sin embargo, en esta investigación nos va resultar mucho más adecuada la formulación realizada por Genette de lo que para Kristeva eran las relaciones intertextuales, principalmente porque el suyo es un modelo pragmático que no busca tanto realizar teorizaciones de gran profundidad como observar las complejas relaciones establecidas entre los textos desde la perspectiva de una poética estructuralista, una trascendencia textual que el autor definirá como transtextualidad, *todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos*. A partir de esta definición general Genette describe cinco tipos de relaciones transtextuales que van a permitir un estudio, quizás no sistemático pero sí organizado, del fenómeno de la transtextualidad desde una perspectiva diacrónica que muestra su utilidad a través del análisis de multitud de ejemplos. El primer tipo de transtextualidad señalado por el autor es, lo que da lugar a una evidente confusión terminológica, la *intertextualidad*. Sin embargo, Genette restringe de forma notable el significado de este término en el post-estructuralismo de Kristeva para definirlo como una relación de *copresencia*

¹¹ KRISTEVA, Julia: *Semiótica 1*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1978. Página 190.

¹² KRISTEVA, Julia: *The revolution in poetic language*. Ed. Columbia University Press, Nueva York, 1984. Páginas 59-60.

entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Fórmulas de la intertextualidad según Genette son la cita, el plagio y la alusión. Un segundo tipo de transtextualidad es la *paratextualidad*, la relación que el texto propiamente dicho que forma una obra literaria mantiene con una serie de elementos como títulos, subtítulos, antetítulos, prefacios, epílogos, ilustraciones... que se pueden englobar como paratexto. Un tercer tipo de transtextualidad es la *metatextualidad*, la relación, generalmente denominada comentario, que une a un texto con otro sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo, estableciendo así una relación crítica. El cuarto tipo es la ya definida hipertextualidad, mientras que el quinto tipo, la *architextualidad*, es el conjunto de categorías generales o trascendentes, como tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios etc., del que depende cada texto singular. En un sentido amplio esto es también la transtextualidad en su conjunto y ha sido el reconocimiento de la existencia de otro tipo de relaciones trascendentes lo que ha llevado a la restricción de la architextualidad al género¹³.

Genette dedica *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* especialmente a las relaciones hipertextuales, aunque ello no evita referencias a otro tipo de relaciones transtextuales cuando resulta pertinente o necesario. La aplicación de los planteamientos de Genette en esta investigación sobre la ficción audiovisual parte de la propia fortuna que sus categorías han tenido en este ámbito, pero también porque, en lo que es fundamentalmente un estudio práctico, el autor describe una serie de procesos como la transvalorización y la transposición diegética que resultarán especialmente acertados para el análisis de intercambios narrativos que se van a describir en este trabajo, creando así un marco teórico para nuestro análisis de fenómenos industriales como el *spin-off*, el *remake* y los propios trasvases entre cine y televisión. Ello no significa que no existan modelos de análisis alternativos en el ámbito de la ficción audiovisual. En el marco de los estudios sobre televisión John Fiske plantea la existencia de relaciones intertextuales (en el sentido original de Kristeva) de tipo horizontal y vertical. La intertextualidad horizontal relaciona textos

¹³ GENETTE (1989), pp. 9-13.

primarios que están ligados de forma más o menos explícita a través de los ejes de género, personajes o contenido. Por su parte, la intertextualidad vertical es una relación entre un texto primario, como un programa o una serie de televisión, y otros textos de diferente tipo que se refieren de forma explícita a él, denominados secundarios en el caso de publicidad, noticias periodísticas o críticas, y terciarios en el caso de los producidos por espectadores a través de cartas o conversaciones¹⁴. El planteamiento de Fiske se centra en el apartado de la recepción por parte del espectador, ya que el autor considera que las relaciones intertextuales van creando secciones de significados y la consideración hacia un planteamiento argumental o personaje irá variando según el diferente conocimiento que se tenga de cada una de sus representaciones. Sin embargo, Fiske entra de forma muy limitada en el ámbito que más podría interesar a este trabajo, la intertextualidad horizontal, para centrarse en la intertextualidad vertical.

De esta forma se ha optado por la terminología de Genette en parte porque la amplitud de *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* servirá de guía para el análisis de los intercambios narrativos, por la aceptación que su categorización ha logrado en diversos acercamientos a este fenómeno y, por último, porque resulta coherente con la utilización posterior de planteamientos estructuralistas (del propio Genette y de otros autores) en el apartado del análisis narrativo. Partiendo de esta base, en el planteamiento de la investigación se ha optado por realizar una sistematización propia que ayude a enfocar el fenómeno de la hipertextualidad en la industria audiovisual de una manera clara que facilite el estudio. Para ello se han situado como elementos centrales las tres formas de producción más importantes de la ficción audiovisual: las películas para cine, las películas para televisión (los telefilmes) y las series de televisión. El lugar de las miniserias dentro de esta estructura merece una consideración aparte. Hay que tener en cuenta que la propia definición de la miniserie como género televisivo es ambigua, ya que se considera una derivación finita del serial, es decir, que a nivel narrativo su argumento se encadena de un capítulo a otro y no tiene el propósito de

¹⁴ FISKE, John: *Television culture*. Ed. Routledge, Londres, 1997. Página 108.

prolongarse indefinidamente. La búsqueda de la conclusión final como cierre del texto es lo que la diferencia del serial, hasta el punto de convertirla en algo similar a un telefilme extendido y fragmentado. Pero esa consideración podría llevar a que series con un fuerte contenido serial como *24* o *Murder one*, que desde el principio plantean un final a la culminación de la historia (las veinticuatro horas del título en un caso y el desarrollo de un juicio por asesinato en el otro, en ambas series ocupando una temporada), también pudieran ser asimiladas como telefilmes fragmentados o como miniserias¹⁵.

Así que para poder diferenciar la miniserie se ha utilizado a menudo un criterio formal. Para Stuart Cunningham una miniserie es un programa de duración limitada que tiene más de dos y menos de las trece partes que configuran una media temporada en el ámbito norteamericano¹⁶. Pero desde esta perspectiva la mayor parte de las series de televisión británicas deberían ser consideradas miniserias, ya que en muchas ocasiones estos programas son planteados como unidades autónomas que se prolongan a lo largo de entre cinco y ocho capítulos. Además, programas completos sin propósito de continuidad como *Yo, Claudio* quedarían fuera de esa definición por tener trece capítulos. Dependiendo de su repercusión, las series británicas pueden ser prolongadas con una nueva tanda uno o dos años después de la emisión original. También es pertinente que en Gran Bretaña se denomine *series* a una unidad completa de un texto fragmentado, ya se trate de una miniserie como unidad autónoma o las diferentes temporadas de un programa. Incluso en Estados Unidos parece existir confusión respecto a la miniserie como formato de ficción. En la reglas de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Televisión se cita que una miniserie se basa en un único tema o línea argumental que se resuelve dentro de la pieza y que consiste en dos o más episodios con un tiempo de emisión de al menos cuatro horas¹⁷. Pero la situación se complica por el hecho de que en

¹⁵ CREEBER, Glen: *The mini-series*, en CREEBER, Glen (ed.): *The television genre book*. Ed. British Film Institute, Londres, 2001. Página 35.

¹⁶ Citado en MONTGOMERIE, Margaret: *Miniserias*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/miniserias/miniserias.htm> (10-07-2004).

¹⁷ En los Emmy existe una categoría separada que premia a la mejor miniserie, pero en el resto de apartados, como dirección, guión y actuación, se engloba en una categoría única junto al telefilme, recordando la categoría de los Globos de Oro que

2004 ha sido nominada como mejor miniserie la segunda temporada del programa de PBS *American family*, imposibilitada para emitir el número mínimo de capítulos para cualificar como serie. Además, ha sido nominada para la categoría de miniserie la cuarta tanda de capítulos de *Horatio Hornblower*, que sólo cuenta en cada tanda con dos capítulos de dos horas, y la sexta tanda de *Primer sospechoso*, que cuenta con una extensión variable en cada tanda de entre uno y tres capítulos. Para evitar toda esta confusión teórica se va a realizar una distinción funcional y tratar la miniserie como un género separado diferente al telefilme y la serie cuando el área de estudio se centre exclusivamente en la producción audiovisual norteamericana, un cuarto polo que por su limitada presencia ocupa un lugar menor dentro de la ficción audiovisual. Sin embargo, cuando se estudie la relación con la industria audiovisual británica, se incluirá dentro del polo series de televisión porque a nivel narrativo el criterio de fragmentación y expansión es el más relevante.

Cada uno de los polos de la ficción audiovisual (series, telefilmes y películas) mantiene tres tipos de relaciones diferenciadas, como se ha comentado anteriormente. La primera es con los modos de representación externos, como la novela, el relato corto, la poesía, el teatro, el cómic, la publicidad, el relato informativo, los videojuegos..., un tipo de relación que se denominará hipertextualidad externa. Las adaptaciones literarias, como veremos, han sido un ámbito de estudio muy fértil gracias fundamentalmente a la importancia que han tenido en el conjunto de la producción cinematográfica, hasta el punto que, como señala Kristin Thompson, en su momento fueron fundamentales para el comienzo de los estudios sobre cine en el ámbito universitario¹⁸. Sin embargo, la comparación entre textos específicos de los dos medios no ha producido elementos teóricos significativos a lo que va a ser el grueso de esta investigación. El segundo tipo de relación la establece cada polo consigo mismo a través de los trasvases internos, como las nuevas versiones (los llamados *remakes*) y las continuaciones. Este tipo de relación, que

reúne a los actores secundarios de series, miniseries y telefilmes. ACADEMY OF TELEVISION ARTS & SCIENCES: *56th Prime time Emmy Awards – 2003-2004 rules and procedures*. Febrero de 2004. Disponible en <http://emmys.org/downloads/images/2004rules.pdf> (10-07-2004).

¹⁸ THOMPSON (2003), pp. 74-75.

denominaremos hipertextualidad interna, ha sido un apartado relativamente estudiado en el ámbito anglosajón, desde donde se han realizado interesantes aportaciones al respecto. El tercer tipo de relación que pueden establecer los tres polos corresponde a los intercambios realizados por cada uno con los otros dos, es decir, entre las películas y los telefilmes, las series de televisión y los telefilmes, y las películas y las series de televisión, unas relaciones caracterizadas por la bidireccionalidad. Una ampliación de este punto llegará con el estudio de una forma especial de las relaciones cruzadas, lo que se denominará hipertextualidad múltiple reversible, en donde los textos pasan de un medio a otro y posteriormente vuelven a su medio original.

El estudio más extenso se va a centrar en los intercambios narrativos entre series de televisión y películas, en donde se va a realizar una enumeración de ejemplos lo más extensa posible que permita de forma inductiva sacar una serie de conclusiones generales. El primer paso en el desarrollo de la investigación era la elaboración de una serie de patrones para establecer qué tipo de textos iban a formar parte del estudio. Tras la primera recolección de ejemplos quedó patente que en la lista convivían tanto textos de imagen real como de animación. Planteando a nivel teórico cuáles serían todas las posibilidades de cruce entre imagen real y animación en un sentido y en otro, aparecían ocho categorías hipotéticas de adaptación:

- A) Películas de imagen real convertidas en series de imagen real.
- B) Películas de imagen real convertidas en series de animación.
- C) Películas de animación convertidas en series de animación.
- D) Películas de animación convertidas en series de imagen real.
- E) Series de imagen real convertidas en películas de imagen real.
- F) Series de imagen real convertidas en películas de animación.
- G) Series de animación convertidas en películas de animación.
- H) Series de animación convertidas en películas de imagen real.

De estas ocho categorías sólo seis contaban con ejemplos, mientras que las categorías D y F se encontraban vacías. La necesidad limitar el número de ejemplos sobre los que trabajar para centrarse en las categorías más

abundantes y representativas llevó a seleccionar como área de estudio principal aquellas en las que se encuentran exclusivamente producciones de imagen real, A y E. Las cuatro categorías restantes, B, C, G y H, en las intervienen producciones animadas, ocuparán un lugar secundario dentro de la investigación.

A esta primera delimitación del área de estudio debían añadirse una serie de criterios a la hora de admitir o no los ejemplos recopilados a la lista. El criterio principal sería el establecimiento de manera indiscutible del vínculo entre el referente y la adaptación. En un elevado número de casos esto era fácil de lograr porque ambas obras compartían el título y en el hipertexto había una declaración expresa en sus créditos, los iniciales o los finales, señalando que era adaptación del hipotexto. Pero en algunos casos la relación unívoca quedaba puesta en duda por la existencia de textos anteriores al adaptado. Algunas de las series y películas que habían sido objeto de adaptación eran, a su vez, adaptaciones de obras anteriores como novelas, relatos cortos, tebeos o videojuegos. Rechazar todos los casos en los que existiera un referente previo no sólo empobrecería la investigación, sino que también supondría infravalorar la existencia de materiales narrativos multimedia y no reconocer que los procesos de hipertextualidad son una práctica totalmente estandarizada en los modos de producción de la industria audiovisual norteamericana. Por tanto se trataría de establecer en cada caso si la relación entre ambos textos era unívoca, con independencia de que existieran referentes anteriores. También se debían establecer una serie de criterios para eliminar aquellos ejemplos en los que esta relación fuera indeterminada:

- No se tendrán en cuenta adaptaciones de leyendas populares o mitológicas y relatos bíblicos.
- No se tendrán en cuenta las adaptaciones en las que aparezcan personajes literarios convertidos en iconos en la cultura occidental, como Sherlock Holmes, Drácula, Tarzán..., ni tampoco de obras que se consideren como clásicos, tipo *Cumbres borrascosas*, *Anna Karenina*, *Crimen y castigo*...

- No se tendrán en cuenta adaptaciones de relatos protagonizados por personajes históricos cuya figura hubiera sido popularizada en multitud de obras anteriores, audiovisuales o no.

La razón de rechazar estos ejemplos reside en que su planteamiento básico participa de tal forma en el imaginario colectivo de la sociedad occidental que se proyecta sobre todas y cada una de las adaptaciones subsiguiente. En el resto de los casos se trataba de establecer cuál de los referentes era más importante y en los casos en los que esto sea imposible de delimitar, admitirlos en la investigación por considerar que el referente cinematográfico o televisivo tiene tanta importancia como para que sea relevante el estudio de esta relación. Esto será común en los ejemplos más antiguos, particularmente en los anteriores a 1960, ya que en esta época las adaptaciones de musicales, obras de teatro, novelas y libros de no ficción componían una parte muy extensa de la producción cinematográfica. El hecho de que hasta 1957 la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas no estableciera en sus premios anuales, los Oscar, las categorías de guión original y guión adaptado de forma definitiva demuestra que en ese periodo las barreras entre un tipo de obras y otras eran muy ambiguas.

También se pueden dar casos en los que un texto fuera una evidente adaptación de otro, pero que no se reconociera y se ocultase mediante el cambio de nombres o situaciones argumentales. Este tipo de plagios más o menos encubiertos son una práctica habitual dentro de la industria audiovisual norteamericana, que busca, como veremos a lo largo de este trabajo de investigación, la repetición de fórmulas que ya han dado resultados satisfactorios. Estas prácticas no entrarán dentro del ámbito de la investigación, salvo los contados casos en los que, a pesar del cambio de título o de algunos elementos, entre ambas producciones exista una relación estrecha y clara y el hipertexto sea una evolución de un texto anterior reconocida como tal de alguna forma, un tipo de adaptación que exigirá un análisis ajustado a sus características.

1.3. FUENTES DE INFORMACIÓN UTILIZADAS.

Una investigación como ésta que tiene un carácter esencialmente empírico debe volcar gran parte de sus esfuerzos preliminares a la localización de cuantas fuentes de información y documentación sean posibles. En cuanto a la parte empírica de la investigación, es necesaria una distinción entre fuentes primarias y secundarias, que se detallan a continuación.

- Fuentes primarias de información: Por fuentes primarias se entienden los textos propiamente dichos, es decir, las películas y series de televisión que han sido objeto o resultado del proceso de adaptación. Teniendo en cuenta la amplitud temporal de la investigación, ésta es una tarea compleja por la cantidad de títulos que componen la lista de ejemplos definitiva, aunque existe la ventaja de que la investigación se reduce al ámbito de la producción audiovisual de los Estados Unidos. Sin embargo, también es un inconveniente porque muchas de las producciones objeto de estudio no han sido estrenadas en España o lo han hecho con nula repercusión, lo que dificulta su localización. La emisión en televisión, las ediciones videográficas y los servicios de pago por visión a través de Internet han sido los tres mecanismos principales de localización de estas fuentes primarias.
- Fuentes secundarias de información: El uso de fuentes secundarias sirve para la recopilación de la mayor cantidad de información posible sobre los ejemplos de la investigación, algo fundamental para entender en profundidad tanto su origen y repercusión como sus elementos característicos. Sin embargo, su uso es absolutamente insustituible en el caso de no tener acceso a las fuentes primarias, algo que ocurre en un número muy alto de casos. Este tipo de fuentes van a ser libros monográficos dedicados a películas y series de televisión, artículos en revistas especializadas y recursos virtuales. En este aspecto se debe destacar la importancia que para una investigación de este tipo tiene Internet, por cuanto permite localizar de una forma sencilla fuentes de información que de otra forma serían inaccesibles.

A estas fuentes de tipo general se añaden otras de tipo específico, es decir, páginas web dedicadas exclusivamente a una producción, especialmente a series de televisión. Este tipo de fuentes han de usarse con prudencia, puesto que el elevado número de páginas existentes en la Red exige realizar discriminaciones cuantitativas para dejar sólo aquellas que se refieren concretamente a la serie correspondiente. También hay que aplicar un segundo filtro cualitativo para seleccionar aquellas páginas que sean de mayor interés, que ofrezcan la mayor variedad y cantidad de datos y que proporcionen las máximas garantías de credibilidad. En cualquier caso habrá que tachar como irrelevantes las consideraciones personales y comprobar la veracidad de los datos facilitados cruzando la información entre el número más alto posible de páginas.

1.4. ORIENTACIÓN METODOLÓGICA Y PATRONES PARA EL ANÁLISIS NARRATIVO.

En un apartado anterior ya se delimitó que esta investigación va a tener una doble vertiente, una histórica que analice el marco industrial de los procesos hipertextuales de forma general y las circunstancias de producción de algunos ejemplos seleccionados, y una narrativa que analice los procedimientos y transformaciones necesarias para la producción del hipertexto partiendo del hipotexto. El análisis narrativo va a seguir, como veremos a continuación, un punto de vista estructuralista, pero eso no va a significar en ningún caso que este planteamiento sea restrictivo impidiendo la inclusión de otras orientaciones teóricas. Particularmente se harán algunos análisis desde el marco de los estudios culturales cuando se deba atender a algunas transformaciones referentes a las características étnicas o sexuales de los personajes en una adaptación y la influencia de estos elementos en los planteamientos argumentales o la resolución de las tramas. Igualmente, una investigación que se va a centrar de forma predominante en los emisores (en cuanto al contexto histórico-industrial) y en los textos (en cuanto al análisis textual desde una perspectiva narratológica), tampoco puede olvidar el ámbito de la recepción, especialmente relevante por el hecho de que en este tipo de procesos (aunque

especialmente en el caso de las versiones y las series de televisión adaptadas en forma de películas a través de reelaboraciones) los emisores son los receptores del hipotexto, lo que a menudo incide en que se puedan apreciar en el hipertexto rasgos de interpretación personal del original. Pero además, la competencia del espectador también va a ser un motivo relevante para algunos análisis de adaptaciones que van a funcionar en dos niveles de sentido, uno para el público masivo que desconoce el original y otro para el público más especializado que tiene un conocimiento del mismo que le permitirá la decodificación del número variable de referencias realizadas respecto a este original.

Ya entrando en las categorías que se van a establecer en el análisis narrativo, el apartado de la relación entre las diégesis tiene su fundamento teórico en el estudio de los mundos ficcionales de Lubomir Dolezel, especialmente el referido al ámbito en el que se enmarca esta investigación, los procesos hipertextuales, aunque el autor conserve la terminología de Kristeva. Dolezel utiliza el término *transducción* para englobar los procesos de intertextualidad desde la perspectiva de la literatura como acto comunicativo. El autor plantea que el texto es el vehículo que autor y lector utilizan para la construcción y reconstrucción respectivamente del mundo ficcional, el referente semántico del texto. El hecho de que en los procesos intertextuales el lector del texto de partida produzca a su vez un nuevo texto da lugar a dos mundos ficcionales que pueden ser comparados¹⁹. En este sentido, el autor explica que el concepto de intertextualidad elaborado por el post-estructuralismo francés está cubierto de radicalidad y que sólo a través de la restricción es posible realizar análisis que sean prácticos. En nuestra investigación las relaciones hipertextuales se restringen aún más, limitándose a textos entre los que exista una relación unívoca en donde uno sea objeto de una reformulación por parte de otro, no presente sólo una mera influencia.

Sin embargo, las teorías de Dolezel sobre las transducción nos son también útiles en el apartado en el que el autor las relaciona con lo que denomina la

¹⁹ DOLEZEL, Lubomir: *Heterecósmica: Ficción y mundos posibles*. Ed. Arco Libros, Madrid, 1999. Página 283.

práctica posmodernista de la reescritura de textos clásicos, una actividad que entronca con la consideración de la intertextualidad como un aspecto dentro del posmodernismo. Dolezel distingue tres tipos de estrategias de reescritura. La primera de ellas es la transposición, en donde se preserva el diseño y la historia principal del protomundo pero se sitúa en una nueva coordenada espacial y/o temporal, de forma que los dos mundos ficcionales son paralelos. Por el contrario, la expansión supone extender el protomundo rellenando sus huecos o creando una prehistoria o post-historia, formando así una relación de complementariedad entre los dos mundos ficcionales. El tercer tipo es el desplazamiento, que construye una versión esencialmente diferente del mundo rediseñando su estructura y reestructurando su historia, dando lugar a lo que el autor denomina antimundos polémicos que cuestionan o niegan la legitimidad del protomundo canónico²⁰.

Este interesante modelo de los mundos ficcionales nos puede servir de referencia para el análisis de los universos diegéticos del hipotexto y el hipertexto. La segunda categoría de Dolezel será utilizada sin alteraciones como referente de lo que se denominará la expansión diegética, aunque sustituyendo los términos de prehistoria y post-historia por los de expansión diegética retrospectiva y expansión diegética prospectiva. Sin embargo, la transposición no se puede tomar de forma tan literal, ya que existe la posibilidad lógica (en algunas ocasiones demostrada por la práctica) de que no se produzca ni actualización ni alteración de las coordenadas espaciales mientras se mantiene el argumento del texto de referencia. Aunque la transposición (un término también utilizado por Genette) suele ser la fórmula predominante cuando se busca la recuperación del argumento original en prácticas que analizaremos posteriormente como la versión temporal y la versión espacial, también hay casos en los que la existencia de un cronotopo altamente significativo impide la alteración de las coordenadas espaciales y/o temporales. En nuestra investigación ese será el caso, por ejemplo, de la serie *Los intocables*, objeto de dos versiones que no pueden alterar el cronotopo

²⁰ DOLEZEL (1999), pp. 287-288.

'Chicago, años treinta' y mantener a la vez la significación del universo diegético original.

También se puede cuestionar la idea de que los dos mundos ficcionales en la transposición se mantienen únicamente paralelos, algo que es mucho más evidente en el caso de que se mantengan las coordenadas espacio-temporales. El hecho de volver a utilizar el planteamiento narrativo del original, aunque con diferentes grados de similitud, produce lo que es una versión cuyo universo diegético se superpone al original. Los mundos se pueden considerar paralelos por cuanto los dos existen de forma independiente y uno no puede insertarse en otro como en la expansión, pero a nivel diegético el nuevo universo sustituye al original para ofrecer un nuevo planteamiento narrativo que provoca que los dos universos no puedan ser aceptados en igualdad por el espectador. Un ejemplo práctico ayudará a clarificar esta situación. Por continuar con *Los intocables*, en la serie original el personaje de Al Capone era encarcelado después de la investigación realizada por Eliot Ness. Sin embargo, en la película *Los intocables* la historia comienza con Al Capone estando en libertad y con Eliot Ness intentando detenerlo. Y aunque la película acaba con Ness logrando su objetivo, una nueva versión en forma de serie comienza con Capone en libertad. De esta forma se produce una multiplicación de diégesis y el espectador se ve forzado a primar una de ellas para poder aceptar el pacto ficcional con cada uno de los relatos. Cuando el espectador está viendo cualquiera de los textos debe considerar no válidos los acontecimientos desarrollados en el resto de universos, de forma que en un sentido práctico el nuevo universo sustituye al original a través de la replicación de acontecimientos como marca para el espectador. Esta sustitución diegética también da libertad al autor del texto para reelaborar los acontecimientos descritos en el original sin tener que mantener ningún tipo de coherencia.

El tercer y último tipo de reescritura de Dolezel, el desplazamiento, también sirve para inspirar una categoría en la que la relación entre los universos diegéticos no es ni expansión ni sustitución, sino que se desarrolla una alteración relevante, ya sea porque, como plantea Dolezel, se produzca un cuestionamiento del texto de referencia, o porque, en una fórmula que

evidencia la extrema libertad en la producción hipertextual audiovisual, se lleguen a realizar alteraciones tan sustanciales que sólo un título o un planteamiento argumental pueda ligar los dos textos. La connotación espacial que pueda tener el término desplazamiento nos lleva a nombrar esta tercera categoría como transformación diegética, una expresión que es por sí misma bastante descriptiva y evita la inclusión de nuevos términos en una investigación que ya presenta la complejidad de combinar terminología narratológica como la presente con otra propiamente industrial como *remake*, *secuela* o *spin-off*.

Para la descripción general y los análisis en profundidad de los intercambios narrativos entre películas y series de televisión se han desarrollado una serie de categorías en las que encuadrar las diferentes manifestaciones de este fenómeno para facilitar su análisis. Los apartados estudiados serán los siguientes:

- Relación entre las diégesis.
- Relación de las coordenadas espacio-temporales.
- Relación entre las funciones que los personajes desempeñan en el desarrollo de la trama. En este apartado se realizará una adaptación del modelo actancial de A.J. Greimas²¹, utilizando algunos de los conceptos del modelo morfológico de Vladimir Propp²². El uso adaptado de ambos sistemas es necesario porque, con alguna modificación, pueden ajustarse perfectamente a los modelos narrativos de la ficción audiovisual comercial. El análisis se realizará respondiendo a las siguientes preguntas:

1. ¿Quién es el eje de la acción?

→ El Protagonista (Héroe según Propp, Sujeto según Greimas).

2. ¿Cuál es su objetivo?

→ El Objetivo (Tarea según Propp, Objetivo según Greimas)

²¹ PRINCE, Gerald: *Dictionary of narratology*. Ed. Scolar Press, Aldershot, 1988. Página 2. Para el desarrollo de la teoría de los actantes, GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural*, Ed. Gredos, Madrid, 1987.

²² PRINCE (1988), p. 23. Para el desarrollo del modelo morfológico, PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Ed. Akal, Madrid, 1985.

Dentro del Objetivo se distinguirá entre:

- Objetivo principal y Objetivos secundarios.
- Objetivo logrado para uno mismo u Objetivo logrado para los demás.

(Destinatario según Greimas)

3. ¿Quién lo ayuda a lograr su objetivo?

→ El Ayudante (Ayudante según Propp, Ayudante según Greimas).

4. ¿Quién o qué le marca la consecución de este objetivo?

→ El Destinador (Destinador según Propp, Destinador según Greimas).

5. ¿Quién se opone a la consecución del objetivo?

→ El Antagonista (Villano según Propp, Oponente según Greimas).

- Alteraciones en la estructura de la trama, especialmente pertinentes por cuanto la adaptación supone una compresión o una expansión de estructuras presentes en el texto original.
- La caracterización de los personajes.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-INDUSTRIAL.

2.1. EL FIN DE LA ERA DE LOS ESTUDIOS Y EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA TELEVISIVA.

A) El lento desarrollo de la televisión y el nacimiento de las *networks*.

La implantación de la televisión en los Estados Unidos fue un proceso lento y dificultoso, lastrado tanto por las fuertes inversiones necesarias para el desarrollo de su tecnología como por unas circunstancias históricas adversas. Desde finales del siglo XIX ya se estaban realizando experimentos sobre la transmisión de imágenes a larga distancia, una vez que ya se había conseguido hacer lo propio con el sonido gracias a los descubrimientos del teléfono por Antonio Meucci (1855), desarrollado posteriormente por Graham Bell (1876), y de la radio por Marconi (1896). En 1884 el ingeniero Paul Nipkow logró desarrollar un sistema que permitía realizar la lectura de una imagen y transmitir los datos a través de impulsos eléctricos. El desarrollo de la tecnología de la televisión llegaría de la mano de diferentes inventores, aunque en el caso de Estados Unidos las más importantes aportaciones las realizarían Vladimir Zworykin y Philo T. Farnsworth. Zworykin, un físico ruso emigrado a los Estados Unidos, patentó el iconoscopio (1923), que permitía escanear imágenes mediante procedimientos eléctricos, y el kinescopio (1924), un desarrollo del anterior que proyectaba los impulsos eléctricos en un tubo de imágenes. Zworykin intentó desarrollar sus inventos en la empresa en la que entonces trabajaba, Westinghouse, pero tras el desinterés de sus directivos abandonó la compañía para continuar sus investigaciones en una de sus rivales, RCA, la empresa que realizaría las aportaciones más fundamentales al establecimiento de la televisión como un medio de masas.

La RCA (Radio Corporation of America) había sido el resultado de la adquisición de American Marconi, la filial norteamericana de la principal empresa de tecnología radiofónica, British Marconi, por parte de General Electric en 1918. Poco después otras dos empresas interesadas en el desarrollo de la radio, Westinghouse y AT&T (American Telephone and Telegraph), invirtieron en RCA, creando un monopolio de hecho sobre esta

tecnología. En 1926 RCA fundó una compañía filial, la NBC (National Broadcasting Company), para unificar las emisoras de radio que poseían General Electric, Westinghouse y AT&T. Sin embargo, estas tres compañías se vieron obligadas a vender sus participaciones en RCA cuando en 1931 una investigación del gobierno federal estableció que estaban violando las leyes *antitrust* y amenazando la competencia. Para 1932 RCA era una compañía totalmente independiente que mantenía tanto sus patentes como la propiedad de la NBC. Su presidente desde 1930, David Sarnoff, apostó decisivamente por la innovación y apoyó a Zworykin (con quien compartía su origen ruso) en sus investigaciones tras la promesa de éste de que en poco tiempo la tecnología necesaria para la transmisión de imágenes por ondas sería una realidad. Sin embargo, el desarrollo fue bastante más lento y costoso y, como recordaría más tarde Sarnoff, “*la RCA tuvo que gastar más de cincuenta millones de dólares antes de ganar un solo centavo con la televisión*”²³. Pese a todo, Sarnoff siguió creyendo que la televisión iba a ser un paso gigantesco en el desarrollo de la comunicación de masas y confiando en este futuro prometedor, y a pesar de los rigores de la Depresión, invirtió ingentes cantidades de dinero en investigación y en la adquisición de patentes de otros inventores como Lee deForest y Charles Jenkins, con lo que pretendía establecer lo antes posible los patrones tecnológicos para el nuevo medio.

Sin embargo, el paso del tiempo ha ayudado a revelar la decisiva importancia de los trabajos de investigación realizados por Philo T. Farnsworth, un joven superdotado que el 7 de septiembre de 1927, con veintiún años, consiguió transmitir por primera vez una imagen utilizando únicamente medios electrónicos, logrando así superar la vía de los instrumentos mecánicos como el desarrollado por John Logie Baird²⁴. Zworykin llegó a visitar su laboratorio en abril de 1930 y existen referencias de que allí el inventor ruso logró descubrir cómo hacer funcionar los mecanismos que había patentado en los años veinte

²³ Citado en BENJAMIN, Louis: *Vladimir Zworykin*, en NEWCOMB, Horace (ed.): *The encyclopedia of television*. Ed. The Museum of Broadcast Communication, Chicago, 1997. Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/Z/htmlZ/zworykinvla/zworykinvla.htm> (10-04-2004).

²⁴ SCHWARTZ, Evan I.: *The last lone inventor: A tale of genius, deceit, and the birth of television*. Ed. Harper Collins, Nueva York, 2002. Página 127.

sin haber demostrado su uso efectivo²⁵. Sarnoff se propuso no tener que pagar a Farnsworth por los derechos de uso de su tecnología y lo logró con relativo éxito. En última instancia la oficina de patentes le dio al inventor la razón en 1935, pero el desarrollo de la televisión se dilató lo suficiente por la Segunda Guerra Mundial que muchos de estos derechos caducaron o no fueron renovados por error. Sarnoff logró pagar una cantidad económica a Farnsworth que no era equivalente con sus beneficios y éste moriría relativamente olvidado sin que se le reconociera el mérito de haber realizado la aportación más fundamental al desarrollo de la televisión, un título que Sarnoff logró que Zworykin recibiera. En la actualidad diversos trabajos historiográficos están popularizando la figura de Farnsworth sacándola del olvido e intentado que reciba el reconocimiento que merece por su decisivo trabajo en el nacimiento del nuevo medio²⁶.

Los planes de Sarnoff de controlar la televisión se vieron frustrados por la oposición de otros fabricantes independientes que también estaban trabajando en el desarrollo de esa misma tecnología, como Philco Radio & Television, DuMont Laboratories y Zenith. Sarnoff ejerció una fuerte presión sobre los organismos competentes, la FCC (Federal Communications Commission), la agencia gubernamental encargada de la regulación del sistema, y la RMA (Radio Manufacturers Association), la asociación de fabricantes²⁷. En 1936 se

²⁵ STASHOWER, Daniel: *The boy genius and the mogul: The untold story of television*. Ed. Broadway Books, Nueva York, 2002. Páginas 151-152.

²⁶ En la entrega de los premios Emmy de 2002, celebrada apenas dos semanas después del setenta y cinco aniversario del experimento de Farnsworth, se conmemoró la fecha como el nacimiento de la televisión y se homenajeó a las dos figuras que permitieron ese nacimiento: Farnsworth como inventor de la tecnología y David Sarnoff como ideólogo de su uso comercial. Además de las obras de Stashower y Schwartz, que se centran en los conflictos entre ambos hombres, existe una amplia biografía de Farnsworth, SCHATZKIN, Paul: *The boy who invented television: A story of inspiration, persistence and quiet passion*. Ed. Teamcom Books, Burtonsville, 2002. El autor de esta obra cuenta con una página web con abundante material sobre el inventor incluyendo fotografías, dibujos realizados para su trabajo y vídeos: <http://farnovision.com> (13-07-2004).

²⁷ La FCC fue establecida por el gobierno federal en 1934 como parte de su nueva reglamentación sobre comunicaciones, la Communications Act. Un año antes una comisión creada por el presidente Franklin D. Roosevelt había recomendado una agencia encargada de regular las comunicaciones por cable y ondas incluyendo la radiodifusión, el teléfono, el telégrafo y los medios en desarrollo como la televisión. La FCC continúa siendo el organismo regulador de las comunicaciones en Estados

reunió por primera vez la comisión encargada de fijar estos patrones, pero sus deliberaciones fueron infructuosas y, dos años después, Sarnoff convenció a la RMA de que adoptara un sistema de 441 líneas y treinta imágenes por segundo, que se presentó a la FCC en septiembre de ese mismo año²⁸. Sin embargo, las discusiones continuaban y la aprobación final por los organismos oficiales no llegaba, a lo que Sarnoff respondió anunciando que comenzaría a emitir durante la Exposición Universal de 1939 en Nueva York. El día de la inauguración, el 30 de abril, Sarnoff cumplió su promesa y emitió en directo la inauguración de la exposición y el discurso del presidente Roosevelt. Pero se trató fundamentalmente de un acto publicitario por cuanto la RCA aún no había comenzado a comercializar sus aparatos y muy pocos fuera de la exposición pudieron disfrutar de esta emisión²⁹. Dentro de los cauces administrativos Sarnoff no consiguió imponer su primer sistema de 441 líneas por la oposición de DuMont y Philco, y hacia 1940 las tres compañías emitían utilizando sistemas incompatibles. La FCC reaccionó suspendiendo temporalmente las licencias para la difusión comercial hasta que las empresas se pusieran de acuerdo en elaborar un estándar consensuado. La RMA fue sustituida como ámbito de decisión por la NTSC (National Television Standard Committee), que estableció un nuevo sistema de 525 líneas y sonido FM como el estándar, aprobado por la FCC en mayo de 1941³⁰. La FCC también determinó que para agosto de ese año comenzarían de nuevo las emisiones comerciales, pero la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial tras el

Unidos en la actualidad. HILLIARD, Robert L. y KEITH, Michael C.: *The broadcast century: A biography of american broadcasting*. Ed. Focal Press, Boston, 1997. Página 71.

²⁸ DONNELLY, David: *Radio Corporation of America*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/R/htmlR/radiocorpora/radiocorpora.htm> (10-04-2004).

²⁹ Esta emisión inaugural, el nacimiento de la televisión comercial, comenzó a las doce y media del mediodía con un plano panorámico de la Exposición y sus dos símbolos, el Trylon y la Perisfera. RCA había colocado su antena en el Empire State Building y doce receptores especiales en la Feria, a lo que se sumaban los doscientos receptores que ya se habían vendido en la ciudad de Nueva York. BALIO, Tino: *Introduction to Part I*, en BALIO, Tino (ed.): *Hollywood in the age of television*. Ed. Unwin Hyman, Cambridge, 1990. Página 15.

³⁰ Este sistema pasó a denominarse NTSC mientras que Europa se optó por el sistema PAL, de 625 líneas. Autores como William Boddy consideran que la precipitación en la fijación de este estándar provocó la actual inferioridad tecnológica de la televisión norteamericana respecto a la europea. BODDY, William: *Fifties television: The industry and its critics*. Ed. University of Illinois Press, Chicago, 1993. Páginas 34-35.

bombardeo de Pearl Harbour el 7 de diciembre paralizó temporalmente el desarrollo de la floreciente industria.

Tras la finalización de la guerra en 1945 comenzó la expansión del mercado de la televisión siguiendo un sistema idéntico al radiofónico, otorgando licencias de difusión para una determinada zona geográfica a emisoras que podrían ser independientes o formar parte de grupos más amplios. Esta igualdad teórica se convirtió en práctica cuando se puso en evidencia que serían los grandes grupos radiofónicos los que se iban a convertir en los principales actores del mercado televisivo. En los años cuarenta tres grandes empresas dominaban el mercado de la radio. La primera, la NBC, era, como se expuso anteriormente, la filial en la radiodifusión de la poderosa RCA. Ocupaba una posición dominante en el mercado y controlaba un elevado número de emisoras a lo largo y ancho de todo el país bajo dos divisiones, la NBC-Red y la NBC-Blue. Este dominio fue puesto en cuestión por las autoridades gubernamentales, que obligaron a RCA a vender una de las dos divisiones en 1943. La elegida fue NBC-Blue, adquirida por la ABC (American Broadcasting Company), propiedad del magnate Edward J. Noble. Sin embargo, la ABC siempre ocupó un lugar secundario en el mercado frente a la NBC y a un tercer competidor, la CBS (Columbia Broadcasting Company). Esta cadena había nacido en 1929 tras la adquisición por parte de William S. Paley, un joven emprendedor cuya familia poseía una empresa tabaquera, de una red de emisoras organizadas para oponerse al dominio de la NBC, la Columbia Phonograph Company. Paley realizó una activa campaña de expansión y consiguió colocarse a la sombra de la NBC en un periodo muy corto de tiempo³¹.

Las tres cadenas entraron de lleno en la carrera de las adjudicaciones de licencias de televisión cuando éstas comenzaron a otorgarse a gran escala a partir de 1945. El plan de adjudicación que se utilizó para guiar el proceso determinaba que las ciento cuarenta ciudades más importantes del país debían contar al menos con una licencia, un número que se ampliaba en las grandes

³¹ William Paley se acabó convirtiendo en una de las figuras más importantes de la historia de la televisión norteamericana, dirigiendo la CBS desde 1928 hasta su muerte en 1990.

urbes como Chicago (cinco), Nueva York (cuatro) y Washington (tres)³². Una imposición legal limitaba el número de emisoras que podía poseer un mismo operador a cinco, con lo que los grupos fuertes se decantaron por los grandes mercados, estableciendo acuerdos con los propietarios de las restantes emisoras, una relación denominada afiliación. Como era de esperar, la NBC se colocó en una posición puntera ya que, no en vano, antes de la adjudicación de las licencias ya poseía las únicas emisoras de televisión del país. La CBS había intentado que la FCC favoreciera el UHF en vez del VHF como sistema de frecuencia y, aunque fracasó en el empeño, siguió apostando por este sistema y optó por las adjudicaciones en UHF³³. La ABC cubrió también rápidamente su cupo de licencias, aunque debido al lugar secundario que ocupaba en la industria radiofónica y sus problemas económicos, se convirtió en el competidor más débil. A estas tres cadenas, conocidas como las *networks*, se sumaría una cuarta, DuMont. Allen B. DuMont era el propietario de DuMont Laboratories, el principal fabricante de tubos catódicos. A pesar de no contar con el respaldo de un entramado radiofónico como sus competidores, DuMont creó su propia red de emisoras para intentar romper el monopolio de hecho que la NBC ostentaba sobre el nuevo medio³⁴.

En septiembre de 1948 la FCC decidió paralizar la adjudicación de licencias debido a los problemas de interferencias entre las emisoras que ya comenzaban a emitir en las grandes ciudades. Esta dificultad tecnológica tuvo sus repercusiones a nivel industrial, puesto que esta paralización, conocida

³² BODDY (1993), pp. 49-50.

³³ UHF (*Ultra-High Frequency*) es una señal más amplia pero más débil que la VHF (*Very-High Frequency*). El hecho de que la mayoría de los receptores no estuvieran equipados para recibir la señal UHF hizo que los anunciantes no se sintieran interesados por las emisoras que emitían en esta frecuencia. Esto provocó que las emisoras en UHF fueran relativamente escasas. Sin embargo, en la actualidad la situación es muy diferente, y las emisoras en UHF superan a las de VHF en número. En 2000, sobre un total de mil seiscientos diecinueve emisoras, novecientas treinta y una operaban en UHF y seiscientos ochenta y ocho en VHF. Dato tomado del informe para la FCC realizado por LEVY, Jonathan, FORD-LIVENE, Marcelino, LEVINE, Anne: *Broadcast television: Survivor in a sea of competition*. OPP Working Paper Series, núm. 37. FCC, Washington, septiembre de 2002. Página 19.

³⁴ El periodista e historiador Clarke Ingram ha realizado un completo análisis de la trayectoria de DuMont Television con el título de *The DuMont television network*, disponible en su página web: <http://members.aol.com/cingram/television/dumont.htm> (15-05-2004).

como la Congelación de 1948, determinó en gran medida cómo el sistema iba a permanecer durante más de treinta años. Hasta entonces se habían repartido ciento ocho licencias, aunque sólo cincuenta emisoras estaban ya en funcionamiento, y esta paralización benefició sobre todo a las dos cadenas más fuertes, la NBC y la CBS, por cuanto consolidó la posición dominante que tenían en el mercado sin permitir que sus rivales pudieran hacer nada al respecto. De los sesenta y tres mercados en los que actuaban las ciento ocho emisoras con licencia, en cuarenta operaba una sola emisora, en once se habían adjudicado dos, en ocho había tres y sólo en tres existían cuatro o más operadores³⁵. También éste fue el periodo de la gran expansión del mercado, pasando el número de receptores de un millón doscientos mil a quince millones durante los cuatro años que duró el periodo de paralización³⁶. La nueva acta de concesión de licencias de 1952 apostó por la expansión del mercado del UHF, cuya rentabilidad era más dificultosa, pero también por limitar el número de operadores dentro de cada mercado, puesto que solamente siete ciudades lograron cuatro o más licencias³⁷. Esto limitaba también en gran medida el número de grandes cadenas que podrían mantenerse, puesto que aunque cada *network* sólo podía poseer cinco emisoras, éstas iban a extenderse mediante los acuerdos de afiliación. Que sólo en un pequeño número de mercados, aunque fueran los más importantes, operaran más de tres operadores hacía que también éste fuera el límite de los grandes grupos que podrían sobrevivir, lo que sería una de las principales causas de que DuMont desapareciera en 1955.

Desde un principio el negocio de la televisión se planteó como ruinoso por la fuerte inversión necesaria para desarrollar la tecnología y los contenidos que iban a atraer a espectadores, anunciantes y afiliados. David Sarnoff, el presidente de la NBC, ya había reconocido que se deberían asumir pérdidas durante un periodo de entre cinco y diez años y que a partir de entonces ya se

³⁵ BODDY (1993), p. 51.

³⁶ El mercado televisivo creció de manera exponencial durante finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Entre 1947 y 1949 se vendieron más de un millón de receptores y al año siguiente esta cifra se multiplicó con tres. Para 1954 ya había treinta y dos millones de aparatos repartidos por todo el país. BALIO (1990), p. 15.

³⁷ BODDY (1993), p. 54.

podrían esperar beneficios de la difusión³⁸. Hasta ese momento habría que equilibrar las cuentas de resultados con el pujante negocio de la fabricación de receptores. Además de la inyección económica de la parte tecnológica de la empresa, la NBC también contaba, como la CBS y la ABC, con las ventajas financieras y logísticas de poseer una cadena de radio, lo que no sólo les permitió tener un ingreso extra de dinero, sino también una estructura de programación a partir de la cual comenzar a generar contenidos. DuMont no contaba con este soporte y, aunque su filial tecnológica era rentable, no lo era lo suficiente como para sustentar las inmensas pérdidas de la expansión de la filial televisiva. Además, la ABC, con quien DuMont se disputaba el puesto de supervivencia cuando era evidente que sólo tres cadenas podrían seguir emitiendo, fue adquirida por United Paramount Theatres³⁹. Junto con la inyección de una fuerte cantidad de capital, la compañía colocó como presidente de la cadena a su máximo directivo, Leonard Goldenson, que estableció un enérgico plan de reorganización y expansión para salvar la empresa. DuMont logró un acuerdo con Paramount Pictures para obtener un crédito a cambio del veintinueve por ciento de las acciones, pero esto no ayudó a mejorar la situación y DuMont tuvo que vender parte de sus emisoras, dejando de emitir como cadena en 1955.

B) La respuesta de la industria cinematográfica y la edad dorada de la televisión.

Ante la rápida expansión de la televisión, los grandes estudios mostraron un interés inmediato. Es cierto que muchos en la industria cinematográfica dudaban que la televisión pudiera ser una amenaza, entre otras cosas, porque consideraban que ofrecer un producto tan costoso gratuitamente era un negocio ruinoso. Sin embargo, los directivos de los grandes estudios planearon

³⁸ BODDY (1993), p. 30.

³⁹ United Paramount Theatres fue el nuevo nombre de la cadena de cines de Paramount después de que la sentencia del Tribunal Supremo en 1948 le obligara a deshacerse de su filial de exhibición cinematográfica. Una amplia información sobre el caso, incluyendo testimonios, el texto de la sentencia y el papel jugado por los productores independientes se encuentra en la página web del historiador J. A. Aberdeen, *The Hollywood renegades archives*: http://www.cobbles.com/simpp_archive/1film_antitrust.htm (10-06-2004).

inmediatamente entrar en el negocio de la televisión, aunque su empeño fue limitado por la FCC. Pero Hollywood ya había estado interesado en el negocio de la radiodifusión desde mucho antes. Durante los años veinte Paramount y Metro-Goldwyn-Mayer habían anunciado su intención de formar cadenas de radio y en 1925 Harry Warner había propuesto que todos los estudios formaran una cadena para promocionar sus productos contando con emisoras como la que su estudio adquiriría en Nueva York al año siguiente, la segunda de la compañía⁴⁰. RCA estableció RKO en 1929 para intentar desarrollar su sistema de sonido cinematográfico, un ejemplo del poder financiero de la empresa, capaz de crear un estudio cinematográfico sin demasiados problemas. Y Paramount llegó a poseer la mitad de la CBS hasta que fue obligada a vender esta participación en 1932. Lo cierto es que Paramount, el estudio más activo en este ámbito, llegó a operar emisoras de televisión en Los Ángeles y Chicago y a exportar programación a otras emisoras, a lo que sumaba su participación en DuMont. Por su parte, Warner Bros., 20th Century Fox y MGM habían intentado conseguir licencias en diversos puntos del país, pero habían fracasado debido a las restricciones impuestas por la FCC y la presión de los competidores⁴¹.

Sin embargo, los estudios jugaron con otras dos bazas: el desarrollo de la tecnología de la televisión para adaptarla a las salas de cine y el pago por visión. La televisión en salas de cine pretendía atraer a los espectadores ofreciendo en directo acontecimientos de gran interés informativo o deportivo utilizando una compleja tecnología de transmisión. La misma RCA se había mostrado interesada en el tema y había realizado algunos experimentos conjuntos con Fox y Warner Bros., pero no encontró rentabilidad en el proyecto y lo acabó abandonando. Paramount también puso en marcha su propio

⁴⁰ HILMES, Michele: *Hollywood and broadcasting: From radio to cable*. Ed. University of Illinois Press, Chicago, 1990a. Páginas 34-35.

⁴¹ La NBC y la CBS fueron especialmente hostiles a la llegada de los estudios cinematográficos al negocio de la televisión al verlo como una competencia desleal dentro de un mercado que ellos habían ayudado a desarrollar. La entrada de Paramount en el accionariado de DuMont fue publicitada como una estrategia para boicotear el floreciente mercado desde su interior. La FCC siempre se opuso a los estudios utilizando argumentos de interés público. WHITE, Timothy: *Hollywood's attempt at appropriating television: The case of Paramount Pictures*, en BALIO (1990). Página 146.

sistema y abrió sus primeras salas en 1948 proyectando discursos presidenciales, resultados de elecciones, convenciones políticas y acontecimientos deportivos⁴². Sin embargo, el alto coste de la tecnología, la multiplicidad de sistemas y la falta de público hicieron de la televisión en salas de cine un negocio no rentable que desapareció rápidamente⁴³. Durante los años cincuenta el pago por visión también fue un campo de experimentación para los estudios, especialmente para Paramount, que adquirió International Telemeter, una empresa que estaba trabajando en la transmisión codificada de señal de televisión a través de líneas telefónicas. La compañía pretendía colocar en cada hogar un aparato de televisión con varios canales en donde se emitirían encuentros deportivos y películas de estreno a los que se podría acceder introduciendo una cantidad precisa de dinero. A pesar de que el resultado de las primeras pruebas fue satisfactorio, Paramount decidió abandonar el proyecto presionada por la FCC, influida a su vez por las quejas de las emisoras de televisión, los exhibidores cinematográficos y el Congreso⁴⁴. Los experimentos de Zenith con Phonevision y de Skiatron Corporation con Subscribervision también sufrieron importantes trabas por la FCC hasta hacer imposible su puesta en práctica⁴⁵.

Una vez descartadas estas dos posibilidades de negocio, el único campo de actuación que quedaba libre a la industria cinematográfica era la producción de contenidos. En ese momento cine y televisión parecían medios antitéticos. Para muchos la verdadera televisión era un producto refinado, en directo y realizado en Nueva York, mientras que las primeras producciones para el medio filmadas que llegaban de Los Ángeles eran productos baratos sin calidad. En 1956 David Sarnoff afirmó: *Si va a haber alguna degradación en el servicio televisivo, ésta llegará de los productores de televisión filmada y del asalto de*

⁴² WHITE (1990), p. 153.

⁴³ A pesar de estas dificultades, durante un corto periodo la televisión en salas de cine vivió un periodo de pujante desarrollo con tres empresas (RCA, Fox y Paramount) luchando por establecerse en el mercado. En 1952 llegó a haber cien salas adaptadas para ofrecer señal televisiva o en perspectivas de hacerlo. HILMES (1990a), pp. 122.

⁴⁴ WHITE (1990), pp. 155-157.

⁴⁵ Un análisis de la televisión de pago en este periodo desde el punto de vista de las trabas gubernamentales se encuentra en HILMES (1990a), pp. 125-133.

*Hollywood*⁴⁶. Es cierto que la opinión de Sarnoff era interesada teniendo en cuenta que en ese periodo estaba intentando mantener a Hollywood lo más lejos posible, pero ésta era compartida por muchos profesionales del medio como el productor David Susskind: *Soy incapaz de recordar ninguna producción filmada para televisión distinguida. Toda la televisión filmada que he visto se distingue por un tipo de mediocridad uniforme y por una economía de producción y filmación que la hace bastante pobre como entretenimiento*⁴⁷. No en vano, el periodo entre 1948 y 1956 es conocido como la Edad Dorada de la Televisión. Aunque los concursos y los programas cómicos y de variedades triunfaban entre el público, lo más característico y recordado fueron los programas antológicos, en donde se reveló el trabajo de toda una generación de escritores, directores y actores que después pasarían al medio cinematográfico.

La característica esencial del formato de antología era que sus diferentes capítulos eran completamente independientes entre sí, sin tener ningún tipo de nexo por los personajes, aunque en ocasiones sí por el género o las coordenadas espacio-temporales. Las fuentes utilizadas para las diferentes entregas fueron fundamentalmente obras de teatro y relatos cortos, aunque también destacó un amplio grueso de guiones originales⁴⁸. La primera antología emitida con regularidad fue *Kraft television theatre* (NBC, 1947-58), a la que siguieron rápidamente otras como *The Ford television theater*, *Studio one*, *Philco television playhouse* y *Actors' studio* en 1948, todas ellas de una hora de duración. Hasta los años cincuenta no aparecerían las primeras antologías de media hora como *Colgate theater*, *Lights out*, *Danger* y *Lux video theatre*, que nunca atraerían la misma atención que las antologías de más duración. El peso del formato dentro de la programación del momento llegó a ser tan fuerte que en 1950 la mitad de la programación en horario de máxima

⁴⁶ Citado en HILMES (1990a), p. 140.

⁴⁷ Citado en STURCKEN, Frank: *Live television: The golden age of 1946-1958 in New York*. Ed. MacFarland, Jefferson, 2001. Página 108.

⁴⁸ RITROSKY-WINSLOW, Madelyn: *Anthology drama*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/A/htmlA/anthologydra/anthologydra.htm> (10-04-2004).

audiencia estaba compuesta por antologías⁴⁹. En contra de lo que ocurría en la producción cinematográfica, el guionista ocupaba un lugar central en el proceso creativo, participando en cada una de las fases de su desarrollo, por lo que durante estos años la televisión fue considerada como el medio del escritor y por tanto lo más parecido a un oasis creativo para estos profesionales. Pero la dicotomía entre la televisión filmada y la realizada en directo comenzaría a romperse precisamente en el campo de la antología, con las producciones de este género realizadas en Hollywood y filmadas, la primera de las cuales fue *Your show time* en 1949. Aunque *Your show time* permaneció en antena tan solo unos meses, la experiencia fue positiva y ese mismo año se estrenó *Fireside theatre* (NBC, 1949-58), que alcanzaría una gran repercusión y fue seguida por series posteriores como *Four star playhouse*, *The Loretta Young show*, *Hollywood opening night*, *Douglas Fairbanks presents* y *Crown theatre starring Gloria Swanson*.

La elección entre la emisión en directo y la filmación (la cinta de vídeo aún no había sido inventada) era mucho más que una mera elección tecnológica, ya que también evidenciaba una discusión intelectual de actualidad en ese momento: el debate sobre cuál debía ser el futuro de la televisión. Los críticos y los creadores de Nueva York pensaban que la televisión era el medio del directo, de los productos únicos que, como las antologías, ofrecían una reflexión sobre la sociedad limitada en parte para la producción cinematográfica del momento. Sin embargo, esta opinión no era compartida por los directivos de las cadenas de televisión y de las pequeñas emisoras, que desde el principio acudieron a Hollywood en busca de producciones filmadas. A esta llamada tardaron en responder los grandes estudios, pero no productores independientes como Jerry Fairbanks Jr., Bing Crosby, Roy Rogers, Hal Roach y Frank Wisbar, que comenzaron a realizar series de televisión de bajo presupuesto para las emisoras, un sistema de distribución conocido como la sindicación. Sin embargo, este tipo de producción se vio perjudicada por el hecho de que, sin contratos previos, era necesario invertir en la realización de al menos trece capítulos para que las emisoras compraran la serie, lo que

⁴⁹ BODDY (1993), p. 102.

hacía necesario un alto desembolso económico sin ninguna garantía de recuperación. Poco a poco las relaciones entre la industria cinematográfica y la televisiva se fueron estrechando. Para 1952 ya contaban con divisiones para producir programas de televisión dos grandes estudios, Columbia (Screen Gems) y Universal (United World Films), y dos pequeños, Republic (Hollywood Telefilms) y Monogram (Interstate Television). El éxito de estas empresas y de los independientes animó al resto de los estudios a sumarse a este tipo de producción y en 1955 MGM, Paramount, Warner Bros. y Fox ya tenían filiales televisivas.

Durante los primeros años de desarrollo de la televisión se había pensado que, de igual forma que el público rara vez iba a ver en más de una ocasión la misma película a una sala de cine, éste rechazaría de plano las repeticiones en televisión. Esta apreciación no pudo ser más errónea y en poco tiempo se puso en evidencia que el público aceptaba de buen grado las reposiciones. Los productores y directivos se estaban dando cuenta de la posibilidad de repetir la programación en ciclos de tres años, lo que suponía que los programas tenían una vida muy superior a la de su primera emisión. Esta constatación, unida al cansancio del público, llevó al desplazamiento definitivo de la emisión de ficción en directo y la consolidación de la producción filmada. El programa que simboliza este cambio fundamental para la historia de la televisión es *Te quiero Lucy* (CBS, 1951-57). Vehículo de lucimiento para la cómica Lucille Ball, *Te quiero Lucy*, al contrario que el resto de las comedias del momento, no se realizó en directo y ante el público de un teatro, sino que fue filmada en un estudio de California. Desilu, la productora formada por Lucille Ball y su marido y compañero artístico Desi Arnaz, impuso que la serie fuera realizada en California en contra los intereses de la cadena y el patrocinador, que preferían que se hiciera desde Nueva York. Además, la confianza en que la serie iba a ser un éxito les llevó a aprovechar las facilidades de producción de Hollywood y filmarla para garantizar su pervivencia en el tiempo. La consideración hacia la explotación posterior de la serie llevó a Desi Arnaz, el productor principal de *Te quiero Lucy*, a invertir en su realización una cantidad ligeramente superior a la licencia de emisión pagada por la emisora, lo que ayudaba a pulir algunos detalles sin colocar a la compañía en una situación de excesivo déficit. La

primera temporada de treinta y nueve capítulos se produjo por novecientos sesenta y cinco mil dólares (con menos de diez mil dólares de déficit), lo mismo que costaba una película para cine pero logrando casi veinte horas de metraje cuyos beneficios seguirían llegando décadas después de su primera emisión⁵⁰. Por encima del éxito inmediato de la serie (que fue el programa más visto en cuatro de sus seis años de emisión), *Te quiero Lucy* se convirtió en el modelo de producción de ficción a partir de ese momento porque conseguía equilibrar un presupuesto no demasiado elevado con unas infinitas posibilidades de explotación⁵¹.

A mitad de la década de los cincuenta la producción filmada para televisión sufrió un fuerte empuje por varios factores. Uno de ellos fue la constatación de que, como se señaló anteriormente, el público iba a aceptar muy favorablemente las repeticiones. También se puso de manifiesto que la televisión tenía un público más allá de las primeras horas de la noche (el denominado *prime-time*) y que un número apreciable de espectadores seguían las emisiones por la mañana y la tarde (el *daytime*) y las primeras horas de madrugada (el *late-night*), lo que amplió los huecos para la programación⁵². Un último factor fue la expansión de la televisión internacionalmente, con el parque de aparatos de recepción creciendo a gran velocidad, particularmente en una Europa en plena recuperación de la crisis posterior a la Segunda Guerra Mundial. Las nacientes televisiones nacionales iban a cubrir parte de su programación con teleseries norteamericanas al ser incapaces ellas mismas de asumir los costes de producción de este tipo de programas. Estos tres factores

⁵⁰ SCHATZ, Thomas: *The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era*. Ed. Metropolitan Books, Nueva York, 1996. Páginas 474-475.

⁵¹ El éxito de la serie fue tal que el capítulo protagonizado por el nacimiento del hijo de Lucy en pantalla, la respuesta al embarazo en la vida real de Lucille Ball, fue visto en más del noventa por ciento de hogares con televisión, un setenta por ciento del número total de hogares norteamericanos. HILLIARD y KEITH (1997), p. 142.

⁵² A partir de 1950 la A.C. Nielsen Company, empresa dedicada a medir la audiencia de la radio y a realizar estudios de mercado sobre productos farmacéuticos y alimenticios, comenzó a operar en el mercado de la televisión, con lo que los directivos contaban por primera vez con un sistema fiable para medir la repercusión de sus programas. Nielsen logró desplazar a sus competidores ARB y Trendex y en la actualidad es la única empresa encargada de la medición de audiencia de televisión en los Estados Unidos. ROTHENBUHLER, Eric: *A.C. Nielsen Company*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/A/html/A/acnielsen/acnielsen.htm> (10-04-2004).

combinados posibilitaron el auge de producción del que se beneficiaron fundamentalmente las productoras de televisión independientes y aquellas que eran filiales de los grandes estudios.

C) Las *networks* y la configuración del mercado televisivo.

Para mediados de los años cincuenta el control total, aunque indirecto, sobre el mercado de la producción para televisión pasaría a depender de las *networks*, algo que permanecería invariable durante más de treinta años. Una de las figuras claves en el establecimiento de este dominio fue Sylvester *Pat Weaver*, presidente de la NBC entre 1949 y 1956. Weaver, en su posición como el directivo más poderoso de la industria, apostó por la producción propia como forma de eliminar el control de los patrocinadores e impulsó un sistema de venta de publicidad similar al de la prensa escrita⁵³. Hasta entonces eran las grandes compañías las que pagaban por la realización del programa y se lo ofrecían a la cadena, lo que en ocasiones llevaba a situaciones absurdas como que se establecieran múltiples contratos para emitir programas con el mismo nombre en dos cadenas diferentes, el caso de *Kraft television theatre* en la NBC y la ABC. Esto también tenía repercusiones a nivel creativo porque los artífices del programa no tenían que dar explicaciones a los ejecutivos de las cadenas sobre los contenidos de los mismos, sino a los directivos de la empresa patrocinadora, que buscaban sobre todo programas atractivos que popularizaran sus productos. Las cadenas tenían solamente un control marginal sobre sus propios programas y los patrocinadores incluso presionaban para modificar el horario en el que eran emitidos.

Weaver alteró este sistema de producción introduciendo el llamado concepto revista, de forma que la cadena asumiría la producción de todos sus programas y a continuación ofrecería a los anunciantes los espacios publicitarios. Y en cada programa convivirían diferentes anunciantes, que quedarían desligados

⁵³ El historiador Max Wilk dedica un capítulo de su libro de *The golden age of television* a trazar una semblanza personal y profesional de Pat Weaver. WILK, Max: *The golden age of television: Notes from the survivors*. Ed. Silver Spring Press, Chicago, 1999. Páginas 236-245.

de la producción. Este nuevo sistema tuvo que enfrentarse a fuertes oposiciones por parte de los anunciantes, pero a comienzos de los sesenta ya era el estilo de producción dominante para las tres grandes cadenas⁵⁴. Al dominio de las *networks* sobre la producción se añadiría también el control de mercados alternativos como la sindicación. Para estas fechas el mercado de la difusión ya estaba definitivamente fijado, con las tres grandes cadenas controlando directamente una serie de emisoras en las grandes ciudades y estableciendo acuerdos de afiliación con emisoras independientes en el resto del país para difundir su programación. Además, existía un importante hueco de programación que habitualmente era cubierto por los programas originales de productoras ajenas, la llamada *first-run syndication*, en oposición a la *off-network syndication*, en la que un programa es vendido a las emisoras para su emisión después de haber sido estrenado a nivel nacional por una cadena. Aunque la *first-run syndication* fue un floreciente mercado durante la primera mitad de los cincuenta, entró en decadencia en su segunda mitad hasta desaparecer casi completamente a principio de los sesenta⁵⁵.

Los estudios cinematográficos que se pasaron a la producción para la televisión habían encontrado en la *first-run syndication* el mejor cauce para la producción porque eso les evitaba tener que negociar con las grandes cadenas de televisión. Sin embargo, éstas vieron en la *first-run syndication* una amenaza a su posición dominante y comenzaron a estrangular el mercado utilizando su superioridad. Con el horario de máxima audiencia ocupado por los programas de las *networks*, solamente quedaban huecos en horarios menos atractivos, que generaban pobres ingresos por publicidad. Como consecuencia, el coste del programa debían limitarse y ser, al menos, entre un veinticinco y un cuarenta por ciento menor que el de los programas de las *networks* para poder

⁵⁴ Aunque el patrocinio desapareció casi completamente como fórmula de producción, aún en la actualidad es utilizado en ocasiones especiales, aunque sin control en el elemento creativo. La empresa automovilística Ford patrocinó la emisión sin cortes publicitarios del estreno de la segunda temporada de la serie *24* en Fox el 29 de octubre de 2002. THE NEW YORK TIMES: "A strong start for '24' on Fox". *The New York Times*, 31 de octubre de 2002. Edición digital.

⁵⁵ James Fletcher: *Syndication*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/syndication/syndication.htm> (14-04-2004).

rentabilizarse⁵⁶. Las grandes cadenas obtenían substanciosos beneficios de la *off-network syndication* porque el hecho de ofertar programas que ya habían sido amortizados en su difusión nacional les permitía ofrecerlos a un precio asequible a las emisoras. Pero a las productoras independientes les ocurría todo lo contrario con la *first-run syndication* porque era un mercado demasiado costoso y difícilmente rentable. Al carecer de mercado, su producción fue limitándose hasta casi desaparecer. Si en 1956 fueron ofrecidos a las emisoras veintiún programas para su estreno en sindicación, la dificultad para su venta hizo que este número se redujera a diez en 1960 y a un solo programa en 1964⁵⁷. Sin embargo, la constatación de que existía un importante público en horario fuera del *prime-time* expandió el mercado de la sindicación en su conjunto, pasando de cuatrocientas ochenta y cuatro horas de programación en 1957 a dos mil cuatrocientas setenta y cuatro en 1964⁵⁸.

A mediados de la década las *networks* controlarían ya de una manera evidente el mercado de la producción, lo que llevó a los grandes estudios a redefinir sus relaciones con ellas si querían aprovechar el auge en la producción que la televisión estaba posibilitando. Esta relación se plasmaría en acuerdos de colaboración para la producción de programas y en la venta del catálogo de películas de los estudios para su emisión en televisión. En cuanto al primer apartado, el estudio pionero en esta relación no fue uno de los grandes, sino Walt Disney, considerado entonces de menor importancia por dedicarse especialmente al campo de la animación. Como ya se citó anteriormente, en 1951 United Paramount Theatres compró la entonces ruinosa ABC y colocó a Leonard Goldenson como presidente de la cadena. Para escapar del fuerte dominio de la NBC y la CBS Goldenson acudió a Hollywood buscando nuevas fuentes de programación. La ABC no podía asumir los altos costes de producción de los programas realizados por sus competidores y en su lugar prefirió buscar programas por los que pagar una licencia de emisión. Paralelamente Walt Disney trataba de alcanzar un acuerdo de colaboración con alguna cadena para desarrollar programas mientras trabajaba en el proyecto de

⁵⁶ BODDY (1993), p. 180.

⁵⁷ BODDY (1993), p. 180.

⁵⁸ BODDY (1993), p. 181.

construcción de un parque temático en California, Disneyland. De esta forma se logró un acuerdo beneficioso para ambas partes: Goldenson pagó medio millón de dólares a cambio del treinta y cinco por ciento de Disneyland y obtuvo un contrato con Disney por siete años, durante el primero de los cuales pagaría dos millones de dólares por veinte programas originales de *Disneyland* que, a través de repeticiones, cubrirían el ciclo anual de cincuenta y dos semanas⁵⁹. En el otoño de 1954 se estrenó *Disneyland*, que se situó como el sexto programa más visto de la temporada y se convirtió en el primero de la ABC en entrar entre los diez primeros⁶⁰.

Al año siguiente la ABC estrenó el fruto de un nuevo acuerdo de colaboración, esta vez con un gran estudio, Warner. *Warner Brothers presents* era el título bajo el que se emitían de forma rotatoria tres series basadas en películas de éxito del estudio (*Cheyenne*, *Kings Row* y *Casablanca*), sobre el que se incidirá en el análisis posterior de las adaptaciones televisivas de títulos cinematográficos. Esa misma temporada comenzó la emisión de *MGM Parade*, un espacio sobre la producción de Metro-Goldwyn-Mayer que no llegó a mantenerse mucho tiempo en antena. Poco a poco los programas de televisión realizados por los estudios comenzaban a entrar en las parrillas de las grandes cadenas, a veces de manera directa, como en los ejemplos anteriormente mencionados. En otras ocasiones se realizaban a través de sus filiales para televisión, como fue el caso de *Screen Gems* de Columbia, que a finales de la temporada 1955-56 ya contaba con diez programas en antena, tanto en las *networks* como en sindicación. A final de 1956 el setenta y un por ciento de la programación de las *networks* ya era producida en Hollywood (lo que incluía buena parte de la que se realizaba en directo), aunque la producción aún estaba en manos de las *networks*, que habían instalado allí sus estudios⁶¹. Cuatro años después el porcentaje de programación producida directamente

⁵⁹ ANDERSON, Christopher: *Hollywood TV: The studio system in the fifties*. Ed. University of Texas Press, Austin, 1994. Página 141.

⁶⁰ BROOKS, Tim y MARSH, Earle: *The complete directory to prime time network and cable TV shows (1946-Present)*. Ed. Ballantine Books, Nueva York, 1999. Página 1244.

⁶¹ HILMES (1990a), p. 156.

por los estudios cinematográficos se elevó a un cuarenta por ciento, un porcentaje que aumentaría en los años siguientes⁶².

El otro camino por el que Hollywood entró en el mercado de la televisión fue a través de la venta de sus catálogos de películas para su emisión. Durante los primeros años de desarrollo del nuevo medio los grandes estudios guardaron celosamente sus catálogos como medida de protección contra la industria televisiva. Existía el miedo a que si el público norteamericano se acostumbraba a ver gratis películas en televisión, se negaría a pagar por hacerlo en las salas de cine. La producción filmada de los primeros años, realizada por productores independientes con escaso presupuesto, era de mala calidad y sólo resistía un número muy limitado de pases antes de que el público perdiera el interés, lo que reforzaba la dicotomía que los estudios querían mantener entre la prestigiosa producción cinematográfica y la deleznable ficción televisiva. Sin embargo, cuando se hizo más y más evidente que la televisión había llegado para quedarse y que una actitud de confrontación sólo podría perjudicar a Hollywood, los estudios acabaron por ceder. La realidad es que ya desde finales de los años cuarenta se emitían películas por televisión, aunque pertenecían a los catálogos de las productoras británicas Rank, Ealing y London Films de Alexander Korda. En un mercado tan proteccionista como el norteamericano estas productoras encontraban serias dificultades para estrenar sus películas, por lo que la televisión se convirtió en un lucrativo medio de popularizar sus trabajos en los Estados Unidos. Además, pequeñas empresas como Monogram o Republic también habían vendido muchas de sus películas, particularmente seriales y cortos, para su emisión. De esta forma el público ya se había acostumbrado a ver películas en televisión, aunque era evidente que éstas no podían competir con los catálogos de los estudios en popularidad y, en la mayoría de las ocasiones, en calidad.

Existía un tácito acuerdo entre los estudios para no vender los catálogos, aunque sólo era cuestión de tiempo que alguien cediera. En 1951 el productor

⁶² HILMES, Michelle: *Hollywood and television*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/H/htmlH/hollywoodand/hollywoodand.htm> (10-04-2004).

independiente David O. Selznick había vendido para sindicación doce de sus películas logrando un beneficio de dos millones de dólares⁶³. Pero la traición al consenso de los grandes estudios llegaría de la mano de un recién llegado, el magnate Howard Hughes, que había comprado la RKO en 1948 y cuya nefasta gestión llevó al estudio a la ruina⁶⁴. En 1955 la situación de la empresa era tan desesperada que Hughes vendió el estudio a General Tire & Rubber Company, quien a su vez vendió el catálogo de películas de la compañía a C&C Television Corporation por quince millones de dólares. En 1956 C&C, después de conseguir mediante un acuerdo el permiso de los sindicatos de actores, directores y guionistas, comenzó la venta de las películas a emisoras independientes, logrando en un año unos ingresos de alrededor de veinticinco millones de dólares⁶⁵. El éxito de esta experiencia fue un catalizador para que el resto de los estudios comenzaran a alquilar o vender sus catálogos casi inmediatamente y en 1958 la totalidad ya habían seguido el ejemplo de RKO, con los precios aumentado tras cada venta⁶⁶. La primera consecuencia relevante fue que el mercado se colapsó tras la irrupción casi simultánea de las películas anteriores a 1948 de todos los estudios y se calcula que entre junio de 1955 y julio de 1956 dos mil quinientas películas fueron emitidas en televisión⁶⁷.

En un primer momento se pensó que la irrupción del cine en televisión supondría la decadencia de las teleseries, pero este pronóstico no se hizo realidad por un factor empresarial. En el caso de las emisoras afiliadas las películas ocupaban preferentemente horarios laterales como la tarde o el *late-night*, con lo que las únicas perjudicadas fueron la programación local y la infantil. Las *networks* no se atrevieron a ofrecer cantidades relevantes por la

⁶³ HILMES (1990a), p. 159.

⁶⁴ Cuatro años de después de adquirir la compañía, la gestión económica de Howard Hughes, conocido por sus excentricidades, había generado más de veinte millones de dólares en pérdidas. Sin apenas propiedades ni empleados, el único activo de valor que quedaba a RKO era su catálogo de películas. GOMERY, Douglas: *La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood*, en HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia general del cine, volumen X. Estados Unidos, 1955-1975. América Latina*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Página 42.

⁶⁵ BODDY (1993), p. 138.

⁶⁶ Para un resumen de la paulatina revaloración de las películas en el mercado ver HILMES (1990a), pp. 161-162.

⁶⁷ BODDY (1993), p. 138.

películas y a los estudios les resultaba más rentable venderlas a las emisoras en sindicación, de forma que sólo las emisoras no afiliadas podían utilizarlas en horario de máxima audiencia. La programación de las películas fue para las cadenas un problema que influyó en su negativa a emitir un producto que era fácilmente reemplazable por las emisoras afiliadas si les resultaba más ventajoso emitir una película sobre la que poseían los derechos, mientras que las series contaban con una audiencia fiel que no iba a aceptar la sustitución de un episodio. La venta para televisión mostraría a los estudios que el negocio de la explotación en cine iba a acabar siendo una fase más del negocio que era imprescindible para dotar a su producto de popularidad y prestigio, pero que en ningún caso iba a ser la más rentable. En 1961 Fox anunció tres millones de dólares de beneficio como un gran resultado, pero tan solo seis años después recibiría veinte millones de dólares por parte de la ABC por la licencia para emitir diecisiete películas de su catálogo más reciente⁶⁸.

Los años cincuenta fue un periodo fundamental para el desarrollo de la televisión porque en esa etapa fundacional se establecieron las reglas invariables con las que el negocio funcionaría durante treinta años. A nivel industrial se forjó el dominio absoluto de las *networks* a través de los llamados contratos de afiliación por los que las emisoras independientes quedaban ligadas a ellas para emitir su programación en horario de máxima audiencia. Los huecos libres eran rellenados con la producción local y por productos de sindicación, como películas antiguas, series y otro tipo de programas que ya habían sido estrenados a nivel nacional por las grandes cadenas. Además, las *networks* ejercían el control sobre los contenidos gracias a la paulatina sustitución del patrocinio por fórmulas de venta de publicidad exportadas del mundo de la prensa escrita, en las que el anunciante compraba un espacio publicitario sin intervenir en ningún momento en la realización del producto en el que se insertaba. Por último, las relaciones entre las industrias cinematográfica y televisiva pasarían de la desconfianza a la franca colaboración y Hollywood se convertiría paulatinamente en el principal productor de contenidos para la televisión, ya fuera a través de sus catálogos

⁶⁸ HILMES (1990a), p. 166.

de películas anteriores a 1948 o a través de la producción de series por sus filiales. Este sistema tardaría muchos años en alterarse, aunque el talante de la programación y su capacidad para reflejar la realidad social cambiarían mucho durante las dos décadas siguientes.

2.2. ESTABILIDAD INDUSTRIAL Y REVOLUCIÓN TEMÁTICA: LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA.

Durante los años sesenta y setenta la industria televisiva no cambiaría de manera sustancial, al menos desde el punto de vista empresarial. Las tres grandes cadenas se mantuvieron más o menos estables, con la CBS como líder seguida a corta distancia por la NBC y, en un discreto tercer lugar, la ABC. La innovación más importante durante los años sesenta fue la paulatina implantación de la televisión en color, que no alcanzaría un lugar predominante hasta pasada una década. La televisión en color no era un invento nuevo, sino que ya se había probado experimentalmente en una fecha tan temprana como 1948. La CBS había apostado en esta época de manera decisiva por el color, aunque sus empeños habían sido frustrados por la dependencia de la FCC a los intereses comerciales de la RCA, el principal fabricante de televisores del país. Además existía el problema de la incompatibilidad de sistemas y el alto coste de renovar todos los receptores cuando ya se encontraban en el mercado más de dos millones de aparatos. De todas formas la FCC autorizó a la CBS a comenzar a emitir en color, lo que hizo de manera regular a partir de junio de 1951. Sin embargo, el pequeño número de receptores disponibles y el inicio de la Guerra de Corea contribuyeron a que se tratara de una experiencia sin visos de continuidad a la espera de que se lograra un acuerdo para establecer un estándar técnico para su desarrollo.

En diciembre de 1953 la FCC aprobó un sistema de emisión en color que cubría las aspiraciones de la RCA, que a partir de ese momento se esforzó en expandir el mercado. Tan solo cuatro años más tarde el sesenta por ciento de emisoras que se encontraban en funcionamiento ya contaban con la tecnología necesaria para emitir en color⁶⁹. Como no podía ser de otra forma, la NBC fue la que más aumentó el número de horas de programación en color para favorecer la venta de receptores por parte de la RCA. Pero el desarrollo global de la televisión en color fue muy lento. A la deficiente calidad de los primeros aparatos se sumaba la falta de estímulo por parte de las cadenas (con

⁶⁹ DONNELLY, David: *Color television*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/C/htmlC/colortelevis/colortelevis.htm> (14-04-2004).

excepción de la NBC), el alto precio de los receptores y el limitado interés de los distribuidores por promover el nuevo sistema cuando el mercado de los televisores en blanco y negro se encontraba en plena expansión y era extraordinariamente rentable. En 1965 sólo el diez por ciento de hogares norteamericanos contaba con un receptor en color, un porcentaje que no comenzaría a elevarse significativamente hasta finales de la década⁷⁰.

En cuanto a la programación, los años sesenta ofrecieron un irónico contraste con la producción cinematográfica. Durante la anterior década el cine, atrapado por los códigos de autocensura y la limpieza política de la caza de brujas, había permanecido, con limitadas excepciones, alejado de la realidad social. Sin embargo, la televisión había sido una ventana al mundo real de la mano de las series antológicas realizadas en directo en las que asuntos como el paro, el racismo y la violencia quedaban expuestos a la entonces minoritaria, pero influyente, audiencia televisiva. Aunque la ampliación del público y el definitivo establecimiento de los índices de audiencia gracias a la A.C. Nielsen Company llevaron a la búsqueda de una programación menos problemática políticamente, más barata y más accesible a todo tipo de público. Para entonces toda una generación de directores como Sidney Lumet, John Frankenheimer, Delbert Mann, Robert Altman y Franklin S. Schaffner, que se habían forjado en la dorada era del directo y que serían conocidos como la generación de la televisión, se convertían en realizadores cinematográficos imponiendo una nueva forma de representar la realidad. Por el contrario, el medio en el que se habían formado ahora estaba sumido en un estilo de programación que posteriormente sería definido por Tim Brooks y Earle Marsh como *the idiot sitcom era*, la era de la comedia idiota⁷¹. Durante estos años buena parte de la programación iba a estar dirigida hacia los adolescentes, que en aquel momento se consideraba el segmento más atractivo por parte de los directivos de televisión. La comedia se erigió en el género estrella en sus múltiples variedades, particularmente situadas en entornos rurales o suburbanos. A las tramas ingenuas y superficiales se sumaban personajes simples, como los protagonistas de *La isla de Gilligan*, *Patrulla 54*, *Los nuevos*

⁷⁰ DONNELLY (1997).

⁷¹ BROOKS y MARSH (1999), pp. xvi-xvii.

ricos, *La familia Munster*, *Batman*, *Los héroes de Hogan* y *La marina de McHale's*. Además abundaron series con niños como protagonistas (*Dennis the menace*, *Leave it to the Beaver*, *The many love of Dobbie Gills*), a menudo acompañados por animales (*Flipper*). Los dibujos animados salieron del horario matinal y la tarde para encaramarse a la máxima audiencia con *Los Picapiedra* y *Los Supersónicos*. Otros géneros habituales para complacer al público infantil-juvenil iban a ser la ciencia-ficción (*Star trek / La conquista del espacio*, *Perdidos en el espacio*), el western (*Bonanza*, *La ley del revólver*) y el espionaje (*El hombre de CIPOL*, *Misión imposible*).

Durante estos años la comedia iba a ser un género inofensivo y políticamente conservador que iba a mostrar habitualmente las ideales vidas de familias de los suburbios, en las que estaban ausente no sólo los graves conflictos sociales y raciales que azotaban al país durante esos años, sino también los verdaderos problemas cotidianos que sacudían a una sociedad que estaba cambiando a marchas forzadas. Muy pocos programas consiguieron romper esta fuerte tendencia, la mayoría de los cuales estuvieron abocados al fracaso. En el plano de la comedia *El show de Dick Van Dyke* (CBS, 1961-66) se desmarcó del prototipo de comedia del momento ofreciendo con éxito una visión irónica de la vida familiar a través de las peripecias de un guionista de televisión. Y también destacó por su originalidad *That was the week that was* (NBC, 1964-65), un programa de sátira política basado en un formato que ya había triunfado en Gran Bretaña. Con una vocación fuertemente contestataria, el programa no obviaba temas como la situación en el Sur y los problemas religiosos, utilizando como objeto de sus parodias a relevantes políticos del momento. Durante la primera parte de su emisión el programa cosechó excelentes resultados de audiencia, pero en la segunda coincidió con un periodo electoral y el Partido Republicano, frecuentemente criticado, ejerció una fuerte presión contra el programa, que en ocasiones fue sustituido por espacios políticos patrocinados por este partido. Cuando *That was the week that was* recuperó la estabilidad había perdido gran parte de su audiencia y fue cancelado⁷². En el terreno del drama, el único programa que consiguió mantenerse un periodo apreciable de

⁷² BROOKS y MARSH (1999), pp. 1014-1015.

tiempo en la programación fue *The defenders* (CBS, 1961-65), que tenía como protagonista a un equipo de abogados que eran padre e hijo. Este programa tenía un vínculo directo con las antologías de la década anterior, ya que se basaba en uno de los programas escritos por su productor, Reginald Rose, para *Studio one* en 1957. La serie, entre tramas de menor entidad, se atrevió a tratar temas tabú como la eutanasia, la caza de brujas, el aborto, la objeción de conciencia o el neofascismo, creando en ocasiones fuertes polémicas. Considerada la serie con mayor conciencia social de la década, *The defenders* tuvo un fuerte impacto en la producción posterior tanto por colocar como los héroes a profesionales liberales no violentos como por un tratamiento realista de la justicia en el que la discusión moral estaba muy por encima de las tramas detectivescas⁷³.

La década había comenzado con una fuerte llamada de atención por parte de Newton Minow, un joven abogado al que el presidente John F. Kennedy había nombrado presidente de la FCC en 1961 para encabezar la reforma del medio y la producción de más programas de interés público en un momento en el que el *western*, el policíaco y la comedia doméstica inundaban el mercado. Minow causó una gran controversia cuando en la reunión anual de la Asociación Nacional de Radiodifusores (NBA) afirmó que la televisión se había convertido en *un vasto basurero (a vast wasteland)*, lo que propició un amplio debate sobre los contenidos para televisión que logró muy pocos resultados prácticos⁷⁴. Es cierto que en virtud de las relaciones públicas las cadenas darían luz verde a proyectos más ambiciosos, pero eran poco relevantes dentro del grueso de su programación. La única opción real que le quedó a la administración fue impulsar el desarrollo de una televisión pública que sirviera a

⁷³ ALVEY, Mark: *The defenders*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/defendersth/defendersth.htm> (10-04-2004).

⁷⁴ A pesar de su relevancia, la referencia era sólo una breve mención dentro de una de las secciones del discurso: *Les invito a sentarse enfrente de sus televisores cuando su emisora sale al aire y permanecer sin un libro, una revista, un periódico, una hoja de balances o un índice de audiencias que les distraiga, y mantener sus ojos pegados hasta que la emisora deje de emitir. Les puedo asegurar que observarán un vasto basurero.* HILLIARD y KEITH (1997), p. 169.

los intereses de servicio público en el sentido que esta expresión tenía en Europa a través de las televisiones estatales⁷⁵.

La llegada de la década de los setenta cambiaría de manera drástica este panorama con el triunfo de un nuevo tipo de programación que dominaría los índices de audiencia, desplazando a la *idiot sitcom*. Paradójicamente el catalizador fue una decisión empresarial tomada por la cadena que más tenía que perder con el cambio, la CBS. Robert Wood se convirtió en 1969 en nuevo presidente de la cadena encontrándose con un panorama envidiable. En las cinco temporadas anteriores a su llegada a la presidencia, la CBS había liderado los índices de audiencia de manera aplastante⁷⁶. Pero Wood, que se había forjado en el área de emisoras propias de la CBS y conocía el negocio desde su base, se había dado cuenta de que su cadena, a pesar de ser líder, estaba perdiendo audiencia en los centros urbanos y que esta posición de preeminencia se debía fundamentalmente a la gran repercusión de sus programas en los núcleos rurales. Además, a pesar de los éxitos de audiencia, la cadena ganaba menos dinero de lo esperado porque los anunciantes pagaban más por programas de menor audiencia de otras cadenas cuyo público era sustancialmente diferente.

Wood se propuso cambiar el perfil de sus espectadores para empezar a apelar al público joven y urbano, que era el mismo por el que los anunciantes comenzaban a interesarse por su mayor poder adquisitivo y más afán consumista. Y en un movimiento insólito dentro de la industria ordenó la cancelación de algunas de sus series de mayor audiencia como *Los nuevos ricos*, *Granjero último modelo*, *Expreso Petticoat* y *Hee haw*, así como los programas de veteranas y rentables estrellas como Red Skelton, Jackie Gleason, Ed Sullivan y Andy Griffith. Y para cubrir estos huecos en la programación Wood apostó por un nuevo tipo de series que pudieran

⁷⁵ Un resumen del desarrollo de la televisión pública en Estados Unidos se encuentra en MARCUS, Daniel: *Public television and public access in the US*, en HILMES, Michele (ed.): *The television history book*. Ed. British Film Institute, Londres, 2004. Páginas 55-59.

⁷⁶ Tomando los diez programas más vistos durante cada uno de esos cinco años, los programas de la CBS ocuparon treinta y dos posiciones sobre un total de cincuenta. Índices de audiencia tomados de BROOKS y MARSH (1999), pp. 1248-1249.

responder a las expectativas de la audiencia. A su llamada acudió el escritor y productor Norman Lear, que había desarrollado un piloto para una nueva serie que había sido rechazado en dos ocasiones por la ABC y que tenía como título *All in the family*⁷⁷. Basada en una polémica serie británica, *All in the family* (CBS, 1971-83) reflejaba las fuertes tensiones sociales de la época mostrando la convivencia cotidiana de un trabajador de mediana edad, racista y reaccionario, con su hija y su yerno liberales. *All in the family* arrasó entre la audiencia, siendo capaz de reunir en torno al televisor a espectadores de todos los estratos sociales y consolidando un nuevo tipo de programación de fuerte relevancia social, tanto en la comedia como en el drama⁷⁸.

Los cambios que sólo se intuyeron marginalmente durante los últimos años de la década anterior llegaron en los setenta a su máxima expresión de la mano de series en las que mujeres (*That girl, La chica de la tele*), afroamericanos (*Yo soy espía, The Jeffersons, Patrulla juvenil, Julia*) e hispanos (*Chico and the man*) iban a saltar, para disgusto de los sectores más reaccionarios, a los horarios de máxima audiencia. Ni siquiera la guerra iba a quedar fuera de la mano de una comedia que iba a explotar los sentimientos anti-bélicos que sacudían el país, *M.A.S.H.* (CBS, 1972-83). Es cierto que durante estos años aún siguieron en antena reductos del estilo de programación de los sesenta, como *La tribu de los Brady* (ABC, 1969-74), pero hasta en series de géneros como el policíaco (*Kojak, Ironside*) y el drama médico (*Medical center*) se iba a imponer de forma gradual un mayor acercamiento a los problemas sociales hasta culminar en dramas de gran relevancia como *Lou Grant* (CBS, 1977-82). Y es que en ese momento la programación que más se veía, de la que más se hablaba y sobre la que más se escribía era del estilo de *All in the family*, que durante cinco años seguidos se colocó como el programa más visto de la televisión norteamericana⁷⁹.

⁷⁷ Norman Lear es considerado como uno de los creadores fundamentales en la televisión por sus series de un fuerte calado social y político. Asimismo, es uno de los nombres claves dentro de la izquierda intelectual norteamericana. Un repaso a su trayectoria se encuentra en: MARC, David y THOMPSON, Robert J.: *Prime time, prime movers*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 1995. Páginas 49-60.

⁷⁸ BROOKS y MARSH (1999), pp. 28-30.

⁷⁹ BROOKS y MARSH (1999), pp. 1250-1251. *All in the family* también ganó el Emmy como mejor serie cómica del año en 1971, 1972 y 1973.

Durante este periodo de transición para la televisión sus relaciones con la industria cinematográfica no hicieron sino estrecharse. Gracias a un nuevo acuerdo alcanzado con el sindicato de actores comenzaron a emitirse películas posteriores a 1948 con regularidad, como *El puente sobre el río Kwai* (1957, David Lean), emitida en 1966, y *Los pájaros* (1963, Alfred Hitchcock), emitida en 1968. Para entonces las tres cadenas contaban con programas en los que se proyectaban películas recientes que cosechaban grandes resultados de audiencia, el primero de los cuales y más exitoso fue *Saturday night at the movies* de la NBC, que se estrenó emitiendo con gran repercusión *Cómo casarse con un millonario* (1953, Jean Negulesco) en septiembre de 1961. Poco tiempo después ya se emitían hasta nueve películas semanales en *prime-time*, una sobredosis que dejó de ser productiva para las cadenas porque, conscientes de la fuerte demanda, los estudios comenzaron a aumentar el coste de las licencias de emisión.

Además, el número de películas que podían interesar al espectador se agotaba rápidamente, por lo que tanto desde Hollywood como desde Nueva York surgió la idea de realizar películas para ser estrenadas directamente en televisión, los telefilmes⁸⁰. MCA/Universal desarrolló un telefilme para la temporada 1963-64, *Código del hampa*, contando con Angie Dickinson, Lee Marvin y Ronald Reagan como protagonistas, pero la película, dirigida por Don Siegel, fue considerada demasiado violenta y en su lugar fue estrenada en cine⁸¹. De esta forma sería *See how they run*, una película de intriga y acción protagonizada por John Forsythe y emitida en octubre de 1964, el que sería considerado como el primer telefilme oficial de la televisión norteamericana⁸². Visto el resultado obtenido por estas películas para televisión, la NBC firmó un contrato

⁸⁰ En los años cincuenta una serie para televisión filmada recibía el nombre de *telefilm* y esa terminología continúa siendo usada por historiadores del periodo como William Boddy. En el ámbito español José Luis Castro de Paz también lo utiliza en su obra *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. CASTRO DE PAZ, José Luis: *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Ed. Paidós, Barcelona, 1999. Sin embargo, en este trabajo telefilme se utilizarán para designar la película producida para televisión, que en la terminología anglosajona recibe el nombre de *tv-movie*.

⁸¹ HILLIARD y KEITH (1997), p. 181.

⁸² BROOKS y MARSH (1999), p. 687.

con MCA/Universal para el desarrollo de una serie de telefilmes con el propósito de emitirlos de forma regular en la parrilla de programación. El primer resultado de esta colaboración fue *Fame is the name of the game* (NBC, 1966), protagonizado por Tony Franciscosa y Jill St. John, cuyo gran éxito llevó a que se convirtiera en una serie de televisión, *Audacia es el juego* (NBC, 1968-71). A pesar de su carácter hipotéticamente puntual, muchos de estos telefilmes iban a tener una vida mucho más larga, ya fuera porque iban a servir como banco de pruebas para nuevas series (como *Audacia es el juego*, pero también *Starsky y Hutch* y *Los ángeles de Charlie*) o porque iban a ser estrenados en cines fuera de los Estados Unidos (con *El diablo sobre ruedas* de Steven Spielberg como caso paradigmático). En muy poco tiempo las películas para televisión se convirtieron en un elemento básico para la programación porque lograban grandes audiencias partiendo de un presupuesto menor al millón de dólares, una cifra muy inferior a lo que costaba la licencia de emisión de una película de cine.

La ABC estrenó un programa completamente dedicado a la emisión de telefilmes en 1969 llamado *Movie of the week*, que en la temporada 1971-72 finalizó como el quinto programa más visto⁸³. A ello contribuyó el extraordinario éxito que logró una película, *Brian's song* (ABC, 1971), protagonizada por dos actores entonces desconocidos (James Caan y Billy Dee Williams) y que tomaba como argumento la historia real de un jugador de fútbol que luchó infructuosamente contra el cáncer. La película logró que un tercio de los espectadores norteamericanos sintonizaran la ABC esa noche, además de reconocimientos de todo tipo (entre ellos cinco Emmys) y que el caso que había inspirado la película, el del jugador Brian Piccolo, se pusiera de actualidad ayudando a desarrollar la conciencia social sobre la situación de los enfermos de cáncer⁸⁴. Sin embargo, a pesar de su fuerte repercusión, los índices de audiencia de *Brian's song* fueron superados por otros telefilmes como *The burning bed* (36.2%), la primera aproximación seria al tema de la violencia doméstica en la televisión norteamericana; *Helter skelter* (36.5%),

⁸³ BROOKS y MARSH (1999), p. 1250.

⁸⁴ Laurie Schulze realiza un estudio sobre la fuerte interrelación del telefilme con su marco social en SCHULZE, Laurie: *The made-for-TV movie: Industrial practice, cultural form, popular reception*, en BALIO (1990), pp. 351- 375.

sobre los crímenes de la familia Manson; *Little ladies of the night* (36.9%), que contaba la historia de una adolescente que se escapa de casa y acababa convertida en prostituta; y *The day after* (46%), la película para televisión más polémica de la historia, que reflejaba los efectos de un holocausto nuclear en una pequeña comunidad⁸⁵.

Durante los años setenta muy pocas innovaciones habían inquietado a las *networks*. Con el telefilme como nuevo producto estrella y la televisión en color plenamente consolidada, el equilibrado sistema que las grandes cadenas habían edificado en los años cincuenta parecía inamovible. Sin embargo, esta apreciación estaba muy lejos de la realidad. En la última parte de la década un sistema alternativo, la televisión por cable, aprovechando el hastío de los espectadores y la protección brindada por la Constitución en detrimento de las reglamentaciones legales construidas a favor de las *networks*, se había convertido en una clara amenaza que no tardaría mucho en manifestarse, alterando para siempre las reglas del sistema.

⁸⁵ BROOKS y MARSH (1999), p. 688.

2.3. TRANSFORMACIÓN Y CONVERGENCIA: EL CABLE, EL SATÉLITE Y LAS MINI-NETWORKS.

A) El desarrollo de la televisión por cable.

La televisión norteamericana iba a vivir un profundo periodo de transformación a partir de la segunda mitad de los años setenta, un proceso que conduciría a su incorporación a entramados empresariales en los que las barreras entre la industria televisiva y la cinematográfica iban a desaparecer definitivamente. La expansión del cable sólo fue el anticipo que marcó la revolución de un sistema que había permanecido prácticamente inamovible desde los años cincuenta y en la que tendrían un papel fundamental nuevas tecnologías como el satélite e Internet. El resultado final será la paulatina convergencia de diferentes empresas en grandes conglomerados multinacionales con intereses en todos los ámbitos de la industria cultural (cine, televisión, prensa, cómics, videojuegos, editoriales, discográficas, parques temáticos...). Pero esta revolución no tendrá sólo repercusiones a nivel industrial, sino también en el campo de los contenidos con un incremento espectacular de la producción gracias a que el aumento de canales y mercados favorecerá su rentabilidad a medio-corto plazo. El resultado final será una nueva configuración del mercado televisivo que Michael Curtin definirá como la era neo-*network*⁸⁶. En este nuevo sistema las *networks* se mantendrán con algunas alteraciones, pero tendrán que convivir con nuevos canales de cable y satélite y con cadenas de menor tamaño que van a dirigir sus programas a segmentos de público especializados. Lo que va a caracterizar la era neo-*network* va a ser que la difusión masiva (la *broadcasting* tradicional) subsistirá adaptándose a la competencia de una difusión especializada a grupos de audiencia (el nuevo concepto de *narrowcasting*).

Como ya se ha mencionado, el cable fue el primer paso hacia una redefinición de la industria televisiva, hasta ese momento dominada por tres grandes cadenas, las *networks*, que controlaban de forma férrea el mercado. El cable no era un fenómeno nuevo, sino que se hallaba presente desde prácticamente

⁸⁶ CURTIN, Michael: *From network to neo-network audiences*, en HILMES (2004). Páginas 122-125.

los inicios de la televisión en los Estados Unidos como solución a sus limitaciones tecnológicas. Las raíces del cable se encuentran en pequeñas comunidades rurales aisladas, en ocasiones debido a accidentes geográficos, que no tenían posibilidades de recibir la señal de televisión por ondas convencional o lo hacían de forma muy deficiente. Con una tecnología básica se hacía llegar la señal desde repetidores hasta las casas utilizando redes de cable, las más antiguas fechadas hacia 1948⁸⁷. Al tratarse de una industria muy minoritaria, las *networks* no le prestaron mucha atención al principio, algo que cambió cuando comenzaron a pedir restrictivas regulaciones a la FCC durante los años sesenta. Lo que había comenzado como una mera solución a un problema tecnológico era ya una industria en plena expansión que en 1971 contaba con tres mil redes de cable que abastecían a los hogares, el diez por ciento del total, que ya se habían suscrito⁸⁸. Las *networks* consiguieron una restrictiva legislación que limitaba los mercados y contenidos servidos por el cable, que para entonces ofrecían a los usuarios una atractiva variedad de canales. Pero a pesar de que la FCC defendió en todo momento los intereses de las *networks* con sus regulaciones, muchas de éstas carecieron de efectividad porque sólo conducían a conflictos judiciales en los que el Tribunal Supremo fallaba a favor del cable bajo el amparo de la libertad de expresión.

En este periodo de expansión tuvo una importancia fundamental HBO (Home Box Office), que se convertiría en el primer canal nacional por cable. HBO fue fundado por la empresa editorial Time Inc. en 1972 para abastecer a la zona de Nueva York, expandiendo su señal por ondas microondas a otros mercados cercanos poco después. En 1975 HBO se convirtió en la primera empresa de televisión en aprovechar el satélite geoestacionario SATCOM1 para la transmisión regular de programación, inaugurando el servicio con el combate entre Mohammed Ali y Joe Frazier por el campeonato mundial de los pesos pesados en Manila. HBO utilizó a partir de ese momento el satélite para mandar su señal a suministradores de cable a lo largo de todo el país. El canal

⁸⁷ STROVER, Sharon: *United States: Cable television*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/U/htmlU/unitedstatesc/unitedstatesc.htm> (10-04-2004).

⁸⁸ HILMES, Michele: *Pay television: Breaking the broadcast bottleneck*, en BALIO (1990b), p. 299.

también logró la sanción legal a su expansión con la sentencia del Tribunal Supremo de marzo de 1977 en la que se anularon las reglamentaciones de la FCC respecto a las limitaciones de la programación de las redes de cable para proteger a las *networks*. El Tribunal Supremo consideró que el cable merecía la protección de la Primera Enmienda porque era un vehículo de libertad de expresión cuyos contenidos no podían ser restringidos legalmente⁸⁹. Ese mismo año Time Inc. anunció que HBO ya había logrado beneficios después de dos años de fuertes pérdidas por los altos de costes de la instalación de las antenas de recepción de los operadores para animarlos a que contrataran sus servicios⁹⁰. HBO también se convirtió en un canal imprescindible para los estudios cinematográficos gracias a la emisión de películas recientes, pero buena parte de su expansión se debió a prácticas monopolísticas que llevaron a los estudios a plantearse crear un canal propio, The Premiere Network, antes de que el proyecto fuera vetado por las autoridades gubernamentales y los estudios y HBO llegaran a acuerdos más justos para ambas partes⁹¹.

Otro hecho relevante fue que poco después de que HBO comenzara su expansión, una pequeña emisora en UHF de Atlanta, WTBS, inició igualmente sus emisiones a través del mismo satélite. WTBS era propiedad de un emprendedor empresario del estado de Georgia, Ted Turner, que había completado la parrilla de su canal con la compra de programación antigua de las *networks*, películas clásicas y partidos de los equipos locales de béisbol, hockey y baloncesto. Turner distribuía el canal a través del satélite gratuitamente esperando rentabilizar la inversión con el aumento de los ingresos publicitarios. A partir de ahí construiría un auténtico imperio mediático cuyo siguiente paso sería la fundación de CNN (Cable News Network) en 1981, un canal pionero en la especialización de noticias actualizado durante las

⁸⁹ Durante los años ochenta HBO ganó varios juicios contra los sistemas de censura impuestos por el estado de Utah (1981 y 1985) y la ciudad de Miami (1985). Su defensa se basó en que la Primera Enmienda de la Constitución que garantiza la libertad de expresión también debía aplicarse a los contenidos de la televisión por cable.

⁹⁰ Datos sobre HBO extraídos del dossier del canal en la página web oficial de la NCTA (National Cable and Telecommunications Association): http://www.ncta.com/guidebook_pdfs/HBO_Total.pdf (22-8-2003).

⁹¹ HILMES (1990a), pp. 175-181.

veinticuatro horas del día⁹². Aunque para ello Turner tuvo también entrar en el negocio cinematográfico con la compra en 1985 de MGM/United Artists por mil cuatrocientos millones de dólares más la asunción de una abultada deuda. Turner vendió los activos del estudio para recuperar la inversión, incluyendo la división de producción, puesto que su único interés era el valioso catálogo de películas de la compañía, que ascendía a tres mil seiscientos títulos e incluía producciones de MGM, United Artists, Warner Bros. y RKO⁹³.

A finales de los setenta el cable empezaba a ser ya un negocio en expansión, atrayendo a millones de usuarios buscando lo que comenzarían a ser las características de sus contenidos: canales especializados en noticias, música, deportes y películas, estrenos recientes sin cortes publicitarios, programación alternativa de calidad sin las restricciones comerciales de las *networks* y retransmisión en directo de grandes acontecimientos deportivos. Básicamente lo que habían ofrecido los estudios en los cincuenta con sistemas como la televisión en el cine y el pago por visión. En 1976 Viacom fundó un canal a la imagen y semejanza de HBO, Showtime, que empezaría a difundirse por todo el país a través del satélite en 1978. En 1980 también comenzó sus emisiones otro canal similar, USA Network, anteriormente llamado Madison Square Garden Network. La calidad y cantidad de los canales operativos iba a conducir a una espectacular expansión del mercado del cable, que pasó de diez millones de abonados en 1975 a cuarenta millones una década después⁹⁴.

A finales de los ochenta el mercado ya estaba plenamente configurado según diferentes tipos de canales, un sistema que permanece hasta la actualidad. Por un lado, los canales temáticos van a componer una parte importante del servicio, con canales especializados en cine (de estreno o clásico), series de televisión, diferentes tipos de géneros musicales, noticias, deportes, programación infantil, educación, telecompra, procesos judiciales, documentales y un largo etcétera, entre los que se incluyen los canales dirigidos a determinadas comunidades étnicas como los hispanos o los judíos.

⁹² MCLELAND, Susan: *Ted Turner*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/T/htmlT/turnerted/turnerted.htm> (12-04-2004).

⁹³ PRINCE (2002), pp. 71-72.

⁹⁴ STROVER (1997).

A nivel industrial, los canales se distinguen por tipo de accesibilidad, destacando cuatro grandes grupos. Primero los llamados canales básicos, que se ofrecen a bajo precio junto con el acceso a la red de cable a través del operador correspondiente. Son canales que se financian a través de publicidad y de un pequeño canon cobrado a los operadores por usuario abonado. Junto con este servicio básico los operadores ofrecen la programación de las emisoras locales, las *networks* y otro tipo de canales de acceso público.

Un segundo grupo son los canales de pago, de programación *premium*, que se financian exclusivamente con un canon mucho más elevado, a través del cual se pueden ver películas de estreno reciente, telefilmes y miniseries protagonizadas por estrellas de Hollywood y grandes acontecimientos deportivos. Un tercer grupo son los canales de pago de visión, en los que el usuario sólo paga por lo que ve, contratando individualmente cada programa. Este tipo de programación, debido a su dificultad tecnológica, ha sido el último en desarrollarse y queda especialmente reservado para la retransmisión de grandes eventos deportivos y películas que acaban de salir de las carteleras. Sin duda, han sido los deportes los que más han contribuido al desarrollo del pago por visión, especialmente con la retransmisión de combates de boxeo por los que se han llegado a pagar un canon de cincuenta dólares⁹⁵. Un último grupo de canales son aquellos de tipo regional que solamente se difunden dentro de un limitado espacio geográfico y que suelen estar desarrollados por periódicos o emisoras locales para emitir noticias y acontecimientos deportivos. Dependiendo del interés o repercusión del canal, se colocan en el grupo de los canales básicos o en el de los de pago⁹⁶.

⁹⁵ Este fue el canon por el visionado del combate entre Mike Tyson y Evander Holyfield en junio de 1997. El combate, recordado porque durante el mismo Tyson arrancó un trozo de oreja a Holyfield de un mordisco, recaudó más de cien millones de dólares para Showtime Event Television, la filial de Showtime dedicada al *pay-per-view*. KATZ, Richard: "Tyson's return means big biz for PPV, cablers". *Variety*, 26 de octubre de 1998. Edición digital.

⁹⁶ SHAFER GROSS, Lynn: *Cable networks*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/C/htmlC/cablenetwork/cablenetwork.htm> (20-04-2004).

El desarrollo de la televisión por cable iba a tener una importante repercusión sobre el apartado de la producción televisiva y cinematográfica, particularmente a partir de los noventa. Durante sus primeros años de existencia estos canales se iban a limitar a la difusión de películas recientes y series procedentes de las *networks* y lo más novedoso que aportaron fue la posibilidad de disfrutar de canales temáticos cuyos contenidos estaban orientados a determinados grupos. Sin embargo, a principios de los ochenta el cable alcanzó su tope de crecimiento y durante unos años el mercado tuvo que reorganizarse. Algunos canales tuvieron que reorientar su formato o salir del negocio, como ocurrió con el canal cultural de CBS, CBS Cable, que cesó sus emisiones en 1983 contabilizando pérdidas millonarias. Los canales que apostaban por la programación de lujo, como HBO y Showtime, debían asegurarse contenidos exclusivos de gran atractivo para atraer y mantener a sus clientes, lo que paulatinamente los condujo al campo de la producción. Además de firmar contratos con los grandes estudios, estos canales se unieron a ellos para formar compañías con las que comenzar a producir series y telefilmes para su emisión, pero también estrenos cinematográficos sobre los que tener derechos de exclusividad. En 1982 HBO formó junto a Columbia Pictures y CBS una compañía para la producción y distribución de películas, Tri-Star, mientras que al año siguiente Showtime lograría un acuerdo de exclusividad con Paramount Pictures y que Warner entrara como uno de sus accionistas.

La convergencia empresarial tuvo enseguida consecuencias sobre el campo de los contenidos cuando estos canales, contando con la infraestructura de sus socios en el negocio cinematográfico, comenzaron a emitir producciones de estreno, inaugurando HBO el apartado de los telefilmes con la emisión en 1981 de *The Terry Fox story*, la historia de un atleta canadiense que tras perder una pierna por culpa del cáncer inicia una carrera por todo el país para recaudar fondos contra la enfermedad. Inmediatamente también salieron a la luz las primeras series de estreno como *Cuentos de hadas* (Showtime, 1982-87), *El autoestopista* (HBO, 1983-91), *Los Fraggles* (HBO, 1983-87), *Vida de estudiante* (Showtime, 1983-86), *First & ten* (HBO, 1984-91), *Brothers* (Showtime, 1984-89) y *Ray Bradbury theatre* (HBO, 1985-92). Estas primeras series, a pesar de contar todavía con un público relativamente pequeño y sin llamar la atención de

los críticos y los premios de la industria, comenzaron a inquietar a las *networks*, que las veían como una clara amenaza a su control sobre la producción. En este sentido *Vida de estudiante* tuvo una profunda importancia simbólica. Basada en una película de éxito, *Vida de un estudiante* (1973, James Bridges), la serie comenzó su emisión en 1978 dentro de la parrilla de programación de la CBS. A pesar de que los críticos la consideraron una de las mejores series nuevas del año, *Vida de estudiante* fracasó en el empeño de lograr una audiencia aceptable y fue cancelada tras su primera temporada. De manera insólita, cuatro años después, Showtime se interesó por la serie y produjo tres nuevas temporadas reuniendo a los principales miembros de su equipo técnico y artístico. A pesar de ser una serie que no alcanzó una repercusión significativa, demostró que se estaba en un punto de inflexión en la producción de series de televisión, que a partir de ese momento y por primera vez en treinta años, iban a encontrar una salida fuera del circuito de las *networks*.

La otra característica que iba a definir la programación de los canales por cable era su apuesta por reflejar realidades que estaban ausentes en los canales generalistas. Por ejemplo *Brothers* fue pionera en el tratamiento de la homosexualidad en una serie de ficción cuando aún era un tema tabú dentro de la sociedad norteamericana. Además, al estar libres de las restricciones de la censura y el mandato de la audiencia mayoritaria y depender exclusivamente de la satisfacción de sus abonados, los contenidos de la televisión por cable iban a gozar de una mayor libertad creativa. Series de alto contenido sexual e ideológico iban a proliferar para la televisión por cable beneficiándose de un sistema de explotación igualmente diferente. En las *networks* una serie es emitida en un primer pase dentro de la parrilla establecida de septiembre/octubre a mayo, con, en algunos casos, repeticiones durante el verano. A partir del tercer año y según la repercusión obtenida por cada serie, éstas pasan al mercado de la sindicación siguiendo el modelo de la *off-network syndication*. Las series exclusivas del cable apuestan por otro sistema. Para empezar, sin establecer un fijo de capítulos por temporada (que en las *networks* oscila entre los veinte y los veinticinco) y limitándolos a poco más de una docena. Tampoco se sitúan dentro de parrillas anuales establecidas, de forma que una serie puede empezar en cualquier mes o limitarse a periodos

concretos, como el verano o la primavera. Además, cada capítulo dispone de numerosos pases dentro de la programación del canal para que los abonados puedan elegir cuando y cuantas veces ver la serie. Por último, tanto la escasez de capítulos como el problemático contenido de los mismos iban a impedir una explotación satisfactoria en sindicación, lo que llevó a los canales de cable a buscar en el vídeo un mercado auxiliar necesario para equilibrar su cuenta de resultados.

En la década de los ochenta el vídeo iba a experimentar un extraordinario desarrollo para convertirse en los noventa en la principal fuente de ingresos para la industria cinematográfica gracias a una extraordinaria capacidad de penetración⁹⁷. Las cadenas y los estudios comenzarían a establecer vínculos que precocinaban futuras integraciones con la creación de distribuidoras de vídeo mixtas como RCA/Columbia Home Video y CBS/Fox Video. La televisión sólo iba a aprovechar el vídeo de manera tangencial debido a que suponía una competencia para el lucrativo mercado de la sindicación, ya que las series editadas en vídeo podrían perder atractivo para las emisoras y los espectadores. Sin embargo, HBO enseguida se dio cuenta de la posibilidad de explotar sus contenidos con la edición en vídeo de sus programas originales y en 1984 formó junto a Thorn EMI Screen Entertainment la compañía Thorn EMI/HBO Home Video, que posteriormente se denominaría tan solo HBO Home Video, para distribuir sus programas en el mercado videográfico. El éxito de estas divisiones animó a que el resto de los canales por cable editaran sus programas y que, por primera vez, telefilmes y series recientes entraran en el circuito de la explotación del consumo casero. En fechas más recientes la irrupción del DVD no ha hecho sino expandir aún más el mercado, ya que la capacidad de almacenamiento, la calidad de la imagen y la posibilidad de contar con contenidos extras han añadido atractivo a estas ediciones, que

⁹⁷ En 1981 los ingresos por vídeo representaban el ocho por ciento del total de ingresos para la industria cinematográfica (ciento cincuenta millones de dólares sobre mil ochocientos noventa y cinco). Este porcentaje ya se había elevado al cuarenta y cinco por ciento en 1990 (cinco mil ciento sesenta y cinco millones sobre once mil cuatrocientos cincuenta y dos). ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María: *Las transformaciones industriales en el cine mundial*, en PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Historia general del cine, volumen XII, El cine en la era del audiovisual*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Página 27.

ahora salen a la venta poco después de que la explotación en el canal haya finalizado. También hay que hacer notar que las series editadas en DVD ya no se dirigen exclusivamente a los abonados de los canales, sino a un público mayoritario que no tiene el canal pero que ha oído hablar de las series o ha visto algunos capítulos⁹⁸.

A la expansión de este mercado también ha contribuido la gran repercusión que han logrado algunas de estas series, contribuyendo a dinamizar la producción de ficción desde un punto de vista creativo con la inclusión de nuevos temas y técnicas narrativas, hasta el punto de que, en la actualidad, se considera que forman el grueso de la producción más selecta de la televisión norteamericana⁹⁹. Este reconocimiento crítico llegaría primero de la mano de los documentales para pasar después al campo de la ficción. En 1987 el documental de HBO *Down & out in America* se convirtió en el primer programa de la televisión por cable en ganar un Oscar gracias a su explotación anterior en salas de cine. Al año siguiente *Jackie Mason on Broadway* se hacía con un Emmy en la categoría de mejor guión en un programa de variedades o musical, a lo que se sumaron los dos premios logrados por el especial informativo *Dear America: Letters home from Vietnam* en la primera noche en la que los Emmy

⁹⁸ En fechas más recientes los canales básicos de cable se han sumado a esta tendencia para optimizar sus inversiones, como es el caso de FX y Sci-Fi Channel. Las *networks* también están descubriendo el potencial de las ediciones en DVD y cada vez son más las series que están siendo comercializadas mientras aún se encuentran en producción, como ha sido el caso de *Buffy, cazavampiros, Friends, Ley y orden* y *Los Simpson*, demostrando que el mercado se encuentra en un periodo de reconversión. La buena acogida lograda por la primera temporada de *24*, editada en septiembre de 2002 apenas tres meses después del final de su emisión, ha acortado de forma sustancial el espacio de tiempo entre la emisión de las series de las *networks* y su distribución en DVD al demostrar que este mercado no es sólo una fuente de ingresos, sino también una fórmula de promoción para el programa.

⁹⁹ Tom Fontana, creador junto a Barry Levinson del drama carcelario de HBO *Oz*, estima las ventajas de trabajar en un canal de pago en vez de una *network* en una conversación con el historiador James L. Longworth Jr.: *Hablas con Chris Albretch (presidente del canal) y la gente de HBO y ellos no tienen una temporada, no tienen una programación. Emiten los programas o no lo hacen. Si no les gusta un programa, no lo emiten. Si les gusta, entonces lo emiten y lo apoyan. Desarrollan menos cosas y, como resultado, las hacen mejores*. Tom Fontana asistió a la cancelación de su serie *Homicidio* por la NBC después de una temporada en la que no había sido apenas publicitada y había sufrido varios cambios de horario, llevando a una bajada general de la audiencia. LONGWORTH, James L. Jr.: *TV creators: Conversations with America's top producers of television drama*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 2000. Página 52.

galardonaron a programas de la televisión por cable. Esta paulatina importancia de los programas dentro de los premios Emmy llegó a su clímax en 1993 cuando la HBO logró diecisiete premios, superando por primera vez a cualquiera de las *networks*¹⁰⁰. La progresión se haría igualmente evidente en otras entregas de premios, como los Globos de Oro, marcando una constante en la que los programas de los canales de cable, especialmente de HBO, han alcanzado un lugar de preeminencia dentro de la industria¹⁰¹.

En la actualidad un elevado número de canales de cable, a través de productoras auxiliares pertenecientes al conglomerado empresarial del que forman parte, han comenzado a desarrollar series para ser emitidas de estreno. A la labor pionera de canales como HBO o Showtime, que dedican una relevante parte de su programación a la producción de ficción original, se han ido sumando canales como Comedy Central, Sci-Fi Channel, USA Network, TBS, The Disney Channel, Spike TV y A&E. Canales que en principio no parecían los más adecuados para la producción de ficción han comenzado a desarrollar series, como ha sido el caso de American Movie Classics, especializado en la emisión de películas antiguas, y ESPN, dedicado a la retransmisión de eventos deportivos. Incluso un canal musical como MTV cuenta ya con series propias, tanto de animación como de imagen real. FX, el canal de cable destinado a emitir series y películas del catálogo de Fox, también ha acabado saltando a la producción de ficción logrando notables éxitos con series con un fuerte contenido de violencia, sexo y situaciones controvertidas como *The shield. Al margen de la ley* (FX, 2001-), que de forma inesperada logró el Emmy para su protagonista Michael Chiklis en 2002 y dos Globos de Oro al año siguiente, y *Nip/tuck, a golpe de bisturí* (FX, 2003-).

¹⁰⁰ La NBC (dieciséis premios), CBS (catorce premios) y ABC (doce premios) se situaron por detrás de HBO en esa entrega de los Emmy. Desde entonces HBO ha logrado el grueso de sus premios con programas especiales, de variedades, cómicos e informativos, y con telefilmes y miniseries cuyos actores, habitualmente grandes estrellas, han sido frecuentemente reconocidos. En los Emmy correspondiente a 2004 HBO ha logrado ciento veinticuatro nominaciones, una cifra que las *networks* tradicionales sólo pueden superar combinándose: NBC (sesenta y cinco), CBS (cuarenta y cuatro) y ABC (treinta y tres).

¹⁰¹ En la entrega de los Globos de Oro de 2003 todos los premios de televisión, excepto uno, fueron a parar a producciones para la televisión por cable. La única excepción fue el premio para Jennifer Aniston como mejor actriz de comedia por *Friends*, emitida por la NBC.

Igualmente, es patente la mayor independencia entre las series y las cadenas en las que son emitidas. Que una serie salte de un canal a otro no es un fenómeno nuevo, pudiéndose encontrar ejemplos anteriores de series que han sido emitidas por una *network* tras ser cancelada por otra. Sin embargo, en el nuevo mercado de los canales por cable, al que se ha sumado la sindicación, estas fórmulas se han dinamizado hasta convertirse en algo habitual, en muchos casos convirtiéndose en el mecanismo a través del cual algunos canales han comenzado a emitir series originales. La trayectoria de Sci-Fi Channel puede considerarse paradigmática de ello, ya que empezó a producir primero nuevos capítulos de series canceladas por alguna *network* (*Salto al infinito*, de la FOX) o por otros canales por cable (*Poltergeist: El legado*, de Showtime) para por fin comenzar a emitir sus propias series originales (*Farscape*, *El elegido*).

El establecimiento de la televisión por cable también iba a ayudar a dinamizar el mercado de la sindicación, contribuyendo a recuperar la fórmula de la *first-run syndication*, desaparecida desde finales de los años cincuenta. El caso de *Vida de estudiante* en 1983 demostró que una serie podía ser producida fuera del sistema de las *networks* y lograr ser rentable. A mediados de los setenta un programa originalmente distribuido a través de sindicación, *El show de los teleñecos*, había conseguido mantenerse entre 1976 y 1981 en antena, demostrando que existía un hueco por el que otros programas podrían colarse. Acuciadas por el éxito de los canales por cable, ahora también distribuidos a través del satélite, las *networks* estaban perdiendo el control absoluto que tenían sobre la programación y los contenidos¹⁰². El hecho de que poco a poco

¹⁰² Para abaratar costes los canales de cable emitían desde mediados de los setenta utilizando satélites para hacer llegar su señal a los operadores. El alto coste de las antenas parabólicas había perjudicado durante un tiempo la expansión de canales como HBO, que se vieron en la necesidad de subvencionar su adquisición. Sin embargo, en pocos años el coste de las antenas se había reducido tanto que podían ser adquiridas por particulares y HBO comenzó en 1985 una política de captación de clientes entre los usuarios que poseían sus propias antenas y no querían o no podían contratar el cable. Esta fórmula de contratación se convirtió en un éxito y favoreció la implantación del mercado paralelo de la televisión por satélite. En la actualidad hay más de dieciocho millones de subscriptores a través del sistema DBS (Direct Broadcast Satellite), con el que operan tres compañías, Echostar (The Dish Network), Direct TV y, de forma minoritaria, Dominion Video Satellite Inc. (Sky Angel), dedicada a

comenzaran a desarrollarse programas alternativos de gran atractivo para el público hizo que estos huecos en la programación se ampliaran. Paramount Pictures, que había intentado infructuosamente crear su propia cadena de televisión en los setenta, apostó por poner en cuestión el sistema de las *networks* a través del mercado de la sindicación de la mano de *Star trek: La nueva generación* (Sindicación, 1987-94), que se mantuvo siete años en antena. Nuevas series producidas en Hollywood que eran rechazadas por las *networks* tenían ahora la posibilidad de llegar al público. Básicamente situadas en los géneros de la acción, la aventura y la ciencia-ficción, las series para sindicación buscaban estilos altamente atractivos para el público joven, que ocupaba un lugar secundario dentro de la programación de las *networks*. Series como *Fama* (tras ser cancelada por la NBC), *Los inmortales*, *Los vigilantes de la playa* (tras ser cancelada por la NBC), *Hércules: Los viajes legendarios*, *Xena, la princesa guerrera* y *Andrómeda* han sido algunos de los grandes éxitos procedentes del mercado de la sindicación. El cable ha favorecido la sindicación porque los capítulos de algunas series, como *Stargate SG-1* y *El hombre invisible*, han sido estrenados por algún canal de cable para, tras un pequeño espacio de tiempo, ser emitidos por las emisoras sindicadas, una modalidad mixta de explotación que se ha hecho habitual y ha favorecido la producción externa a las *networks* de series de alto presupuesto.

En la actualidad el mercado del cable se encuentra plenamente consolidado. Los canales básicos de cable, tras varias etapas de incertidumbre, se han establecido como una competencia amenazante para las *networks*. En 2001 el cable ya estaba presente en un setenta por ciento de hogares norteamericanos (casi setenta y tres millones de suscripciones), lo que representa mayores ingresos por los abonados, hasta llegar a los treinta y dos mil millones de dólares, el doble que en 1991¹⁰³. Sin embargo, los canales de cable también se han convertido en una amenaza real para las *networks* quitándoles porcentajes de audiencia. En julio de 2002 los canales de cable consiguieron por primera vez que más de la mitad de hogares que estaban viendo la televisión

la programación cristiana. FEDERAL COMMUNICATIONS COMMISSION, *Ninth Annual Report*, diciembre de 2002. Páginas 28-30.

¹⁰³ Datos oficiales de la NCTA: http://www.ncta.com/industry_overview/indStat.cfm?indOverviewID=2 (10-01-2003).

sintonizaran con algunos de ellos¹⁰⁴. Las diferencias entre los canales de cable y las *networks* se han ido acortando porque la audiencia de las *networks* continúa descendiendo y la del cable asciende, aun a pesar de que el número de suscriptores permanece estable. Gracias a ello los ingresos por publicidad se han convertido en una lucrativa fuente de financiación, superando los catorce mil millones de dólares durante 2000, el doble que en 1996¹⁰⁵. Sin embargo, lo más interesante de este proceso ha sido que el incremento de ingresos publicitarios no se ha hecho a costa de las *networks*. En 2000 los ingresos de las *networks* rozaron los cuarenta y cinco mil millones, lo que supone un fuerte incremento frente a las cifras de diez años antes, unos veintiséis mil millones¹⁰⁶. Los atentados del 11 de septiembre sembraron el mercado audiovisual de incertidumbre durante 2001 y 2002, pero todo parece indicar que la expansión del cable está aún lejos de tocar techo y que el panorama para las *networks* se presenta complejo a largo plazo.

B) El nacimiento de las mini-*networks* y la convergencia empresarial.

A la expansión de los canales por cable y satélite y la recuperación del mercado de la *first-run syndication* se sumaría otra amenaza que rompería definitivamente el monopolio de hecho de las tres *networks* sobre el mercado televisivo norteamericano: el nacimiento de las llamadas mini-*networks*. Desde que a finales de los años cincuenta la cuarta cadena operativa, DuMont, se viera obligada a cerrar, se habían producido algunos intentos de crear una nueva cadena, pero siempre condenados al fracaso por la restrictiva legislación de la FCC en favor de las tres cadenas ya existentes. Sin embargo, la etapa de

¹⁰⁴ Ello supuso un aumento del ocho por ciento respecto al año anterior hasta lograr un cincuenta y tres por ciento de cuota de pantalla. Por su parte, las *networks* descendieron un doce por ciento hasta situarse en un treinta y siete por ciento de cuota de pantalla. Julio es uno de los cuatro meses en los que Nielsen realiza un estudio en profundidad sobre la audiencia, sirviendo para fijar los cánones por publicidad para los siguientes meses. DEMPSEY, John: "Cable turns up heat on networks". *Variety*, 6 de agosto de 2002. Edición digital.

¹⁰⁵ Datos oficiales de la NTCA: http://www.ncta.com/industry_overview/indStats.cfm?statID=10 (10-01-2003).

¹⁰⁶ LEVY, FORD-LIVENE y LEVINE (2002), p. 10.

ultraliberalismo impuesta por Ronald Reagan tras su llegada a la Casa Blanca tuvo sus repercusiones en el mercado de la comunicación con nuevas leyes a favor del cable y en contra del sistema monopolista de las *networks*. En 1984 la reglamentación que limitaba a cinco el número de emisoras propiedad de las *networks* fue ampliada hasta llegar a doce, lo que a la postre acabaría beneficiando a las compañías interesadas en crear redes alternativas a las existentes.

Uno de estos empresarios fue Rupert Murdoch, que había desembarcado en los Estados Unidos comprando en 1985 la 20th Century Fox. Contando con el potencial de producción y el extenso catálogo de títulos del estudio, Murdoch tenía suficiente material para abastecer la cadena de televisión que planeaba poner en marcha. Su primer paso fue la adquisición de Metromedia, que contaba con seis emisoras en algunos de los principales mercados del país (Nueva York, Los Ángeles, Washington, Chicago, Dallas y Houston), a las que se sumó poco después una séptima emisora en Boston, llegando en total al veinte por ciento de los hogares norteamericanos. Murdoch realizó una agresiva campaña de captación de emisoras afiliadas aprovechando la inoperancia de las *networks*, que tardaron en reaccionar a la crisis en la que las iban a sumir el desarrollo del cable. Además, fue consciente inmediatamente de la importancia de los deportes y adquirió los derechos para emitir en exclusiva los partidos de la Liga Nacional de Fútbol Americano, lo que le proporcionó decenas de nuevos afiliados. En vez de intentar competir con las *networks* en su terreno, la nueva cadena ofreció al principio pocas horas de programación para ir paulatinamente aumentándolas conforme desarrollaba nuevos programas. El hecho de no ofrecer programación por la mañana también contribuyó a lograr afiliados porque estos encontraban mayor libertad para desarrollar sus propios programas localmente o adquirirlos a buen precio en el mercado de la *first-run* o la *off-network syndication*.

Desde el principio los programas de Fox iban a apostar por atraer a un público joven cansado de la programación de las *networks*, en ese momento dirigida en gran medida a un público más adulto. Y aunque su primer programa, *The late show starring Joan Rivers*, que comenzó a emitirse en octubre de 1986, fue un

fracaso, muchas de sus series obtuvieron gran éxito y consolidaron a la cadena. Fox se especializó en comedias con planteamientos poco convencionales y familias disfuncionales como protagonistas (como *Los Simpson* y *Matrimonio con hijos*), tempranas aportaciones de *reality-shows* (como *COPS* y *America's most wanted*) y reformulaciones de géneros tradicionales con jóvenes y adolescentes como protagonistas (como el policíaco *Nuevos policías* y el serial *Sensación de vivir*). La cadena también apostó por intentar satisfacer la demanda de programación del público afroamericano urbano de clase media-baja, que hasta entonces había sido ignorado por las *networks* tradicionales. Dentro de esta corriente se produjeron series como *Roc*, *Martin*, *The Sinbad show* y el programa humorístico *In living color*, en donde el cómico Jim Carrey era el único miembro blanco del reparto. Aunque a mediados de los noventa la cadena abandonó esta práctica en favor de programas del género fantástico siguiendo la senda de su gran éxito *Expediente X*¹⁰⁷.

El éxito de Fox no hizo sino animar a otras compañías a seguir su camino y en la actualidad ya existen otras tres *networks* más que reciben el sobrenombre de *netlets* o *mini-networks* por su tamaño y limitada presencia. La primera de estas cadenas en comenzar sus emisiones fue WB (The Warner Bros. Network), desarrollada por el grupo Time Warner, que se estrenó en enero de 1995. Ninguno de sus programas compite con el resto en la audiencia general, pero sí en el segmento de entre los dieciocho y cuarenta y nueve años, obteniendo excelentes resultados¹⁰⁸. WB cuenta con una línea para público adolescente en horario nocturno y otra para el público infantil, bajo la denominación de WB Kids, por las tardes y también las mañanas de los sábados. WB se ha consolidado en el mercado con programas como *Dawson crece*, *Embrujadas*, *Siete en el paraíso*, *Ángel*, *Buffy, cazavampiros*, *Felicity*, *Smallville*, *Las chicas Gilmore* y *Everwood*. La cadena ha obtenido sus mejores resultados entre las adolescentes y mujeres jóvenes, un segmento demográfico en el que algunas

¹⁰⁷ PERREN, Alisa: *New US networks in the 1990s*, en HILMES (2004), pp. 108-109.

¹⁰⁸ Los directivos de WB consideran prioritario establecerse como líderes en el subsegmento de entre doce y treinta y cuatro años, sin pretender ni siquiera llegar al tope de los cuarenta y nueve años, como una estrategia a largo plazo. ADALIAN, Josef: "Frog net sez it won't grow up". *Variety*, 11 de enero de 1999. Edición digital.

de sus series se han convertido en los programas más vistos. En parte ello se debe a la utilización de protagonistas femeninas con una frecuencia muy superior al del resto de las cadenas. A nivel de género, los programas principales de WB han sido dramas seriales que siguen las desventuras sentimentales y familiares de sus jóvenes protagonistas, incluyendo en los casos de programas de corte fantástico como *Buffy*, *cazavampiros* y *Embrujadas* tramas episódicas de aventuras y acción. La cadena también ha contado en su programación con telecomedias de éxito como *The parent'hood*, *The Wayans Bros.*, *The Steve Harvey show*, *The Jamie Foxx show*, *Infelices para siempre* y *Grounded for life*, aunque ninguno de estos programas ha logrado la popularidad de los dramas de la cadena ni tampoco han ayudado a formar su imagen corporativa de manera tan decisiva.

La siguiente mini-*network* en comenzar sus emisiones fue UPN (United Paramount Network), desarrollada por Viacom Inc. aprovechando la popularidad de Paramount para nombrar a la cadena. UPN comenzó sus emisiones en enero de 1995 con la serie *Star trek: Voyager* bajo las mismas pretensiones de atraer a un público joven desencantado con las *networks* tradicionales. Sin embargo, su trayectoria ha sido bastante irregular y cuando el grupo Viacom compró la CBS se rumoreó su posible desaparición¹⁰⁹. El paso del tiempo ha disipado estos rumores y en la actualidad UPN se mantiene en funcionamiento habiendo logrado algunos éxitos con series de acción y aventuras como *Star trek: Voyager*, *Star trek: Enterprise* y *Roswell*. Sin embargo, la cadena es más conocida por haber atraído con relativa fortuna al público afroamericano urbano al que Fox se dirigió en sus primeros años de existencia. En este aspecto UPN ha logrado sus mayores éxitos con telecomedias como *Moesha*, *Malcom y Eddie*, *The Parkers*, *One on one* y *Girlfriends*, todas ellas protagonizadas por intérpretes afroamericanos.

¹⁰⁹ La trayectoria de UPN ha estado marcada por el conflicto y las elevadas pérdidas económicas y, tras fuertes dudas, Viacom decidió mantener la cadena tras comprar la CBS, de forma que en la actualidad los dos canales están controlados por el mismo directivo, Leslie Moonves. ADALIAN, Josef: "More for Les with UPN". *Variety*, 17 de diciembre de 2001. Edición digital.

La última mini-*network* en comenzar sus emisiones ha sido PAX, la cadena desarrollada por Paxson Communications que, a través de su red de emisoras, la más importante del país, el cable y el satélite, ha conseguido que su programación llegue al ochenta y seis por ciento de los hogares norteamericanos. Fundada por el magnate Lowell Paxson como una cadena con contenido fundamentalmente familiar y religioso, PAX inició su andadura en agosto de 1998. Poco a poco ha ido incorporando a una parrilla esencialmente formada por repeticiones algunos programas originales, entre ellos series de ficción como *Doc*, *Senderos misteriosos* y *Just cause*. En 1999 NBC se hizo con un tercio de las acciones de la compañía, disparando los rumores sobre una posible adquisición. Sin embargo, PAX continúa siendo una empresa independiente edificada sobre las fuertes ganancias que Paxson está obteniendo con sus emisoras¹¹⁰.

La irrupción de cuatro nuevas cadenas en poco más de diez años dentro del panorama de la televisión generalista no ha provocado de momento alteraciones dramáticas dentro del sistema. Desde luego la posición de las *networks* se ha debilitado porque, además de audiencia, han perdido ingresos publicitarios, pero el peso de las nuevas cadenas, incluida Fox, todavía no amenazan su posición de liderazgo en el mercado. NBC y CBS siguen contando con más emisoras afiliadas que el resto y eso es un elemento fundamental en su liderazgo, aunque la distancia entre unos canales y otros se va estrechando. Contar con el mayor número de afiliados es importante porque permite colocar la programación en más mercados y en los mejores horarios, ya que si una emisora mantiene un contrato con una *network* como NBC y firma un contrato auxiliar con otra cadena como WB, sólo podrá ofrecer los programas de ésta en horarios fuera del *prime-time*. Además, las mini-*networks* ofrecen un número muy inferior de horas de programación original y algunas de ellas ni siquiera aún cubren todos los días de la semana¹¹¹. Pero estos datos

¹¹⁰ MCCLELLAN, Steve: "Peacock takes a piece of PAX". *Broadcasting and Cable*, 20 de septiembre de 1999. Edición digital.

¹¹¹ Por imposición legal las tres *networks* tradicionales (NBC, CBS y ABC) ofrecen en horario de máxima audiencia un máximo tres horas de lunes a sábado y cuatro los domingos. Fox se mantiene con dos horas de lunes a sábado y tres los domingos. UPN solo ofrece dos horas de lunes a viernes, que WB amplía a dos más los

no deben hacer minusvalorar la importancia de las mini-*networks*. A pesar de no haber logrado colocar hasta el momento ninguno de sus programas de ficción entre los diez vistos a lo largo del año, Fox, WB y UPN han conseguido mantenerse porque sus mejores resultados los obtienen en el segmento demográfico de entre dieciocho y cuarenta y nueve años. Muchos de sus programas obtienen más ingresos publicitarios que otros de las *networks* tradicionales que tienen mejores audiencias globales pero de mayor edad¹¹². De esta forma, aunque su futuro es aún incierto, la realidad es que las cuatro nuevas cadenas que han irrumpido en el mercado han conseguido perjudicar en gran medida a las *networks* tradicionales en el terreno económico porque sus series obtienen buenos resultados en los segmentos más apreciados por los anunciantes. El hecho de contar con un hueco en sus parrillas de programación también ha animado a las productoras, ya que las series de las nuevas cadenas, particularmente de Fox y WB, son fácilmente exportables a los mercados internacionales, en donde han conseguido un relevante éxito superior al de las series de las *networks*.

El otro gran proceso que ha afectado al mercado televisivo ha tenido un carácter propiamente empresarial. Paulatinamente las diferentes empresas que operaban en el mercado de la comunicación han ido convergiendo hasta formar grandes conglomerados internacionales con intereses en el mercado televisivo y cinematográfico, pero también en editoriales, empresas tecnológicas,

domingos. Por su parte, PAX cuenta con tres horas de lunes a domingo de las que sólo la mitad es programación original del canal. Datos obtenidos sobre las parrillas de programación para la temporada 2002-2003 tomadas de Epguides.com y TheFutonCritic.com (25-05-2002). Las horas se han computado incluyendo la programación de ficción, retransmisiones deportivas e informativos emitidos en el horario de máxima audiencia.

¹¹² Para los anunciantes la composición de la audiencia es habitualmente más importante que su tamaño. En un artículo sobre el canal WB Jim Rutenberg presenta un ilustrativo ejemplo basándose en los datos de la compañía Nielsen Media Research y la revista *The Advertising Age*. El veterano programa informativo de la CBS *60 minutes* tiene una audiencia habitual de catorce millones de espectadores, con una edad media de sesenta años. La serie de WB *Smallville* tiene una audiencia total muy inferior, siete millones y medio de espectadores, pero la edad media de estos espectadores es de veintinueve años. La consecuencia de este dato demográfico es que un anuncio de treinta segundos en *60 minutes* cuesta noventa mil dólares mientras que un anuncio de la misma duración en *Smallville* resulta más caro para los anunciantes, unos ciento once mil dólares. RUTENBERG, Jim: "A network that serves youth, and sells it as well". *The New York Times*, 6 de enero de 2003. Edición digital.

publicaciones de prensa, discográficas, parques recreativos y hasta equipos deportivos. En la actualidad una parte relevante de la industria cultural se encuentra en manos de una serie de grandes grupos que han formado redes integradas verticales en las que controlan todas las fases de producción, distribución y explotación de los productos. Además, esto contribuye a crear estrechas relaciones entre los diferentes medios, de forma que un mismo producto (un *software*) como una película puede nutrir al resto a través de su versión en novela y videojuego, su banda sonora, su distribución en cines, su explotación videográfica y su emisión por televisión. Estos procesos de integración no eran nuevos. Ya en los años cincuenta Paramount había sido propietaria de parte de DuMont (aunque la relación había acabado siendo perjudicial para ambas partes), se había propuesto la fusión de Fox y la ABC (pero no se había llegado a consumar) y RCA había mantenido su participación sobre RKO, que había contribuido a fundar, hasta su venta a Howard Hughes¹¹³.

En los años ochenta ABC y CBS mantendrían de forma efímera divisiones para producir películas con resultados económicos decepcionantes. Y a pesar de que fue una aventura en común relativamente breve, ya se citó que en 1983 Columbia, HBO y CBS habían creado Tri-Star, una ambiciosa compañía que suponía la integración entre la instancia de la producción y la distribución (Columbia) y de la exhibición (CBS y HBO), y cuyo nacimiento respondió a la penetración en la industria de la idea de que el futuro se encontraba en el aprovechamiento de la sinergia empresarial. En este sentido, hay que destacar que en los setenta los estudios cinematográficos ya habían pasado a formar parte de conglomerados empresariales. Paramount pertenecía a Gulf & Western, que tenía intereses tan variados como la fabricación de muebles y de repuestos de coche, y Columbia había sido adquirida por el fabricante de bebidas refrescantes Coca-Cola. Sin embargo, lo relevante de los conglomerados que se configurarían en los años noventa no iba a ser la concentración empresarial, sino la concentración en el ámbito de la comunicación.

¹¹³ HILMES (1990a), p. 136.

El ejemplo de 20th Century Fox fue paradigmático en este aspecto. En 1981 el estudio había sido adquirido por el magnate petrolífero Marvin Davis, un millonario poco acostumbrado a la inestabilidad que caracteriza al negocio cinematográfico y que consideraba el estudio como una inversión más en una cartera de negocios muy amplia y diversa. Por el contrario, Rupert Murdoch, magnate de la prensa en Australia y Reino Unido, perseguía la idea de construir un grupo empresarial con una estructura y un objetivo muy definido, los medios de comunicación, de forma que las diferentes divisiones se nutrieran entre sí. La Coca-Cola o los muebles difícilmente podrían establecer el mismo tipo de relación de enriquecimiento mutuo con una película o una serie de televisión que, como acabaría consiguiendo Murdoch, la revista de televisión *TV Guide* promocionando las series de la cadena Fox y los anuncios de estrenos cinematográficos del estudio logrando los lugares preferentes en los bloques publicitarios de las series más vistas de la cadena.

La diferencia de criterios se hizo relevante cuando Murdoch, que ya poseía importantes activos en el sector editorial de Estados Unidos, compró a Davis la mitad de 20th Century Fox en abril de 1985 y, visto el escaso interés del magnate en participar en la expansión de la compañía, se hizo con el resto en diciembre de ese año¹¹⁴. Completada con sus nuevas adquisiciones, News Corp., la compañía de Murdoch ya convertida en conglomerado, tuvo en 1986 cuarenta y tres millones de dólares de beneficios por las operaciones cinematográficas, una cifra superada por las operaciones del mercado del vídeo (cuarenta y seis millones) y la televisión (cincuenta millones)¹¹⁵. Murdoch se había dado cuenta de que un estudio cinematográfico era el motor que ponía en marcha el negocio, pero que sólo era una operación rentable si se la combinaba con otras actividades dedicadas a explotar el resto de los mercados. El inicio de las concentraciones tuvo su punto de partida cuando el mundo empresarial se hizo consciente de la imposibilidad de que un estudio cinematográfico por sí solo pudiera ser una actividad rentable debido a los altos costes de producción, el reparto de beneficios con distribuidores y exhibidores y la constatación de que, como tal, la demanda de cine en las salas había

¹¹⁴ PRINCE (2002), p. 48.

¹¹⁵ PRINCE (2002), p. 50.

tocado techo¹¹⁶. En 1989 Murdoch afirmó en una entrevista que estaba seguro de que los grandes competidores a nivel global serían cinco o seis compañías de medios de comunicación muy grandes¹¹⁷. Quince años después esa idea iba ser una realidad muy tangible culminando con un proceso de fusiones que ha dado lugar a empresas como Viacom Inc., Vivendi Universal, The Walt Disney Company, News Corporation y AOL/Time Warner.

Gulf & Western comenzó a mediados de la década a vender sus activos fuera de los medios de comunicación y el sector editorial y en 1989 cambió su nombre a Paramount Communications como paso previo a su adquisición por Viacom en 1993. Si hasta la Segunda Guerra Mundial los estudios habían sido propietarios de las cadenas de distribución y exhibición, el caso de Viacom mostraría el reverso de esta estructura. Viacom había nacido como una división de la CBS, aunque se había escindido por imposición legal en 1973 iniciando una serie de operaciones extraordinariamente lucrativas como distribuidora de televisión. En 1986 Viacom fue adquirida por National Amusement, una extensa cadena de cines que, bajo el control de Sumner Redstone, iba a convertirla en un conglomerado multimedia. En 1993 la compañía se haría con Paramount Communications y, completando el ciclo, en 2000 compraría la CBS. Además de CBS y UPN, Viacom Inc. posee canales por cable (MTV, VH1, Nickelodeon, TV Land, Spike TV, Comedy Central, BET y Showtime), un estudio cinematográfico (Paramount Pictures), una discográfica (Famous Music Publishing), una editorial (Simon & Schuster) y varias emisoras de radio¹¹⁸.

¹¹⁶ Entre diciembre de 1980 y septiembre de 1981 los grandes estudios estrenaron ciento catorce películas con un coste de producción de mil ochenta millones de dólares y lograron tan solo mil setenta millones de ingresos por la explotación en salas de cine, por lo que, independientemente de que algunas compañías fueran más prósperas que otras, la industria globalmente era deficitaria. PRINCE (2002), p. 20. Respecto a la taquilla, el incremento actual en los ingresos se debe más al aumento del precio de la entrada que a su venta numérica. Entre 1983 y 2003 los ingresos de taquilla han aumentado un ciento cincuenta por ciento (de 3.766 millones a 9.488 millones), mientras que el número de entradas en ese mismo periodo sólo se ha incrementado un treinta y uno por ciento (de 1.197 millones de entradas a 1.574 millones). El precio medio de la entrada ha pasado de 2.69 dólares en 1980 a 6.03 en 2003. MOTION PICTURES ASSOCIATION OF AMERICA: *U.S. entertainment industry: 2003 MPA market statistics*. Páginas 4, 8 y 10.

¹¹⁷ Citado en PRINCE (2002), p. 47.

¹¹⁸ Información tomada del dossier corporativo de Viacom Inc. relativo a 2002: <http://www.viacom.com/business.tin> (28-09-2003).

ABC, que ya era propiedad de la empresa Capital Cities, inició un proceso de fusión con The Walt Disney Company en 1995. En total, la nueva empresa resultante conjuga intereses tan diversos como varios parques temáticos alrededor del mundo, la producción cinematográfica (Walt Disney Pictures, Touchstone Pictures, Miramax Pictures, Dimension), la producción para televisión (Walt Disney Television Animation), la edición videográfica (Buena Vista Home Entertainment), la producción de espectáculos teatrales (Buena Vista Theatrical Group), discográficas (Buena Vista Music Group), emisoras de radio (ABC Radio Group), canales de cable (ESPN, The Disney Channel, Lifetime, A&E, E! Entertainment), editoriales (Disney Publishing), videojuegos y productos multimedia (Disney Interactive) y una variada gama de productos de consumo desarrollado por terceros mediante un sistema de licencias o por alguna empresa auxiliar de la compañía¹¹⁹.

La última de las *networks* tradicionales, la NBC, acabó formando parte a finales de los ochenta del conglomerado empresarial de General Electric. Irónicamente GE fue una de las compañías fundadoras de RCA y de su división radiofónica, la NBC, en los años veinte. GE tiene variados intereses en la industria aeronáutica, eléctrica, médica, de transportes, petroquímica, industrial y de productos financieros. Esta estructura es un reducto del sistema de conglomerados comunes en los años ochenta, aunque la diferencia es que GE pretende expandir de forma notable la importancia de su presencia en el sector audiovisual utilizando la NBC para articular ese desarrollo, creando por tanto una división de gran importancia y ambición dentro de la estructura general de la empresa. Por ello toda su participación en el mundo de la comunicación se canaliza a través de la NBC, que además de gestionar su propia red de emisoras, es propietaria de un canal orientado al público hispano (Telemundo), un servicio de información económica (CNBC) que cuenta con un canal por cable (MSNBC) desarrollado junto a Microsoft, otro canal en exclusiva propiedad (Bravo), una productora para crear sus propios programas (NBC Entertainment) e intereses en canales de cable como The National Geographic

¹¹⁹ Datos tomados del dossier para accionistas *Annual Report 2001* de The Walt Disney Company: <http://disney.go.com/corporate/investors/financials/annual/2001/pdfs/annual.pdf> (29-09-2002).

Channel y A&E Network¹²⁰. En 2004 NBC completó la adquisición de Universal, el estudio cinematográfico puesto a la venta después de que el conglomerado Vivendi Universal entrara en quiebra. Con este movimiento la NBC dejó de ser la única cadena que no se encontraba asociada de forma directa con un estudio cinematográfico en lo que fue una unión esperada teniendo en cuenta que Universal producía para la cadena algunas de sus series más relevantes, especialmente la franquicia *Ley y orden*. El resultado de la unión de las dos compañías es NBC Universal Inc., propiedad en un ochenta por ciento de GE y un veinte por ciento del grupo Vivendi Universal¹²¹.

Por su parte, News Corp. tiene una variedad de intereses a nivel internacional con participaciones en la producción cinematográfica (20th Century Fox, Fox Searchlight Pictures), la explotación videográfica (Fox Entertainment Video), emisoras de televisión por todo el país, canales de cable (FX, Fox Movie Channel, Fox Sports, Fox News, The National Geographic Channel), plataformas de televisión digital en Europa (BSkyB), decenas de periódicos en Australia, Reino Unido (*The Sun*, *News of the World*, *The Times*) y Estados Unidos (*The New York Post*), editoriales (Harper Collins, ReganBooks), revistas (*TV Guide*, *Inside Out*), una discográfica (Mushroom Records) y una empresa de creación de productos multimedia y videojuegos (Fox Interactive)¹²².

WB forma parte del conglomerado AOL/Time Warner, el resultado de la fusiones paulatinas de Time Inc., el grupo Turner, Warner Bros. y American On Line (AOL). La fusión de Time Inc. y Warner Communications estuvo llena de conflictos (por la intervención Paramount Communications en la operación) y de polémica, puesto que el resultado final iba a ser un gigante empresarial de una importancia nunca hasta entonces conocida. Stephen Prince vincula el desarrollo y la aprobación gubernamental a la operación al sentimiento nacionalista surgido del hecho de que un número muy importante de empresas

¹²⁰ Datos tomados de los dossiers corporativos de GE (<http://www.ge.com/company/index.htm>, 27-04-2004) y NBC (http://www.nbc.com/nbc/header/Corporate_Info.shtml, 29-11-2003).

¹²¹ Datos sobre la nueva compañía pueden encontrarse en: http://www.nbcuni.com/About_NBC_Universal/Company_Overview (12-07-2004).

¹²² Información tomada del dossier corporativo de News Corporation: <http://www.newscorp.com/operations/index.html> (29-06-2004).

del sector estaban siendo adquiridas por capital extranjero (Fox por el australiano Murdoch, Columbia por la japonesa Sony, Universal por la japonesa Matsushita y después por la canadiense Seagram y la francesa Vivendi), de forma que el gobierno no puso impedimentos a que el mayor conglomerado de medios de comunicación del mundo fuera de propiedad estrictamente norteamericana¹²³. Este vasto grupo agrupa en su interior multitud de empresas que operan en todos los campos, destacando como principales núcleos Turner Broadcasting (Warner Bros. Television Network, TBS Superstation, Cartoon Network, TCM, TNT, CNN, Court TV, Turner South, Boomerang, y los equipos deportivos los Atlanta Braves, los Atlanta Trashers y los Atlanta Hawks); Warner Bros. (Warner Bros. Pictures, Warner Bros. Television, Castle Rock Entertainment, Warner Home Video, Warner Bros. Animation, propietaria de Looney Tunes y Hanna-Barbera, y DC Comics); Warner Music Group (Warner Bros. Records, Elektra Recording Group, Atlantic Recording Corporation); Time Warner Cable (operadora y proveedora del servicio de la televisión por cable); Time Inc. (editora de centenares de revistas como *Time*, *Fortune*, *People*, *Entertainment Weekly*, *Sports Illustrated* y *Money*); New Line Cinema (que cuenta con sus propias divisiones para la producción y distribución de películas y series de televisión, una discográfica y una distribuidora videográfica); HBO (dieciséis canales para los Estados Unidos y diferentes versiones para el mercado internacional, además de dos empresas productoras); AOL/Time Warner Book Group (que agrupa a varias editoriales); AOL Time Warner Interactive Video (para el desarrollo de productos multimedia) y American On Line, la mayor empresa mundial de servicios relacionados con Internet y comercio electrónico¹²⁴.

En septiembre de 2003 la compañía eliminó AOL de su nombre corporativo para quedarse como Time Warner Inc., un intento de distanciarse de los escándalos que saltaron a la luz pública después de la fusión de la compañía con American Online, incluyendo un proceso judicial en el que diversos inversores acusan a los principales ejecutivos de maquillar la contabilidad para

¹²³ PRINCE (2002), pp. 67-68.

¹²⁴ Información tomada del dossier corporativo de AOL/Time Warner: http://www.aoltimewarner.com/corporate_information/index.adp (29-09-2003).

elevanto de forma artificial el valor de la compañía. Con el cambio de nombre se simbolizó una nueva filosofía empresarial que llevó a finales de 2003 a la dimisión del presidente Steve Case (el fundador de AOL) y la venta de los activos menos rentables como los equipos The Atlanta Hawks y The Atlanta Thrashers y la discográfica The Warner Music Group.

La única cadena de televisión que permanece relativamente independiente es PAX, cuya empresa matriz, Paxson Communications, se había dedicado hasta ahora a la explotación de emisoras de televisión. No se descarta que un futuro pueda entrar a formar parte de alguno de estos grupos, principalmente NBC, que ya forma parte de su accionariado aunque sin tener control directo sobre la compañía. En cuanto a los estudios cinematográficos, permanecen independientes de los grandes conglomerados Columbia Pictures y MGM. Columbia Pictures pertenece a la compañía japonesa Sony dentro de su división Sony Corporation of America. Las empresas menores se agrupan en torno a la división cinematográfica Columbia Tri Star Motion Picture Group (de la que forman parte Columbia Pictures, Sony Picture Classics y Screen Gems), la división televisiva Sony Pictures Television Group (con Sony Pictures Television como productora de programas para diferentes canales y Sony Pictures Television International para la inversión en canales de cable y satélite en el exterior como AXN), Sony Pictures Consumer Products (encargada de comercializar productos basados en sus propiedades) y Sony Pictures Digital (que comprende una compañía de efectos especiales y diversas aplicaciones desarrolladas para Internet)¹²⁵. MGM, el único estudio que permanece independiente debido a la inestabilidad de sus propietarios, va a ser controlado a partir de ahora por un grupo inversor liderado por Sony. En 1996 el millonario Kirk Kerkorian, que había adquirido la compañía primero en 1969 y después se había hecho cargo de la sección de producción en 1986 cuando Ted Turner desmembró la compañía, la compró de nuevo para incorporarla a su fructífero imperio de hoteles de lujo¹²⁶. Después de una fuerte puja con Time Warner, un grupo de inversores liderados por Sony, entre ellos el operador de cable

¹²⁵ Información corporativa de Sony Corporation of America disponible en <http://www.sonypictures.com/corp/corporatefact.html> (10-06-2004).

¹²⁶ Información corporativa disponible en http://www.mgm.com/corp_main.do (10-06-2004).

Comcast, compró a final de 2004 el estudio por tres mil millones de dólares más la asunción de dos mil millones de deuda. El movimiento va dirigido a la adquisición de su catálogo, ya que se espera que la división de producción sea cerrada y MGM deje de existir como estudio¹²⁷.

Estas concentraciones han sido la expresión en el ámbito audiovisual de una tendencia general del mundo empresarial durante los años noventa, pero también ha respondido a características propias. Una de ellas ha sido el relajamiento del control gubernamental ejercido a través de la FCC que vivió, paradójicamente, sus momentos de más intensidad bajo administraciones demócratas, aparentemente las más intervencionistas. En 1970, con el republicano Richard Nixon como presidente, la FCC había promulgado las leyes de Interés Financiero y Sindicación, conocidas por las leyes *Fin-Syn* (por Financial Interest and Syndication), que pretendían luchar contra el oligopolio que las *networks* tenían sobre el mercado televisivo limitando los programas que podían desarrollar en propiedad e impidiendo los contratos que incluyeran la explotación en sindicación en favor de las cadenas. El mercado de la sindicación se mostraría tan próspero que compañías como Viacom y Capital Cities comenzaron su trayectoria como sindicadores antes de dar paso a grandes conglomerados. Las leyes *Fin-Syn* beneficiaron desde el punto de vista económico a los estudios de Hollywood, que fueron protegidos durante la administración Reagan gracias a la intervención del mismo Presidente, un antiguo actor. A finales de los años ochenta, con la administración Bush, se inició el proceso de reforma que llevaría a que en 1995, con el demócrata Bill Clinton en el poder, las leyes fueran completamente eliminadas. Al año siguiente la administración demócrata realizaría otra importante desregulación decretando una nueva normativa de telecomunicaciones que ampliaba el umbral de cobertura de las emisoras que un solo grupo podía poseer del veinticinco al treinta y cinco por ciento¹²⁸. El relajamiento del control gubernamental propició que las diferentes compañías decidieran unirse

¹²⁷ ROSS SORKIN, Andrew: "You only sell thrice". *The New York Times*, 26 de septiembre de 2004. Edición digital.

¹²⁸ HOLT, Jennifer: *Vertical vision: Deregulation, industrial economy and prime-time design*, en JANCOVICH, Mark y LYONS, James (eds.): *Quality popular television*. Ed. British Film Institute, Londres, 2003. Páginas 14-16.

creando redes de explotación del mercado televisivo de forma vertical y horizontal en una sucesión de fusiones que fueron aprobadas por la administración Clinton sin demasiados reparos.

Desde el punto de vista de la producción audiovisual hay que hacer notar que estos conglomerados son el resultado de la consolidación de la cultura del ocio dentro del mundo occidental. La producción de contenidos no ha hecho sino multiplicarse a gran velocidad en los últimos años gracias al desarrollo de mercados como la televisión por cable y satélite y el vídeo. La gran necesidad de abastecer el mercado en sus diferentes vertientes ha permitido la creación de numerosas nuevas empresas orientadas a determinados grupos de consumidores que se agrupan en entidades mayores para lograr una posición de fuerza en el mercado y aprovecharse de la sinergia entre estas unidades diferentes. Si los mercados audiovisuales están fuertemente interconectados y son globales, es lógico que hayan acabado dando lugar a empresas que reflejan esa estructura. Es legítimo que ello despierte dudas acerca de su influencia sobre el poder político, pero no se puede pensar que la homogeneización de contenidos es una consecuencia inevitable tras la creación de grandes conglomerados. A pesar de formar parte de una compañía que se precia de estar dirigida fundamentalmente a la familia, The Walt Disney Company, la productora cinematográfica Miramax ha continuado realizando el mismo tipo de películas que cuando era independiente y sigue distribuyendo en Estados Unidos películas extranjeras cargadas de fuerte polémica (como *Sacerdote* en 1994 o el reciente caso de *The Magdalene sisters*). Sin embargo, también existen tensiones como las provocadas por el documental propagandístico *Fahrenheit 9/11* (2004, Michael Moore), que Disney impidió distribuir a Miramax a pesar de que la compañía había financiado la película¹²⁹.

¹²⁹ Michael Moore sabía desde un periodo anterior que Miramax no distribuiría la película, pero lo utilizó hábilmente como promoción cuando se acercó la fecha de su estreno. La razón esgrimida por Disney era el temor a perder ayudas fiscales para su parque temático en Florida, estado donde gobierna Jeb Bush, hermano del Presidente George W. Bush, a quien la película critica de forma notable. Harvey Weinstein, el fundador de Miramax, compró la película a Disney y no tuvo problema en encontrar como distribuidores a Lions Gate y IFC Films en lo que fue una reedición del problema de *La pasión de Cristo*, otra película cuya naturaleza polémica provocó que fuera rechazada por las divisiones de distribución de los grandes estudios. Como en ese caso, la película ha logrado un éxito espectacular recaudando más de cien millones de

De forma general las diferentes divisiones de las empresas actúan de manera independiente y, en ocasiones, incluso sirviendo a intereses contrapuestos. Un ejemplo de la variedad de criterios con la que pueden funcionar las distintas divisiones se puso de manifiesto cuando la cadena CBS decidió no emitir la miniserie *The Reagans* ante las protestas de grupos conservadores. La miniserie pasó entonces a Showtime, también perteneciente al grupo Viacom¹³⁰. Los ejemplos en los que la estructura empresarial juega contra la diversidad pueden contrarrestarse con otros en los que sucede lo contrario. Los movimientos convergentes han estado determinados por la necesidad de optimizar costes e invertir para expandir los mercados de las nuevas tecnologías aplicadas al ocio, lo que ha llevado a pagar cantidades muy por encima del valor real de las compañías, provocando a corto y medio plazo resultados contables ruinosos, a lo que se suman las complejidades de la producción audiovisual que hacen difícil una auténtica sinergia empresarial¹³¹. Las incertidumbres financieras del presente difícilmente permiten predecir cuál será el futuro del mercado audiovisual, aunque lo indiscutible es que nunca hasta ahora la industria cultural había alcanzado niveles tan altos de producción, lo que explica en última instancia el auge de los procesos de hipertextualidad a los que se dedica esta investigación.

dólares en taquilla, una cifra insólita para un documental, y su distribución en vídeo ha sido realizada por Columbia Tri-Star Home Entertainment. En realidad *Fahrenheit 9/11* ha sido involuntaria protagonista de los conflictos entre el presidente de The Walt Disney Company, Michael Eisner, y Harvey Weinstein, y los problemas del propio Eisner, cuya gestión está siendo discutida por los accionistas de la compañía y que decisiones tan nefastas financieramente como la de no distribuir un título de la relevancia de *Fahrenheit 9/11* han agravado de forma notable.

¹³⁰ <http://edition.cnn.com/2003/SHOWBIZ/TV/11/25/tv.reagans.ap/> (12-06-2004). En la rueda de prensa de presentación el presidente de Showtime Robert Greenblatt acusó a Leslie Moonves, el presidente de CBS, de no haber supervisado correctamente la miniserie. El comunicado de prensa de Showtime también hacía una referencia específica a la libertad de expresión que dejaba en evidencia la actitud de Moonves. <http://www.viacom.com/press.tin?ixPressRelease=80254129> (12-06-2004).

¹³¹ En un ejemplo de estos problemas, la división de distribución de Fox se enfrentó de forma sucesiva a las demandas del productor Steven Bochco y los actores David Duchovny y Alan Alda, que consideraban que se habían negociado a la baja las licencias de emisión de, respectivamente, *Canción triste de Hill Street*, *Expediente X* y *M.A.S.H.* para el canal de la compañía FX, lo que les privaba de lograr mayores ingresos. En los tres casos Fox llegó a acuerdos para evitar que el asunto se resolviera en los tribunales. HOLT (2003), p. 24.

PARTE SEGUNDA

3. PROCESOS DE HIPERTEXTUALIDAD EXTERNA.

3.1. INTRODUCCIÓN.

Tanto el cine como la televisión se han nutrido desde sus orígenes de modos de representación externos para la creación de nuevos relatos audiovisuales. El devenir histórico e industrial de estos medios ha determinado en gran parte cuales eran los predilectos para realizar las adaptaciones, siempre primando las fuentes originales que tuvieran una gran repercusión sobre el público. Por ello, la novela, cuya popularidad ha permanecido invariable durante el siglo XX, ha sido la principal fuente de inspiración para cine y televisión, una posición que mantiene en la actualidad¹³². Si embargo, el teatro, que durante los años treinta y cuarenta inspiró decenas de películas, es ahora una fuente marginal con apenas unos cuantos títulos en las últimas décadas, lo que ha venido aparejado a su desplazamiento dentro de los hábitos de ocio del público medio. En la actualidad los jóvenes son el público que más acude a las salas y para los anunciantes de televisión son un mercado especialmente atractivo, lo que ha llevado a que las fuentes externas se hayan ido reconvirtiendo paralelamente¹³³. Por eso hoy son abundantes las adaptaciones de antiguos medios que viven un proceso de expansión, como el cómic, y otros que apenas cuentan con dos décadas de existencia, como los videojuegos.

Es importante reseñar que el flujo entre los diferentes modos de representación es fuertemente bidireccional, algo que se hará notar en cada uno de los diferentes apartados. Es cierto que la novela continúa siendo una fuente constante para nuevas películas, pero también que cada vez son más habituales las películas de éxito que inspiran obras literarias, las denominadas novelizaciones. Éste es un fenómeno que también ha afectado a la televisión y ya en 1978 una novela basada en el guión de Gerald Green para la miniserie

¹³² Para un análisis de las adaptaciones de novelas y obras teatrales en el cine mudo ver GIFFORD, Denis: *Books and plays in films, 1896-1915: Literary, theatrical and artistic sources of the first twenty years of motion pictures*. Ed. McFarland, Jefferson, 1991.

¹³³ La importancia del público menor de cincuenta años en televisión fue analizada en el capítulo anterior. En el caso del cine norteamericano, una introducción a la evolución del público se encuentra en MALTBY, Richard: *Hollywood cinema*. Ed. Blackwell, Oxford, 2003. Páginas 19-22.

Holocausto (NBC, 1978) se convirtió en un gran éxito, mientras que en la actualidad son abundantes los libros que enriquecen la mitología creada por series como *Star trek* y *Expediente X*. Y tendencias como éstas se amplían fácilmente al campo de los videojuegos, el cómic y el teatro, creando unas complejas redes de interrelación textual que demuestran la complejidad y flexibilidad de la industria cultural norteamericana.

3.2. EL CINE Y OTROS MODOS DE REPRESENTACIÓN.

El cine ha utilizado como principales fuentes de inspiración a la novela y el teatro, a los que se han ido sumando otros medios como el relato corto, el discurso informativo, el cómic, la música y los videojuegos. Más marginal ha sido la presencia de la poesía, aunque relevante durante el periodo del cine mudo, y más anecdóticos otros modos de representación tan diversos como el relato publicitario y los juegos de mesa¹³⁴.

3.2.1. La novela.

La novela ha sido la principal fuente de inspiración para el cine desde su nacimiento. Durante el periodo del cine mudo los creadores del incipiente medio buscaron novelas bien conocidas por el público como fuentes para nuevas producciones que tomaran de estas obras pertenecientes a la alta cultura algo de su prestigio. En Europa esta pretensión se conoció como *film d'art*, una corriente cinematográfica intelectual y preciosista en la que, junto a la novela, también existía una fuerte influencia temática y estética del teatro¹³⁵. A pesar del fracaso de este tipo de tendencias, que no lograron ni atraer al público, ni lograr prestigio, ni configurar un lenguaje propiamente cinematográfico, la novela continuó siendo una fuente constante de inspiración para la ficción cinematográfica. La ventaja de la novela sobre otros modos de representación radicaba en que ofrecía argumentos extensos y bien desarrollados cuya eficacia ya se había probado entre el público. Una vez asegurados los derechos, una labor de síntesis y transformación adaptaba el texto literario al lenguaje audiovisual, con la ventaja de que, al poseer la propiedad del libro, éste podría ser utilizado una y otra vez para cuantas adaptaciones (convenientemente disfrazadas) desearan realizar los productores. Todos los estudios se lanzaron a la adquisición de los derechos

¹³⁴ A pesar de las inevitables omisiones, el intento más ambicioso de catalogar todas las películas del ámbito angloparlante basadas en referentes literarios (incluyendo novelas, obras teatrales, relatos cortos, poemas y libros de no ficción) es GOBLE, Alan: *The complete index to literary sources in film*. Ed. Bowker-Saur, Londres, 1999.

¹³⁵ ABEL, Richard: *Del esplendor a la miseria: Cine francés, 1907-1918*, en TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Historia general del cine, volumen III. Europa 1908-1918*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Páginas 23-25.

de tantas novelas como fuera posible para poseer un vasto catálogo de argumentos preparados a los que acudir en cualquier momento. Otra inmediata consecuencia de este interés fue el hecho de que algunos escritores de prestigio, como F. Scott Fitzgerald y William Faulkner, además de ver frecuentemente adaptadas sus obras, también trabajaron como guionistas cinematográficos.

Clásicos de la literatura norteamericana y universal al igual que novelas contemporáneas han sido la fuente de inspiración de multitud de películas. En algunos casos la influencia ha llegado hasta contribuir a configurar algunos géneros concretos como fue el caso del cine negro. La obra de autores como Raymond Chandler, James M. Cain y Dashiell Hammett tuvo una fuerte influencia en esta corriente cinematográfica del cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta e inspiró grandes títulos como *El halcón maltés* (1941, John Huston), *Perdición* (1944, Billy Wilder), *Historia de un detective* (1944, Edward Dmytryk), *El cartero siempre llama dos veces* (1946, Tay Garnett), *La dama del lago* (1946, Robert Montgomery) y *El sueño eterno* (1946, Howard Hawks)¹³⁶. La obra de otros autores relevantes también fue habitualmente llevada al cine, destacando la figura del premio Nobel Ernest Hemingway y las adaptaciones *Adiós a las amas* (1932, Frank Borzage; 1957, Charles Vidor), *Por quién doblan las campanas* (1943, Sam Wood), *Tener y no tener* (1944, Howard Hawks), *Fiesta* (1957, Henry King) y *El viejo y el mar* (1958, John Sturges)¹³⁷. La obra de William Faulkner fue también objeto de

¹³⁶ Una monografía reciente sobre este apartado es: PHILIPS, Gene D.: *Creatures of darkness: Raymond Chandler, detective fiction, and film noir*. Ed. University Press of Kentucky, Lexington, 2000. También existe un amplio capítulo sobre las adaptaciones al cine de obras de estos autores en MARLING, William: *The american roman noir: Hammett, Cain, and Chandler*. Ed. University of Georgia Press, Athens, 1998. Otra obra que se centra en la trayectoria en Hollywood de James M. Cain y otros autores menores es WILT, David E.: *Hardboiled in Hollywood*. Ed. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1991.

¹³⁷ A principios de los años ochenta se publicaron dos monografías a este respecto: LAURENCE, Frank M.: *Hemingway and the movies*. Ed. University Press of Mississippi, Jackson, 1981; y PHILIPS, Gene D.: *Hemingway and film*. Ed. F. Ungar Pub. Co., Nueva York, 1980. Sin embargo, el tema no ha despertado mayor interés debido a que los expertos en el autor coinciden en la mediocridad general de las adaptaciones (salvo alguna excepción) y su escasa influencia. BEEGEL, Susan F.: *The critical reputation of Ernest Hemingway*, en DONALDSON, Scott (ed.): *The*

adaptaciones cinematográficas como *Han matado a un hombre blanco* (1949, Clarence Brown), *El largo y cálido verano* (1958, Martin Ritt), *Ángeles sin brillo* (1958, Douglas Sirk), *El ruido y la furia* (1959, Martín Ritt), *Réquiem por una mujer* (1961, Tony Richardson) y *Los rateros* (1969, Mark Rydell)¹³⁸.

En fechas más recientes tres novelistas han ocupado un lugar preferente como los autores contemporáneos más adaptados para la gran pantalla: Stephen King, Michael Crichton y John Grisham. Sin duda, el más relevante de todos es Stephen King, que ve con mayor frecuencia su obras llevadas a la gran pantalla, tanto novelas como relatos cortos (de los que se hablará en un apartado posterior). Considerado el principal exponente del terror literario contemporáneo, Stephen King también ha destacado por otro tipo de obras en las que, a pesar de la posible presencia de algún elemento sobrenatural, el peso de la historia reside en sus cualidades dramáticas. Adaptaciones de novelas y novelas cortas suyas han sido *Carrie* (1976, Brian DePalma), *El resplandor* (1980, Stanley Kubrick), *Christine* (1983, John Carpenter), *Cujo* (1983, Lewis Teague), *La zona muerta* (1983, David Cronenberg), *Ojos de fuego* (1984, Mark L. Lester), *Cuenta conmigo* (1986, Rob Reiner), *Retorno a Salem's Lot* (1987, Larry Cohen), *Perseguido* (1987, Paul Michael Glaser), *El cementerio viviente* (1989, Mary Lambert), *Misery* (1990, Rob Reiner), *La mitad oscura* (1993, George A. Romero), *La tienda* (1993, Fraser C. Heston), *Eclipse total* (1995, Taylor Hackford), *Thinner* (1996, Tom Holland), *Verano de corrupción* (1998, Bryan Singer), *La milla verde* (1999, Frank Darabont), *Corazones en Atlántida* (2002, Scott Hicks), *La ventana secreta* (2004, David Koepp) y *Riding the bullet* (2004, Mike Garris)¹³⁹.

Cambridge companion to Hemingway. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. Página 273.

¹³⁸ Un análisis de las adaptaciones cinematográficas de las obras de William Faulkner se encuentra en: PHILIPS, Gene D.: *Fiction, film and Faulkner: The art of adaptation*. Ed. University of Tennessee Press, Knoxville, 1988.

¹³⁹ Las abundantes adaptaciones de obras de Stephen King han motivado diversas aproximaciones críticas. Entre las más recientes se encuentran JONES, Stephen: *Creepshows: The illustrated Stephen King movie guide*. Ed. Billboard Books, Nueva York, 2002; y MAGISTRALE, Tony: *Hollywood's Stephen King*. Ed. Palgrave MacMillan, Nueva York, 2003.

Otro autor cuyas obras son llevadas asiduamente al cine es Michael Crichton, que durante unos años compaginó su actividad como novelista con la de director de cine. Crichton está especializado en las novelas de intriga con un fuerte entramado científico, como corresponde a la formación de su autor en la antropología, la medicina y la biología. Adaptaciones de novelas de Crichton son *La amenaza de Andrómeda* (1971, Robert Wise), *Diagnóstico: Asesinato* (1972, Blake Edwards), *The terminal man* (1974, Mike Hodges), *Parque jurásico* (1993, Steven Spielberg), *Sol naciente* (1993, Philip Kaufman), *Acoso* (1994, Barry Levinson), *Congo* (1995, Frank Marshall), *El mundo perdido* (1997, Steven Spielberg), *Esfera* (1998, Barry Levinson), *El guerrero número 13* (1999, John McTiernan) y *Timeline* (2003, Richard Donner). Por último, John Grisham es el especialista en los *thrillers* protagonizados por abogados que están dispuestos a arriesgar sus carreras y sus vidas por descubrir la verdad y oponerse a la influencia de entramados de poder. Prácticamente todas sus novelas han sido llevadas al cine, inspirando a las películas *La tapadera* (1993, Sydney Pollack), *El informe pelícano* (1993, Alan J. Pakula), *El cliente* (1994, Joel Schumacher), *Tiempo de matar* (1996, Joel Schumacher), *Cámara de gas* (1996, James Foley), *Legítima defensa* (1997, Francis Ford Coppola) y *El jurado* (2003, Gary Fleder)¹⁴⁰.

Debido a su importante trascendencia dentro de la industria cinematográfica norteamericana, las adaptaciones de novelas han sido objeto de numerosos estudios acerca de su evolución histórica y sus procedimientos incluyendo áreas concretas como la adaptación de obras clásicas. Una de las primeras aportaciones relevantes a este campo de estudio data de 1957 con la publicación de *Novels into film* de George Bluestone, que analizaba seis notables ejemplos de adaptación desde la reflexión sobre las características estilísticas de los dos medios¹⁴¹. Algunas de las aportaciones recientes más relevantes a este extenso campo de estudio son *Take two: Adapting the*

¹⁴⁰ Un análisis de las adaptaciones de novelas de John Grisham desde el punto de vista del género se encuentra en BARTLETT, Keith: *Grisham adaptations and the legal thriller*, en NEALE, Steve (ed.): *Genre and contemporary Hollywood*. Ed. British Film Institute, Londres, 2002. Páginas 268-280.

¹⁴¹ La obra fue reeditada recientemente como BLUESTONE, George: *Novels into film*. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2003.

contemporary american novel to film editado por Tapa Lupack, *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation* de Brian McFarlane, *Film and literature: An introduction and reader* de Timothy Corrigan, y *Rethinking the novel/film debate* de Kamilla Elliott¹⁴². Además, se publicó con el título de *Novels into film: The encyclopedia of movies adapted from books* (editada por John C. Tibbetts y James M. Welsh) un ambicioso proyecto para reunir un amplio número de análisis de las adaptaciones de novelas más relevantes, un intento caracterizado por las inevitables omisiones y una brevedad que acentuaba el subjetivismo de los análisis¹⁴³.

Entrando en el apartado de la relación bidireccional, en las dos últimas décadas se han popularizado de forma notable las novelizaciones, que toman como base guiones de películas de éxito y les dan un tratamiento literario bajo la sanción de los productores de la película, ya que el libro debe ser un complemento y no una variación libre de la misma¹⁴⁴. Un ejemplo temprano de esta tendencia fue *2001: Una odisea espacial*, escrita por Arthur C. Clarke basándose en *2001: Una odisea del espacio*. La película utilizaba diversos relatos de ciencia-ficción del escritor y su planteamiento fue desarrollado por Clarke junto con el director Stanley Kubrick. La novela se publicó de forma paralela al estreno de la película en 1968 y Clarke publicaría posteriormente tres continuaciones, la primera de las cuales serviría de base para *2010: Odisea dos* (1984, Peter Hyams). Sin embargo, lo más frecuente es que la novelización se realice por parte de un autor poco conocido, ya que el trabajo de adaptar una película popular permite un margen de creatividad limitado. Las novelizaciones son una fórmula de colaboración entre las industrias

¹⁴² LUPACK, Tapa (ed.): *Take two: Adapting the contemporary american novel to film*. Ed. Bowling Green State University, Bowling Green, 1994. MCFARLANE, Brian: *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 1996. CORRIGAN, Timothy: *Film and literature: An introduction and reader*. Ed. Prentice Hall, Upper Saddle River, 1998. ELLIOTT, Kamilla: *Rethinking the novel/film debate*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

¹⁴³ TIBBETTS, John C. y WELSH, James M. (eds.): *Novels into film: The encyclopedia of movies adapted from books*. Ed. Facts on file, Nueva York, 1999.

¹⁴⁴ La novelización se puede considerar la variedad más comercial de la fascinación que el cine ha despertado en los novelistas a lo largo del siglo veinte, dando lugar al género de la llamada novela fílmica. Un amplio estudio de este género se encuentra en MOSES, Gabriel: *The nickel was for the movies: Film in the novel from Pirandello to Puig*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1995.

cinematográfica y editorial y en la actualidad, debido a los procesos de concentración empresarial, son realizadas de forma preferente por las editoriales asociadas a la productora de la película en el que caso de que existan esos vínculos. En las dos últimas décadas las novelizaciones han sido muy numerosas, destacando las adaptaciones de películas como *Instinto básico* (adaptada por Richard Osborne), *Philadelphia* (adaptada por Chistopher Davis), *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (adaptada por Simon Green), *Amistad* (adaptada por Alexs D. Pate), *Doce monos* (adaptada por Elisabeth Hand), *Hombres de negro* (adaptada por Steve Perry), *Seven* (adaptada por Anthony Bruno) y *El sexto sentido* (adaptada por Peter Lerangis)¹⁴⁵.

También son frecuentes las novelizaciones basadas en series establecidas como Indiana Jones, *La guerra de las galaxias* y *Star trek*, de forma que después de las adaptaciones literales se producen nuevos títulos con argumentos originales que expanden el universo diegético de los referentes. Son igualmente destacables las novelizaciones de películas basadas en referentes no literarios, especialmente cómics como *Blade* (adaptada por Mel Odom) y novelas gráficas como *La liga de los hombres extraordinarios* (adaptada por Kevin J. Anderson), pero también videojuegos como *Wing commander* (adaptada por Peter Telep) y *Mortal kombat* (adaptada por Martin Delrio) y series de televisión como *Maverick* (adaptada por Max Allan Collins). El nivel de reciclaje es tal que incluso se han editado novelizaciones de películas basadas en obras literarias como *Drácula de Bram Stoker* (adaptada por Fred Saberhagen) y *Sleepy Hollow* (adaptada por Peter Lerangis). Debido a la dificultad de introducir elementos argumentales que alteren el planteamiento de la película, las novelizaciones suelen ser textos de limitada extensión que se suelen centrar en completar acontecimientos mencionados en la película pero no desarrollados y en incidir en la caracterización psicológica de los personajes y sus impresiones internas¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Una de las escasas aproximaciones críticas a este interesante fenómeno se encuentra en LARSON, Randall D.: *Film into books: An analytical bibliography of film novelizations, movie and TV tie-ins*. Ed. Scarecrow Press, Metuchen, 1995.

¹⁴⁶ Una manifestación del intento de aprovechar la popularidad de una película por parte del sector editorial es la inclusión de elementos paratextuales en nuevas ediciones de la obra original, como el rostro de los actores o el cartel promocional de la

3.2.2. El teatro.

El teatro ha sido una de las mayores fuentes temáticas para las producciones audiovisuales, especialmente para el cine durante la época del Hollywood clásico en sus modalidades de drama, comedia y musical. Durante un largo periodo toda obra que alcanzara un gran éxito era convertida en película tarde o temprano, abarcando géneros tan diferentes como la comedia (*Nacida ayer* -1950, George Cukor-, basada en una obra de Garson Kanin), el drama (*Yo confieso* -1953, Alfred Hitchcock-, basada en una obra de Alfred Anthelme), el espionaje (*Cinco tumbas a El Cairo* -1943, Billy Wilder-, basada en una obra de Lajos Biro), la intriga (*Testigo de cargo* -1957, Billy Wilder-, basada en la obra de Agatha Christie), las aventuras (*Mogambo* -1953, John Ford-, basada en una obra de Wilson Collison), el histórico (*Becket* -1964, Peter Glenville-, basada en una obra de Jean Anouilh), el terror (*Los crímenes del museo de cera* -1953, André de Toth-, basada en una obra de Charles Welden), la fantasía (*La muerte de vacaciones* -1934, Mitchell Leisen-, basada en una obra de Alberto Casella), y hasta el *western* (*El prófugo* -1931, Cecil B. DeMille-, basada en la obra de Edwin Milton Royle).

Entre los autores clásicos, sin duda, el favorito es el inglés William Shakespeare, cuyas comedias, tragedias y obras históricas han sido adaptadas una y otra vez por las cinematografías de todo el mundo. Muchas son adaptadas literalmente, como las versiones de *Hamlet* realizadas por Laurence Olivier y Franco Zeffirelli en 1948 y 1990 respectivamente. Otras son actualizadas, como los ejemplos de *Romeo y Julieta* (1996, Baz Luhrmann) y *Hamlet* (2000, Michael Almereyda). En un tercer caso se encuentran aquellas obras que han sido sustancialmente alteradas en cuanto a personajes y argumento, aunque manteniendo la premisa inicial, el desenlace y la enseñanza moral de la obra original. Así ocurre en *West Side story* (1966, Robert Wise y Jerome Robbins), *Hombres de respeto* (1991, William Reilly) y *10 razones para odiarte* (1999, Gil Junger), basadas respectivamente en

película en la portada. En el caso de *La tapadera*, el éxito de la película llevó incluso a cambiar el título de la traducción del libro en España de *La firma* (*The firm* era el título original en ambos casos) a *La tapadera*. Más recientemente, otra novela de John Grisham ha visto alterado su nombre y *El último jurado* se ha convertido en *El jurado* después del estreno de la adaptación cinematográfica en España.

Romeo y Julieta, *MacBeth* y *La fierecilla domada*. De esta manera Shakespeare se ha convertido en el autor más influyente y adaptado de la literatura universal y su actualidad se pone de manifiesto en las numerosas versiones que de sus obras se han realizado en los últimos años especialmente dirigidas hacia un público juvenil¹⁴⁷.

Durante fechas más recientes Neil Simon ha visto casi dos decenas de sus obras convertidas en películas como *La extraña pareja* (1968, Gene Saks), *El prisionero de la Segunda Avenida* (1975, Melvin Frank), *Capítulo dos* (1979, Robert Moore), *Sólo cuando me río* (1981, Glen Jordan), *Soy tu hija, ¿no te acuerdas?* (1982, Herbert Ross), *Las desventuras de un recluta inocente* (1988, Mike Nichols) y *Perdidos en Yonkers* (1993, Martha Coolidge), en la mayoría de las cuales ha ejercido como adaptador. Ésta también fue la situación de Tennessee Williams, cuyas obras fueron adaptadas durante los cincuenta y sesenta con gran éxito, cotizadas estrellas y directores prestigiosos dando lugar a títulos como *Un tranvía llamado deseo* (1951, Elia Kazan), *La rosa tatuada* (1955, Daniel Mann), *Baby doll* (1956, Elia Kazan), *La gata sobre el tejado de zinc* (1958, Richard Brooks), *De repente, el último verano* (1959, Joseph L. Mankiewicz) y *Dulce pájaro de juventud* (1962, Richard Brooks)¹⁴⁸. Otros dos autores cuyas obras han sido adaptadas en diversas ocasiones son Arthur Miller con *Muerte de un viajante* (1951, Laslo Benedek), *Panorama desde el puente* (1962, Sidney Lumet), *Todo el mundo gana* (1990, Karel Reisz) y *El crisol* (1996, Nicholas Hytner); y David Mamet (también escritor y

¹⁴⁷ Los trabajos académicos sobre la obra de Shakespeare en el cine son muy abundantes y su campo de estudio varía desde el análisis de las diferentes adaptaciones de una misma obra hasta las adaptaciones realizadas por realizadores como Orson Welles, Laurence Olivier, Akira Kurosawa y Kenneth Branagh. Dos informativas introducciones generales a las diferentes áreas de estudio dentro de este campo de investigación se encuentran en DAVIES, Anthony (ed.): *Shakespeare and the moving image: The plays on film and television*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1994; y JACKSON, Russell (ed.): *The Cambridge companion to Shakespeare on film*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

¹⁴⁸ Una amplia aproximación a estas adaptaciones se encuentra en YACOWAR, Maurice: *Tennessee Williams and film*. Ed. F. Ungar Pub. Co., Nueva York, 1977. Una aproximación más reciente que incide en su influencia general en el cine norteamericano es BARTON PALMER, R.: *Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film*, en ROUDANÉ, Matthew C. (ed.): *The Cambridge companion to Tennessee Williams*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. Páginas 204-231.

director cinematográfico) con *Glengarry Glen Rose* (1992, James Foley), *Oleanna* (1994, David Mamet) y *American Buffalo* (1996, Michael Corrente)¹⁴⁹.

Las aproximaciones académicas a las adaptaciones de obras teatrales casi siempre han venido aparejadas al estudio de los referentes literarios en su conjunto, especialmente novelas, como ocurre en *De la literatura al cine* de Sánchez Noriega. Uno de los escasos estudios monográficos es *Theater and film: A comparative study of the two forms of dramatic art, and of the problems of adaptation of stage plays into films* de Roger Manvell, que pone de relevancia las similitudes entre las dos formas de representación y las dificultades que supone realizar una adaptación que se distancie de su referente lo suficiente como para no ser tachada de teatro filmado¹⁵⁰. En parte esta escasa presencia de estudios críticos está relacionada con el hecho de que en la actualidad sólo se adaptan obras teatrales de forma muy esporádica, sin que el éxito de una obra a nivel popular o crítico suponga el salto automático a la gran pantalla como ocurría durante los años treinta, cuarenta y cincuenta. Y las adaptaciones que se realizan suelen girar en torno a un número reducido de autores como los mencionados Arthur Miller o David Mamet, o ser producciones de medio presupuesto dirigidas más a audiencias especializadas que a públicos masivos, como en el caso de *Jeffrey* (1995, Christopher Ashley), basada en una obra de Paul Rudnick; *Mujeres bajo la luna* (1995, David Anspaugh), basada en una obra de Ellen Simon; y *La habitación de Marvin* (1996, Jerry Zaks), basada en la obra de Scott McPherson. Las dos últimas adaptaciones teatrales que han logrado mayor relevancia son *Paseando a Miss Daisy* (1989, Norman Jewison), Oscar a la mejor película y basada en la obra de Alfred Uhry, y *Algunos hombres buenos* (1992, Rob Reiner), basada en la obra de Aaron Sorkin.

¹⁴⁹ Introducciones a las adaptaciones cinematográficas de las obras de estos dos autores se encuentran en: BARTON PALMER, R.: *Arthur Miller and the cinema*, en BIGSBY, Christopher (ed.): *The Cambridge companion to Arthur Miller*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. Páginas 184-210; y FRENCH, Philip: *David Mamet and film*, en BIGSBY, Christopher: *The Cambridge companion to David Mamet*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2004. Páginas 171-193.

¹⁵⁰ MANVELL, Roger: *Theater and film: A comparative study of the two forms of dramatic art, and of the problems of adaptation of stage plays into films*. Ed. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 1979.

Esta falta de relevancia ha sido especialmente evidente en el caso del musical, un género de escasa presencia en los últimos años pero de extraordinaria importancia durante décadas pasadas en el cine norteamericano. Entre las adaptaciones de musicales de gran éxito se pueden destacar *El rey y yo* (1956, Walter Lang), *West side story* (1961, Jerome Robbins y Robert Wise), *My fair lady* (1964, George Cukor), *Sonrisas y lágrimas* (1965, Robert Wise), *Cabaret* (1972, Bob Fosse), *El violinista sobre el tejado* (1971, Norman Jewison) y *Jesucristo Superstar* (1973, Norman Jewison)¹⁵¹. En la pasada década se despertó un nuevo interés por las adaptaciones de musicales después del éxito de *Evita* (1996, Alan Parker), adaptación de la obra de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice, un terreno abonado por la buena acogida de las películas animadas de Disney, en su mayor parte también musicales. *Chicago* (2002, Rob Marshall) ganó el Oscar como mejor película más de treinta años después del triunfo de *Oliver* (1968, Carol Reed) en esa categoría, y también ha sido adaptado recientemente uno de los musicales de más éxito de las últimas décadas, *El fantasma de la ópera* de Andrew Lloyd Weber, como *The phantom of the opera* (2004, Joel Schumacher).

Para recopilaciones amplias de adaptaciones de obras teatrales se pueden consultar *The encyclopedia of stage plays into film* (editada por John C. Tibbetts y James M. Welsh) y *Video versions: Film adaptations of plays on video* (editado por Thomas L. Erskine y James M. Welsh)¹⁵². *The great american playwrights on the screen: A critical guide to film, TV, video, and DVD* de Jerry Roberts se centra exclusivamente en las adaptaciones de dramaturgos

¹⁵¹ Existen abundantes obras que estudian el musical como género teatral y como género cinematográfico, aunque son menos las que combinan estos dos aspectos. Entre ellas se encuentra MAST, Gerald: *Can't help singin': The american musical on stage and screen*. Ed. Overlook Press, Woodstock, 1987. También es posible localizar las adaptaciones de musicales producidas en Estados Unidos a través de dos amplias obras que comentan todos los musicales estrenados en Broadway y producidos en Hollywood citando su origen y versiones: GREEN, Stanley y GREEN, Kay: *Broadway musicals year by year*. Ed. Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, 1997; y GREEN, Stanley: *Hollywood musicals year by year*. Ed. Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, 2000.

¹⁵² TIBBETTS, John C. y WELSH, James M. (eds.): *The encyclopedia of stage plays into film*. Ed. Facts on file, Nueva York, 2001; y ERSKINE, Thomas L. y WELSH, James M. (eds.): *Video versions: Film adaptations of plays on video*. Ed. Greenwood Publishing Group, Westport, 2000.

norteamericanos¹⁵³. Por último se puede mencionar la opera como fuente marginal de ficción cinematográfica, con ejemplos como *Porgy y Bess* (1959, Otto Preminger) y acercamientos bibliográficos como *Encyclopedia of opera on screen: A guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs* de Ken Wlaschin¹⁵⁴.

En los últimos años han ido paulatinamente ganando visibilidad las adaptaciones teatrales de películas, especialmente musicales, como respuesta a la pérdida de relevancia del teatro y su intento de captar la atención de una audiencia más amplia. Esta práctica se remonta a los años treinta con versiones musicales de éxitos cinematográficos que en muchas ocasiones regresaban en esa forma a la gran pantalla (un punto en el que se incidirá en el apartado del *remake* cinematográfico), pero desde los años sesenta los intercambios se han hecho mucho más frecuentes. Buena parte de las adaptaciones realizadas a partir de esta década utilizaron como referentes películas europeas de prestigio, ya que ambos formatos (el musical y el cine europeo) tenían un mismo tipo de audiencia especializada. Ejemplos de esta tendencia son las adaptaciones de *Las noches de Cabiria* (1957, Federico Fellini) como *Sweet Charity* (en 1966 y llevada al cine en 1969 como *Noches en la ciudad* con Bob Fosse como director), *Zorba el griego* (1964, Michael Cacoyannis) como *Zorba* (en 1968), *Sonrisas de una noche de verano* (1955, Ingmar Bergman) como *A little night music* (en 1973 y ganadora del Tony como mejor musical), *La femme du boulanger* como *The baker's wife* (en 1976, aunque no llegó a Broadway), *Ocho y medio* (1963, Federico Fellini) como *Nine* (en 1982 y ganadora del Tony como mejor musical), y *Vicios pequeños* (1978, Edouard Molinaro) como *La cage aux folles* (en 1983 y ganadora del Tony como mejor musical). También se realizaron otras adaptaciones que tomaban como referentes clásicos del cine norteamericano como *Eva al desnudo* (1950, Joseph L. Mankiewicz) como *Applause* (en 1970 y premio Tony al mejor musical), *La mujer del año* (1942, George Stevens) como *Woman of the year* (en 1981), y *Gran hotel* (1932, Edmund Goulding) como *Grand hotel* (en 1989),

¹⁵³ ROBERTS, Jerry: *The great american playwrights on the screen: A critical guide to film, TV, video, and DVD*. Ed. Applause Books, Nueva York, 2003.

¹⁵⁴ WLASCHIN, Ken: *Encyclopedia of opera on screen: A guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs*. Ed. Yale University Press, New Haven, 2004.

así como la película de bajo presupuesto *La tienda de los horrores* (1960, Roger Corman) como la producción de Off-Broadway *Little shop of horrors* (en 1982, llevada al cine en 1986) ¹⁵⁵.

En los años noventa esta tendencia continuó de forma creciente animada por el éxito de tres nuevas adaptaciones. Primero se estrenó *Kiss of the spider woman – The musical* en 1993, basado en el drama *El beso de la mujer araña* (1985, Héctor Babenco), a su vez adaptación de una novela de Manuel Puig, que logró un apreciable éxito comercial y siete premios Tony incluyendo mejor musical del año. Al año siguiente se estrenarían dos nuevas versiones. *Sunset Boulevard*, adaptación del clásico *El crepúsculo de los dioses* (1950, Billy Wilder), fue realizada por el célebre compositor Andrew Lloyd Weber y también ganó siete premios Tony, incluido mejor musical. *Beauty and the beast*, basada en *La bella y la bestia* (1991, Gary Trousdale y Kirk Wise), sería la primera incursión de Walt Disney en el género, logrando un éxito económico tal que la obra lleva representándose desde su estreno original. *Beauty and the beast* fue seguida por una nueva versión, *The lion king*, basada en *El rey león* (1994, Roger Allers y Rob Minkoff) y estrenada en 1997 con una gran acogida de público (también se mantiene en representación en 2004) y de crítica (ganó el premio Tony como mejor musical). A estos éxitos les siguieron nuevas adaptaciones como *Big* (en 1996), basada en *Big* (1988, Penny Marshall); *High society* (en 1998), basada en *Alta sociedad* (1956, Charles Walters), a su vez una versión musical de *Historias de Filadelfia*; *Footloose* (en 1998), basada en *Footloose* (1984, Herbert Ross); *Saturday night fever* (en 1999), basada en *Fiebre del sábado noche* (1977, John Badham); *The full monty* (en 2000), basada en *Full monty* (1997, Peter Cattaneo); *Sweet smell of success* (en 2002), basada en *Chantaje en Broadway* (1957, Alexander Mackendrick); y *Urban cowboy* (en 2003), basada en *Cowboy de ciudad* (1980, James Bridges).

En el nuevo milenio los mayores éxitos han sido cosechados por *The producers*, basada en *Los productores* (1968, Mel Brooks), y *Hairspray*, basada

¹⁵⁵ Todos los datos referentes a obras de Broadway extraídos de la página oficial de la asociación que agrupa a los teatros y productores de Broadway, The League of American Theatres and Producers: <http://www.ibdb.com> (10-07-2004).

en *Hairspray* (1988, John Waters), grandes éxitos comerciales y premios Tony como mejor musical en 2001 (junto a once premios más) y 2003 respectivamente¹⁵⁶. Las adaptaciones de películas no sólo han conseguido revitalizar la producción de musicales, sino que se han acabado convirtiendo en el patrón de excelencia del género con los éxitos superando en número a los fracasos como *Urban cowboy* o *Saturday night fever*. El musical es un género muy costoso de producir y una inversión arriesgada que cuenta con una ventaja sobre sus competidores si tiene un precedente reconocible por el público que despierte interés. En la actualidad el éxito logrado por *The producers* y *Hairspray* ha convertido en una moda al musical basado en títulos cinematográficos, con adaptaciones en fase de desarrollo de películas tan variopintas como *El color púrpura*, *El señor de los anillos*, *El club de la lucha*, *Dos seductores*, *Spider-man* y *Tarzán*¹⁵⁷. También se han realizado adaptaciones teatrales fuera del género del musical, como *Judgment at Nuremberg* (en 2001), basada en *Vencedores o vencidos* (1961, Stanley Kramer); y *The graduate* (en 2002), basada en *El graduado* (1967, Mike Nichols).

3.2.3. El relato corto.

El relato corto es una de las formas literarias más flexibles, aunque su popularidad es limitada por la dificultad de su difusión y es considerado un género menor que está dirigido a la formación del escritor. A pesar de ello se trata de un género muy prolífico que ha dado lugar a numerosas películas, entre las que destacan títulos como *La parada de los monstruos* (1932, Tod Browning), basada en *Spurs* de Ted Robbins; *Sucedió una noche* (1934, Frank Capra), basada en *Night bus* de Samuel Hopkins Adams; *¡Qué bello es vivir!* (1946, Frank Capra), basada en *The greatest gift* de Philip Van Doren Stern; *Eva al desnudo* (1950, Joseph L. Mankiewicz), basada en *The wisdom of Eve* de Mary Orr; y *El hombre tranquilo* (1952, John Ford), basada en *Green rushes*

¹⁵⁶ El éxito de *Los productores* ha animado a su creador Mel Brooks a llevar el musical al cine como *The producers* (2005, Susan Stroman), contando con los dos protagonistas originales de la obra en Broadway, Nathan Lane y Matthew Broderick.

¹⁵⁷ HAY, Carla: "Movies inspiring new round of musicals": http://story.news.yahoo.com/news?tmpl=story2&u=/nm/20040723/stage_nm/stage_musicals_dc (10-07-2004).

de Maurice Walsh. Sin duda, el autor cuyos relatos cortos han sido más a menudo adaptados es Edgar Allan Poe, un autor que se especializó en el misterio y el terror. Algunos de sus relatos como *William Wilson*, *El pozo y el péndulo*, *El gato negro*, *El corazón delator*, *La máscara de la muerte roja*, *El entierro prematuro*, *La caída de la casa Usher* y *La caja oblonga* han sido adaptados en diversas ocasiones. Otro autor habitual fue Ernest Hemingway, cuyos relatos inspiraron las películas *Forajidos* (1946, Robert Siodmark), *Pasión en la selva* (1947, Zoltan Korda), *Venganza del destino* (1950, Jean Negulesco), *Las nieves del Kilimanjaro* (1952, Henry King) y *Código del hampa* (1964, Don Siegel)¹⁵⁸.

En los últimos años las relativamente escasas adaptaciones de relatos cortos han venido asociadas los géneros del terror y la ciencia-ficción. El principal exponente del relato corto traspasado a la pantalla ha sido Stephen King. Entre las adaptaciones de relatos cortos de King se encuentran *Los chicos del maíz* (1984, Fritz Kiersch), *Los ojos del gato* (1985, Lewis Teague), *La rebelión de las máquinas* (1986, Stephen King), *El gato infernal* (1990, John Harrison), *El sótano del miedo* (1990, Ralph S. Singleton), *El cortador de césped* (1992, Brett Leonard) y *Cadena perpetua* (1994, Frank Darabont). En el terreno de la ciencia-ficción, la obra de Philip K. Dick, visionario escritor del género, ha inspirado títulos cinematográficos como *Blade runner* (1982, Ridley Scott), *Desafío total* (1990, Paul Verhoeven), *Asesinos cibernéticos* (1996, Christian Duguay), *Infiltrado* (2002, Gary Fleder), *Minority report* (2002, Steven Spielberg) y *Paycheck* (2003, John Woo).

En general se puede afirmar que existen tres procedimientos básicos de adaptación cinematográfica de un relato corto. Uno es la ampliación, en la que se toma el relato como punto de partida de la narrativa y se amplía de forma más o menos extensa (según su longitud original) para desarrollar un texto de como mínimo ochenta minutos de duración. Es el estilo de adaptación predominante y a él se ajustan la práctica totalidad de los ejemplos

¹⁵⁸ El interés por este tipo de adaptación ha motivado la publicación de diversas antologías que reúnen relatos que han inspirado películas de gran popularidad. Entre éstas destaca: WHEELER, David (ed.): *No, but I saw the movie: The best short stories ever made into film*. Ed. Penguin Books, Nueva York, 1989.

mencionados. Un segundo tipo de adaptación es la yuxtaposición, en donde se utilizan varios relatos para crear una película de episodios, un tipo de estructura narrativa no demasiado habitual en el cine norteamericano. De esta forma la película se convierte en una antología que reúne diversos relatos que pueden corresponder al mismo autor o a diferentes autores. En el primer caso se encuentra *Cuatro páginas de una vida* (1952, Henry Hathaway, Henry Koster, Jean Negulesco, Howard Hawks y Henry King), que reúne cinco adaptaciones de relatos de O. Henry con el escritor John Steinbeck presentando cada uno de los segmentos¹⁵⁹. En otras ocasiones episodios basados en relatos de diferentes autores se combinan con historias originales, como ocurre en la antología de terror *Creepshow* (1982, George A. Romero) y la citada *El gato infernal*. Por último, un tercer método de adaptación, el menos usual, es la fusión, en donde se toman diferentes relatos cortos de un mismo autor y se combinan en una narrativa única. El caso más celebrado es el de *Vidas cruzadas* (1993, Robert Altman), que utiliza diversos relatos de Raymond Carver sobre las peripecias de una docena de habitantes de la ciudad de Los Ángeles, con sus trayectorias cruzándose en ocasiones mientras que permanecen relativamente independientes el resto del tiempo. Un claro precedente de *Vidas cruzadas* es *Última salida a Brooklyn* (1989, Uli Edel), adaptación de *Last exit to Brooklyn* de Hubert Selby Jr., una obra formada por seis historias autónomas que tienen en común desarrollarse en los ambientes marginales del barrio de Brooklyn durante los años cincuenta. En la adaptación cinematográfica las diferentes historias se unen en una única narrativa con protagonistas múltiples cuyos caminos se entrecruzan varias veces.

3.2.4. La poesía.

La poesía siempre ha sido un género minoritario desde el punto de vista popular, lo que en raras ocasiones ha permitido su adaptación cinematográfica. Sin embargo, la búsqueda de cierto prestigio intelectual durante la etapa del

¹⁵⁹ El relato adaptado por Howard Hawks fue eliminado después del estreno inicial de la película, incluyendo el estreno internacional en países como España, donde el original *O. Henry's Full house* fue traducido como *Cuatro páginas de una vida*. El segmento fue recuperado en las ediciones de la película para televisión, pero el título en España de la película se mantiene dando origen a cierta confusión.

cine mudo llevó a que algunas notables muestras de la poesía norteamericana fueran utilizadas como base de películas, aunque su uso se hizo más esporádico con la llegada del sonoro. Siempre se trató de poemas narrativos con no excesivas dosis de lirismo ni estéticas experimentales que proponían un planteamiento argumental atractivo y de fácil expansión. El poema de Alice Duer Miller *The white cliffs of Dover*, sobre un romance en los tiempos de la Primera Guerra Mundial, se convirtió en *Las rocas blancas de Dover* (1944, Clarence Brown), mientras que *Old ironsides*, un poema épico de Oliver Wendell Holmes sobre la piratería en el siglo XVII inspiró la película *Old ironsides* (1926, James Cruze).

Algunos poetas de gran relevancia dentro de la literatura norteamericana han sido frecuentemente adaptados, como Henry Wardsworth Longfellow y sus poemas *The song of Hiawatha* (1908, 1909, 1913 y 1952), *Evangeline* (1908, 1913, 1919 y 1929), *The village blacksmith* (1897, 1917 y 1922), *The courtship of Myles Standish* (1923, Frederick Sullivan) y *The wreck of the Hesperus* (1948, John Hoffman); y John Greenleaf Whittier y sus poemas *Barbara Fritchie* (1908 y 1915), *In school days* (1919 y 1920) y *Mogg Megone* (1909). Edgar Allan Poe, cuyos relatos cortos son muy populares para la ficción cinematográfica, también ha visto algunos de sus poemas convertidos en películas, particularmente *The raven* (1912, 1935 y 1963), *Annabel Lee* (1914, 1921 y 1922) y *City of the sea* como *La ciudad sumergida* (1965, Jacques Tourneur). Dentro de la literatura contemporánea destaca la figura del poeta Joseph Moncure March, cuyos dos extensos poemas narrativos *The set-up*, sobre un boxeador en decadencia que pretende ganar una pelea aunque le cueste la vida, y *The wild party*, sobre una fiesta que se desmadra hasta acabar en tragedia, fueron adaptados como *The set-up* (1949, Robert Wise) y *Fiesta salvaje* (1975, James Ivory) respectivamente. En fechas más recientes no se han detectado adaptaciones de este tipo dentro de la cinematografía norteamericana.

3.2.5. El cómic.

El cómic ha sido uno de los modos de representación que con más fuerza se ha incorporado a la ficción cinematográfica en los últimos años. A pesar del fuerte impacto que el cómic ha tenido sobre la cultura popular, muy pocos de sus personajes principales habían pasado al cine con regularidad hasta fechas recientes, con las excepciones de Superman, Flash Gordon, Dick Tracy y Blondie y siempre en forma de seriales cinematográficos durante los años treinta y cuarenta. En posteriores fechas se realizarían nuevas adaptaciones como *Superman* (1978, Richard Donner) y sus tres continuaciones, *La cosa del pantano* (1982, Wes Craven), *Flash Gordon* (1984, Mike Hodges), *Sheena, reina de la selva* (1984, John Guillermin) y *Howard, un nuevo héroe* (1986, Willard Huyck). Sin embargo, no ha sido hasta los años noventa cuando los personajes del cómic han comenzado a saltar de manera habitual a la gran pantalla. El éxito de *Batman* (1989, Tim Burton) pondría de moda a los cómics con superhéroes modernos, cuyas dosis de fantasía y acción encajaban perfectamente con el perfil de público buscado por la industria en adaptaciones favorecidas por el desarrollo de los efectos especiales. Sucesivas traslaciones a la gran pantalla de personajes de cómics son *Las tortugas ninja* (1990, Steve Barron), *La máscara* (1994, Chuck Russell), *Timecop* (1994, Peter Hyams), *Juez Dredd* (1995, Danny Cannon), *Tank girl* (1995, Rachel Talalay), *The phantom* (1996, Simon Wincer), *Barb wire* (1996, David Hogan), *Men in black. Hombres de negro* (1997, Barry Sonnenfeld), *X-men* (2000, Bryan Singer), *Spider-man* (2002, Sam Raimi), *El increíble Hulk* (2003, Ang Lee), *Daredevil* (2003, Mark Steven Johnson), *El castigador* (2004, Jonathan Hensleigh) y *Hellboy* (2004, Guillermo del Toro). Todas estas adaptaciones poseen una serie de características comunes: grandes dosis de acción, fuerte presencia de elementos fantásticos, personajes más caracterizados por sus acciones que por su psicología y un elaborado estilo estético en el que el diseño de producción y el cromatismo intenta recordar al cómic original¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Al tratarse de un fenómeno que sólo está alcanzando una gran intensidad en los últimos años, no existen demasiadas monografías que estudien este tipo de adaptaciones. Un introducción en estilo divulgativo son HUGHES, David: *Comic book movies*. Ed. Virgin Books, Londres, 2003; y PALLARÉS, José Miguel: *Viñetas de celuloide: El cómic en el cine*. Ed. Festival Internacional de Cortometrajes y Cine Alternativo de Benalmádena, Benalmádena, 2003.

En los últimos años la compañía Marvel, una de las principales editoras de tebeos de Estados Unidos, se ha convertido en una fuerza dominante en este tipo de adaptaciones explotando su extensa galería de personajes. Las primeras adaptaciones habían llegado a la gran pantalla en los años setenta y ochenta con escaso éxito y no sería hasta que la compañía sufrió una profunda reestructuración en los años noventa cuando, bajo la supervisión de Avid Arat, entraría en el mercado cinematográfico como productora llevando a sus personajes al cine en colaboración con diferentes estudios cinematográficos. El sorprendente éxito de *Blade*, una producción de medio presupuesto basada en un personaje no demasiado popular, animó a la compañía a adaptar personajes más conocidos como *La patrulla X* y *Spider-man*, dando lugar a franquicias cinematográficas de diverso éxito en cada caso pero destinadas a convertirse en trilogías¹⁶¹. Marvel continúa siendo una compañía independiente, lo que le permite operar con gran libertad, una situación diferente a la de DC Comics, cuya vasta galería de personajes permanece sin explotar plenamente debido a las decisiones empresariales realizadas desde el conglomerado en el que se encuentra integrada, Time Warner¹⁶². En este sentido Marvel siguió la experiencia de Dark Horse Comics, una compañía fundada a mediados de los ochenta que mantuvo desde el principio una amplia relación de colaboración con la industria cinematográfica. La compañía creó una filial para supervisar la adaptación al cine de sus personajes y hasta el momento ha producido con desigual fortuna producciones modestas como *La máscara*, *Time cop*, *Barb wire*, *Mystery men* (1999, Kinka Usher), *Virus* (1999, John Bruno) y *Hellboy*.

¹⁶¹ *Blade* ha tenido como continuaciones a *Blade II* (2002, Guillermo del Toro) y *Blade III: Trinity* (2004, David S. Goyer), *X-men* fue seguida de *X-men 2* (2003, Bryan Singer) y *Spider-man* de *Spider-man 2* (2004, Sam Raimi), aunque las dos últimas cuentan con una segunda continuación en proyecto. *Spider-man 2* es la adaptación de un cómic más exitosa desde *Supermán*, logrando más de trescientos millones de recaudación en Estados Unidos y, lo más interesante, una aprobación casi unánime de los críticos, con un 95% en el índice de críticos selectos de RottenTomatoes.com: http://www.rottentomatoes.com/m/spiderman_2/ (10-08-2004).

¹⁶² En un ejemplo de este tipo de interferencias, recientemente los productores de la serie *Smallville* han reconocido verse limitados a la hora de utilizar algunos personajes del universo de Supermán por indicación de la división cinematográfica de Warner, que mantiene en desarrollo desde hace varios años una nueva adaptación del personaje. PORTER, Rick: “*Superman vs. Superman: A tale of the modern media*”: http://tv.zap2it.com/tveditorial/tve_main/1,1002.271|89384|1|,00.html (25-07-2004).

Pero no sólo superhéroes han pasado a la pantalla. El cómic en el que se basaba *El cuervo* (Alex Proyas, 1994) era de estilo marginal, en blanco y negro y con unas fuertes dosis de violencia, similar al que dio origen a *The punisher* (1989, Mark Goldblatt). Un planteamiento muy diferente es el que propone *Ghost world* (2000, Terry Zwigoff), basada en un cómic marginal de Daniel Clowes sobre el paso a la vida adulta de dos jóvenes. En esta línea también se enmarca *American splendor* (2003, Robert Pulcini y Shari Springer Berman), biografía del escritor y guionista de cómics Harvey Pekar, cuya obra más conocida, *American splendor*, es un recuento de su propia vida, lo que convierte a la película tanto en una adaptación del cómic como en una biografía, algo potenciado por la inclusión de viñetas dibujadas a lo largo de la narrativa. En fechas recientes también han pasado al cine algunas novelas gráficas, una modalidad del cómic que, como su propio nombre indica, comprime en un solo libro toda la narrativa, no en múltiples entregas serializadas. La novela gráfica se considera una versión más adulta y elaborada del cómic convencional en la que se presta especial atención al desarrollo psicológico de los personajes y que, por su extensión y densidad, es más equiparable a la novela convencional¹⁶³. Entre las adaptaciones de novelas gráficas destacan *Rocketeer* (1991, Joe Johnston), basada en *The rocketeer* de Dave Stevens; *Desde el infierno* (2001, Albert y Allen Hughes), basada en *From hell* de Alan Moore y Eddie Campbell; *Camino a la perdición* (2002, Sam Mendes), basada en *Road to Perdition* de Max Allan Collins y Richard Piers Raynner; y *La liga de los hombres extraordinarios* (2003, Stephen Norrington), basada en *The league of the extraordinary gentlemen* de Alan Moore y Kevin O'Neill.

El cine también se ha convertido en fuente de inspiración para el cómic, especialmente a través de colecciones editadas por Dark Horse Comics, una compañía relativamente joven que encontró en este tipo de adaptaciones una forma de abrirse hueco en un mercado en recesión. Más que trasladar simplemente el argumento de una película, estas series se han centrado en

¹⁶³ Una aproximación a este género por parte del escritor Nick Hornby que explica sus principales características y obras se encuentra en: HORNBY, Nick: "Graphic novels speak louder than words". *The New York Times*, 22 de diciembre de 2002. Edición digital.

completar el universo de las mismas proporcionando nuevas aventuras para los personajes y completando su mitología. Entre estas adaptaciones destacan las diversas series dedicadas a *La guerra de las galaxias*, *Alien*, Indiana Jones, James Bond, *Depredador*, *Robocop*, *Las brigadas del espacio*, *Terminador* y *La cosa*. Precisamente un cruce diegético protagonizado por los monstruos de *Alien* y *Depredador* con el título de *Alien vs. predator* dio lugar a varias series de éxito, diversos videojuegos y finalmente una versión cinematográfica titulada *Alien vs. predator* (2004, Paul W. S. Anderson). Entre las series limitadas que adaptaban de forma más o menos literal el contenido de películas destacan las versiones de *Abys*, *El ejército de las tinieblas*, *Big*, *Atlantis: El mundo perdido*, *Tarzán*, *Monstruos S.A.*, *El planeta de los simios*, *Shrek*, *El rey escorpión*, *Species. Especie mortal* y *Titan A.E.*, así como de las adaptaciones cinematográficas de los personajes originales de la compañía¹⁶⁴.

3.2.6. El videojuego.

Los videojuegos nacieron en la primera mitad de los años ochenta como una aplicación para el ocio de la entonces en pleno desarrollo industria informática. En un principio contaban con estructuras muy simples en las que ya se detectaba cierta narratividad, algo que se fue haciendo más y más evidente conforme la tecnología posibilitaba una mayor complejidad técnica. Desde el primer momento el cine se convirtió en base para la realización de nuevos videojuegos, que contaban así con un atractivo extra para el público al que se dirigían, los jóvenes. Paulatinamente la popularidad de los videojuegos originales en este mismo segmento de público ha animado de forma decisiva a que hayan sido objeto de adaptaciones cinematográficas como *Super Mario Bros.* (1993, Rocky Morton y Annabel Jankel), *Street fighter* (1994, Steven E. De Souza), *Doble dragón* (1994, James Yukich), *Mortal kombat* (1995, Paul Anderson), *Wing commander* (1999, Chris Roberts), *Lara Croft: Tomb raider* (2001, Simon West), *Resident evil* (2002, Paul Anderson), *House of dead* (2003, Uwe Boll) y *Alone in the dark* (2004, Uwe Boll). En un caso mucho más

¹⁶⁴ Información obtenida del catálogo de Dark Horse Comics en su página web oficial: <http://www.darkhorse.com/comics/title.php> (10-07-2004).

temprano, *Tron* (1982, Steven Lisberger) giraba en torno a un programador informático que acababa dentro de un ordenador, donde para sobrevivir tendría que enfrentarse a diversas pruebas similares a juegos muy populares en ese momento de experimentación.

Estas películas se caracterizan por encuadrarse en los géneros de aventura y acción, particularmente en su variante de artes marciales, un subgénero muy popular en los años setenta, pero que siempre se ha movido dentro las producciones de bajo presupuesto. Gracias al auge de los videojuegos, han entrado en la producción cinematográfica de tipo medio. Desde el punto de vista narrativo estas adaptaciones han supuesto una expansión que siempre se han centrado en los aspectos más visuales y físicos de la acción. Habitualmente se toman los personajes que aparecen en el videojuego, dotándolos de cierta profundidad psicológica, e incluyendo otros nuevos que ayuden a enriquecer la historia desde el punto de vista dramático, aunque el aspecto primordial es la acción y la aventura presente en el videojuego original.

Sin embargo, mucho antes de que los videojuegos comenzaran a nutrir la ficción cinematográfica, las versiones de películas en forma de videojuegos eran muy comunes. Un caso temprano fue *El retorno del Jedi* (1984, Richard Marquand), convertida en videojuego con ocasión de su estreno como un elemento más de la campaña promocional. Cuando los videojuegos comenzaron a hacerse más complejos, las adaptaciones iban a seguir el patrón de la secuencialización, que supone seleccionar las secuencias más relevantes de la película que contengan acción y transformarlas en las diferentes fases del videojuego, cada una de las cuales exige al protagonista lograr un objetivo antes de pasar a la siguiente¹⁶⁵. Siguiendo este criterio se han realizado adaptaciones de películas como *Perseguido*, *Rambo III*, *Robocop*, *Terminator II*, *Misión imposible*, *Dragonheart*, *El quinto elemento*, *Blues Brothers 2000*,

¹⁶⁵ Un amplio análisis de los fundamentos discursivos de los videojuegos se encuentra en CONTRERAS MEDINA, Fernando R.: *La aportación infográfica al medio audiovisual: Los parámetros del discurso informático: El videojuego*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1997. Otra visión del mismo tema se encuentra en la antología WOLF, Mark J. P. y PERRON, Bernard (eds.): *The video game theory reader*. Ed. Routledge, Nueva York, 2003.

Blade, *Pequeños guerreros*, *La momia*, *Wild wild west*, *101 dálmatas*, *El planeta de los simios*, películas tan alternativas e iconoclastas como *The Rocky horror picture show* y la mayor parte de los estrenos de animación¹⁶⁶. En la actualidad desarrollar una versión en videojuego es un elemento más de la campaña promocional de la película, una actividad de la que la industria del videojuego se beneficia porque supone una promoción automática para unos productos que logran diferenciarse de la competencia.

En algunos casos los videojuegos han sido mucho más que una forma de promoción cruzada para convertirse en una auténtica expansión del universo de las películas que toman como referencia. En este aspecto George Lucas y su compañía LucasArts fueron pioneros editando en 1992 *Indiana Jones and the fate of Atlantis*, que continuaba con las aventuras del arqueólogo Indiana Jones, que después de *Indiana Jones y la última cruzada* (1989, Steven Spielberg) no han tenido prolongación cinematográfica. Lucas seguiría esta senda de forma muy prolífica con *La guerra de las galaxias*, cuyo universo ha sido completado por varias decenas de videojuegos. Sólo sobre *Episodio I: La amenaza fantasma* (1999, George Lucas) se editaron cinco títulos: una adaptación directa de la película y otros cuatro (*Battle for Naboo*, *Racer*, *Jedi power battle* y *Obi-Wan's adventures*) que giraban en torno a acontecimientos y personajes concretos de la misma. *Misión imposible*, *Alien*, la serie de James Bond y *La jungla de cristal* han contando también con continuaciones en este formato, aunque el caso más interesante ha sido el de *El proyecto de la bruja de Blair* (1999, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez), cuyo trasfondo argumental sirvió para desarrollar una trilogía de videojuegos de terror (*The Blair witch project I: Rustin Parr, 1941*; *The Blair witch project II: Coffin Rock, 1886*; y *The Blair witch project III: Elly Kedward, 1786*). Estos ejemplos han sido los precedentes de una progresiva integración de la industria cinematográfica y la industria del videojuego, destacando cómo la segunda se está convirtiendo cada vez más en una prolongación muy atractiva para los profesionales del mundo del cine¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Ejemplos extraídos del catálogo la tienda Amazon: www.amazon.com (6-10-2003).

¹⁶⁷ Una indagación sobre la progresiva inserción de los creadores cinematográficos en la industria del videojuego se encuentra en HOLSON, Laura M.: "Out of Hollywood,

3.2.7. El discurso informativo.

El discurso informativo ha sido una importante fuente para la ficción cinematográfica desde sus mismos orígenes. Un número muy elevado de películas están inspiradas en acontecimientos reales que ocupan un lugar central en la narración y están reconocidos bajo el rótulo de *basado en un hecho real*. Sin embargo, no es la realidad la verdadera fuente, sino el producto elaborado por los medios de comunicación, que en última instancia es lo que llega a los artífices del producto cinematográfico. Este discurso informativo puede estar presente en crónicas y artículos de prensa escrita, reportajes para televisión y también en libros-reportaje que narran el acontecimiento con mucha profundidad, una modalidad periodística de gran relevancia desde que Tom Wolfe popularizara el llamado Nuevo Periodismo. Los acontecimientos que suelen llamar la atención del cine son aquellos que han alcanzado una relevancia pública muy significativa, en algunos casos desarrollándose en el tiempo (como procesos judiciales). Aunque desde los años setenta el género que más se ha inspirado en el discurso informativo ha sido el telefilme, como se comentará más adelante, el cine también ha sido propenso a aprovecharse de la popularidad en los medios de comunicación de algunos acontecimientos como base para películas.

Algunas adaptaciones recientes que utilizan el discurso informativo son *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (1997, Clint Eastwood), basada en el libro-reportaje *Midnight in the garden of good and evil* de John Berendt sobre un asesinato pasional que conmocionó a la ciudad sureña de Savannah; *El dilema* (1999, Michael Mann), basada en un artículo de Marie Brenner en *Vanity Fair* titulado *The man who knew too much*, sobre cómo el científico Jeffrey Wigand fue objeto de una campaña de acoso y difamación por atreverse a denunciar las actividades poco éticas realizadas por las empresas tabaqueras para las que había trabajado; y *La tormenta perfecta* (2000, Wolfgang Petersen), basada en el libro-reportaje *The perfect storm* de Sebastian Junger sobre un trágico naufragio que costó la vida a una decena de

rising fascination with video games". *The New York Times*, 10 de abril de 2004. Edición digital.

marineros. En otras ocasiones los artículos que sirven de inspiración no son cobertura o profundización de acontecimientos concretos de cierta relevancia, sino indagaciones sobre fenómenos sociales no demasiado conocidos. *A todo gas* (2001, Rob Cohen) es una ficción completamente original inspirada en el artículo *Racer X* de Ken Li (publicado en la revista *Vibe* en 1998) sobre la moda extendida entre bandas callejeras de alterar vehículos convencionales para convertirlos en coches de carreras con las que participar en competiciones ilegales. Otro ejemplo similar es *En el filo de las olas* (2002, John Stockwell), inspirada en el artículo de Susan Orlean *Surf girls of Maui* (publicado en la revista *Outside* en 1998) sobre mujeres que practican *surf* de alta competición. Anteriormente películas como *La ley del silencio* (1954, Elia Kazan), *Serpico* (1973, Sidney Lumet), *Tarde de perros* (1975, Sidney Lumet), *Todos los hombres del presidente* (1976, Alan J. Pakula), *El príncipe de la ciudad* (1981, Sidney Lumet), *Silkwood* (1983, Mike Nichols), *Los gritos del silencio* (1984, Roland Joffé), *Fiebre del sábado noche* y *El juego del halcón* (1985, John Schelesinger) se habían inspirado en artículos publicados en prensa y revistas sobre acontecimientos de relevancia o fenómenos sociales.

3.2.8. La música.

El cine ha tenido una nutrida relación con la música desde sus mismos orígenes gracias a la incorporación de la banda sonora como un recurso estandarizado para enriquecer dramáticamente la ficción cinematográfica. Pero además, entre el cine y la música popular se han establecido relaciones de intercambio y algunas canciones han inspirado de forma esporádica la realización de películas. La canción del artista *folk* Arlo Guthrie *The Alice's restaurant massacre* fue utilizada como base para *El restaurante de Alicia* (1969, Arthur Penn), protagonizada por el mismo cantante. Otras canciones que han inspirado películas son *Convoy* de C.W. McCall, base de *Convoy* (1978, Sam Peckinpah); *Harper Valley P.T.A.* de Jeannie C. Riley, base de *Haper Valley P.T.A.* (1978, Richard Bennett); *Take this job and shove it* de David Allan Coe, base de *Apáñatela como puedas* (1981, Barry Schneider); y *Rhinestone cowboy* de Larry Weiss, base de *Rhinestone* (1984, Bob Clark).

Más reciente es el caso de *Extraño vínculo de sangre* (1991, Sean Penn), inspirada en la canción *Highway patrolman* de Bruce Springsteen, sobre dos hermanos que eligen muy diferentes caminos en la vida.

La música popular también ha sido una forma de promoción para la industria cinematográfica a través de las bandas sonoras formadas por canciones de artistas contemporáneos. En éstas siempre destaca una canción que se convierte en el tema central, a la que acompaña un *videoclip* con imágenes de la película y que en la mayoría de las ocasiones se compone especialmente para un título en concreto con alguna parte de su contenido como referente principal¹⁶⁸. A menudo también se editan recopilaciones de canciones que no aparecen en la película, sino que están inspiradas o relacionadas con su argumento. Un caso relevante en el que la inspiración es real y no se trata de una simple estratagema comercial es la obra de Jon Bon Jovi *Young guns II: Blaze of glory*, editada como la banda sonora de la película *Intrépidos forajidos* (1990, Geoff Murphy) y de las que sólo dos canciones aparecen de forma marginal en los títulos de créditos. Todas las canciones giran en torno a elementos de la película como la figura de Billy el Niño, la ciudad de Santa Fe, los pistoleros y temas como la redención, uno de los motivos argumentales de *Intrépidos forajidos*.

3.2.9. El serial radiofónico.

A partir de los años veinte la radio se convirtió en un medio muy popular para el público norteamericano y entre los diversos géneros radiofónicos, como las variedades y los informativos, también destacaron programas que utilizaban la ficción como base. En algunos casos eran dramatizaciones de obras anteriores como novelas y relatos cortos, pero poco a poco empezaron a surgir obras originales para la radio, conocidas como seriales radiofónicos, que enseguida lograron una gran repercusión entre el público y comenzaron a pasar de forma paulatina a la gran pantalla. Películas como *Myrt and Marge* (1934, Al

¹⁶⁸ Una introducción al tipo de sinergias establecidas en los años ochenta entre las industrias cinematográfica y musical a través de las bandas sonoras se encuentra en PRINCE (2002), pp. 132-136.

Boasberg), *Mr. & Mrs. North* (1941, Robert B. Sinclair), *Crime doctor* (1943, Michael Gordon), *The whistler* (1944, William Castle), *I love a mystery* (1945, Henry Levin), *Big town* (1947, William C. Thomas), *Life of Riley* (1948, Irving Brecher), *Así son ellas* (1948, Richard Torpe) e *Inner sanctum* (1948, Lew Landers) tuvieron su origen en seriales radiofónicos.

Pero también el cine se convirtió en inspiración para la radio a través de numerosos programas. Entre los seriales destacaron versiones de *Gran hotel* en 1933, *Stella Dallas* (1937, King Vidor) en 1937 y *La cena de los acusados* (1934, W. S. Van Dyke) en 1941¹⁶⁹. En este periodo la radio se convirtió en un vehículo promocional para el cine y numerosos actores participaban en programas para popularizar su trabajo. Muchas de las intervenciones iban a ser en programas antológicos donde se dramatizaban películas en versiones reducidas. El ejemplo más celebrado fue *Lux video theatre*, presentado por Cecil B. DeMille, en donde se dramatizaron contando con buena parte de sus protagonistas originales películas de diversos estudios como *Adiós a las armas*, *La cena de los acusados*, *El secreto de vivir* (1936, Frank Capra), *Amarga victoria* (1939, Edmund Goulding), *Qué verde era mi valle* (1941, John Ford) y *Tener y no tener*¹⁷⁰. La mayoría de las dramatizaciones se emitían cuando la película entraba en los mercados secundarios para animar la asistencia a los cines, pero en algunos casos la dramatización se realizó para promocionar el estreno. Warner Bros. desarrolló su propio programa, *Warner Brothers' academy theatre*, dirigido al mercado de la sindicación. Otros programas de este género fueron *The screen guild theatre*, *Hollywood premiere*, *Hollywood star preview*, *Academy award theatre*, *Screen directors' playhouse*, *Hollywood players* y *Hollywood star playhouse*¹⁷¹.

Un caso especial fue *Hollywood hotel*, una combinación de programa de variedades y drama en donde la columnista de celebridades Louella Parsons ejercía de presentadora contando con la presencia de populares actores que eran entrevistados y participaban en breves dramatizaciones de futuros o

¹⁶⁹ HILMES (1990a), p. 70.

¹⁷⁰ HILMES (1990a), p. 68.

¹⁷¹ HILMES (1990a), pp. 69-70.

presentes estrenos. El programa comenzó su emisión en la CBS en 1934 y se hizo tan popular que en 1938 fue objeto de una versión cinematográfica, *Hollywood hotel* (1938, Busby Berkeley), con Louella Parsons interpretándose a sí misma en una historia de amor ambientada en el mundo del espectáculo de la que la columnista era testigo¹⁷².

3.2.10. Otros modos de representación.

Otros modos de representación han inspirado al cine de forma más minoritaria, como relatos religiosos, cuentos de hadas, la publicidad, juegos de mesa, atracciones de parques temáticos, cartas intercambiables y ficción en Internet.

- Relatos religiosos.

El discurso religioso ha sido una fuente relevante pero no demasiado fértil para la ficción cinematográfica en Estados Unidos. Las dos religiones que más han inspirado al cine son las mismas que más influencia han tenido en la civilización occidental: el judeo-cristianismo y la mitología greco-romana. Entre las adaptaciones del judeo-cristianismo se pueden distinguir las adaptaciones del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre las primeras destacan películas como las dos versiones de *Los diez mandamientos* (1923, 1956, Cecil B. DeMille), *El arca de Noé* (1929, Michael Curtiz), *Sansón y Dalila* (1949, Cecil B. DeMille), *Salomón y la reina de Saba* (1959, King Vidor), *La Biblia. En el comienzo* (1966, John Huston), *Rey David* (1985, Bruce Beresford) y *El príncipe de Egipto* (1998, Brenda Chapman, Steve Hickner y Simon Wells). Utilizando como referente el Nuevo Testamento se han realizado producciones como *Rey de reyes* (1961, Nicholas Ray), *La historia más grande jamás contada* (1965, George Stevens) y *La pasión de Cristo* (2004, Mel Gibson) entre las dedicadas a la vida de Jesucristo, y *La túnica sagrada* (1953, Henry Koster) y *Salomé* (1953, William Dieterle) entre las relacionadas con personajes laterales. Respecto a la mitología greco-romana, ha inspirado películas como *Jason y los argonautas* (1963, Don Chaffey), *Ulises* (1955, Mario Camerini), *Helena de*

¹⁷² HILMES (1990a), p. 67.

Troya (1956, Robert Wise), *Furia de titanes* (1981, Desmond Davies), y, más recientemente y de forma lateral, *Troya* (2004, Wolfgang Petersen).

- Cuentos de hadas.

Las representaciones de cuentos de hadas en el cine norteamericano están asociadas a las producciones animadas realizadas por Walt Disney como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937, Walt Disney), *Pinocho* (1940, Hamilton Luske y Ben Sharpsteen), *La cenicienta* (1950, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske), *La bella durmiente* (1959, Clyde Geronimi), *La sirenita* (1989, Ron Clements y John Musker) y *La bella y la bestia*. El éxito de estas versiones ha evitado que se realicen más adaptaciones en imagen real, algo a lo que también han contribuido las limitadas posibilidades de desarrollar relatos de larga duración basándose en textos de corta extensión. Como remedio a este problema se utilizó la biografía en imagen real como marco en el que insertar breves adaptaciones de cuentos de hadas, tal y como ocurrió en *El fabuloso Andersen* (1952, Charles Vidor) y *El maravilloso mundo de los hermanos Grimm* (1962, Henry Levin y George Pal). Entre las adaptaciones en imagen real realizadas más recientemente destaca la comedia romántica *Para siempre jamás* (1998, Andy Tennant), adaptación de la Cenicienta, un relato cuya influencia se manifiesta en multitud de películas como *Sabrina* (1954, Billy Wilder), *Pretty woman* (1990, Garry Marshall) y *Sucedió en Manhattan* (2002, Wayne Wang). En un estilo mucho más tenebrista, *Blancanieves, la verdadera historia* (1997, Michael Cohn) ofrece una versión de Blancanieves con numerosos elementos psicológicos y de terror. Llevando este planteamiento desmitificador hasta el extremo, *Freeway* (1996, Matthew Bright) y *Freeway II: Trickbaby* (1999, Matthew Bright) son comedias negras con un fuerte contenido satírico que actualizan los planteamientos argumentales de, respectivamente, Caperucita Roja y Hansel y Gretel.

- La publicidad.

El discurso publicitario ha sido una muy marginal inspiración para la ficción cinematográfica, particularmente porque su brevedad hace muy complicado el establecimiento de tramas argumentales lo suficientemente significativas como para inspirar una película. La única excepción localizada es la serie de

películas, siete títulos entre 1987 y 1995 comenzando con *Ernest goes to the camp* (1987, John R. Cherry III), que cuentan como eje central a un personaje, Ernest, un hombre sureño bastante limitado intelectualmente. Ernest había sido interpretado por el actor Jim Varney desde principios de los años ochenta en multitud de campañas publicitarias, lo que permitió que se hiciera muy popular entre el público norteamericano y motivó que pasara al cine para protagonizar esta serie de películas de bajo presupuesto dirigidas al público infantil-juvenil. Es mucho más habitual que la publicidad utilice como referente la ficción cinematográfica como parodia u homenaje.

- Los juegos de mesa.

Los juegos de mesa tienen una premisa argumental que marca cuáles van a ser los objetivos y acciones de los jugadores, aunque siempre se trata de elementos muy básicos que difícilmente pueden ser atractivos para el desarrollo de un argumento cinematográfico. Sin embargo, existen excepciones como el juego de mesa *Cluedo*, en el que el jugador debe descubrir quién ha cometido un asesinato, y que inspiró la película *El juego de la sospecha* (1985, Jonathan Lynn), en donde se utilizaban los principales elementos del juego como la mansión victoriana en la que se desarrolla y los personajes. Otro caso de adaptación de este tipo es *Dragones y mazmorras* (2000, Courtney Solomon), que igualmente retoma los elementos principales (coordenadas espacio-temporales, objetivos y personajes) del juego original.

- Juguetes.

Diversas líneas de juguetes han sido inspiración de películas de animación como *Los osos amorosos: La película* (1995, Arna Selznick), *The secret of the sword* (1985, Ed Friedman), basado en *He-Man*, *El pequeño Pony* (1986, Michael Joens) y *Los transformers* (1986, Nelson Shin). He-man, después de protagonizar una serie de animación de notable éxito, pasó a la imagen real con la película *Los masters del universo* (1987, Gary Goddard). Mucho más común es la utilización de películas para realizar series de figuras de acción, con los casos recientes de *Matrix* y *El señor de los anillos* como ejemplos recientes de series especialmente exitosas y fértiles.

- Atracciones de parques temáticos.

Desde la inauguración de Disneyland a mediados de los años cincuenta los parques temáticos han proliferado por todo el mundo ofreciendo a sus visitantes atracciones y recreaciones de personajes históricos o pertenecientes a películas, series de televisión o cómics. En 1997 Disney produjo un telefilme titulado *The tower of terror*, inspirado en una atracción del parque temático Disney-MGM situado en The Walt Disney World Resort de Florida. La experiencia fue lo suficientemente positiva para que la compañía utilizara otras dos atracciones como fuente de inspiración de dos películas, aunque sin establecer la acreditación. Una de ellas, *Dinosaurio* (2000, Eric Leighton y Ralph Zondag), era animada y utilizaba como personajes a dinosaurios que habían aparecido en la atracción *Countdown to extinction* de la instalación Disney's Animal Kingdom Theme Park. Por su parte, *Misión a Marte* (2000, Brian De Palma), producida por la filial de Disney Touchstone, evocaba una atracción del mismo nombre en Walt Disney World's Magic Kingdom. La primera adaptación reconocida fue *The country bears* (2002, Peter Hasting), basada en la atracción Country Bear Jamboree en Walt Disney World, aunque la más exitosa hasta el momento ha sido *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra* (2003, Gore Verbinski), basada en una longeva atracción presente en todos los parques temáticos de Disney alrededor del mundo. Poco después se estrenó *La mansión encantada* (2003, Rob Minkoff), basada en otra veterana atracción que se mantiene en funcionamiento desde hace más de treinta años. Estas dos adaptaciones recogen la ambientación, planteamiento y algunos detalles de las atracciones, pero desarrollan una historia original que permite la inclusión de numerosas escenas de acción y aventuras.

- Cartas intercambiables.

Las cartas intercambiables, llamadas *trading cards*, fue una popular fórmula de entretenimiento en Estados Unidos dirigida al público infantil que tenía fines promocionales y contaba con un planteamiento similar al de los cromos, aunque de un mayor tamaño y con la inclusión de textos explicativos en el dorso. Aunque buena parte de estas cartas tenían temas deportivos, había otras que giraban en torno a personajes célebres o, como es frecuente en la actualidad, referentes cinematográficos o televisivos. También había algunas

que contaban con historias originales que, a través de las imágenes y los textos, iban desarrollando un relato. Por sus altas dosis de violencia y originalidad destacó en los años sesenta una serie titulada *Mars attacks*, que narraba una invasión marciana a la Tierra. En 1996 esta historia y los elementos iconográficos que la acompañaban fueron llevados al cine como *Mars attacks* (1996, Tim Burton), convirtiéndose en un caso único de adaptación.

- Ficción de Internet.

Poco a poco van surgiendo relatos creados exclusivamente para su difusión a través de Internet utilizando sistemas de animación básicos que permiten su producción a bajo costo y la distribución sin tener que seguir los canales de explotación convencional. *Undercover brother (El hermano secreto)* (2002, Malcom D. Lee) utiliza como referente una de estas series, *Undercover brother* de John Ridley, una parodia del universo de los superhéroes y la cultura popular. El desarrollo de este tipo de ficción hace previsible que en el futuro se realicen nuevas adaptaciones.

3.3. LA TELEVISIÓN Y OTROS MODOS DE REPRESENTACIÓN.

La televisión también ha utilizado frecuentemente fuentes externas a modo de inspiración, lo que se ha visto más reflejado en géneros como la miniserie o el telefilme que en las series, la gran mayoría de las cuales parten de ideas originales que han podido ser indirectamente influidas por otros modos de representación. Además, la producción de series de televisión da lugar a un número relativamente pequeño de nuevas entregas cada año, lo que unido a la juventud del medio (sesenta años) proporciona un área de estudio más limitada que la hipertextualidad externa en la ficción cinematográfica. El discurso informativo y la novela son los principales medios utilizados por la ficción televisiva, seguidos de una manera más marginal por el teatro y el cómic.

3.3.1. La novela.

La novela ha sido una importante fuente de inspiración para la ficción televisiva, especialmente para dos de sus principales géneros, la miniserie y el telefilme. Algunas series de éxito han tenido su punto de partida en novelas, como *Perry Mason* (CBS, 1957-66), basada en la serie de novelas de Erle Stanley Gardner; *El hombre de los seis millones de dólares* (ABC, 1974-78), basada en la novela *Cyborg* de Martin Caidin; y más recientemente *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998), inspirada en la obra de Candace Bushnell *Sex and the city*. En algunas ocasiones la serie se desarrolla después de que la novela haya sido adaptada con éxito como una película, como en los casos de *Peyton place* de Grace Metalious, primero la película *Vidas borrascosas* (1957, Mark Robson) y después la serie *Peyton place* (ABC, 1964-69); *Hotel* de Arthur Hailey, que dio lugar a *Intriga en el gran hotel* (1967, Richard Quine) y *Hotel* (ABC, 1983-88); y *La zona muerta* de Stephen King, utilizada como base para *La zona muerta* (1983, David Cronenberg) y *La zona muerta* (USA Network, 2002-).

La novela también fue frecuentemente utilizada por el género de la antología, aunque la interferencia de los estudios llevó a que las obras clásicas se convirtieran en predominantes. El telefilme, que cuenta con la antología como su principal precedente, ha utilizado de forma habitual la novela con

adaptaciones de gran popularidad como *Love is never silent* (NBC, 1985), basada en la novela de Joanne Greenberg; *The sign, Caroline?* (CBS, 1990), basada en *Father's arcane daughter* de E.L. Konigsburg; *Decoration day* (CBS, 1990), basada en la novela de John William Corrington; *The oldest living confederate widow tells all* (CBS, 1994), basada en la novela de Allan Gurganus; *Patria* (HBO, 1994), basada en la novela de Robert Harris; *Disappearing acts* (HBO, 2000), basada en la novela de Terry McMillan; y *Amy & Isabelle* (ABC, 2001), basada en la novela de Elisabeth Strout.

Sin embargo, el género televisivo que ha hecho más uso de la novela como fuente de inspiración ha sido la miniserie. Definida como una narración presentada en un limitado número de capítulos cuya línea argumental, salvo contadas excepciones, se basa en la serialidad, la miniserie se ha convertido en el mejor formato para las adaptaciones literarias gracias a su extensión y flexibilidad temporal¹⁷³. Por ello un gran número de miniseries norteamericanas parten de una obra literaria (de ficción o no ficción) cuya extensión determinará asimismo los capítulos finales de la obra resultante. Algunas miniseries se han erigido en productos extraordinariamente populares entre el público, como fue el caso de *Hombre rico, hombre pobre* (ABC, 1976), basada en la novela de Irwin Shaw, y *El pájaro espino* (ABC, 1983), basada en la novela de Colleen McCullough. En la actualidad la miniserie continúa estando en plena vigencia, sirviendo para adaptar clásicos literarios, como *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (NBC, 1996) y *Moby Dick* de Robert Louis Stevenson (USA Network, 1998), y obras contemporáneas como la serie de novelas de Armistead Maupin adaptadas en *Tales from the city* (PBS, 1993), *More tales from the city* (Showtime, 1998) y *Futher tales from the city* (Showtime, 2001); *Dune* (Sci-Fi Channel, 2000) y *Children of Dune* (Sci-Fi Channel, 2003), que utilizan la serie de novelas de Frank Herbert; y *The feast of all saints* (Showtime, 2001), basada en la novela de Anne Rice.

El género editorial de las novelizaciones también ha utilizado con frecuencia programas de televisión. Al ejemplo temprano de la novelización de *Holocausto*

¹⁷³ CREEBER (2001), p 38.

realizada por su guionista Gerald Green se han unido más recientemente novelizaciones de series de televisión en donde guionistas del programa, escritores profesionales y hasta actores prolongan las aventuras de sus personajes. *Star trek* y sus continuaciones *Star trek: La nueva generación*, *Star trek: Espacio Profundo Nueve* y *Star trek: Voyager* han sido especialmente prolíficas, al igual que el serial de terror *Dark shadows*. Otras series que han contando con series de novelizaciones son *Buffy*, *cazavampiros*, *Ángel*, *Expediente X*, *C.S.I.*, *C.S.I.: Miami*, *Xena, la princesa guerrera*, *Hércules: Los viajes legendarios*, *La doctora Quinn*, *Stargate SG-1* y *Alias*.

3.3.2. El teatro.

El teatro ha sido una fuente de inspiración secundaria para la ficción televisiva y esta relación ha venido casi siempre como paso posterior a una adaptación cinematográfica. Durante los primeros años de la televisión, en los cuales el teatro era todavía un modo de representación extraordinariamente popular entre la clase media, la industria cinematográfica mantenía una soterrada lucha contra el nuevo medio y logró evitar la adaptación de materiales sobre los que poseía derechos de filmación. A pesar de ello, una parte relevante del contenido de los programas antológicos se nutrió del teatro, tanto clásico (más frecuentemente al estar libre de derechos) como moderno (libremente al principio, con más problemas después). Durante los años cincuenta y sesenta algunas obras teatrales llegaron a la pequeña pantalla en forma de series después de haber sido adaptadas cinematográficamente. Entre ellas destacaron *The front page* (CBS, 1949-50), adaptada como *El gran reportaje* (1931, Lewis Milestone); *Mama* (CBS, 1949-56), adaptada como *Nunca la olvidaré* (1948, George Stevens); *Stage door* (CBS, 1950), adaptada como *Damas del teatro* (1937, Gregory La Cava); *A date with Judy* (ABC, 1952-53), adaptada como *Así son ellas* (1948, Richard Thorpe); y *Bus stop* (ABC, 1961-62), adaptada como *Bus stop* (1956, Joshua Logan). En los setenta también seguirían este camino dos obras de Neil Simon que ya habían sido llevadas al cine, *La extraña pareja* (1968, Gene Saks), que dio paso a *The odd couple*

(ABC, 1970-75), y *Descalzos por el parque* (1967, Gene Saks), en la que se basó *Barefoot in the park* (ABC, 1970-71).

El teatro también ha llegado a la televisión en forma de telefilme. Durante los años cincuenta la NBC emitió una serie de programas especiales, conocidos como los espectaculares, en los que intérpretes destacados de la gran pantalla escenificaban importantes obras de teatro. Algunas de estas obras fueron *The petrified forest* (NBC, 1955) de Robert Sherwood, con Humphrey Bogart, Lauren Bacall y Henry Fonda, *Our town* (NBC, 1959) de Thornton Wilder, con Paul Newman y Frank Sinatra, y *The moon and the sixpence* (NBC, 1959) de Somerset Maugham, con Laurence Olivier¹⁷⁴. En fechas más recientes las obras de teatro han sido adaptadas como telefilmes de manera habitual como producto de gran prestigio para la televisión pública PBS, agrupados bajo programas como *American playhouse*, o canales de cable como HBO. Recientemente se han emitido algunas de las obras más importantes de la dramaturgia norteamericana contemporánea, contando a veces con sus repartos originales y con actores de gran prestigio y popularidad casi siempre, tal y como ha ocurrido con *Miss Rose White* (NBC, 1992), *Un tranvía llamado deseo* (PBS, 1995), *Annie* (ABC, 1999), *Muerte de un viajante* (Showtime, 2000) y *Wit* (HBO, 2001). La miniserie, gracias a su mayor extensión, también ha sido el vehículo ideal para adaptar obras teatrales de gran complejidad como *Mourning becomes Electra* de Eugene O'Neill en 1978 y, más recientemente, las dos partes (*Millennium approaches* y *Perestroika*) de *Angels in America: A gay fantasy on national themes* de Tony Kushner como *Angels in America* (HBO, 2002), una producción de alto presupuesto y con grandes estrellas como protagonistas que ha logrado un total de veintiuna nominaciones para los premios Emmy de 2004.

3.3.3. El cómic.

La presencia del cómic en la ficción televisiva se remonta a los años cincuenta, aunque estas adaptaciones tenían una clara dificultad a nivel estilístico. Los

¹⁷⁴ WILK (1999), pp. 113-124.

cómics se caracterizan por grandes dosis de acción y fantasía, así como por un elaborado tratamiento visual en el que el cromatismo ocupa un lugar primordial. Y en la limitada televisión de los años cincuenta en blanco y negro muy pocos de estos elementos podían ser reflejados, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de las series con héroes del cómic como protagonistas se realizaban para el mercado de la sindicación, en donde las limitaciones presupuestarias eran aún mayores. Dirigidas a un público esencialmente infantil, durante los años cincuenta se realizaron algunas series inspiradas en cómics como *Flash Gordon* (Sindicación, 1953-54), *Dick Tracy* (ABC, 1950-51), *The adventures of Superman* (Sindicación, 1951-57) y *Buck Rogers* (ABC, 1950-51). Hasta los años sesenta no se realizaría una serie con la pretensión de adaptar de una forma más elaborada el universo del cómic, *Batman* (ABC, 1966-68), en la que existía un tratamiento visual diferenciado del resto de series dramáticas, con un uso especial de los colores en el vestuario y escenografía, elevadas dosis de acción y efectos especiales de gran calidad teniendo en cuenta la época.

Algunos cómics más sirvieron de inspiración para series de televisión en años posteriores, como ocurrió con *Spider-man* (CBS, 1978), primer intento de adaptar un cómic con un superhéroe moderno, y *Flash* (CBS, 1990-91), basado en un cómic popular durante los años cincuenta. Sin embargo, la entrada del cómic contemporáneo en la televisión ha sido mucho más lenta y ha venido principalmente por el campo de la animación. Además de cómics recientes como *Spider-man*, *La patrulla X*, *La máscara* o *Men in black*, las versiones renovadas de clásicos como *Batman* o *Supermán* también han pasado a la pequeña pantalla en forma de series de dibujos animados. El paso a la imagen real ha sido mucho más dificultoso debido a que la fantasía no era uno de los géneros predilectos de la televisión durante el periodo de preeminencia de las *networks*, algo a lo que se sumaba el fracaso de los pocos intentos que llegaron a cristalizar. La diversificación del mercado con la irrupción de nuevos canales ha despertado el interés por los cómics porque el público joven, más familiarizado con este modo de representación, se ha convertido en la audiencia más deseada. Además este intercambio también ha estado favorecido por el perfeccionamiento y abaratamiento de los efectos especiales durante los años noventa, que ha permitido su incorporación generalizada en

las series de televisión. De esta forma cómics como *Harsh realm* (Fox, 1999-2000), *Witchblade* (TNT, 2001-02) y *Birds of prey* (WB, 2002) han sido recientemente adaptados en forma de series televisión mientras que clásicos como Superman mantienen su vigencia en forma de reelaboraciones como *Smallville* (WB, 2001-), crónica de los años de juventud de Clark Kent.

Las series de televisión también se han convertido en fuentes de inspiración para el cómic, sobre todo gracias a Dark Horse Comics, que, como se comentó anteriormente, comenzó a abrirse hueco en el mercado con versiones de series de televisión y películas de éxito. Entre las adaptaciones realizadas por Dark Horses Comics se encuentran *Buffy, cazavampiros*, *Angel*, *Xena: La princesa guerrera* y *The lone gunmen*. *Star trek* y sus diversas continuaciones también han sido protagonistas de diferentes series de cómics y más recientemente también han sido objeto de adaptación por parte de la compañía IDW Publishing las series *C.S.I.*, *C.S.I.: Miami*, *24* y *The shield: Al margen de la ley*¹⁷⁵.

3.3.4. El videojuego.

Hasta el momento el videojuego ha sido una fuente muy marginal para la ficción televisiva que ha operado exclusivamente en el campo de la animación. Entre estas adaptaciones han destacado *Manic mansion*, *Double dragon*, *Sonic*, *Super Mario Bros.* (que combinaba animación con introducciones en imagen real), *Wing commader academy*, *Mortal kombat: The animated series* y *¿Dónde está Carmen Sandiego?*. Una excepción es *Mortal kombat: Conquest* (Sindicación, 1998-99), realizada con posterioridad a que el videojuego *Mortal kombat* fuera llevado al cine en las películas de imagen real *Mortal kombat* y *Mortal kombat: Aniquilación*. En los últimos años diversas series de televisión también han sido adaptadas como videojuegos, siguiendo el ejemplo temprano de la versión de *El equipo A* realizada a final de los años ochenta. Entre las recientes adaptaciones se encuentran *Star trek* y sus diversas continuaciones,

¹⁷⁵ Datos de las adaptaciones de IDW Publishing tomados del catálogo en su página web oficial: <http://www.idwpublishing.com/?path=titles&view=catagory&id=1> (10-08-2004).

Xena, la princesa guerrera, Hércules: Los viajes legendarios, Expediente X, Buffy, cazavampiros, Alias, 24, C.S.I. y The shield. Al margen de la ley. En el campo de las series de animación también han sido adaptadas *Scooby-Doo, Los Picapiedra, El inspector Gadget, El laboratorio de Dexter, Las supernenas, Los tiny toons y Rugrats, aventuras en pañales*¹⁷⁶.

3.3.5. El discurso informativo.

Como en el caso del cine, el discurso informativo ha sido una de las principales fuentes de inspiración para la ficción televisiva. De una manera sublimada en multitud de capítulos de series de televisión se pueden detectar argumentos que son referencia directa a sucesos reales que han tenido una amplia cobertura informativa, algo que suele ser habitual en series que tienen a los sucesos como una de sus principales constantes temáticas, como ocurre en aquellas protagonizadas por policías, médicos o abogados. Un ejemplo especialmente relevante es la serie *Homicidio* (NBC, 1993-99), inspirada en el libro-reportaje de David Simon *Homicide: A year on the killing streets*. Simon se pasó un año conviviendo con los agentes del departamento de homicidios de la ciudad de Baltimore y su libro sirvió como referente para los personajes y la atmósfera general de la serie. Además de tomar inspiración del concepto general de la obra (el realismo en la representación del trabajo policial), a lo largo de las dos primeras temporadas de la serie algunas tramas argumentales estuvieron directamente relacionadas con los acontecimientos reales descritos en el libro.

Sin embargo, el género televisivo que más se ha inspirado en el discurso informativo ha sido el telefilme. Es erróneo pensar que la mayor parte de los telefilmes tiene como tema sucesos de la vida real, puesto que hay un número muy elevado que está basado en obras teatrales y novelas o historias originales. Pero sí es cierto que el telefilme es un género que desde el principio ha mostrado una clara tendencia por las historias basadas en eventos reales

¹⁷⁶ Datos obtenidos del catálogo de videojuegos de Amazon.com: <http://www.amazon.com> (05-07-2004).

que han alcanzado una gran relevancia gracias a una fuerte cobertura informativa o por la publicación de libros de investigación. Por ello junto con telefilmes que narran sucesos de mayor actualidad (como juicios por asesinatos o tragedias aéreas) también se encuentran una importante cantidad de telefilmes de tema historiográfico. La biografía es otro de los grandes temas de los telefilmes, destacando junto con aquellas realizadas sobre personajes históricos, otras de personajes contemporáneos que han alcanzado un gran protagonismo, como ha ocurrido recientemente con una serie de biografías sobre músicos como Meat Loaf (*Meat Loaf: La historia y el drama*, VH1, 2000) y Little Richard (*Little Richard*, NBC, 2000), actores como Jackie Gleason (*Gleason*, CBS, 2002), Gilda Radner (*Gilda Radner: It's always something*, ABC, 2002) y James Dean (*James Dean*, TNT, 2001), y personajes del mundo del deporte como Muhammad Ali (*Ali: An american hero*, Fox, 2000) y Don King (*Don King: Only in America*, HBO, 1998).

Por último, podemos destacar que esta traslación de sucesos de la vida real a la pequeña pantalla en ocasiones se realiza con una gran celeridad. Durante los primeros meses de 1993, mientras las autoridades federales sitiaban un rancho en el que una secta conocida como los davidianos se había encerrado junto con un importante arsenal de armas, ya se estaba filmando un telefilme sobre la figura de su líder David Koresh, *In the line of duty: Ambush in Waco* (1993), emitido apenas un mes después de que el caso se resolviera con una masacre. Más recientemente el rescate de un grupo de nueve mineros que quedaron atrapados en un pozo durante varios días en julio de 2002 y que recibió una importante cobertura informativa a nivel internacional, fue utilizado como argumento para el telefilme *Atrapados bajo tierra* (ABC, 2002), emitido en noviembre de ese mismo año.

3.3.6. El serial radiofónico.

Tal y como también ocurrió con el cine, la radio sirvió como base para programas de televisión durante un breve periodo de tiempo. Aunque la televisión se convertiría en su principal competidor y la desplazaría como el medio de masas más popular, durante algún tiempo la radio mantuvo su

influencia y sus modos de producción, entre los que se encuentra el serial radiofónico. Entre 1948, año en el que empezaron las emisiones televisivas con regularidad, y 1960 aproximadamente cien programas radiofónicos pasaron a tener una versión en televisión, de los que un alto porcentaje eran programas de variedades o cómicos. El resto eran seriales de ficción que en ocasiones poseían algún referente anterior, como novelas, relatos o tiras cómicas. Hay que tener en cuenta que las circunstancias industriales favorecían esta fuerte interrelación ya que, como se vio anteriormente, las *networks* eran desarrollo directo de las tres grandes cadenas radiofónicas que operaban durante esos años.

Entre los programas más representativos que tuvieron su origen en seriales radiofónicos se encuentran *Beulah* (ABC, 1950-53), que se mantuvo en emisión en radio durante nueve años; *Big town* (CBS, 1950-54; DuMont 1953; NBC 1954-56) emitida en radio durante dieciséis años; *Amos & Andy* (CBS, 1951-53), el serial radiofónico más longevo con treinta y un años de emisión; *Dragnet* (NBC, 1952-59), con siete años de emisión; *My friend Irma* (CBS, 1952-54), emitida durante siete años; y *La ley del revólver* (CBS, 1955-75), emitida durante nueve años en radio antes de convertirse en la serie de ficción más longeva de la historia de la televisión¹⁷⁷. Cuando a partir de los años cincuenta los seriales empezaron a perder popularidad y a ser sustituidos por otras fórmulas radiofónicas, dejaron también de convertirse en fuente de inspiración para la ficción televisiva.

3.3.7. Otros modos de representación.

Otros modos de representación han servido de inspiración para la ficción televisiva, aunque de una manera muy marginal. El discurso religioso ha servido como fuente de diversas miniseries y telefilmes basados en relatos de la Biblia o la mitología grecorromana, con ejemplos destacados como la miniserie de Franco Zeffirelli *Jesús de Nazareth* (1977) y la serie de telefilmes realizados por la compañía de producción Hallmark durante los años noventa

¹⁷⁷ Una lista completa de los seriales radiofónicos que fueron utilizados como base de series de televisión se encuentra en BROOKS y MARSH (1999), pp. 1275-1278.

en torno a relatos bíblicos (como *El arca de Noé*, *Moisés*, *Joseph*, *Abraham*, *Salomón* y *El rey David*) o sobre la mitología griega (*Jason y los Argonautas*, *La odisea*). *Hércules: Los viajes legendarios* y *Xena, la princesa guerra* también incorporan elementos de la mitología greco-romana, aunque a menudo de una forma poco fiel, actualizada e irónica.

Una fuente mucho más marginal ha sido el discurso publicitario. Además de una franquicia de películas, la popularidad de Ernest entre el público norteamericano gracias los numerosos anuncios que lo tuvieron como protagonista permitió que también tuviera su propia serie de televisión, *Hey, Vern, it's Ernest* (CBS, 1988), dirigida al público infantil. Otro caso anecdótico son las series de dibujos animados basadas en juguetes, en las que existe un fuerte componente promocional y que en muchas ocasiones suelen estar producidas por las propias empresas fabricantes con el objeto de popularizar sus productos. En la mayoría de los casos la serie de televisión también suele estar precedida o acompañada con una versión en cómic de los personajes caracterizados en los juguetes, con *G.I. Joe* (Sindicación, 1983-90) y *Action man* (USA Network, 1995-96; Fox, 2000-01) como ejemplos al respecto.

4. PROCESOS DE HIPERTEXTUALIDAD INTERNA.

4.1. LA HIPERTEXTUALIDAD INTERNA EN LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA.

4.1.1. Introducción: La hipertextualidad interna en el cine como objeto de análisis crítico.

La hipertextualidad interna ha sido uno de los mecanismos principales de producción de la industria cinematográfica desde su origen a comienzos del siglo XX, aunque a pesar de ello ha contado con la misma desaprobación que el resto de los procesos hipertextuales con referentes no literarios. Se han utilizado películas anteriores como base para nuevas producciones desde la época del cine mudo, donde con relativa frecuencia se realizaban versiones de las mismas películas en varias ocasiones. En los primeros años del sonoro, antes del desarrollo del doblaje, en Hollywood se hicieron habituales las dobles versiones en las que las películas eran rodadas en inglés y, a continuación o simultáneamente, en idiomas extranjeros como el español para poder exportar las películas a otros mercados más fácilmente¹⁷⁸. Para mediados de los años treinta Hollywood ya había desarrollado varios mecanismos para aprovechar la popularidad de películas anteriores. Uno fue la realización de versiones de películas norteamericanas cuyo argumento se alteraba para resultar menos reconocible, mientras que poco a poco algunas películas extranjeras fueron utilizadas como base para nuevas producciones. Pero la industria también empezó a darse cuenta de que el éxito de una película podía ser aprovechado mostrando nuevas aventuras de sus personajes, en casos puntuales como las continuaciones o como fórmula establecida en las series.

Sin embargo, desde medios críticos y trabajos académicos se ha difundido la idea de que las versiones y continuaciones son un fenómeno nuevo que muestra una profunda crisis atravesada por el cine norteamericano, aun a pesar de que el origen y la fertilidad de estas prácticas han sido ampliamente

¹⁷⁸ Para una indagación en este breve modelo de producción ver DUROVICOVÁ, Natasa: *Translating America: The Hollywood multilinguals, 1929-1933*, en ALTMAN, Rick (ed.): *Sound theory, sound practice*. Ed. Routledge, Nueva York, 1992. Páginas 138-153.

documentadas en vastos recopilatorios de continuaciones y versiones como *Haven't I seen you somewhere before?: Remakes, sequels, and series in motion pictures and television, 1896-1978* de James K. Limbarcher y *Cinema sequels and remakes, 1903-1987* de Robert A. Nowlan y Gwendolyn Wright Nowlan. En un ejemplo de ello, James Monaco indica que el fenómeno de las continuaciones, o como lo denomina despectivamente *secuelmania*, es un ejemplo del empobrecimiento de la cultura popular¹⁷⁹. En un interesante análisis sobre este tema, Thomas Simonet demuestra que considerar el *remake* y la secuela como una práctica contemporánea es erróneo¹⁸⁰. Realizando un análisis de la producción de Hollywood desde los años cuarenta separando del resto las películas que eran versiones, secuelas o pertenecían a series, Simonet muestra que en la década de los cuarenta contaban con material reciclado un cuarto del número total de producciones, mientras que en la década de los setenta esa proporción había descendido a la décima parte, una cifra fruto del aumento de las continuaciones y de la desaparición casi completa de las series.

El periodo de transición fueron los años cincuenta, en donde la industria sufrió una profunda reestructuración que llevó a limitar de forma notable el número de estrenos, pasando de los cuatrocientos uno en 1944 a los ciento ochenta y siete en 1959¹⁸¹. El material reciclado bajó no sólo porque se produjeran menos películas, sino sobre todo porque se eliminaron los programas dobles y la línea de serie B, a la que iban destinadas una parte relevante de versiones y continuaciones. Según los datos de Simonet, en 1958 el material reciclado bajó a un mínimo del cuatro por ciento, subiendo de forma constante durante los años siguientes de forma paralela a la recuperación de la producción para

¹⁷⁹ MONACO, James: *How to read a film: The world of movies, media, and multimedia: Language, history, theory*. Ed. Oxford University Press, Nueva York, 2000. Páginas 358-360.

¹⁸⁰ Steve Neale realiza un resumen de los hallazgos más significativos de Simonet en NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. Ed. Routledge, Londres, 2000. Página 247. La versión íntegra de la investigación se encuentra en SIMONET, Thomas: *Conglomerates and content: Remakes, sequels, and series in the New Hollywood*, en AUSTIN, B.A. (ed.): *Current research in film: Audiences, economics, and law, vol. 3*. Ed. Ablex Publishing, Norwood, 1987. Páginas 154-162.

¹⁸¹ STOKES, Jane C.: *On screen rivals: Cinema and television in the United States and Britain*. Ed. MacMillan, Basingstoke, 1999. Página 40.

rondar el diez por ciento durante la década de los setenta, con los porcentajes variando, como es obvio, de año en año¹⁸². El análisis de la producción cinematográfica norteamericana durante un año muestra que estos niveles se mantienen en la actualidad. Durante 2003 se estrenaron en Estados Unidos cuatrocientas setenta y tres películas, de las que veintiséis fueron continuaciones, diez versiones y catorce reestrenos¹⁸³. Eso eleva el porcentaje de material reciclado a una cifra cercana al once por ciento, un número no demasiado elevado teniendo en cuenta la producción total, por mucho que en ésta también se incluyan documentales estrenados cinematográficamente.

En su estudio Simonet había dado un paso más adelante para intentar descubrir por qué desde ámbitos críticos y académicos se daba una importancia desproporcionada a la versión y, sobre todo, a la continuación, y había llegado a la conclusión de que se trataba de un problema de visibilidad¹⁸⁴. Hasta casi entrados los años ochenta no se habían realizado estudios significativos sobre las prácticas hipertextuales en el cine norteamericano y muchos críticos y académicos tenían una visión incompleta de lo que había sido la producción cinematográfica desde la época muda, quedándose en estudios que ofrecían una selección de los títulos más relevantes o influyentes, pero que no analizaban la producción en su conjunto. A la visión simplificada de la industria durante sus primeras décadas de funcionamiento se había unido el hecho de que en los años cincuenta, la época de nacimiento y formación de muchos de estos académicos, se había producido la utilización mínima de la hipertextualidad interna y que, cuando ésta comenzó a aumentar de forma progresiva, para muchos espectadores aparecía como una práctica que se iba haciendo excesivamente relevante. Además se iban produciendo secuelas de gran popularidad en donde ya no se escondían los guarismos con reformulaciones del título original, como había sido lo habitual en ejemplos como *El padre es el abuelo* (*Father's little dividend*) respecto a *El padre de la novia* (*Father of the bride*), sino que se hacía notar de

¹⁸² NEALE (2000), p. 247.

¹⁸³ Datos sobre los estrenos tomados de MOTION PICTURES ASSOCIATION OF AMERICA (2004), p. 13. Los datos sobre continuaciones y versiones son de elaboración propia.

¹⁸⁴ NEALE (2000), pp. 247-248.

forma notable la naturaleza de continuación en títulos como *Rocky II* y *Aeropuerto 77*. Este hecho, unido al extraordinario éxito logrado por continuaciones como *El retorno del Jedi*, contribuyeron a crear la impresión de que el número de secuelas era extraordinariamente alto, cuando en realidad lo que era destacable era su visibilidad.

Un complemento al análisis anterior respecto a la producción de 2003 puede ayudar a demostrar la validez de esta idea. De la lista de las veinte películas con más recaudación en Estados Unidos del año, nueve (*El retorno del rey*, *Matrix reloaded*, *X-men 2*, *Terminador 3*, *Bad boys 2*, *Matrix revolutions*, *A todo gas 2*, *Spy kids 3* y *Scary movie 3*) fueron continuaciones¹⁸⁵. En la lista de las que consiguieron las mayores recaudaciones durante el primer fin de semana el número se eleva a doce con la incorporación de *American pie: ¡Menuda boda!*, *Freddy contra Jason* (unión de las series *Pesadilla en Elm Street* y *Viernes 13*) y *Los ángeles de Charlie: Al límite*¹⁸⁶. Este hecho muestra cómo las continuaciones sólo suponen una parte limitada del total de la producción, pero se trata de una parte muy relevante que logra recaudaciones elevadas (lo que muestra lo acertado de su utilización en el modelo económico de la industria cinematográfica) y tiene una fuerte presencia en los medios de comunicación al tratarse de grandes producciones que llevan aparejadas notables campañas de promoción, además de ser continuación de películas que también tuvieron una notable visibilidad en el pasado¹⁸⁷. A ello contribuye el hecho de que las versiones y las continuaciones son realizadas de forma predominante por los grandes estudios, ya que las compañías más pequeñas que realizan continuaciones suelen centrar sus esfuerzos en los mercados auxiliares como el vídeo a través de series de acción o terror de bajo presupuesto, unos títulos que quedan fuera de este análisis centrado en los estrenos cinematográficos.

¹⁸⁵ MOTION PICTURES ASSOCIATION OF AMERICA (2004), p. 16.

¹⁸⁶ MOTION PICTURES ASSOCIATION OF AMERICA (2004), p. 5.

¹⁸⁷ Por cuanto son también ejemplos de procesos hipertextuales, se debe hacer notar que de los restantes once títulos en la lista de las películas más taquilleras de 2003, una se basa en una atracción de parque temático (*Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra*), una en un musical (*Chicago*), una en un cómic (*El increíble Hulk*), una en un libro sobre un acontecimiento real (*Seabiscuit*), una en una serie de televisión (*S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson*) y una es una versión (*Ponte en mi lugar*). Los cinco restantes estrenos (*Buscando a Nemo*, *Como Dios*, *Elf*, *Ejecutivo agresivo* y *Se armó la gorda*) son comedias basadas en ideas originales.

La casi total ausencia de versiones entre las películas más taquilleras responde a que desde el punto de vista industrial son tratadas de una forma diferente a las continuaciones. Thomas Schatz ha señalado que en el llamado Nuevo Hollywood las películas entran en tres categorías: el *blockbuster* producido teniendo en cuenta las posibilidades del mercado multimedia y el potencial de franquicia, el vehículo para estrellas de clase A con potencial de convertirse en un éxito sorpresa de grandes proporciones (lo que se denomina un *sleeper*), y la producción de bajo presupuesto dirigida a un mercado específico y con sólo la posibilidad de lograr el status de obra de culto¹⁸⁸. La referencia en la primera categoría a la posibilidad de secuelas es suficiente indicación de que muy a menudo el *blockbuster* es la fórmula de producción utilizada para las continuaciones como consecuencia del éxito de otro *blockbuster* o para ampliar el éxito de una producción más modesta¹⁸⁹. Sin embargo, las versiones se realizan en la mayoría de las ocasiones como producciones de la segunda categoría y por tanto suelen tener una explotación comercial en general más pobre, aunque existen relevantes excepciones como *Mentiras arriesgadas* (1994, James Cameron), basada en *Dos espías en mi cama* (1991, Claude Zidi). También hay casos en los que una versión ha dado lugar a una continuación dentro de la primera categoría, como *El profesor chiflado*. *The nutty professor* (1996, Tom Shadyac), que con un presupuesto de cincuenta y cinco millones de dólares recaudó doscientos setenta y cinco a nivel internacional, lo que llevó a que su continuación, *El profesor chiflado II: La familia Klump* (2000, Peter Segal), tuviera un presupuesto elevado a ochenta y cuatro millones¹⁹⁰.

¹⁸⁸ SCHATZ, Thomas: *The New Hollywood*, en COLLINS, Jim, RADNER, Hilary y PREACHER COLLINS, Ava (eds.): *Film theory goes to the movies: Cultural analysis of contemporary film*. Ed. Routledge, Londres, 1993. Página 35.

¹⁸⁹ Schatz cita el ejemplo de *Rocky*, una producción de medio presupuesto sin estrellas que dio paso a una popular franquicia. SCHATZ (1993), p. 27. Entre los ejemplos más recientes se encuentran *X-men*, una producción relativamente modesta (setenta y cinco millones de dólares de presupuesto) cuya continuación *X-men 2* fue producida como un *blockbuster* (ciento diez millones de dólares de presupuesto). Datos tomados de TheNumbers.com: <http://www.the-numbers.com/movies/indexX.html> (01-07-2004).

¹⁹⁰ Datos de presupuesto y recaudación tomados de TheNumbers.com: <http://www.the-numbers.com/movies/indexN.html> (19-07-2004).

El cada vez más abultado presupuesto de las películas ha venido aparejado al intento de lograr su rentabilidad dedicando un porcentaje mayor a la promoción. En 2003 las películas contaron con una media de casi sesenta y cuatro millones para producción y treinta y nueve millones para copias y promoción en los estrenos de los grandes estudios, y cuarenta y siete millones para producción y catorce millones y medio para promoción en sus afiliados y subsidiarias¹⁹¹. Independientemente de la repercusión posterior de la película, estas amplias campañas de promoción también sirven para destacar las versiones y continuaciones sobre el resto de la producción. Un último elemento que contribuye a la negativa visión de estas prácticas es que, al contrario de lo ocurrido en el ámbito de la televisión con prácticas como el *spin-off*, las continuaciones y las versiones sólo han tenido reconocimiento crítico de forma muy marginal. *El padrino 2* (1974, Francis Ford Coppola) ha sido la única continuación en ganar el Oscar como mejor película, ya que la victoria en 2003 de *El señor de los anillos: El retorno del rey* pertenece a una forma muy particular de continuación que será analizada posteriormente. Respecto a las versiones, sólo lograron el Oscar como mejor película *Rebelión a bordo* (1935, Frank Lloyd) y *Ben-Hur* (1959, William Wyler), dos títulos que el público general no asocia a la versión por tener a sus referentes en el cine mudo. Sin embargo, la importancia de la continuación y en mucha menor medida la versión no corresponde tanto al apartado crítico sino al económico, estando plenamente consolidadas como fórmulas para satisfacer la demanda del público, como demuestra su importancia en la lista de las películas más taquilleras en 2003.

Para dibujar el panorama de la hipertextualidad interna en el cine se han desarrollado tres categorías básicas y cuatro subcategorías, la versión (temporal y espacial), la continuación (prospectiva y retrospectiva) y el *spin-off*. Este modelo será reproducido en el posterior estudio de la hipertextualidad interna en televisión.

¹⁹¹ MOTION PICTURES ASSOCIATION OF AMERICA (2004), pp. 17-18.

4.1.2. La versión.

La versión, conocida popularmente por el vocablo inglés *remake*, supone tomar los elementos argumentales de una película y utilizarlos como base para un nuevo filme, de forma que la relación entre ambos textos es reconocida y patente. Como ya se citó anteriormente, en su introducción a *Play it again, Sam: Retakes on remakes*, Horton y McDougal muestran la dificultad de definir de una manera clara qué es un *remake* y como marco teórico utilizan la definición de Genette de hipertextualidad, aunque extienden esa definición para incluir todas las formas de intertextualidad que puedan darse entre dos textos, incluyendo su pertenencia a diferentes medios¹⁹². En esta misma obra Robert Eberwein propone una interesante pero poco práctica taxonomía del *remake*, que en realidad es más una guía de observación que una taxonomía propiamente dicha al contar con categorías que se superponen y que mezclan criterios espaciales o temporales con otros como la coincidencia de los mismos actores o directores, el trasvase a la televisión, los elementos técnicos (como la sonoridad o el formato de imagen) y elementos temáticos como el sexo de los protagonistas o su etnicidad¹⁹³.

Aquí se pretende realizar un estudio mucho más restringido de la versión, considerándola tan solo como una modalidad de la hipertextualidad interna en la que un texto se toma como referencia para realizar una nueva exposición de su argumento básico. Sin embargo, sí existe una coincidencia en considerar al *remake* como una forma compleja que incluye elementos de diversa índole y que se ejecuta en diferentes grados. Habitualmente la versión se va a realizar siguiendo el proceso que Genette denominó como transposición diegética, de forma que se alteran las coordenadas espaciales y/o temporales de la historia original para que el nuevo texto esté más próximo a las de sus espectadores¹⁹⁴. Pero incluso en el caso de que no exista una transposición, siempre se producirá una sustitución diegética. Para facilitar el estudio de la versión se van a establecer dos categorías básicas, la versión temporal y la versión espacial.

¹⁹² HORTON y MCDUGAL (1998), pp. 2-4.

¹⁹³ EBERWEIN, Robert: *Remakes and cultural studies*, en HORTON y MCDUGAL (1998). Páginas 28-30.

¹⁹⁴ GENETTE (1989), p. 387.

A) La versión temporal.

La versión temporal es el proceso por el cual se usan como referentes películas procedentes de la misma cinematografía norteamericana, de modo que lo que prima es el lapso temporal entre el referente y su nueva versión. Este lapso temporal podrá tener diferentes grados de amplitud, aunque siempre existirá, al menos en los ejemplos más recientes, una distancia mínima de unos veinte años, un periodo necesario para distinguir los dos textos y las diferentes generaciones de público a los que se dirigen. En algunos casos esta distancia se amplía hasta el límite de lo posible, como *Siete ocasiones* (1925, Buster Keaton) y su versión *El soltero* (1999, Gary Sinyor), separadas por setenta y cuatro años. La versión temporal no es un fenómeno ni mucho menos reciente, sino una práctica completamente estandarizada desde los mismos inicios del cine. En este sentido podemos recordar que directores como Leo McCarey, Frank Capra y Howard Hawks realizaron versiones de sus propias películas, McCarey con el drama romántico *Tú y yo* (1939) y su versión *Tú y yo* (1957), Capra en dos ocasiones, primero con *Broadway bill* (1934) y *Riding high* (1950) y después con *Dama por un día* (1933) y *Un gangster para un milagro* (1961), y Hawks con *Bola de fuego* (1941), convertida en *Nace una canción* (1948). Sin embargo, es indiscutible que en los últimos años ha vivido un periodo de especial relevancia, como demuestran las siete versiones estrenadas en 1998 (*¿Conoces a Joe Black?*, *Tienes un e-mail*, *Mi gran amigo Joe*, *Un crimen perfecto*, *Psycho. Psicosis*, *Tú a Londres y yo a California* y *Doctor Dolittle*), las ocho de 1999 (*El soltero*, *La momia*, *Ana y el rey*, *House on haunted hill*, *La guarida*, *El secreto de Thomas Crown*, *Forasteros en Nueva York* y *Gloria*) y las cinco de 2001 (*Trece fantasmas*, *Ocean's eleven*, *Hagan juego*, *Noviembre dulce*, *El planeta de los simios* y *De vuelta a la Tierra*)¹⁹⁵.

El origen de la versión temporal se encuentra en el propio origen de la industria cinematográfica en Estados Unidos, un periodo en el que las barreras entre versión y copia no autorizada (*dupes*) eran muy estrechas debido a las cuestiones legales planteadas por el cine en una etapa tan temprana de su

¹⁹⁵ Un listado de las versiones temporales localizadas desde la década de los setenta se encuentra en el Anexo 10.

desarrollo. Jennifer Forrest ha documentado multitud de ejemplos de este fenómeno y sus implicaciones judiciales, destacando cuestiones ocultas como el hecho de que *Siete ocasiones*, cuya versión despertó fuertes críticas a finales de los noventa, era asimismo una versión. *Siete ocasiones* utilizaba su referente literario, la obra teatral de David Belasco, para su primera parte, pero adaptada de forma indisimulada para su segunda mitad *Personal* (1904), uno de los primeros éxitos de la compañía Biograph¹⁹⁶. En esta época el cambio de título sería una eficaz forma de enmascarar el origen de la película. Por ejemplo, las sucesivas adaptaciones de la obra teatral de J.M. Barrie *The admirable Crichton* recibieron los nombres de *Back to the nature* (1912), *Shipwrecked* (1913), *Man of her choice* (1914), *Mister and man* (1915), *The admirable Crichton* (1918) y *Male and female* (1919). La versión se convirtió en una forma de rentabilizar productos sobre los que ya se habían adquirido los derechos, por ejemplo novelas y obras teatrales, lo que explica la abundancia de adaptaciones, que, con las suficientes alteraciones, iban a permitir realizar nuevas versiones sin tener que pagar por los derechos originales una vez que éstos hubieran caducado.

Con la llegada del cine sonoro la versión vivió una época de especial esplendor y todas las productoras se lanzaron a realizar versiones habladas de las películas mudas hasta entonces producidas para que pudieran llegar de una forma completamente nueva al público sin tener que pagar por material adicional. Por ejemplo, la película de Universal *Alias the deacon* (1928, Edward Sloman) fue convertida en *Half a sinner* (1934, Kurt Neumann) con la llegada del sonoro y apenas seis años después sería objeto de una nueva versión que recuperaba el título original, *Alias the deacon* (1940, Christy Cabanne). Ramón Novarro protagonizó una exitosa versión de *The arab* (1915, Cecil B. DeMille) con el título de *The arab* (1924, Rex Ingram) y cuando con la llegada del sonoro su carrera comenzó a decaer, intentó enderezarla protagonizando una nueva versión hablada titulada *The barbarian* (1933, Sam Wood). En un ejemplo muy similar Lon Chaney también protagonizó la película muda *The unholy three*

¹⁹⁶ FORREST, Jennifer: *The 'personal' touch: The original, the remake, and the dupe in early cinema*, en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (eds.): *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Ed. State University of New York Press, Albany, 2002. Páginas 112-113.

(1925, Tod Browning) y su versión sonora *The unholy three* (1930, Jack Conway). *The green goddess* (1923, Sidney Olcott) también contó en su versión sonora, *The green goddess* (1930, Alfred E. Green), con la misma pareja de protagonistas, George Arliss y Alice Joyce, y el secundario Ivan Simpson. Entre los géneros, el melodrama destacó especialmente por la facilidad y economía con las que se podían realizar las versiones, destacando ejemplos como *The dark swan* (1924, Millar Webb) y su versión sonora *Wedding rings* (1929, William Beaudine) y *East Lynne* (1931, Frank Lloyd), exitosa versión sonora de una novela homónima que ya había sido adaptada una docena de veces durante el mudo.

Esta corriente de versiones se vio completada por aquellas que no sólo realizaban versiones sonoras, sino que además las convertían, para explotar al máximo las cualidades de la nueva técnica, en musicales. Un caso especialmente significativo fue *The cradle snatchers* (1927, Howard Hawks), película muda basada en una obra teatral homónima de Norma Mitchell y Russell Medcraft, que contó con una versión sonora titulada *Why leave home?* (1929, Raymond Cannon) en la que se incluían diversas canciones. En 1943 la película sería versionada como *Let's face it* (1943, Sidney Lanfield), aunque esta vez con una banda sonora más completa realizada originalmente por Cole Porter para Broadway en 1941. Un caso similar sería *La bella de Moscú* (1957, Rouben Mamoulian), un vehículo para Fred Astaire y Cyd Charisse, versión cinematográfica de un musical de Cole Porter basado en *Ninotchka* (1939, Ernst Lubitsch). *Ana y el rey de Siam* (1946, John Cromwell) inspiró el musical *The king and I*, posteriormente llevado al cine como *El rey y yo*, con Yul Brynner repitiendo como protagonista (un trabajo con el que ganaría un Tony en teatro y un Oscar en cine). *Smilin' through* (1922, Sidney Franklin), basada en una obra teatral homónima, contó primero con una versión sonora dramática, *Smilin' through* (1932, Sidney Franklin), antes de que se produjera la versión musical *Smilin' through* (1941, Frank Borzage), realizada por MGM para lucimiento de su estrella, entonces al borde del retiro por el declive del género, Jeanette McDonald.

Unos años más tarde el mismo estudio también realizaría una versión musical de *El bazar de las sorpresas* (1940, Ernst Lubitsch) como *In the good old summertime* (1949, Robert Z. Leonard) para lucimiento de Judy Garland, y *Alta sociedad* (1956, Charles Walters), versión musical realizada por Cole Porter (especialista en este tipo de transiciones) de *Historias de Filadelfia* (1940, George Cukor) con Bing Crosby, Grace Kelly y Frank Sinatra. Columbia también produjo *You can't run away from it* (1956, Dick Powell), versión musical de uno de sus mayores éxitos, *Sucedió una noche* (1934, Frank Capra). Desde una perspectiva histórica partiendo de este periodo hasta llegar al cine contemporáneo, Jerome Delamater ha contribuido al análisis del *remake* musical estableciendo tres categorías básicas. La primera es la versión de un original musical con un nuevo reparto y un tratamiento formal diferente, como *Magnolia* (1951, George Sidney) y *State fair* (1962, José Ferrer). El segundo tipo toma un referente no musical y explora su contenido introduciendo los elementos semánticos primarios del género, las canciones y el baile, como se ha visto en numerosos ejemplos de este apartado. El tercero son las reinterpretaciones (denominadas a menudo como *makeovers*), que toman el planteamiento narrativo básico pero le dan un nuevo brillo y sensibilidad contemporánea, como en el ejemplo *El mago* (1978, Sidney Lumet) y la obra teatral que le da origen, que ofrece una reinterpretación étnica y urbana de *El mago de Oz* (1939, Victor Fleming)¹⁹⁷.

Los grandes estudios se sintieron especialmente inclinados a hacer versiones durante este periodo. Además de sus adaptaciones musicales, MGM también realizó una actualización de su clásico *Gran hotel* como *Week-end at the Waldorf* (1945, Robert Z. Leonard), esta vez con la presencia sólo testimonial de canciones. RKO realizó versiones en las que existía un corto periodo de tiempo respecto al original como *Second wife* (1936), basada en *Second wife* (1930); *Bride by mistake* (1944), basada en *La mujer más rica del mundo* (1934); *A night of adventure* (1944), basada en *Una esposa infiel* (1934); y *Two o'clock courage* (1945), basada en *El asesino invisible* (1936). En este periodo

¹⁹⁷ DELAMATER, Jerome: 'Once more, from the top': *Musicals the second time around*, en HORTON y MCDUGAL (1998). Páginas 80-81.

Warner Bros. también realizó versiones como *'Till we meet again* (1940), basada en *One way passage* (1932); *Between two worlds* (1944), basada en *Outward bound* (1930); y *Escape from crime* (1942), basada en *Picture snatcher* (1933). Por su parte, entre las versiones realizadas por Paramount se encuentran *Her husband lies* (1937), basada en *Street of chance* (1930); *Masquerade at Mexico* (1945), basada en *Medianoche* (1939); y *Unmarried* (1939), basada en *Lady and gent* (1932). Respecto al último de los grandes estudios, también se pueden citar algunas versiones realizadas por 20th Century Fox como *Always goodbye* (1938), basada en *Gallant lady* (1933); *Fury at Furnace Creek* (1948), basada en *Four men and a prayer* (1938); y *If I'm lucky* (1946), basada en *Thanks a million* (1935).

Los estudios podían realizar estas adaptaciones tan próximas temporalmente porque en esa época la vida de una película era muy corta comparada con los términos actuales. Después de los pases en los mercados principales y su larga trayectoria por los secundarios, los estudios no tenían más alternativa que guardar los originales en sus archivos. La única forma de explotación era realizar nuevas versiones con un reparto diferente, a veces con grandes estrellas en producciones A o, más a menudo, con actores menos conocidos en producciones B. Excepto éxitos muy llamativos, las películas solían desaparecer rápidamente del imaginario de los espectadores mientras que en la actualidad, gracias a los pases en televisión y el vídeo, la vida de una película se prolonga hasta casi el infinito, algo que hace aún más notable la visibilidad de las versiones. Después de que las versiones fueran realizadas de forma más esporádica durante los años cincuenta y sesenta, en los setenta se apreció una notable recuperación con el estreno de películas de cierta relevancia (ya sea por ser notables fracasos o éxitos) como *Primera plana* (1974, Billy Wilder), *King Kong* (1976, John Guillermin) y *El cielo puede esperar* (1978, Warren Beatty y Buck Henry), viviendo un periodo de gran esplendor durante los primeros años del nuevo milenio aun a pesar de haber producido un número muy limitado de grandes éxitos.

Entrando en el terreno del análisis narrativo de la versión temporal, el grado de cercanía entre una película y su versión puede variar desde la adaptación más

libre hasta la transposición más literal. En la mayoría de las ocasiones las líneas básicas del argumento se siguen de una manera más o menos fiel, aunque actualizando las coordenadas temporales e introduciendo elementos narrativos contemporáneos. Por ejemplo, en la nueva versión de *El bazar de las sorpresas*, *Tienes un e-mail* (1998, Nora Ephron), el *chat* y el correo electrónico sustituyen a los anuncios por palabras y las cartas a apartados de correos que utilizan los protagonistas para conocerse y comunicarse. Algo similar ocurre con los efectos especiales. *Casa encantada* (1963, Robert Wise) destacó por su sobria recreación del ambiente en una casa embrujada usando tan solo unos cuantos efectos ópticos y, sobre todo, efectos de sonido. Sin embargo, su versión *La guarida* (1999, Jan de Bont) es mucho más explícita y utiliza unos elaborados efectos especiales para dotar de vida a la casa en la que se desarrolla la historia. En la mayoría de las ocasiones se realizan diversas alteraciones en el argumento, aunque no siempre ligadas a la actualización temporal. Por ejemplo, en la versión de *El profesor chiflado* (1963, Jerry Lewis), *The nutty professor*. *El profesor chiflado*, el científico protagonista es obeso y la poción mágica, además de desinhibir su personalidad, hace que pierda momentáneamente el peso que le sobra.

Aunque la actualización o transposición diegética temporal suele ser el mecanismo más frecuente, también se pueden mantener las coordenadas temporales si ello afecta de forma sustancial a la trama, como ocurre en *Soy o no soy* (1983, Alan Johnson), que como su referente *Ser o no ser* (1942, Ernst Lubitsch) sigue las desventuras de una compañía de teatro polaca durante la ocupación nazi. Un caso excepcional es *Nunca fuimos ángeles* (1989, Neil Jordan), que se desarrolla en los años treinta, mientras que su referente, *No somos ángeles* (1955, Michael Curtiz), lo hacía en 1895, por lo que se busca mantener la coordenada de pasado lejano que permite desarrollar cierta simpatía por los convictos que protagonizan ambas historias, ya que la distancia permite que no sean vistos como criminales sino como personas abocadas a la delincuencia en una época muy diferente a la actual.

La versión más fiel realizada ha sido *Psycho*. *Psicosis* (1998, Gus Van Sant), basada en el clásico *Psicosis* (1960, Alfred Hitchcock), que es una

transposición literal de la película original no sólo a nivel de argumento (aunque actualizado), sino también, con algunas excepciones (como el uso del color), de planos y tratamiento visual. Pero, en el extremo opuesto, en otras ocasiones los cambios realizados convierten a las nuevas versiones en adaptaciones muy libres. Un notable ejemplo de ello es *Atmósfera cero* (1981, Peter Hyams), basada en *Solo ante el peligro* (1952, Fred Zinnemann). En ambos casos se utiliza la misma línea argumental, la historia de un representante de la ley que es acosado por unos criminales y que no cuenta con la ayuda de la comunidad que debe proteger. En vez de huir, afrontará la amenaza con éxito, pero a continuación decidirá abandonar la cobarde comunidad que estuvo a punto de dejarlo morir. Sin embargo, la localización espacio-temporal y el género son completamente diferentes. *Solo ante el peligro* es un *western* en donde el protagonista es un *sheriff* de un pequeño pueblo cercano a la frontera que es acosado por unos forajidos y *Atmósfera cero* es un filme de ciencia-ficción situado en una lejana colonia minera en el futuro, cuyo jefe de seguridad es amenazado por atreverse a discutir el poder del director de la colonia. Una versión similar de un *western* en clave de ciencia-ficción es *El guerrero del amanecer* (1987, Lance Hool), adaptación libre de *Raíces profundas* (1953, George Stevens).

Los ejemplos de este tipo de adaptaciones transgenéricas no son escasos, ya que a veces son usadas para encubrir versiones entre las que no existe un lapso temporal amplio. Ese fue el caso de *Odio entre hermanos* (1949, Joseph L. Mankiewicz), una tragedia familiar que se puede considerar una interpretación de *El rey Lear* de Shakespeare en clave de drama urbano. Apenas cinco años después se realizó una versión de la película, *Lanza rota* (1954, Edward Dmytryk), en forma de *western*. Esto tenía una importante repercusión en la trama, especialmente en el final. El personaje principal de *Odio entre hermanos*, que ha pasado varios años en la cárcel para proteger a su padre, ya fallecido, de la venganza de sus hermanos, decide abandonar la ciudad y dejar el pasado atrás con la mujer que ama. Sin embargo, como héroe arquetípico del *western*, ese mismo personaje en *Lanza rota* tenía un enfrentamiento violento con su hermano, que caía asesinado a manos del capataz indio de su padre, una forma de dar al villano un destino prototípico del

género sin que el protagonista apareciera caracterizado de una forma negativa. Otro ejemplo de versión transgénérica es *The fiend who walked the west* (1958, Gordon Douglas), adaptación en clave de *western* de una película de cine negro, en este caso *El abrazo de la muerte* (1947, Henry Hathaway). Un caso especialmente interesante es *La jungla de asfalto* (1950, John Huston), que ha contado con tres versiones diferentes. La primera, *Arizona, prisión federal* (1958, Delmer Daves), fue, como en los casos anteriores, una versión en forma de *western*. Posteriormente se produciría *Cairo* (1963, Wolf Rilla), situada en Egipto y con las joyas del faraón Tutankamon como objeto de deseo de los malogrados ladrones protagonistas en un ejemplo de transposición espacial.

Mucho más interesante fue la tercera versión de *La jungla de asfalto*, *Cool breeze* (1972, Barry Pollack), una muestra del género de la *blaxploitation* con el grueso de los personajes interpretados por actores afroamericanos. Una versión similar fue *El padrino de Harlem* (1973, Larry Cohen), basada en *Hampa dorada* (1931, Melvyn LeRoy), mientras que *Vengador* (1972, George Armitage) era una versión espacial en la misma clave de *Asesino implacable* (1971, Mike Hodges) cuyo análisis resulta pertinente en este apartado. Un ejemplo anterior fue *Uptight!* (1968, Jules Dassin), versión de *El delator* (1935, John Ford). Todas fueron muestras del subgénero de la *blaxploitation*, una corriente del cine norteamericano de los años setenta en la que las películas eran realizadas e interpretadas por profesionales afroamericanos y tenían unas características muy concretas que, como expone Randall Clark, quedaron fijadas en el título paradigmático del género, *Las noches rojas de Harlem* (1971, Gordon Parks): un protagonista atractivo, ambiente urbano, mucha violencia, encuentros sexuales con mujeres afroamericanas y blancas, villanos blancos (frecuentemente la Mafia), reconocimiento superficial de los problemas de la clase baja afroamericana y una banda sonora vibrante¹⁹⁸. La *blaxploitation* supuso la primera oportunidad en la que los actores afroamericanos comenzaron a protagonizar películas realizadas dentro de la

¹⁹⁸ CLARK, Randall: *At a theater or drive-in near you: The history, culture and politics of the american exploitation film*. Ed. Garland, Nueva York, 1995. Página 152. Una concisa pero informativa introducción a este subgénero que comenta sus títulos más relevantes se encuentra en KOVEN, Mikel J.: *Blaxploitation films*. Ed. Trafalgar Square, Londres, 2001.

industria como norma habitual (especialmente a través de MGM y Warner Bros.), aunque el ambiente y el tono de muchas de estos títulos consolidaban los tópicos más que los combatían.

Resulta lógico que se quisiera realizar una reinterpretación del género policiaco, su máxima influencia, aunque situando los argumentos en comunidades afroamericanas y añadiendo cierto carácter político. Clark señala que el elemento político se utiliza para la justificación de la violación de las leyes por parte de los protagonistas porque lo hacen para proteger a su propia comunidad de un sistema hostil representado por una administración de justicia a la que no podían encomendarse para protección¹⁹⁹. En *Cool breeze* el objetivo del líder del grupo de ladrones, Sidney Lord Jones (Thalmus Rasulala), no es simplemente lucrarse, sino utilizar el dinero para crear un banco dedicado a dar préstamos para poner en marcha negocios y proyectos de desarrollo dentro de la comunidad afroamericana. En *El padrino de Harlem* el protagonista Tommy Gibbs (Fred Williamson) considera su progreso dentro del mundo organizado como una venganza contra la sociedad racista en la que creció, personificada por el agente McKinney (Art Lund), que lo torturó cuando sólo era un niño. Y en *Uptight!* se sigue de forma bastante literal el argumento de *El delator*, pero situando la historia en un barrio deprimido y con los nacionalistas irlandeses del original sustituidos por un grupo de militantes afroamericanos. El interés político de la versión reside en la equiparación que se hace entre los dos grupos, justificando de esta forma las acciones violentas realizadas para liberarse de una opresión que consideran insoportable.

En *Cool breeze* los protagonistas son presentados con las mayores características redentoras y por ello en esta película es donde la visión reivindicativa llega a su máximo nivel. En su parte final, al contrario que en el original, dos de los ladrones consiguen escapar. Si en *La jungla de asfalto* el cerebro del golpe Doc Riedenschneider (Sam Jaffe) es detenido por pararse a contemplar a una joven bailar, su equivalente Lord Jones está a punto de ser detenido en una situación similar. Sin embargo, se aprovecha de la

¹⁹⁹ CLARK (1995), pp. 154-155.

incompetencia y la lujuria de los policías que casi lo identifican para escapar con al menos una parte del botín. Y si en *La jungla de asfalto* el duro Dix Handley (Sterling Hayden) muere intentado llegar junto a la mujer que lo ama a su lugar de origen, en *Cool breeze* su equivalente Travis Battle (Jim Watkins) es lo suficientemente fuerte como para sobrevivir a su heridas y dirigirse junto a su amada Mona a California a iniciar una nueva vida. En *Vengador* también se dejará al protagonista Tyron Tackett (Bernie Casey) escapar con vida después de haber vengado la muerte de su hermano, mientras que en el original Jack Carter (Michael Caine) acababa asesinado por un francotirador, un destino del que no era capaz de huir por su propia naturaleza violenta.

A partir de los años ochenta la presencia de intérpretes afroamericanos en el cine comercial norteamericano se hizo más notable, lo que unido al amplio desarrollo vivido por la versión permite relacionar ambos fenómenos. Por un lado, está el hecho innegable de que si al realizar la versión se mantiene el mismo planteamiento que el original, ésta será siempre excluyente desde el punto de vista étnico. Y precisamente así pueden considerarse la mayor parte de las versiones realizadas hasta mediados de los noventa. Una de las escasas excepciones, la presencia de Richard Pryor en *El gran despilfarro* (1985, Walter Hill), permitió ofrecer una visión diferente de una historia, *Brewster's millions*, que tenía su origen en el teatro y que había sido adaptada media docena de ocasiones desde los tiempos del cine mudo. Esta exclusión empezó a romperse con la paulatina presencia de actores afroamericanos en personajes secundarios, especialmente policías, como ocurrió con Keith David en *La cosa* (1982, John Carpenter), Samuel L. Jackson en *El sabor de la muerte* (1995, Barbet Schroeder), Forest Whitaker en *Body snatchers. Secuestradores de cuerpos* (1994, Abel Ferrara), Delroy Lindo en *Rescate* (1996, Ron Howard) y *60 segundos* (2000, Dominic Sena), Doug E. Doug en *Un gato del FBI* (1997, Rob Spiers) y LL Cool J en *Rollerball* (2002, John McTiernan); o dentro de repartos corales, Danny Glover en *Ángeles* (1994, Richard Dear) o Taye Diggs en *House on haunted hill* (1999, William Malone). A mediados de los años noventa la consolidación de un *star-system* de actores afroamericanos permitió que comenzaran a protagonizar versiones, especialmente en el terreno de la comedia, un género con el que estos

intérpretes han llegado con más facilidad a un público mayoritario. Eddie Murphy sustituyó a Jerry Lewis en *The nutty professor. El profesor chiflado* y a Rex Harrison en *Dr. Dolittle* (1998, Betty Thomas); Damon Wayans a Charlton Heston en *Mayor Payne* (1995, Nick Catle), Chris Rock a Warren Beatty en *De vuelta a la Tierra* (2001, Chris Weitz y Paul Weitz), The Rock (Dwayne Johnson) a Joe Don Baker en *Pisando fuerte* (2004, Kevin Bray) y Denzel Washington a Frank Sinatra en *El mensajero del miedo* (2004, Jonathan Demme).

Denzel Washington también sustituyó a Cary Grant en *La mujer del predicador* (1996, Penny Marshall), una versión completamente etnizada de *La mujer del obispo* (1947, Henry Koster). En los casos en los que el grueso de la historia se define por las relaciones familiares y sentimentales, alterar completamente la identidad étnica de los protagonistas ha sido la opción dominante y en *La mujer del predicador* Washington estuvo acompañado por Whitney Houston, Courtney B. Vance y Gregory Hines, todos intérpretes afroamericanos. Una versión similar ha sido *El amor no cuesta nada* (2003, Troy Breyer), basada en la comedia juvenil *No puedes comprar mi amor* (1987, Steve Rash). En el fondo también subyace el problema de la escasa representación en el cine norteamericano de la realidad de las relaciones interraciales, un tema que puede resultar igualmente incómodo para todas las comunidades y en la que subyace la negativa a presentar repartos étnicamente variados cuando entre los personajes existen relaciones familiares o sentimentales. Una relevante excepción ha sido *La verdad sobre Charlie* (2002, Jonathan Demme), basada en *Charada* (1963, Stanley Donen), que muestra una realidad multicultural con una pareja interracial, Mark Wahlberg y Thandie Newton, sustituyendo a Cary Grant y Audrey Hepburn, los protagonistas de la película original.

Un notable ejemplo de este hecho lo encontramos en *Amanecer de los muertos* (2004, Zack Snyder), versión de *Zombie* (1978, George A. Romero). En la película original una mujer embarazada, Francise Parker (Gaylen Rose), y un policía negro, Peter Washington (Ken Foree), eran los únicos supervivientes al final de la historia y escapaban juntos en lo que parecía el inicio de un núcleo familiar completado con la inminente llegada del bebé de ella. Sin embargo, en

Amanecer de los muertos, aunque finalmente una mujer blanca, Ana (Sarah Polley), y un policía negro, Kenneth (Ving Rhames), logran sobrevivir, ella ha tenido a lo largo de toda la película un interés amoroso en otro personaje blanco Michael (Jake Weber), con otra pareja (también formada por dos actores blancos) como metáfora del nuevo comienzo de la sociedad después del apocalipsis vivido a través de una traslación del mito de Adán y Eva, la pareja fundacional. Aunque este análisis se ha centrado únicamente en la comunidad afroamericana, la presencia cada vez más relevante de actores hispanos permite augurar que estos irán apareciendo poco a poco en las versiones, superando la situación de exclusión actual.

Volviendo al análisis de la versión temporal en su conjunto, se puede destacar el hecho de que algunas historias han sido especialmente proclives a dar lugar a numerosas versiones, como *El cantor de Jazz* (en 1927, 1952 y 1980), *Ha nacido una estrella* (en 1937, 1954 y 1976) y *Tú y yo* (en 1939, 1957 y 1994). Estos casos se suelen dar con relativa abundancia, creando series encadenadas de versiones que son, a su vez, versiones de otras películas anteriores que a veces son desconocidas para los artífices de la nueva película o simplemente no son tenidas en cuenta. Un caso característico de ello es *De vuelta a la Tierra*, versión de *El cielo puede esperar*. La línea argumental de la película es muy similar en ambos casos, con un joven que muere antes de tiempo por culpa de su ángel de la guardia y que es recolocado temporalmente en el cuerpo de un millonario que acaba de ser asesinado por su esposa mientras se encuentra un destino definitivo para su alma. La única diferencia estriba en que en un caso se trata de un jugador de fútbol americano y en el otro de un cómico de club. *El cielo puede esperar* era a su vez una versión de una película anterior, *El difunto protesta* (1941, Alexander Hall), de planteamiento argumental idéntico pero con un boxeador como protagonista, aunque en los títulos de crédito de *De vuelta a la Tierra* sólo se mencionaba que se tomaba como referente a *El cielo puede esperar*. Otro ejemplo interesante es *El gran reportaje* (1931, Lewis Milestone) y su versión *Luna nueva* (1940, Howard Hawks). Lo más destacado de esta versión es que cambiaba el género de su personaje principal y, en este caso, el reportero que debía elegir entre su trabajo y su pareja era una mujer, no un hombre, lo que

creaba un triángulo sexual en donde la protagonista Hildy Johnson (Rosalind Russell) no sólo debía elegir entre dos estilos de vida, sino también entre dos amantes, el encantador Walter Burns (Cary Grant) y el formal Bruce Baldwin (Ralph Bellamy). Una nueva versión, *Primera plana* (1974, Billy Wilder), conservó el planteamiento original, pero la película *Interferencias* (1988, Ted Kotcheff) era, en su lugar, una actualización de la primera versión, *Luna nueva*.

Por último, se puede analizar la versión temporal desde el punto de vista del género identificando una serie de corrientes relevantes. Un repaso a las versiones realizadas en los últimos años muestra la dificultad de la comedia a la hora de ser versionada. Las únicas comedias que han sido versionadas con éxito son aquellas que han girado en torno a la personalidad de un actor cómico ya popular con un estilo muy definido en torno al que se construye la adaptación. Además de los casos anteriormente reseñados de Damon Wayans, Eddie Murphy y Chris Rock, han logrado realizar esta transición con éxito Steve Martin con *El padre de la novia* (1991, Charles Shyer), Robin Williams con *Flubber y el profesor chiflado* (1997, Les Mayfield) y Adam Sandler con *Mr. Deeds* (2002, Steven Drill). La personalidad del intérprete es un elemento de gran importancia que está muy por encima del argumento de la película, lo que se demuestra especialmente en el caso de las adaptaciones de las populares *screwball comedies* de los años treinta. Con la excepción de *Interferencias*, ninguna muestra de este subgénero ha sido adaptada, lo que supone la constatación de que se trata de un humor difícilmente trasladable al público actual. En estas películas unos actores con una personalidad muy definida se adaptaban a un estilo de humor que primaba las situaciones tendentes a la hilaridad en argumentos cercanos a la farsa caracterizados por unos intercambios de diálogos sarcásticos a gran velocidad. En *Interferencias* se intentaba buscar un equivalente con un reparto (Burt Reynolds, Kathleen Turner y Christopher Reeve) que no estaba formado por intérpretes asociados de forma exclusiva a la comedia, pero que por ello fracasaron a la hora de crear una comicidad plausible para el público contemporáneo.

Otro ejemplo de versión de comedia poco afortunada fue *Escapa como puedas* (1992, Dennis Dugan), una adaptación de *Una noche en la ópera* (1935, Sam

Wood) que intentaba sin éxito reproducir la peculiar comicidad de los hermanos Marx. *Tienes un e-mail* muestra cómo estas adaptaciones son más fácilmente trasladables si parten de referentes con un contenido menos puro de comedia, en este caso tomando como referente la comedia romántica *El bazar de las sorpresas*. El estilo de humor sencillo y las altas dosis de romanticismo se apoyan en la presencia de la pareja protagonista formada por Tom Hanks y Meg Ryan, asociados por el espectador a este subgénero gracias a su trabajo conjunto en *Algo para recordar* (1993, Nora Ephron). Disney también ha conseguido adaptar con éxito dos comedias, *Tú a Boston y yo a California* (1961, David Swift) como *Tú a Londres y yo a California* (1998, Nancy Meyers) y *Freaky friday* (1976, Gary Nelson) como *Ponte en mi lugar* (2003, Mark S. Waters), dos actualizaciones cuyo planteamiento cómico está basado en el intercambio de personalidades entre dos hermanas gemelas y una madre y su hija respectivamente. Disney también realizó con fortuna la traslación de la animación a la imagen real *101 dálmatas* (1996, Stephen Herek), que consiguió con éxito superar la eliminación de los diálogos entre los personajes animales de *101 dálmatas* (1961, Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wolfgang Reitherman) incrementando la presencia de la comedia física.

Durante los años ochenta un número relevante de versiones fueron adaptaciones de películas asociadas de forma más o menos directa con el cine negro, con ejemplos como *El cartero siempre llama dos veces* (1981, Bob Rafelson), *Contra todo riesgo* (1984, Taylor Hackford), *No hay salida* (1987, Roger Donaldson), *Muerto al llegar* (1988, Annabel Jankel y Rocky Morton), *Testigo accidental* (1990, Peter Hyams), *37 horas desesperadas* (1990, Michael Cimino), *Bésame antes de morir* (1991, James Dearden), *El cabo del miedo* (1991, Martin Scorsese), *Detour* (1992, Wade Williams), *La noche y la ciudad* (1992, Irwin Winkler), *Bajos fondos* (1994, Steven Soderbergh) y *El sabor de la muerte*. Estas versiones han formado una parte importante de lo que se ha denominado neo-noir, una reconfiguración contemporánea del cine negro. Foster Hirsch considera que es posible que, como considera Paul Schrader, el cine negro fue un movimiento cinematográfico unido a un tiempo y un lugar (Estados Unidos en los años cuarenta y cincuenta) y que por tanto como tal dejó de existir. Pero también señala el hecho innegable de que desde los años

sesenta se han seguido produciendo películas cuyos temas, personajes, ambientes y tono oscuro las han hecho asimilables por parte del público al cine negro. Estas películas han sido denominadas *thrillers* (psicológicos o eróticos) o películas de suspense, aunque el término de neo-*noir* se ha popularizado por servir de contraste entre el ciclo de cine negro clásico y su extensión contemporánea. Pero se trata de un término inadecuado que encubre el hecho de que el *noir* como género cinematográfico y literario ha sido una corriente de gran relevancia a lo largo del siglo veinte, superando con creces las circunstancias históricas que propiciaron su aparición²⁰⁰.

Estas películas han utilizado sus referentes con cierta libertad, como *No hay salida*, que altera el planteamiento de *El reloj asesino* (1948, John Farrow) para situarlo en el contexto de los servicios de inteligencia durante los años finales de la Guerra Fría en vez del mundo editorial, o *Contra todo riesgo*, que elimina la presencia de una mujer fatal y la sustituye por una joven maltratada víctima de sus propias circunstancias. Buena parte de estas películas han utilizado la ambientación y el suspense como elementos centrales, aunque han producido muy escasos éxitos comerciales, con algunas excepciones como *El cartero siempre llama dos veces*, que inició la tendencia, y *El cabo del miedo*, uno de los mayores exponentes del *thriller* contemporáneo. En el género de *gangsters* la adaptación más destacable ha sido *El precio del poder* (1983, Brian DePalma), adaptación de *Scarface, el terror del hampa* (1932, Howard Hawks), que recupera los elementos argumentales básicos de la película original pero situándolos en la trayectoria ascendente en el crimen organizado de Florida de un inmigrante cubano. La película es recordada por su altas dosis de violencia y la constante presencia de las drogas en su argumento, pero a pesar de todas sus alteraciones continúa siendo una adaptación sobresaliente por su capacidad de ofrecer una reinterpretación de la historia original que, a la vez que mantiene su espíritu, ofrece una actualización pertinente para el contexto en el que fue producida.

²⁰⁰ HIRSCH, Foster: *Detours and lost highways: A map of neo-noir*. Ed. Proscenium Publishers, Nueva York, 1999. Páginas 1-5.

El tercer género dominante ha sido el terror, frecuentemente combinado con el fantástico. La frecuencia con la que este género ha sido objeto de versiones a lo largo de las tres últimas décadas permite establecer un patrón propio de producción. Durante los años setenta las versiones utilizaron como referentes muestras del cine clásico, como *King Kong* y *La invasión de los ultracuerpos* (1978, Philip Kauffman). Estos dos títulos asentaron un patrón de adaptaciones de películas de terror de los años cincuenta o anteriores con un componente del género fantástico que iba a permitir la inclusión de efectos especiales cada vez más sofisticados. Entre las adaptaciones de la década se encontraron *El beso de la mujer pantera* (1982, Paul Schrader), *La cosa* (1982, John Carpenter), *Invasores de Marte* (1986, Tobe Hooper), *La mosca* (1986, David Cronenberg), *The curse* (1987, David Keith) y *El terror no tiene forma* (1988, Chuck Russell), todas ellas películas que a pesar de sus, en algunos casos, elevados presupuestos tenían planteamientos que se asociaban más a películas de serie B que a grandes producciones convencionales.

Con la llegada de los años noventa las versiones sufrirían un nuevo giro con el estreno de *La noche de los muertos vivientes* (1990, Tom Savini), que inauguró las adaptaciones que contaban como referentes películas de terror de los años sesenta y que apostaban por planteamientos más cercanos al interés del público actual, como los zombis también protagonistas de *Ritual* (2001, Avi Nesher), que toma como referente el clásico *Yo anduve con un zombie* (1943, Jacques Tourneur), y el tópico de la casa encantada de *La guarida* y las dos adaptaciones de películas de William Castle, *House on haunted hill* (1999, William Malone) y *Trece fantasmas* (2001, Steve Beck). En la actualidad esta tendencia continúa siendo dominante y son frecuentes las versiones de películas de la década de los setenta, desde muestras del subgénero de muertos vivientes (*Amanecer de los muertos*), la casa encantada (la versión en proyecto de *El terror de Amityville*) y los asesinos en serie, ya sea de la vertiente *slasher* en *La matanza de Texas* (2003, Marcus Nispel), o del desequilibrado tradicional en *Willard* (2003, Glen Morgan). *2001 maniacs* (2004, Tim Sullivan) utiliza como referente una película de bajo presupuesto de los años sesenta, *2000 maniacs* (1964, Herschell Gordon Lewis), una combinación del subgénero de fantasmas con personajes sacados del

subgénero del *slasher* (un grupo de jóvenes que son asesinados de forma sistemática). Dos de las películas de terror que más éxito han cosechado en Estados Unidos durante los últimos años han sido versiones temporales basadas en películas de los años setenta, *Amanecer de los muertos* y *La matanza de Texas*, lo que anticipa la producción de nuevas adaptaciones de películas de esta década, cuyas características son actualizables fácilmente a la sensibilidad del público moderno, algo a lo que no ha sido ajeno el éxito de la trilogía autorreferencial del subgénero del *slasher* *Scream*²⁰¹.

Por último se puede hacer una anotación respecto a la inclusión de elementos autorreferenciales en las versiones, especialmente los relacionados con los intérpretes. Estas prácticas, que sirven para poner en relación la versión con su referente marcando su propio carácter de adaptación, suelen ser mucho más habituales en las adaptaciones cinematográficas de series de televisión, como se comentará en un apartado posterior, pero también están teniendo una presencia cada vez más creciente en las versiones temporales. Hay que hacer notar que esta práctica no tiene nada que ver con la fórmula esporádica en las versiones espaciales de contar con el protagonista de la película original, ya que en ese caso se trata de aprovechar la popularidad internacional del actor. El uso de este tipo de guiños suele cubrirse como un homenaje al original y es un elemento de especial relevancia para el espectador competente que haya visto el original y se enfrenta a la versión sabiendo de su naturaleza como tal. En la mayoría de los casos estas referencias han tomado la forma de un actor protagonista del original apareciendo en un pequeño papel en la versión. Adelantando un punto que se comentará en el apartado de la parodia, estas presencias se pueden relacionar con uno de los tipos de intertextualidad definidos por Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, la intertextualidad célebre, definida como la situación fílmica en donde la presencia de una estrella del cine o la televisión u otro tipo de personaje

²⁰¹ Una introducción al subgénero del *slasher* se encuentra en JONES, Darryl: *Horror: A thematic history in fiction and film*. Ed. Arnold, Londres, 2002. Páginas 113-122. En el resto de esta obra también se comentan algunas de las versiones de terror citadas en esta investigación.

conocido o significativo evoca un género o un entorno cultural²⁰². En este caso no se busca una referencia intelectual tan sofisticada como la aparición de Marshall McLuhan en *Annie Hall*, uno de los ejemplos citados por los autores, pero sí crear un vínculo entre los dos textos dirigido a la audiencia competente que los conoce y que por tanto está capacitada para reconocer esa presencia.

En un ejemplo destacado, Jane Greer, que interpretaba a la mujer fatal de *Regreso al pasado* (1947, Jacques Tourneur), da vida a la madre del personaje equivalente en *Contra todo riesgo*, Jessie (Rachel Ward). En *Invasores de Marte* el protagonista (entonces un niño) del original *Invasores de Marte* (1953, William Cameron Menzies), Jimmy Hunt, aparece brevemente como un policía que, cuando se encuentra con un alienígena similar al de la película original en una escuela, afirma que no había estado allí desde que era un niño. Y en *El secreto de Thomas Crown* (1999, John McTiernan), Faye Dunaway, que en *El caso de Thomas Crown* (1968, Norman Jewison) interpretaba al interés amoroso del protagonista, es ahora su psicoanalista. Un ejemplo mucho más sugestivo se produce en *El cabo del miedo*, en donde aparecen los dos protagonistas de *El cabo del terror* (1962, J. Lee Thompson), Gregory Peck y Robert Mitchum. Sin embargo, en una interesante inversión, ambos funcionan narrativamente como ayudantes del personaje contra el que se enfrentaron en el original. Mitchum, que en *El cabo del terror* daba vida al psicópata Max Cady, es un detective que intenta ayudar al acosado padre de familia Sam Bowden (Nick Nolte). Por el contrario, Gregory Peck, Sam Bowden en el original, aparece también brevemente como el abogado de Max Cady (Robert DeNiro) cuando éste acusa a Bowden de haber contratado a unos matones para darle una paliza.

En algunos casos estas autorreferencias llegan a altos niveles de sofisticación, apelando no a los espectadores que conocen el original, sino a aquellos que tienen un elevado conocimiento sobre el mismo y sus circunstancias de producción. En la ya citada *Invasores de Marte* el colegio al que acude el protagonista se llama William Cameron Menzies, nombre del director de la

²⁰² STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy: *New vocabularies in film semiotics*. Ed. Routledge, Londres, 1992. Página 207.

película original. En *House on haunted hill* el protagonista se llama Stephen Price (Geoffrey Rush), una referencia al actor que interpretó al personaje equivalente en el original, Vincent Price. Y en *Tú a Londres y yo a California* las coordinadoras del campamento a la que acuden las protagonistas se llaman Marv Kulp en homenaje a fallecida actriz Nancy Kulp, que interpretó a una coordinadora de campamento en el original *Tú a Boston y yo a California*. Estos guiños secundarios son utilizados más frecuentemente que la intertextualidad célebre porque son menos llamativos y consiguen el objetivo de homenajear a la película original sin llegar a ser un elemento de distracción.

B) La versión espacial.

La versión espacial supone tomar como referente una película producida en un país diferente a Estados Unidos. Se ha optado por el término “espacial” porque el criterio de la nacionalidad es más relevante que el de la temporalidad, pero es evidente que entre todas las versiones existe un lapso temporal más o menos extenso y por tanto se produce una actualización en un número importante de casos. En este apartado se ha optado por no tener en cuenta el criterio idiomático, por lo que se incluyen todas las adaptaciones que han utilizado como referentes películas de habla inglesa no norteamericanas, principalmente británicas. La versión espacial se ha consolidado como una fórmula de producción extraordinariamente prolífica, pero tampoco se puede considerar como una práctica contemporánea, ya que desde fechas muy tempranas Hollywood compró los derechos para versionar películas que habían triunfado en sus propios países. En 1938 se realizó una rápida versión del éxito francés *Pepe le Moko* (1937, Julian Duvivier) bajo el título de *Argel* (1938, James Cromwell), en donde Jean Gabin fue sustituido como protagonista por otro galán francés, Charles Boyer. Y tan solo un año después se estrenó el debut norteamericano de Ingrid Bergman, *Intermezzo* (1939, Gregory Ratoff), basada en la película sueca *Intermezzo* (1936, Gustav Molander), que ella misma había protagonizado. Hay que destacar que Hollywood siempre ha acudido a las cinematografías más desarrolladas y cercanas a sus características culturales, como muestra el hecho de que el grueso de las

películas utilizadas son producciones europeas, con alguna adición menor latinoamericana y asiática.

El análisis de la versión espacial, sobre todo de la que utiliza referentes franceses, ha despertado interés particularmente desde el ámbito de los estudios culturales y en una parte relevante de casos ha sido utilizada como un símbolo de la dominación cultural norteamericana. La crítica a esta práctica ha venido relacionada a menudo con el sentimiento antiamericano y, como indica Lucy Mazdon, se ha basado en la oposición entre la alta cultura europea (francesa en su caso) de las películas originales frente a la comercialidad populista de las versiones realizadas en Estados Unidos. Frente a esta idea Mazdon indica que las películas objeto de versión pueden ser muy representativas de la cultura francesa, pero eso no significa que deban ser inmediatamente equiparadas con la alta cultura²⁰³. Parte de este error subyace en la propia consideración nacional sobre la superioridad de la cultura propia respecto a las demás (el eurocentrismo cultural que sirvió de soporte ideológico a la colonización), pero también en elementos propiamente industriales.

Mazdon establece que si la versión se sitúa dentro de la segunda categoría de Thomas Schatz sobre la explotación comercial en el Nuevo Hollywood (la película de medio presupuesto con potencial de éxito), las películas extranjeras que le sirven de base caen irremediabilmente en la tercera, las películas de bajo presupuesto que sólo pueden aspirar a convertirse en títulos de culto²⁰⁴. Al contrario que en otros países, en Estados Unidos el doblaje nunca se ha establecido como fórmula de exhibición, en parte por la propia oposición de los estudios y en parte por el rechazo del público. Ello lleva a que todas las películas extranjeras deban distribuirse en esos circuitos, tanto si son títulos altamente comerciales como *Vicios pequeños* o *Los visitantes* (1992, Jean-Marie Poiré), como si son películas verdaderamente arriesgadas desde el punto de vista temático o formal como *El cielo sobre Berlín* (1987, Wim Wenders). Pero en ningún caso ello debe hacer equivaler unas películas con

²⁰³ MAZDON, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking french cinema*. Ed. British Film Institute, Londres, 2000. Página 5.

²⁰⁴ MAZDON (2000), p. 24.

otras, ya que filmes que se distribuyen en Estados Unidos como productos de alta cultura porque el mercado los absorbe de una forma muy minoritaria, son en sus países de origen muestras del cine más comercial, como el representado por las películas objeto de adaptación *Dos espías en mi cama*, *Mi padre, mi héroe* (1991, Gérard Lauzier), *Los visitantes*, *Sucedió en nueve meses* (1994, Patrick Braoudé) y *Un indio en París* (1994, Hervé Palud). Y a ello hay que añadir la fuerte influencia que el cine norteamericano ha tenido en una parte relevante de las películas adaptadas, que se pone de manifiesto en géneros como el *thriller* de acción y suspense representado por *Nikita: Dura de matar* (1990, Luc Besson), *La cabeza sobre el agua* (1993, Nils Gaup), *El vigilante nocturno* (1994, Ole Bornedal), *Abre los ojos* (1997, Alejandro Amenábar) e *Insomnia* (1997, Erick Skjoldbjærg), por lo que muy a menudo la versión no supone sino completar un ciclo de influencias mutuas.

Y es que en cierto sentido el elemento industrial es lo más relevante a la hora de analizar la versión desde una perspectiva abierta. La versión no responde a un intento de apropiarse, como ocurría en los tiempos del *film d'art*, de elementos de alta cultura, sino de tomar argumentos con una garantía de eficacia contrastada con los que disminuir el porcentaje de riesgo. Por eso la industria norteamericana utiliza como fuentes cinematográficas con las que tiene fuertes vínculos culturales y/o industriales, dando más importancia a aquellas que se encuentran en un alto nivel de desarrollo. Esa es la razón de que sean especialmente frecuentes las versiones de películas producidas en Francia, ya que es la industria más desarrollada de Europa y su cuota de mercado se encuentra en torno a un tercio de su mercado, con sólo Dinamarca e Italia superando de forma frecuente la barrera del veinte por ciento de cuota²⁰⁵. A este hecho se añade que las películas objeto de adaptación suelen pertenecer a géneros populares como la comedia o la intriga, con el drama de relaciones en un lugar secundario y con una presencia testimonial de las películas que tanto en Estados Unidos como en Europa se pueden considerar

²⁰⁵ Datos del Observatorio Audiovisual Europeo. Francia tuvo en 2001 una cuota del 41,4%, en 2002 del 35% y en 2003 una estimación del 34,8%. Dinamarca obtuvo una cuota del 30,5% (2001), 27,1% (2002) y 25% (2003), e Italia un 19,4% (2001), 22,2% (2002) y 21,8 % (2003). Fuente: <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/admissions2003.html> (10-07-2004).

propias de los llamados circuitos de arte y ensayo. El temor a que las versiones puedan lesionar la posibilidad de que el original tenga una amplia difusión internacional es legítimo, pero también se parte del hecho de que las películas de cinematografías europeas suelen tener una escasa presencia fuera de sus países, con cifras en torno al diez por ciento en el ámbito de la Unión Europea, aun a pesar de las medidas proteccionistas²⁰⁶. Si es así en países donde el doblaje es una fórmula establecida y existen facilidades administrativas, difícilmente van a tener salida en un ámbito como Estados Unidos donde no cuentan con esa ventaja.

En este sentido Lucy Mazdon aporta una interesante comparación entre las recaudaciones de las películas francesas en Estados Unidos respecto a su versión que indica que a menudo han tenido trayectorias comerciales más notables de las esperadas, especialmente títulos como *Cousin, cousine* (1975, Jean-Charles Tacchella), *El retorno de Martin Guerre* (1982, Daniel Vigne), *Tres solteros y un biberón* (1985, Coline Serreau) y *Nikita: Dura de matar*²⁰⁷. Aunque el desplazamiento del original por el *remake* es posible, también es cierto que se enfrenta a una fuerza contrapuesta, que la versión anime a los distribuidores a exportar los originales gracias a la publicidad gratuita y aprovechándose de cierta actitud hostil contra las versiones que puede tener el público, que decida, si no desechar la versión, al menos compararla con el original. El rechazo de las versiones explica su escasa repercusión en los países de origen, como ocurrió en España con *Vanilla sky* (2001, Cameron Crowe), la versión de *Abre los ojos*, y sirven de estímulo para ver el original²⁰⁸. Aunque en alguna ocasión productores franceses han acusado a los estudios de bloquear su distribución en Estados Unidos, a menudo las películas se producen con fórmulas mixtas que permiten a las productoras originales participar en los beneficios de la versión (algo especialmente visible en algunas

²⁰⁶ Datos del Observatorio Audiovisual Europeo en 2003. Fuente: <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/mif2003.html> (10-07-2004).

²⁰⁷ MAZDON (2000), p. 52.

²⁰⁸ *Abre los ojos* recaudó en su estreno en España en las Navidades de 1997 una cantidad equivalente a seis millones y medio de euros. *Vanilla sky*, aun contando con una estrella internacional como Tom Cruise como protagonista, sólo logró una recaudación de dos millones y medio de euros en su estreno en España en febrero de 2002. Datos del Ministerio de Cultura: <http://www.mcu.es/cine> (10-07-2004).

adaptaciones de películas de Gaumont) y aun así las licencias por realizar la adaptación son muy a menudo superiores que los beneficios de exhibición en Estados Unidos, lo que para Francia se ha acabado convirtiendo en un dinamizador de su producción cinematográfica²⁰⁹. Y es que las relaciones entre la cinematografía norteamericana y la europea se han alterado de forma sustancial desde los tiempos del cine clásico, cuando en un caso célebre MGM intentó hacerse con todas las copias de la película británica *Luz de gas* (1940, Thorold Dickinson) con el propósito de destruirlas para que no interfirieran con la explotación de su versión *Luz que agoniza* (1944, George Cukor)²¹⁰.

Como ya se ha apuntado anteriormente, la versión temporal no es una práctica nueva, aunque sí es cierto que en la década de los ochenta y noventa ha vivido una época de especial relevancia. Lucy Mazdon ha localizado diecinueve versiones realizadas entre 1930 y 1950, la mitad de ellas producidas por alguno de los grandes estudios²¹¹. A mediados de los años cincuenta el momento de indefinición experimentado por el cine norteamericano afectó a la versión de igual forma que a la continuación, pero eso no significa que la industria desechara el uso de fórmulas hipertextuales, sino que probó otras nuevas como la adaptación cinematográfica de series de televisión y programas dramáticos. El intento de atraer al público llevó a que las salas de arte y ensayo vivieran un periodo de esplendor y que cada vez más películas de otros países fueran vistas en Estados Unidos en una etapa anterior al desarrollo de los canales temáticos de cine por cable. De esa época data la película francesa objeto de versión más taquillera en Estados Unidos, *Cousin, cousine*, que en 1975 logró ocho millones y medio de recaudación²¹². Los estudios, que hasta entonces habían intentando ocultar de una forma u otra el origen del material narrativo (como ocurrirá con las adaptaciones de origen televisivo), vieron en este hecho un impedimento para realizar nuevas adaptaciones con la misma frecuencia, un motivo añadido al notable descenso en la producción.

²⁰⁹ MAZDON (2000), p. 25.

²¹⁰ LEITCH, Thomas: *Twice-told tales: Disavowal and rhetoric of the remake*, en FORREST y KOOS (2002). Página 50.

²¹¹ MAZDON (2000), p. 13.

²¹² La versión norteamericana de *Cousin, cousine, Un toque de infidelidad* (1989, Joel Schumacher), logró poco más del doble de recaudación, veinte millones de dólares. MAZDON (2000), p. 52.

En los años ochenta el desarrollo del *blockbuster* convirtió la explotación cinematográfica en una práctica de riesgo en la que la bonanza económica de un estudio podía depender de la acogida de un número muy limitado de películas, con la ruina de United Artists por culpa de *La puerta del cielo* (1980, Michael Cimino) como caso paradigmático. El renacimiento en el número de películas producidas y el aumento presupuestario elevó la utilización de material reciclado y de ello se beneficiaron especialmente las versiones de películas francesas, que ya en el periodo anterior habían sido fuentes de inspiración. Estas versiones tuvieron a su favor la buena acogida lograda por algunos títulos concretos, que animaron al desarrollo de nuevas adaptaciones e incrementaron la posibilidad de que alguna lograra el éxito suficiente como para animar un nuevo ciclo de producción. *Mi juguete favorito* (1982, Richard Donner), basada en *Le jouet* (1976, Francis Veber), logró unas recaudaciones cercanas a los cincuenta millones de dólares, una cifra notable que sirvió para iniciar una serie de adaptaciones de las que *La mujer de rojo* (1984, Gene Wilder), basada en *Un elefante se equivoca enormemente* (1976, Yves Robert), y *Un loco suelto en Hollywood* (1987, Paul Mazursky), basada en el clásico *Boudu sauvé des eaux* (1932, Jean Renoir), surgieron como ejemplos más populares²¹³.

Sin embargo, la repercusión lograda por estas películas palideció ante *Tres hombres y un bebé* (1987, Leonard Nimoy), la adaptación de la comedia *Tres solteros y un biberón*. La película supo aprovechar el atractivo planteamiento argumental de su precedente, tres hombres haciéndose cargo de un bebé del que uno es el padre, en un momento en el que los roles sexuales en la sociedad estaban siendo cuestionados²¹⁴. En los años siguientes las adaptaciones seguirían a un ritmo constante en el terreno de la comedia produciendo éxitos aceptables como *Tres fugitivos* (1989, Francis Veber) y *Poli con suerte* (1991, Nadia Tass), aunque el más notable de todos sería *Una jaula*

²¹³ Datos de la recaudación de *Su juguete preferido* tomados de TheNumbers.com: <http://www.the-numbers.com/movies/1982/OTY.html> (10-07-2004).

²¹⁴ Un análisis sobre el tratamiento en la versión y su continuación de temas como la paternidad y los roles sexuales respecto al original se encuentra en DURHAM, Carolyn A.: *Three takes on motherhood, masculinity, and marriage: Serreau's 'Trois hommes et un couffin', Nimoy's remake, and Ardolino's sequel*, en FORREST y KOOS (2002). Páginas 243-272.

de grillos (1996, Mike Nichols), versión fiel de *Vicios pequeños* que contaba a su favor el hecho de que su material de partida había sido probado en suficientes ocasiones como para demostrar su suficiencia: primero como obra teatral, después como adaptación cinematográfica de gran popularidad internacional (incluyendo tres nominaciones al Oscar y un Globo de Oro en Estados Unidos) y por último como una versión en Broadway que ganó seis premios Tony. Las películas elegidas eran comedias de éxito trasladadas a las características socio-culturales norteamericanas y que sustituían a sus intérpretes originales por cómicos locales ya conocidos por el espectador. Dentro de este género ha destacado la figura del guionista, productor y director Francis Veber, cuyas películas han sido objeto de numerosas adaptaciones. Entre ellas destacan la citada *Le jouet*, *El gran rubio con un zapato negro* (1972, Yves Robert), que dio paso a *El hombre con un zapato rojo* (1985, Stan Dragoti), *Vicios pequeños* y *Los compadres* (1983, Francis Veber), base para *Un lío padre* (1997, Ivan Reitman) con Robin Williams y Billy Crystal. De hecho Veber debutó como realizador en el cine norteamericano con *Tres fugitivos*, versión de su película *Dos fugitivos* (1986).

Pero de forma paralela a la comedia, también se realizaron diversas adaptaciones de dramas centrados en la familia y las relaciones de pareja como *Sommersby* (1993, Jon Amiel), basada en *El regreso de Martin Guerre*; *El amor tiene dos caras* (1996, Barbra Streisand), basada en *Le miroir à deux faces* (1958, André Cayatte); e *Infidel* (2002, Adrian Lyne), basada en *La mujer infiel* (1969, Claude Chabrol)²¹⁵. Un caso especialmente llamativo fue el de *Mentiras arriesgadas*, una comedia de acción de alto presupuesto que utilizaba como referente la más modesta *Un espía en mi cama*. *Mentiras arriesgadas* no sólo ha sido la versión más taquillera y la única planteada en su inicio como un

²¹⁵ El actor Richard Gere parece sentir una especial afinidad por este tipo de versiones, habiendo protagonizado hasta el momento cuatro versiones de películas francesas: *Vivir sin aliento*, *Sommersby*, *Entre dos mujeres* e *Infidel*. Su ejemplo ha sido seguido por otros actores vinculados a diversas versiones, como George Clooney (*Solaris*, *Ocean's eleven*, *Hagan juego* y *Bienvenidos a Collinwood*) y Mark Wahlberg (*El planeta de los simios*, *La verdad sobre Charlie* y *The italian job*), aunque en este caso su vinculación se ha producido en un periodo mucho más corto de tiempo. Respecto a personal detrás de las cámaras, Steven Soderbergh ha dirigido las versiones *Solaris* y *Ocean's eleven*, *Hagan juego* y ha ejercido como productor en *Bienvenidos a Collinwood* e *Insomnio* y como co-guionista en *La sombra de la noche*.

blockbuster, sino que también es un exponente de las limitaciones presupuestarias y por tanto genéricas del cine europeo²¹⁶. Posteriormente *El quinto elemento* (1997, Luc Besson) demostró que se podía realizar una superproducción de ciencia-ficción con capital europeo que fuera rentable, aunque para ello fuera necesario contar con una estrella norteamericana como Bruce Willis.

A pesar de que como hemos visto algunas versiones han logrado una buena acogida, el periodo de máxima intensidad de adaptaciones ha pasado. Quizás buena parte de la reacción adversa que las versiones han recibido responde al hecho de que su presencia en algunos años ha sido muy patente. En tres años (1991, 1994 y 1996) se estrenaron tres o más versiones de películas francesas, llegando el total de adaptaciones a las dos decenas para el total de la década de los noventa. Pasado este periodo se continúan haciendo versiones, pero a un ritmo mucho más lento, en parte propiciado por la desafortunada experiencia de *Dos colgados en Chicago* (2001, Jean-Marie Poiré), versión de *Los visitantes* que supuso el caso excepcional de ser dirigida por el mismo director y además contar con la misma pareja de protagonistas, Jean Reno y Christian Clavier. La película seguía un argumento similar al de su referente (un guerrero medieval y su sirviente acaban en la Francia moderna por culpa de un conjuro), aunque en este caso al desplazamiento temporal se unía el espacial y los protagonistas se trasladaban a los Estados Unidos durante el salto por el tiempo. Sin embargo, la película sufrió diversos problemas en la fase de producción e incluso el director solicitó que su nombre fuera eliminado de los títulos de créditos. *Dos colgados en Chicago* tuvo una repercusión mínima e incluso en Francia, donde podía ser entendida como una nueva continuación del original, sus resultados fueron decepcionantes.

Las películas francesas establecen un modelo que puede ser aplicado al resto de versiones espaciales en lo que supone el desplazamiento espacial. De forma general, el original se desarrolla en el país de origen de la producción y

²¹⁶ *Mentiras arriesgadas* contó con un presupuesto de cien millones de dólares y logró trescientos cincuenta millones de recaudación en todo el mundo, ciento cincuenta de ellos en Estados Unidos. Datos de TheNumbers.com: <http://www.the-numbers.com/movies/1994/OTRLS.html> (05-07-2004).

la versión lo hace en Estados Unidos²¹⁷. Muy a menudo se buscarán localizaciones equivalentes como consecuencia de un espacio dotado de cualidades orgánicas. Por ejemplo, *Vicios pequeños* se desarrolla en la Riviera francesa, un lugar turístico caracterizado por su buen tiempo, de forma que en *Una jaula de grillos* se buscará una caracterización del espacio similar trasladando la historia a Florida. En *L'associé* (1979, René Gainville) la peripecia de un hombre de negocios se desarrolla en París y en la versión *Cómo triunfar en Wall Street (en un par de horas)* (1996, Donald Petrie) se traslada al centro económico de Estados Unidos, Nueva York. Pero, en una relevante excepción, la versión *Encuentro en París* (1964, Richard Quine), basada en *La fête à Henriette* (1952, Julien Duvivier), recupera la localización espacial original, París, para aprovechar las características de un espacio altamente significativo.

Especialmente interesantes son los ejemplos de versiones en donde parte o toda la acción no se desarrolla en el país de origen, en este caso Francia. En *Mi padre, mi héroe* la historia se sitúa en Isla Mauricio, una antigua colonia francesa en África. Pero en la versión norteamericana *Mi padre, ¡qué líguel!* (1994, Steve Miner) el lugar turístico paradisíaco donde los protagonistas pasan sus vacaciones es Bahamas, un lugar preferente para el turismo norteamericano por la cercanía geográfica. En otras ocasiones se mantiene la localización al no ser necesario realizar ninguna alteración para favorecer la credibilidad de la historia. Tanto *El salario del miedo* (1952, Henri-Georges Clouzot) como *Carga maldita* (1977, William Friedkin) se desarrollan en una zona aislada de Sudamérica, a donde por diferentes motivos han ido a parar los protagonistas de ambas historias. Por último, en cuanto a la temporalidad, las versiones suelen mantener las coordenadas de su referentes, es decir, que si los originales se sitúan en la contemporaneidad, las versiones se desarrollan igualmente en ese eje. En el caso de que exista una diferencia apreciable entre la película original y la producción de la versión se incluyen elementos

²¹⁷ Por motivos prácticos se ha obviado el hecho de que una parte de películas francesas objeto de versiones son coproducciones con financiación de otros países, especialmente Italia. Sin embargo, el hecho de estar rodadas en francés y contar con el equipo técnico y artístico de esa nacionalidad hace que en muy pocos casos esta fuente de financiación externa resulte relevante en el resultado final de la película.

actualizadores frecuentes de las versiones temporales, desde la adaptación a las nuevas normas y costumbres sociales hasta la inclusión de objetos modernizadores. En el caso de *Diabólicas* (1996, Jeremiah Chechik) se combinan estas dos tendencias. Por un lado, actualiza la fábula misógina *Las diabólicas* (1954, Henri-Georges Clouzot) para convertirla en un alegato feminista alterando notablemente la resolución, de forma que al final la amante de un marido infiel que conspira con éste para matar a su esposa no sólo no completa el crimen, sino que se alía con la esposa para acabar con el hombre, un crimen encubierto con la ayuda de la agente de policía que ha estado investigando el caso. Por otro, en una de las ocasiones en las que se manifiesta la presencia aparentemente paranormal del hombre, al que la esposa cree muerto en lo que ha sido realmente una mascarada, esta visión no es a través de una fotografía, sino de una grabación en vídeo. En el caso de *El regreso de Martin Guerre* la coordenada temporal es un pasado lejano, la época medieval, y en la versión *Sommersby*, ante la imposibilidad de seleccionar esa coordenada, se opta por buscar un equivalente como pasado lejano, en este caso el periodo de la Reconstrucción después de la Guerra Civil.

Aparte de Francia, el país que más frecuentemente ha sido utilizado como objeto de versiones es Gran Bretaña. Las versiones realizadas utilizando películas británicas han tenido el inconveniente de que, al compartir el mismo idioma, las películas de éxito han sido fácilmente distribuidas en Estados Unidos con la posibilidad de lograr audiencias masivas, lo que elimina la posibilidad de hacer una versión en un plazo corto de tiempo. Quizás la única excepción a este principio sea *Vengador*, la rápida versión realizada en Estados Unidos de la película británica *Asesino implacable*. Por eso en la mayoría de las ocasiones el lapso temporal es importante, como ha ocurrido en la cinta de terror *El pueblo de los malditos* (1995, John Carpenter), basada en *El pueblo de los malditos* (1960, Wolf Rilla); la comedia *Al diablo con el diablo* (2000, Harold Ramis), basada en *Bedazzled* (1967, Stanley Donen); y la nueva versión de *Asesino implacable*, el *thriller* *Get Carter* (2000, Stephen T. Kay). Por ello las versiones de películas británicas funcionan a menudo como versiones temporales, incluyendo la aparición de elementos de

autorreferencialidad como la presencia de actores del original, como en *Get Carter* con Michael Caine, el protagonista de *Asesino implacable*, interpretando a un villano. Respecto a los géneros, existe un predominio del drama, aunque también hay algunos ejemplos de comedia como *Al diablo con el diablo*. Entre las adaptaciones más interesantes se encuentran la autoversión por Alfred Hitchcock de *El hombre que sabía demasiado* (1934) en 1956, así como la versión de *Operación trueno* (1965, Terence Young) realizada como *Nunca digas nunca jamás* (1983, Irvin Kershner), un título de la serie de James Bond producido de forma no oficial pero con Sean Connery de protagonista, cuya negativa pasada a volver interpretar al agente secreto sirvió para titular la película.

Entre los ejemplos más recientes destacan por diferentes motivos *El pueblo de los malditos* y *The Italian Job* (2003, F. Gary Gray). La primera utiliza como referente *El pueblo de los malditos*, una fábula realizada durante la Guerra Fría en la que la vida de un pueblo se ve sacudida por el embarazo repentino de todas las mujeres del lugar (al parecer fruto de una intervención extraterrestre), que dan a luz unos hijos que tienen una gran inteligencia, son extremadamente fríos y carecen de moral. La versión mantiene intactos muchos elementos de la historia, como la violenta reacción de los niños cuando se ven amenazados, y el final, en el que el doctor a través del cual se ha focalizado la historia consigue engañarlos para introducir una bomba en su refugio, aunque para acabar con ellos debe también sacrificar su vida. Sin embargo, *El pueblo de los malditos* es notable por dos aspectos. Primero por realizar una reinterpretación del simple planteamiento original añadiendo un elemento desestabilizador, la presencia de un niño llamado David (Thomas Dekker) cuya pareja femenina murió al nacer y que, por tanto, se encuentra excluido de la mentalidad única que forman el resto de los niños. Es precisamente su sentimiento de vacío y soledad lo que le da la humanidad de los que los demás carecen y le permite escapar del destino de sus compañeros iniciando una nueva vida junto a su madre, lo que también propicia una reflexión sobre la maternidad que estaba ausente del original.

El segundo motivo por el que *El pueblo de los malditos* es una adaptación relevante es la constatación de cómo el paso del tiempo puede afectar a la interpretación que se da a un contenido. De esta forma, aunque el personaje de David no hubiera sido desarrollado para la versión, *El pueblo de los malditos* tendría un significado muy diferente al de su precedente sin haber realizado ninguna alteración sustancial y ni indicar su significado de forma literal. Si en el original la deshumanización de los niños era una metáfora sobre el comunismo y otros totalitarismos, en los años noventa para el espectador supone más una referencia a la insensibilidad hacia la violencia en una sociedad cada vez más agresiva²¹⁸. Por ello se puede considerar un ejemplo notable de cómo en ocasiones la motivación para realizar una versión nace de la idea de que un texto puede ser objeto de diferentes interpretaciones conforme va pasando el tiempo y, por tanto, a reformulaciones que incidan en la capacidad del planteamiento básico para seguir siendo relevante.

Por el contrario, *The italian job* es un ejemplo de los limitados vínculos que se pueden establecer entre una versión y su referente, hasta el punto de que tan solo el título, el género (ambas son películas de robos) y el planteamiento argumental (el robo de una importante cantidad de oro ejecutado con vehículos de la marca Mini Cooper) se mantienen. En la versión ni siquiera se desarrolla en Italia el grueso de la acción, sino que en ese país sólo se sitúa el prólogo, en donde un grupo de ladrones es traicionado por uno de sus miembros, que los deja por muertos. Recuperar el oro robado será el objetivo de la banda reunida de nuevo varios años después, aunque el tesoro se encuentra en la suntuosa mansión que su antiguo socio tiene en Los Ángeles. A pesar de esta tenue conexión, la película podría haber mantenido la situación por la que es más recordada el original, el final en el que, después de haber protagonizado una espectacular huida, el autobús que lleva a los ladrones y su botín se queda balanceándose al borde de un precipicio. Sin embargo, en la versión los ladrones no sólo consiguen su botín y entregan a su enemigo a una mafia del

²¹⁸ En las notas de producción oficiales de la película se expone esta idea de forma bastante clara, tanto en las declaraciones del director como de algunos de sus intérpretes. Notas de producción de *El pueblo de los malditos* disponibles en la página web oficial de John Carpenter: <http://www.theofficialjohncarpenter.com/pages/themovies/vd/vdpronotes.html> (10-06-2004).

Este de Europa a la que había engañado, sino que finaliza con la pareja protagonista disfrutando de su amor en una góndola veneciana, regresando por tanto al lugar donde comenzó la historia. En este sentido *The italian job* realiza una transformación muy similar a la versión temporal *Ocean's eleven. Hagan juego* (2001, Steven Sordebergh), cuyo referente, *La cuadrilla de los once* (1960, Lewis Milestone), también se encuadra dentro del género de robos y cuenta con una banda de ladrones ejecutando con éxito un espectacular golpe para perder el dinero después, en este caso incinerado por error tras haberlo escondido en un ataúd.

En las dos versiones los ladrones no sólo ejecutan sus robos con un grado de sofisticación muy elevado (mucho más que en el original) sino que también logran salirse con la suya y disfrutar del botín libremente. En ambos casos el problema de la moralidad se solventa de la misma forma, convirtiendo al robado en un villano que recibe una justa retribución por su maldad. En *Ocean's eleven. Hagan juego* se trata de Terry Benedict (Andy Garcia), el rico propietario de un casino que no sólo es un hombre sin escrúpulos, sino que también está saliendo con Tess (Julia Roberts), la ex-esposa del líder del grupo Danny Ocean (George Clooney). Y en *The italian job* es Steve (Edward Norton), que traicionó a sus compañeros en el golpe de Italia y asesinó a sangre fría a su jefe John Bridger (Donald Sutherland). Para la nueva banda el golpe no servirá sólo para recuperar lo que era suyo, sino que también será una forma de vengar al que había sido un padre real para su hija Stella (Charlize Theron) y uno figurado para el líder del grupo, Charlie Croker (Mark Wahlberg). Incluso las víctimas del robo original en *The italian job* habían aparecido caracterizados como villanos, en este caso miembros de la Mafia. En ninguna de las dos versiones de la película italiana *Rufufú* (1958, Mario Monicelli), *Crackers* (1984, Louis Malle) y *Bienvenidos a Collinwood* (2002, Anthony Russo y Joe Russo), se alteraría el irónico final en el que los ladrones fracasaban estrepitosamente en su intento de robo. Sin embargo, *Ocean's eleven. Hagan juego* era una producción dirigida a un público masivo que se considera que no aceptaría ver fracasar a los protagonistas y *The italian job* siguió de forma bastante fiel ese patrón, dando como resultado películas altamente comerciales y con una notable calidad que, sin embargo, carecen de

un elemento distintivo y original, precisamente lo que había convertido en interesantes a sus predecesoras²¹⁹.

Respecto al resto de las cinematografías europeas, Italia y Alemania han sido las que más frecuentemente han sido objeto de adaptación. En ambos países la industria cinematográfica tuvo un amplio desarrollo interrumpido por la Segunda Guerra Mundial. Para Alemania la ascensión del nazismo supuso perder algunos de sus mayores talentos como Fritz Lang, que emigró a Hollywood, mientras que para Italia la necesidad de producir películas de bajo coste propició corrientes naturalistas como el neorrealismo. Las primeras adaptaciones de Alemania no llegarían hasta más de una década después de finalizar la guerra, con adaptaciones poco logradas de *M: El vampiro de Düsseldorf* (1931, Fritz Lang) como *M* (1951, Joseph Losey), y *El ángel azul* (1930, Josef von Sternberg) como *The blue angel* (1959, Edward Dmytryk). Sin embargo, la adaptación más notable fue *Victor o Victoria* (1982, Blake Edwards), basada en *Victor y Victoria* (1933, Reinhold Schünzel). La película ha sido una de las versiones espaciales que más éxito ha cosechado, logrando un Oscar para Henry Mancini por su música, un premio del Sindicato de Guionistas para Blake Edwards como mejor adaptación e inspirando un exitoso musical de Broadway en donde Julie Andrews volvía a interpretar al personaje del título, una mujer que se hace pasar por un hombre travestido de mujer en sus actuaciones musicales. La primera versión que tomaba como referente una película posterior a la Segunda Guerra Mundial fue *City of angels* (1998, Brad Silberling), versión de *El cielo sobre Berlín*. En este caso se trata de una adaptación muy libre que toma sólo el planteamiento argumental del original, la historia de un ángel que abandona su existencia divina para vivir como un

²¹⁹ Otras películas del género de robos producidas desde mediados de los años noventa incluyen *La jungla 3: La venganza* (1995, John McTiernan), *Dead presidents* (1995, Albert Hughes y Allen Hughes), *Ajuste de cuentas* (1997, John Irvin), la versión *60 segundos* (2000, Dominic Sena), *Operación Reno* (2000, John Frankenheimer), *El último golpe* (2001, David Mamet) y *Un golpe maestro* (2001, Frank Oz). Entre las que sitúan a los ladrones como protagonistas, *60 segundos* utiliza un planteamiento similar al de las dos películas comentadas convirtiendo al líder del grupo en un ladrón arrepentido que realiza una operación de robo de coches para salvar a su hermano. En ninguna de las restantes películas, cuyos planteamientos son diversos, se ofrece una visión tan glorificada de la vida del delincuente como ocurre en *Ocean's eleven*, *Hagan juego* y *The italian job*.

mortal después de enamorarse de una mujer, lo que resulta lógico teniendo en cuenta el carácter poco comercial de su referente.

Respecto a Italia, al contrario que en Alemania, las adaptaciones siempre han utilizado películas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, periodo que marcó una etapa especialmente brillante en esa cinematografía. Fellini, su director más conocido en Estados Unidos (sus películas ganaron en cuatro ocasiones el Oscar como mejor película de habla no inglesa), vio cómo *Ocho y medio* (1963) servía de base para *Recuerdos* (1980, Woody Allen), una adaptación no reconocida en donde los límites entre el homenaje y la apropiación se difuminan. Lina Wertmüller, cuyas películas son fábulas sobre las relaciones personales con un fuerte contenido ideológico, también vio adaptada *Mimi metalúrgico, herido en su honor* (1972) como *Which way is up?* (1977, Michael Schultz), y más recientemente, *Insólita aventura de verano* (1975) como *Barridos por la marea* (2002, Guy Ritchie). En ambas películas el elemento ideológico tenía una presencia menor en favor del romanticismo, pero no estaba eliminado del todo. En el apartado de las comedias costumbristas, especialmente relevante ha sido *Rufufú*, adaptada de forma bastante fiel en dos ocasiones como *Crackers* y *Bienvenidos a Collinwood*, como ya se citó anteriormente. Aunque la adaptación que más relevancia ha logrado fue *Esencia de mujer* (1992, Martin Brest), que toma el planteamiento de *Perfume de mujer* (1974, Dino Risi), una comedia dramática sobre un militar ciego (Vitorio Gassman) que desea vivir un fin de semana de diversión junto a su joven cuidador antes de suicidarse. La versión altera muchos de sus elementos argumentales, incluyendo una subtrama en la que el Teniente Coronel Slade (Al Pacino) debe ayudar a su cuidador Charlie (Chris O'Donnell) para que no sea expulsado de la escuela privada a la que asiste por negarse a ser un chivato. En ninguna de las dos películas el militar consuma el suicidio, aunque en el original su motivación principal es el amor de una mujer, mientras que en la versión es poder sentirse útil ayudando a Charlie, con la idea de iniciar una relación amorosa sólo vislumbrándose al final de la película.

Respecto a las cinematografías del norte de Europa, los ejemplos más tempranos se localizan en Suecia con *Intermezzo* y *Un rostro de mujer* (1938,

Gustav Molander), que convirtieron a Ingrid Bergman en la mayor estrella del cine nórdico y despertaron la atención de Hollywood. Creando un precedente que después sería imitado por otras estrellas de cinematográficas extranjeras que daban el salto a Hollywood, Bergman debutó en el cine norteamericano volviendo a interpretar su personaje original en *Intermezzo*. Dos años después Joan Crawford la sustituiría como protagonista de *Un rostro de mujer* (1941, George Cukor). Posteriormente también serían versionadas dos películas del director sueco más prestigioso y conocido a nivel internacional, Ingmar Bergman. *El manantial de la doncella* (1960) sufriría una profunda transformación para convertirse en la versión no acreditada *La última casa a la izquierda* (1972, Wes Craven)²²⁰. En lo que es un perfecto ejemplo de la amplia influencia que el cine europeo tuvo en Estados Unidos en este periodo, Wes Craven utilizó el planteamiento argumental de la película original (el encuentro de una banda de delincuentes que ha violado y asesinado a una joven con los padres de su víctima sin que los primeros pero sí los segundos se den cuenta de la situación), para realizar una actualización que se enmarcaba completamente en el terror, un género del que Craven se convertiría en uno de los reformuladores más notables²²¹. Eliminando completamente el elemento religioso presente en el original, el director se extendió de forma notable en las torturas y asesinatos iniciales (en este caso los delincuentes tienen dos víctimas) y en cómo los padres de una de ellas, un matrimonio de clase acomodada, se convierten en brutales asesinos a sangre fría para lograr su venganza.

Radicalmente diferente fue *Comedia sexual de una noche de verano* (1982, Woody Allen), versión de la comedia sentimental *Sonrisas de una noche de verano* (1955, Ingmar Bergman). *Comedia sexual de una noche de verano* fue

²²⁰ Una aproximación a esta interesante adaptación se encuentra en BRASHINSKY, Michael: *The spring, defiled: Ingmar Bergman's 'Virgins spring' and Wes Craven's 'Last house on the left'*, en HORTON y MCDUGAL (1998). Páginas 162-171.

²²¹ Craven vio *El manantial de la doncella*, que había ganado el Oscar como mejor película extranjera, un año antes de rodar *La última casa a la izquierda*. Seducido por su planteamiento, decidió realizar una actualización que él mismo calificó de *extraña* utilizando como base un guión sin producir que había escrito tiempo atrás, *Sex crimes of the century*. ROBB, Brian J.: *Screams & nightmares: The films of Wes Craven*. Ed. Overlook Press, Nueva York, 1999. Página 22.

el segundo intento de Allen de homenajear a un influyente director europeo reinterpretando una de sus películas. Un año antes ya había realizado un ejercicio similar con Fellini en *Recuerdos*, aunque la inspiración de Fellini y Bergman también se encuentra de forma más o menos disimulada en otras de sus películas²²².

En los últimos años otras cinematografías del norte de Europa anteriormente poco reconocidas han sido utilizadas como fuentes de versiones, habitualmente con películas en las que la influencia norteamericana ya se haya presente, lo que permite adaptaciones sin demasiadas alteraciones. De Noruega se realizó *Solamente se vive una vez* (1996, Jim Wilson), basada en *La cabeza sobre el agua* (1993, Nils Gaup), e *Insomnio* (2002, Christopher Nolan), basada en *Insomnia*. *Insomnio* es un ejemplo del tipo de alteraciones espaciales necesarias para realizar algunas de las adaptaciones, en este caso trasladando la acción desde el norte de Noruega a un paisaje helado donde igualmente el día y la noche tienen un ritmo radicalmente diferente, Alaska. La adaptación es también notable por realizar una interesante transformación en el final después de haber seguido el argumento de forma bastante fiel. En el original el inspector de homicidios Jonas Engström (Stellan Skarsgård) logra resolver el caso de asesinato que investiga matando al asesino y cubriendo de esta forma las pistas relacionadas con el disparo accidental con el que él mismo acabó con la vida de su compañero. En la versión la situación se agrava porque Will Dormer (Al Pacino) es sujeto de una investigación por corrupción y su compañero había decidido afrontar sus delitos, lo que hace que le resulte mucho más complicado confesar lo que ocurrió. Pero además, al contrario que Engström, Dormer se debe enfrentar a su error y acaba resultando mortalmente herido en su enfrentamiento con el asesino, aunque antes le pide a la agente

²²² John Baxter también cita la influencia algo más camuflada de Ingmar Bergman en *Interiores* (1978), en donde se utiliza *Cara a cara* (1976), y *Desmontando a Harry* (1997), que tiene un planteamiento argumental similar al de *Fresas salvajes* (1957). En el caso de Fellini, son patentes los vínculos entre *Días de radio* (1987) y *Amacord* (1974), y *Alice* (1990) y *Giulietta de los espíritus* (1965), aunque Allen siempre ha sido más reacio a admitir la inspiración de Fellini que la de Bergman. A estos ejemplos podemos añadir las evidentes similitudes argumentales entre la primera parte de *Granujas de medio pelo* (2000) y *Lacerny, Inc.* (1942, Lloyd Bacon). BAXTER, John: *Woody Allen: A biography*. Ed. Carroll and Graff, Nueva York, 1999. Páginas 29-30.

Burr (Hilary Swank) que se mantenga íntegra y no oculte las pruebas que manipuló para tapar el accidente que acabó con la vida de su compañero. El caso de *Insomnia* es especialmente notable porque suele ser más común que si en el original el protagonista acaba muriendo, se encuentre en la versión alguna forma de hacer que pueda redimirse de sus errores manteniéndose con vida. La ambigüedad original, en la que Engström logra escapar pero su mirada anuncia un futuro lleno de desasosiego, es sustituida por una historia de redención en la que Dormer, un policía brillante que perdió su honradez tiempo atrás para condenar a asesinos sin pruebas, se enfrenta en paz a su muerte consciente de que es una purgación que también va a salvar la integridad de la agente Burr.

Respecto a Dinamarca, el director Ole Bornedal fue contratado para realizar *La sombra de la noche* (1998), la versión fiel de su película *El vigilante nocturno* (1994), mientras que la comedia de aventuras infantil de notable éxito *Klatretøsen* (2002, Hans Fabian Wullenweber) fue versionada de forma igualmente literal como *Misión sin permiso* (2003, Bart Freundlich). Por último, las versiones de películas holandesas han utilizado a sus directores originales, George Sluizer con *Secuestrada* (1993), basada en *Desaparecida* (1988), y Dick Maas con *Down* (2001), basada en *El ascensor* (1983). *Secuestrada* es un ejemplo del tipo de transformaciones comentadas a propósito de *Insomnia*, en este caso añadiendo una nueva sección en la que el protagonista, cuya obsesión por saber qué le ocurrió a su novia desaparecida le lleva a caer en la trampa mortal de un psicópata, es rescatado por su nueva novia del destino que le había preparado el secuestrador, perecer enterrado vivo. El hecho de alterar el elemento que hacía que la película original fuera especialmente original fue criticado de forma profusa cuando se estrenó la versión²²³. Sin embargo, que el héroe Jeff Harriman (Kiefer Sutherland) sea rescatado por su novia Rita (Nancy Travis) es en realidad tan implausible como que acepte ponerse en manos de su verdugo, Barney (Jeff Bridges), por lo que el cambio se podrá considerar desafortunado pero no añade más inverosimilitud a la que ya existía en la historia. Y además la presencia de Rita en el relato es mucho

²²³ *Secuestrada* es uno de los ejemplos que Thomas Leitch pone en su análisis de la domesticación cultural que se realiza en muchas versiones. LEITCH (2002), p. 57.

más importante que en el original, convirtiéndose en un personaje con una fuerza y relevancia dentro de la trama que supone una interesante inversión de los roles sexuales en el cine norteamericano, de forma que es ella la que rescata de forma literal a Jeff de las garras de Barney después de haber intentado sin éxito liberarlo de forma simbólica del recuerdo de su novia desaparecida.

En cuanto al cine asiático, Hollywood ha acudido sobre todo a Japón como base para nuevas versiones. Sin duda, en este apartado sobresale la figura de Akira Kurosawa, el director japonés más conocido a nivel internacional. La primera de las versiones realizadas sobre una película de Kurosawa dio lugar a uno de los clásicos del *western*, *Los siete magníficos* (1960, John Sturges), basada en *Los siete samuráis* (1954, Akira Kurosawa). Su película *Rashomon* (1950, Akira Kurosawa) sirvió de base para *Cuatro confesiones* (1964, Martin Ritt), una nueva versión encuadrada en el género del *western*. Más recientemente, *Yojimbo / El mercenario* (1961, Akira Kurosawa) fue adaptada como *El último hombre* (1996, Walter Hill), aunque ya había sido utilizada anteriormente por el clásico italiano *Por un puñado de dólares* (1964, Sergio Leone). Akira Kurosawa estaba fuertemente influido por la cultura occidental, sobre todo por William Shakespeare, del que realizó adaptaciones como *Trono de sangre* (1957), *Los canallas duermen en paz* (1960) y *Ran* (1985). A nivel cinematográfico Kurosawa siempre mantuvo una gran admiración por John Ford, el director que había redefinido el *western* adulto con *La diligencia* (1939) y cuyas similitudes con el modelo del género de samuráis desarrollado por Kurosawa eran muy evidentes. Stephen Prince considera que existen notables diferencias culturales entre ambos modelos, pero también tienen algunos puntos en común, ya que tanto el pistolero como el samurái son manifestaciones propias de la cultura norteamericana y japonesa cuya presencia histórica ha venido acompañada por una mitificación de su figura. Ambos géneros se sitúan además en un pasado (fundacional, en el caso del *western*) y están protagonizados por héroes solitarios regidos por unos códigos de honor que defienden a los débiles utilizando la violencia. A nivel icónico también comparten elementos como el duelo y la naturaleza, ya que estas historias se suelen desarrollar en comunidades aisladas en las que la

civilización, y por tanto el orden, se encuentran en una fase muy temprana de desarrollo²²⁴. Teniendo en cuenta estas similitudes (lo que no excluye que existieran diferencias en torno a temas como la familia y la clase social), resulta lógico que las películas de Kurosawa pudieran tener una difusión aceptable en Estados Unidos y sus derechos fueran adquiridos para realizar versiones en forma de *western*.

En este sentido *Los siete magníficos* fue una adaptación modélica que reformulaba el cronotopo original, el Japón feudal, como la frontera con México a mediados del siglo XIX. La película parte de un planteamiento similar (una villa amenazada por un grupo de bandidos que decide reclutar a un grupo de mercenarios para protegerlos), pero hace un esfuerzo notable en intentar individualizar a los diferentes protagonistas creando una dicotomía mucho menos ambigua entre el bien y el mal. El líder del grupo, Chris Adams (Yul Brynner), es presentado al comienzo como un pistolero con un amplio sentido de la moralidad que decide arriesgar su vida para asegurarse de que un hombre indio pueda ser enterrado en el cementerio de una villa, a pesar del intento de algunos locales por impedirlo. De esta forma se proporciona a los personajes un profundo código moral similar al de los samuráis que haga verosímil la aceptación de la ridícula oferta realizada por el enviado del poblado amenazado, ya que es la defensa del débil lo que les inspira, no la motivación económica que les guía en otras de sus acciones como mercenarios. Como complemento también se produce una caracterización más negativa de la banda de atacantes, en este caso gracias a la individualización del enemigo a través del líder de la banda, Calvera (Elli Wallach), un pistolero desequilibrado y sin escrúpulos que es la antítesis de todo lo que representa Chris Adams. La adaptación de *Rashomon*, *Cuatro confesiones*, también se basaría en la adaptación del cronotopo, aunque en este caso tanto referente como adaptación se mantendrían dentro del drama sin incluir situaciones de acción y aventura ni alterar a grandes rasgos la estructura y el contenido del relato (el asesinato de un hombre y la violación de su mujer vista desde cuatro puntos de vista). La transformación más notable se refiere a la presencia del médium que

²²⁴ PRINCE, Stephen: *The warrior's camera*. Ed. Princeton University Press, Princeton, 1999. Páginas 13-16.

revela la versión del marido muerto, que en *Cuatro confesiones* se convierte en un chamán indio, una forma de incluir el elemento sobrenatural sin romper en exceso la naturaleza realista de la historia.

El éxito logrado por Sergio Leone con su adaptación no reconocida de *Yojimbo / El mercenario*, el *western* italiano *Por un puñado de dólares*, conllevó que no se realizara una versión norteamericana de la historia. La adaptación que se realizó finalmente en los años noventa, *El último hombre*, iba a desechar el planteamiento del *western* a favor de regresar a lo que fue el origen no explícito de *Yojimbo / El mercenario*, la novela de Dashiell Hammett *Cosecha roja*²²⁵. La película no había sido una adaptación literal de la obra, pero sí había tomado su planteamiento: un héroe solitario, en este caso el detective de la Continental presente en otras obras del autor, que llega a una localidad asolada por la violencia debido a los conflictos de dos bandas rivales y que acaba trabajando para ambas con el propósito de llevarlas a su destrucción mutua²²⁶. Haciendo más patentes las similitudes, Kurosawa había tomado de forma casi literal una escena de la parte final de la novela, en la que el cuartel general de uno de los dos clanes es incendiado y sus rivales prometen falsamente a sus ocupantes misericordia para que salgan, aunque cuando esto ocurre son asesinados a sangre fría. *El último hombre* iba a recuperar las coordenadas temporales de *Cosecha roja* (los años treinta) y sus características genéricas, convirtiendo el enfrentamiento entre las dos bandas rivales en un conflicto de *gangsters* que desean controlar el mercado del alcohol ilegal. Sin embargo, la ciudad de mediano tamaño en la que se desarrollaba la novela era sustituida por un pequeño pueblo fronterizo casi abandonado muy similar a la villa de *Yojimbo*,

²²⁵ Sergio Leone vio *Yojimbo / El mercenario* en su estreno en Italia y reconoció públicamente que le había inspirado, aunque consideraba que él había hecho el mismo tipo de transformación que la realizada por Kurosawa respecto a *Cosecha roja*, una relación tampoco acreditada. Cuando se puso en contacto con Leone, Kurosawa le escribió en una nota un halago contradictorio: *Su film es espléndido, pero que mi film*. Finalmente el asunto se resolvió tras un acuerdo entre ambas partes con el que Kurosawa logró los derechos de explotación de la película en Japón y Corea del Sur más un porcentaje de la taquilla a nivel mundial. FRAYLING, Christopher: *Sergio Leone: Algo que ver con la muerte*. Ed. T&B Editores, Madrid, 2002. Páginas 133-134, 154-155.

²²⁶ HAMMETT, Dashiell: *Cosecha roja*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

que iba a permitir la utilización de una iconografía similar. Sin embargo, al igual que en *Por un puñado de dólares*, los enfrentamientos iban a ser a pistola.

En la actualidad Japón vuelve a ser una fuente preferente de adaptaciones, aunque en este caso de películas de terror. A pesar de algunas diferencias, las historias de fantasmas y casas encantadas han sido un tópico argumental que ha tenido tanto desarrollo en Estados Unidos como en Japón. Precisamente el éxito de *El terror de Amityville* en 1979 inspiró la producción de *La casa donde habita el diablo* (1982, Kevin Connor), otra muestra del subgénero de la casa encantada desarrollada en Japón en donde una familia norteamericana comienza a ser poseída por los fantasmas de sus antiguos ocupantes. El género del terror en Japón ha vivido un amplio desarrollo en los últimos años, logrando notables éxitos comerciales que han despertado el interés de la cinematografía norteamericana. La primera adaptación, *La señal* (2002, Gore Verbinski), utilizó como base *El círculo* (1996, Hideo Nakata), que giraba en torno a la presencia demoníaca del fantasma de una niña con poderes paranormales que a través de una cinta de vídeo condena a los que la ven a morir siete días más tarde. La adaptación completaba algunos aspectos del argumento de la película, pero fundamentalmente le daba un estilizado tratamiento visual que incluía una mejora notable de los efectos especiales. El éxito de la película ha propiciado una continuación, *The ring 2* (2005, Hideo Nakata), dirigida por el realizador de la película original, y también una nueva versión, en este caso de *La maldición* (2000, Takashi Shimizu). Sin embargo, *The grudge* (2004, Takashi Shimizu), que también recupera director, no traslada las coordenadas a Estados Unidos, sino que las mantiene en Japón, aunque la historia está protagonizada por norteamericanos que viven allí. Este hecho y una traslación no completamente fiel del argumento va a permitir que *The grudge* tenga la doble naturaleza de versión para el público norteamericano y de un capítulo más en una serie cinematográfica para el público japonés.

También de Asia pero del cine taiwanés, *Comer, beber, amar* (1994, Ang Lee) se utilizó como base para *Tortilla soup* (2001, María Ripoll), que adapta la película con un contenido étnico muy relevante convirtiendo a los protagonistas

en una familia hispana de California para la que el *spanglish* es una forma de integración en la sociedad multicultural en la que se encuentran sin por ello perder sus raíces. En este sentido, la industria audiovisual norteamericana ha prestado escasa atención a las cinematografías latinoamericanas, marcadas por un dificultoso desarrollo y una limitada difusión. Una excepción a este hecho fue *Bésame y esfúmate* (1982, Robert Mulligan), basada en una de las películas brasileñas que más repercusión internacional ha logrado tras su estreno, *Doña Flor y sus dos maridos* (1978, Bruno Barreto). Respecto a España, en los años cincuenta se produjo *Our lady of Fatima* (1952, John Brahm) apenas un año después de que se estrenara *Nuestra señora de Fátima* (1951, Rafael Gil), pero al tener como referente un acontecimiento real los vínculos entre las dos películas no son completamente unívocos. Más recientemente *Abre los ojos* fue adaptada como *Vanilla sky*, con la actriz Penélope Cruz volviendo a interpretar uno de los principales personajes de la película. *Vanilla sky* seguía de forma fiel el argumento de su referente, pero alteraba completamente su sentido realizando un homenaje a la cultura popular, incluyendo el desenmascaramiento de las influencias del director Alejandro Amenábar, especialmente el capítulo de *La dimensión desconocida* titulado *Shadow play* (2.26.), en donde, como ocurre en ambas películas, un hombre es consciente de estar viviendo un sueño pero no puede hacer nada para despertar.

4.1.3. La continuación.

La continuación, a menudo también denominada secuela, supone prolongar el universo de la película original a través una expansión diegética. Existen procedimientos muy diversos a la hora de realizar una continuación, desde recuperar a los protagonistas originales o al antagonista hasta la reutilización del mismo planteamiento narrativo o las coordenadas espacio-temporales. La continuación no es un mecanismo nuevo y, aunque durante el periodo anterior a la crisis de los años cincuenta fue asimilada con la llamada serie B, también ha sido utilizada por producciones de alto presupuesto. Como ejemplo, se puede citar la continuación de *La señora Miniver* (1942, William Wyler), una de

las películas más exitosas del periodo bélico que mostraba los esfuerzos de una madre de familia de mediana edad por sobrevivir a la amenaza de los bombardeos nazis. La continuación *La historia de los Miniver* (1950, H.C. Potter) se realizó ocho años después y en ella se narra cuál había sido el destino de la familia en los años posteriores al final de la guerra y su reacción ante la inminente muerte de la señora Miniver. Otra película de éxito con continuación fue *El padre de la novia* (1950, Vicente Minnelli), la crónica de los esfuerzos de un padre de familia, Stanley Banks (Spencer Tracy), por aceptar el inminente matrimonio de su hija. Su continuación *El padre es el abuelo* (1951, Vicente Minnelli), realizada casi inmediatamente con el mismo equipo técnico y artístico, muestra cómo Banks debe enfrentarse a un nuevo reto, convertirse en abuelo. Y Warner Bros. prolongó su gran éxito *Four daughters* (1938, Michael Curtiz) con dos continuaciones, *Four wives* (1939, Michael Curtiz) y *Four mothers* (1941, William Keighley).

En la actualidad, como se vio en el apartado de introducción a este capítulo, la continuación se asocia con la producción de alto presupuesto debido al desarrollo del *blockbuster* cinematográfico. Pero también hay que tener en cuenta que el amplio desarrollo del mercado del vídeo ha propiciado que se acabe configurando como un equivalente a la serie B de los años treinta y cuarenta. Películas realizadas directamente para el vídeo, de bajo presupuesto y con actores poco conocidos (o en decadencia) como protagonistas, estos títulos siguen un modelo de producción similar al de los telefilmes y han estado favorecidos por el abaratamiento de los efectos especiales durante la década de los noventa que permitieron su utilización en filmes más modestos. Los estudios y las productoras independientes que se asocian a ellos lo ven como una oportunidad de explotar un mercado en auge aprovechando la popularidad de títulos anteriores²²⁷. Disney ha hecho especial uso de esta fórmula de

²²⁷ El mercado del vídeo ha sido revitalizado de forma notable por la irrupción del DVD, que a pesar de perjudicar a la cinta de vídeo tradicional ha compensado esta pérdida con unos ingresos totales muy superiores. En 1999 las distribuidoras comercializaron casi seiscientos cincuenta millones de cintas en VHS, el ochenta y cinco por ciento dirigido a la compra directa por los consumidores, mientras que el DVD, entonces en desarrollo, llegó a los cien millones de unidades, el noventa por ciento en venta directa. En 2003 el número de unidades de vídeo se redujo a doscientos noventa y seis millones, pero el DVD aumentó hasta casi llegar a los mil cien millones de

producción con las continuaciones de películas de imagen real como *George de la jungla* y *El inspector Gadget* y de sus éxitos de animación tradicional como *Aladdin*, *El rey león* o *Pocahontas*. Universal ha editado tres continuaciones para vídeo de su éxito familiar *Beethoven, uno más en la familia* (1992, Brian Levant) en 2000, 2001 y 2003, y en 2004 también comercializó una continuación de la película juvenil *A por todas* (2000, Peyton Reed). Y Dimension Films ha completado la serie de terror iniciada con *Hellraiser, los que traen el infierno* (1987, Clive Barker) con cuatro títulos para vídeo (comercializados entre 2000 y 2004) que se añaden a sus cuatro continuaciones cinematográficas, y ha convertido a *Mimic* (1997, Guillermo del Toro) en el inicio de una nueva serie dirigida al mercado del vídeo con dos nuevos títulos estrenados en 2001 y 2003.

A la hora de realizar un análisis de las continuaciones se ha optado por primar el criterio temporal para distinguir dos tipos, las retrospectivas y las prospectivas.

A) La continuación retrospectiva.

La continuación retrospectiva se puede definir como la expansión diegética que muestra acontecimientos anteriores a los descritos en el texto original, es decir, que temporalmente se sitúa en un periodo precedente. Es una fórmula que ha alcanzado en los últimos años una relativa popularidad gracias a la nueva trilogía de *La guerra de las galaxias*, aunque ha sido usada de una manera más o menos esporádica desde mucho antes. A nivel de prensa y crítica cinematográfica la continuación retrospectiva suele ser denominada precuela en oposición a la continuación prospectiva, la secuela. Se trata de una traducción del vocablo inglés *prequel*, usado por críticos del ámbito norteamericano como Leonard Maltin desde los años setenta para referirse a continuaciones que muestran acontecimientos anteriores a los de la película

unidades. De esta forma, combinando los dos formatos, se ha producido un aumento de unidades comercializadas entre 1999 y 2003 de setecientos cuarenta y siete millones a mil trescientos noventa, un ochenta y seis por ciento de incremento. MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA (2004), p. 30.

original²²⁸. El término precuela es el resultado de unir el prefijo pre- (antecedente, anterior) con lo que se considera incorrectamente como la raíz de secuela, -cuela, por lo que se trata de una operación sin ningún tipo de soporte filológico fruto sobre todo del interés en crear una palabra que pudiera definir el fenómeno de las continuaciones retrospectivas utilizando una derivación de la popular expresión secuela²²⁹.

A pesar de su popularidad actual, no se puede considerar que la continuación retrospectiva sea un fenómeno nuevo, de la misma forma que tampoco es una práctica estrictamente cinematográfica. De hecho una de sus primeras traslaciones al cine partió de su utilización anterior en el teatro. El éxito de la obra *The little foxes* y su versión cinematográfica *La loba* (1941, William Wyler) animó a su autora, la dramaturga y guionista de cine Lillian Hellman, a realizar una continuación, pero en este caso volviendo a los orígenes de la familia protagonista de la historia, los Hubbard. En *Another part of the forest* (1948, Michael Gordon) y su referente teatral del mismo título se muestra la juventud de los tres hermanos Hubbard, de mediana edad en *La loba*, y las conflictivas relaciones con su padre, hacia el que existían algunas referencias en la película anterior pero que no aparecía como personaje. También se puede considerar en parte una continuación retrospectiva a *El padrino II*, que dedica una parte relevante de su metraje a recrear la infancia y juventud del personaje de Vito Corleone (Marlon Brando), muerto al final de la primera entrega. Esos pasajes se incluían en la novela original de Mario Puzo, pero la necesidad de simplificar la historia llevó a su eliminación. *El padrino II* recuperó esta sección combinando las peripecias de Vito Corleone durante su infancia y juventud (interpretado respectivamente por Oreste Baldino y Robert DeNiro) con los problemas a los que se tiene que enfrentar su hijo Michael Corleone (Al Pacino), convertido en el Don de la familia después de su muerte, de forma que

²²⁸ Leonard Maltin incluye el término *prequel* en varias de las críticas contenidas en su obra *Leonard Maltin's movie and video guide*, cuya primera edición se data en 1969. MALTIN, Leonard: *2002 video & movie guide*. Ed. Signet Books, Nueva York, 2001.

²²⁹ Según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, el término secuela, del latín *sequēla*, significa, en una de sus definiciones, consecuencia o resulta de algo. El prefijo pre- significa anterioridad local o temporal. El término precuela no aparece en el diccionario.

se produce una expansión diegética del universo original tanto retrospectiva como prospectivamente.

El caso de *La guerra de las galaxias* puede ser considerado un ejemplo paradigmático de la utilización de la extensión retrospectiva. Las tres primeras películas, *La guerra de las galaxias* (1977, George Lucas), *El imperio contrataca* (1980, Irvin Kershner) y *El retorno del Jedi*, estaban protagonizadas por Luke Skywalker (Mark Hamill), un joven que debía derrotar a las poderosas fuerzas de un imperio galáctico del que formaba parte su propio padre, un guerrero caído en desgracia llamado Anakin y que ahora, escondido tras una máscara para esconder su desfiguración, se hacía llamar Darth Vader. En la última entrega Vader moría y las fuerzas rebeldes triunfaban derrotando al Imperio. Sin embargo, dentro de este planteamiento argumental existían numerosas lagunas. Por ejemplo, qué era lo que había conducido a Anakin Skywalker a traicionar a sus compañeros para pasar a las fuerzas del mal y cómo había sido separado de sus dos hijos, Luke y Leia, que lo creían muerto. Como resultado la trilogía original de *La guerra de las galaxias* es completada por una nueva trilogía, cuyas dos primeras entregas han sido ya producidas, *Episodio I: La amenaza fantasma* (1999, George Lucas) y *Episodio II: El ataque de los clones* (2002, George Lucas). La primera de estas entregas muestra cómo Anakin, siendo aún un niño, pasó a formar parte de los Jedi a través de su mentor Obi Wan Kenobi (Ewan McGregor), mientras que en la segunda ya es un joven con un lado oscuro cada vez más evidente que finalmente contrae matrimonio con la que será la madre de sus hijos, la princesa Amidala (Natalie Portman). La tercera parte, aún en producción, tendrá un final previsible, con la conversión de Anakin en un servidor del mal, el exterminio de los guerreros Jedi y el establecimiento de un imperio para sustituir a la derrotada República de Planetas. Esta trilogía supone un interesante giro del original, por cuanto las dos primeras entregas han caracterizado como un héroe protagonista al personaje que será el villano principal de las tres películas originales, de forma que la tercera entrega estará dedicada a mostrar la evolución del personaje desde el bien al mal y su paralela conversión de héroe a antagonista.

Lo más interesante de las retrospectivas de *La guerra de la galaxia* es que su argumento está fuertemente imbricado en el desarrollo posterior de la historia, incluyendo a la gran mayoría de personajes que, ya maduros o envejecidos, aparecían en las tres primeras películas. La presencia de estos personajes rejuvenecidos ofrece el contexto dramático necesario para comprender el por qué de ese desarrollo argumental. La segunda serie de películas no puede aprovechar el misterio o el suspense sobre el destino de los personajes porque a grandes rasgos estos son ya conocidos, así que el interés para el espectador se centra más en comprender los acontecimientos que llevaron a ese desenlace trágico. Cuando la trilogía esté concluida será interesante comprobar hasta que punto esta coherencia hipotética se respeta en la práctica, al igual que cuál es el juego referencial establecido en la segunda trilogía respecto a la primera. De momento, la nueva trilogía ya ha afectado a su referente desde el punto de vista paratextual. En una reciente edición videográfica sus títulos han sido alterados para ajustarse al patrón establecido por *Episodio I: La amenaza fantasma*. El conjunto de películas ha pasado a llamarse *Star wars*, seguido cada título del número que ocupa dentro del conjunto completo y su nombre. Así, la película original, *La guerra de las galaxias*, ha sido rebautizada como *Star wars, Episodio IV: Una nueva esperanza*, mientras que sus dos continuaciones han pasado a ser *Star wars, Episodio V: El imperio contrataca* y *Star wars: Episodio VI: El retorno del Jedi*. La inclusión de un nuevo título para la primera entrega es un hecho excepcional, pero en este caso tiene una razón lógica porque *La guerra de las galaxias* ya no sirve para denominar a una sola película, sino, a la manera de algunas obras de la literatura realista del siglo XIX como *La saga de los Forsyte* o *La comedia humana*, la obra en su conjunto, es decir, las cinco películas ya realizadas y la sexta entrega a punto de ser completada.

En la mayoría de las ocasiones las continuaciones retrospectivas no parten de presupuestos tan coherentes y unitarios como los de *La guerra de las galaxias*. En este caso la propia estructura de la historia exigía añadir nuevos capítulos que mostraran el punto de partida de la situación argumental original, que casi se podía considerar un planteamiento *in media res*. Pero en la mayoría de las ocasiones esto no sucede y la extensión retrospectiva es una manera de

recuperar un planteamiento argumental o unos personajes que no pueden ser extendidos de forma prospectiva. Ese es el caso de *Dos hombres y un destino* (1969, George Roy Hill), el relato de las últimas aventuras de dos célebres pistoleros del Viejo Oeste, Butch Cassidy y Sundance Kid, antes de encontrar la muerte en un remoto lugar de Bolivia. La película fue inmensamente popular en su momento, logrando unas espectaculares recaudaciones y cuatro Oscars y consolidando a sus protagonistas, Paul Newman y Robert Redford, como iconos del cine contemporáneo. Sin embargo, este éxito no podía ser rentabilizado con una continuación porque los protagonistas morían al final de la película, así que se optó por recuperar a los personajes mostrando sus aventuras anteriores en *Las primeras aventuras de Butch Cassidy y Sundance* (1979, Richard Lester). Sin embargo, como ni Redford ni Newman participaron en esta continuación, los personajes fueron rejuvenecidos para permitir que fueran interpretados por nuevos actores (en este caso William Katt y Tom Berenger) con cierta credibilidad.

La sustitución de los actores no fue necesaria en *Desaparecido en combate* (1984, Joseph Zito) y *Desaparecido en combate 2* (1985, Lance Hool), dos películas de acción protagonizadas por Chuck Norris. En la primera entrega Norris era el Coronel Braddock, un oficial del ejército norteamericano que regresaba a Vietnam para liberar a un grupo de compañeros suyos, prisioneros de guerra, que continúan allí retenidos varios años después de finalizar el conflicto. El éxito de la película propició una continuación, aunque en este caso se optó situar la historia varios años antes y mostrar cómo Braddock fue también un prisionero de guerra que consiguió liberarse de sus captores y regresar a su país. Un caso similar es *El dragón rojo* (2002, Brett Ratner), continuación retrospectiva de *El silencio de los corderos* (1991, Jonathan Demme) y *Hannibal* (2001, Ridley Scott), que muestra al doctor Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) antes de que conociera a la agente Clarice Sterling en la primera película y supone un notable ejemplo de la utilización de un referente literario en lo que principalmente es una continuación cinematográfica. La novela de Thomas Harris *El dragón rojo* (1983) supuso la primera aparición del personaje del doctor Lecter como un preso que ayuda a resolver un caso a Will Graham, el policía que lo detuvo años atrás. En la novela la presencia del

personaje es muy marginal, pero el interés hacia Lecter creció en Thomas Harris y éste aumentó de forma notable su participación como secundario en *El silencio de los corderos* (1988) para convertirlo en el protagonista de *Hannibal* (1999). Después del estreno de *El silencio de los corderos* el personaje de Hannibal Lecter quedaría ligado de forma indisoluble al actor Anthony Hopkins, pero la posibilidad de una continuación tuvo que esperar a la publicación de la novela *Hannibal*. Después del éxito de la segunda película se planteó la idea de realizar una nueva adaptación de *El dragón rojo*, que ya había sido llevada al cine como *Hunter* (1986, Michael Mann), con Dino de Laurentiis como productor. Debido al fracaso de la película éste cedió la posibilidad de adaptar *El silencio de los corderos* a otros productores, pero aprovechó sus derechos preferentes sobre *Hannibal*.

El dragón rojo es sólo una adaptación fiel de la novela en la parte referente a Francis Dolerhayde (Ralph Fiennes), el asesino de familias que el policía Will Graham (Edward Norton) debe detener. Sin embargo, los breves encuentros mantenidos por Graham y Lecter en la novela son amplificados y multiplicados en la película para justificar la notable presencia de Lecter, muy superior a lo que le corresponde como ayudante del protagonista. La película altera completamente la relación original de Lecter y Graham, pasando el doctor de ser un sospechoso cuya detención por poco cuesta la vida a Graham a un ayudante en un caso del que resulta ser el culpable y que, al verse descubierto, decide acabar con el policía sin éxito. Antes de la detención incluso se inserta una escena basada en un episodio de la carrera criminal de Lecter mencionado en la novela *El silencio de los corderos*, en la que el doctor ofrece una cena a los directivos de la filarmónica de Baltimore y les sirve trozos cocinados de un mediocre músico de la misma que le irritaba²³⁰. La película busca la continuidad con sus referentes recuperando a los actores Frankie Faison y Anthony Heald como un bedel y el director del centro psiquiátrico en el que se encuentra Lecter respectivamente, e incluye un guiño a *El silencio de los corderos* con la incorporación de un epílogo en el que Lecter recibe el anuncio

²³⁰ Como en otros ejemplos señalados en un capítulo anterior, la novela pasó en España de titularse *El silencio de los inocentes* a *El silencio de los corderos* después del estreno de la película. Una edición reciente de la obra es HARRIS, Thomas: *El silencio de los corderos*. Ed. DeBolsillo (Random House Mondadori), Madrid, 2003.

de que desea visitarlo una agente del FBI llamada Clarice Sterling. La caracterización de Will Graham como un policía pasivo que necesita constantemente ayuda para resolver el caso también es más parecida a la de Clarice Sterling en *El silencio de los corderos* que a la de Will Graham en el original literario. A través de todos estos elementos se intenta ligar la película con sus dos continuaciones intentando cubrir de forma muy deficiente los trece años que han pasado desde el original en la caracterización física del actor Anthony Hopkins, demostrando que la sustitución de los actores resulta a menudo un procedimiento mucho más verosímil.

Debido a la buena acogida lograda por algunas continuaciones retrospectivas, éstas se han convertido en una solución frecuente para realizar secuelas de películas que no cuentan con la colaboración de los actores originales. Otras continuaciones retrospectivas realizadas recientemente son *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas* (2000, Brian Levant), continuación de *Los Picapiedra* (1994, Brian Levant), que gira en torno a cómo Pedro Picapiedra y Pablo Marmol conocieron a sus respectivas esposas; y *Dos tontos muy tontos: Cuando Harry encontró a Lloyd* (2003, Troy Miller), que narra el comienzo de la amistad de los protagonistas de *Dos tontos muy tontos* (1994, Peter Farrelly). En el caso de *El exorcista: El comienzo* (2004, Renny Harlin), continuación de *El exorcista* (1973, William Friedkin) que gira en torno al personaje del padre Merrin (Stellan Skarsgård), no se trata tanto de no poder contar con el actor original (Max Von Sydow), sino de ofrecer un punto de vista diferente a la historia después de haber realizado dos continuaciones prospectivas, *El exorcista 2: El hereje* (1977, John Boorman) y *El exorcista 3* (1990, William Peter Blatty).

B) La continuación prospectiva.

De forma general se puede afirmar que con las continuaciones prospectivas el universo diegético de la película original se expande linealmente mostrando en un sentido cronológico nuevas aventuras del personaje o personajes protagonistas. Pero no siempre estas continuaciones están protagonizadas por los mismos personajes, ya que en algunas ocasiones se trata de un

descendiente, un recurso para prolongar un argumento que ya estaba cerrado o para evitar la repetición. De hecho una de las primeras continuaciones de la historia del cine respondía a este esquema intergeneracional. Así, *El hijo del Caid* (1926, George Fitzmaurice) fue el vehículo utilizado por el actor Rodolfo Valentino para rentabilizar la popularidad de *El Caid* (1921, George Melford) cuando su carrera se hallaba en plena crisis. Aunque en la actualidad este modelo de continuación no es muy común, ha sido utilizado en algunos casos como *La mosca 2* (1989, Chris Walas), protagonizada por Martin Brundle (Eric Stolz), el hijo de Seth Brundle (Jeff Goldblum), el científico que se fusionaba con una mosca durante un experimento en *La mosca*. Curiosamente *La mosca* era una versión de *La mosca* (1958, Kurt Neumann), que también tuvo una continuación, *El regreso de la mosca* (1959, Edward Bernds), en donde Philippe (Brett Halsey), el hijo del protagonista de la película original, Andre Delambre (Al Hedison), cometía el mismo error que su padre durante un experimento de teletransportación. Un ejemplo más reciente es *Shaft. The return* (2000, John Singleton), aunque en este caso el John Shaft protagonista (Samuel L. Jackson) es un sobrino, no un hijo, de John Shaft (Richard Roundtree), el personaje que apareció por primera vez en *Las noches rojas de Harlem* y que en *Shaft. The return* realiza varias apariciones breves.

En la actualidad las normas que rigen la realización de una continuación son altamente variadas. En algunos casos el nexo son el mismo o los mismos protagonistas que se enfrentan a una situación similar a la de su referente. Pero en otras el personaje central no es el héroe sino el villano, como ocurre habitualmente en el caso de las películas de terror y sus continuaciones, como Chuckie en *El muñeco diabólico* (1988, Tom Holland), Freddy Krueger en *Pesadilla en Elm Street* (1984, Wes Craven), Michael Myers en *La noche de Halloween* (1978, John Carpenter) o Jason Voorhees en *Viernes 13* (1980, Sean S. Cunningham). En estas películas siempre existe un grupo de personajes que es atacado por el villano y antagonista y que sufre la muerte de varios de sus miembros antes de acabar con él. Sin embargo, aunque no sea el eje de la acción en sentido estricto, el villano es el personaje que da entidad a la narrativa y el que la diferencia de otras muestras del género, cuyos protagonistas en general suelen ser muy estandarizados. El villano y sus

formas de matar son el elemento diferenciador aunque todas finalicen con su aparente muerte para regresar en la siguiente entrega. En *Depredador 2* (1990, Stephen Hopkins) no se trata del mismo extraterrestre que en *Depredador* (1987, John McTiernan), ya que éste muere al final, sino de otro miembro de su especie. En parte por la influencia de otros medios como la televisión y el cómic, se han desarrollado cruces diegéticos o *cross-overs* en los que los universos de dos películas se combinan en la misma narrativa. Hasta el momento dos cruces diegéticos se han dado precisamente en este apartado: *Freddy contra Jason* (2003, Ronny Yu), en donde aparecen los villanos de *Pesadilla en Elm Street* y *Viernes 13*, y *Alien vs. predator*, basada, como se mencionó anteriormente, en un cómic que enfrenta a las especies a las que pertenecen los villanos de *Alien*. *El octavo pasajero* y *Depredador*, personajes originalmente cinematográficos antes de pasar a convertirse en multimedia.

En otras ocasiones la continuación llega a través de un personaje secundario que se convierte en la continuación en el eje de la acción, un fenómeno que se estudiará de forma diferenciada en el apartado del *spin-off*. A veces el secundario sirve de nexo entre las dos películas, pero hay un nuevo personaje como eje de la acción, como ocurre en *Speed 2* (1997, Jan De Bont), donde el protagonista Jack Traven (Keanu Reeves) de *Speed* (1994, Jan De Bont) es sustituido por otro policía, Alex Shaw (Jason Patric), mientras que Annie Porter (Sandra Bullock) es ayudante y objeto amoroso de los protagonistas en ambos casos. Ésta es una solución habitual cuando el protagonista de la película no quiere participar en la continuación, de forma que se crea una nueva versión de él que conserva sus funciones, atributos y en ocasiones hasta caracterización psicológica. Otro ejemplo de este tipo de sustituciones es *Somos los mejores 3* (1996, Robert Lieberman), en donde Gordon Bombay (Emilio Estevez) sólo aparece brevemente para presentar a su sustituto como entrenador del equipo infantil de hockey sobre hielo cuyas peripecias siguen las películas, Ted Orion (Jeffrey Nordling). Las continuaciones de *El cuervo* (1994, Alex Proyas) tituladas *El cuervo: Ciudad de ángeles* (1996, Tim Pope), *El cuervo: Salvación* (2000, Bharat Nalluri) y *Wicked game* (2004, Lance Mungia) son narrativas cerradas que cuentan con un nuevo protagonista en cada caso, un joven

asesinado que regresa de entre los muertos para vengarse y que, una vez cumplida esa misión, regresa a su estado original.

El cambio de protagonista también llega cuando se detecta que un concepto debe ser alterado sustancialmente para seguir siendo atractivo. De esta forma *Solo en casa* (1990, Chris Columbus), sobre cómo el niño Kevin McCallister (Macaulay Culkin) es abandonado por error en su casa y debe defenderse de dos torpes ladrones, tuvo una continuación que llevaba el concepto a un hotel de la ciudad de Nueva York, *Solo en casa 2* (1992, Chris Columbus). Pero su segunda continuación, *Solo en casa 3* (1997, Raja Gosnell), contaba con un nuevo protagonista, Alex Pruitt (Alex D. Linz), abandonado en casa y enfrentado a unos ladrones en lo que supone una reutilización del planteamiento básico de la película original. Un caso similar es *El nuevo Karate kid* (1994, Christopher Cain), con una protagonista femenina, Julie Pierce (Hilary Swank), sustituyendo al personaje principal de *Karate kid* (1984, John G. Avildsen) y sus dos continuaciones, Daniel LaRusso (Ralph Macchio). En ambos casos los protagonistas son jóvenes con graves problemas de integración que logran encontrar un sentido a sus vidas a través del aprendizaje del kárate con el maestro Miyagi (Pat Morita).

Pero también existen los casos en los que el personaje principal se mantiene interpretado por un nuevo actor, la solución cuando no existe la posibilidad de cambiar al personaje. Dos casos notables han sido los de Bruce Wayne en *Batman* y sus continuaciones y Jack Ryan en *La caza del octubre rojo* (1990, John McTiernan) y sus continuaciones, en las que cada personaje ha estado interpretado por tres actores diferentes. En el caso de *Batman* el cambio de director motivó que Michael Keaton, que había interpretado al personaje en *Batman* y *Batman vuelve* (1992, Tim Burton), no participara en *Batman forever* (1995, Joel Schumacher) y fuera sustituido por Val Kilmer. El convencimiento de que el público aceptaría otro cambio permitió que en *Batman y Robin* (1997, Joel Schumacher) el personaje fuera interpretado por George Clooney. Alec Baldwin también fue sustituido como intérprete del analista de la CIA Jack Ryan por Harrison Ford en las dos continuaciones de *La caza del octubre rojo* tituladas *Juego de patriotas* (1992, Philip Noyce) y *Peligro inminente* (1994,

Philip Noyce). Las películas se basaban en una popular serie de novelas del escritor Tom Clancy con Jack Ryan como protagonista, lo que hacía imposible, al igual que en *Batman*, cambiar al personaje. Ocho años después se realizó una nueva adaptación, *Pánico nuclear* (2002, Phil Alden Robinson), y de nuevo hubo un cambio de intérprete, aunque en este caso se ofrece un planteamiento diferente con el rejuvenecimiento del personaje, ahora un analista que no supera los treinta años interpretado por Ben Affleck. Los cambios de protagonista, la amplia variedad de edades y el hecho de que todas se desarrollan en la contemporaneidad hacen imposible la coherencia entre los tres grupos de películas y que se puedan organizar en un orden cronológico.

En otros casos es precisamente el planteamiento argumental el elemento unificador. La película de terror *Leyenda urbana 2* (2000, John Ottman) continúa el planteamiento de *Leyenda urbana* (1998, Jamie Blanks) sin contar con ninguno de sus protagonistas y narrando el ataque que sufre un equipo de rodaje *amateur* que está trabajando en una película sobre leyendas urbanas. La idea para esta película dentro de la película es proporcionada por la guardia de seguridad Reese Wilson (Loretta Devine), un personaje que también aparecía en *Leyenda urbana* y fue testigo de los crímenes de una asesina en serie sobre un grupo de universitarios utilizando diversas leyendas urbanas. En *Leyenda urbana 2* el asesino se inspirará en el tema de la película que están rodando los jóvenes para acabar con ellos reproduciendo también leyendas urbanas. Un ejemplo más conocido de este tipo de continuaciones es la serie de películas conocidas como *Aeropuerto: Aeropuerto* (1970, George Seaton), *Aeropuerto 75* (1974, Jack Smight), *Aeropuerto 77* (1977, Jerry Jameson) y *Concorde: Aeropuerto 79* (1979, David Lowell Rich). Todas las películas reflejan una grave crisis sucedida en un avión comercial, con el personaje secundario del piloto Joe Patroni (George Kennedy) como elemento unificador. Las cuatro películas tienen un fuerte contenido de coralidad con multitud de actores conocidos interpretando a los diversos protagonistas. Pero en cada película la situación a la que se enfrentan es diferente: en *Aeropuerto* un avión viaja con una bomba a bordo, en *Aeropuerto 75* un avión se estrella con una avioneta matando a los pilotos y una azafata deberá hacerse cargo del avión, en *Aeropuerto 77* un avión se hunde en el océano después de ser secuestrado

y los pasajeros deben sobrevivir hasta ser rescatados, y en *Aeropuerto 79* el Concorde es amenazado por un industrial que desea destruirlo para acabar con una serie de documentos comprometedores.

En otros casos la relación entre una película y sus continuaciones es que todas giran en torno al mismo acontecimiento. *La noche de los muertos vivientes*, *Zombie* y *El día de los muertos* (1985, George A. Romero) son tres visiones de un universo en el que se produce un extraño fenómeno, el regreso de los muertos a la vida con instinto homicida. *La noche de los muertos vivientes* y *Zombie* se desarrollan en la fase inicial del acontecimiento, pero se sitúan respectivamente en un ambiente rural y en uno urbano. *El día de los muertos* se sitúa en una fase más tardía, cuando los muertos vivientes se han apoderado de casi toda la Tierra y un proyecto gubernamental secreto intenta descubrir una forma de acabar con ellos con rapidez. En el caso de *Más allá del Poseidón* (1979, Irwin Allen) el vínculo es el mismo barco del que intentaban escapar los protagonistas de *La aventura del Poseidón* (1972, Ronald Neame). El barco no llega a hundirse completamente y diversos grupos de saqueadores son atraídos por la promesa de las riquezas que guarda, aunque muy pronto el argumento deriva hacia una recreación del planteamiento original cuando los personajes quedan atrapados en el interior y deben encontrar una salida. Tanto *Terminador* (1984, James Cameron) como sus continuaciones *Terminador 2* (1991, James Cameron) y *Terminador 3: La rebelión de las máquinas* (2003, Jonathan Mostow) cuentan con Arnold Schwarzenegger interpretando a tres personajes diferentes en torno a un mismo acontecimiento, la futura destrucción de la mayor parte de la Humanidad en una guerra contra las máquinas inteligentes. En la primera entrega Schwarzenegger da vida a un robot que viene del futuro para acabar con la vida de Sarah Connor (Linda Hamilton), la madre del futuro líder de la resistencia John Connor y que era protegida por el protagonista Kyle Reese (Michael Biehn). En *Terminador 2* un nuevo modelo del robot, que por tanto tiene las mismas facciones de Arnold Schwarzenegger, regresa, pero esta vez es enviado por la resistencia para proteger a John Connor (Edward Furlong), ahora un adolescente. En la tercera entrega Schwarzenegger regresa como otro modelo del mismo robot, encargado de proteger a John Connor (Nick

Stahl), un joven de veinte años, de un sofisticado robot, Terminator X (Kristanna Loken), dando un giro al desenlace cerrado de *Terminador 2*, en donde la insurrección de las máquinas se evitaba, mostrando que ésta tiene lugar finalmente.

Aunque quizás una de las continuaciones más interesantes desde el punto de vista narrativo sea *El libro de las sombras: BW2* (2000, Joe Berlinger), continuación de *El proyecto de la bruja de Blair*. La película original se presentaba como un falso documental que aparentaba ser el resultado de editar las cintas encontradas años después de que tres estudiantes de cine que realizaban un documental sobre una leyenda local desaparecieran sin dejar rastro. Realizada con un presupuesto mínimo, la película fue comprada por la distribuidora Artisan y, gracias a una eficaz campaña de promoción que utilizó Internet y jugó con la idea de que se trataba de un acontecimiento sucedido realmente, *El proyecto de la bruja de Blair* se convirtió en un gran éxito de taquilla a nivel mundial. Si la primera película iba a ser un producto de ficción disfrazado como un documental, la continuación era el primer trabajo en ficción de un reputado realizador de documentales, lo que permitía un interesante juego metatextual que buscaba la confusión entre la realidad y la ficción. *El libro de las sombras: BW2* no trata el universo diegético de *El proyecto de la bruja de Blair* como un acontecimiento real, sino como una ficción de gran éxito que altera de forma sustancial la vida de los protagonistas, especialmente del joven Jeff Paterson (Jeffrey Donovan), pero que se basa en una leyenda real, la leyenda de la bruja de Blair. Aunque la película sea una ficción, el universo de la continuación recrea el planteamiento de los diversos falsos documentales realizados para televisión para promocionar *El proyecto de la bruja de Blair*, entre ellos *The curse of the Blair witch*, emitido por el canal Sci-Fi Channel.

El libro de las sombras: BW2 comienza con una advertencia acerca de que los acontecimientos que se muestran están basados en hechos reales, a lo que siguen fragmentos de noticias auténticas acerca del éxito de *El proyecto de la bruja de Blair* y cómo la ciudad de Burkittsville, en donde se centraba la falsa leyenda creada para la película original, se había convertido en un lugar turístico para muchos espectadores que habían creído que la leyenda era

cierta. En este punto la película se convierte brevemente en un falso documental introduciendo a Jeff Paterson como un joven del pueblo que organiza visitas turísticas a los lugares de la leyenda. La ficción sigue una de esas visitas, en la que Jeff y un grupo de turistas, entre ellos un escritor que prepara un libro sobre el tema, caen bajo una histeria colectiva o posesión diabólica que los lleva a asesinar a otro grupo de turistas y a algunos de sus propios miembros. Aunque los supervivientes nieguen los hechos, el visionado de las cintas de vídeo que los protagonistas han grabado mostrará a los personajes y al espectador lo que ocurrió realmente. La película estuvo acompañada en su fase promocional por otro falso documental para televisión, *The shadow of the Blair witch*, que narraba parte de los acontecimientos de la película como si fueran reales pero sin desvelar elementos fundamentales.

También son interesantes los casos en los que el éxito de una película no propicia una continuación inmediata, sino que existe un lapso de tiempo apreciable antes de la realización de la segunda entrega. Este lapso externo se traslada a las diégesis internas ofreciendo en algunas ocasiones una interesante visión sobre un universo por el que ha pasado el tiempo. Quizás el caso más elaborado de todos sea el de *Texasville* (1990, Peter Bogdanovich), la continuación prospectiva de *La última película* (1971, Peter Bogdanovich). Han pasado casi veinte años para el espectador, pero también para los personajes de la historia, todos interpretados por los mismos actores. *La última película* era la crónica de la vida de una pequeña comunidad del sur norteamericano, un lugar cerrado en el que los jóvenes se sentían asfixiados y que estaba cambiando rápidamente, como se simbolizaba con el cierre del único cine de la localidad, acontecimiento que daba título a la película. En *Texasville* el espectador se reencuentra con esos personajes, ahora convertidos en personas de mediana edad con sus propios hijos que deben enfrentarse a la insatisfacción de una vida que no era la que soñaron en su juventud. Un caso similar es *The two Jakes* (1990, Jack Nicholson), la continuación de *Chinatown* (1974, Roman Polanski). En la primera película Jack Nicholson interpretaba al detective J.J. Gittes, un antiguo policía que trabajaba en Los Ángeles durante los años treinta y al que un extraño caso de corrupción política e incesto que culmina trágicamente acaba marcando

profundamente. En *The two Jakes*, desarrollada en los años cincuenta, el personaje es ya mucho más maduro y sosegado, pero continúa estando traumatizado por esos acontecimientos. Y aunque *The two Jakes* aparece en un principio como una historia independiente, su desarrollo final está fuertemente relacionado con los sucesos mostrados en *Chinatown* y de hecho lleva a la resolución de la historia original.

Pero en otras ocasiones no se busca una relación tan estrecha entre ambas películas, tan solo aprovechar la popularidad de los intérpretes. Este es el caso de *La extraña pareja... otra vez* (1998, Howard Deutch), la continuación de *La extraña pareja*. La película, basada en una popular obra teatral de Neil Simon, narra la difícil convivencia de dos hombres de mediana edad abandonados por sus esposas, el periodista deportivo Oscar (Walter Matthau) y el fotógrafo Felix (Jack Lemmon). Matthau y Lemmon formaron una popular pareja artística protagonizando también juntos varias películas a las órdenes de Billy Wilder, como *En bandeja de plata* (1966, Billy Wilder), *Primera plana* y *Aquí un amigo* (1981, Billy Wilder). En los años noventa sus carreras serían revitalizadas por varias películas que realizaron en común, la primera de ellas *Dos viejos gruñones* (1993, Donald Petrie), a la que siguieron su continuación *Discordias a la carta* (1995, Howard Deutch) y *Por rumbas y a lo loco* (1997, Martha Coolidge). En ese periodo de nueva popularidad también protagonizaron *La extraña pareja... otra vez*, escrita, en este caso directamente para la pantalla, por Neil Simon. En la película Oscar y Felix llevan casi treinta años sin verse, pero se reúnen otra vez para asistir a la boda de sus hijos, que van a contraer matrimonio en la otra punta del país. Todo saldrá mal durante ese viaje y Felix y Oscar, que continúan sin aguantarse, vivirán múltiples peripecias hasta llegar a su destino final.

Una forma preferente en la que las continuaciones se han articulado en el cine contemporáneo ha sido a través de las trilogías. En este caso no es el éxito de una película lo que anima a una continuación, sino que desde el principio se plantea la existencia de varias películas cuyo hilo argumental no concluye plenamente hasta la tercera entrega, de forma que, siguiendo la estructura aristoteliana, la primera se dedica al planteamiento de la historia, la segunda al

nudo y la tercera al desenlace de la historia principal. En este sentido hay que distinguir entre lo que se podrían denominar trilogías genuinas, que parten de un planteamiento unitario, y las falsas trilogías, en donde esta unidad no existe porque cada entrega se ha realizado independientemente sin pretender formar una unidad completa. De ambas modalidades abundan los ejemplos. En el apartado de las trilogías genuinas se pueden destacar los casos de *La guerra de las galaxias*, *El padrino*, *Regreso al futuro* y, más recientemente, *Scream*. Estos ejemplos están formados por tres películas con fuertes nexos en común y con un hilo argumental unitario, aunque en algunas ocasiones la dependencia entre una película y el resto será especialmente relevante, como en *Regreso al futuro*. En otros se siguen las peripecias de unos personajes durante un largo periodo de tiempo en estructuras similares a las de las sagas literarias y, por tanto, existe una mayor independencia entre cada capítulo, como en *El padrino*.

En *Regreso al futuro* la relación entre las tres entregas es tan estrecha que incluso se puede hablar de una estructura completamente serial. El argumento central de la historia sigue al joven Marty McFly (Michael J. Fox) intentando arreglar su existencia gracias a un artilugio inventado por su amigo científico Doc (Christopher Lloyd), una máquina del tiempo. En *Regreso al futuro* (1985, Robert Zemeckis) Marty viaja a los años cincuenta y logra mejorar el pasado de sus padres y, consecuentemente, su propio presente. Sin embargo, cuando regresa a casa aparece su amigo Doc en la máquina del tiempo y se lo lleva al futuro a él y a su novia para que puedan evitar la desgracia de sus hijos. Este tipo de final abierto y abrupto que abre la expectativa de una resolución en una entrega posterior, denominado en el ámbito anglosajón como *cliffhanger*, no suele ser muy común en la ficción cinematográfica porque se entiende que una película debe ser un texto autónomo en oposición a la fragmentación de las series de televisión. De hecho, aunque algunas trilogías hacen uso del *cliffhanger* (como *La guerra de las galaxias*, aunque no de una manera tan espectacular), la mayoría opta por finales algo más cerrados, como ocurre en *El padrino* o *Scream*. En *Regreso al futuro 2* (1989, Robert Zemeckis) el viaje al futuro tiene infaustas consecuencias y, aunque Marty consigue solucionar los problemas que se crean en una realidad alternativa (cerrando así el eje argumental central de la película), acaba atrapado en 1950 con la máquina del

tiempo saltando con Doc en su interior a un tiempo indeterminado. En *Regreso al futuro 3* (1990, Robert Zemeckis) Marty viajará al lejano Oeste para salvar la vida de Doc antes de volver a su presente.

El padrino es la historia de la familia mafiosa Corleone, personalizada en la figura de Michael Corleone, que es un joven en la primera entrega y que, tras la muerte de su padre, debe hacerse con el control de la Mafia. En la segunda película su consolidación en el poder es paralela a la narración de cómo su padre salió de un pequeño pueblo de Sicilia y se acabó convirtiendo en un hombre poderoso. En *El padrino III* (1990, Francis Ford Coppola) Michael Corleone es ya un hombre envejecido que infructuosamente intenta salir del mundo de la ilegalidad y que muere solo, derrotado y sin herederos. Es cierto que en este caso se puede discutir acerca de las motivaciones de Francis Ford Coppola a la hora de realizar la película y parece claro que en el proyecto inicial no estaba prevista esta tercera parte, al menos eso se desprende del lapso temporal. Pero en cualquier caso las tres películas forman una unidad estrecha de manera que la segunda parte no se puede entender completamente sin la primera y la tercera tampoco sin sus dos antecedentes. En este apartado hay que recordar que todos los proyectos de trilogías que se ponen en marcha están siempre supeditados al sucesivo éxito de sus entregas y que, sin este aval de comercialidad, ningún proyecto llega a completarse.

Una variación especialmente relevante de la trilogía ha sido *El señor de los anillos*, formada por las películas *La comunidad del anillo* (2001, Peter Jackson), *Las dos torres* (2002, Peter Jackson) y *El regreso del rey* (2003, Peter Jackson), que utilizan como base *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien, un libro compuesto de forma unitaria cuyas seis partes fueron editadas en tres volúmenes con los títulos anteriormente citados. Por ello se trataba de un texto fragmentado solamente desde el punto de vista formal, al igual que lo es su adaptación cinematográfica, rodada de forma completa en un solo periodo de rodaje pero estrenada en tres partes durante las Navidades de tres años consecutivos. En cierto sentido *El señor de los anillos* supone una traslación del modelo de la miniserie al ámbito de la ficción cinematográfica, particularmente de la miniserie con referente literario. Como ocurre en el

género televisivo, se toma un texto literario de referencia para adaptarlo con mucha más amplitud de lo que sería posible en una adaptación cinematográfica convencional. Las miniseries cuentan con la ventaja de poder adaptar su duración a la extensión de su referente y en el caso de *El señor de los anillos* el resultado final son nueve horas y media de metraje en la versión estrenada en salas y casi doce en las ediciones extendidas en DVD. Además, a pesar de la amplitud del proyecto, como ocurre en las miniseries, todo se ha rodado en un único periodo de tiempo (aunque con tres periodos breves más de rodaje para cubrir errores o carencias), lo que en la película supone abaratar de forma notable los costes de producción y no enfrentarse en el futuro a los problemas de disponibilidad de los actores o unas pretensiones económicas exageradas. Por último, tal y como ocurre con las miniseries, su explotación se ha realizado de forma fragmentada pero regular. Si en televisión el formato habitual suelen ser capítulos emitidos de forma consecutiva diaria o semanalmente, las distintas partes que forman *El señor de los anillos* fueron estrenadas durante las Navidades de 2001, 2002 y 2003, con las ediciones extendidas en DVD comercializándose de forma igualmente regular en noviembre del año siguiente (diciembre en el caso de la tercera al no existir un nuevo estreno al que promocionar de forma lateral). De esta forma se crea el hábito de la regularidad en el espectador convirtiendo la llegada de la siguiente entrega en un acontecimiento con el que se ha establecido un compromiso gracias a la naturaleza serial de los tres fragmentos que forman el texto completo.

En cuanto a las falsas trilogías, hay que resaltar que alcanzan el número de tres entregas por un mero proceso acumulativo, sin que exista un único hilo argumental que relacione las tres películas de manera determinante. El caso más característico es *En busca del arca perdida* (1981, Steven Spielberg) y sus dos continuaciones, *Indiana Jones y el templo maldito* (1984, Steven Spielberg) e *Indiana Jones y la última cruzada*, que funcionan como tres textos autónomos sin un argumento común. Cada una de las entregas se puede ver de forma independiente, ya que no existe una línea argumental que comience en la primera, continúe en la segunda y tenga su resolución final en la tercera entrega. Además, en cualquier momento se puede realizar una nueva continuación, tal y como ocurrió con *Arma letal 4* (1998, Richard Donner)

respecto a la falsa trilogía formada por *Arma letal* (1987, Richard Donner), *Arma letal 2* (1989, Richard Donner) y *Arma letal 3* (1992, Richard Donner).

La continuación prospectiva alcanza su máxima expresión con las series de películas, que se consolidaron como una fórmula de producción en los mismos inicios del cine. La *Katz's film encyclopedia* lo define como *un grupo de películas, cada una completa en sí misma, que comparte un reparto común de personajes principales y similares situaciones que, a pesar de las variaciones en la trama, permanece coherente a una premisa básica y se desarrolla de acuerdo a una fórmula esperada*²³¹. La serie fue una práctica que se originó en los Estados Unidos (al igual que en Francia) de una manera temprana, antes incluso de que la propia narrativa cinematográfica estuviera desarrollada completamente. Cuando las películas aumentaron su duración, las series se convirtieron en una forma de producción estandarizada que alcanzó su máximo desarrollo, ya en el sonoro, durante los años treinta. En esos años las series se convirtieron en el principal suministro de las sesiones dobles y todos los estudios, tanto los grandes como los pequeños, comenzaron a producir series en abundancia. Todas las series tenían en común ser producciones de bajo presupuesto realizadas en un corto periodo de tiempo con actores no demasiado conocidos, por lo que también era una forma de promocionar nuevos valores. Prácticamente era posible encontrar series en todos los géneros, como la comedia física, la comedia romántica, el misterio, el drama médico, el *western* y la aventura, y hasta existen series protagonizadas por animales. Durante este periodo también comenzaron a surgir series que en un principio no se planearon como tal y que fueron animadas por el éxito de una película y sus sucesivas entregas. A este apartado pertenecen las series de terror de la Universal como *Drácula*, *Frankenstein*, *La momia* o *El hombre invisible*.

²³¹ En ningún caso debe confundirse con el serial, que es un texto autónomo y unitario explotado a lo largo del tiempo de forma fragmentada por razones comerciales. KATZ, Ephraim: *The Macmillan film encyclopedia. 3rd Edition*. Ed. Macmillan, Londres, 1998. Páginas 1242-1243.

Tras la Segunda Guerra Mundial el negocio cinematográfico sufrió una reestructuración y la supresión de las sesiones dobles llevó aparejado el fin de las series, al menos en el sentido tradicional. Durante las décadas siguientes las series no partirían de un planteamiento planificado, sino que serían animadas por el éxito de una película y sus sucesivas secuelas. En este caso las diferentes entregas no iban a ser sólo películas de bajo presupuesto, sino producciones de alto o medio presupuesto explotadas individualmente, de forma que la continuidad de la serie sólo iba a estar determinada por la repercusión de la última entrega. Durante este periodo de transición las series más sobresalientes fueron las de *La pantera rosa* (ocho entregas entre 1963 y 1983) y *El planeta de los simios* (cinco entregas entre 1968 y 1973). Desde finales de los años setenta las series cinematográficas han vivido un nuevo periodo de esplendor gracias al desarrollo de nuevas muestras como *Harry, el sucio* (cinco entregas), *Superman* (cuatro entregas), *Rocky* (cinco entregas), *Star trek* (seis entregas) y *Loca academia de policía* (siete entregas). Tres series de terror construidas en torno a antagonistas han tenido una especial longevidad: *Halloween* (ocho entregas), *Pesadilla en Elm Street* (siete entregas) y *Viernes 13* (diez entregas), sin contar en estas dos últimas su fusión en *Freddy contra Jason*. *Alien vs predator* supone la fusión del poco extenso universo de *Depredador* (dos entregas) con el algo más amplio de *Alien* (cuatro entregas). No todas estas series partieron de un esfuerzo planificado por realizar un número determinado de películas, aunque sus argumentos sí están diseñados para permitir fácilmente realizar sucesivas continuaciones de acuerdo con una fórmula establecida.

Las series se pueden distinguir por sus condiciones de producción. Un número importante de ellas son producciones que fluctúan entre el medio y el bajo presupuesto. Por ejemplo, las entregas de *Loca academia de policía*, *Tiburón* y *Viernes 13* se fueron deslizado en sus sucesivas entregas hacia el bajo presupuesto para entrar en circuitos marginales de distribución. En este sentido hay que señalar que las series continúan siendo un producto propicio para las productoras de bajo presupuesto que, desaparecidas las sesiones dobles, encontraron en los años ochenta un mercado alternativo de distribución en el vídeo, como ya se comentó anteriormente. Paralelas a estas series de bajo

presupuesto se han desarrollado series de alto presupuesto protagonizadas por grandes estrellas, películas profusamente publicitadas destinadas a recaudar cantidades millonarias en taquilla. A esta segunda categoría pertenecen las series de *Harry el sucio*, *Rocky*, *Arma letal*, *Batman*, o *Alien*, cuyo fin ha venido propiciado casi siempre por el fracaso de la última entrega o el cansancio de sus protagonistas.

4.1.4. El *spin-off*.

El *spin-off* cinematográfico es una práctica de producción escasamente desarrollada y estudiada, principalmente porque es una modalidad de la continuación que no ha tenido tanto desarrollo como su versión televisiva. El *spin-off* es una adaptación a la ficción audiovisual de lo que Genette definió como transvalorización, un procedimiento de transformación temática a través del cual un personaje tiene mayor importancia en el sistema de valores del hipertexto de lo que tenía en el hipotexto²³². El *spin-off* cinematográfico siempre parte de un personaje que ocupa el lugar no central de la narración, un secundario desde el punto de vista industrial, y que, desde el narrativo, no es el eje de la acción y actúa habitualmente como ayudante del protagonista. El hipertexto comienza su desarrollo cuando los artífices de una película llegan a la conclusión de que un personaje que ocupaba un lugar secundario es lo suficientemente interesante para convertirse en el eje de la acción de su propio relato. Esta preeminencia en el universo diegético del personaje llevará aparejada una serie de modificaciones y en ocasiones será necesario alterar las coordenadas espacio-temporales para ofrecer un contexto verosímil en el que el personaje pueda desarrollarse satisfactoriamente para desempeñar su nuevo cometido.

Uno de los primeros ejemplos de *spin-off* partió de *El huevo y yo* (1947, Chester Erskine), una comedia sobre un matrimonio de recién casados que decide comprar una granja de pollos abandonada. Dos personajes secundarios de la película eran Pa Kettle (Percy Kilbride) y Ma Kettle (Marjorie Main), un

²³² GENETTE (1989), p. 432.

matrimonio de granjeros con quince hijos. El éxito de los personajes animó a una continuación con los Kettle como protagonistas, *Ma and Pa Kettle* (1949, Charle Lamont), que logró tan buena acogida que fue el inicio de una serie de nueve películas. La serie culminaría con *The Kettles on old MacDonald's farm* (1957, Virgil W. Vogel), aunque en esta última entrega Pa Kettle sería interpretado por otro actor (Parker Fennelly) y en la anterior, *The Kettles in the Ozarks* (1956, Charles Lamont), estaría ausente debido al retiro profesional del actor Percy Kilbride.

Un ejemplo posterior de *spin-off* cinematográfico es *Valiente marino* (1964, Joshua Logan), que parte de uno de los personajes secundarios de *Misión en Hawaii* (1955, John Ford y Mervyn LeRoy), el alférez Pulver. La película original, basada en una obra de teatral de Joshua Logan y Thomas Heggen, narra los enfrentamientos entre el idealista Teniente Roberts (Henry Fonda) y el capitán del barco en el que sirve, alejado del frente en los meses finales de la Segunda Guerra Mundial. Al final Roberts es trasladado y consigue su sueño de entrar en combate, pero muere en un ataque. Uno de los personajes más celebrados de la película era el Alférez Pulver (interpretado por Jack Lemmon, que logró el Oscar como mejor actor secundario por su trabajo), el inseguro y tímido oficial encargado de la lavandería. La repercusión lograda por el personaje se plasmó en *Valiente marino*, una continuación con Pulver como único protagonista y que continuaba las peripecias del personaje, ahora destinado en otro barco. En este caso no existió continuidad entre el actor que lo interpretaba y Jack Lemmon fue sustituido por Robert Walker Jr. como el alférez Pulver. Un ejemplo similar es *El exorcista 3*, en donde quien sufre el proceso de transvalorización es el teniente Bill Kinderman, un personaje secundario en *El exorcista* interpretado por Lee J. Cobbs. Kinderman es el eje de la acción en *El exorcista 3*, cuyo argumento gira en torno a la resolución de los crímenes de un asesino en serie que están relacionados con los acontecimientos descritos en la película original, aunque esta vez es George C. Scott quien interpreta a Kinderman debido a la muerte de Lee J. Cobbs en 1977.

En dos ejemplos más recientes la continuidad es total, tanto a nivel del personaje como del actor que lo interpreta. El primero de ellos es *El fugitivo* (1993, Andrew Davis) y su *spin-off*, *U.S. Marshals* (1998, Stuart Baird). *El fugitivo*, basada en la serie de televisión del mismo nombre, narraba la huida de un hombre falsamente acusado de asesinato, el Dr. Richard Kimble (Harrison Ford), y la persecución de la que es objeto por un grupo de agentes federales comandados por el marshal Sam Gerard, interpretado por Tommy Lee Jones. Gerard era un personaje secundario frente al protagonismo del Dr. Kimble, pero a pesar de ello atrajo la atención del público de forma notable y Tommy Lee Jones ganó el Oscar a la mejor interpretación masculina de reparto. La repercusión lograda por el personaje llevó a que se realizara una continuación de *El fugitivo* en donde la presencia del marshal Gerard se incrementaba notablemente hasta el punto de que su acción persecutoria se puede considerar equivalente a la acción de huida de su perseguido, Mark Sheridan (Wesley Snipes). *U.S. Marshals* tenía una estructura argumental similar a la del referente, con un falso culpable, en este caso un agente de la CIA acusado injustamente de un crimen, perseguido por Gerard y su equipo mientras intenta demostrar su inocencia. Pero en la película la fuerte presencia de los antagonistas de Sheridan, que forman parte de una conspiración gubernamental, hace que Gerard se implique fuertemente en la resolución del caso y la protección de Sheridan²³³.

Otro ejemplo interesante es el de *El rey escorpión* (2001, Chuck Russell). El personaje del rey escorpión (The Rock) apareció por primera vez en el prólogo de *El regreso de la momia* (2001, Stephen Sommers), situado en el 3000 A.C., en donde se le caracteriza brevemente como un valiente guerrero a punto de morir que hace un pacto con las fuerzas del mal para comandar un ejército de ultratumba. Finalmente es condenado al inframundo, dejando tras de sí un brazalete con poderes mágicos que puede desequilibrar el pulso entre las fuerzas del bien y el mal. *El rey escorpión* muestra la vida de ese personaje, llamado Mathayus, antes de los acontecimientos descritos en el hipotexto,

²³³ La preeminencia de Tommy Lee Jones como Gerard también se marcaba a través de elementos paratextuales, con su nombre apareciendo en primer lugar de los títulos de créditos y su imagen ocupando el protagonismo en el cartel promocional, a pesar de que Wesley Snipes es considerado una estrella del género de acción.

como su pasado de mercenario y la aventura que le permitió convertirse en rey y recibir el sobrenombre de escorpión. En este caso el hipertexto partió del interés de los productores por aprovechar la popularidad del personaje y del actor que lo había interpretado, el luchador profesional The Rock, cuyo nombre real es Dwayne Johnson. En este punto es necesario hacer una apreciación respecto al *spin-off* y su relación con la expansión retrospectiva. *El rey escorpión* pertenece en un sentido estricto a ambas categorías, puesto que es originado por un personaje secundario de una película precedente y muestra acontecimientos anteriores a la diégesis de su texto de referencia. Esta dualidad evidencia la dificultad de sistematizar procesos creativos, pero no invalida el conjunto de la categorización. Se puede considerar que la expansión retrospectiva es una dimensión añadida al verdadero interés de la realización del hipertexto, es decir, recuperar un personaje secundario de un relato anterior y aumentarlo cuantitativa y cualitativamente para convertirlo en el protagonista y eje de la acción de su propia historia. A partir de ahí, se opta por una retrospección que sólo afecta a este personaje individual, ya que no se hace ningún tipo de referencia a los personajes protagonistas de *El regreso de la momia*, por lo que su consideración como *spin-off* continúa siendo pertinente.

Por último, también se puede hacer referencia a la introducción del mecanismo del falso *spin-off* dentro de la ficción cinematográfica. Como se comentará ampliamente en el apartado del *spin-off* en televisión, el falso *spin-off* no utiliza como referente un personaje habitual de una serie o un secundario en una película, sino que se trata de un mecanismo para promocionar una nueva serie que está en proyecto o probar si un personaje resulta interesante. Es decir, que no es la buena acogida o las nuevas posibilidades creadas en torno a un personaje lo que anima a realizar el *spin-off*, sino que simplemente es un artificio para presentarlo dentro de una narrativa que ya tiene cierto éxito. A nivel cinematográfico realizar un falso *spin-off* supone incluir de forma secundaria o meramente anecdótica un personaje en una película que se espera que tenga una buena acogida con la idea de popularizarlo antes de que protagonice su propio relato. Ese fue el procedimiento utilizado en *La barbería 2: Vuelta al negocio* (2004, Kevin Rodney Sullivan) para introducir a Gina, interpretada por la actriz Queen Latifah. *La barbería* (2002, Tim Story) y su

continuación *La barbería 2: Vuelta al negocio* giraban en torno al dueño y los clientes de una barbería de Chicago. El éxito sorpresa de la primera entrega motivó la idea de explotar el concepto creando una versión femenina situada en un salón de belleza de Dallas que tendría como título *Beauty shop* (2004, Bille Woodruff). Gina va a ser la protagonista de la película y para incidir en esta relación un anuncio de *Beauty shop* realizado expresamente para la ocasión (puesto que aún no había comenzado a rodarse) fue colocado antes de *La barbería 2: Vuelta al negocio* en sus pases en las salas de cine.

4.2. LA HIPERTEXTUALIDAD INTERNA EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN.

4.2.1. Introducción.

En el apartado de las series de televisión los procesos de hipertextualidad han destacado igualmente como procedimientos para crear nuevas series basadas en otras anteriores que habían demostrado su atractivo para el espectador. Es cierto que el éxito de una serie siempre anima la producción de otros programas similares, aunque en este apartado nos vamos a referir exclusivamente a aquellas series entre las que existe una relación mucho más directa. La hipertextualidad en la ficción serializada televisiva tuvo un desarrollo muy temprano en Estados Unidos, aunque curiosamente el personaje que dio lugar a una nueva serie no estaba interpretado por un ser humano, sino por un caballo. Gene Autry, llamado el *cowboy* cantante, se pasó a la televisión a principios de los años cincuenta para protagonizar su propia serie, *The Gene Autry show* (CBS, 1950-56). En el programa, de gran éxito entre el público infantil, Autry y sus canciones compartían protagonismo con un caballo, Champion, entrenado para realizar diferentes tipos de piruetas. El éxito de Champion entre el público animó a Autry a producir una serie, *The adventures of Champion* (CBS, 1955-56), en la que el caballo era ahora propiedad de un niño en un esquema argumental muy similar al de *Lassie*. A este temprano ejemplo le seguirían multitud de casos en diferentes modalidades hasta llegar a la actualidad.

Se puede realizar una sistematización de cómo los procesos de hipertextualidad han funcionado en el apartado de las series de televisión, lo que da lugar a unas categorías idénticas a las ya presentadas en el análisis anterior sobre la hipertextualidad en el cine norteamericano. El resultado tiene en cuenta los diferentes aspectos que participan en los procesos de hipertextualidad y queda resumido en cinco categorías básicas: la versión temporal, la versión espacial, la continuación retrospectiva, la continuación prospectiva y el *spin-off*, a lo que se suman las adaptaciones en forma de dibujos animados.

4.2.2. La versión.

La versión supone reelaborar el contenido de una serie anterior, de forma que los universos del hipotexto y del hipertexto se superponen. La versión no ha sido una fórmula muy habitual dentro de la televisión norteamericana, aunque durante las dos últimas décadas los ejemplos se han ido haciendo más abundantes conforme se va creando la distancia que permite poder plantear nuevas interpretaciones de materiales narrativos. Dentro de la versión podemos diferenciar dos subcategorías: la versión temporal y la versión espacial.

A) La versión temporal.

La versión temporal se realiza habitualmente siguiendo un proceso de actualización, de forma que se retoman la situación dramática inicial, los ambientes y los personajes de una serie clásica según el modelo de la transposición diegética, aunque también es posible la existencia de versiones en las que no hay actualización. En este caso no se está por tanto ante versiones literales de los capítulos de la serie original (aunque ello puede ocurrir), sino adaptaciones libres que retoman el concepto inicial pero le dan un desarrollo diferente. La primera versión temporal data de 1982, cuando comenzó su emisión *The new odd couple* (ABC, 1982-83), basada en *The odd couple* (ABC, 1970-75). La serie de referencia se inspiraba en una popular obra teatral homónima de Neil Simon, que a su vez había dado lugar a una versión cinematográfica estrenada en 1968 con Jack Lemmon y Walter Matthau como protagonistas. La versión televisiva de *La extraña pareja* logró un notable éxito de audiencia y tres premios Emmy para sus protagonistas Jack Klugman y Tony Randall. Realizar la versión aun a pesar de la cercanía temporal se planteaba para ofrecer una reelaboración del original con una relevante alteración: los dos protagonistas iban a estar interpretados por actores afroamericanos, concretamente Ron Glass y Demond Wilson. En sí mismo esto no suponía realizar ninguna alteración en el planteamiento argumental, sino que simplemente era un elemento de diferenciación entre las dos series que permitía explorar de nuevo un material que había logrado un gran éxito en todos los medios por los que había atravesado.

Sin embargo, las dos series que popularizarían las versiones temporales llegarían tres años más tarde y en ambas ocasiones se trataría de versiones de series antológicas: *Alfred Hitchcock presenta* (NBC, 1985-86; USA Network, 1987-89) y *La zona crepuscular* (CBS, 1985-87), basadas respectivamente en *Alfred Hitchcock presenta* (CBS, 1955-60; NBC, 1960-65) y *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad* (CBS, 1959-65). Estas series habían sido los más sobresalientes ejemplos de la antología filmada genérica, con las historias de *Alfred Hitchcock presenta* tendentes al misterio y el terror y las de *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad* más cercanas a la fantasía y la ciencia-ficción, aunque algunos escritores como Ray Bradbury y Robert Arthur escribieron guiones para ambos programas. La idea de revivir las dos antologías se llevaba fraguando durante cierto tiempo, pero no lograría cristalizar hasta el estreno de *En los límites de la realidad: La película* (1983, Steven Spielberg, John Landis, Joe Dante y George Miller). La película no fue el éxito que se esperaba, pero demostró el interés por las antiguas antologías de televisión que habían influido de forma decisiva en los profesionales que ahora se habían establecido en el mundo del cine y la televisión. De hecho, esa temporada debutaría una tercera antología producida por Steven Spielberg, *Cuentos asombrosos* (NBC, 1985-87), que aunque influida más notablemente por *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad*, también presentaría algunas historias similares a las de *Alfred Hitchcock presenta*.

La diferencia más sustancial entre las dos versiones es que mientras que *Alfred Hitchcock presenta* se concibió como una versión casi literal del original, *La zona crepuscular* lo pretendía ser sólo en una parte. El proyecto de *Alfred Hitchcock presenta* empezó a tomar forma con la producción de un telefilme introductorio emitido en mayo de 1985 con el propósito de comprobar las posibilidades del programa. La película se componía de cuatro relatos de los que tres eran versiones de los capítulos originales *Man from the South* (5.15.), *Incident in a small jail* (6.23.) y *Bang! You're dead* (7.2.). Cuando la serie comenzó su primera temporada lo hizo con una versión del primer capítulo del original, *Revenge* (1.1.), y la mayor parte de los capítulos siguientes serían versiones de episodios originales con ligeras o importantes modificaciones. Lo más relevante de la serie fue la recuperación de todos los elementos con los

que se asociaba el referente, especialmente la silueta de Alfred Hitchcock en los títulos de crédito, sus presentaciones y despedidas y el tema musical *Marcha fúnebre de una marioneta*. Los segmentos con los que Hitchcock, que había muerto cinco años antes, abría y cerraba cada capítulo fueron coloreados, intentando buscar los que se ajustaran más a la trama del capítulo para los que estuvieran basados en ideas originales.

Por su parte, *La zona crepuscular* pretendía ser una antología original que, como había ocurrido con su referente, sirviera para llevar relatos cortos del género fantástico a la televisión combinándolos con ideas originales. Algunas de las versiones realizadas fueron *Dead woman's shoes* (1.24.), basado en *Dead man's shoes* (3.18.); *Night of the meek* (1.30.), basado en *The night of the meek* (2.11.); *Shadow play* (1.56.), basado en *Shadow play* (2.26.); *The after hours* (2.7.), basado en *The after hours* (1.34.); *The toys of Caliban* (2.10.), basado libremente en el capítulo *It's a good life* (3.8.); y *A game of pool* (3.20.), basado en *A game of pool* (3.5.). En *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad* el creador del programa Rod Serling aparecía en un pequeño fragmento para introducir y despedir el programa, tal y como hacía Hitchcock en *Alfred Hitchcock presenta*. En la versión se incluiría una introducción y despedida, pero sólo con la voz en *off* del actor Charles Aidman. Respecto a la duración, *La zona crepuscular* ocuparía una hora en la parrilla de programación, de forma que cada episodio era un contenedor que agrupaba dos historias de media hora o tres historias más cortas. Las dos series no lograron más que un éxito relativo, al igual que ocurriría con *Cuentos asombrosos*, por lo que no supondrían una vuelta del género de la antología a las parrillas de programación de forma estable.

Años más tarde se realizó otra versión de una serie antológica de género, *The outer limits* (ABC, 1963-65), con el título de *Más allá del límite* (Showtime, 1995-2000; Sci-Fi Channel, 2000-02). Sin duda *Más allá del límite* ha sido la versión más exitosa y prestigiosa realizada hasta el momento, en parte por las ventajas proporcionadas por ser producida para el mercado del cable, lo que suponía un menor presupuesto en una época en la que los efectos especiales se habían abaratado de forma notable y también mayor libertad. A pesar de

haber estado en antena dos únicas temporadas y de no haber alcanzado nunca una relevancia similar a la de *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad*, *The outer limits* se mantuvo durante más de treinta años en sindicación gracias a que buena parte de sus capítulos tenían planteamientos arriesgados e impactantes que han ido resultando más accesibles con el paso del tiempo, aun a pesar de que en su momento fueran la causa de que el programa nunca lograra audiencias significativas. *The outer limits*, producida por United Artists, acabó en el catálogo de MGM tras la fusión de las dos compañías y el estudio, cuya división de producción para televisión se ha especializado en el género fantástico, puso en marcha una nueva versión dirigida al mercado del cable y la sindicación. El resultado final se mantuvo siete temporadas en antena para convertirse en la primera versión que ha durado más que su referente. *Más allá del límite* ofrecía una adaptación actualizada de la introducción inicial, en la que el narrador informa al espectador de que se ha adueñado de su televisor. Los capítulos recuperaban la duración de los originales, una hora, y, aunque en su mayor parte se trató de una antología completamente nueva, se realizaron cuatro versiones de capítulos de la serie original: *I, robot* (1.19.), basado en *I, robot* (2.9.); *Feasibility study* (3.17.), basado en *A feasibility study* (1.29.); *Nightmare* (4.20.), basado en *Nightmare* (1.10.); y *The inheritors* (5.17.), basado en el capítulo doble *The inheritors* (2.10. / 2.11.).

La buena acogida lograda por *Más allá del límite* sirvió para que de nuevo se produjera una antología en una *network*, en este caso una nueva versión de *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad* con el título de *Los límites de la realidad* (UPN, 2002-03). Tal y como había ocurrido en la primera versión, el programa ocuparía una hora en la parrilla de programación agrupando dos capítulos de media hora. Del original también se recuperaría la figura de un narrador intradiegetico que aparecía en pequeños fragmentos para introducir y despedir las historias e interpretado por el actor Forest Whitaker. El programa fue cancelado después de una única temporada de cuarenta y cuatro capítulos, todos ellos basados en ideas originales que, sin embargo, recuperaban temas que ya habían aparecido frecuentemente tanto en la serie original como en la versión. Pero dentro de este planteamiento hubo tres relevantes excepciones,

dos de ellas versiones de capítulos escritos por Rod Serling: *The monsters are due on Maple Street* (1.22.) y *Eye of the beholder* (2.6.), versionados como *The monsters are on Maple Street* (1.32.) y *Eye of the beholder* (1.39.) respectivamente. Pero el capítulo más interesante no fue una versión, sino una continuación del capítulo *It's a good life*, uno de los más recordados de la serie y que fue versionado tanto en *En los límites de la realidad: La película* como en *La zona crepuscular. It's still a good life* (1.31.) muestra cómo es la vida treinta años después del protagonista del episodio original, Anthony Fremont, un niño con grandes poderes que mantenía aterrorizados a los habitantes de una pequeña comunidad rural. En la continuación Bill Mummy y Cloris Leachman volvieron a interpretar a Anthony y su madre, esta vez enfrentados por la hija de Anthony, Audrey, poseedora de poderes aún mayores y que obligará a su padre a madurar cuando ambos regresen a la vida real.

A final de los años ochenta también comenzaron a realizarse versiones de programas no antológicos, aunque la mayor parte de ellas fueron producciones de bajo presupuesto dirigidas al mercado de la sindicación que contaban con la popularidad de sus antecedentes como máximo incentivo. Primero llegó una nueva versión de *The Monkees* (NBC, 1966-68) con el título de *The new Monkees* (Sindicación, 1987), que tendría nuevos personajes pero el mismo concepto original: cuatro músicos que viven juntos en una mansión. Al año siguiente se estrenó la primera versión que recuperaría todos los personajes del original interpretados por diferentes actores, *La familia Munster* (Sindicación, 1988-91), basada en *La familia Munster* (ABC, 1964-66). Aunque en el tema musical de la serie se hacía referencia a que los Munster habían estado dormidos durante veinticinco años, esto no dejaba de ser una excusa argumental para justificar el cambio de actores y de hecho en la segunda temporada esta referencia fue eliminada. La buena acogida del programa propició tres nuevas versiones que obtendrían escasa repercusión: *Dragnet* (Sindicación, 1989-90), *The new Lassie* (Sindicación, 1989-91) y *Adam 22* (Sindicación, 1989-90). En 1991 llegó el primer intento por parte de una *network* de versionar una serie, aunque en este caso se trataba de un programa que no había sido emitido en horario de máxima audiencia, sino como un serial diario en horario de tarde, *Dark shadows* (ABC, 1966-71).

Vampiros (NBC, 1991) se consideró una producción medianamente lujosa, pero la cadena desde el principio no manifestó mucha confianza en ella y la programó como un repuesto de media temporada que logró despertar escaso interés entre el público. *Vampiros* no fue una versión literal, pero sí utilizó como inspiración para sus doce capítulos diversas tramas del programa original en lo que se pensó como una transición entre la serie clásica y su actualización que no se completó debido a su rápida cancelación. En 2004 se produjo un nuevo intento de versionar la serie por parte de la cadena WB, cuya principal novedad era rejuvenecer de forma notable a los protagonistas. Sin embargo, el proyecto no pasó del capítulo piloto.

A mediados de la década se estrenaron nuevas versiones a un ritmo lento y buena parte de ellas estuvieron relacionadas con el éxito de las adaptaciones cinematográficas de las series originales, tal y como fue el caso de *Los intocables* (Sindicación, 1993-94), *La nueva familia Addams* (Fox Family Channel, 1998-99) y *El fugitivo* (CBS, 2000-01). *Fantasy island* (ABC, 1998-99) fue la primera versión realizada por una de las tres *networks* tradicionales utilizando como referente una serie emitida en horario de máxima audiencia, en este caso *La isla de la fantasía* (ABC, 1977-84). En la versión las fantasías hechas realidad por el misterioso señor Rourke (Malcom McDowell) tendrían un trasfondo mucho más oscuro y siniestro que en el original y el programa no logró una audiencia suficiente para conseguir una temporada completa. Ese mismo año, aunque como un repuesto de media temporada, la cadena UPN había estrenado otra versión de una serie producida por Aaron Spelling, *Vacaciones en el mar* (ABC, 1977-84). Al contrario que *Fantasy island*, que como *Los intocables*, *Vampiros* o *El fugitivo* mantenía los personajes originales, *Vacaciones en el mar* (UPN, 1998-99) recuperaba el planteamiento original (las historias de amor desarrolladas en un crucero) pero utilizaba a un nuevo grupo de personajes. Estas dos aproximaciones (retomar el planteamiento argumental y los personajes o sólo el planteamiento) serían las fórmulas predominantes en las adaptaciones de series con protagonistas continuos. En el caso de las antologías, como se vio anteriormente, la única variación iba a ser el porcentaje de guiones originales que se decidía utilizar.

En general se puede afirmar que las *networks* tradicionales han sido muy reticentes a desarrollar este tipo versiones en contraposición con el frecuente uso que han hecho de otros procesos hipertextuales. Por un lado está el hecho de que una versión supone explotar un planteamiento que ya sufrió un desgaste en su utilización original, además del problema de que el reconocimiento del público del referente a través de los pases en sindicación o el cable provoque el desinterés hacia la versión. La gran mayoría de las versiones han fracasado y sólo una, *Más allá del límite*, puede considerarse plenamente exitosa. El reciente fracaso de *Dragnet* (ABC, 2003-04) muestra que el público acepta peor las versiones reconocidas que las series que sin citar su referente lo adaptan a una nueva sensibilidad, como ocurre con las exitosas series de la franquicia *Ley y orden* producidas por Dick Wolf, el artífice de la nueva versión de *Dragnet*. En 2004 sólo la versión de *Galáctica, estrella de combate* (ABC, 1978-80) recibió el visto bueno, aunque sólo después de un pase de prueba como una miniserie de dos capítulos, *Battlestar Galactica* (Sci-Fi Channel, 2003), que logró unos notables índices de audiencia dentro del público especializado del canal.

B) La versión espacial.

Al contrario de lo ocurrido con la versión temporal, la versión espacial ha sido frecuentemente utilizada en la televisión norteamericana desde principios de los setenta, pero tomando como referentes exclusivamente programas de origen británico. Los dos países comparten idioma y referentes culturales, lo que ha propiciado este tipo de intercambios, pero el elemento que puede considerarse más significativo es el amplio desarrollo de la ficción original en la televisión británica a través de las dos cadenas de la corporación pública BBC y de la cadena privada ITV²³⁴. En el sistema de producción británico cada

²³⁴ BBC es titularidad del estado británico y cuenta con dos canales emitidos por onda hertziana a nivel nacional, BBC1 (desde 1936) y BBC2 (desde 1964). ITV nació como una alternativa privada con una compleja organización formada por empresas con concesión administrativa que operaban en diferentes regiones del país combinando la emisión en cadena con bloques propios. En 1998 comenzó la emisión de una versión para satélite llamada ITV2 y desde 2001 la cadena emite con el nombre de ITV1. En la actualidad, gracias al relajamiento de las leyes contra la concentración empresarial,

temporada de una serie está formada por un número muy reducido de capítulos, casi nunca más de seis, y entre temporada y temporada pueden existir lapsos de varios años. Esto ha permitido una producción muy flexible en la que muchos programas reciben el visto bueno para entrar en producción con la aceptación posterior del público determinando si continúan con nuevas temporadas.

La introducción de la versión espacial en la televisión norteamericana se debe a Norman Lear, que a final de los años sesenta adquirió los derechos para adaptar la serie británica *Till death us do part* (BBC1, 1965-75). Lear quería hacer una comedia que tratara los temas más candentes de la actualidad y encontró en *Till death us do part* un planteamiento narrativo adecuado para hacerlo. La serie estaba protagonizada por dos matrimonios que compartían casa, uno de mediana edad formado por el retrógrado Alf Garnett y su sufridora esposa Else y otro más joven formado por su hija Rita y Mike. Los conflictos entre Alf y Mike serían constantes debido a sus formas radicalmente diferentes de entender la existencia y los cambios sociales, dando lugar a situaciones capaces de ser cómicas sin dejar de ser trascendentes. El programa se convirtió en un fenómeno sociológico dando lugar a grandes polémicas en los medios de comunicación, aun a pesar de que era cuidadosamente monitorizado por los censores de la BBC. Como ya se citó en un capítulo anterior, Lear ofreció su proyecto a la ABC, pero la cadena, después de financiar dos pilotos, rechazó la serie, dejando vía libre para que acabara en manos de la CBS, que daría el visto bueno a la versión con el título de *All in the family*. El planteamiento del programa era muy parecido al de su referente y sólo algunos nombres serían alterados: Alf Garnett se convertiría en Archie Bunker (Carroll O'Connor), Else en Edith (Jean Stapleton), Rita en Gloria (Sally Struthers) y Mike seguiría siendo Mike (Rob Reiner). La serie comenzó su emisión en enero de 1971 y la acogida del público fue muy tímida, pero en mayo de ese año *All in the family* se hizo con tres premios Emmy, incluyendo mejor comedia, y tras el verano ya había alcanzado la categoría de fenómeno

todas las licencias de ITV en Inglaterra y Gales son propiedad de ITV plc, el resultado de la fusión de las dos compañías que agrupaban a las adjudicatarias en esos ámbitos geográficos, Granada plc y Carlton Communications.

popular. La serie se iba a convertir en un foro de discusión social y, aunque en un principio Archie Bunker debía ser objeto de ridículo y burla, se calculaba que un tercio de los espectadores estaban de acuerdo con sus ideas racistas, machistas y homófobas²³⁵. *All in the family* inauguraría la moda de las telecomedias socialmente relevantes donde casi ningún tema (desde las agresiones sexuales al aborto) parecía estar vedado.

Apenas un año y medio después del estreno de *All in the family*, Norman Lear produjo otra adaptación, *Sanford and Son* (NBC, 1972-77), basada en *Steptoe and Son* (BBC1, 1962-74). El programa original seguía la compleja relación entre un padre dominante y su emprendedor hijo, ambos propietarios del taller de chatarra que daba título a la serie. El éxito del programa ya había provocado diversos intentos de adaptación antes de que Norman Lear y el director de *All in the family* Bud Yorkin se hicieran cargo del proyecto y aún pasaría por algunas fases más antes de que decidieran darle un giro haciendo que sus dos protagonistas fueran afroamericanos²³⁶. Redd Foxx y Demond Wilson (éste último protagonizaría años después *The new odd couple*) fueron contratados para dar vida a Fred Sanford y su hijo Lamont en lo que fue un concepto arriesgado a principios de los setenta. Sólo habían pasado diez años desde que los ejecutivos de la CBS habían rechazado el primer piloto de *El show de Dick Van Dyke* por ser *demasiado judío* y hasta que en 1970 se estrenó el programa variedades *The Flip Wilson show* (NBC, 1970-74) ningún intérprete negro había cruzado las barreras étnicas para lograr el estrellato como conductor de su propio programa en ese género²³⁷. *Sanford and Son* lograría el equivalente en la telecomedia colocándose como el programa más visto detrás

²³⁵ BOGLE, Donald: *Primetime blues: African americans on network television*. Ed. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2001. Página 185.

²³⁶ Primero se realizó un piloto con los actores Lee Tracy y Aldo Ray, que no logró ser comprado por ninguna cadena, y cuando Norman Lear y Bud Yorkin se hicieron cargo del proyecto contrataron como protagonistas a Barnard Hughes y Paul Sorvino antes de reinventar el programa con intérpretes afroamericanos. BOGLE (2001), pp. 187-188.

²³⁷ Carl Reiner había creado el programa con la intención de protagonizarlo, pero cuando el productor Sheldon Leonard fue contratado para rehacer el proyecto, su primera decisión fue que Dick Van Dyke fuera el nuevo protagonista. Reiner aparecería en un papel secundario y produciría la serie junto a Leonard y Van Dyke. MARC y THOMPSON (1995), p. 111.

de *All in the family* después de su primera temporada y manteniéndose entre los diez más vistos tres años más²³⁸.

El éxito sin precedentes logrado por *All in the family* y *Sanford and Son* inauguró una nueva etapa para la telecomedia norteamericana e hizo previsible que se realizaran nuevas adaptaciones de series británicas. Hasta la actualidad se han producido casi cuarenta nuevas adaptaciones, la mayor parte comedias, de las que sólo media docena pueden considerarse exitosas. Sin embargo, la distribución de estos títulos a lo largo de los años ha permitido que las adaptaciones se hayan desarrollado hasta la actualidad en pequeñas oleadas. Las primeras adaptaciones que siguieron a *All in the family* y *Sanford and Son*, como *Love thy neighbor* (ABC, 1973), *Thicker than water* (ABC, 1973), *A touch of grace* (ABC, 1973) y *On the rocks* (ABC, 1975-76), fueron canceladas con rapidez²³⁹. Sin embargo, en 1978 *Apartamento para tres* (ABC, 1977-84), basada en *Un hombre en casa* (ITV, 1973-76), se convirtió en el tercer programa más visto de la temporada aun a pesar de ser despreciada por los críticos²⁴⁰. El planteamiento original, la historia de un hombre que debe compartir piso con dos mujeres, se adaptó añadiendo más referencias sexuales y acentuando el carácter de farsa. Y es que al final, a pesar de la polémica que rodeó al programa, el sexo iba a estar nada más que en la mente de los espectadores.

El éxito de *Apartamento para tres* fue inmediato y a pesar de ser estrenado a media temporada consiguió convertirse en el undécimo programa más visto, mientras que en sus tres siguientes temporadas se colocaría entre los tres primeros²⁴¹. Justo cuando el recuerdo de *All in the family* y *Sanford and Son* empezaba a decaer, un nuevo programa demostraba las posibilidades de adaptar formatos británicos. *Apartamento para tres* también destacó por utilizar como base diversos guiones de *Un hombre en casa* con algunas modificaciones. Sólo en la breve primera temporada *A man about the house*

²³⁸ BROOKS y MARSH (1999), pp. 1250-1251.

²³⁹ Un listado completo de las adaptaciones con sus referentes se encuentra en el Anexo 7.

²⁴⁰ BROOKS y MARSH (1999), p. 1252.

²⁴¹ BROOKS y MARSH (1999), pp. 1252-1253.

(1.1.), *And mother makes four* (1.2.), *No children, no pets* (1.4.) e *It's only money* (1.6.) utilizaron como referentes los episodios de *Un hombre en casa* *Three's a crowd* (1.1.), *And mother makes four* (1.2.), *No children, no dogs* (1.7.) e *It's only money* (1.5.). A modo de guiño, el nombre del primer capítulo utilizaría el título original de *Un hombre en casa*, de cuyo piloto se había tomado la inspiración para el título de *Apartamento para tres*. Las similitudes entre los dos programas serían tan evidentes que cuando *Un hombre en casa* fue emitida en sindicación en Estados Unidos años más tarde, numerosos espectadores llamaron a las emisoras para quejarse de lo que pensaban era un plagio de su serie favorita²⁴².

Apartamento para tres también participó de una interesante modalidad de expansión diegética y versión con *Los Roper* (ABC, 1979-80) y *Tres son mogollón* (ABC, 1984-85). *Los Roper* (ITV, 1976-79) había sido en Gran Bretaña el popular *spin-off* de *Un hombre en casa* protagonizado por los caseros de los protagonistas, George y Mildred Roper (Brian Murphy y Yootha Joyce). En *Apartamento para tres* los Roper (Norman Fell y Audra Lindley) habían logrado la misma aceptación por parte del público y los productores pensaron que el programa, en su momento de más éxito, no tenía problemas en prescindir de los Roper y que estos podrían arrastrar a buena parte de la audiencia a una nueva serie. Lo primero fue cierto, ya que el programa mantendría durante varios años más sus buenos resultados, pero lo segundo no. El estreno de *Los Roper* en la primavera de 1979 logró una buena acogida (se colocó como el octavo programa más visto), pero cuando la NBC movió a un horario infantil (sábado a primera hora) lo que era una farsa cuya comicidad residía en los problemas de un matrimonio de mediana edad, su fracaso fue previsible²⁴³. Como había ocurrido con *Apartamento para tres*, para la primera temporada de prueba se utilizaron los primeros episodios de la serie original. Concretamente se versionaron los capítulos *Moving on* (1.1. como 1.1.), *Your money or your life* (1.3. como 1.5.) y *Family planning* (1.10. como 1.5.), y en los

²⁴² MANN, Chris: *Come and knock on our door: A hers and hers and his guide to 'Three's company'*. Ed. St. Martin's Griffin, Nueva York, 1999. Página 4.

²⁴³ Datos de audiencia tomados de BROOKS Y MARSH (1999), p. 1252.

tres episodios restantes aparecerían elementos de otros capítulos de la primera temporada de *Los Roper*.

Después de que *Apartamento para tres* fuera cancelada, se volvió a mirar al original británico, concretamente a la comedia *El nido de Robin* (ITV, 1977-81), la continuación que seguía la vida del protagonista de *Un hombre en casa*, ahora casado y regentando un restaurante junto a su esposa. En su momento se barajaron varios proyectos para las actrices de *Apartamento para tres*, incluida una versión femenina de *El nido de Robin*²⁴⁴. Sin embargo, al final la versión tendría como protagonista a Jack Ripper, cuyo intérprete John Ritter había sido el más beneficiado del éxito del programa. A modo de transición, la emisión del episodio final de *Apartamento para tres* se aplazó hasta mediados de septiembre de 1984, de forma que iba a servir para mostrar cómo una de las chicas se casa (tal y como ocurrió en el capítulo final de *Un hombre en casa*) y Jack y su novia Vicky comienzan a vivir juntos para descubrir sorprendidos que el padre de ella, que no aprueba su relación, es su nuevo casero. Una semana después comenzó la emisión de *Tres son mogollón*. Durante la única temporada de la serie, como era esperable, también se versionaron cuatro capítulos del original: *A little competition* (1.3. como 1.9.), *The maternal triangle* (1.4. como 1.3.), *Piggy in the middle* (1.5.) como *James steps out* (1.11.) y *A matter of note* (1.6.) como *A matter of money* (1.7.). A pesar de todo *Tres son mogollón* no consiguió una audiencia suficiente y fue cancelada tras una única temporada.

En los años siguientes se estrenaron otras versiones de escaso éxito como *Miss Winslow and son* (CBS, 1979) y *The two of us* (CBS, 1981-82). Sin embargo, también hubo ejemplos más afortunados como *Too close for comfort* (ABC, 1980-83; Sindicación, 1984-86), basada en *Keep it in the family* (ITV, 1980-83), sobre un padre conservador que tiene que soportar ser testigo de las vidas disipadas de sus dos jóvenes hijas, que se han mudado a un piso por encima del suyo. Después de ser cancelada por la ABC la serie se mantuvo en producción orientada al mercado de la sindicación y su cancelación final no fue

²⁴⁴ MANN (1999), p. 245.

debida a una pérdida de popularidad, sino a la muerte de su protagonista Ted Knight.

También logró una buena acogida la primera adaptación de una comedia realizada para el cable, *Check it out* (USA Cable Network, 1985-88), basada en *Trippler's day* (ITV, 1984). Al igual que *Too close for comfort*, *Check it out* contaba con un actor conocido en el papel protagonista, Don Adams, el protagonista de *El superagente 86*. La serie fue además una de las primeras producciones originales de USA Network y fue desarrollada en colaboración con la cadena canadiense CTV Television Network. A mediados de los ochenta, periodo en el que se realizaron muy pocas versiones, se estrenó con éxito *Dear John* (NBC, 1988-92), basada en *Dear John* (BBC1, 1986-87). Posteriormente también se basaría en la popularidad de un actor *Cosby* (CBS, 1996-2000), protagonizada por Bill Cosby y basada en *One foot in the grave* (BBC1, 1990-2000). La serie giraba en torno los problemas de un maduro matrimonio para adaptarse a la vida de jubilados y reunió a Cosby con Phylicia Rashad, que también había interpretado a su mujer en *La hora de Bill Cosby* (NBC, 1984-92).

El éxito de *Dear John* y *Cosby*, dos de las tres últimas versiones junto a *Stand by your man* (Fox, 1992), propició un nuevo interés a finales de los años noventa por este tipo de adaptaciones. Lo más interesante de este periodo iba a ser la diversificación de géneros. Con *Cracker* (ABC, 1997-98) se adaptó por primera vez un drama, *Cracker* (ITV, 1993-96), una muestra del género de investigación criminal, que junto con la comedia es, al igual que ha ocurrido en Estados Unidos, el género predilecto de los espectadores británicos. *Cracker* también contaba con un protagonista singular, Eddie *Fitz Fitzgerald* (Robbie Coltrane) en el original y Gerry *Fitz Fitzgerald* (Robert Pastorelli) en la versión, un psicólogo alcohólico, fumador compulsivo, jugador y mujeriego que gracias a su contacto con el lado oscuro del ser humano logra ayudar a la policía a resolver los casos más complicados. Las tres temporadas de la serie original estuvieron estructuradas en torno a arcos de dos o tres capítulos, algunos de los cuales se condensaron en un capítulo de la nueva versión. Sólo no sufrió una condensación *True romance* (1.1. / 1.2.), que se basaba en lo que había

sido el último arco de la serie original, *True romance* (3.5. / 3.6.). De los ocho arcos restantes también fueron versionados *The mad woman in the attic* (1.1. / 1.2.) como *Mad woman* (1.3.), *To say I love you* (1.3. / 1.4. / 1.5.) como *'Tis pity she's a whore* (1.6.), *Someday a lemming will fly* (1.6. / 1.7.) como *Lemmings will fly* (1.4.) y *Best boys* (3.3. / 3.4. como 1.13.). Además, en un caso inédito hasta el momento, el protagonista de la serie original, Robbie Coltrane, apareció como un sospechoso de asesinato en el último capítulo de la serie, *Faustian Fitz* (1.16.).

Ni *Cracker* ni otra versión de un drama (en este caso sentimental), *Cold feet* (NBC, 1999), lograron completar una temporada, algo que sí consiguió *Queer as folk* (Showtime, 2000-), basada en *Queer as folk* (Channel 4, 1999-2000). La serie original era la crónica de la vida de tres amigos homosexuales de Manchester cuya existencia estaba marcada por la inestabilidad a todos los niveles, mientras que la versión tenía el mismo planteamiento pero trasladaba la acción a una ciudad industrial de Estados Unidos que rara vez ha sido marco de una serie, Pittsburg. En total *Queer as folk* sólo contó con ocho capítulos media hora y los tres primeros fueron utilizados como base para los tres primeros capítulos de la nueva serie, lo que exigió una cierta ampliación para ajustarse a la nueva duración de cuarenta y cinco minutos. A partir del cuarto capítulo *Queer as folk* se separaría del original creando nuevas tramas. Para marcar esa distancia ante el público (ya que el original se había emitido en Estados Unidos y ambos contaban con la misma audiencia objetiva), se utilizó la peripecia de un personaje, Ted (Scott Lowell), que sufría una sobredosis de droga de la que lograba recuperarse, mientras en el original el personaje equivalente, Phil (Jason Merrells), moría. La versión norteamericana ha sido un gran éxito de audiencia para Showtime, hasta el punto de que el canal ha desarrollado una versión femenina, *The L word* (Showtime, 2003-), protagonizada por un grupo de amigas lesbianas.

También se utilizaron para nuevas adaptaciones los dramas juveniles *The young person's guide to becoming a rock star* (Channel 4, 1998) y *Así somos* (Channel 4, 2001-04), aunque sus versiones *My guide to becoming a rock star*, (WB, 2002) y *As if* (UPN, 2002) fueron rápidamente canceladas. El último

drama en ser adaptado ha sido *Touching evil* (ITV, 1997-99), una nueva muestra del género de investigación criminal como *Cracker*. Como su referente, *Touching evil* (USA Network, 2004) sigue el trabajo de una unidad especializada en investigación criminal que tiene entre sus miembros al agente Creegan (Jeffrey Donovan), que después de tener una experiencia de muerte temporal regresa al servicio dotado de una gran sagacidad, pero también de diversas alteraciones psicológicas. De nuevo el doble capítulo inicial es una versión de un arco de la serie original, *Deadly web* (1.5. / 1.6.), mientras que otros dos arcos, *War relief* (2.3. / 2.4.) y *Pedophile ring* (2.5. / 2.6.) son versionados con algunas variaciones como *Memorial* (1.6.) y *Love lies bleeding* (1.8.).

Respecto a las comedias, resulta destacable que todas las adaptaciones realizadas en los últimos años han fracasado de forma notable, especialmente tres casos. *The Grubbs* (Fox, 2002), basada en *The Grimleys* (ITV, 1997-2001), permanece inédita aun a pesar de que se produjeron varios capítulos y recibiera un lugar en la parrilla de programación en la cadena Fox, lo que indica la baja calidad del resultado final. *Coupling* (BBC2, 2000-) fue en su origen una versión británica no acreditada de *Friends* (NBC, 1994-2004), aunque potenciando los elementos sexuales. Cuando *Friends* entró en su último año de emisión, la NBC intentó lanzar un posible sustituto y apostó por realizar una versión de *Coupling*, *Coupling* (NBC, 2003), que a pesar de una gran campaña de promoción (incluyendo las quejas de varios afiliados por el contenido sexual del programa), fue retirada de la programación después de que se emitieran tan solo cuatro capítulos. Por su parte, *The Kumars at No. 42* (BBC2, 2001-03) fue una forma híbrida de *talk-show* y comedia de situación en la que personajes famosos acudían para ser entrevistados a un programa ficticio que un joven de origen indio realizaba desde su casa con la ayuda de su alocada familia. La versión *The Ortegas* (Fox, 2004) trasladaba el elemento étnico original para convertir en hispana a la familia protagonista. Sin embargo, al igual que ocurrió con *The Grubbs*, la serie no llegó a emitirse nunca y los seis capítulos filmados permanecen inéditos.

Por último, recientemente se ha producido una serie de televisión que no toma como referente una serie británica, sino una miniserie danesa, *Riget* (1994). Producida por el realizador Lars von Triers, a lo largo de cuatro horas la miniserie seguía las peripecias de los doctores y pacientes de un ultramoderno hospital donde se suceden los fenómenos paranormales. La versión, *Kingdom hospital* (ABC, 2004), contó con un guión del célebre escritor de terror Stephen King (de hecho la serie fue estrenada como *Stephen King's Kingdom hospital*) en el que se retomaba el planteamiento y varias de las tramas de la miniserie, pero adaptadas a una narrativa de largo formato que debía ser desarrollada en temporadas que, como las series de cable, contarían con un número reducido de capítulos. *Kingdom hospital* fue un interesante intento de realizar una serie de terror, un género que nunca se había intentado de forma pura y con tramas continuadas en una *network*. Sin embargo, sus índices de audiencia han sido decepcionantes y ha sido cancelada después de su primera temporada²⁴⁵.

4.2.3. La continuación.

Las continuaciones suponen completar el universo de la serie original, de forma que no se sustituye el universo inicial, sino que se realiza una expansión diegética. La continuación fue una fórmula muy habitual durante los años sesenta y setenta, pero el hecho de que en muy pocos casos se haya podido considerar un proceso exitoso ha llevado a su redefinición a través de fenómenos como las series clónicas. Como en el caso de la ficción cinematográfica, el proceso de expansión puede analizarse teniendo en cuenta si el universo se completa hacia atrás (retrospectivamente) o hacia delante (prospectivamente). En este punto hay que resaltar que cuando hablamos de continuación siempre nos referimos a la relación existente entre dos series diferentes. Por su propia naturaleza fragmentada la ficción televisiva serializada sufre un proceso de expansión diegética conforme se van produciendo nuevos

²⁴⁵ En julio de 2004 se publicó la noticia de que la productora Reveille (responsable de las versiones de *Coupling* y *The office*) había adquirido los derechos de adaptación de la serie española *Los Serrano* (Telecinco, 2003-) para la cadena NBC, aunque el proyecto aún se encuentra en una fase muy temprana de desarrollo y es una incógnita si conseguirá salir adelante. Fuente: <http://www.thefutoncritic.com/cgi/gofuton.cgi?action=showwatch&id=serranos> (05-08-2004).

capítulos y temporadas. Sin embargo, en este estudio vamos a considerar que cada serie, incluyendo la totalidad de sus capítulos, es un único texto cuya diégesis sufre un proceso de expansión cuando una nueva serie con la que guarda unos vínculos que detallaremos a continuación comienza a producirse, formando un nuevo texto que puede ser estudiado globalmente²⁴⁶.

A) La continuación retrospectiva.

Las continuaciones retrospectivas han sido muy poco comunes en la televisión norteamericana, tal y como ha ocurrido hasta fechas recientes con sus análogas en el apartado de la ficción cinematográfica. En este caso el hipertexto recrea acontecimientos anteriores a los desarrollados en el hipotexto, habitualmente recordando la infancia o la juventud del protagonista. Unos de los escasos ejemplos encontrados, *Ponderosa* (PAX, 2001-02), es bastante paradigmático respecto a cómo funcionan este tipo de expansiones. *Ponderosa* fue la retrospección de *Bonanza* (NBC, 1959-73), un *western* cuyo eje argumental eran las aventuras del rancho Ben Cartwright (Lorne Greene) y de sus hijos Hoss, Adam y Joe en el periodo posterior a la guerra civil norteamericana. Los tres eran hijos de mujeres diferentes y, al comienzo de la serie, el más pequeño, Joe, tenía diecinueve años mientras que sus dos hermanos ya superaban con creces la veintena. *Ponderosa* recrea los años anteriores a los acontecimientos mostrados en la serie, cuando todavía Ben Cartwright no era un gran rancho. En el capítulo inicial de la serie la familia Cartwright (Ben, su mujer y sus tres hijos) se establece en lo que será la futura *Ponderosa*. Pero alguien más desea poseer la propiedad y provoca una explosión en la que muere la mujer de Ben y madre de Joe, que aún es un niño de corta edad. Esta desgracia provoca que finalmente Ben Cartwright consiga la propiedad del territorio en el que ubicar lo que será, con el paso de los años, el gran rancho *Ponderosa*. De esta forma *Ponderosa* muestra los acontecimientos sucedidos desde el establecimiento de los Cartwright en el

²⁴⁶ En BROOKS y MARSH (1999) se muestra una clara dificultad para realizar esta distinción englobando bajo el mismo epígrafe diferentes series que aquí tratamos como independientes. Los criterios para realizar esta agrupación son variados y contradictorios y sólo encuentran su justificación en la búsqueda de la supresión de títulos repetidos, sin otros criterios narrativos e industriales visibles.

rancho, ocupándose de las dificultades del viudo Ben por cuidar de su propiedad y de sus tres hijos él solo²⁴⁷. Otro ejemplo reciente de expansión retrospectiva es *El joven Hércules* (Fox Family Channel, 1998-99), que muestra al protagonista de la serie *Hércules: Los viajes legendarios* (Sindicación, 1995-99) en su juventud con el mismo tono paródico que su referente.

B) La continuación prospectiva.

La continuación prospectiva muestra acontecimientos posteriores a los de la serie original, aunque en la actualidad el nacimiento de las series clónicas ha permitido que la segunda serie no muestre sólo acontecimientos posteriores, sino también paralelos a los de la serie principal. Las formulas utilizadas han sido muy diversas, desde recuperar a uno o varios de los protagonistas originales a sustituirlo por un descendiente, o incluso utilizar un espacio especialmente significativo. En algunas ocasiones las continuaciones se han utilizado para rediseñar una serie que no ha funcionado y en cuyos actores o planteamiento aún se tiene esperanza. Ese fue el caso de la primera continuación, *Redigo* (NBC, 1963), que intentó dar un nuevo marco al personaje de ese nombre cuando la serie *Empire* (NBC, 1962-63), en la que era protagonista, fue cancelada por falta de audiencia. En general estos intentos no suelen tener demasiada fortuna y tanto *The Sandy Duncan show* (CBS, 1972), expansión de *Funny face* (CBS, 1971), como *Jesse Hawkes* (CBS, 1989), expansión de *High Mountain rangers* (CBS, 1988), fueron intentos sin éxito de mantener a flote series creadas alrededor los actores Sandy Duncan y Robert Conrad respectivamente.

Durante mucho tiempo la fórmula predominante para la continuación prospectiva fue la de recuperar a los actores ya envejecidos de las series originales y darles una nueva excusa argumental para que pudieran continuar sus aventuras. Uno de los primeros ejemplos de continuación, *Make room for granddaddy* (ABC, 1970-71), siguió esta fórmula. El programa se basó en una

²⁴⁷ Sinopsis del episodio piloto de *Ponderosa* tomado de la guía de episodios de la serie en TVTome.com: <http://www.tvtome/servlet/GuidePageServlet/showid-4904/epid-76343/> (01-02-2002).

longeva serie de gran éxito, *The Danny Thomas show / Make room for daddy* (ABC, 1953-57; CBS, 1957-64), que giraba en torno a las peripecias familiares de un cómico interpretado por Danny Thomas. Seis años después de que el programa finalizara su larga trayectoria, Danny Thomas protagonizó una continuación que de alguna forma retomaba lo que había el concepto de la serie en su comienzo, sólo que ahora el protagonista debía enfrentarse a sus problemas como abuelo. Junto con él también regresarían otros actores de la serie como Marjorie Lord (su esposa Kathy), Rusty Hamer (su hijo Rusty) y Angela Cartwright (su hijastra Linda). Un caso similar fue *Sanford* (NBC, 1980-81), con la que el actor Redd Foxx intentó repetir el éxito logrado como Fred Sanford en *Sanford and Son*, la serie que había abandonado tres años antes para protagonizar un programa de variedades de efímera vida.

Varios años después de su cancelación, *The WKRP in Cincinnati* (CBS, 1978-82) regresó combinando personajes veteranos y otros nuevos en *The new WKRP in Cincinnati* (Sindicación, 1991-93). Y cuando la actriz Bea Arthur decidió abandonar *Las chicas de oro* (NBC, 1985-92), se recuperó para una nueva serie a sus otras tres protagonistas, Blanche Devereaux (Rue McClanahan), Rose Nyland (Betty White) y Sophia Petrillo (Estelle Getty). *El hotel de oro* (NBC, 1992-93) intentaba revitalizar lo que había sido el planteamiento de la serie mostrando cómo después de que Dorothy (Bea Arthur) contrajera matrimonio en el último capítulo de *Las chicas de oro*, sus tres compañeras, incluida su madre Sofía, iniciaban una nueva vida regentando un hotel. Aunque el proceso de hipertextualidad gire en torno a un personaje, en ninguno de estos ejemplos se puede considerar que existe transvalorización porque tanto en el original como en la expansión los personajes son protagonistas. Tal y como ha ocurrido con el tipo de continuación anteriormente reseñado, estos intentos no tienen una buena acogida porque es muy complicado que el público vuelva a ver un programa que ya sufrió con anterioridad un desgaste tan evidente como para ser cancelado.

Sin embargo, hay otros ejemplos que muestran que las extensiones se hacen más interesantes conforme la distancia temporal entre la serie original y la continuación es mayor. El actor James Garner alcanzó la fama gracias a

Maverick (ABC, 1957-62), en la que encarnaba a Bret Maverick, un pícaro vaquero que sobrevivía como podía en el Viejo Oeste. En la serie se alternaban sus aventuras con las de otros miembros de la familia Maverick, como sus hermanos Bart y Brent y su primo Beau, pero Bret fue el que se convirtió en el personaje estrella de la serie. En 1981 James Garner, que entonces ya contaba con cincuenta y tres años, volvió a interpretar al personaje en *Bret Maverick* (NBC, 1981-82). El moderno Bret era muy parecido al anterior, aunque se hacía notar el cansancio y el paso del tiempo: el joven de antaño que apenas había sobrepasado la treintena era ya un hombre maduro con escasas ganas de aventura que dejaba de ser un protagonista itinerante. El caso de *Maverick* no ha sido ni mucho menos aislado, y muchos actores han acabado recuperando los personajes con los que alcanzaron la popularidad. Este fue el caso de Peter Graves, el agente secreto Jim Phelps en *Misión imposible* (CBS, 1966-73) y *Misión imposible* (ABC, 1988-90), Don Adams, el espía Maxwell Smart en *El superagente 86* (NBC, 1965-69; CBS, 1969-70) y *Get Smart* (Fox, 1995), y Gene Barry, el policía Amos Burke en *La ley de Burke* (ABC, 1963-66) y *La ley de Burke* (CBS, 1994-95). En todos estos ejemplos los protagonistas veteranos suelen estar acompañados por otros más jóvenes, que habitualmente suelen ser los hijos de estos protagonistas (*Get Smart*, *La ley de Burke*) o de otros personajes de la serie original (el hijo de Barney Collier en *Misión imposible*). A nivel interno esto dota de coherencia a las dos series, reflejando el ritmo natural de la vida en el que los padres van siendo sustituidos por sus hijos. Y a nivel industrial se establece un puente entre la antigua y la nueva generación, de forma que la serie puede atraer tanto a los espectadores de la serie original como a otros más jóvenes.

Esa intención fue patente en el singular caso de *The new leave it to Beaver* (The Disney Channel, 1985-86; WTBS, 1986-89), que retomaba ya adultos (e interpretados por los mismos actores) a los protagonistas de *Leave it to Beaver* (CBS, 1957-58; ABC, 1959-63). Teniendo en cuenta las dificultades que desarrollan los niños actores, resulta notable que en la nueva serie se recuperaran cuatro de ellos en la edad adulta: Jerry Mathers (Beaver), Tony Dow (su hermano Wally), Ken Osmond (su amigo Eddie) y Frank Bank (su amigo Lumpy). La actriz Barbara Billingsley también volvió a interpretar a June

Cleaver, la madre de Beaver y Wally. En este caso también se buscaba recuperar el planteamiento del programa original dando importancia los hijos de los protagonistas, que tienen la edad que ellos representaban en la serie original.

En algunas ocasiones los personajes veteranos son eliminados y los protagonistas absolutos son sus descendientes, de forma que todas las atribuciones y características son traspasadas a los nuevos y jóvenes personajes que, en realidad, son una modernización de sus antecesores. Por ejemplo, el protagonista de *The young Maverick* (CBS, 1979-80) es Ben Maverick (Charles Frank), hijo de uno de los varios protagonistas que tuvo la serie, Beau (Roger Moore). *Route 66* (NBC, 1993) recupera el planteamiento de *Route 66* (CBS, 1960-64) casi exactamente: dos solitarios recorriendo el país en coche encontrando gente a la que ayudar en cada parada. En ambos casos los viajes se realizan con el mismo coche, un Corvette de 1961, que, como se cuenta en el piloto de la nueva serie, Buz Murdoch (George Maharis), protagonista del programa original, dejó como herencia a su hijo Nick (James Wilder), al que nunca conoció, para que reeditara sus viajes. En estos casos el vínculo familiar se utiliza de una manera un tanto artificial, puesto que en realidad de lo que se trata es de crear una copia de la serie original y el parentesco es meramente una excusa para el planteamiento argumental de la nueva serie. En realidad, salvo por ese detalle, se podrían considerar más versiones que continuaciones. Una combinación de las dos fórmulas anteriores es *Kung Fu: La leyenda continúa* (Sindicación, 1992-96), en donde se reedita la relación paterno-filial con el personaje protagonista como el veterano que sirve de guía a su hijo. Sin embargo, en este caso, aunque ambos estén interpretados por el mismo actor, David Carradine, y tengan el mismo nombre, Kwai Chang Caine, el protagonista de *Kung Fu: La leyenda continúa* es el nieto del de *Kung Fu* (ABC, 1972-75).

Existen otras fórmulas que muestran un esfuerzo notable por crear algún vínculo entre dos series. Ese fue el caso de *704 Hauser* (CBS, 1994), que se desarrollaba en la misma casa de los protagonistas de *All in the family* y pretendía tener un planteamiento similar, aunque esta vez la familia

protagonista era afroamericana. Y *El equipo fantástico* (Sindicación, 1997-98) es una continuación de *El coche fantástico* (NBC, 1982-86) que muestra cómo la misteriosa fundación que había construido el coche ultramoderno KITT en la primera serie ha desarrollado ahora cuatro modelos para nuevos pilotos, uno de los cuales, recuperando la fórmula del parentesco, buscaba información sobre su verdadero padre, el conductor de KITT Michael Knight (David Hasselhoff).

Tres series han desarrollado continuaciones interesantes por diversos motivos. *La tribu de los Brady* (ABC, 1969-74) tuvo dos continuaciones de géneros diferentes. Primero llegó el programa de variedades *The Brady bunch hour* (ABC, 1977), donde los actores volvían a interpretar a los personajes originales realizando entrevistas y protagonizando números musicales. La segunda fue el drama *The Bradys* (CBS, 1990), donde los personajes que en *La tribu de los Brady* habían vivido ajenos a la realidad de su época se veían ahora enfrentándose a temas como el divorcio, la drogadicción, el aborto, el SIDA y la homosexualidad. Ni un cambio ni otro fue aceptado por el público y los dos programas fueron cancelados con rapidez. Por su parte, como complemento a *Los vigilantes de la playa* (NBC, 1989-90; Sindicación, 1991-2001) se desarrolló una nueva serie para su personaje protagonista, Mitch Buchannon (David Hasselhoff), *Los vigilantes de la noche* (Sindicación, 1995-97). Si durante el día Buchannon era el jefe de una unidad de vigilantes de playa, por la noche el personaje trabajaba como detective privado. Compatibilizar las dos series desde el punto de vista lógico era difícil, pero la complicación fue aún mayor cuando en su segunda temporada los casos que Buchannon tenía que resolver en *Los vigilantes de la noche* estaban relacionados con fenómenos paranormales. Las dos series se produjeron a la vez, lo que convirtió a David Hasselhoff en el primer actor en protagonizar dos programas de forma simultánea.

Salvados por la campana (NBC, 1989-1993) había sido un *spin-off* de la efímera serie *Miss Bliss* (The Disney Channel, 1988-89) surgido del interés de potenciar la presencia de algunos de los alumnos que en la serie aparecían como secundarios frente a la protagonista, una profesora de instituto. Con el

grupo de alumnos como centro de la acción, *Salvados por la campana* logró una popularidad muy elevada como parte de la programación de los sábados por la mañana de la cadena NBC, un bloque habitualmente reservado a la animación. Sin embargo, la serie no se podía prolongar indefinidamente, ya que, a la maduración lógica de los actores adolescentes, se sumaba el hecho de que sus personajes tampoco podrían permanecer siempre en el instituto. Ante esa situación se optó por crear de forma paralela dos continuaciones que se centrarían en elementos diferentes. *Salvados por la campana* (NBC, 1993-1994), emitida en horario de máxima audiencia, seguía en su paso por la universidad a cuatro de los personajes de la serie original, concretamente Zack (Mark-Paul Gosselaar), Kelly (Tiffani-Amber Thiessen), Slater (Mario López) y Screech (Dustin Diamond). Mientras, en *Salvados por la campana: La nueva clase* (NBC, 1993-2000) el director Richard Belding (Dennis Haskins) recibía en el instituto de Bayside a una nueva generación de estudiantes. En ninguno de los casos se puede considerar que existe una transvalorización puesto que en ambas el elemento de continuidad frente a la serie original sigue ejerciendo la misma función, los chicos como protagonistas y el director como personaje secundario/ayudante.

El fenómeno de hipertextualidad interna más relevante de los últimos años ha sido el desarrollo de las series clónicas, que han desplazado la importancia de los personajes como elemento clave para producir hipertextos. Al contrario que en la ficción cinematográfica, la extensa duración de las series de televisión provoca un desgaste muy elevado que hace de la continuación una fórmula que rara vez ha cosechado un buen resultado. Con las series clónicas se supera este desgaste, ya que de lo que se trata es de reproducir la estructura de una serie, de forma que el texto resultante se sitúe en un periodo posterior o simultáneo al de la serie original. Utilizar el planteamiento de una serie que ha funcionado entre el público para desarrollar otras nuevas no es una práctica de producción novedosa. A finales de los años cincuenta Warner Bros. se convirtió en el principal suministrador de ficción para televisión y en la temporada 1959-60 produjo doscientas sesenta horas de programación para la ABC como parte de una agresiva campaña de expansión del estudio basada en la replicación de

los éxitos y la escasa diversificación²⁴⁸. En 1956 la ABC había cancelado *Conflict*, la serie que se alternaba en emisión con *Cheyenne*, y había pedido a Warner Bros. que produjera una temporada de treinta y nueve capítulos del programa, lo que era imposible debido a que cada uno de ellos tardaba más de una semana en completarse. Sin embargo, el estudio hizo de la necesidad virtud y desarrolló una serie con el mismo esquema de *Cheyenne* con la que pudiera emitirse de forma rotatoria. Como Cheyenne Bodie (Clint Walker), el protagonista de *Sugarfoot* (ABC, 1957-61) era un nómada que se encontraba problemas a su paso en los que intervenía como mediador, primero hablando y, si era necesario, usando la pistola. En 1958 Clint Walker abandonó *Cheyenne* y Warner colocó a un nuevo protagonista, Ty Hardin, dando vida al personaje de nueva creación Bronco Layne. Cuando Clint Walker regresó a *Cheyenne* un año y medio después, *Bronco* (ABC, 1958-62) comenzó una trayectoria independiente y la ABC logró tener en su parrilla tres programas de éxito con exactamente el mismo planteamiento.

Ese mismo año la cadena se encontró con que los anunciantes pedían más programas protagonizados por detectives como la popular (y también de Warner Bros.) *77 Sunset Strip* (ABC, 1958-64). El estudio respondió creando *Bourbon Street beat* (ABC, 1959-60) y *Hawaiian eye* (ABC, 1959-63), que retomaban el planteamiento de *77 Sunset Strip*: acción y una gotas de humor en tramas de suspense protagonizadas por dos detectives privados, uno de clase alta y otro de clase baja, que se rodeaban de un joven acompañante, una atractiva mujer y un veterano experto en los temas de la calle²⁴⁹. El programa fue pionero en desarrollar los *cross-overs* o cruces diegéticos, en los que uno o varios personajes de una serie aparecen en otra, lo que suele tener una intencionalidad promocional. En el primer capítulo de la segunda temporada de *77 Sunset Strip*, Stuart Bailey (Efrem Zimbalist Jr.) se dirige a Hawaii para resolver un caso y de paso conoce al detective Tom Lopaka (Robert Conrad). Una semana después comenzó la emisión de *Hawaiian eye* con Lopaka como

²⁴⁸ ANDERSON (1994), p. 247.

²⁴⁹ ANDERSON (1994), p. 247.

uno de los protagonistas en un capítulo en el que Bailey aparece terminando de resolver sus asuntos en las islas²⁵⁰.

En años posteriores las cadenas seguirían respondiendo al éxito de programas propios o ajenos con series de planteamientos parecidos. Sin embargo, el establecimiento de la serie clónica supone no sólo no esconder la estrecha relación entre las dos series, sino de hecho reivindicarla. Las series clónicas están desarrolladas por los mismos equipos creativos, de forma que el título de la serie de partida se convierte en una marca que indicará al espectador lo que puede esperar de todos los programas que están distinguidos por ella²⁵¹. Si es *Star trek*, se tratará de aventuras galácticas con dosis de acción pero también humanismo. Si es *Ley y orden*, dramas de investigación criminal inspirados en hechos reales y protagonizados por policías y fiscales. Si es *C.S.I.*, el espectador sabe que va a asistir al metódico trabajo de un equipo de criminólogos. Y si, recuperando el ejemplo más reciente, es *Stargate*, los protagonistas serán científicos y militares recorriendo civilizaciones lejanas a través de una puerta que conecta con distintos puntos de la galaxia. Entre las diversas series siempre existirá cierto grado de interrelación a través de *cross-*

²⁵⁰ En los últimos años los *cross-overs* tienden a articularse en torno a capítulos dobles cuya primera parte se emite en una serie y concluye en un capítulo de otra serie emitido esa misma semana o la posterior. En cada uno de los capítulos tienen un protagonismo acentuado los personajes de la serie en la que se inserta. Hay multitud de ejemplos de *cross-overs* de este tipo en series como *Urgencias*, *Turno de guardia* y *Homicidio*. Un caso especialmente relevante fue el *cross-over* entre *El abogado* y *Ally McBeal*, en donde resalta el hecho de que, aunque ambas se desarrollan en el mundo judicial de la ciudad de Boston, la primera serie lo hace desde una perspectiva dramática y la segunda desde una cómica, lo que provocaba un vistoso efecto de extrañamiento cuando los personajes de ambos universos se encontraban.

²⁵¹ Dick Wolf, el creador de *Ley y orden* y de sus continuaciones, prefiere el término de series hermanas en vez de clónicas (“*a sibling, not a clone*”). LONGWORTH (2000), p. 5. Wolf mantiene un soterrado conflicto con la que parece ser su principal competidora, *C.S.I.*, y en unas declaraciones ante los críticos en un panel de presentación de la programación de la NBC consideró que *C.S.I.* es una franquicia porque, al igual que ocurre con las cadenas de restaurantes, se ofrece el mismo producto con distinta decoración, mientras que *Ley y orden* es una marca porque ofrece series completamente diferentes con el mismo tono y calidad. A pesar de que las declaraciones de Wolf suelen estar caracterizadas por una cierta vanidad, en este caso su análisis es correcto porque pone de manifiesto, independientemente de la terminología empleada, la evidente reiteración existente entre *C.S.I.* y *C.S.I.: Miami*. Declaraciones citadas en FIENBERG, Daniel: “Wednesday showdown doesn't worry Dick Wolf”: http://tv.zap2it.com/tveditorial/tve_main/1,1002,271%7C89311%7C1%7C,00.html (10-08-2004).

overs, pero también habrá variedad en el desarrollo que las permita distinguirse entre sí sin salir nunca del planteamiento base. El primer caso de serie clónica reconocida como tal fue *The girl from U.N.C.L.E.* (NBC, 1966-67), una variación de *El hombre de CIPOL* (NBC, 1964-68) con una mujer como protagonista. Si Napoleón Solo (Robert Vaughn) era el agente de los mil recursos de la misteriosa organización CIPOL (U.N.C.L.E. en el original), en la nueva serie la protagonista era la atractiva agente April Dancer (Stefanie Powers). Y aunque sus caminos nunca se cruzarían en un *cross-over*, ambos tendrían al mismo jefe, Alex Waverly (Leo G. McCarrroll), en un caso excepcional de un mismo personaje apareciendo de forma regular en dos series diferentes.

El fracaso de *The girl from U.N.C.L.E.* no favoreció la generalización de las series clónicas, que no comenzaron a florecer hasta finales de los años ochenta gracias a las continuaciones de *Star Trek / La conquista del espacio* (NBC, 1966-69). El programa es uno de los más influyentes de la historia de la televisión y su trayectoria se ha extendido más allá de la emisión original cristalizándose en una serie cinematográfica y decenas de videojuegos, novelas, cómics e incluso una serie de dibujos animados, pero también en cuatro nuevas series de imagen real, *Star trek: La nueva generación* (Sindicación, 1987-94), *Star trek: Espacio Profundo Nueve* (Sindicación, 1993-99), *Star trek: Voyager* (UPN, 1995-2001) y *Star trek: Enterprise* (UPN, 2001-). Todas las series se encuadran con perfecta coherencia en la mitología creada por la serie original, completada y ampliada a lo largo del tiempo. En el futuro la Humanidad ha alcanzado el desarrollo suficiente como para alcanzar las estrellas y entrar en contacto con civilizaciones extraterrestres con las que desarrollará relaciones de colaboración o de enfrentamiento. Las diversas series seguirán las desventuras de cinco naves espaciales y sus capitanes en su búsqueda de nuevas civilizaciones en el espacio que aún permanece desconocido. *La nueva generación*, *Espacio Profundo Nueve* y *Voyager* se desarrollan aproximadamente unos ochenta años después de los acontecimientos mostrados en *Star trek* y siguen las aventuras del Capitán Picard (Patrick Stewart) en el nuevo Enterprise, el Comandante Sisko (Avery Brooks) en la estación espacial Espacio Profundo Nueve y la Capitán Jenaway (Kate Mulgrew) en la nave Voyager respectivamente.

En cada serie se había incluido una pequeña variación para distinguirlas. En *La nueva generación* la historia se localizaba en una nave itinerante, en *Espacio profundo nueve* en una estación espacial estática, y en *Voyager* en una nave itinerante perdida en la inmensidad espacial. Además, estaba el hecho destacado de que el Comandante Sisko era afroamericano y la Capitán Mulgrew una mujer, lo que unido a que Picard era notablemente más veterano que el Capitán Kirk (William Shatner) en *Star trek*, ayudaba a la diferenciación entre los cuatro protagonistas. Para la quinta serie se iba a intentar superar el desgaste con una alteración temporal. *Enterprise* se sitúa aproximadamente cien años antes que *Star trek* centrándose en las peripecias de la primera nave de exploración puesta en órbita por la Humanidad, la Enterprise NX-01, dirigida por el Capitán Archer (Scott Bakula). En cualquier caso, entre las cinco series existe una fuerte relación, particularmente entre aquellas que se sitúan en el mismo eje temporal, como es el caso de *La nueva generación* y *Espacio Profundo Nueve*.

Gene Roddenbery y D.C. Montana, el creador de *Star trek* y una de sus principales guionistas, saldrían de su retiro para escribir el primer capítulo de *La nueva generación*, en donde apareció uno de los personajes principales de la serie original, Leonard McCoy (DeForest Kelley). Posteriormente otro personaje del universo original, Spock (Leonard Nimoy), participó en el doble capítulo *Unification* (5.7. / 5.8.) y el ingeniero Scotty lo hizo en *Relics* (6.4.). El Capitán Picard apareció en el primer capítulo de *Espacio Profundo Nueve* y posteriormente dos personajes de la tripulación del Enterprise, los oficiales Worf (Michael Dorn) y O'Brian (Colm Meany), fueron destinados a la estación Espacio Profundo Nueve. En el primer capítulo de *Voyager* también se dejó ver brevemente Quark (Armin Shimerman), uno de los habitantes de la estación y que también hizo una visita al Enterprise en otro capítulo de *La nueva generación*. Gul Evek (Richard Poe) y Q (John DeLancie) participaron en diversos de capítulos de *La nueva generación*, *Espacio Profundo Nueve* y *Voyager*. Y los tres Klingon Kor (John Colicos), Kang (Michael Ansara) y Koloth (Bill Campbell), que aparecieron en diversas ocasiones en *Star trek*, intervinieron juntos en el capítulo de *Espacio Profundo Nueve Blood oath* (2.19.).

Sin embargo, el cruce diegético más ingenioso se iba a realizar a propósito del treinta aniversario de *Star trek* en el capítulo de *Espacio Profundo Nueve Trials and tribble-ations* (5.6.). En ese capítulo varios miembros de la tripulación de la estación deben viajar en el tiempo para impedir que un extraño personaje cambie el pasado. Su destino será la nave Enterprise durante el periodo en la que fue capitaneada por James Kirk, concretamente durante los acontecimientos descritos en el episodio *The trouble with tribbles* (2.15.). El personaje al que siguen resulta ser Arne Darvin (Charlie Brill), el conspirador que en ese capítulo envenena una carga de alimentos y que, ahora un anciano, se busca a sí mismo en el pasado para darse la información que necesita para no ser descubierto y evitar su desgracia futura. Las imágenes de los personajes del futuro se insertan en las verdaderas imágenes de *The trouble with tribbles* e incluso los personajes de un tiempo y otro interactúan con naturalidad (por ejemplo, Sisko puede estrechar la mano de su ídolo Kirk) gracias a los efectos especiales.

El tipo de expansión diegética realizado por *Star trek* ha sido imitado por otras series de éxito, en este caso de corte contemporáneo y realista, *Ley y orden* (NBC, 1990-) y *C.S.I.* (CBS, 2000-). La primera serie ha dado lugar a tres series clónicas: *Ley y orden: Unidad de víctimas especiales* (NBC, 1999-), *Ley y orden: Acción criminal* (NBC, 2001-) y *Law & order: Trial by jury* (NBC, 2005-). Todas han sido desarrolladas por el productor Dick Wolf y mantienen las mismas constantes temáticas (la investigación de delitos) y coordinadas espacio-temporales (el Nueva York contemporáneo)²⁵². Cada serie se especializa en un tipo de investigación: *Ley y orden* tiende a homicidios y agresiones, *Unidad de víctimas especiales* a delitos de índole sexual y *Acción criminal* se centra en el trabajo de una unidad encargada de crímenes de gran complejidad y relevancia social. A pesar de ello, en cada serie aparecen muchos casos que se podrían encuadrar de forma indistinta en las otras dos.

²⁵² Se puede añadir un quinto título al universo de *Ley y orden*, *Crime & punishment* (NBC, 2002-), un *reality-show* producido por Dick Wolf que sigue el trabajo de un grupo de jóvenes asistentes en la Fiscalía de la ciudad de San Diego. La serie se promociona como la versión real de *Ley y orden* y para potenciar estos vínculos la tipografía del título es idéntica y su sintonía es una variación de la música creada por Ted Post para *Ley y orden* y que sus continuaciones han utilizado en diferentes versiones.

Entre los programas hay algunas diferencias estructurales porque *Ley y orden* reparte en cada episodio su tiempo de forma similar entre la investigación de un caso y su resolución en los tribunales (de ahí su título), mientras que *Unidad de víctimas especiales* y *Acción criminal* se centran sobre todo en la fase de la investigación. Por el contrario, *Trial by jury* prima la parte de la resolución de casos en juicios con jurado. Los cruces diegéticos se producirán de forma frecuente e incluso el Capitán Cragen (Dann Florek), uno de los protagonistas de *Ley y orden* durante sus tres primeras temporadas, reaparece en *Unidad de víctimas especiales* como el jefe de la unidad policial protagonista²⁵³.

En el caso de *C.S.I.* el grupo de protagonistas del programa se reproduce casi con exactitud en *C.S.I.: Miami*: un equipo de criminólogos formado por un líder veterano con un carácter singular, una ayudante principal femenina también experimentada, tres ayudantes más jóvenes (dos hombres y una mujer), un policía y un forense. El esquema se alteró en *C.S.I.: Miami* cuando la actriz Kim Delaney, que interpretaba a la ayudante de Horatio Caine (David Caruso), Megan Donner, abandonó la serie por problemas personales, lo que se compensó convirtiendo en un personaje recurrente a la policía (y cuñada de Caine) Yelina Salas (Sophia Milos). En cada capítulo también se reproduce la estructura narrativa, con el protagonista (Grissom y Horatio Caine) llegando a una escena del crimen antes de los títulos de créditos. Después, mientras él investiga ese caso con uno o varios de sus ayudantes, el resto se ocupa de otro caso y en las dos ocasiones se señalan a diversos sospechosos antes de encontrar al verdadero culpable. La distinción entre las series parte de la localización espacial: *C.S.I.* se desarrolla en Las Vegas, *C.S.I.: Miami*, como su nombre indica, en Miami, y la segunda serie clónica *C.S.I.: New York* (CBS, 2004-) en la ciudad de Nueva York. Para lanzar la dos series clónicas se han

²⁵³ A la serie también se incorpora el detective Munch (Richard Belzer) procedente de la serie *Homicidio*. Por una razón de amistad entre sus respectivos equipos creativos, *Ley y orden* y *Homicidio* protagonizaron diversos cruces diegéticos a lo largo del tiempo común en el que estuvieron en antena y diversos actores han aparecido en las series de sus respectivos creadores, Dick Wolf y Tom Fontana. Richard Belzer también participó como Munch en un capítulo de las series *The beat* y *Expediente X*, lo que lo convierte en el único actor en aparecer como el mismo personaje en cuatro series diferentes junto a Kelsey Grammer, que como el doctor Frasier Crane fue un personaje habitual en *Cheers* y *Frasier* y participó en sendos capítulos de *The John Larroquette show* y *Wings*.

utilizado *backdoor pilots*, pilotos que se producen y emiten como capítulos de otra serie. Se trata de una fórmula utilizada para probar *spin-offs* y falsos *spin-offs*, como se verá en el apartado posterior, y su uso se remonta a los años cincuenta, en los que se utilizaba para ahorrar parte del coste de un piloto.

En *C.S.I.* se han utilizado para probar a los protagonistas de la nueva serie y presentarlos ante el público unos meses antes del comienzo de la emisión, en las dos ocasiones usando el penúltimo capítulo de la temporada de la serie antecesora. Los personajes de *C.S.I.: Miami* Horatio Caine, Calleigh Duquesne (Emily Procter), Eric Delko (Adam Rodríguez), Alexx Woods (Khandi Alexander) y Tim Speedle (Rory Cochrane) fueron presentados en el capítulo de *C.S.I. Cross-jurisdictions* (2.22.), en el que Catherine Willows (Marg Helgenberger) y Warrick Brown (Gary Dourdan) se trasladan a Miami para resolver un caso de asesinato de Las Vegas. Por su parte, en el capítulo de *C.S.I. Miami* titulado *MIA/NYC - Nonstop* (2.23.), Horatio Caine va a Nueva York en busca de un sospechoso de asesinato y trabaja junto a la unidad de investigación que protagonizará *C.S.I.: New York*, formada por Mac Taylor (Gary Sinise), Stella Bonasera (Melina Kanakaredes), Danny Messer (Carmine Giovinazzo) y Aiden Burn (Vanessa Ferlito). En la actualidad las series clónicas son una fórmula de producción en expansión y pueden llegar a convertirse en una práctica estandarizada si la cantidad y relevancia de sus nuevos ejemplos son capaces de igualar a los casos que se han producido hasta el momento.

4.2.4. El *spin-off*.

El *spin-off* supone un tipo totalmente diferente de expansión diegética tan extendida y estandarizada que merece ser tratada de forma separada. La fórmula básica del *spin-off* es tomar un personaje secundario de una serie de éxito y convertirlo en protagonista de una nueva serie²⁵⁴. Ya en un apartado anterior se mencionó que el *spin-off* se puede considerar una aplicación de lo

²⁵⁴ En el ámbito anglosajón el término *spin-off* se utiliza predominantemente para definir procesos de transvalorización, con mucho el tipo de hipertextualidad interna más abundante en la televisión, aunque a veces su uso se ha extendido a todo tipo de expansiones y, a veces, hasta de versiones. Sin embargo, en esta investigación se va a retener el significado original y hacerlo equivalente con la transvalorización.

que Genette denominó como transvalorización. En el caso de la televisión el personaje no sólo tiene más importancia, sino que se convierte en el protagonista de una nueva serie que comienza a desarrollarse de manera independiente. El desarrollo del *spin-off* como práctica de producción tiene un desarrollo muy temprano en la ficción con el caso de *The adventures of Champion*, ya mencionado con anterioridad. El mismo año que se estrenó esta serie sufrió un proceso de transvalorización diferente el programa de variedades *The Jackie Gleason show* (CBS, 1952-70). Dentro de las diferentes secciones del programa había una pieza cómica conocida como *The honeymooners*, en la que Jackie Gleason y otros tres actores (Art Carney, Audrey Meadows y Joyce Randolph) representaban las desventuras de dos matrimonios de clase baja. El fragmento se hizo tan popular que se convirtió en una telecomedia de media hora con el título de *The honeymooners* (CBS, 1955-56).

En 1960 se estrenó el primer caso de *spin-off* convencional, *Pete and Gladys* (CBS, 1960-62). El punto de origen de *Pete and Gladys* fue *December bride* (CBS, 1954-61), una comedia sobre una viuda a la que su hija y su yerno intentan buscar un nuevo marido. Uno de los personajes secundarios en la serie era Peter Porter (Harry Morgan), un vecino que siempre se estaba quejando de su mujer Gladys, a la que nunca se veía. Cuando *December bride* fue cancelada, Peter Porter pasó a protagonizar su propia serie y la actriz Cara Williams dio rostro por primera vez a Gladys en *Pete and Gladys*. Poco después se desarrollaron unos interesantes ejemplos en donde el punto de partida era un capítulo de un programa antológico que no se había planteado como un *backdoor pilot*, sino que había inspirado con posterioridad el desarrollo de una serie. Primero se produjo el estreno de *The defenders*, que como se citó en un apartado anterior, utilizaba como base el argumento del doble capítulo de *Studio one* titulado *The defender* (9.20 / 9.21.). Reginald Rose recuperó la idea de tener a un padre y un hijo, Lawrence (Ralph Bellamy) y Kenneth Preston (William Shatner) trabajando juntos en un bufete, como planteamiento de *The defenders*, aunque sustituyendo a los protagonistas por E.G. Marshall como el veterano abogado y Robert Reed como su hijo. También sucedió algo parecido a partir del capítulo de *Alcoa premiere* (ABC, 1961-63)

Seven against the sea (1.23.), una historia dramática sobre un grupo de marineros dirigidos por el Capitán McHale (Ernest Borgnine) que sobreviven escondidos en una isla del Pacífico tomada por los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. La buena acogida del programa motivó que la ABC desarrollara una serie para Borgnine como el Capitán McHale, *La marina de McHale* (ABC, 1962-66), aunque se trataría de una comedia inspirada por el programa *The Phil Silvers show*, con McHale como un militar destacado en una zona pacífica que intentaba lograr beneficios utilizando la picaresca. Como en el caso de *The honeymooners*, la transvalorización se va a referir a la estructura del programa del que parte. Aunque protagonistas de sus respectivas narrativas, ni los Preston ni McHale eran los protagonistas de *Studio one* y *Alcoa premiere*, que como tales antologías se estructuraban en torno a narrativas independientes. Como personajes de su narrativa, en las nuevas serie continuarían siendo protagonistas, pero ahora también lo iban a ser del texto en su conjunto al poseer éste una estructura unitaria.

Durante los años sesenta y setenta el *spin-off* se consolidó como práctica de producción, aunque casi siempre girando en torno a las series producidas por Sheldon Leonard, Norman Lear, James L. Brooks y Garry Marshall, que sucesivamente irían dominando el género de la comedia a largo de ese periodo. Sheldon Leonard fue el productor más relevante durante la última mitad de los cincuenta y los sesenta gracias al éxito de *The Danny Thomas show* (CBS, 1953-64), *El show de Dick Van Dyke* y *The Andy Griffith show* (CBS, 1960-68). Esta última serie produjo dos *spin-off*, *Gomer Pyle, U.S.M.C.* (CBS, 1964-1970) y *Mayberry R.F.D.* (CBS, 1968-71). A comienzos de los setenta el lugar de preeminencia en la telecomedia norteamericana fue ocupado por Norman Lear y sus series de relevancia social, que como se mostró anteriormente habían utilizado como referentes series británicas. *All in the family* dio lugar a tres *spin-off* diferentes, aunque, en este caso, de forma escalonada. Los Jefferson eran los vecinos afroamericanos de los Bunker, que se mudaban de barrio para dar paso a su propia serie, *The Jeffersons* (CBS, 1975-85). En un movimiento propiciado por el éxito de esta serie, la asistente de los Jefferson, Florence, abandonaba a la familia para trabajar en uno de los mejores hoteles de Nueva York en *Checking-In* (CBS, 1981). Finalmente,

Gloria (CBS, 1982) sigue la aventuras de la hija de los Bunker, que volvía de California tras fracasar su matrimonio para instalarse en una comunidad rural cerca de Nueva York. Como se comentó anteriormente, *Sanford and Son* tuvo una continuación llamada *Sanford*, pero también contó con dos *spin-offs*, *Grady* (NBC, 1975-76) y *The Sanford arms* (NBC, 1977).

Paralela a la comedia de relevancia social llegó lo que David Marc y Robert Thompson denominan “comedia de maneras” gracias a James L. Brooks y su creación *La chica de la tele* (CBS, 1970-77), que dio lugar a un modelo de comedia situada en ambientes de trabajo, con personajes solteros (es decir, sin el núcleo familiar como protagonista) y repartos extensos tendentes a la coralidad²⁵⁵. El éxito de *La chica de la tele* fue seguido de tres *spin-offs*: *Rhoda* (CBS, 1974-78), *Phillys* (CBS, 1975-77) y *Lou Grant*. Posteriormente estas series fueron sustituidas en lo más alto de los índices de audiencia por las comedias de corte nostálgico desarrolladas por Garry Marshall. El primer ejemplo de este tipo de comedia fue *Happy days* (ABC, 1974-84), que tuvo como origen un capítulo de la serie antológica *Love, american style* (ABC, 1969-74). En cada capítulo del programa se incluían diversas historias de amor y una de ellas, *Love and the happy days* (3.87.), presentaba a la familia Cunningham a través de la llegada del primer televisor a un barrio en los años cincuenta. En *Happy days* se recuperó a la familia Cunningham (Richi, su hermana Joanie y su madre Marion) y a dos de los actores que les habían dado vida en el capítulo de *Love, american style*, Ron Howard (Richie) y Marion Ross (Marion). Posteriormente *Happy days* contó con su propio *spin-off*, *Joani loves Chachi* (ABC, 1982-83).

En este mismo periodo se estrenó un interesante ejemplo de *spin-off* teniendo como referente a *Embrujada* (ABC, 1964-72), *Tabitha* (ABC, 1977-78), en la que la hija de la bruja Samantha Stephens (Elisabeth Montgomery) había crecido para convertirse en una reportera de televisión que tiene que lidiar con los problemas originados por sus poderes, su complicada vida amorosa y su hermano mortal, Adam (el otro hijo de la protagonista original). En este caso no

²⁵⁵ MARC y THOMPSON (1995), pp. 61-63.

había continuidad entre las actrices que daban vida a los personajes y Lisa Hartman sustituyó a las actrices infantiles que interpretaron Tabitha en la serie original, Erin y Diane Murphy.

A finales de los años setenta el *spin-off* también se comenzó a utilizar en el drama, ya que hasta entonces había sido un mecanismo exclusivo de la comedia. El primer intento fue *La mujer biónica* (ABC, 1976-77; NBC, 1977-78), que obtuvo unos decepcionantes resultados aun a pesar de basarse en la serie de acción de gran éxito *El hombre de los seis millones* (ABC, 1974-78). El primer éxito del *spin-off* de un drama iba a ser *California* (CBS, 1979-93), que seguía la vida en California de Gary Ewing (Ted Shackelford), que había sido la oveja negra de la familia Ewing, los protagonistas de *Dallas* (CBS, 1978-91). También lograron una gran acogida dos dramas basados en comedias, *Lou Grant* y *Trapper John, M.D.* (CBS, 1979-86), esta última basada en un personaje de *M.A.S.H.* (CBS, 1972-83). Estos dos ejemplos serán comentados más extensamente en el análisis del *spin-off* desde el punto de vista narrativo realizado a continuación. Que el *spin-off* no sea un procedimiento demasiado utilizado en el drama tiene una explicación práctica. Desde el estreno de *California* en 1979 y, tras once intentos más, habría que esperar hasta *Ángel* (WB, 2001-04), procedente de *Buffy, cazavampiros* (WB, 1997-2001; UPN, 2001-03), para que un *spin-off* de drama se pudiera considerar exitoso. En ese mismo periodo se estrenaron diecisiete *spin-off* de comedia, de los cuales seis han logrado una gran popularidad: *Benson* (ABC, 1979-86), procedente de *Enredo* (ABC, 1977-81); *The facts of life* (NBC, 1979-88), procedente de *Arnold* (NBC, 1978-86); *Un mundo diferente* (NBC, 1987-93), procedente de *La hora de Bill Cosby*; *Cosas de casa* (ABC, 1989-98), procedente de *Primos lejanos* (ABC, 1986-93); *Frasier* (NBC, 1993-2004), procedente de *Cheers* (NBC, 1982-93); y *The Parkers* (UPN, 1999-2004), procedente de *Moesha* (UPN, 1996-2001).

Desde el punto de vista narrativo el *spin-off* ofrece interesantes elementos de análisis. El concepto espacial va a ser especialmente relevante, puesto que un *spin-off* comienza en la mayoría de las ocasiones con el personaje partiendo hacia un nuevo destino en el que continúa su vida, a veces otro barrio pero

mayoritariamente otra ciudad en otro estado. La importancia del cambio de coordenadas espaciales reside en que las series de televisión, salvo casos excepcionales (las antologías y las series con protagonistas itinerantes tipo *El fugitivo* o *Route 66*), están articuladas en torno a espacios en los que se desarrolla una parte importante de la acción, que supone el punto de reunión de los diversos personajes y que se convierte en un elemento de continuidad que facilita al espectador el seguimiento de una estructura tan fragmentada como la de la ficción televisiva. Una nueva serie requiere siempre un nuevo espacio alrededor del cual crear la acción, aunque estos espacios pueden ir variando a lo largo de la serie reflejando la misma evolución vital de los personajes. En los *spin-offs* este espacio suele estar alejado del original con vistas a una cierta verosimilitud, ya que ayuda a separar las dos series y a justificar que los personajes no continúen en contacto, lo que sería lógico si estuvieran demasiado cercanos.

De esta forma la camarera Flo Castleberry (Polly Hollyday) de *Alice* (CBS, 1976-85) abandona el restaurante de Mel en Phoenix para llevar el suyo propio en Texas en *Flo* (CBS, 1980-81) y Denise Huxtable (Lisa Bonet) deja el hogar paterno para comenzar sus estudios universitarios en *Un mundo diferente*. En programas dramáticos, Gary Ewing deja Texas y *Dallas* para comenzar una nueva vida en *California*, concretamente en la comunidad de Knots Landing (que da su título original al programa), y Lou Grant (Ed Asner) deja *La chica de la tele* y Minneapolis para dirigir un periódico de Los Ángeles en *Lou Grant*. California parece tener un gran atractivo para los protagonistas de *spin-offs* y también el agente Norman Buntz (Dennis Franz) deja la indeterminada ciudad donde se desarrolla *Canción triste de Hill Street* (NBC, 1981-87) para trasladarse allí en *Beverly Hills Buntz* (NBC, 1987-88). Por el contrario, Sarah Reeves (Jennifer Love Hewitt), la novia de uno los miembros de la familia protagonista de *Cinco en familia* (Fox, 1994-2000), abandona San Francisco y se muda a Nueva York buscando a su familia biológica en *Time of your life* (Fox, 1999-2000)²⁵⁶.

²⁵⁶ El caso de *Time of your life* es uno de los que más coherencia ha presentado entre el desarrollo de una y otra serie. En el capítulo de *Cinco en familia* emitido el 19 de

Sin embargo, no siempre el desplazamiento espacial es necesario, ya que en algunas ocasiones el personaje simplemente comienza un nuevo trabajo. Por ejemplo, el agente Booker (Richard Grieco) dejaba la unidad de policía de *Nuevos policías* (Fox, 1987-1990; Sindicación, 1990-91) para trabajar en la seguridad de una multinacional en *Booker* (Fox, 1989-90). En otros casos no se produce ninguna alteración sustancial en la vida del personaje, sólo se opta por focalizar otra parte de su existencia, lo que en la práctica supone pasar de una comedia centrada en el ambiente de trabajo a otra de tipo doméstico. Así ocurrió en *Fish* (ABC, 1977-78), que mostraba cómo el detective Fish (Abe Vigoda), uno de los policías de la comisaría de *Barney Miller* (ABC, 1975-82), decidía mudarse a una casa mayor para adoptar a cinco niños problemáticos. Un caso similar ocurrió con *Primos lejanos* y *Cosas de casa*. En la segunda temporada de *Primos lejanos* los protagonistas comenzaron a colaborar en un periódico, *The Chicago Chronicle*, en cuyo edificio trabajaba como ascensorista la sarcástica Harriet Winslow (Jo Marie Payton-Noble), y *Cosas de casa* se centró posteriormente en la vida cotidiana de la familia Winslow.

Respecto a las relaciones temporales, existen dos posibilidades. La primera es que el *spin-off* (el hipertexto) sea contemporáneo de su hipotexto, es decir, que en un punto x un personaje abandone el relato y pase a uno diferente, de forma que ambos continúen caminos paralelos. Básicamente esto supone que las dos series continúan en producción. También se puede dar la circunstancia de que el universo del hipotexto concluya y a partir de ese momento se desarrolle el hipertexto. Dentro del primer caso se puede destacar a *Buffy, cazavampiros* y su *spin-off* *Ángel*. La protagonista del hipotexto, Buffy Summers (Sarah Michele Gellar), es una adolescente predestinada a destruir a los vampiros que amenazan con acabar con la tranquilidad del pueblo de Sunnydale. Ángel (David Boreanaz), un vampiro redimido por una maldición gitana que le permite tener alma (y por tanto, remordimientos), aparece para ayudarla y Buffy se enamora de él. A pesar de tratarse de un personaje secundario que apenas aparecía unos minutos en cada capítulo, Ángel se hizo tan popular que se planteó la posibilidad de hacer una nueva serie con él como protagonista. En el

octubre de 1999 Sarah Reeves abandonaba San Francisco, mientras que el capítulo piloto de la nueva serie era emitido sólo seis días después, el 25 de octubre.

último capítulo de la tercera temporada el personaje abandona Sunnydale y en el primer capítulo de *Ángel* se instalaba en Los Ángeles, en donde se enfrenta a todo tipo de demonios utilizando como tapadera una agencia de detectives.

Pero la interacción entre *Buffy, cazavampiros* y *Ángel* no acaba aquí, de forma que en algunos capítulos personajes de una y otra serie protagonizaron cruces diegéticos. Por ejemplo, Buffy visita Los Ángeles en los capítulos de *Ángel* *I will remember you* (1.8.) y *Sanctuary* (1.19.) y Ángel se presenta en Sunnydale en *Pangs* (4.8.), *The Yoko factor* (4.10.) y *End of days* (7.21.). Diversos personajes de *Buffy, cazavampiros* también visitaron Los Ángeles en capítulos de *Ángel*. El vampiro Spike (James Marsters) lo hizo en *In the dark* (1.3.) antes de unirse al reparto de la serie en su quinta temporada después de la cancelación de *Buffy, cazavampiros*. El hombre lobo Oz (Seth Green) también apareció en *In the dark* y la bruja Willow (Allyson Hannigan) lo hizo en *Disharmony* (2.17.), *There's no place like P1rtz G1rb* (2.22.) y *Orpheus* (4.15.). La cazavampiros Faith (Eliza Dushku) apareció en *Five by five* (1.18.), *Sanctuary* (1.19.), *Salvage* (4.13.), *Release* (4.14.) y *Orpheus* (4.15.). Otros personajes menores creados para *Buffy, cazavampiros* (como el villano Andrew y las vampiresas Darla, Drusilla y Harmony) aparecen en diversos capítulos de las dos series, contribuyendo a acentuar la interrelación entre los dos programas hasta el punto de que en su conjunto son conocidos como el *Buffyverse*²⁵⁷. Ello hace que *Ángel* sea el *spin-off* más intensamente unido con la serie de la que procede, aunque después de que *Buffy, cazavampiros* abandonara la WB para pasar a la cadena rival UPN, la relación entre los dos programas sufrió un cierto distanciamiento que se eliminó en la última temporada de *Ángel*.

Continuando con la relación temporal, en otras ocasiones la serie hipotexto ya ha finalizado cuando uno de los personajes salta a su propio *spin-off*. Este fue el caso de *Frasier* respecto a la serie *Cheers*. El personaje de Frasier Crane (Kelsey Grammer) apareció como recurrente a partir de la tercera temporada de *Cheers* como novio de uno de los personajes principales, Diane Chambers

²⁵⁷ El término fue popularizado por los admiradores de ambas series para poder referirse a ellas en su conjunto y ha dado nombre a algunas páginas web no oficiales de gran popularidad como <http://www.buffyverse.info> (10-07-2004) y <http://www.buffyverse.com> (10-07-2004).

(Shelley Long), y en poco tiempo se convirtió en hijo. Tras cerrar el bar en el último capítulo de *Cheers*, Frasier Crane decide abandonar Boston e instalarse en su ciudad natal, Seattle, para comenzar a trabajar como consejero radiofónico. Frasier se convierte así en el protagonista de su propia serie, estando acompañado por su padre Martin (John Mahoney), la enfermera inglesa de éste, Daphne (Jane Leeves), y su hermano Nails (David Hyde Pierce). A pesar de desarrollarse posteriormente a *Cheers*, en diferentes capítulos de *Frasier* aparecieron la práctica totalidad de los protagonistas de la serie original, como Sam Malone (Ted Danson), Diane Chambers, su ex-esposa Lilith (Bebe Neuwirth), los camareros Woody (Woody Harrelson) y Carla (Rhea Perlman) y los clientes habituales Cliff (John Ratzenberger) y Norm (George Wendt). Dada la gran longevidad de ambas series, el personaje de Frasier Crane permaneció ininterrumpidamente en las pantallas durante diecinueve años seguidos.

En la gran mayoría de las ocasiones el nuevo protagonista es el único personaje que se mantiene del hipotexto. Pero otras veces son varios los que pasan a la nueva serie, como en el caso del *spin-off* de *M.A.S.H.*, *After MASH* (CBS, 1983-84), en el que tres personajes, el coronel Potter (Harry Morgan), Max Klinger (Jamie Farr) y el padre Mulcahy (William Christopher), van a trabajar juntos a un hospital de veteranos tras volver de la guerra de Corea. En *Ángel*, además del protagonista, se trasladan a Los Ángeles otros personajes de *Buffy, cazavampiros* como Cordelia (Charisma Carpenter), la primera en llegar, Wesley (Alexis Denisof), a mitad de la primera temporada, y Spike, en la quinta y última. En algunos de los casos en los que se mantiene a un grupo de secundarios es debido al abandono del protagonista o algunos de los protagonistas, lo que obliga a aumentar la importancia de estos personajes. Un ejemplo es *Mayberry R.F.D.*, que continúa con la vida de los habitantes del pueblo de Mayberry después que lo deje el sheriff Andy Taylor (Andy Griffith) para iniciar su vida en otro lugar. El abandono de Andy Griffith de la serie hizo necesario una transición en la que se cambió el título. Un caso similar fue el de *The Sanford's arms*, que continuó con los personajes secundarios del programa y añadió otros nuevos después de que los actores Redd Foxx y Demond Wilson dejaran *Sanford and Son*.

A veces el abandono del protagonista acaba siendo positivo para la serie, como ocurrió cuando la actriz Lisa Bonet, que interpretaba a la protagonista Denise Huxtable en *Un mundo diferente*, dejó el programa. Éste no sólo continuó en antena, sino que además los cambios realizados después del abandono de Bonet lo convirtieron en un éxito, lo que hizo de *Un mundo diferente* el único *spin-off* que se ha mantenido sin el personaje que le dio origen. También se puede dar el caso de que no sean personajes secundarios sino recurrentes los que den paso al *spin-off*. Es difícil encontrar ejemplos de esta circunstancia porque cuando un personaje recurrente resulta atractivo para el público lo habitual es que pase a formar parte del reparto habitual como secundario. Ese no fue el caso, por la propia estructura del programa, de Harry McGraw (Jerry Orbach), que apareció en tres capítulos de *Se ha escrito un crimen* (CBS, 1984-96) a lo largo de tres temporadas antes de saltar a *The law and Harry McGraw* (CBS, 1987-88) y regresar a *Se ha escrito un crimen* en otras cuatro ocasiones después de la rápida cancelación de la serie. Otra excepción es *Expediente X* (Fox, 1993-2002), en donde tres estrafalarios personajes que investigan todo tipo de conspiraciones, Byers (Bruce Harwood), Langly (Dean Haglund) y Frohike (Tom Braidwood), apodados los tiradores solitarios, ayudan a los protagonistas de la serie, los agentes Mulder (David Duchovny) y Scully (Gillian Anderson), a resolver algunos de sus casos. Tras aparecer en más de una treintena de capítulos de entre las dos centenas de los que consta la serie, estos tres personajes se convirtieron en protagonistas del *spin-off* *The lone gunmen* (Fox, 2001), que fue rápidamente cancelado.

Lou Grant y *Trapper John, M.D.* suponen también los únicos casos en los que una serie cómica ha producido un *spin-off* de drama. Las consecuencias de esta transformación genérica son muy importantes, aunque la más visible de ellas sea pasar de una duración de media hora a una hora. *Lou Grant* se articula en torno al que había sido el cascarrabias jefe de Mary Richards en *La chica de la tele*, que se queda sin trabajo como casi todos sus compañeros en el último capítulo de la serie. Después del verano de 1977 los espectadores se volverían a encontrar con el personaje como director de la sección local del periódico *Los Angeles Tribune*. La nueva serie supondría el salto de la productora MTM, hasta entonces especializada en comedias, hacia el drama y

el hecho de que esa transición se realice a través de un personaje de su serie más conocida resultaba muy simbólico. Sobre todo porque *Lou Grant* iba a resultar una serie tan rompedora como el original, aunque en este caso su innovación iba a llegar menos a través de las características genéricas para centrarse en unos contenidos que trataban de una forma atrevida asuntos de gran candencia social. *Lou Grant* se convirtió en el primer *spin-off* en ganar un premio Emmy como mejor serie, concretamente en los años 1979 y 1980, desde *The defenders*, que logró sus premios en 1962, 1963 y 1964. Posteriormente *Frasier* consiguió superar esa marca ganando el premio Emmy como mejor comedia en cinco ocasiones consecutivas entre 1994 y 1998. Por su parte, Ed Asner también logró ser el primer actor en ganar un premio Emmy interpretando al mismo personaje en dos series diferentes, con el mérito añadido de la versatilidad necesaria para hacerlo primero en comedia y después en drama. Asner lo consiguió como secundario con *La chica de la tele* en 1971, 1972 y 1975, y después como protagonista con *Lou Grant* en 1978 y 1980 (curiosamente en 1976 y 1977 el actor ganó otros dos premios por su trabajo en las miniseries *Hombre rico, hombre pobre* y *Raíces*). Robert Guillaume logró lo mismo, pero sólo en el apartado de la comedia, como secundario de *Enredo* en 1979 y como protagonista de *Benson* en 1985.

La peculiaridad de *Trapper John M.D.* reside también en cruzar los géneros, pasando de la comedia al drama médico, pero sobre todo en utilizar un personaje, no al actor que le dio vida. En *M.A.S.H.* Trapper John era el apodo del doctor John McIntyre, interpretado por Wayne Rogers. La idea de *Trapper John M.D.* era recuperar a ese personaje para mostrar cómo su idealismo de juventud había evolucionado a lo largo de los años. Como *M.A.S.H.* se desarrollaba en los años cincuenta durante la guerra de Corea, la nueva serie se podía situar en la época contemporánea, finales de los setenta, cuando Trapper John, que ya había sobrepasado los cincuenta, era el director de cirugía de un importante hospital de San Francisco. Interpretado por el actor Pernell Roberts, el doctor McIntyre era parte del sistema que antes había despreciado, pero intentaba mantener sus anteriores principios, que ahora aparecían encarnados en el joven doctor Gonzo Gates (Gregory Harrison), también veterano de una unidad MASH en la guerra de Vietnam. A pesar de su

arriesgada propuesta, que suponía cambiar de actor, género y época, *Trapper John M.D.* logró una buena acogida y se mantuvo en antena durante siete temporadas.

Por último, hay que hacer referencia a un fenómeno que denominaremos falso *spin-off*. Se trata de un mecanismo utilizado por los productores para publicitar el lanzamiento de una nueva serie introduciendo uno de sus personajes protagonistas de forma anecdótica en otra que ya es popular para que cuando su propia serie se estrene ya sea un personaje conocido por el público. Tim Brooks y Earle Marsh optan por el término *semi-spin-offs*, definiéndolos como *spin-offs* que parten de personajes no regulares o de una única aparición²⁵⁸. En la mayoría de los casos encubren la utilización de los llamados *backdoor pilots* para el lanzamiento de una nueva serie. La utilización del falso *spin-off* se remonta a final de los cincuenta, cuando cadenas y productoras ahorraban costes produciendo pilotos como capítulos de series que ya estaban en antena. En esa época los *westerns* *Wanted dead or alive* (CBS, 1958-61) y *Law of the plainsman* (NBC, 1959-60) fueron probados desde capítulos de las series *Trackdown* (CBS, 1957-59) y *The rifleman* (ABC, 1958-63) respectivamente. Posteriormente fueron utilizados por los que ya anteriormente se han considerado impulsores del *spin-off*, Sheldon Leonard, Norman Lear y Garry Marshall. Leonard utilizó dos capítulos de *The Danny Thomas show* para lanzar *The Andy Griffith show* y *The Joey Bishop show* (NBC, 1961-64; CBS, 1964-65), mientras que Norman Lear planteó un capítulo de *All in the family* alrededor la polémica protagonista de *Maude* (CBS, 1972-78). La serie que más uso hizo del falso *spin-off* fue *Happy days* de Garry Marshall, en donde se presentó a los protagonistas de *Laverne & Shirley* (ABC, 1976-83), *Mork & Mindy* (ABC, 1978-82) y *Out of the blue* (ABC, 1979).

El falso *spin-off* continúa siendo un recurso habitual en la industria televisiva norteamericana y en los últimos años diversas series de éxito lo han utilizado para servir de plataforma a otras nuevas. El falso *spin-off* pretende atraer el público de una serie de éxito a un nuevo programa que va a tener un

²⁵⁸ BROOKS y MARSH (1999), p. 1267.

planteamiento argumental similar y que por tanto puede interesar a ese espectador, tal y como se estableció con los *westerns* pioneros en esta técnica y fue seguido por las telecomedias citadas. Un nuevo ejemplo de *western* fue *Dirty Sally* (CBS, 1974) respecto a *La ley del revólver*. A través de un capítulo de *La ley de Burke* se introdujo a la protagonista de *Honey West* (ABC, 1965-66), una versión femenina del investigador atractivo, inteligente y refinado Amos Burke. Otra serie con un detective peculiar, *Los casos de Rockford* (NBC, 1974-80), sirvió para presentar a una nueva muestra del subgénero, *Richie Brockelman, private eye* (NBC, 1978). También en el género de investigación criminal, el médico protagonista de *Diagnóstico asesinato* (CBS, 1993-2001) apareció en un capítulo de *Jake y el gordo* (CBS, 1987-92). *The Partridge family* (ABC, 1970-74) tenía como protagonista a una familia que había formado con éxito un grupo musical y un capítulo de la serie fue utilizado para lanzar *Getting together* (ABC, 1971-72), sobre un joven compositor. Un doble capítulo de *The rookies* (ABC, 1972-76), sobre un grupo de policías novatos, sirvió introducir al jefe de la unidad de fuerzas especiales de *Los hombres de Harrelson* (ABC, 1975-76). Y dos ejemplos de dramas seriales, *Melrose Place* (Fox, 1992-99) y *Models Inc.* (Fox, 1994-95), fueron introducidos en la serie que puso de moda el subgénero en los años noventa, *Sensación de vivir* (Fox, 1990-2000).

4.2.5. La animación.

El trasvase de personajes de series de acción real a otras de animación fue un interesante fenómeno durante los años setenta y principios de los ochenta. Las series objeto de traslación animada solían ser comedias de gran popularidad entre el público juvenil e infantil cuyos argumentos eran simplificados para adaptarse al bloque de la programación al que pertenecían las nuevas series, las mañanas de los sábados. Dentro de esta moda se realizaron, entre otras, las versiones animadas de *Mi bella genio*, como *Jeannie* (CBS, 1973); *The Partridge family*, como *The Partridge family, 2200 A.D.* (CBS, 1974-75); *La isla de Gilligan* (CBS, 1964-67), como *The new adventures of Gilligan* (ABC, 1974-75); *Happy days*, como *Fonz and the happy days gang* (ABC, 1980-82); *Mork y*

Mindy, como *Mork and Mindy* (ABC, 1982-83); *The dukes of Hazzard* (CBS, 1969-85), como *The dukes* (CBS, 1983); y *Punky Brewster* (NBC, 1984-86), como *It's Punky Brewster* (NBC, 1985-87)²⁵⁹. Habitualmente se solía colocar a los protagonistas en situaciones extraordinarias para propiciar el distanciamiento con su entorno habitual, algo también necesario para adaptar el formato a las convenciones de la ficción animada. Por ejemplo, las protagonistas de *Laverne y Shirley* se convierten en soldados en su aventura animada *Laverne and Shirley in the army* (ABC, 1981-82), y en la segunda versión animada de *La isla de Gilligan*, *Gilligan's planet* (CBS, 1982), los personajes están perdidos en un planeta desconocido en vez de en una isla. Precisamente en una isla es donde acaban los protagonistas de *The Brady kids* (ABC, 1972-74), los niños de la familia de *La tribu de los Brady* (ABC, 1969-74). *The Partridge family, 2200 A.D.* apostaba por un tratamiento futurista y situaba a la familia protagonista, que forma un grupo musical, en un futuro lejano.

Buena parte de estas series también utilizaban animales parlantes como personajes, lo que era habitual en las series de animación del periodo. En *The Partridge family, 2200 A.D.* hay un perro robot llamado Orbit, en *It's Punky Brewster* se trata de una criatura peluda llamada Glomer, y en *Fonz and the happy days gang* y *Laverne y Shirley in the army* es el perro Mr. Cool. *The Brady kids* es la serie con más personajes animales: el perro Mop Top, los pandas Ping y Pong y el pájaro Marlon. En su momento las cadenas se tomaron muy en serio estas adaptaciones y en buena parte de ellas consiguieron que el reparto original (en su totalidad o en parte) prestara las voces a sus equivalente animados. Así ocurrió con *The Brady kids*, *The dukes*, *Mork and Mindy*, *Laverne y Shirley*, *It's Punky Brewster*, *The Partridge family, 2200 A.D.*, *Fonz and the happy days gang* y *The new adventures of Gilligan*.

También hay un relevante ejemplo en el género de la ciencia-ficción, *Star trek: The animated series* (NBC, 1973-74), versión animada de *Star trek*, que ha sido el ejemplo más elaborado de esta tendencia y llegó incluso a ganar un premio Emmy en 1975 como mejor programa infantil en horario diurno. La idea del

²⁵⁹ Todos los datos sobre las series de animación han sido tomados de The Big Cartoon Database: <http://www.bcdb.com> (15-11-2002).

programa partió de la empresa de animación Filmation, que intentó adquirir los derechos para adaptar el programa original, aunque su creador Gene Roddenberry sólo aceptó con la condición de mantener el control creativo sobre el resultado final y que D.C. Fontana, la guionista que supervisaba los guiones de *Star trek*, fuera contratada para ejercer una labor similar. La idea de Roddenberry no era realizar un programa infantil, sino una verdadera continuación de *Star trek* que pudiera emitirse en horario de máxima audiencia²⁶⁰. Aunque el estilo de animación era muy pobre, *Star trek: The animated series* reunió a algunos guionistas de la serie original en lo que no era un intento de reelaborar el universo de *Star trek*, sino completar los dos años de la misión que la temprana cancelación de la serie había dejado en suspenso. De hecho, cuatro capítulos de la nueva serie fueron continuaciones de capítulos de la serie original: *Yesteryear* (1.2.) de *City on the edge of forever* (1.28.), *More tribbles, more troubles* (1.5.) de *The trouble with tribbles, Once upon a planet* (1.9.) de *Shore leave* (1.15.) y *Mudd's passion* (1.10.) de *I, Mudd* (2.8.).

En la serie aparecieron todos los personajes principales con las voces de los actores originales excepto Walter Koenig como Chekhov. Además, Mark Lenard (*Yesteryear*), Roger C. Carmel (*Mudd's passion*) y Stanley Adams (*More tribbles, more troubles*) regresaron para prestar sus voces a personajes que habían encarnado en la serie original. Aunque eran evidentes las limitadas posibilidades expresivas del trabajo de Filmation, la libertad de la animación como lenguaje estético permitía mostrar planetas, naves espaciales, razas extraterrestres y fenómenos diversos que estaban completamente vedados en la serie original. A pesar de su calidad y la buena acogida lograda, la serie dejó de producirse después de veintidós episodios. Posteriormente Gene Roddenberry decidió que la serie no formaba parte del canon de *Star trek*, en

²⁶⁰ Información sobre la serie tomada de las páginas no oficiales *Star trek: The animated series* (http://www.startrekanimated.com/tas_main.html, 12-07-2004) y *Curt Danhauser's guide to the animated Star trek* (<http://66.113.217.85/AnimatedSeries/Bgd.html>, 12-07-2004). El hecho de que la serie fuera excluida del canon del programa original por Gene Roddenberry ha contribuido de forma decisiva a que su presencia en las obras monográficas oficiales sobre el universo *Star trek*, como *The 'Star trek' encyclopedia: A reference guide to the future* de Michael y Denise Okuda, haya sido nula.

parte para evitar que la franquicia fuera relacionada con lo que había sido considerado un producto infantil. Sin embargo, diversos elementos que aparecieron por primera vez en la serie regresaron en encarnaciones posteriores, como el segundo nombre de Kirk (Tiberius), la tecnología de la holocubierta (la cámara de imágenes holográficas para uso recreativo) y el puente de mando con dos puertas.

En los últimos años las adaptaciones animadas de series de televisión han desaparecido casi en su totalidad. Es cierto que algunas series de dibujos animados parecen directamente inspiradas por series de televisión que han alcanzando una gran relevancia, como *Las profecías de Roswell* por *Expediente X*, pero las adaptaciones directas son escasas. En los años noventa sólo se realizó *Los cuentos del guardián de la cripta* (ABC, 1993-94; 1999), una versión de la antología de terror *Los cuentos de la cripta* (HBO, 1989-96) cuyo contenido se rebajó para apelar a un público infantil. Más reciente es *Stargate: Infinity* (Fox, 2002-03), realizada partiendo de *Stargate SG-1* pero situando el planteamiento narrativo en un futuro lejano con nuevos personajes como protagonistas. En 2004 la versión animada de *Buffy, cazavampiros*, cancelada después de un largo periodo de desarrollo en producción, ha vuelto a estar activa y se espera su estreno para 2005²⁶¹.

²⁶¹ BERNSTEIN, Paula: "Fox Kids snares toon *Buffy*". *Variety*, 2 de abril de 2001. Edición digital. Las noticias sobre la revitalización del proyecto se publicaron en: <http://www.bbc.co.uk/cult/buffy/cult/news/buffy/2004/06/01/11568.shtml> (05-07-2004).

4.3. LA HIPERTEXTUALIDAD INTERNA EN LOS TELEFILMES.

La hipertextualidad interna no suele ser un fenómeno muy habitual en el apartado de los telefilmes, en parte por las propias características de este formato. El telefilme nació para cubrir un hueco tanto industrial como temático, haciéndose eco de la realidad más candente y estableciendo la fórmula del “basado en un hecho real” como una de sus principales enseñanzas. Y aunque no todos los telefilmes están basados en hechos reales, sí que es cierto que estos forman una parte importante del género. Esta cercanía a la realidad es uno de los motivos que dificulta los procesos de hipertextualidad, ya que estos acontecimientos reales suelen ser tratados como historias completas. Una hipotética continuación debería ajustarse igualmente a los acontecimientos que siguieron al hecho real, que en muy pocas ocasiones suelen ser tan interesantes como aquel que le dio origen. El constante flujo de la novedad informativa es uno de los elementos que más anima la producción de los telefilmes, por lo que cuando un telefilme alcanza gran éxito lo más habitual es desarrollar otros nuevos con temáticas parecidas, no continuaciones.

Otro factor en contra es la corta vida comercial que suelen tener los telefilmes de las *networks*. Habitualmente son emitidos por las cadenas una única vez y sólo son repetidos si existe un hueco para ello en las parrillas de los periodos vacacionales. Todo su público debe concentrarse en un único periodo de visión y, por tanto, menos público puede acceder a él, menor es la repercusión que obtiene y menor la posibilidad de que pueda ser utilizado como base de un nuevo telefilme. Sin embargo, esto es una realidad que está cambiando y cada vez más los telefilmes siguen unas formas de explotación parecidas a las de los estrenos cinematográficos, siendo distribuidos en vídeo y contando con sucesivos pases en canales de cable o sindicación²⁶². Por último, también está el hecho de que las características genéricas en las que se suelen insertar los telefilmes tampoco propician en exceso las continuaciones, que en la ficción

²⁶² En el apartado correspondiente ya se comentó la labor pionera en este campo de HBO a través de su división HBO Home Video. En la actualidad la práctica totalidad de los telefilmes producidos para el cable suelen ser editados en vídeo o DVD, en la mayoría de las ocasiones sin hacer referencia a su origen televisivo, lo que en la práctica los hace indistinguibles para el espectador medio (sobre todo al internacional) de las películas producidas para las salas de cine.

cinematográfica suelen estar asociadas más a películas de acción y aventura que a dramas, el género en el que se insertan los telefilmes de forma mayoritaria.

A pesar de estos factores es posible encontrar algunos ejemplos de hipertextualidad interna en el campo del telefilme. Un caso excepcional es *Brian's song*, uno de los títulos más importantes de la historia de la televisión, al que ya nos referimos anteriormente. *Brian's song* tenía como argumento la historia real de Brian Piccolo, un jugador de fútbol americano que murió a causa de un cáncer en plena juventud. La película no sólo logró unos extraordinarios índices de audiencia y multitud de premios, sino también conmocionar a la sociedad por su tratamiento del problema del cáncer. La nueva versión, *La canción de Brian* (ABC, 2001), se estrenó logrando unos excelentes resultados de audiencia, aunque su impacto social fue muy inferior al de su precedente, entre otras cosas, porque el tema del cáncer es un tópico habitual de los telefilmes y, al contrario de lo que ocurría en 1974, el público ya estaba familiarizado con ello. Lo que *La canción de Brian* pretendía no era contar otra historia sobre el cáncer, sino homenajear a una película clave para toda una generación de espectadores y actualizarla para una nueva audiencia que desconoce el original.

Otro ejemplo ha sido *Escuela satánica para señoritas* (ABC, 1973), un telefilme de terror sobre una secta instalada en un elitista colegio para mujeres que fue versionada como *Satan school's for girls* (ABC, 2000). En una referencia al original, la actriz Kate Jackson, que interpretaba a una de las alumnas del colegio donde se desarrollaba la historia, da vida en la versión a la directora del centro. También existe un interesante ejemplo de versión espacial en el que se toma como referente una película para la televisión producida en otro país. El telefilme francés *Thomas Guérin, retraité* (1978) sirvió de inspiración para *Haciendo tiempo para volver a casa* (CBS, 1998), con Jack Lemmon interpretando a un jubilado ya viudo, Thomas Guerrin, que decide irse sin avisar de casa de uno de sus hijos y acaba forjando una relación de amistad con una joven que casi lo atropella en la carretera y con la que acaba recorriendo el país en coche camino a California.

Es posible encontrar ejemplos más numerosos de continuaciones de telefilmes. Como ya se comentó anteriormente, resulta poco habitual que un telefilme basado en un hecho real pueda tener una segunda parte porque suelen ser relatos ligados a la actualidad de los que se extrae todo lo que puede ser dramáticamente interesante. Sin embargo, este no fue el caso de *Hasta que el crimen nos separe* (CBS, 1992), la crónica de un suceso que recibió mucho eco en la prensa norteamericana: un ama de casa, abandonada por su marido tras muchos de matrimonio para casarse con una mujer más joven, entró una noche en la casa de su ex marido y lo asesinó junto a su nueva esposa. La película tuvo una gran repercusión cuando fue emitida, especialmente gracias a la efectiva interpretación de su protagonista Meredith Baxter. Rápidamente se realizó una continuación también protagonizada por Baxter, *Her final fury: Betty Broderick, the last chapter* (CBS, 1992), en donde se narraba el desarrollo del juicio por asesinato, pero en este caso desde el punto de vista de una de las hijas del matrimonio, lo que permitía actualizar el caso al espectador informándole de cuál fue el desenlace final de la historia.

Un caso similar sucedió con *Adam* (NBC, 1983), un telefilme basado en un hecho real sobre la desaparición de un niño y los intentos de sus padres John y Reve Walsh por encontrarlo con vida antes de que finalmente su cuerpo sea hallado. La película incluyó como epílogo los rostros de niños desaparecidos, muchos de los cuales fueron localizados después de la emisión de *Adam*. John Walsh se convirtió en los años siguientes en una figura popular gracias a sus actividades para cambiar la legislación que regula la investigación de desapariciones y defender los derechos de las víctimas. Un segundo telefilme, *Adam, his song continues* (NBC, 1986), reflejó esa trayectoria siguiendo la vida del matrimonio Walsh desde el periodo cubierto en el telefilme anterior. También se puede destacar una larga serie de telefilmes producidos por la compañía WINN (formada por productoras televisivas de numerosos países) basada en casos reales de la policía y el FBI que tuvieron una gran relevancia pública: *In the line of duty: The F.B.I. murders* (1988), *In the line of duty: A cop for the killing* (1990), *In the line of duty: Manhunt in the Dakotas* (1991), *In the line of duty: Street war* (1992), *In the line of duty: Siege at Marion* (1992), *In the line of duty: Ambush in Waco* (1993), *In the line of duty: The price of vengeance*

(1994), *In the line of duty: Hunt for justice* (1995), *In the line of duty: Kidnapped* (1995) e *In the line of duty: Blaze of glory* (1997).

A pesar de estos ejemplos, son más comunes las continuaciones de telefilmes que no están basados en hechos reales. Por ejemplo, el telefilme *El asesino del médico* (CBS, 1990), que logró el premio Emmy como mejor película para televisión, giraba en torno a un abogado provinciano, Harmon Cobb (Walter Matthau), que en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial debe defender a un prisionero de guerra nazi acusado de haber matado al médico local, lo que le atraerá las iras de todo el pueblo y el respeto de su amigo el juez Bell (Harry Morgan). Posteriormente Matthau y Morgan protagonizaron dos telefilmes más como Cobb y Bell, *En contra de su voluntad* (CBS, 1992) y *Una ciudad tranquila* (CBS, 1994), en donde de nuevo Cobb tendrá que defender con su peculiar estilo casos que parecen perdidos. Kenny Rogers como el jugador de cartas Brady Hawkes y Bruce Boxleitner como su protegido Billy Montana también protagonizaron la serie de telefilmes *The gambler* (CBS, 1980), *The gambler: The adventure continues* (CBS, 1983), *The gambler, part III: The legend continues* (CBS, 1987) y *Gambler V: Playing for the keeps* (CBS, 1994), mientras que Rogers aparecería en solitario en *The gambler returns: The luck of the draw* (NBC, 1991).

Las continuaciones en este formato comenzaron con un telefilme de gran notoriedad, *The night stalker* (ABC, 1972), que seguía la investigación del reportero Carl Kolchak de un caso de vampirismo en la ciudad de La Vegas. *The night stalker* se convirtió en la película para televisión más vista hasta ese momento y la cadena ABC produjo una continuación, *The night stangler* (ABC, 1972), en donde Kolchak investiga una serie de asesinatos cometidos por un científico que ha logrado la fórmula de la inmortalidad. En la ficción cinematográfica el terror también ha sido un género predilecto para las continuaciones y posteriormente otros telefilmes de terror también contaron con segundas partes, como *The savage bees* (NBC, 1976), sobre el ataque de un enjambre de abejas que se repetiría en *Las abejas asesinas* (CBS, 1978). *Enterrado vivo* (USA Network, 1990), protagonizada por Jennifer Jason Leigh y Tim Matheson, utilizaba como base el célebre relato de Edgar Allan Poe *El*

entierro prematuro, pero trasladándolo al contexto contemporáneo a través de una historia de infidelidad conyugal, avaricia y asesinato. Un hombre es envenenado por su mujer y su amante para hacerse con su fortuna y es dado por muerto, pero sigue vivo y despierta dentro de su ataúd varios metros bajo tierra. Conseguirá salir de allí y ejecutar una venganza que culminará con su propia mujer despertándose en su ataúd tras haber sido ella la que es enterrada viva. El impacto de la película intentó ser revivido varios años después en una historia muy similar, *Enterrado vivo 2* (USA Network, 1997), aunque esta vez con una mujer como protagonista. Tim Matheson, el protagonista original, retomó su personaje, que en esta ocasión aconseja a la mujer sobre cómo dar la vuelta a la situación y vengarse de su marido y de su amante. Otro telefilme con continuación dentro del género de terror ha sido *Una cabaña junto al lago* (USA Network, 2000), sobre un guionista de Hollywood que resulta ser un asesino en serie. Su método criminal es ahogar a jóvenes mujeres en un lago cercano a la cabaña en la que se retira para escribir. La segunda parte, *Return to the cabin by the lake* (USA Network, 2001), cuenta con un argumento inspirado en *Scream 2* (1997, Wes Craven): la recreación para una película de los acontecimientos narrados en la entrega anterior, lo que provoca una nueva espiral de asesinatos.

Un caso excepcional de continuación en el formato de antología es *Si las paredes hablasen* (HBO, 1996). La película, protagonizada, escrita y dirigida por mujeres, estaba formada por tres historias independientes situadas en diferentes décadas que mostraban la evolución del aborto en la sociedad norteamericana desde el punto de vista femenino. El telefilme obtuvo una gran repercusión por tratar con libertad un asunto tan controvertido y se convirtió en uno de los acontecimientos televisivos más importantes del año²⁶³. Cuatro años después se estrenó una continuación, *Mujer contra mujer (Si las paredes hablasen 2)* (HBO, 2000). La nueva película respetaba el formato antológico de su precedente, tres historias protagonizadas por mujeres en tres décadas

²⁶³ A pesar de su naturaleza controvertida, *Si las paredes hablasen* fue nominada para cuatro premios Emmy y tres Globos de Oro, en ambos casos como mejor película para televisión, y logró una amplia difusión internacional.

diferentes, aunque en este caso con nuevas protagonistas y sustituyendo el aborto por otro tema igualmente polémico, el lesbianismo.

4.4. LA PARODIA COMO PRÁCTICA TRANSTEXTUAL.

La parodia ha sido utilizada en cine y televisión como fórmula humorística que toma como referentes textos de los propios medios, por lo que resulta adecuado su estudio en este apartado, aunque posteriormente, en los capítulos sobre los intercambios entre cine y televisión, se hará una ampliación de este punto. La parodia se remonta a los mismos orígenes de la narrativa como una forma de creación humorística que toma como base relatos precedentes. Su significado etimológico, “cantar al lado”, propiciaba, según Gerard Genette, una derivación de significados: *cantar en falsete o con otra voz, en contracanto – en contrapunto- o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía*²⁶⁴. Genette define la parodia como una práctica hipertextual que busca el efecto cómico de esa relación dialéctica de similitud y oposición respecto a un referente a través de tres prácticas. Por un lado está lo que denomina la parodia estricta, una transformación satírica que supone una alteración semántica, es decir, que se dice lo mismo o algo parecido pero con un sentido rebajado y desviado. La segunda práctica es el travestimiento, en donde además de acentuar el contenido satírico, se realizan una serie de transformaciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras. La tercera es la imitación satírica o pastiche satírico, que supone la imitación de un estilo con intención satírica, lo que marca la diferencia con el pastiche neutro²⁶⁵.

Dan Harries ofrece una definición de la parodia centrada en la ficción cinematográfica desde un punto de vista funcional: *la parodia cinematográfica toma estructuras semióticas pre-establecidas y bastante estables (como un género, la obra de un determinado director o incluso una película muy conocida) y recontextualiza su estructura a través de la oscilación entre la similitud y la diferencia con el texto elegido*²⁶⁶. Más que un metagénero, un género sobre los géneros, Harries afirma que la parodia es una forma discursiva que se inserta dentro del género que toma como referente y que,

²⁶⁴ GENETTE (1989), p. 20.

²⁶⁵ GENETTE (1989), pp. 37-38.

²⁶⁶ HARRIES, Dan: *Film parody and the resuscitation of genre*, en NEALE, Steve (ed.): *Genre and contemporary Hollywood*. Ed. British Film Institute, Londres, 2002. Página 282.

mientras realiza un metacomentario sobre el mismo, reitera sus reglas y convenciones. Por ello *Scary movie* (2000, Keenen Ivory Wayans) es una forma particular de película de terror que será predominantemente disfrutada por los aficionados al género. Precisamente esa doble naturaleza fue el problema de *El último gran héroe* (1993, John McTiernan), parodia del *blockbuster* cinematográfico que como tal *blockbuster* se promocionó ante el público, creando unas expectativas que no se correspondían con el sentido irónico de la película, que fracasó de forma notable.

Dentro del contexto de esta investigación resultan de especial interés las apreciaciones de Harries acerca de la parodia como procedimiento transtextual que, aunque predomina especialmente como fórmula hipertextual, utiliza las otras cuatro formas de transtextualidad delimitadas por Genette. Respecto a la intertextualidad, Harries destaca el hecho de que una de las características de la parodia es precisamente la similitud con su referente. A menudo la copresencia en el nuevo texto o cita se logra a través de la reproducción literal de líneas de diálogos, la utilización de los mismos decorados, como en *El jovencito Frankenstein* (1974, Mel Brooks) respecto a *Frankenstein* (1931, James Whale), o incluso la inserción de fragmentos del texto original, como en *Cliente muerto no paga* (1982, Carl Reiner)²⁶⁷. Harries también incide en las posibilidades paródicas de las variedades de la intertextualidad propuestas por Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis: la intertextualidad célebre, la intertextualidad genética, la intratextualidad, la autocitación y la intertextualidad mendaz²⁶⁸. La intertextualidad célebre, ya citada anteriormente, supone la utilización de un actor asociado al texto parodiado, como la presencia de Richard Crenna en *Hot shots 2* (1993, Jim Abrahams) interpretando un personaje muy similar (y atravesando por la misma peripecia) que al que dio vida en *Rambo* (1985, George P. Cosmatos), el texto que se toma como referente principal.

²⁶⁷ HARRIES, Dan: *Film parody*. Ed. British Film Institute, Londres, 2000. Páginas 26-27.

²⁶⁸ STAM, BURGOYNE y FLITTERMAN-LEWIS (1992), p. 207.

La intertextualidad genética es una variedad de la anterior en donde se utiliza a un hijo o familiar del intérprete de referencia, como la presencia de Patrick Wayne, hijo de John Wayne, en la parodia del *western* *Esos locos cuatros* (1985, High Wilson). Respecto a intratextualidad, supone la inclusión de referencias autorreflexivas, como la visita a la tienda de productos de la propia película en *La loca historia de las galaxias* (1987, Mel Brooks). La autocitación es la referencia a obras pasadas del autor o productora, como ocurre en *Scary movie* respecto a la serie *The Wayans Bros.*, cuyos protagonistas, Shawn y Marlon Wayans, lo son también de la película. Por último, la intertextualidad mendaz supone el uso falseado de procedimientos discursivos establecidos, como la utilización de noticiarios reales para dar credibilidad a la parodia que sigue.

Continuando con los procesos transtextuales, la metatextualidad es también utilizada en algunas ocasiones para poner en cuestión la propia naturaleza del discurso. A veces no se trata solamente de revelar su naturaleza de ficción, como ocurre en *Scary movie* o en *Head* (1968, Bob Rafelson), en donde los actores comienzan a hablar con el equipo técnico de la película, sino que tiene un mayor alcance cuando se busca recuperar los procedimientos estilísticos del texto objeto de parodia, como el uso de las técnicas del cine mudo en *La última locura* (1976, Mel Brooks) y del documental en *This is spinal tap* (1984, Rob Reiner) y *A mighty wind* (2003, Christopher Guest). Respecto a la paratextualidad, a menudo es utilizada para resaltar la relación entre la parodia y sus referentes, como en el ejemplo citado por Harries de *Máxima ansiedad* (1978, Mel Brooks), una parodia del cine de Hitchcock cuyo eslogan era, en una referencia a *Psicosis*, 'a *psycho comedy*', o más recientemente *Scary movie*, que retoma el título que tuvo el que es su referente principal, *Scream*. *Vigila quien llama*, durante toda su fase de desarrollo hasta que fue cambiado poco antes del estreno. Respecto a la architextualidad, la presencia de indicaciones genéricas, éstas llegan a menudo a través de titulaciones, como la que contabiliza el número de muertos provocados por el protagonista de *Hot shots 2* hasta convertirse, como se indica, en la película de acción bélica más sangrienta.

Todos estos procedimientos transtextuales son utilizados por la parodia, aunque el mecanismo principal sigue siendo la hipertextualidad, que funciona según Harries a través de seis fórmulas básicas²⁶⁹. La primera es la reiteración, la utilización de elementos reconocibles de los textos objeto de parodia que marcan el elemento de similitud sobre el que se va a construir la oposición posterior. El autor incide de forma especial en este aspecto porque a menudo su importancia ha sido despreciada en favor de las técnicas siguientes, pero también porque fundamenta la consideración de que la parodia es anti-canon pero también canon. Es decir, que para poder realizar su función debe reunir un número suficiente de elementos constitutivos de ese género, película o estilo (el canon) como para plantear de forma correcta la oposición (el anti-canon)²⁷⁰. De esta forma, aunque *Sillas de montar calientes* (1974, Mel Brooks) deconstruya el género del *western*, es asimismo un *western*, de la misma forma que *Hot shots* (1991, Jim Abrahams) sigue siendo una película de acción. Partiendo del elemento reiterativo, uno de los procedimientos para lograr el efecto paródico es la inversión, en la que un elemento se utiliza de una forma diferente a la de su referente. Por ejemplo, en *Amor al primer mordisco* (1979, Stan Dragoti) Drácula (George Hamilton) no sólo no es un villano que actúa como un depredador, sino que es un donjuán empedernido caracterizado de forma amable, mientras que sus perseguidores son los verdaderos villanos. Otro método es la direccionalidad errónea, en la que se reproduce una fórmula que tiene una consecuencia imprevista, como el ejemplo señalado por el autor, procedente de *Espía como puedas* (1996, Rick Friedberg), en el que cuando el protagonista Dick Steele (Leslie Nielsen) lanza su sombrero a un perchero, éste no sólo no se inserta perfectamente, sino que rompe el perchero en mil pedazos como si fuera cristal.

La literación utiliza elementos que contribuyen a la construcción del texto como producto cultural, incidiendo de esta forma en su autorreflexividad. Por ejemplo, en *Agárralo como puedas II ½* (1991, David Zucker) la secuencia en la que se recrea con una canción pop el renacido idilio entre los protagonistas (un

²⁶⁹ HARRIES (2000), pp. 37-38. Ejemplos propios excepto los citados.

²⁷⁰ Extendiendo la terminología de Rick Altman sobre el género, esos elementos se pueden distinguir entre el léxico, la sintaxis y el estilo fílmico, que puede fluctuar entre los dos primeros elementos. HARRIES (2000), p. 8.

procedimientos habitual en el cine moderno) finaliza con la aparición de unos títulos como los utilizados en los videoclips que indican la canción, el autor y su procedencia, la banda sonora de *Agárralo como puedas II ½*. El quinto procedimiento es la inclusión de elementos extraños que no corresponden de forma llamativa con el léxico o la sintaxis del referente sobre el que se construye la parodia. Un ejemplo llamativo ocurre en una escena de *Sillas de montar calientes* en la que los protagonistas acuden a un reclutamiento de mercenarios por parte de sus antagonistas y entre ellos se encuentran personajes que no encajan en el léxico del *western*: unos soldados nazis, unos moteros, unos beduinos y, por último, dos miembros del Ku Klux Klan. El último procedimiento marcado por Harries es la exageración, en donde los elementos léxicos, sintácticos o estilísticos son llevados más allá de sus límites razonables. En *Sillas de montar calientes* el pistolero Waco Kid (Gene Wilder) debe demostrar sus dotes ante toda una hilera de enemigos que le apuntan con sus armas. La rapidez de Waco Kid es exagerada haciendo que logre acertar en todos sus blancos quintándoles a los otros pistoleros sus pistolas sin que se llegue a ver cómo desenfunda.

Después de exponer de una forma resumida los principios teóricos de la parodia, se puede ofrecer una aproximación desde el punto de vista histórico. La parodia surgió desde el mismo momento que el cine comenzó asentarse como lenguaje y aún en los tiempos del mudo Buster Keaton realizó con *Three ages* (1923, Buster Keaton) una parodia poco disimulada de *Intolerancia* (1916, D. W. Griffith), mientras que Mack Sennett produjo también diversos cortos parodiando también a Griffith, pero esta vez sus serios *westerns*. Posteriormente Abbott y Costello lograron un gran éxito con sus parodias cinematográficas de películas de género de Universal iniciadas con *Abbott y Costello contra los fantasmas* (1948, Charles Barton) y a la que siguieron *Abbott and Costello meet the Killer, Boris Karloff* (1949, Charles Barton), *Abbott and Costello meet the invisible man* (1951, Charles Lamont), *Abbott and Costello meet Dr. Jeckyl and Mr. Hyde* (1953, Charles Lamont) y *Abbott and Costello meet the mummy* (1955, Charles Lamont). Otras de sus parodias cinematográficas para Universal fueron *Las minas del rey Salmonete* (1949, Charles Barton), que utilizaba como referente el subgénero de aventuras

exóticas; *Abbott and Costello in the Foreign Legion* (1950, Charles Lamont), sobre las aventuras en el desierto; *Abbott y Costello contra el Capitán Kidd* (1952, Charles Lamont), parodia de *El Capitán Kidd* (1945, Rowland V. Lee); *Abbott and Costello go to Mars* (1953, Charles Lamont) y *Abbott y Costello contra la poli* (1955, Charles Lamont), parodia de las a su vez paródicas producciones mudas de la compañía Keystone de Mack Sennett. La inclusión de elementos autorreferenciales era muy frecuente, de forma más llamativa a través de la intertextualidad célebre con la presencia de Bela Lugosi y Lon Chaney Jr. interpretando respectivamente a Drácula y el Hombre Lobo en *Abbott y Costello contra los fantasmas*, Charles Laughton recuperando su personaje del Capitán Kidd en *Abbott y Costello contra el Capitán Kidd* y Mack Sennett apareciendo en la parodia de sus producciones de Keystone *Abbott y Costello contra los polis*, en donde también participaban actores de las producciones originales como Harold Goodwin y Heinie Conklin. Boris Karloff declinó aparecer como Frankenstein en *Abbott y Costello contra los fantasmas* y como la momia en *Abbott and Costello meet the mummy*, pero participó como antagonista en otras dos parodias de terror, *Abbott and Costello meet the Killer*, *Boris Karloff y Abbott and Costello meet Dr. Jeckyl and Mr. Hyde*.

En estos años las parodias cinematográficas, sobre todo centradas alrededor de los géneros, se realizaron de forma frecuente, logrando especial relevancia las protagonizadas por Bob Hope, sobre todo la parodia de *El virginiano* (1946, Stuart Gilmore) titulada *El rostro pálido* (1948, Norman Z. McLeod). Bob Hope también parodió el género de aventuras de capa y espada en *The princess and the pirate* (1944, David Butler), el cine negro en *Mi morena favorita* (1947, Elliott Nugent), el melodrama romántico en *The great lover* (1949, Alexander Hall), el género de espías en *My favorite spy* (1951, Norman Z. McLeod) y *Faldas de acero* (1956, Ralph Thomas), y el subgénero de las películas de boxeo con *Off limits* (1953, George Marshall), además de realizar otra parodia del *western*, *Alias Jesse James* (1959, Norman Z. McLeod).

A partir de los años sesenta la parodia cinematográfica fue dominada por dos profesionales formados junto al cómico de televisión Sid Caesar y su programa *Your show of shows*: Woody Allen y Mel Brooks. Allen fue el primero en

comenzar a trabajar en el cine a mediados de la década como guionista en *¿Qué tal, Pussycat?* (1965, Clive Donner). La primera película de Allen como director fue *Toma el dinero y corre* (1969), un falso documental que tomaba como referente las películas protagonizadas por delincuentes. Allen incluyó en las películas de esta primera etapa de su carrera elementos de sátira social y crítica política junto a la parodia de diversos medios, como la televisión y la literatura, además de la cinematográfica. En *Bananas* (1971, Woody Allen) la comicidad giraba en torno al activismo político, en *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972, Woody Allen) el objeto principal era la liberación sexual incluyendo parodias a propósito de *2001: Una odisea en el espacio*, *Hamlet* y *Frankenstein*, y en *El dormilón* (1973, Woody Allen) el referente fueron las fábulas futuristas como *La naranja mecánica* y *THX 1138*, además de otras películas como *Un tranvía llamado deseo*. Su último trabajo en la parodia antes de comenzar a cultivar el drama fue *La última noche de Boris Grushenko* (1975), donde los referentes parodiados eran la literatura realista rusa del siglo XIX y sus versiones cinematográficas. Posteriormente Allen regresó de forma esporádica al género con *Zelig* (1983), un falso documental en donde satirizaba la historia del siglo XX, y *La rosa púrpura del Cairo* (1985), donde el referente era el melodrama de los años cuarenta y cincuenta. Después utilizó elementos de la parodia de géneros para los planteamientos de muchas de sus comedias, como el expresionismo alemán en *Sombras y niebla* (1992), el *thriller* en *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993), el musical en *Todos dicen I love you* (1996), el género de robos en *Granujas de medio pelo* (2000) y el cine negro en *La maldición del escorpión de jade* (2001).

Mel Brooks ha dedicado por el contrario la práctica totalidad de su carrera como realizador a la parodia cinematográfica, alternando la deconstrucción de géneros cinematográficos con la utilización de películas concretas como punto de partida de la acción. Brooks logró un relevante fracaso comercial con *Los productores* (1968), una parodia del mundo teatral y su representación cinematográfica en películas como *Yanqui Dandy* (1942, Michael Curtiz). Sin embargo, este inicio poco afortunado se vio compensado por el gran éxito logrado por *Sillas de montar calientes*, una parodia del *western* en donde

incidía especialmente en su articulación de un discurso racista. En *El jovencito Frankenstein* el objetivo fue *Frankenstein* y sus diversas continuaciones mientras que *La última locura* fue una audaz parodia del cine mudo y el negocio cinematográfico planteada como una película muda en donde las únicas palabras las pronuncia, irónicamente, el célebre mimo Marcel Marceau. En su siguiente película, *Máxima ansiedad*, el referente fueron las películas de Alfred Hitchcock desde *Los treinta y nueve escalones* (1935) a *Frenesí* (1972). Con *La loca historia del mundo* (1981) Brooks realizó una sátira histórica utilizando como referentes películas del género histórico como *Calígula*, *La caída del imperio romano*, *Rey de reyes*, *Ben-Hur* y *Los diez mandamientos*. En este periodo dos actores asociados con Mel Brooks debutaron como realizadores con sendas parodias. Gene Wilder dirigió *El hermano más listo de Sherlock Holmes* (1975) y posteriormente parodió la figura de Rodolfo Valentino y el melodrama mudo en *El mejor amante del mundo* (1977). Marty Feldman, Igor en *El jovencito Frankenstein*, dirigió *Mi bello legionario* (1977), una parodia de *Beau Geste* (1926, Herbert Brenon) y sus diferentes versiones cuyo título original hacía referencia a su propia naturaleza hipertextual con humor, *The last remake of Beau Geste*, *El último remake de Beau Geste*.

Ya en la década de los ochenta la siguiente parodia de Mel Brooks, *La loca historia de las galaxias*, tomó como referente principal *La guerra de las galaxias* para su planteamiento argumental, utilizando también otras películas del género fantástico como *Viaje alucinante*, *El planeta de los simios*, *Alien* y *2001: Una odisea del espacio*. Brooks utilizó un planteamiento muy similar en sus dos últimas parodias, *Las locas, locas aventuras de Robin Hood* (1993) y *Drácula, un muerto muy contento y feliz* (1995), que en ambos casos utilizaban personajes de gran popularidad que habían sido puestos de moda por dos nuevas adaptaciones cinematográficas, *Robin Hood: Príncipe de los ladrones* (1991, Kevin Reynolds) y *Drácula de Bram Stoker* (1992, Francis Ford Coppola). Estas películas fueron los principales objetos de parodia, aunque también se tomaron como referencia adaptaciones cinematográficas anteriores y otros textos cinematográficos y televisivos.

La presencia de los actores Cary Elwes y Leslie Nielsen como protagonistas de *Las locas, locas aventuras de Robin Hood* y *Drácula, un muerto muy contento y feliz* respectivamente supuso un cruce entre la obra de Brooks y los que habían sido sus sucesores como principales exponentes de la parodia cinematográfica, los hermanos David y Jerry Zucker y Jim Abrahams. Los tres, en distintas capacidades como directores, productores y guionistas, realizaron la primera parodia relevante de la década de los ochenta, *Aterriza como puedas* (1980), parodia de la serie *Aeropuerto*. Su característica principal era exagerar de forma notable los procedimientos utilizados por parodias anteriores, así como trasladar escenas tomadas de películas de forma casi literal y acortar el plazo entre el referente y la película para que resultara pertinente para la joven audiencia cinematográfica a la que iba dirigida. El éxito de *Aterriza como puedas* fue seguido por una continuación, *Aterriza como puedas II* (1982); la parodia del género de espías *Top secret* (1984); *Agárralo como puedas* (1988), basada en la serie de televisión *Police squad!*; y *Hot shots* (1991) y su continuación *Hot shots 2*, parodias del *blockbuster* cinematográfico.

El éxito de estas películas propició un renacimiento de la parodia cinematográfica. Leslie Nielsen, el protagonista de *Agárralo como puedas*, se convirtió en actor habitual del género, protagonizando sucesivas muestras como *Espía como puedas*, una parodia de James Bond; *¡Vaya un fugitivo!*, que tomaba como punto de partida a *El fugitivo*; y *Despega como puedas*, sobre las películas de ciencia-ficción. Cary Elwes, protagonista en *Las locas, locas aventuras de Robin Hood*, había aparecido en *Hot shots*, donde su presencia tenía ecos de intertextualidad célebre porque, aunque él no había participado en el referente *Top gun* (1986, Tony Scott), sí lo había hecho como antagonista en otra película de acción protagonizada por Tom Cruise, *Días de trueno* (1990, Tony Scott). Carl Reiner, que había realizado una notable parodia del cine negro con *Cliente muerto no paga*, también se dejó influir por esta nueva tendencia dirigiendo *Distracción fatal* (1993), cuyo punto de partida era, como su título original (*Fatal instinct*) indicaba, una parodia del *thriller* contemporáneo representado por *Atracción fatal* (1987, Adrian Lyne) e *Instinto básico* (1992, Paul Verhoeven).

El éxito de *Scream. Vigila quien llama* supuso un renacimiento del género del terror e igualmente de la parodia del género con *Scary movie* y sus dos continuaciones, mientras que un resurgimiento similar del cine juvenil acabó desembocando en la parodia *No es otra estúpida película americana* (2001, Joel Gallen). Sin embargo, una de las características de la nueva parodia era no limitarse a un género o una película, sino utilizar cada título para realizar una antológica humorística de los momentos más relevantes del cine estrenado en los años anteriores. Por ejemplo, aunque *Scary movie* utilizaba como referentes principales *Scream. Vigila quien llama*, su continuación *Scream 2* y su complemento *Sé lo que hiciste el último verano* (1997, Jim Gillespie), todas ellas escritas por el guionista Kevin Williamson, su final parodiaba la resolución de *Sospechosos habituales* (1995, Bryan Singer) tanto a nivel léxico como de tratamiento estilístico. En *Agárralo como puedas II ½* se hace una parodia a propósito de la escena de amor de *Ghost* (1990, Jerry Zucker) en lo que puede considerarse una autocitación del propio Jerry Zucker, mientras que en *¡Vaya un fugitivo!* se hace lo propio con la conocida escena de los amantes en la cubierta de *Titanic* (1997, James Cameron). Las referencias a películas concretas se hacen más numerosas, buscando parodiar los momentos más significativos y recordados de las películas (o series de televisión) utilizadas como referentes, y esperando del espectador que tenga una competencia necesaria para poder identificar el texto parodiado.

La parodia en televisión ha estado igualmente presente desde el nacimiento del medio, pero no se ha articulado de forma frecuente a través de narrativas autónomas como en el caso del cine, sino dentro de programas de *sketches* como *The Jack Benny show* o, más recientemente, *Second City TV* y *Saturday night live*. Entre las series de televisión dedicadas a parodiar un género concreto destaca *El superagente 86*, creada por Mel Brooks antes de comenzar a trabajar como realizador cinematográfico como respuesta al auge del género del espionaje en cine y televisión. Hay que tener en cuenta que a partir de esta época la parodia televisiva comienza a nutrirse de materiales cinematográficos de la misma forma que la parodia cinematográfica incorpora materiales televisivos en relaciones cruzadas, aunque se puede afirmar que, con las excepciones que reseñaremos posteriormente al estudiar estas relaciones

cruzadas, cada parodia siempre utiliza como elementos predominantes materiales de su medio. *El superagente 86* nació para aprovecharse del éxito logrado por *James Bond contra el Dr. No* (1963, Terence Young), pero también partía de la herencia del género del espionaje en la televisión norteamericana a través de series como *Intriga extranjera*, *Espionaje* y *Cinco dedos*, además de la buena acogida lograda por una parodia televisiva del género menos radical, *El hombre de CIPOL*. El elemento que iba a separar a *El superagente 86* del resto de las aproximaciones más o menos cómicas al género era su protagonista, Maxwell Smart, el primer idiota en protagonizar una serie de televisión según el propio Mel Brooks. En Smart todo era irónico, empezando por su nombre (que significa *listo*) y especialmente su irrefutable incompetencia para actuar como agente secreto mientras mostraba una gran vanidad, lo que desembocaba en lo que era la idea principal de la serie: la creación por parte del cine y la televisión de modelos imposibles de emular por las personas corrientes²⁷¹. Brooks estuvo brevemente asociado a otra serie de televisión paródica, *When things were rotten* (ABC, 1975), que tomaba como referente a Robin Hood mucho antes de que el director realizara una nueva aproximación al tema en *Las locas, locas aventuras de Robin Hood*, aunque el resultado fue muy inferior al de *El superagente 86*.

Conseguir mantener en antena parodias se convirtió en una tarea difícil especialmente porque se apreciaba un rápido cansancio del público, algo que se hizo evidente con la parodia del universo de los superhéroes *Batman*, que después de una primera temporada de gran popularidad sufrió una espectacular bajada en la segunda antes de ser cancelada. Otra parodia del género, *Captain Nice* (NBC, 1967), no pasó de la primera temporada, algo que también sucedió con las parodias del género de espías *The double life of Henry Phylfe* (ABC, 1966) y *Mr. Terrific* (CBS, 1967). Después de la cancelación de *El superagente 86*, su protagonista Don Adams probó fortuna con otra parodia, aunque en este caso del género policíaco, *The partners* (NBC, 1971-72), que tampoco logró una popularidad mayor. Pero a finales de la década de los setenta se estrenaron con mucha más fortuna dos parodias del que se había

²⁷¹ YACOWAR, Maurice: *The comic art of Mel Brooks*. Ed. W.H.Allen, Londres, 1982. Páginas 57-58.

convertido en uno de los géneros predilectos de la televisión, el serial o *soap opera*, que en ese momento estaba confinado a los horarios de tarde (el *day-time*) pero que muy pronto, gracias al éxito de *Dallas*, iba a demostrar que podía ser exportado al horario de máxima audiencia. Tanto *Mary Hartman, Mary Hartman* (Sindicación, 1976-77) como *Enredo* iban a explotar las posibilidades satíricas de la parodia exagerando los planteamientos argumentales de la *soap-opera*, pero curiosamente el elemento de similitud que marcaba *Harries* como imprescindible también permitió que lograran una audiencia fiel que seguía sus adictivas y enrevesadas tramas argumentales de la misma forma que hacían con cualquier programa tradicional del género. Por eso se puede considerar que supusieron la prueba de fuego de la traslación al horario de máxima audiencia de tramas seriales y abrieron el camino para exportaciones más ortodoxas del género como la propia *Dallas* o *California*.

Mel Brooks no iba a ser el único nombre fundamental de la parodia cinematográfica que antes o después de llevar esta práctica a una alta cota había intentando explotarla en televisión. David Zucker, Jerry Zucker y Jim Abrahams desarrollaron al amparo del éxito de *Aterrizo como puedas Police Squad!* (ABC, 1982), una parodia del género policiaco que tanta fortuna había tenido en cine y televisión. La serie tomaba de referentes como *Dragnet* la sobria narración en *off* en autodiégesis y de *El superagente 86* la presencia de un protagonista tan arrogante como incompetente, en este caso el Teniente Frank Debrin (Leslie Nielsen). En el programa se aprovechaba la naturaleza episódica para incluir nuevas versiones de la misma broma, como la inclusión de un prólogo en el que se cometía un asesinato que después no tenía nada que ver con el argumento o el hecho de que cada capítulo contaba con dos títulos, el que aparecía impreso y el que mencionaba un narrador heterodiegético cuando el primero aparecía en pantalla. A pesar de su originalidad la serie no pasó de los seis capítulos, pero se convirtió en objeto de culto por parte de los espectadores hasta el punto de que fue adaptada cinematográficamente con notable éxito como *Agárralo como puedas*.

Algo más longeva fue *Sledge Hammer!* (ABC, 1986-88), una variación del planteamiento de *Police Squad!* (incluyendo género y protagonista

incompetente), aunque en este caso centrándose en la figura del policía ultraviolento que tan buena fortuna había logrado en cine con *Harry el sucio* (1971, Don Siegel) y en televisión con *Hunter* (NBC, 1984-91). La última parodia que ha logrado destacar, en este caso de forma notable, ha sido *Matrimonio con hijos* (Fox, 1987-97). Se trata de una parodia con fuerte presencia de elementos satíricos que utiliza como referente el género de la comedia familiar a través de las desventuras de sus protagonistas, los Bundy, que, utilizando como fórmula principal la inversión, se comportan y se tratan entre sí justo de la forma contraria a como lo hacen las familias de las comedias convencionales. *Los Simpson* (Fox, 1989-) también utiliza de forma frecuente la parodia de referentes televisivos, aunque en este caso como una fórmula más dentro de su proceso de deconstrucción de todo tipo de textos de la cultura popular.

PARTE TERCERA

5. EL TELEFILME Y LA FICCIÓN AUDIOVISUAL.

5.1. EL TELEFILME Y LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA.

5.1.1. La edad de oro de las *networks* y el prototelefilm: Las antologías llevadas al cine.

A) El ascenso de las producciones antológicas y *Marty*.

En el apartado correspondiente al contexto histórico-industrial ya se ofreció una visión general del desarrollo de la televisión durante los años cuarenta y cincuenta y su relación con la industria cinematográfica. Durante ese periodo crítico el eje Nueva York-Hollywood se mantuvo muy activo y los intercambios se hicieron más frecuentes con el paso de los años hasta culminar con el desplazamiento de la producción televisiva desde los directos realizados en Nueva York hasta las filmaciones en California. Las series, particularmente *westerns* y comedias durante un primer periodo, fueron sustituyendo al formato de ficción más habitual, la antología. Al cansancio del público se unió una motivación puramente industrial, ya que era mucho más barato poder reutilizar semana tras semana los mismos decorados y actores que tener que ajustarlos a diferentes historias que nada tenían entre sí, ni siquiera un tópico argumental general. Madelyn Ritrosky-Winslow considera que es posible que el espíritu de las producciones antológicas se encuentre en el telefilme²⁷². La autora pudo estar pensando en las similitudes entre la ambición creativa y la consideración al trabajo del guionista que compartían antologías como *Studio one*, *Goodyear / Philco television playhouse* o *U.S. Streeel hour* con las películas realizadas por canales como HBO o PBS.

Pero los vínculos entre las producciones antológicas y los telefilmes son mucho más evidentes que simplemente una intencionalidad artística. No hay que pasar por alto el hecho de que en las cadenas generalistas los telefilmes casi nunca se han presentado como acontecimientos especiales, sino que las cadenas han tendido a incluirlos dentro de contenedores como *The ABC movie of the week*. En la práctica estos contenedores funcionaban como antologías

²⁷² RITROSKY-WINSLOW: *Anthology drama*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/A/htmlA/anthologydra/anthologydra.htm> (12-04-2004).

que el espectador veía semana tras semana esperando encontrarse una historia diferente que funcionara de forma autónoma. Y a ello se une la propia evolución narrativa del género desde el directo de cincuenta minutos de las antologías realizadas en Nueva York hasta las filmaciones de setenta y cinco minutos en California. El paso a una duración superior que se ajustara al estándar de las películas de noventa minutos en programas que ocuparan dos horas en la parrilla de programación era algo que se veía cercano en la industria hasta que se produjo el cambio de programación²⁷³. Estos elementos justifican la consideración de la antología como un antecedente del telefilme y su estudio en este capítulo de la investigación.

Justo cuando la antología entraba en su última etapa, Hollywood comenzó a ver la televisión como algo más que una oportunidad de negocio: una fuente de contenidos. Hacia mitad de la década la antología había llegado a su máximo nivel de esplendor gracias a la acogida popular y crítica. Algunos de los programas del género habían desarrollado un estilo propio y se habían convertido en una auténtica cantera de directores y guionistas capacitados para trabajar bajo los rigores del directo. Y a nivel de contenido también ofrecían una visión nueva de la realidad más cercana a la libertad del teatro que a los contenidos admitidos por el Código de Producción que los grandes estudios se habían auto-impuesto dos décadas atrás. Eso no significaba que su libertad fuera total, ya que a menudo la censura impuesta por el patrocinador era más inflexible y absurda. Un distribuidor de gas podía exigir retirar las referencias a las cámaras de gas en una obra sobre el nazismo de la misma forma que una marca de tabaco la eliminación de palabras que recordaran los nombres de otras marcas rivales, aunque en algún caso la presión de los patrocinadores jugó en favor de la obra. En un ejemplo destacado, Reginald Rose se vio obligado a cambiar la caracterización del protagonista de su obra sobre la segregación *Thunder on Sycamore Street* para convertirlo en un ex-convicto en vez de un hombre negro. Ese cambio le llevó a eliminar de los dos primeros actos el motivo por el que el hombre y su familia eran rechazados en su nuevo vecindario y no revelarlo hasta el tercer acto, en donde por primera vez la

²⁷³ STURCKEN (2001), p. 102.

historia se desplaza al hogar amenazado y se descubre la identidad de sus ocupantes. El suspense permitió que la historia se convirtiera en una fábula más universal sobre la intolerancia en la que cada grupo se podía ver identificado²⁷⁴. Aunque para otros escritores esta presión se hizo intolerable y Rod Serling decidió abandonar el realismo para volcar sus inquietudes sociales y políticas en las historias fantásticas de *La dimensión desconocida*, en donde podían ser igual de efectivas pasando mucho más desapercibidas.

Las antologías presentaban diferencias sustanciales con la producción cinematográfica y entre todas ellas destacaba la revalorización de la figura del escritor. Si en Hollywood eran los productores y los directores los que ponían su impronta y nombre al producto final, en la televisión en directo el guionista fue el eje del proceso creativo y la auténtica estrella del formato. La razón era que la limitación de medios impedía incluir mucha acción física, lo que primaba más el drama o la intriga en donde un buen guionista podía lucirse con los diálogos y la caracterización de los personajes. El escritor también era una pieza básica para mantener en marcha el engranaje de producción. La mayoría de estas series estaban en producción de forma ininterrumpida durante casi todo el año, veranos incluidos, y las reposiciones no eran tan frecuentes como en la actualidad. Eso suponía tener que producir unos cincuenta programas al año en comparación a los veintidós con los que cuenta un programa en la actualidad, lo que exigía un ritmo de trabajo alto por parte de los guionistas encargados de adaptar obras existentes y, ante la carencia de éstas, de escribir sus propias obras originales.

Por el contrario, la importancia del actor era más pequeña porque su presencia era puntual o en algunos casos rotatoria. Las obras no se ponían al servicio del actor, sino que era éste el que debía adaptarse a las obras. Durante este periodo el escritor de televisión se parecía mucho más al de teatro que al de cine y por eso en poco tiempo se le llegó a considerar como un autor con todas las atribuciones que ello representaba²⁷⁵. El programa en donde esto se hizo

²⁷⁴ STURCKEN (2001), pp. 90-92.

²⁷⁵ Esta preeminencia del escritor resultaba especialmente relevante si se la comparaba con la situación del guionista televisivo en California, incluso en el caso de

más patente fue *Goodyear / Philco television playhouse / The Alcoa hour* bajo la producción de Fred Coe, que consiguió el mejor plantel de escritores, entre ellos Paddy Chayefsky, Tad Mosel, J.P. Miller, Horton Foote, Gore Vidal y Robert Alan Aurthur. El programa contó a lo largo de su nueve temporadas en antena con tres patrocinadores principales: Philco (1948-55), Goodyear (1951-57) y Alcoa (1955-57). Sin embargo, sus recursos eran mucho más limitados que los de algunos de sus competidores, por lo que Fred Coe se centró en crear un plantel estable de escritores a los que pedir originales. Aunque se tardaba más en desarrollar un guión original que una adaptación, había que tener en cuenta que las obras que se podían adaptar iban decreciendo con rapidez y que en cualquier caso había que pagar primero por los derechos, por lo que económicamente no siempre resultaba la opción más viable.

Si *Goodyear / Philco television playhouse* se estableció como el paraíso del escritor, *Studio one* se convirtió en el del realizador. El programa, patrocinado por la poderosa empresa Westinghouse, contaba con un presupuesto mucho más elevado que sus competidores y, aunque también tenía un equipo de guionistas importante, fue reconocido sobre todo por su talante experimentador y las abundantes innovaciones técnicas con las que intentaba llevar el directo hasta sus límites. *Goodyear / Philco television playhouse* se centraba en tramas psicológicas sustentadas en primeros planos para restar importancia a sus limitados decorados, pero en *Studio one*, gracias al apoyo del creador del programa y ejecutivo de la CBS Worthington Miner, las historias podían desarrollarse en un submarino o un barco a punto de inundarse (como en las obras *Dry run* o *Shakedown cruise*) o en un hospital durante una emergencia con multitud de personajes y saltos en el tiempo (*The hospital*). *Studio one* iba a ser recordado por sus directores, entre los que destacarían los dos realizadores principales, Franklin S. Schaffner y Paul Nickell, y otros más

figuras tan sobresalientes como Roy Huggins, privado del crédito de creador de *Maverick* por Warner Bros. para evitar pagarle ingresos superiores y que finalmente abandonó la compañía y hasta la profesión durante algún tiempo. Incluso en la actualidad ningún guionista recibe una especial visibilidad si no es a través de su trabajo como productor (que se considera un ascenso para un guionista) y son los productores los que se pueden considerar creadores y hasta autores, mientras que en la antología los principales escritores reciben la consideración de autor sin haber nunca (con la excepción de Rod Serling) haber ejercido otra función.

esporádicos como Sidney Lumet, Robert Mulligan, John Frankenheimer, Lamont Johnson, Ralph Nelson, David Greene y Jack Smight²⁷⁶. Las diferencias conceptuales entre *Goodyear / Philco television playhouse* y *Studio one* se hicieron más relevantes cuando la industria cinematográfica encontró en la televisión en directo una nueva fuente de material tanto humano como temático. Aunque muchos profesionales trabajaron indistintamente en los dos programas, en el primero sobresalió el trabajo de los guionistas mientras que en el segundo lo más relevante iba a ser la innovación y perfección técnica.

La primera adaptación cinematográfica de una obra para televisión fue *Marty* (1955, Delbert Mann), realizada por la compañía productora del actor Burt Lancaster y su agente Harold Hecht con apoyo financiero y distribución de United Artists. En los años cincuenta United Artists había dejado atrás sus deudas y problemas de funcionamiento para consolidarse como el principal aliado de la producción independiente. Cada vez más productores, directores y actores decidían desarrollar sus propios proyectos y United Artists les ayudaba a manejar la financiación, garantizar la distribución y encargarse de la promoción, mientras les dejaba las manos libres para realizar la película con libertad. Gracias a este sistema Stanley Kramer y Sam Spiegel habían producido para United Artists *Solo ante el peligro* y *La reina de África* respectivamente y muy pronto directores como Joseph L. Mankiewicz, John Sturges, Otto Preminger, Robert Wise y William Wyler, y actores como Burt Lancaster, Gregory Peck y Robert Mitchum estarían trabajando para la compañía. Bajo el mando de Robert S. Benjamin y Arthur B. Krim United Artists se había convertido en una distribuidora que se aseguraba de contar con producto que distribuir facilitando el presupuesto. Irónicamente sus defectos como estudio le permitían maximizar el coste de sus producciones. Por ejemplo, al no poseer platós propios tenían libertad para alquilar sólo lo que fuera necesario y dar luz verde a producciones realizadas en el extranjero sin pensar en tener un activo al que no sacaban rendimiento. La compañía también

²⁷⁶ Para un breve análisis de las diferencias entre Miner y Coe según el director Arthur Penn ver KINDEM, Gorham: *The live television generation of Hollywood film directors: Interviews with seven directors*. Ed. McFarland, Londres, 1994. Páginas 31-32. Un análisis más amplio entre los dos estilos se puede encontrar en STURCKEN (2001), pp. 26-32, 75-82.

consideraba básico mantener presupuestos ajustados a lo que se esperaba que una película iba a rendir en taquilla y dar libertad a los productores para que realizaran con libertad su trabajo. El resultado final fue que como productora United Artists se limitaba a recuperar su inversión, dejando el margen de beneficio para su porcentaje por distribución. Después de un periodo de ajuste entre 1951 y 1956, los beneficios anuales ascendieron a seis millones de dólares²⁷⁷.

Gracias a este sistema Burt Lancaster y su asociado Harold Hecht consiguieron llevar al cine *Marty*, la obra de Paddy Chayefsky que había cautivado a millones de espectadores en su emisión de mayo de 1953 en *Goodyear television playhouse*. La obra narraba la historia de un tímido carnicero cercano a la mediana edad, Marty (Rod Steiger), que decide cambiar de vida haciendo algo tan sencillo como iniciar una relación con una dulce maestra, Clara (Nancy Marchand). Lancaster acababa de ganar un Oscar como mejor actor por su trabajo en *De aquí a la eternidad* (1953, Robert Aldrich) y había firmado un acuerdo con United Artists para realizar sus películas bajo su rebautizada productora Hecht-Lancaster. Con este acuerdo se produjeron cuatro películas protagonizadas por el actor: *Apache* (1954, Robert Aldrich), *Veracruz* (1954, Robert Aldrich), *El hombre de Kentucky* (1955, Burt Lancaster) y *Trapezio* (1956, Carol Reed). Sin embargo, sería la quinta producción, *Marty* (1955, Delbert Mann), la que obtendría la mayor relevancia. United Artists aprobó el proyecto permitiendo que Chayefsky lograra un acuerdo inédito hasta entonces: libertad en el guión y contratar al realizador original de la obra, Delbert Mann, como director de la película.

La relación entre Paddy Chayefsky y Delbert Mann era un perfecto ejemplo de que la televisión en directo era una actividad en donde era fundamental una estrecha colaboración entre director y guionista. Chayefsky había regresado a Nueva York decepcionado con el estilo de trabajo en Hollywood a principios de los años cincuenta y había encontrado que el sistema de trabajo en la televisión se parecía mucho más al del teatro que al del cine, de forma que

²⁷⁷ BALIO, Tino: *United Artists: The company that changed the film industry*, Ed. University of Wisconsin Press, Madison, 1987. Páginas 91-92.

director y escritor colaboraban de una forma activa en la fase de preparación y ensayos para encontrar el tono adecuado para el programa. La relación entre Paddy Chayefsky y Delbert Mann fue especialmente estrecha y Chayefsky llegó a afirmar de Mann que tenía una gran afinidad por la forma en la que él escribía y un entendimiento preciso de sus ideas que le permitía adaptar de la mejor forma los valores de la historia tanto a nivel de interpretación como de trabajo de cámara²⁷⁸. Ni Chayefsky ni Mann habían demostrado estar capacitados para tener esa libertad a la hora de hacer una película, pero Hecht confiaba en ellos y United Artists confiaba en Hecht porque el funcionamiento de la compañía se basaba precisamente en la confianza hacia los productores.

Sin embargo, cuando el proyecto comenzó a entrar en su fase de desarrollo, Hecht decidió que era necesario cambiar levemente el tono de la historia, tanto del guión como de la interpretación. Creía que la caracterización que Chayefsky había dado a Marty en la obra original había sido demasiado autocompasiva, a lo que había contribuido de forma notable la angustiada interpretación de Rod Steiger. Había que buscar un nuevo reparto y Hecht también quería que el público se pudiera identificar mejor con el personaje convirtiéndolo en un tipo normal con un actor que lo interpretara de forma algo más relajada²⁷⁹. Además de algunas pequeñas modificaciones en el guión, este cambio iba a llegar contratando a un actor mucho más accesible que Steiger, Ernest Borgnine. El actor había trabajado años atrás con Delbert Mann en un capítulo de *Goodyear television playhouse* titulado *The copper* y, gracias a su participación en *De aquí a la eternidad* y *Veracruz*, tenía una estrecha relación con Burt Lancaster, así que sus opciones para el papel eran completas. Nancy Marchand también fue sustituida como la maestra Clara por otra actriz más conocida y con una belleza más convencional, Betsy Blair. La contratación de Blair no fue sencilla porque se encontraba en una lista negra anti-comunista y fue necesaria la intervención de su marido Gene Kelly para lograr que pudiera trabajar en la película sin problemas. Sin embargo, sí fueron llamados otros tres actores secundarios de la obra televisiva: Joe Mantell como Angie, el

²⁷⁸ CHAYEFESKY, Paddy: *The collected works of Paddy Chayefsky, v. 2: The television plays*. Ed. Applause books, Nueva York, 1995. Página vii.

²⁷⁹ KINDEM (1994), p. 72.

amigo de Marty, Esther Minciotti como su madre Theresa y Augusta Ciolli como su tía Catherine.

La mayor dificultad de la película era la ampliación de la historia desde los cincuenta minutos del original a una duración comercial cinematográfica en torno a los ochenta y cinco minutos. Sin embargo, las diferencias sustanciales iban a ser escasas y en muchas ocasiones se iban a limitar a rellenar los huecos entre las distintas escenas originales, de forma que éstas se repartían a lo largo de la película resaltando como los puntos de máximo interés. Por ejemplo, después del baile en el que se conocen, Marty y Clara comparten un paseo y una charla en una cafetería, mientras que en el programa la pareja llegaba directamente a casa de Marty para continuar la velada. Muchas de las situaciones de continuidad entre las escenas iniciales se iban a lograr incrementando la presencia de las subtramas. Clara y la madre de Marty aumentaban su participación de forma moderada, aunque la subtrama más ampliada era la de Angie, el mejor amigo de Marty que, celoso de su relación con Clara, la desprecia en varias ocasiones e intenta que Marty no vuelva a verla. Esta oposición, que se hallaba ya sugerida en el original, es amplificada hasta cristalizar en una historia que llegaba a replantear la naturaleza de la relación entre Marty y Angie. En un escrito sobre la obra Chayefsky afirmó que no se trataba de un estudio sobre la homosexualidad, aunque sí una aproximación a lo que denominaba la homosexualidad latente, los sentimientos reprimidos por los hombres desde su adolescencia que provocaban angustia y depresión, aunque no pretendía incidir más en ello porque llevaba a sacar la historia de su contexto²⁸⁰. Sin embargo, en la película este elemento se veía de una forma mucho más clara, de la misma forma que iba a gravitar sobre la posterior adaptación de su obra *The bachelor party*. Además, el problema de la tía de Marty, expulsada de su casa por la mujer de su hijo, se ampliaba y también se incluía una conversación en la que Marty le reconocía a Clara que en el pasado se había planteado el suicidio.

²⁸⁰ CHAYEFKY (1995), pp. 185-186.

Marty se completó con un presupuesto modesto y comenzó su andadura presentándose al Festival de Cannes, donde se hizo de forma sorprendente con la Palma de Oro gracias a la más que evidente influencia del neorrealismo en la película, que entonces era la moda cinematográfica del momento en Europa pero que apenas había tenido repercusión en Estados Unidos. Y es que uno de los idearios creativos de Chayefsky en este momento era precisamente la cercanía a la realidad, colocar personajes reales en situaciones reales de forma que el escritor llegaba a considerar que lo ideal era que no hubiera ningún acontecimiento excepcional en la obra, ni siquiera del tipo que daba origen a la obra clave del neorrealismo, *El ladrón de bicicletas* (1948, Vittorio De Sica)²⁸¹. Delbert Mann reconoció que esta película estuvo en su mente y en la de Chayefsky durante el rodaje, en el que buscaron una forma de hacer realismo social con optimismo²⁸².

El sabor europeo de *Marty* la hizo acreedora de numerosos premios en los Estados Unidos, como el Globo de Oro para Ernest Borgnine, el premio del Sindicato de Guionistas para Chayefsky y el premio del Sindicato de Directores para Delbert Mann, al igual que premios para Borgnine y la película por parte de la Asociación Nacional de la Crítica y el Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York. *Marty* se había convertido en material de Oscar y United Artists pagó una intensa campaña de publicidad que costó más que el presupuesto de la película, y que consistió en organizar cenas con proyecciones para los votantes y anuncios en las publicaciones especializadas²⁸³. En la noche de la entrega de los Oscars correspondientes a 1955, *Marty*, para sorpresa de la industria, se hizo con cuatro premios: mejor película, mejor actor (Ernest Borgnine), mejor director y mejor guión. A ello se sumó una lucrativa carrera comercial en donde se acercó a los cuatro millones

²⁸¹ CHAYEFKY (1995), p. 183.

²⁸² KINDEM (1994), p. 130.

²⁸³ El coste de la campaña de publicidad ideada por Walter Seltzer, considerada muy innovadora dentro de la industria, ascendió al medio millón de dólares. BUFORD, Kate: *Burt Lancaster: An american life*. Ed. Da Capo Press, Nueva York, 2001. Páginas 147-148.

de dólares recaudados en taquilla, una cifra notable para una película que había costado poco más de trescientos mil dólares²⁸⁴.

B) 1955-1959: La fiebre de las adaptaciones y el espejismo del éxito.

Poco después de que ganara cinco Oscars, un artículo publicado en la revista *Variety* consideraba que *Marty* iba a tener una influencia capital en el cine norteamericano al haber demostrado que una película modesta a nivel de tema y presupuesto era capaz de lograr un sustancioso beneficio y popularidad²⁸⁵. Sólo en el año en el que *Marty* logró su relevante victoria se estrenaron ocho producciones basadas en guiones para series antológicas y en marzo de 1956 *Variety* anunció que los derechos sobre treinta y ocho programas habían sido adquiridos por diferentes productores de Hollywood²⁸⁶. Entre ellos estuvo una segunda adaptación de una obra de Paddy Chayefsky, *The cattered affair*, basada en la obra homónima de *Philco television playhouse*, a la que se añadió al año siguiente otra nueva adaptación, *La noche de los maridos*, basada en *The bachelor party* de *Philco television playhouse* y de nuevo con Delbert Mann como realizador. La recuperación del director de la obra en televisión, que tan buen resultado había dado en *Marty*, fue seguida en otras tres adaptaciones que sirvieron para que sus realizadores debutaran en el cine: Fielder Cook con *Patterns* (1956, basada en la obra homónima de *Kraft television playhouse*), Alex Segal con *Rapto* (1956, basada en *Fearful decision* de *U.S. Steel hour*) y John Frankenheimer con *The young stranger* (1957, basada en *Deal a blow* de *Climax!*)²⁸⁷.

Sidney Lumet dirigió su primera película con la adaptación de *Twelve angry men* de *Studio one*, *Doce hombres sin piedad* (1957), sustituyendo a Franklin S. Schaffner. Lumet había dirigido numerosas obras en programas como *Studio*

²⁸⁴ BALIO (1987), pp. 79-82.

²⁸⁵ BUFORD (2001), p. 149.

²⁸⁶ HAWES, William: *Filmed television drama, 1952-1958*. Ed. MacFarland & Company, Londres, 2002. Página 46.

²⁸⁷ Una lista completa de las adaptaciones citadas en este capítulo se encuentra en el Anexo 6.

one, *U.S. Steel hour*, *The Elgin hour* y *The Alcoa hour*, entre ellas tres que serían llevadas al cine por otros directores: *Crime in the streets* (1956, basada en la obra homónima de *The Elgin hour*) por Don Siegel, *Man on fire* (1957, basada en la obra homónima de *The Alcoa hour*) por Randal MacDougall, e *Incident in an alley* (1962, basada en la obra homónima de *U.S. Steel hour*) por Edward L. Cahn. Arthur Penn, director en *Goodyear / Philco television playhouse*, también realizó su primera película, *El zurdo* (1958), gracias a la adaptación de la obra de televisión dirigida por Robert Mulligan. Joseph Anthony y Martin Ritt, actores habituales de antologías, realizaron sus primeras películas basándose en sendas obras de *Philco television playhouse*, *The rainmaker* (1956) y *Donde la ciudad termina* (1957) respectivamente, ésta última basada en la obra *A man is ten feet tall*. Martin Ritt trabajó como actor en los programas *Danger*, *CBS television workshop* y *Robert Montgomery presents* y como director y productor en *Somerset Maugham theatre* hasta que fue incluido en una lista negra por su vinculación con el Partido Comunista.

El ejemplo de *Marty* y Paddy Chayefsky también se extendió a otros escritores de televisión que comenzaron a trabajar en el cine en condiciones privilegiadas. Como adaptadores de sus obras para televisión debutaron Frank Gilroy con *Llega un pistolero* (1956, basada en *The last notch* de *U.S. Steel hour*), Reginald Rose con *Crime in the streets* (además de escribir posteriormente *Doce hombres sin piedad* y *Dino*, ésta última producida en 1957 y basada en la obra homónima de *Studio one*), Rod Serling con *Patterns*, Robert Alan Aurthur con *Donde la ciudad termina*, Robert Dozier con *The young stranger*, y J.P. Miller con *The rabbit trap* (1959, basada en su obra homónima de *Goodyear television playhouse*). Además, ya con experiencia como guionistas de cine, también adaptaron sus propias obras el mismo Paddy Chayefsky en *La noche de los maridos* y *Middle of the night* (1959, basada en su obra homónima de *Philco television playhouse*), N. Richard Nash (*The rainmaker*) y Cyril Hume y Richard Maibaum (*Rapto*). El escritor fue un elemento esencial de estas adaptaciones y como resultado de ello una serie de autores que habían logrado un especial reconocimiento fueron los más solicitados: Paddy Chayefsky (cuatro adaptaciones), Rod Serling (cuatro adaptaciones), Reginald Rose (tres

adaptaciones), J.P. Miller (dos adaptaciones), Gore Vidal (dos adaptaciones), Abby Mann (dos adaptaciones) y Robert Alan Aurthur (dos adaptaciones).

El respeto en buena parte de las ocasiones al equipo creativo que había logrado la excelencia de la obra original evidenciaba una consideración muy positiva hacia el trabajo en televisión y un interés en mantener esos mismos valores en la adaptación al cine. Muchas de estas producciones fueron realizadas fuera del sistema de los estudios pero contando con un acuerdo de distribución que garantizaba su visibilidad, fundamentalmente a través de United Artists, la compañía que logró uno de sus mayores éxitos con *Marty* y que iba a buscar replicarlo con *Patterns*, *La noche de los maridos*, *Spring reunion*, *The rabbit trap*, *Doce hombres sin piedad*, *Incident in an alley*, *Vencedores o vencidos*, *El milagro de Anna Sullivan* y *Ángeles sin paraíso*. Metro-Goldwyn-Mayer fue el gran estudio que más se interesó por estas adaptaciones, produciendo en un breve periodo de tiempo *Llega un pistolero*, *Slander* (1956, basada en *A public figure* de *Studio one*), *Traidor a su patria* (1956, basada en *The rack* de *U.S. Steel hour*), *Donde la ciudad termina* y *Man on fire*. Después de la retirada forzosa de Louis B. Mayer del estudio, el jefe de producción Dore Schary pretendió recuperar terreno potenciando el contenido social de sus películas, pero estos títulos no dieron rendimiento económico y Schary fue despedido a finales de 1956.

Y es que si por algo se iban a caracterizar las adaptaciones de programas dramáticos para televisión era por un contenido sugerente y polémico. Entre 1956 y 1959 se estrenaron veintiuna adaptaciones, diez de ellas basadas en obras de *Goodyear / Philco television playhouse / The Alcoa hour*. El programa había contando con el mejor elenco de escritores del medio gracias al trabajo de su productor Fred Coe y su interés en potenciar el contenido sobre la forma. Por ello, a pesar de su inmensa importancia en el periodo, sólo se realizaron tres adaptaciones de *Studio one* durante estos cuatro años. Tampoco debe pasar desapercibido el hecho de que, aunque fue un programa tardío, *Playhouse 90* fue objeto de cuatro adaptaciones, mientras que *Kraft television playhouse*, que se mantuvo en antena durante once temporadas, sólo lo fue de dos. La diferencia es que mientras *Playhouse 90* era un programa que

pretendía ser la vanguardia en su género reclutando a los mejores profesionales, *Kraft television playhouse* siempre apostó por un entretenimiento sin aspiraciones que huía de los temas controvertidos y se caracterizó más por la adaptaciones que por las obras originales.

Un repaso de los temas de las películas estrenadas entre 1956 y 1959 servirá para resaltar la relevancia del contenido de las obras adaptadas. *Patterns* y *The rabbit trap* eran críticas al mundo empresarial, la primera al más alto nivel con la historia de un magnate desplazado por las nuevas generaciones y la segunda a un nivel inferior a través de un modesto trabajador que debe elegir entre seguir siendo explotado o responder a sus obligaciones morales como padre de familia. Otro asunto candente en ese momento era el de la violencia juvenil y el desarraigo social y familiar. Este fue uno de los temas predilectos de Reginald Rose, que en *Crime in the streets* le dio protagonismo a un grupo de delincuentes juveniles y el asistente social que intenta ayudarlos y en *Dino* iba a contar con Sal Mineo como un joven conflictivo que decide abandonar ese mundo para servir de buen ejemplo a su hermano menor. La delincuencia juvenil también era el tema de *The young stranger*, en este caso contando como protagonista con un joven de familia adinerada al que una serie de malentendidos y la incomprensión paterna lo llevan a convertirse en un marginado social.

El título más relevante de todas las adaptaciones realizadas durante este periodo fue *Doce hombres sin piedad*, basada en el programa de *Studio one Twelve angry men*. Casi todas las obras de Rose tenían un contenido muy denso, pero en este caso situar toda la historia en una habitación durante la deliberación de un jurado parecía un planeamiento demasiado estático para funcionar en el cine. Las circunstancias de producción de las antologías suponían que todas a un nivel u otro resultaran claustrofóbicas, lo que funcionaba en consonancia con el contenido. En *Marty* abrir la historia había supuesto también incluir exteriores, pero en *Doce hombres sin piedad* esto era imposible. El director Sidney Lumet desarrolló la fórmula para dar variedad estética a la película utilizando la distancia focal para hacer el espacio paulatinamente más claustrofóbico, algo que combinó con la alteración gradual

de la posición de cámara de picado a contrapicado para que el techo comenzara a aparecer en la parte final cerca del clímax²⁸⁸. Sin embargo, para Reginald Rose contar con el doble de tiempo para contar su historia le iba a permitir incidir en la caracterización de los personajes y explicar mejor la motivación de sus opiniones. En la obra original los personajes eran bocetos, aunque el escritor pensaba que ésta había funcionado por la importancia de su mensaje final sobre la democracia, la justicia y la responsabilidad social²⁸⁹. El autor siempre se sintió limitado por la brevedad de los programas para televisión, hasta el punto de tener que plantear su obra más compleja, *The defender*, como un capítulo doble en *Studio one*, el único que realizó el programa en toda su historia. Como *Twelve angry men*, *The defender* también era una reflexión sobre la esencia de la justicia, en este caso de la mano de un abogado defensor que deja de creer en el sistema y se niega a utilizar todos los medios a su alcance para liberar a un defendido al que cree culpable.

También tuvo hueco en estas adaptaciones el melodrama familiar, muy presente en *Man on fire*, sobre la lucha por la custodia de un niño como eje de argumento y en donde sobresale la interpretación de Bing Crosby (en uno de sus primeros papeles estrictamente dramáticos) como un hombre que intenta hacer daño a su ex mujer evitando que vea al hijo que tuvieron en común. *Rapto* se centraba en cómo la insistencia de un hombre en no ceder ante el chantaje de los secuestradores de su hijo lo aísla de su familia y su mujer. Al final, su arriesgada apuesta para salvar la vida del niño surte efecto y éste es liberado, pero en el proceso han quedado en entredicho los valores de la sociedad y su capacidad para resistir la amenaza del mal. Como en *Marty*, en el resto de las obras de Paddy Chayefsky la familia también fue centro de atención, pero de una forma muy poco complaciente. En *The cattered affair* la insistencia de los adinerados padres de un novio a punto de casarse llevan a la infelicidad a los novios y los modestos padres de ella. Mucho más controvertido fue el argumento de *La noche de los maridos*, la crónica de una despedida de soltero que ofrecía una imagen muy ácida del matrimonio y de la infidelidad. La

²⁸⁸ LUMET, Sidney: *Making movies*. Ed. Vintage Books, Nueva York, 1996. Página 81.

²⁸⁹ ROSE, Reginald: *Creating the original story*, en MUNYAN, Russ (ed.): *Readings on 'Twelve angry men'*. Ed. Greenhaven Press, San Diego, 2000. Página 38.

última adaptación realizada de una obra para televisión de Paddy Chayefsky fue *Middle of the night*, la historia de amor entre un maduro fabricante dedicado por entero a su trabajo y una joven empleada que deben desafiar todas las convenciones si quieren disfrutar de su amor.

Un año antes de que se estrenara *Chantaje en Broadway* MGM produjo *Slander*, otra crítica al poder de la prensa sensacionalista sobre un director de periódico sin escrúpulos que chantajea a un artista de televisión para que le cuente los secretos de una actriz muy popular a la que conoció en su juventud. *Traidor a su patria* trató el tema de la guerra de Corea a través del consejo de guerra al que es sometido un joven soldado (Paul Newman) por haber colaborado con sus captores en el campo de prisioneros en el que estuvo retenido durante dos años. Incluso un género cinematográfico tan tradicional como el *western* buscó algo de savia nueva en televisión, en donde los programas de este género fueron muy escasos dentro de la antología. La primera adaptación fue *Llega un pistolero*, una fábula sobre un pistolero retirado que huye con su mujer para evitar que su fama le provoque más problemas, pero que no puede evitar enfrentarse a un desequilibrado capaz de todo por demostrar que es la pistola más rápida del oeste. Otro *western* psicológico y desmitificador fue *El zurdo*, basada en la obra de Gore Vidal sobre la vida del famoso pistolero Billy el Niño, aunque en este caso haciendo más hincapié en sus problemas sexuales y su inestabilidad mental que en sus duelos.

En *El zurdo* Paul Newman retomó el papel que ya había interpretado en televisión en una de las escasas ocasiones en las que se mantuvo al protagonista original. Y es que si Hollywood abrió los brazos a los directores y guionistas de las obras adaptadas, no ocurrió lo mismo con los intérpretes, que en la mayor parte de las ocasiones eran actores de teatro que encontraban en televisión una oportunidad, pero que en ningún caso contaban con el peso suficiente como para protagonizar una película. Incluso Rod Steiger, que acababa de lograr una nominación al Oscar por *La ley del silencio* (1954, Elia Kazan), fue sustituido en la versión cinematográfica de *Marty* por un actor más popular y convencional como Ernest Borgnine. Sólo actores jóvenes con una

patente proyección cinematográfica como Paul Newman y Sal Mineo retomaron los personajes que habían interpretado en las versiones originales de *El zurdo* y *Dino*. El cantante Tommy Sands, aspirante en su momento a ser el nuevo Elvis Presley, logró un gran éxito interpretando a un trasunto del propio Elvis en el programa de *Kraft television theatre The singin' idol*, y logró comenzar una poco relevante carrera cinematográfica con la adaptación *Sing, boy, sing* (1958, Henry Ephron).

Más interesante fue el caso de Sidney Poitier, protagonista de *A man is ten feet tall* y su versión cinematográfica *Donde la ciudad termina*. La obra trataba de la trágica historia de un honrado estibador negro que se hace amigo de otro blanco, prófugo de la justicia, y es asesinado al intentar ayudarlo. *A man is ten feet tall* no fue el primer trabajo de Poitier para televisión, en donde era tan extraño ver a un intérprete negro como en cine, razón por la que el actor veía impotente como sus vistosas apariciones en los dos medios no llevaban aparejadas una continuidad en su trabajo. El contenido de la obra era tan polémico que su única oportunidad de ver la luz fue como capítulo final de *Philco television playhouse* en octubre de 1955 y con Robert Mulligan como director. Para Poitier, después del éxito de *Semilla de maldad* (1955, Richard Brooks), *Donde la ciudad termina* fue una gran oportunidad de protagonizar una película en donde su personaje encarnaba todas las buenas virtudes posibles, el arquetipo que popularizaría el actor y le ayudaría a consolidar su carrera como protagonista. La emisión original había sido considerada en su momento relevante por la representación de los afroamericanos en televisión y no estuvo exenta de una gran polémica alimentada por las diferencias en el tono de piel entre Poitier y la actriz que daba vida a su esposa, Hilda Simms, que hizo que muchos interpretaran que ella era blanca y que en realidad se trataba de un matrimonio interracial²⁹⁰.

En general la acogida de estas películas fue muy limitada e incluso *Doce hombres sin piedad*, que logró varias nominaciones al Oscar, tuvo una carrera comercial mediocre. El fracaso de *La noche de los maridos* fue especialmente

²⁹⁰ BOGLE (2001), pp. 66-67.

significativo porque era una reunión de los principales elementos creativos de *Marty*: el director Delbert Mann, el guionista Paddy Chayefsky y Hecht-Lancaster como productores. Animados por el éxito anterior, Chayefsky apostó por una historia más controvertida en la que una despedida de soltero era el trasfondo de una visión de las relaciones sentimentales que incluía una secuencia hasta cierto punto escabrosa en la que los protagonistas veían películas pornográficas durante horas y otra en la que el novio a punto de casarse estaba tentado por la idea de ser infiel a su prometida. Sin un elemento de ternura, con actores sin proyección cinematográfica y con un presupuesto que triplicó al de *Marty*, la película fracasó de forma notable y sirvió como símbolo de una realidad patente: el reconocimiento de que *Marty* había sido un fenómeno sobredimensionado.

C) *Playhouse 90* y la segunda oleada de adaptaciones.

El fracaso de buena parte de las adaptaciones realizadas hasta el momento no supuso que se dejaran de hacer otras nuevas, sino que éstas fueron mucho más selectivas. En 1960 se estrenó *Un marciano en California* (1960, Norman Taurog), basada en la sátira de Gore Vidal *Visit to a small planet* (1955, *Goodyear television playhouse*), pero sin lograr demasiada popularidad. A pesar de ello, el periodo más brillante de adaptaciones estaba a punto de comenzar. La llamada Edad de Oro de la televisión norteamericana había finalizado, pero lo había hecho con uno de sus ejemplos más excepcionales, *Playhouse 90* (CBS, 1956-61). El programa fue un intento ambicioso de demostrar que la antología seguía siendo un formato válido que debía y podía adaptarse a la imparable evolución del medio. Como su propio nombre indica, las obras representadas en el programa se ajustaban a un tiempo en parrilla de noventa minutos, lo que en la práctica suponía que cada obra iba a tener una duración aproximada de setenta y cinco minutos. La extensión cuantitativa tenía sus efectos a nivel cualitativo: mayor duración suponía más profundidad y más oportunidades para plantear una historia que cada vez se iba a parecer más a una película.

Playhouse 90 también iba a contar con una serie de ventajas sustanciales, entre ellas un elevado presupuesto y, a partir de su segundo año, el traslado de Nueva York a Hollywood que permitió utilizar la filmación de forma paulatina y que actores ya integrados en la industria del cine pudiera trabajar en el programa. La complejidad de la producción había llevado a que desde el principio se fueran intercalando obras filmadas producidas por Screen Gems, la división para televisión de Columbia, algo que se convirtió en norma en 1957. Sin embargo, esta concesión a la filmación favoreció la producción de obras más complejas y variadas, incluyendo *westerns* con un fuerte contenido crítico como *Massacre at Sand Creek* (dirigida por Arthur Hiller) y *Without incident* (con Errol Flynn). En 1957 *Playhouse 90* contó con un presupuesto de ciento treinta y cinco mil dólares por episodio, lo que suponía noventa mil dólares por hora de parrilla. A modo de comparación con programas de una hora, ese año *Goodyear television playhouse / The Alcoa hour* costó cuarenta mil dólares por capítulo, *U.S. Steel hour* sesenta mil y *La ley del revólver*, el programa más visto de la temporada, treinta y ocho mil²⁹¹. Hacia 1962, año en el que se estrenaron otras cuatro adaptaciones, la antología en directo ya había desaparecido y la antología en su conjunto era un género minoritario. El cine de los grandes estudios ya se había hecho un hueco en las *networks* en programas como *ABC Sunday night movie* o *NBC Saturday night movie*, pero lo más destacado era la presencia del *western* como género dominante y el incremento de series dramáticas con duración de una hora como *Los intocables*, *Route 66* o *Naked city*. La antología se mantenía como un género menor a través de programas como *Armstrong circle theatre* (emitido de forma rotatoria con el superviviente *U.S. Steel hour*), *Alcoa premiere* y *La hora de Alfred Hitchcock*.

Pero antes de que la antología quedara oscurecida como género, *Playhouse 90* había demostrado que se encontraba en un proceso de redefinición en busca de un nuevo estilo con el que las obras iban a ser más largas y complejas y la filmación permitía una perfección técnica ausente en las producciones en vivo sin por ello tener que perder su impresión de autenticidad. Pero en ninguna de

²⁹¹ HAWES (2002), p. 178.

sus temporadas consiguió colocarse entre los treinta programas más vistos, siendo incapaz de competir con las series filmadas que lograban con más facilidad la atención del público no sólo por sus tramas convencionales, sino también por tener personajes y ambientes continuos que favorecían la fidelidad del espectador. La excelencia a todos los niveles de *Playhouse 90* fue la clave de su propia perdición porque sus ambiciosos contenidos no facilitaron que fuera un programa accesible para todos los públicos y su elevado presupuesto hizo que fuera difícilmente rentable con su nivel de audiencia.

Sin embargo, el nivel alcanzado por *Playhouse 90* la hizo muy apetecible por la industria de Hollywood. La primera adaptación de una obra de *Playhouse 90* fue *Vencedores o vencidos* (1961, Stanley Kramer), basada en *Judgment at Nuremberg*, emitida en 1959 con guión de Abby Mann y dirección de George Roy Hill. A pesar del interés de Roy Hill por llevar el programa al cine, el proyecto fue desarrollado por el productor independiente Stanley Kramer, que encargó a Mann adaptar su propia obra para el cine, un trabajo por el que ganaría un Oscar al mejor guión adaptado. El estreno de *Judgment at Nuremberg* en televisión se había rodeado de polémica por la supresión en un diálogo de la expresión “cámaras de gas” debido a que uno de los patrocinadores era, precisamente, la Asociación Americana del Gas²⁹². Sin embargo, en cine no iba a haber ese tipo de problemas y Stanley Kramer logró una poderosa denuncia del clima social y político que permitió el auge del nazismo, sin por ello escatimar referencias a cómo muchas de las prácticas de infertilización realizadas por los nazis habían sido imitadas en otros países occidentales.

El actor más beneficiado por su aparición en la película fue el alemán Maximilian Schell, que se hizo con el Oscar como mejor actor por su trabajo como el abogado defensor Hans Rolfe. Schell había llegado a Estados Unidos de la mano de la película sobre el nazismo *El baile de los malditos* (1958, Edward Dmytryk) y George Roy Hill había contado con él antes para una de

²⁹² George Roy Hill reconoció que la idea del eliminar el sonido fue suya y que, aunque enmudecer las palabras y mantener las imágenes de las cámaras de gas fue absurdo, él se encargó de dar publicidad al tema para beneficiar al programa, que sería su último trabajo para televisión. KINDEM (1994), pp. 160-161.

sus obras más ambiciosas de *Playhouse 90*, *Child of our time*, sobre la experiencia de un niño judío en un campo de concentración. El actor apareció también en *Judgment at Nuremberg* y su trabajo impresionó tanto a Stanley Kramer que lo contrató para la película, consiguiendo que se convirtiera en el primer actor en ganar un Oscar por interpretar en cine un personaje al que había dado vida anteriormente en televisión.

El éxito de *Vencedores o vencidos* provocó un nuevo interés por llevar al cine obras originales de televisión y al año siguiente se estrenaron tres nuevas adaptaciones de *Playhouse 90*: *El milagro de Anna Sullivan*, *Réquiem por un campeón* y *Días de vino y rosas*. Cada una de estas películas iba a dar un tratamiento distinto al material de televisión, aunque las tres iban a tener un elemento decisivo en común: el trabajo de los guionistas originales como adaptadores de su trabajo al cine. *El milagro de Anna Sullivan* pasó por la televisión y el teatro antes de llegar al cine, pero en todas las ocasiones contó con Arthur Penn como director, Fred Coe como productor y William Gibson como guionista. El origen de la obra fue el caso real de la joven ciega y sordomuda Helen Keller, que gracias a la ayuda de la profesora Anne Sullivan logró comunicarse con el mundo hasta llegar incluso a ir a la universidad. La primera versión se emitió en febrero de 1957 dentro de *Playhouse 90* como *The miracle worker* y fue un éxito crítico destacado. En octubre de 1959 se estrenó la versión teatral con Anne Bancroft como protagonista, que poco antes había ganado un premio Tony gracias a otra obra de Gibson / Penn / Coe, *Two for the seesaw*. *The miracle worker* se mantuvo más de un año y medio en cartel y ganó tres premios Tony como mejor obra dramática, mejor dirección y mejor actriz para Anne Bancroft. Habiendo logrado un gran éxito en los dos medios, era lógico que la historia fuera llevada al cine, lo que para Fred Coe y Arthur Penn fue una oportunidad de desquitarse del fracaso de *El zurdo*, producida por el primero y dirigida por el segundo. *El milagro de Anna Sullivan* no defraudó las expectativas y logró sendos Oscars para Anne Bancroft y Patty Duke (como Helen Keller), ambas por volver a interpretar sus personajes de Broadway.

Réquiem por un campeón fue otra nueva variación del esquema *Marty*, en este caso con Ralph Nelson, director, y Rod Serling, guionista, llevando al cine lo que fue el segundo programa emitido por *Playhouse 90*, *Requiem for a heavyweight*. La historia giraba en torno a un veterano boxeador, Montaña MacClintock (Jack Palance), que debe encontrar un nuevo sentido a su vida después de que una lesión le aparte del cuadrilátero. Acuciado por la lealtad a su representante (Keenan Wynn) y ayudado por su preparador (Ed Wynn), Montaña debe elegir entre cambiar completamente su estilo de vida o participar en humillantes espectáculos de lucha para pagar las deudas de su representante, aunque finalmente decidirá regresar a su pueblo natal para comenzar un nuevo rumbo. La obra logró cinco premios Emmy y un premio Peabody (el primero para un guionista de televisión), pero para entonces Serling ya estaba completamente decepcionado con el medio que lo había consagrado. Autor con una fuerte conciencia social, Rod Serling vio cómo la presión de los anunciantes se iba haciendo más y más asfixiante hasta asistir impotente a que sus dos aproximaciones al tema del linchamiento por motivos raciales (*Noon on doomsday* en 1956 y *A town has turned to dust* en 1958) sufrieran alteraciones que las dejaban irreconocibles, además de verse obligado en su drama político *The arena* (1957) a alterar los diálogos hasta el absurdo para evitar herir sensibilidades partidistas²⁹³.

Las dificultades de Serling por mantener la integridad de sus historias lo habían llevado a abandonar el terreno del drama para crear *La dimensión desconocida*, en donde el escudo protector del género fantástico le permitió poner en antena historias imposibles de aceptar por una cadena nacional en un contexto realista. La buena acogida del programa animó a Serling a regresar al drama, aunque en este caso en el cine y contando con David Susskind (antiguo productor de *Goodyear / Philco television playhouse*) y Ralph Nelson, que debutó como realizador cinematográfico con la película. Anthony Quinn iba a interpretar en *Réquiem por un campeón* a Montaña Rivera acompañado por dos actores cómicos en papeles netamente dramáticos: Mickey Rooney como el amable preparador físico de Rivera y Jackie Gleason como su representante.

²⁹³ ZICREE, Marc Scott: *'The twilight zone' companion*, Ed. Silman-James Press, Los Ángeles, 1992. Páginas 14-15.

Lo más destacado de *Réquiem por un campeón* fue la relevante alteración en el desenlace de la historia. La esperanza del final original era sustituida por una versión mucho más pesimista en donde Montaña se mantenía leal y aceptaba humillarse participando disfrazado de indio en un combate de lucha amañado. No existe constancia de que ese fuera el final que Serling pensó originalmente ni que hubiera presiones de la cadena o los patrocinadores para realizar ninguna alteración²⁹⁴. *Requiem for a heavyweight* era una pieza de gran dramatismo pero no especialmente polémica en ningún aspecto. Incluso en su representación de la corrupción en el deporte tampoco realizaba una crítica sustancial y su final era cuanto menos ambiguo: Montaña MacClintock había huido a su ciudad natal, pero tampoco nada auguraba un destino brillante a un boxeador sonado a punto de llegar a la mediana edad y sin ninguna formación. Pero seis años después Serling debió sentir que ese no era el verdadero final que pedía la historia, sino que era otro que consumaba la derrota final de un personaje que, entre la lealtad y la dignidad, optaba por lo primero en una escena de extraordinario patetismo en la que, consciente de su humillación, Rivera decide asumirla plenamente y comienza a bailar una danza de la lluvia sobre el ring.

Aunque destacable por el trabajo de sus protagonistas, especialmente Jackie Gleason y Mickey Rooney, *Réquiem por un campeón* ofrecía una visión tan pesimista de la realidad (aunque por ello mucho más realista que el original) que no dejaba lugar a la esperanza y fracasó a la hora de conectar con el gran público. A pesar de ello, la película supuso un gran éxito para Ralph Nelson, que desde el primer momento se esforzó en borrar los vestigios estilísticos del referente televisivo iniciando la narrativa con un extenso plano-secuencia subjetivo de Rivera desde que lucha contra su oponente en su último combate hasta que observa su rostro destrozado en un espejo de la enfermería después de la derrota.

²⁹⁴ No existen referencias a posibles alteraciones del guión de la obra en ninguna de las fuentes consultadas, incluyendo la recreación que Marc Scott Zicree hace de la recepción de *Requiem for a heavyweight* en ZICREE (1992), pp. 12-13. Es posible que Serling se inspirara para el cambio en su obra *The twilight rounds*, emitida en 1953 en *Kraft television playhouse*, y considerada un antecedente de *Requiem for a heavyweight*. En la obra un boxeador en decadencia es convencido por su novia para seguir luchando, lo que acaba con resultados desastrosos. STURCKEN (2001), p. 55.

La tercera adaptación de *Playhouse 90* estrenada en 1962 fue *Días de vino y rosas*, basada en *Days of wine and roses*, emitida en octubre de 1958 con guión de J.P. Miller y dirección de John Frankenheimer. Después de haber logrado un notable éxito con sus guiones para *Goodyear / Philco television playhouse*, J.P. Miller se había ido a Hollywood para trabajar en la adaptación cinematográfica de uno de ellos, *The rabbit trap*, aunque no había quedado muy satisfecho con el trato de la industria hacia los escritores. A punto de abandonar su vocación de escritor, Miller había recibido la llamada de su antiguo mentor Fred Coe, que iba a hacerse cargo de *Playhouse 90* después de que el productor original, Martin Manulis, lo dejara para dedicarse a otros proyectos. J.P. Miller se decidió por un proyecto personal, una crónica sobre el alcoholismo que escribió recordando cómo había afectado a su propia familia el problema con la bebida de un tío suyo²⁹⁵. John Frankenheimer se hizo cargo de la dirección contando con Cliff Robertson y Piper Laurie para dar vida a la pareja protagonista. En ese momento la grabación en vídeo se había introducido como un elemento de trabajo en *Playhouse 90* y en *Days of wine and roses* se le pudo sacar partido para liberar de trabajo a los protagonistas. La mañana antes de la emisión Cliff Robertson había grabado en vídeo todas las escenas que se desarrollaban en una reunión de Alcohólicos Anónimos en la que recordaba su historia. Esos fragmentos se iban a insertar después a lo largo de la narrativa, de forma que casi dos tercios de la historia se contaban en forma de analepsis para que Cliff Robertson, que aparecía en la práctica totalidad de las escenas, pudiera tener algún descanso entre las dramáticas situaciones que iba a interpretar junto a Piper Laurie.

El éxito del programa fue notable e inmediatamente atrajo la atención de Hollywood, aunque por medio habría un interesante juego de productores. Ese mismo año Fred Coe estaba llevando al cine *The miracle worker*, con lo que Martin Manulis, el anterior productor de *Playhouse 90*, se hizo cargo del proyecto. Manulis tendría que ser sustituido por David Susskind en *Réquiem*

²⁹⁵ Miller afirmó después que regresó de Hollywood pensando en dejar el trabajo de escritor para convertirse en pescador antes de que Coe, que era alcohólico, le pidiera escribir un guión sobre el tema. KRAMPNER, Jon: *The man in the shadows: Fred Coe and the golden age of television*. Ed. Rutgers University Press, New Brunswick, 1997. Páginas 125-126.

por un campeón, cuyo original sí que había producido para *Playhouse 90*. J. P. Miller se iba a encargarse de adaptar su obra al cine, pero John Frankenheimer se encontró con la desagradable sorpresa de que no era contratado como director. Frankenheimer intentó averiguar por qué y recibió como respuesta que él no era un director de comedia, lo que le sorprendió notablemente porque no creía que *Days of wine and roses* fuera precisamente una comedia²⁹⁶. Sin embargo, sí que se iba a convertir en una en su traslación al cine, o al menos lo iba a ser en parte. *Días de vino y rosas* era un proyecto para el lucimiento de Jack Lemmon, que entonces ya había ganado un Oscar como mejor secundario por *Escala en Hawaii* y protagonizado para Billy Wilder *Con faldas y a lo loco* (1959) y *El apartamento* (1960). Lemmon estaba convencido de sus posibilidades como actor dramático, un registro en el que había demostrado su valía con el trabajo en diversos episodios de *Studio one*, *Goodyear television theatre*, *Kraft television theatre*, *Armstrong circle theatre* y *Ford television theatre*, antes y después de saltar a la fama con *Escala en Hawaii*. El actor incluso había aparecido en dos programas de *Playhouse 90*, *The mystery of thirteen* (1957) y *Face of a hero* (1958). Así que le debió parecer propicio que su primer gran papel dramático en cine fuera precisamente en una adaptación de una obra de *Playhouse 90* y con la supervisión de Martin Manulis, productor de los dos programas en los que había participado.

Sin embargo, eso no significaba que Lemmon fuera a dar el salto sin red, ya que el director elegido fue Blake Edwards, que había trabajado con él como guionista en *Mi hermana Elena* (1955, Richard Quine), *Operation mad ball* (1957, Richard Quine) y *La misteriosa dama de negro* (1962, Richard Quine). La idea sobre la que partía *Días de vino y rosas* era en realidad un pequeño engaño al espectador. La historia iba a comenzar como una comedia romántica sobre John Clay y Kristen Arnesen, un publicista y una secretaria que entre fiesta y fiesta se enamoran, se casan y tienen una hija. Sin embargo, conforme

²⁹⁶ Frankenheimer realizó este comentario en una entrevista para el programa de la PBS *The golden age of television*, en el que se emitieron algunos de los programas más sobresalientes del periodo acompañados de un breve documental con los protagonistas, guionistas y directores de los mismos. Estos especiales están comercializados en vídeo por Rhino Video y entre ellos, además de *Days of wine and roses*, también se encuentran *Marty*, *Patterns* y *Requiem for a heavyweight*.

avanza la trama y el problema con el alcohol, primero de John y después de Kristen, se va haciendo más patente, la película cambia de tono y se convierte en un drama que refleja la pesadilla en la que se han convertido sus vidas. Lemmon iba a estar acompañado por otros dos actores habituales de programas antológicos, Lee Remick como Kristen y Jack Klugman como Jim, el mentor de John en su lucha contra el alcohol, mientras que Charles Brickford retomó su papel del padre de Kristen del programa de televisión. Las alteraciones en la historia eran mínimas y se centraban más en la primera parte del relato, la comedia romántica que nunca termina de funcionar, que en la segunda parte, más dramática. Incluso la célebre escena en la que John Clay destroza el vivero de su suegro buscando una botella de alcohol que no recuerda donde escondió ya se hallaba presente en el original, con la historia estructurada cronológicamente como principal novedad. Lo cierto es que gracias a las brillantes interpretaciones de sus protagonistas y su poco complaciente pero esperanzado final, *Días de vino y rosas* se convirtió en uno de los títulos claves del cine de los sesenta y una de las aproximaciones cinematográficas más relevantes al tema del alcoholismo.

A pesar de su desigual aceptación, la notable calidad de las cuatro adaptaciones realizadas sobre programas de *Playhouse 90* deberían haber animado un nuevo interés por llevar más obras de programas antológicos al cine. La cuarta adaptación de 1962, el drama policial *Incident in a alley*, obtuvo una repercusión mínima, al igual que las tres adaptaciones que se estrenarían en los años sucesivos. Ni *Ángeles sin paraíso* (1963, basada en *A child is waiting* de *Studio one*), ni *Dear heart* (1964, basada en *The out-of-towners* para *Studio one*) ni *Walk a tightrope* (1965, basada en la obra homónima de *Climax!*) lograron más que una repercusión testimonial. Entre ellas destacó *Ángeles sin paraíso*, adaptación de una obra de Abby Mann sobre la problemática de los niños con problemas de aprendizaje que John Cassavettes realizó con un estilo cercano al documental y con Burt Lancaster (que también aparecería en *Vencedores o vencidos* y *Dear heart*) y Judy Garland como protagonistas. Estas tres películas pusieron punto y final al periodo de adaptaciones, aunque posteriormente surgiría algún nuevo ejemplo aislado. El trasvase de profesionales ya se había completado o estaba a punto de hacerlo y, ya

instalados en el medio, la mayoría de ellos iban a preferir la utilización de nuevas historias con las que ampliar sus horizontes antes que regresar una y otra vez a obras que ya habían explorado. Además estaba el hecho incontestable de que, aunque muchas de las adaptaciones eran películas notables, su repercusión comercial, salvo casos concretos, había sido escasa.

También se pueden mencionar algunas adaptaciones de programas antológicos que no se basaron en ideas originales. Por ejemplo, en 1957 Horton Foote adaptó su obra *The travelling lady* para *Studio one*, un programa dirigido por Robert Mulligan que volvió a poner de actualidad una obra cuyo paso por Broadway en 1954 había sido bastante efímero. Ocho años después los dos se reunieron de nuevo en su adaptación al cine, titulada *La última tentativa* (1965, Robert Mulligan). Foote también adaptó su obra para *Philco television playhouse* *The trip to Bountiful* (1953) como *Regreso a Bountiful* (1985, Peter Masterson) después de que la versión teatral del programa se afanzara como un clásico del teatro norteamericano. Foote recibió diversas ofertas para llevar la obra al cine, pero siempre exigió que Lillian Gish, que dio vida a la protagonista en televisión y teatro, fuera contratada. Cuando por fin el autor consiguió poner en marcha el proyecto con él mismo como productor, Gish era demasiado mayor para el personaje y fue sustituida por Geraldine Page, que ganó el Oscar como mejor actriz por su trabajo²⁹⁷.

Cliff Robertson fue sustituido por Jack Lemmon en la adaptación al cine de *Days of wine and roses*, pero tuvo la oportunidad de interpretar otro personaje primero en televisión y después en cine. En 1961 Robertson había protagonizado *The two worlds of Charlie Gordon* para *U.S. Steel hour*, una adaptación de la novela corta de Daniel Keyes *Flowers for Algernon* que le había proporcionado una nominación al premio Emmy. La historia giraba en torno a Charlie Gordon, un deficiente mental que se somete a un experimento científico que lo convierte en un hombre muy inteligente, aunque finalmente regresa a su estado anterior. Después de saltar a la fama por su trabajo como John F. Kennedy en *Patrullero PT-109* (1963, Leslie Martinson), Robertson se

²⁹⁷ MCGILLIAN, Patrick. *Backstory 3: Interviews with screenwriters of the 60s*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1997. Páginas 121-123.

convirtió en un rostro lo suficientemente popular para que se confiara en él como protagonista de una película. Keyes había publicado en 1966 una nueva versión de *Flowers for Algernon* en forma de novela con gran éxito y Robertson logró ser contratado como protagonista de su adaptación al cine, que llevaría el título de *Charly* (1968, Ralph Nelson). Robertson ganó el Oscar como mejor actor por su trabajo en la película, convirtiéndose en el segundo intérprete en ganar ese premio por recrear en el cine un personaje al que había dado vida en televisión.

También se pueden destacar dos obras para la televisión canadiense que posteriormente fueron adaptadas en Estados Unidos antes de ser llevadas al cine. Arthur Hailey escribió dos guiones para sendos programas de la cadena pública canadiense CBC, *Flight to danger* (emitido en *General Motors theatre* en agosto de 1956) y *Time lock* (emitido en *First performance* en octubre de 1956). La buena acogida de las obras llevó a que fueran rápidamente adquiridas y adaptadas en programas antológicos de Estados Unidos. *Flight to danger* se representó en *The Alcoa hour* en septiembre de 1956 y *Time lock* en *Kraft television theatre* en noviembre de ese mismo año. *Flight to danger* fue versionada en Estados Unidos como *Suspense hora cero* (1957, Hal Barlett), mientras que la segunda obra fue llevada al cine en Gran Bretaña, el país de origen del escritor, como *Time lock* (1957, Gerald Thomas).

Por último, se puede citar el caso de *CBS Playhouse* (CBS, 1967-70), un intento sin periodicidad fija de revivir el espíritu de la antología contando con el trabajo de productores de ese periodo como Fred Coe, David Susskind y Herb Brodtkin y directores como Paul Bogart y Delbert Mann. Una de sus obras más relevantes fue *The people next door*, la historia de cómo afecta a un matrimonio de clase media la drogadicción de su hija adolescente. David Greene como director y J.P. Miller como guionista lograron en 1969 sendos premios Emmy por su trabajo. Al año siguiente el productor del programa Herb Brodtkin también produjo una versión cinematográfica con Greene y Miller como director y guionista, tal y como había ocurrido en adaptaciones anteriores. Buena parte del reparto fue sustituido, pero Deborah Winters como Maxie, la adolescente con problemas con las drogas, y Nehemiah Persoff como el Dr. Salazar, el

médico que la trata, repitieron en *The people next door* (1970, David Greene), que tuvo una repercusión comercial escasa.

5.1.2. El telefilme como versión y continuación de películas.

El cine y los telefilmes han mantenido una estrecha relación desde los primeros años de existencia de la televisión. Como ya se comentó en el contexto histórico, los telefilmes nacieron como formato para suplir la ausencia de estrenos cinematográficos en televisión y hoy en día es habitual que películas realizadas inicialmente para cine sean estrenadas en cadenas de televisión, de igual forma que algunos telefilmes llegan a ser proyectados en salas de cine²⁹⁸. Los clásicos cinematográficos se convirtieron en una lucrativa fuente para los telefilmes en forma de nuevas versiones, lo que se ha convertido en una fórmula de producción establecida que se mantiene constante hasta la actualidad. En las últimas décadas se han realizado numerosas versiones de películas para televisión que utilizan como base títulos desde los años treinta hasta la década de los setenta.

Una selección de adaptaciones incluye *Winchester 73* (en 1967), *La muerte de vacaciones* (en 1971), *Perdición* (en 1973), *De ilusión también se vive* (en 1973), *Los mejores años de nuestra vida* (en 1975), *La mujer del año* (en 1976), *Amarga victoria* (en 1976), *¡Qué bello es vivir!* (en 1977), *El trigo está verde* (en 1978), *Sin novedad en el frente* (en 1979), *Esplendor en la hierba* (en 1981), *Testigo de cargo* (en 1982), *Quiero vivir* (en 1983), *Carta a tres esposas* (en 1985), *El largo y cálido verano* (en 1985), *La diligencia* (en 1986), *Vacaciones en Roma* (en 1987), *La noche del cazador* (en 1991), *¿Qué pasó con Baby Jane?* (en 1991), *A sangre fría* (en 1996), *Punto límite cero* (en 1997), *Pelham 1,2,3* (en 1998), *Resurrección* (en 1999), *Tres secretos* (en 1999), *La escalera de caracol* (en 2000), *Solo ante el peligro* (en 2000), *Sunder* (en 2002) y *La primavera romana de la señora Stone* (en 2003). Tan

²⁹⁸ Esto ocurre especialmente en mercados extranjeros, con *El diablo sobre ruedas* de Steven Spielberg como caso más relevante. Sin embargo, en ocasiones excepcionales algunos telefilmes se han acabado estrenando en salas en los Estados Unidos, incluso después de tener algún pase previo en televisión, como ocurrió con *La última seducción* (1994, John Dahl).

solo en 1988 se estrenaron las versiones para televisión de *Que el cielo la juzgue*, *Indiscreta*, *La herencia del viento*, *Río rojo*, *Un sabio en las nubes* y *I know what you did*. Alfred Hitchcock estuvo estrechamente ligado a la televisión gracias a sus series antológicas *Alfred Hitchcock presenta* y *La hora de Alfred Hitchcock* y por ello no resulta extraño que varias de sus películas también fueran adaptadas para la televisión, como *Crimen perfecto* (en 1981), *Sospecha* (en 1987), *La sombra de una duda* (en 1991), *Encadenados* (en 1992), *Náufragos* (en 1993) y *La ventana indiscreta* (en 1998).

A mediados de los noventa Disney comenzó a realizar versiones de películas familiares de imagen real que había producido en los años sesenta y setenta como *El extraño caso de Wilby* (en 1994 como *Perro por un día*), *Un ejecutivo muy mono* (en 1995 como *¡Qué genio de mono!*), *Mi cerebro es electrónico* (en 1995 como *Internauta por accidente*), *La montaña embrujada* (en 1995 como *Poderes extraños*), *Freaky friday* (en 1995 como *¡Qué desmadre de hija!*), *Ahí va ese bólido* (en 1997 como *Ahí va ese bólido de nuevo*) y *Los robinsones suizos* (en 1998 como *Los robinsones de Beverly Hills*). Estas películas fueron realizadas para ser emitidas en Estados Unidos por la cadena ABC dentro del programa *The wonderful world of Disney* o por el canal de cable The Disney Channel. En este periodo la compañía realizó numerosas versiones, unas dirigidas al cine (las más ambiciosas porque se confiaba que podrían funcionar mejor entre el público) y las dirigidas para televisión (más modestas). Entre las versiones cinematográficas que realizó la compañía durante este periodo se encuentran *De vuelta a casa: Un viaje increíble* (1993, Duwayne Dunham), *Ángeles*, *101 dálmatas*, *Flubber* y *el profesor chiflado* (1997, Les Mayfield), *Un gato del FBI*, *Mi gran amigo Joe* (1998, Ron Underwood) y *Tú a Londres y yo a California*, todas excepto *Ángeles* y *Mi gran amigo Joe*, basadas en películas de imagen real del estudio. La corrección de esta lista que supuso el estreno con gran éxito de la versión cinematográfica de *Freaky friday* como *Ponte en mi lugar* demuestra que es posible que el criterio de elección quizás no fue correcto y que los títulos de las dos listas podrían ser perfectamente intercambiables.

Las versiones para televisión son producciones modestas que utilizan actores populares gracias a su trabajo en series de televisión, de la misma forma que los actores de las películas anteriores formaban parte del *star-system* cinematográfico. Pero en algunas ocasiones son miembros de este *star-system* que en los últimos años de sus carreras han trabajado de forma frecuente en televisión y que tienen la oportunidad de interpretar personajes a los que en su momento no pudieron optar por ser demasiado jóvenes o no ser elegidos para ello. Por ejemplo, Jack Lemmon y George C. Scott protagonizaron juntos dos versiones de películas clásicas, *Doce hombres sin piedad* (Showtime, 1997) y *La herencia del viento* (Showtime, 1999). Ésta última ya había tenido una versión para televisión en 1988 con Kirk Douglas y Jason Robards. Pero no todas las versiones parten de un patrón establecido, ya que en algunos casos excepcionales se apuesta por enfoques creativos. El actor George Clooney, popular gracias a la serie *Urgencias* (NBC, 1994-), acababa de abandonar el programa para continuar con una lucrativa carrera cinematográfica cuando decidió regresar al medio como productor del telefilme *Fail safe: Sin retorno* (CBS, 2000), basado en la película *Punto límite* (1964, Sidney Lumet). Tres años antes el capítulo de *Urgencias Ambush* (4.1.) había sido emitido en directo y la idea de Clooney fue realizar de la misma forma la película, que se emitió el 9 de abril de 2000. Lo mismo sucedió con la nueva versión de *En el estanque dorado* (1981, Mark Rydell), titulada *On golden pond* (CBS, 2002), que estuvo dirigida por el guionista de la película y autor de la obra teatral que fue su origen, Ernest Thompson, y contó con Christopher Plummer y Blythe Danner sustituyendo a Henry Fonda y Katherine Hepburn como protagonistas.

La nueva versión de *South Pacific* (1958, Joshua Logan), *Al sur del Pacífico* (ABC, 2001), no renuncia a las canciones presentes tanto en la película como en la obra de teatro en la que se basa y se ha convertido, junto a *Gipsy*, en uno de los escasos telefilmes musicales. Otro caso excepcional es la serie de telefilmes de 1994 agrupados bajo el título de *Rebel highway*, producidos para la cadena Showtime. Las distintas entregas, dirigidas por directores conocidos por su trabajo en cine como William Friedkin o John McNaughton, eran versiones más o menos libres de algunas de las películas de bajo presupuesto y temática juvenil que la productora American International Film realizó en los

años cincuenta. En la mayoría de las versiones en forma de telefilme el grueso del argumento se mantiene, aunque son habituales las alteraciones que reflejan la sensibilidad moderna ante motivos sociales y culturales. Por ejemplo, *Pelham 1,2,3* (ABC, 1998) inserta una mayor variedad sexual y étnica respecto a su referente, en donde ni mujeres ni hispanos tenían una presencia significativa a pesar de desarrollarse en la ciudad de Nueva York, mientras que en la versión de *La primavera romana de la señora Stone* (Showtime, 2003) se incide en la naturaleza sexual de la relación de su protagonista con un joven italiano.

También es posible encontrar ejemplos de títulos cinematográficos que han tenido continuaciones en formato de telefilme. En muchas ocasiones se sustituyen prácticamente todos los elementos de la película original por otros nuevos y casi se puede afirmar que son nuevas versiones encubiertas más que secuelas. Este es el caso de las continuaciones de *Los pájaros* (1963, Alfred Hitchcock), *Los pájaros II* (Showtime, 1994); de *Solo ante el peligro* (1952, Fred Zinnemann), *High noon II: The return of Will Kane* (CBS, 1980); y de *Llama un extraño* (1979, Fred Walton), *La llamada de un extraño* (Showtime, 1993). Sin embargo, en otras ocasiones existe un fuerte vínculo entre la película original y su continuación, especialmente por la presencia de los mismos actores principales. Este ha sido el caso de *Psicosis* (1960, Alfred Hitchcock) y su tercera continuación *Psicosis IV: El comienzo* (Showtime, 1990), con Anthony Perkins volviendo a interpretar a Norman Bates; *Doce del patíbulo* (1967, Robert Aldrich) y sus tres continuaciones *The dirty dozen: The next mission* (NBC, 1985), *The dirty dozen: The deadly mission* (NBC, 1987) y *The dirty dozen: The fatal mission* (NBC, 1988), con Ernest Borgnine como protagonista; y *Tú a Boston y yo a California* (1961, David Swift) y sus continuaciones *Parent trap II* (ABC, 1986), *Parent trap III* (NBC, 1989) y *Parent trap hawaiian honeymoon* (NBC, 1989), con Hayley Mills retomando, ya adulta, su doble papel como las gemelas protagonistas de la película original. El fenómeno del *spin-off* también tiene traslación en esta categoría gracias a los Ewoks, personajes introducidos en la tercera parte de *La guerra de las galaxias*, *El retorno del Jedi*. Tras el éxito de la película George Lucas produjo dos telefilmes de gran presupuesto que retomaban a los Ewoks como protagonistas

de su propia historia y que en algunos países fueron distribuidos en salas de cine, *La aventura de los Ewoks* (ABC, 1984) y *Los Ewoks: La batalla por Endor* (ABC, 1985).

Otra posibilidad son los llamados pilotos fallidos para posibles series de televisión basadas en películas. Cuando la serie es rechazada, estos episodios pilotos, que suelen tener una duración de noventa minutos, ven en ocasiones la luz como si de un telefilme convencional se tratara. Éste ha sido el caso de *Our man Flint: Dead on target* (ABC, 1976), continuación de *Flint, agente secreto* (1966, Daniel Mann); *True grit* (ABC, 1978), continuación de *Valor de ley* (1969, Henry Hathaway); y *Popeye Doyle* (NBC, 1986), continuación de *Contra el imperio de la droga* (1971, William Friedkin). En un ejemplo reciente de expansión retrospectiva, *Romy and Michele: In the beginning* (ABC, 2004) muestra a las protagonistas de *Romy y Michele* (1997, David Mirkin) justo después de acabar el instituto, diez años antes de los acontecimientos descritos en la película. A pesar de su título, el telefilme *Phenomenon 2* (ABC, 2003) no es una continuación de *Phenomenon* (1996, Jon Turteltaub), sino un piloto introductorio que sustituye el universo diegético de la película original por un nuevo planteamiento en el que el protagonista, que ha logrado desarrollar extraordinarias habilidades mentales debido a un tumor cerebral inoperable, consigue sobrevivir a esta enfermedad y escapar del gobierno instalándose en una pequeña comunidad en la que puede pasar desapercibido mientras utiliza sus habilidades para ayudar a los demás.

Por último, podemos señalar algunos ejemplos de películas extranjeras que han sido convertidas en telefilmes para la televisión norteamericana, un fenómeno que no se suele dar frecuentemente. Del Reino Unido, con el que los Estados Unidos tiene un vínculo idiomático, se realizaron nuevas versiones de *Breve encuentro* (1945, David Lean), como *Breve encuentro* (NBC, 1974) con Richard Burton y Sophia Loren en los papeles principales, y de *El animador* (1960, Tony Richardson), como *El animador* (NBC, 1975) con Jack Lemmon sustituyendo a Laurence Olivier como protagonista. Alemania ha sido otro país, en este caso no angloparlante, que ha visto algunas de sus películas convertidas en telefilmes norteamericanos, como ha sido el caso de *El honor*

perdido de Katharina Blum (1975, Rainer Werner Fassbinder), convertida en *El honor perdido de Kathryn Beck* (CBS, 1984), y *Sugarbaby* (1985, Percy Adlon), versionada como *Alguien más* (CBS, 1989). Por su parte, la película francesa *Las diabólicas* fue adaptada por la televisión norteamericana como *Reflections of murder* (ABC, 1974) y *House of secrets* (NBC, 1993) antes de ser objeto posteriormente de una versión cinematográfica, *Diabólicas*. De hecho, una parte de las películas mencionadas en este apartado han sido objeto de forma sucesiva de versiones para la televisión y el cine.

5.2. EL TELEFILME Y LAS SERIES DE TELEVISIÓN.

5.2.1. El telefilme como origen de series de televisión.

La relación entre las series de televisión y los telefilmes ha sido muy estrecha desde los años setenta, tanto a nivel temático como industrial. Hay que recordar que las cadenas de televisión generalistas solían emitir los telefilmes dentro de programas de periodicidad semanal, de forma que, como formato, los telefilmes eran explotados como si se trataran de capítulos de una serie antológica para aprovechar los hábitos de visión del espectador. Además, muchos de los actores que protagonizan telefilmes son ya populares entre los espectadores por su participación en series de televisión, por lo que la interacción entre un formato y otro es habitual. Esto es así gracias a que las cadenas en ocasiones los utilizan para promocionar a los profesionales que ya trabajan para ellos en alguna de sus series de televisión. La estrecha relación ha desembocado en una frecuente hipertextualidad entre los dos formatos, de forma que son numerosos los telefilmes que parten de alguna serie de televisión y las series de televisión que parten de telefilmes.

Es importante señalar que los telefilmes forman parte del proceso de creación de las series de televisión gracias a los denominados capítulos pilotos. El proceso de creación de una serie de televisión es largo y lento debido a la fuerte inversión necesaria para llegar a tener lo imprescindible para salir al aire, el mínimo de seis a trece capítulos. Cuando los programas antológicos aún eran un género habitual, las cadenas y las productoras utilizaban un capítulo para producir con bajo coste un piloto, como ya se mencionó anteriormente. Sin embargo, con la desaparición de las antologías la única alternativa fue producir los *backdoor pilots*, que exigían la existencia de un programa anterior con las mismas coordenadas genéricas y que tampoco permitían calibrar realmente las posibilidades del programa porque había que integrar a los protagonistas de la serie utilizada con los del nuevo proyecto. De esta forma se afianzó la fórmula del piloto, con la que se producía un capítulo del programa financiado por la cadena, lo que suponía perder a veces una elevada cantidad de dinero en el caso de que no recibiera el visto bueno. Ante esa posibilidad las cadenas solían contratar un telefilme de noventa minutos (es decir, dos capítulos) que

sirviera para calibrar las posibilidades de la serie²⁹⁹. Si convencía a la cadena, la serie recibía la autorización para entrar en producción. Y si no, siempre existía la posibilidad de emitirlo como una película de la semana dentro del programa de telefilmes de la cadena.

En otras ocasiones se realiza el telefilme pensando en sus posibilidades como punto de partida para una serie de televisión, aunque sin que el proyecto esté completamente desarrollado. Ese telefilme, que se denominará telefilme introductorio, es emitido por la cadena antes de dar el visto bueno a la serie como forma de probar si su premisa argumental es interesante para el espectador. Este último sistema fue especialmente habitual durante los años setenta, periodo en el que el telefilme alcanzó su máximo esplendor. Si en la temporada 1968-69 se habían emitido en las *networks* ciento cuarenta y un estrenos cinematográficos y sólo diecisiete películas para televisión, dos años después los primeros habían descendido a ciento trece y las segundas aumentado a cincuenta y tres, siguiendo esa tendencia a lo largo de la década³⁰⁰. Para las productoras más importantes el telefilme se iba a convertir en una forma de lanzar productos con una rentabilidad más amplia como series de televisión.

En ese momento Universal, gracias a su adquisición por MCA en 1962, se había convertido en el principal suministrador de contenidos para la televisión y su posición se hacía cada vez más fuerte respecto a sus competidores. En 1970 casi un trece por ciento de la programación de máxima audiencia estaba ocupado por sus producciones, lo que en 1977 aumentó hasta un dieciocho por ciento, con Warner como su más cercano rival a más de once puntos porcentuales³⁰¹. Una forma de lograr cimentar su posición fue a través de su

²⁹⁹ El aumento de los costes de producción está provocando que estos episodios extendidos sean cada vez más escasos en favor de un sólo capítulo o una presentación preliminar de treinta minutos, por lo que estos telefilmes están a punto de desaparecer como fórmula de producción. ADALIAN, Joseph: "TV traumas trouble the town: Flagging fortunes force nets to throw out their old script". *Variety*, 24 de junio de 2002. Edición digital.

³⁰⁰ MONACO, Paul: *The sixties, 1960-1969*. Ed. University of California Press, Berkeley, 2003. Página 270.

³⁰¹ EINSTEIN (2002), p. 25.

división World Premiere, establecida en 1966 para desarrollar películas para televisión bajo la dirección de Sid Sheinberg. Una de las filosofías de la compañía era desarrollar los telefilmes pensando en sus posibilidades como series y a lo largo de sus dos décadas de existencia la división produjo ciento dieciséis películas para televisión, de las cuales treinta y una acabaron como series³⁰². Entre ellas se encontraron sus dos primeros telefilmes, *Fame is the name of the game*, que dio paso a *Audacia es el juego*, y *Dragnet 66* (NBC, 1966), un telefilme de reunión de la serie *Dragnet* que gustó tanto a la compañía que decidió no emitirlo y desarrollar en su lugar una continuación de la serie también con el título de *Dragnet* (NBC, 1967-70). En años posteriores buena parte de las series más populares de la compañía se desarrollaron partiendo de telefilmes: *Ironside* (NBC, 1967-75), *Marcus Welby* (ABC, 1969-76), *Night gallery* (NBC, 1970-73), *McCloud* (NBC, 1970-77), *Colombo* (ABC, 1971-78), *Banacek* (NBC, 1972-74), *Kojak* (CBS, 1973-78), *El hombre de los seis millones de dólares*, *Los casos de Rockford* (NBC, 1974-80) y *El increíble Hulk* (CBS, 1978-82).

Como ejemplo relevante, *El hombre de los seis millones de dólares*, basada en la novela *Cyborg*, tuvo tres telefilmes antes de comenzar a emitirse como serie en enero de 1974: *The six million dollar man / Cyborg* (marzo de 1973), *Wine, women and war* (octubre de 1973) y *The solid gold kidnapping* (noviembre de 1973). Habitualmente los telefilmes se desarrollaban alrededor del ritmo de la temporada regular, que en Estados Unidos comienza de forma tradicional en octubre. Por ejemplo, el telefilme *Ironside* se estrenó el 28 de marzo de 1967 y la serie comenzó en septiembre de ese año con una orden de veintiocho capítulos. La primavera es la época de desarrollo de pilotos antes de anunciar la programación de otoño para dar tiempo a producir las series. Sin embargo, algunos telefilmes emitidos en otoño también estaban a la expectativa de poder recibir una orden de media temporada, proyectos en los que se tienen menos expectativas y que deben cubrir los huecos dejados por los fracasos de la cadena a partir de enero. Los dos telefilmes basados en el cómic de Marvel *La masa*, *The incredible Hulk* y *The return of the incredible Hulk*, fueron emitidos

³⁰² MCDUGAL, Dennis: *The last mogul: Lew Wasserman, MCA, and the hidden history of Hollywood*. Ed. Da Capo Press, Nueva York, 2001. Página 338.

en noviembre de 1977 y la serie *El increíble Hulk* comenzó su emisión en marzo de 1978 con una orden de diez capítulos.

En algunas ocasiones el proyecto no se planteó como serie hasta que la película obtuvo una gran respuesta por parte del público. Para Universal ese fue el caso con *Kolchak, cazador de vampiros* (ABC, 1974-75), una de las escasas series de televisión con tema paranormal y uno de los fracasos más recordados de la compañía. Todo partió del gran éxito de un telefilme que ya se citó anteriormente, *The night stalker*, en donde un periodista investigaba una serie de asesinatos en Las Vegas que resultaban estar ligados al vampirismo. La película fue estrenada en el Día de Todos los Santos de 1972 logrando un extraordinario éxito de audiencia y convirtiéndose en el telefilme más visto hasta el momento con setenta y cinco millones de espectadores y más de la mitad de la cuota de pantalla³⁰³. Esta repercusión llevó a la producción de un segundo telefilme, *The night strangler*, emitido un año después con unos resultados menores (algo más de un tercio de cuota) pero aún muy notables³⁰⁴. La originalidad de su propuesta argumental y la repercusión alcanzada animaron a la cadena ABC a producir una serie recuperando al personaje protagonista, el periodista Carl Kolchak (Darren McGavin). A pesar de las grandes expectativas creadas a su alrededor, *Kolchak, cazador de vampiros* no obtuvo una buena respuesta por la audiencia y fue cancelada después de una única temporada.

Pero MCA/Universal no fue la única compañía en seguir este patrón de trabajo, sólo la que iba a explotarlo de forma más lucrativa. La productora Spelling/Goldberg, que en 1977 ocupaba la tercera posición como suministradora de contenidos con una cuota de mercado algo inferior al siete por ciento, utilizó los telefilmes para probar cinco de sus series, cuatro de ellas grandes éxitos³⁰⁵. Así ocurrió con *Starsky y Hutch* (ABC, 1975-79), *Los ángeles de Charlie* (ABC, 1976-81), *La isla de la fantasía* y *The rookies*, todas ellas con telefilmes homónimos. Por su parte *Vegas* (ABC, 1978-81), una serie de

³⁰³ DAWIDZIAK, Mark: '*The night stalker*' companion: A 25th anniversary tribute. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 1997. Página 63.

³⁰⁴ DAWIDZIAK (1997), pp. 82-83.

³⁰⁵ EINSTEIN (2002), p. 25.

mediano éxito en sus tres temporadas, partió del telefilme titulado *High roller* (ABC, 1978). Otras compañías de importancia durante el periodo también utilizaron telefilmes introductorios. Lorimar los usó para las series *El caballero azul* (CBS, 1975-76), aunque cambiando al protagonista William Holden por George Kennedy, y *Hunter*. Para Paramount fueron puntos de partida de *The Brady brides*, *The magician* (NBC, 1973-74) y *Petrocelli* (NBC, 1974-76). Quinn Martin, especializado en series detectivescas, probó así *Cannon* (CBS, 1971-76), *Manhunter* (CBS, 1974-75) y *Most wanted* (ABC, 1976-77). Dean Hargrove Productions los utilizó para *Matlock* (ABC, 1986-95) y *Padre Dowling* (ABC, 1989-91), éste último a través del telefilme *Fatal confessions* (ABC, 1987), que tardó más de un año en ser convertido en serie. En los ochenta esta fórmula desapareció casi completamente salvo algún caso aislado como *Cagney y Lacey* (CBS, 1982-88), en parte por el paulatino desplazamiento del telefilme dentro de la programación de las *networks*. Más recientemente, el éxito de un telefilme basado en un personaje de cómic, *Sabrina, la bruja adolescente* (Showtime, 1996), emitido en abril de 1996, llevó a que menos de seis meses después se reconvirtiera en la telecomedia *Sabrina, cosas de brujas* (ABC, 1996-2000; WB, 2000-03), que contó con su propio episodio piloto debido a las profundas alteraciones entre la película y el desarrollo posterior en forma de serie.

En otras ocasiones un proyecto comienza como una serie formada por telefilmes y acaba convirtiéndose en una serie de televisión convencional. Hay que recordar que las series formadas por telefilmes constituyeron un formato mixto muy popular en la televisión norteamericana durante los años setenta de la mano de las series rotatorias como *McCloud*, *Colombo*, *Banacek* o *McMillan y esposa*. En la actualidad este tipo de series no se encuentran de manera habitual en las parrillas, pero sí son más comunes las series de varios telefilmes con el mismo protagonista, como el caso de la nueva etapa de *Perry Mason*. En algunas ocasiones, si los primeros telefilmes alcanzan una buena acogida, el proyecto puede evolucionar hasta convertirse en una serie de televisión, un formato más fácilmente rentabilizable que el telefilme. Esto ocurrió en el caso de *Hércules: Los viajes legendarios*, la serie para sindicación producida por Sam Raimi con el héroe mitológico como protagonista. El

proyecto nació orientado al mercado de la sindicación y el vídeo como una serie formada por diferentes telefilmes de una hora y media de duración. Antes de pasar a convertirse en una serie de televisión, se realizaron cinco telefilmes con Hércules como protagonista. Los dos primeros, *Hércules y las Amazonas* y *Hércules y el reino perdido*, fueron estrenados en sindicación en mayo de 1994. La respuesta fue muy positiva a nivel internacional y en noviembre de ese mismo año se distribuyeron tres telefilmes más, aunque ya se había tomado la decisión de reconvertir el proyecto en una serie de televisión manteniendo las localizaciones en Nueva Zelanda y el equipo técnico y artístico. En enero del año siguiente comenzó la emisión de la primera temporada de la serie, que estaba formada por trece capítulos, algo inusual en una serie para sindicación. Sin embargo, se tuvo en cuenta que *Hércules: Los viajes legendarios* comenzó su emisión en enero, tal y como lo hacen las series de media temporada, y que si se dividían en dos partes los cinco telefilmes ya rodados se obtenían veintitrés capítulos, un número ideal para futuros pases de la serie.

5.2.2. El telefilme como continuación de series de televisión.

Las series de televisión que dan paso a telefilmes son un fenómeno extraordinariamente frecuente dentro de la producción audiovisual norteamericana en sus distintas modalidades de telefilmes de origen, telefilmes especiales y telefilmes de reunión. Desde luego, los telefilmes de origen son la modalidad menos utilizada de todas, en parte porque para mostrar una historia que ocurre en el pasado hay que utilizar procedimientos para rejuvenecer a los actores, algo que no suele ser creíble para el espectador, o utilizar a actores diferentes, por lo que se pierde uno de los grandes atractivos. Sin embargo, estas complicaciones no impidieron que los productores de *Dallas* siguieran adelante con el proyecto de realizar un telefilme de larga duración (tres horas en la parrilla de programación) que mostrara parte del pasado de la familia protagonista, los Ewing, con el título de *Dallas: The early years* (CBS, 1986), estrenado en marzo de 1986, un mes y medio antes de la finalización de la novena temporada de la serie.

Algo más habituales son los llamados telefilmes especiales, un tipo de telefilme utilizado de forma preferente por las comedias de situación para mostrar a los protagonistas en un lugar diferente, especialmente una localización exótica o europea. La serie *Enredos de familia* (NBC, 1982-89) tuvo un telefilme especial, *Family ties vacation* (NBC, 1985), en el que la familia protagonista, los Keaton, se va de vacaciones a Inglaterra, donde su hijo mayor, Alex, ha logrado una plaza en la prestigiosa universidad de Oxford. En otros ejemplos, las chicas del internado de *The facts of life* (NBC, 1979-88) viajaban a París en su telefilme especial *The facts of life goes to Paris* (NBC, 1982), los adolescentes de *Salvados por la campana* pasaron una temporada en Hawái en *Saved by the bell: Hawaiian style* (NBC, 1992) y la protagonista de *Sabrina, cosas de brujas* viajaba a Italia en *Sabrina en Roma* (ABC, 1998) y a las Antípodas en *Sabrina en Australia* (ABC, 1999).

Mucho más numerosos son los llamados telefilmes de reunión. Brooks y Marsh establecen una serie de características que definen a los telefilmes de reunión, como estar realizados como mínimo dos años después de la finalización de la serie y reunir a un número relevante de personajes y los actores que los interpretaron originalmente³⁰⁶. Se trata de una forma de establecer una línea divisoria entre aquellos telefilmes que son una mera continuación de la serie de televisión original y aquellos que se plantean como acontecimientos especiales con una carga emotiva o simbólica. Sin embargo, estos criterios no son siempre suficientes, ya que en ocasiones un telefilme realizado antes de esa línea divisoria y otro producido después poseen exactamente las mismas características, por lo que el criterio temporal no deja de resultar relativo. Por ejemplo, los cinco telefilmes de reunión de *Alien nación* (Fox, 1989-90) fueron realizados entre cuatro y siete años después de la finalización de la serie y, sin embargo, no utilizan ningún elemento de nostalgia, sino que intentan completar el universo diegético de la serie, incompleto por su rápida cancelación. Esta intencionalidad se pone de manifiesto por el hecho de que los telefilmes se sitúan cronológicamente justo después de la serie, sin que el tiempo extratextual se traslade al intratextual. En muchas ocasiones los telefilmes de

³⁰⁶ BROOKS y MARSH (1999), p. 1265.

reunión se convierten en una segunda forma de vida para series de televisión que han sido canceladas, un vehículo para que los protagonistas continúen con sus peripecias a lo largo de sucesivas entregas entre las que existe un periodo de uno o dos años de diferencia. Así ocurrió con los cuatro telefilmes de reunión (1994-95) de *Cagney y Lacey*, los ocho (1993-98) de *Hart y Hart* (ABC, 1979-84), los nueve (1994-99) de *Los casos de Rockford* y los cuatro (1997-2003) de *Se ha escrito un crimen*.

En otras ocasiones el elemento de nostalgia es prioritario y el objetivo del telefilme es rescatar a series clásicas y sus protagonistas, ahora ya crecidos (en el caso de protagonistas infantiles) o envejecidos. Estos telefilmes de reunión han sido muy abundantes, e incluyen títulos como *Mi bella genio* (NBC, 1965-70) con *I dream of Jeannie* (NBC, 1985) y *I still dream of Jeannie* (NBC, 1991); *Yo soy espía* (NBC, 1965-68) con *I spy returns* (CBS, 1994); y *Dallas*, con *Dallas: J.R. returns* (CBS, 1996) y *Dallas: War of Ewings* (CBS, 1998). A veces el telefilme de reunión muestra a los personajes en alguna circunstancia especial. Por ejemplo, existen varios telefilmes de reunión con bodas como elemento central del argumento, como ocurre en *The Brady girls get married* (NBC, 1981), de *La tribu de los Brady*, y *An 'Eight is enough' wedding* (ABC, 1989), de *Con ocho basta* (ABC, 1977-81). En muchas ocasiones los telefilmes de reunión pueden ser banco de pruebas para una nueva serie de televisión con el mismo personaje protagonista, lo que a veces culmina con éxito. Por ejemplo, el telefilme de reunión de *El superagente 86, Get Smart, again!* (ABC, 1989), permitió dar paso a la nueva serie *Get Smart*. Más recientemente, el telefilme *Hunter: Return to justice* (NBC, 2002) ha devuelto a la vida a la serie *Hunter*, de nuevo en antena como *Hunter* (NBC, 2003). En otros casos la película no obtiene el resultado esperado y la planeada serie no llega a realizarse, como ocurrió con los telefilmes de reunión de *Los nuevos ricos* (CBS, 1962-71), *Return of the Beverly hillbillies* (CBS, 1981), y *McCloud, The return of Sam McCloud* (NBC, 1989).

La fórmula del *spin-off* también encuentra un hueco en el telefilme cuando sólo se recupera a un personaje de una serie, no a todo el reparto. Ese fue el caso del personaje del detective Logan (Chris Noth), que apareció durante las

primeras cinco temporadas de la serie *Ley y orden* y que había desaparecido de la misma con el pretexto de que, tras una serie de problemas en el cuerpo, había sido trasladado a una de las islas de la bahía de Nueva York. En la película *Exiled: A 'Law & order' movie* (NBC, 1998) Logan intentaba resolver un complicado crimen para lograr el traslado a su antiguo destino, lo que permitía la aparición de personajes del pasado y el presente de la serie en intervenciones secundarias. *Ley y orden* es una serie coral en la que, como se mencionó anteriormente, la trama se divide entre la investigación de un caso por parte de la policía y su resolución en los tribunales. En *Exiled: A 'Law & order' movie* la transvalorización existía porque Logan era ahora un protagonista único y su peripecia como investigador ocupaba la totalidad del relato.

6. LAS ADAPTACIONES CINEMATográfICAS DE SERIES DE TELEVISIÓN.

6.1. INTRODUCCIÓN.

El fenómeno de las adaptaciones cinematográficas de series de televisión se manifestó de una manera bastante temprana, casi inmediatamente después de que la televisión se consolidara como el principal medio de comunicación de masas. En su desarrollo se pueden distinguir dos etapas diferenciadas. La primera parte se extiende hasta los años ochenta, periodo en el que un pequeño grupo de series de éxito fueron prolongadas en forma de películas dirigidas a las salas de cine. En la segunda parte, a partir de finales de esa misma década, van a alcanzar preeminencia las series clásicas que pasan a la gran pantalla partiendo de un proceso de reelaboración. En la actualidad ambas formas de adaptación, la prolongación y la reelaboración, coexisten y el número de ejemplos es muy similar en ambos apartados. Precisamente en esta segunda etapa se ha producido un espectacular aumento de las películas basadas en series de televisión y las adaptaciones han comenzado a llamar la atención de los críticos y aficionados hasta convertirse en una de las modas más relevantes del cine contemporáneo.

La primera serie de televisión adaptada en forma de película fue *Dragnet* (NBC, 1952-59), uno de los programas policíacos más influyentes durante las primeras décadas de la televisión. *Dragnet* era una serie estéticamente muy funcional, con un estilo casi docudramático y una voz en *off* en autodiégesis como elemento fundamental dentro de la narración. Con una estructura fuertemente episódica, cada capítulo mostraba la investigación y resolución de un caso por parte de dos detectives del Departamento de Policía de la ciudad de Los Ángeles, de cuyos archivos reales estaban tomados los casos que se describían en cada capítulo³⁰⁷. La serie se convirtió en un gran éxito de audiencia, consiguiendo en la temporada 1953-54 convertirse en el segundo programa más visto, lo que suponía que más de la mitad de los hogares con

³⁰⁷ SCHAEFFER, Eric: *Dragnet*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/dragnet/dragnet.htm> (14-08-2004).

televisión sintonizaban cada semana con *Dragnet*³⁰⁸. Además, en un periodo en el que el drama aún estaba limitado a la media hora de duración, *Dragnet* se hizo con el premio Emmy como mejor serie de misterio, acción y aventura en 1952, 1953 y 1954. Este gran éxito animó a Warner Bros., que entonces se especializaba en películas de género de bajo-medio presupuesto, a producir una adaptación para la gran pantalla dirigida por el protagonista, creador y productor de *Dragnet*, James Webb.

Este trasvase de la televisión al cine era inédito en la industria, pero algunos factores jugaron a su favor. El primero de ellos es que *Dragnet*, además de ser una popular serie de televisión, también era desde 1949 un serial radiofónico de la NBC de gran éxito, por lo que la adaptación no sólo jugó con la probada eficacia del material narrativo, sino con la tradición de adaptar cinematográficamente seriales a la que ya nos referimos en el capítulo de los intercambios entre la radio y el cine. Es decir, que se trataba de una experiencia novedosa sólo en parte. El segundo factor relevante es que Jack Webb, a pesar de haber alcanzado la fama en radio y televisión, era ya un profesional integrado en la industria cinematográfica a través de su trabajo como actor. Webb era un apreciado intérprete secundario que había participado en películas como *Ciudad en sombras* (1950, William Dieterle), *El crepúsculo de los dioses* (1950, Billy Wilder) y *Hombres* (1950, Fred Zinnemann). Por último, estaba la suficiencia demostrada por Jack Webb para escribir, dirigir, producir y protagonizar la serie, propiedad de su productora Mark VII, por lo que para Warner Bros. era un profesional de valía contrastada. Webb completó la película en veinticuatro días de rodaje y con un presupuesto muy modesto de medio millón de dólares, la mitad de lo habitual para un estreno cinematográfico³⁰⁹.

Dragnet (1954, Jack Webb) era básicamente un capítulo más de la serie, con más localizaciones y una duración que se extendía hasta los noventa minutos.

³⁰⁸ BROOKS y MARSH (1999), p. 1244.

³⁰⁹ HAYDE, Michael J.: *My name's Friday: The unauthorized but true story of 'Dragnet' and the films of Jack Webb*. Ed. Cumberland House Publishing, Nashville, 2001. Página 85.

La mayor diferencia entre ambos textos estribaba en que la película estaba realizada en color, mientras que la serie, como resulta lógico en la televisión de la época, era en blanco y negro. Webb había buscado un caso real que pudiera ser lo suficientemente interesante como para sustentar una narrativa de hora y media después de descartar hacer una película por episodios y lo había encontrado en la compleja investigación de un ajuste de cuentas entre un grupo mafioso. La película tenía un planteamiento arriesgado para ser teóricamente un relato de misterio y comenzaba mostrando el asesinato y a quienes habían sido sus autores. Como ocurriría con *Colombo* años más tarde, el suspense no iba a estar tanto en el *quién* sino en el *cómo*, en este caso cómo Webb y sus compañeros de homicidios deben lograr las pruebas necesarias para incriminar a los culpables ante el Gran Jurado en menos de una semana para evitar que el caso sea archivado. En su estreno la película no despertó demasiado la atención de los críticos, que no dudaron en notar el deficiente acabado formal fruto de su limitado presupuesto y el hecho de que contaba con un final poco emocionante en el que los dos sospechosos morían (uno asesinado, otro de cáncer) fuera de cámara. Sin embargo, aunque como película *Dragnet* no pasaba de mediocre, la popularidad de Webb y el programa sí sirvieron para llenar las salas de cine, logrando casi cuatro millones y medio de dólares de recaudación y haciendo de *Dragnet* el segundo título más taquillero de Warner Bros. en 1954³¹⁰.

La gran repercusión alcanzada por *Dragnet* no pasó desapercibida en la industria en un momento en el que, gracias al éxito de *Marty*, los programas antológicos también iban a empezar a ser adaptados cinematográficamente con regularidad. Sin embargo, había algunas diferencias sustanciales que impidieron que las adaptaciones de series con personajes continuos fueran llevadas al cine con tanta profusión como las antologías. Por un lado, estaba el hecho de que en este periodo la estrategia de los grandes estudios se iba a centrar en establecer una fuerte distinción entre las grandes producciones cinematográficas y, en una fórmula de diversificación, la producción para televisión convertida en un equivalente de la antigua serie B. No tenía sentido

³¹⁰ ANDERSON (1994), p. 162.

que los grandes estudios intentaran convencer a los espectadores de que aún valía la pena pagar por ver películas en las salas para después ofrecer traslaciones de las mismas series de televisión en forma de películas de bajo presupuesto. Sólo se salieron de este principio Warner Bros. y Columbia, que con su propio nombre (Warner Bros.) o a través de filiales (Screen Gems de Columbia) iban a desarrollar fuertes lazos con la industria televisiva con rapidez. Warner Bros. produjo *Our Miss Brooks* (1956, Al Lewis), basada en *Our Miss Brooks* (CBS, 1952-56), y *The lone ranger* (1956, Stuart Heisler) y su continuación *The lone ranger and the lost city of gold* (1958, Lesley Selander), basadas en *El llanero solitario* (ABC, 1949-57). Columbia produjo *The lineup* (1958, Don Siegel), basada en *The lineup* (CBS, 1954-60), mientras que Sheldon Reynolds realizó de forma independiente *Intriga extranjera* (1956, Sheldon Reynolds), basada en *Foreign intrigue* (Sindicación, 1951-55), contando con la distribución de United Artists.

Un elemento añadido al problema de la separación entre la producción cinematográfica y televisiva era si el público iba a estar dispuesto a pagar por ver en las salas de cine a intérpretes que tenía gratis en televisión. Como se vio anteriormente, incluso en el periodo de adaptación frenética de programas antológicos, sólo actores como Paul Newman, Sal Mineo o Sidney Poitier consiguieron dar vida en el cine a los personajes que habían encarnado originalmente. La televisión estaba creando su propio *star-system*, pero su aprovechamiento cinematográfico era muy difícil, aun cuando existiera la impresión de que contar con un rostro seguido semana tras semana por decenas de millones de espectadores podría ayudar a llamar la atención de la audiencia cinematográfica. MGM apostó por un camino intermedio contratando a Lucille Ball y Desi Arnaz para protagonizar *Un remolque larguísimo* (1954, Vicente Minnelli) en el momento de máxima popularidad de *Te quiero Lucy*. La película no era una adaptación de la serie, pero reproducía fielmente los arquetipos representados por el matrimonio en el programa. La apuesta del estudio se saldó con éxito cuando *Un remolque larguísimo* se estrenó en las salas de cine.

Esta buena repercusión hizo que Warner Bros. esperara que la popularidad de Webb ayudara a *Dragnet* a atraer al público y, visto el resultado, apostara por repetir la fórmula con *Our Miss Brooks* y *The lone ranger*. Ambas, como *Dragnet*, estaban basadas en seriales radiofónicos, pero la traslación a la televisión con Eve Arden y Clayton Moore interpretando respectivamente a los protagonistas las había convertido en propiedades mucho más reconocibles. Arden, una reputada secundaria nominada al Oscar por *Alma en suplicio* (1945, Michael Curtiz), ya había encarnado a la dicharachera maestra Connie Brooks en radio antes de hacerlo en cine y televisión. Por su parte, Clayton Moore comenzó a dar vida al personaje en la serie, pero ya era un popular rostro de la serie B. En *The lineup* los actores televisivos se combinaban con rostros cinematográficos como los de Eli Wallach y Robert Keith, algo favorecido por la propia estructura de la serie en la que se basaba. *The lineup* era un programa policiaco de formato semi-antológico, es decir, contaba con una serie de actores fijos (en este caso los policías) pero una parte relevante de la acción se centraba en las actividades de personajes anecdóticos (los sujetos investigados), que cambiaban, como los casos, de un capítulo a otro. Stirling Silliphant, el guionista de la adaptación, se había formado en programas antológicos como *Alfred Hitchcock presenta* y *Zane Grey theatre* y posteriormente lograría sus mayores éxitos en televisión con dos series semi-antológicas, *Naked city* y *Route 66*. El dominio del formato le permitió organizar el argumento de la película en torno a las trayectorias confluyentes de un grupo de delincuentes (los actores asociados a la producción cinematográfica como Eli Wallach, que acababa de saltar a la fama con *Baby doll*) y un equipo de policías siguiendo su actividad criminal hasta darles caza (los actores de la serie de televisión). Sheldon Reynolds también buscó dar un toque distintivo a *Intriga extranjera* contratando a Robert Mitchum como protagonista para sustituir a los diversos actores principales que *Foreign intrigue* había tenido en sus diferentes tandas de capítulos.

La repercusión de las diferentes películas fue muy limitada y Warner Bros., que había realizado casi todas las adaptaciones, perdió interés una vez que su posición como el estudio más fértil en la producción televisiva se consolidó. En este periodo los estudios intentaron recuperar al público realizando menos

películas pero mucho más lujosas, con los presupuestos aumentando de forma notable en lo que iba a ser el punto de partida del *blockbuster* cinematográfico. La producción B iba a quedar relegada para la televisión y dentro de este modelo económico no iban a tener sentido las adaptaciones de series de televisión en forma de películas de bajo presupuesto que no eran de gran utilidad desde el punto de vista de la imagen (puesto que impedían asociar las salas de cine a las grandes producciones exclusivamente) ni empresarial (porque su rentabilidad era un riesgo frente al seguro y lucrativo mercado de la televisión). Durante ocho años ninguna nueva serie de televisión con personajes continuos sería adaptada cinematográficamente.

El cambio llegó a mediados de los sesenta como resultado de un proceso de convergencia, el primero en el que una productora de televisión se iba a hacer con la propiedad de un estudio cinematográfico. En 1962 MCA iba a finalizar la adquisición de Universal, el antiguo estudio fundado por Carl Laemmle al que el espectador asociaba con clásicos del terror como *Drácula* o *La momia*. MCA había nacido como una compañía de representación artística que bajo una brillante estrategia empresarial diseñada por Lew Wasserman se convirtió en uno de los principales jugadores de Hollywood a través de su actividad como productora tanto en cine (con sus proyectos empaquetados con profesionales representados por la agencia ofrecidos a los estudios) como en televisión (gracias a su fructífera productora Revue). Finalmente, en el conflicto de intereses entre la producción y la representación ganó la producción, de forma que, para evitar acciones legales de las agencias federales, MCA dejó de representar y Universal, que aún no había comenzado a producir para televisión por carecer de fondos, se convirtió en una propiedad apetecible porque había mantenido su división de serie B. Esa misma división se iba a poner al servicio de Revue cuando MCA compró en 1959 a Universal sus platós y oficinas de producción, la llamada Universal City, después de haberlas alquilado durante años. Cuando en 1962 se completó la adquisición, los beneficios combinados de las divisiones de cine y televisión ascendieron a doce millones y medio de dólares, cinco más que tan solo un año antes³¹¹.

³¹¹ SCHATZ (1996), pp. 479-481.

Dos años después esta integración empresarial iba a tener sus repercusiones en el terreno de los intercambios de materiales narrativos entre cine y televisión con el estreno de *McHale's navy* (1964, Edward Montagne), basada en la telecomedia *La marina de McHale* (ABC, 1962-66). El programa tenía su origen, como se comentó anteriormente, en una obra dramática de *Alcoa premiere* reformada por Edward Montagne a imagen y semejanza de su popular comedia *The Phil Silvers show* (CBS, 1955-59). Para ahorrar dinero Universal había utilizado abundante material de archivo de *Operación Pacífico* (1959, Blake Edwards), la película protagonizada por Cary Grant y Tony Curtis que había demostrado que, catorce años después de su finalización, se podía hacer una comedia sobre la Segunda Guerra Mundial³¹². *La marina de McHale* no era un éxito espectacular pero sí aceptable (en su segunda temporada se colocó como el vigesimosegundo programa más visto), contaba con un actor reconocido por su trabajo en cine como Ernest Borgnine (Oscar por *Marty* incluido) y se enmarcaba en un género, la comedia bélica, que había dado buenos dividendos al estudio con *Operación Pacífico*.

Así que todo favorecía una adaptación cinematográfica de *La marina de McHale* como una producción modesta cuyos buenos resultados animaron a una continuación, *McHale's navy joins the Air Force* (1965, Edward Montagne), sin Ernest Borgnine. Al año siguiente Universal produjo *Munster, go home* (1966, Eral Bellamy), adaptación de otro programa de la división de televisión, *La familia Munster*. En este caso la compañía se aprovechó de que la serie se había inspirado para la extraña familia protagonista en personajes clásicos de Universal como Drácula, Frankenstein y el Hombre Lobo, con lo que *Munster, go home* se podía entender por parte de las audiencias cinematográficas también como una parodia del género de terror. El ejemplo de Universal fue seguido por otros tres estudios, 20th Century Fox, Paramount y Columbia. Fox produjo *Batman* (1966, Leslie H. Martinson), basada en su serie *Batman*, que era básicamente un capítulo especial de hora y media de duración, con un presupuesto algo más elevado y los villanos más populares de la serie como

³¹² La utilización de este material no pasó desapercibida para Cary Grant, que logró que Universal le pagara una compensación por los derechos residuales que tenía en la película. MCDUGAL (2001), p. 314.

antagonistas. Con la serie aún en producción (tal y como había ocurrido con *McHale's navy*), la película no iba servir sólo para explotar la popularidad de la serie, sino también para promocionarla, aunque en este caso contribuyó a desgastar más a un público cuyo interés en el programa iba a ser efímero.

Paramount produjo *Gunn* (1967, Blake Edwards), la resurrección de *Peter Gunn* (NBC, 1958-60; ABC, 1960-61) realizada varios años después de su cancelación cuando su creador Blake Edwards se había convertido gracias a *Desayuno con diamantes*, *Días de vino y rosas* y *La pantera rosa* en un relevante realizador cinematográfico. Paramount no había producido *Peter Gunn*, pero Columbia sí utilizaba un material propio con *Head* (1968, Bob Rafelson), basada en la serie de su división Screen Gems *The monkees*. Dos años después MGM utilizó el popular serial diurno *Dark shadows* para realizar dos producciones de terror de bajo presupuesto, *Sombras en la oscuridad* (1970, Dan Curtis) y *House of dark shadows* (1971, Dan Curtis), que lograron resultados aceptables en lo que fue una excepción respecto al resto de adaptaciones. Hasta final de la década, con el estreno de *The muppet movie* (1979, James Frawley) y *Star trek: La película* (1979, Robert Wise), no se volvieron a realizar adaptaciones, lo que pudo obedecer a una serie de factores. Por un lado, en general las adaptaciones habían logrado resultados muy insuficientes, lo que no favorecía su establecimiento como fórmula de producción. Después estaba el hecho de que en los setenta la industria cinematográfica vivió un proceso de redefinición con la llegada de una nueva generación de directores que apostaban por un cine de autor caracterizado por la experimentación temática y formal, lo que tampoco favorecía el trasvase de una ficción televisiva que no iba a vivir durante la década un momento de excesivo esplendor en el terreno del drama y tampoco produjo comedias que pudieran sustentar un relato cinematográfico de cierta complejidad. El desarrollo del telefilme es un tercer factor, porque en poco tiempo se iba a convertir en un complemento apreciado tanto por las cadenas como por las productoras para servir de continuación a series de televisión en fórmulas rápidas y baratas que ahorraban todas las complejidades de la producción para las salas de cine.

De hecho, *Star trek* y *The muppet movie* no dejaban de ser adaptaciones particulares. La primera supuso el segundo intento en este tipo de adaptaciones de Paramount, el estudio que junto con Universal más ha contribuido a su desarrollo. *Star trek: La película* había comenzado como un proyecto para realizar una nueva serie de televisión antes de que *La guerra de las galaxias* convenciera a los ejecutivos del estudio de que invirtiendo la suficiente cantidad de dinero podrían tener un éxito de esa magnitud entre sus manos. *The muppet movie* era una producción mucho más modesta realizada sobre el programa sindicado *El show de los teleñecos* y que se aprovechaba de la popularidad de los personajes tanto entre el público adulto como el infantil, más importante por cuanto era infravalorado por los estudios con la excepción de Disney. El relevante éxito de las dos películas (con recaudaciones en torno a los ochenta millones de dólares) sirvió para que comenzaran las adaptaciones de forma frecuente. Al año siguiente Universal iba a estrenar con desigual fortuna dos nuevas prolongaciones, *Granujas a todo ritmo* (1980, John Landis), basada en unos personajes del programa de variedades *Saturday night live* (NBC, 1975-), y *El disparatado agente 86* (1980, Clive Donner), la primera un éxito ensombrecido por su elevado presupuesto y la segunda un fracaso sin paliativos.

El convencimiento de los ejecutivos de Paramount y Universal de que las series de televisión podrían servir de forma continuada como base de películas fue el catalizador necesario para que partir de 1980 se convirtiera en una fórmula de producción a través de la prolongación y, desde mediados de la década, la reelaboración. Ambas compañías contaban con extensos catálogos de series de televisión que se convirtieron en una valiosa propiedad justo en el momento en el que se iban a iniciar los grandes movimientos convergentes en busca del aprovechamiento de la sinergia empresarial. Universal había sido durante los setenta el principal suministrador de ficción para televisión y Paramount había logrado su catálogo gracias a la adquisición de Desilu, la compañía de Desi Arnaz y Lucille Ball. En 1993 Paramount fue adquirida por Viacom, el antiguo sindicador que ya poseía un extenso catálogo, incrementado de forma notable al año siguiente con la incorporación de Spelling Entertainment, propietario de numerosos programas de la ABC y la NBC anteriores a 1973. Paramount

dominó el terreno de las prolongaciones produciendo las extensas franquicias de *Star trek* (seis títulos), *Star trek: La nueva generación* (cuatro títulos) y *Saturday night live* (siete títulos) y la más modesta de *Agárralo como puedas* (tres títulos), a las que se añadieron otras adaptaciones como *El gato infernal* (1990, John Harrison), *Kids in the hall: Brain candy* (1996, Kelly Makin) y *Good Burger* (1997, Brian Robbins). Universal le siguió produciendo *Sesame Street presents Follow that bird* (1985, Ken Kwapis), las dos adaptaciones de *Cuentos de la cripta*, *Misterio en el espacio: La película* (1996, Jim Mallon), *Blues brothers 2000* (1998, John Landis) y *Serenity* (2005, Joss Whedon).

Durante la década de los noventa estas adaptaciones han sufrido una trayectoria paradójica. Es cierto que su número se ha elevado de una manera apreciable, pero también que lo ha hecho agrupado en torno a un pequeño número de franquicias como las de *Star trek*, *Star trek: La nueva generación*, *Los teleñecos*, *Agárralo como puedas*, *Saturday night live* y *Los cuentos de la cripta*. Aparte de estas adaptaciones, los ejemplos encontrados han sido muy escasos y se limitan a las películas basadas en *Twin Peaks*, *Expediente X*, *Mr. Bean* o *Los inmortales*. A pesar de los insistentes rumores de nuevas prolongaciones cinematográficas, muchas no terminan de cristalizar, por lo que puede considerarse un fenómeno marginal que en algunas ocasiones alcanza una gran repercusión. De esta forma se hace patente que se mantienen en la actualidad las limitaciones que impidieron que después del prometedor comienzo de las prolongaciones con *Dragnet* éstas no hayan visto la luz de forma más frecuente. Si la película se realiza durante el desarrollo del programa, su producción se complica de forma notable, como se verá en el análisis de *Expediente X: La película*. Sin embargo, si se espera demasiado o se decide dejar la película como epílogo del programa, éste puede estar ya agotado y haber perdido el interés del público. Una vez finalizadas las fértiles franquicias de *Star trek* y *Los teleñecos* (esta última centrada ahora en los especiales para televisión), las adaptaciones se han reducido de forma muy notable.

Sin embargo, poner en relación los ejemplos de los últimos años con algunos procesos como la especialización de las audiencias y el auge del mercado del

DVD permite aventurar que las prolongaciones se encuentran en un momento de reconfiguración que puede ser el prólogo de una nueva etapa de frecuentes adaptaciones. La apuesta por producciones modestas que adaptan series con una audiencia especializada y fiel de programas de cable parece ser el nuevo criterio de selección en oposición a adaptaciones lujosas de programas muy populares incapaces, como ocurrió con *Expediente X: La película*, de satisfacer a la vez al público mayoritario y la audiencia del programa. La buena acogida de la comedia para adolescentes *Lizzie superstar* (2003, Jim Fall), producida por Disney utilizando una serie de su canal de cable The Disney Channel, ha servido para que programas poco visibles fuera de su audiencia especializada como *Firefly* (Fox, 2002) y *Strangers with Candy* (Comedy Central, 1999-2000) sean adaptados cinematográficamente. Si actores de gran popularidad que se hacen conocidos por series de televisión no desean participar en adaptaciones para evitar el encasillamiento, para los intérpretes de estas series menos relevantes suponen una gran oportunidad profesional, lo que, como en estos ejemplos, puede favorecer el trasvase.

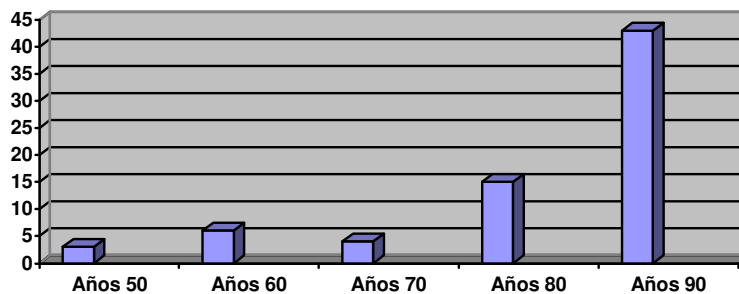


Gráfico 1: Número total de películas basadas en series de televisión por décadas.

Paralelo al fenómeno de las prolongaciones cinematográficas, las reelaboraciones han vivido un periodo de desarrollo y expansión hasta convertirse en una auténtica moda dentro del cine norteamericano. El desarrollo de las reelaboraciones como fórmula establecida de producción tuvo su base en el lugar central que las series de televisión tienen dentro de la cultura norteamericana. Desde mediados de los cincuenta la televisión se

convirtió en la principal fuente de entretenimiento, dando paso a una generación educada principalmente, por primera vez, a través de imágenes, no palabras. La evocación de este pasado es constante, como demuestra que muchas de estas series hayan sido, al menos parcialmente, distribuidas en vídeo y que sean constantemente emitidas por las emisoras locales y el cable, a lo que se suma que cada año se publican decenas de libros sobre la televisión clásica en general y sobre algunas de estas series en particular. Los productores de las nuevas versiones han pretendido buscar planteamientos argumentales que ya han demostrado ser atractivos para las audiencias, pero también apelar a una nostalgia por el pasado que resulta ser extremadamente rentable desde el punto de vista industrial. No hay que olvidar que las series no sólo continúan siendo populares para el público que las vio durante su pase original, sino que muchas de ellas también han encontrado a una nueva audiencia en los jóvenes que las han descubierto en sus sucesivos pases en sindicación o a través de canales temáticos como TVLand. El desarrollo de la televisión por cable y la multiplicación de canales también han contribuido decisivamente a este fenómeno porque la necesidad de abastecer la demanda de contenidos ha llevado aparejada la recuperación de multitud de series que habían caído en el olvido. Contando con el número suficiente de episodios, las series clásicas se han convertido en un producto muy rentable. Y la adaptación en forma de película no ha sido sino otra forma de explotarlas comercialmente, combinando el homenaje con la actualización para hacerlas completamente accesibles al público contemporáneo.

Las reelaboraciones de series de televisión tienen su punto de partida en *En los límites de la realidad: La película*, el filme de episodios producido por Steven Spielberg y John Landis como homenaje a la que había sido una de las series más influyentes en su infancia, *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad*. Tres de los cuatro fragmentos de la película eran nuevas versiones de episodios clásicos de la serie y, aunque no logró convertirse en un éxito comercial, sí mostró que este tipo de adaptaciones podían funcionar como forma de aprovechar la popularidad y la solvencia de materiales narrativos que ya habían demostrado su longevidad y atractivo para el público. La consolidación de este planteamiento llegaría en 1987 con el estreno de dos

versiones radicalmente diferentes de series de televisión, *Los intocables de Eliot Ness* (1987, Brian DePalma) y *Dos sabuesos despistados* (1987, Tom Mankiewicz), basadas ambas en series policíacas de los años cincuenta, *Los intocables* y la ya mencionada *Dragnet*. *Los intocables de Eliot Ness*, producida por Paramount, demostró que se podía tomar el planteamiento argumental de una serie clásica y actualizarla para un nuevo público contando con mayores dosis de acción y rostros conocidos para sustituir a los actores originales³¹³. En futuras adaptaciones se sumaría un nuevo elemento diferenciador: la inclusión de espectaculares efectos especiales.

Pero *Dos sabuesos despistados*, producida por Universal, realizaba una aproximación diferente. No utilizaba la serie original para extraer de ella un planteamiento argumental, sino que la trataba como un producto cultural con todas las consecuencias que ello implica. En la película uno de los personajes, el Sargento Friday, actuaba exactamente igual que el protagonista de *Dragnet*, es decir, de una manera extremadamente seria y formal, tratando cada pequeño delito como un gran crimen y siguiendo las normas al pie de la letra. Sin embargo, al estar inserto en el universo contemporáneo (y más aun, en el de una comedia) esta forma de ser se mostraba anacrónica y ridícula, resaltando cómo puede ser percibida *Dragnet* desde el punto de vista de un espectador actual. Se abría así el paso para interpretar desde una perspectiva cinematográfica el impacto de las series de televisión sobre el imaginario colectivo de la sociedad norteamericana.

Pero el punto de partida real de las reelaboraciones como moda no llegaría hasta el exitoso estreno de *La familia Addams* (1991, Barry Sonnenfeld), una película que sufrió graves contratiempos en su desarrollo debido a los

³¹³ La falta de referencias explícitas al referente televisivo en los títulos de crédito y que la película se inspire en un hecho real no impiden establecer de forma unívoca los vínculos con la serie. Por un lado está el hecho de que fue producida por Paramount, propietaria del programa a través de Desilu. También hay que tener en cuenta que antes de la emisión de la serie *Eliot Ness* había caído completamente en el olvido y que la fidelidad histórica de la película es nula. Por último, *Ness* queda caracterizado más como el héroe al que dio vida Robert Stack a lo largo del programa que a la adaptación fiel de su autobiografía realizada en el especial que introdujo la serie, *The scarface mob*.

problemas económicos de su productora Orion Pictures. La compañía le vendió la película a Paramount, que realizó una ambiciosa campaña de promoción que convirtió su estreno en un acontecimiento. Sin embargo, al igual que había ocurrido con *Los intocables de Eliot Ness*, el estudio evitó las referencias a la serie original, citando tan solo los dibujos originales de Charles Addams. El estudio parecía avergonzarse del origen televisivo del producto, pero, al contrario que en *Los intocables de Eliot Ness*, en este caso no había espacio para la confusión. Los dibujos de Addams para *The New Yorker* apenas habían proporcionado información de los personajes (tan solo uno, Morticia, tenía nombre) y la caracterización de la película iba a responder de forma fiel a la de la serie de televisión, de la que también se recuperaba la sintonía³¹⁴. Hollywood tomó nota de las posibilidades de la reelaboración y dos años después, además de una continuación, se estrenaron dos nuevas adaptaciones, *El fugitivo* (1993, Andrew Davis) y *Rústicos en Dinerolandia* (1993, Penelope Spheeris).

Como en el caso de las prolongaciones, Paramount y Universal han realizado un importante segmento de adaptaciones. Paramount buscó con éxito el potencial de continuación, ya que, además de *La familia Addams*, tuvieron secuelas *La tribu de los Brady* (1995, Betty Thomas) y *Misión imposible* (1996, Brian DePalma). Universal apostó por comedias de escasa repercusión como *Sargento Bilko* (1996, Jonathan Lynne), *La armada de McHale* (1997, Bryan Spicer) y *Las desventuras de Beaver* (1997, Andy Cadiff). A estas dos compañías se unieron otros estudios. Warner Brothers, que había producido la primera adaptación en 1954, comenzó a explotar su extenso catálogo con *El fugitivo* y continuó con dos adaptaciones del *western*, el género por el que su división televisiva destacó en los años cincuenta: *Maverick* (1994, Richard Donner) y *Wild wild west* (1999, Barry Sonnenfeld). En *El fugitivo* y *Maverick* el referente televisivo no sólo no se iba a esconder, sino que iba a tener una importancia destacada. Roy Huggins, que había creado *El fugitivo* pero lo abandonó cuando entró en producción, figuró como productor ejecutivo de la

³¹⁴ COX, Stephen: *The Addams chronicles: An altogether ooky look at 'The Addams family'*. Ed. Cumberland House Publishing, Nashville, 1998. Páginas 173-174.

película. En *Maverick* su nombre iba a figurar de forma relevante en los títulos de crédito, la primera vez que recibía oficialmente el título de creador del programa, del que fue privado por los ejecutivos de Warner Bros. para evitar pagarle ingresos superiores.

De forma paralela Paramount también desechó la política de esconder el origen televisivo en *La tribu de los Brady* (Sherwood Schwartz fue productor) y *Misión imposible* (en donde había una prominente mención al creador del programa, ya fallecido, Bruce Geller). Columbia se incorporó tarde a las reelaboraciones, pero lo hizo de forma muy fértil produciendo cuatro adaptaciones en cuatro años. Una de ellas fue *Soy espía* (2002, Betty Thomas) y las otras tres, *Los ángeles de Charlie* (2000, McG), su continuación *Los ángeles de Charlie: Al límite* (2003, McG) y *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* (2003, Clark Johnson), utilizaban series de Aaron Spelling y Leonard Goldberg, que también vieron producida *Starsky y Hutch* (2004, Todd Phillips) sin su colaboración en Warner. Spelling sí fue productor para MGM de *Escuadrón oculto* (1999, Scott Silver), cuyo referente *Patrulla juvenil* fue uno de sus programas más populares antes de iniciar su asociación con Goldberg.

También ha destacado un tipo de reelaboración caracterizada por adaptar series de televisión de otros países, más concretamente del Reino Unido. Este fue el caso de la miniserie musical *Pennies from heaven* (BBC, 1978), obra del célebre escritor Dennis Potter, que fue versionada en los Estados Unidos como *Dinero caído del cielo* (1981, Herbert Ross). El fracaso de esta experiencia hizo que tuvieran que pasar más de quince años antes de que se realizara una adaptación similar. Sin embargo, en esta ocasión la respuesta fue muy diferente y *Traffic* (2000, Steven Soderbergh), adaptación de la miniserie *Traffik* (Channel Four, 1989), logró el aplauso de público y crítica. Posteriormente se ha estrenado otra adaptación de una miniserie de Dennis Potter, *El detective cantante* (BBC, 1986), con el título de *El detective cantante* (2003, Keith Gordon). Tanto *Traffic* como *El detective cantante* han sido producciones independientes, pero dos grandes estudios realizaron adaptaciones de series británicas de gran popularidad internacional que fueron emitidas con éxito en Estados Unidos total o parcialmente y que incluso

lograron financiación norteamericana: *El Santo* y *Los vengadores*. Paramount produjo *El Santo* (1997, Philip Noyce) y Warner Bros. probó fortuna con *Los vengadores* (1998, Jeremiah Chechik).

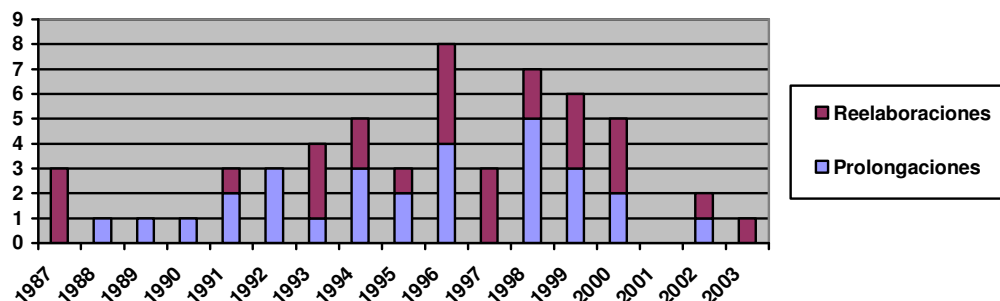


Gráfico 2: Películas basadas en series de televisión durante los últimos años según tipo (incluyendo continuaciones).

Desde luego, la reelaboración no siempre es sinónimo de éxito. La gran repercusión alcanzada por algunas de las primeras muestras, como las ya mencionadas *Los intocables de Eliot Ness*, *La familia Addams*, *El fugitivo* y *Maverick*, lo convirtió en un fenómeno de moda del que también participan fracasos como *Coche 54*, *¿dónde estás?*, *La armada de McHale*, *Los vengadores* y *Escuadrón oculto*. Por ello parece que se trata de un fenómeno que ha alcanzado su clímax y que actualmente se encuentra en una fase de transición. A la buena acogida de *Traffic* y *Los ángeles de Charlie* le siguió el fracaso de *Soy espía* y lo que, es peor, la pérdida de interés en nuevas adaptaciones. Sin embargo, las positivas experiencias de *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* y *Starsky y Hutch* han animado un nuevo ciclo y para 2005 se espera el estreno de versiones de *Embrujada* y *The honeymooners*. Ello parece indicar que las reelaboraciones se han consolidado como una fórmula de producción que, como en los casos anteriormente mencionados de la versión espacial o el *spin-off*, depende a menudo de algún éxito relevante que despierte el interés por iniciar un nuevo ciclo. A lo largo de sus cincuenta años de historia la televisión norteamericana ha producido los suficientes éxitos como para alimentar muchas más adaptaciones. Además, conforme van

pasando los años, una nueva generación de material narrativo se queda disponible. Hasta hace poco todas las reelaboraciones han tomado como referentes programas de los años cincuenta y sesenta. Las adaptaciones de miniserias británicas, como versiones espaciales que son, no necesitan el lapso temporal, pero éste sí es imprescindible para la producción norteamericana, ya que si un material reciente es lo suficientemente atractivo para ser llevado al cine lo hará en forma de prolongación. *Los ángeles de Charlie* inauguró las adaptaciones de series de los años setenta y muy pronto algunos de los proyectos para adaptar series de los ochenta (como *El equipo A*, *Nuevos policías* y *Corrupción en Miami*) verán la luz³¹⁵. Por ello, a pesar de los altibajos visibles estudiando la producción año por año, el análisis global de prolongaciones y reelaboraciones muestra que como prácticas de producción se encuentran consolidadas después de la explosión que vivieron en los años noventa.

³¹⁵ Las noticias sobre las adaptaciones de *El equipo A* y *Nuevos policías*, ambos programas producidos por Stephen J. Cannell, surgieron en 2001 y 2002 respectivamente, aunque ninguno de los dos proyectos ha llegado a cristalizar por el momento. Información sobre la adaptación de *El equipo A* en la página oficial de Stephen J. Cannell: http://www.cannell.com/film/current_development.htm (10-07-2004). Información sobre *Nuevos policías* en Eonline.com citando a *Variety*: <http://www.eonline.com/News/Items/0,1,10887,00.html> (10-07-2004). El caso de *Corrupción en Miami* es más reciente y el proyecto parte del productor original del programa y en la actualidad relevante realizador cinematográfico Michael Mann. Información en Eonline.com citando a *Variety*: <http://www.eonline.com/News/Items/0,1,15149,00.html> (18-10-2004).

6.2. LAS ADAPTACIONES FORMALES.

A la hora de realizar un acercamiento previo al proceso de adaptación cinematográfica de series de televisión es fundamental realizar una distinción desde el punto de vista formal atendiendo al formato al que pertenecen tanto el texto referente como la adaptación. De esta forma se obtienen cuatro categorías ideales: las series de imagen real convertidas en películas de imagen real, las series de animación convertidas en películas de animación, las series de animación convertidas en películas de imagen real y las series de imagen real convertidas en películas de animación. De estas cuatro categorías ideales sólo las tres primeras han sido completadas efectivamente, mientras que la última aún no ha sido utilizada como fórmula de adaptación debido a que si se plantea realizar una adaptación de una serie de imagen real, lo más lógico es aprovechar la popularidad de sus actores haciendo la película también en imagen real, no en animación.

6.2.1. Imagen real - Imagen real.

Como se ha comentado en el punto precedente, las películas de imagen real basadas en series de televisión de imagen real han sido uno de los fenómenos cinematográficos más interesantes de la década de los noventa, momento en el que vivieron su clímax después de un lento desarrollo desde el nacimiento de la televisión. Asimismo, también se ha establecido que se pueden distinguir dos tipos principales de adaptación: la prolongación y la reelaboración. En la prolongación la relación entre la serie y la película es muy estrecha, de forma que el texto cinematográfico puede entenderse como un capítulo más de la serie con una duración ampliada. En la mayoría de las ocasiones, sobre todo en los casos más recientes, la prolongación es también sinónimo de amplificación a todos los niveles, tanto de localizaciones, efectos especiales y personajes debido a un incremento importante del presupuesto disponible, como se pondrá de manifiesto en algunos de los ejemplos analizados posteriormente. En ocasiones la serie está todavía en producción cuando se produce el paso a la pantalla grande, como en *McHale's navy*, *Batman*, *Sombras en la oscuridad* y *Expediente X: La película* (1997, Rob Bowman).

Con este mecanismo la película entra a formar parte del universo interno de la serie y, a un nivel externo, también funciona como mecanismo para publicitarse ante el público.

En otros casos la película se realiza cuando la serie ha dejado de estar en producción, a veces casi inmediatamente, como *Intriga extranjera*, realizada solamente unos meses después de que la serie fuera cancelada, al igual que ocurrió con *Munster, go home* y *Head*. Pero también se dan casos de lapsos temporales mucho más amplios, como los seis años que transcurrieron entre *Peter Gunn* y *Gunn* y los diez entre *El superagente 86* y su adaptación *El disparatado agente 86*. En este caso la película se enfrenta al problema de que el programa ya no está en su mejor momento de popularidad, sino que ha sufrido un desgaste lo suficientemente elevado como para llevar a su cancelación. Aunque también está el hecho de que se presentan como acontecimientos especiales que pueden interesar al espectador porque cierran la narrativa y presentan características especialmente lujosas como el color o actores conocidos en personajes secundarios que pueden contrarrestar el desgaste. Hay que tener en cuenta que, tanto si la adaptación se inserta dentro del periodo de producción como si se realiza inmediatamente después o varios años más tarde, siempre hay una amplificación de los elementos constitutivos del relato como resultado de la traslación de la narrativa fragmentada de la pequeña pantalla a la narrativa unitaria del cine.

En una aproximación a las adaptaciones cinematográficas de *Star trek: La nueva generación*, Roberta Pearson y Máire Messenger-Davies citan unas declaraciones del actor Patrick Stewart a propósito del estreno de *Star trek: Primer contacto*, la adaptación más popular de todas las realizadas sobre la serie: *Creo que deberíamos encontrar más intensidad, más acción, más de todos esos clásicos elementos que un héroe de acción debe tener... Sus sentimientos están más a flor de piel, se enfada más rápido, se excita más rápido, hemos subido el volumen*³¹⁶. Este “subir el volumen” significa amplificar

³¹⁶ PEARSON, Roberta E. y MESSENGER-DAVIES, Máire: 'You're not going to see that on TV': 'Star trek: The next generation' in film and television, en JANCOVICH y LYONS (2003). Página 104.

todos los niveles constitutivos de la narrativa y es precisamente a este tipo de transformaciones a las que vamos a dedicar buena parte de nuestros análisis. Pero en este punto sí que podemos anticipar que ese “subir al volumen” se va a manifestar a nivel de tramas, personajes y elementos escenográficos que van a construir un relato que se pueda diferenciar inmediatamente de su referente televisivo. Eso no significa no se valore este referente televisivo, sino que es la constatación de que el paso al cine debe ser un salto cualitativo que dé lugar a una narrativa que sea un acontecimiento verdaderamente especial para sus seguidores, no un mero refrito de capítulos antiguos editados en una narrativa única como las películas estrenadas a nivel internacional basadas en series como *El hombre de CIPOL* y *Misión imposible*. A menudo este “subir el volumen” es amplificar de forma notable la amenaza de los antagonistas, como en *Star trek: La película*, donde una extraña entidad completamente desconocida y que parece imparable no sólo está a punto de acabar con la Tierra, sino también con buena parte del Universo. Teniendo en cuenta la cantidad de peligros a los que se habían enfrentado los personajes en la serie, cualquier amenaza menor parecería insuficiente para satisfacer el interés del público. En *Primer contacto* la Tierra es invadida por los temibles Borg y los protagonistas deben viajar al pasado para impedir el desarrollo de estos acontecimientos en una lucha contrarreloj.

Primer contacto también es notable como ejemplo de la superación de las limitaciones de la ficción televisiva. La película contó con un presupuesto estimado de cuarenta y cinco millones de dólares, una cifra modesta en términos cinematográficos pero muy superior a los cinco millones que costaba producir un relato de parecida extensión en televisión, dos capítulos³¹⁷. Por eso, en *Lo mejor de dos mundos* (3.26. / 4.1.), el doble capítulo de la serie que *Primer contacto* toma como referencia, los protagonistas llegaban tarde a una brutal y multitudinaria batalla contra los Borg y sólo veían sus resultados. Pero en la película un enfrentamiento de igual magnitud entre la Flota Estelar y el Imperio Borg se muestra con gran lujo de detalles. En *Star trek: La próxima generación* ya se había mostrado la destrucción del Enterprise, recordando

³¹⁷ Datos sobre los presupuestos estimados tomados de: <http://imdb.com/title/tt0117731/business> y <http://imdb.com/title/tt0092455/business> (14-08-2004).

cómo en *Star trek III: En busca de Spock* su antecedente bajo el mando del Capitán Kirk también había saltado en mil pedazos en la inmensidad espacial. En *Expediente X: La película* se había visto una gigantesca nave espacial, la primera en un universo centrado en los contactos con seres extraterrestres, y en *The muppet movie* se había mostrado algo no tan grandioso pero igualmente novedoso, a la rana Gustavo (de la que hasta ese momento sólo se había visto la parte superior de su cuerpo) montando en bicicleta.

Por último, los personajes también van a sufrir un proceso de amplificación porque ya no es necesaria la lenta construcción que experimentan en el relato televisivo. En *Familia* (4.2.) Picard se había recuperado lentamente de ser asimilado por los Borg en *Lo mejor de dos mundos* como si de una víctima de violación se tratara: superando la culpabilidad de creerse responsable de lo ocurrido. El mismo humanismo que le había permitido resistir la asimilación lograba que superara sus sentimientos y se reincorporara al mando de la nave. Pero en *Primer contacto*, enfrentado de nuevo a los Borg (que habían aparecido de forma esporádica a lo largo de las tres restantes temporadas de la serie), Picard queda cegado por la sed de venganza y está dispuesto a sacrificar hasta a su propia tripulación por ejecutarla. La razón de este cambio (a la vez una contradicción y un enriquecimiento del personaje) es que el carácter general de la narrativa es diferente. *Star trek: La nueva generación* era una serie donde la acción era frecuente, pero siempre quedaba subordinada a la interrelación entre los personajes. Pero en *Primer contacto* ocurre justo lo contrario, lo que exige plantear esta interrelación de forma más sucinta y efectiva porque no existe ni tiempo para hacerlo ni auténtico interés en ello. Si de desarrollo psicológico se trata, la serie siempre será muy superior porque es capaz de incidir en la complejidad de los personajes y los dilemas morales a los que se enfrentan de una forma más rica y elaborada que cualquier relato cinematográfico.

Las relaciones entre las series y sus prolongaciones son muy variadas. Puede darse la circunstancia de que la serie utilizada como referente no sea un éxito sino un fracaso de audiencia, contraviniendo la lógica que lleva a realizar este tipo de adaptaciones, es decir, el aprovechamiento de materiales narrativos

que ya han demostrado su solvencia entre el público. Eso ocurrió con *Police squad!* (ABC, 1982), una serie paródica que apenas se mantuvo durante un mes en antena. Sin embargo, sus creadores Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker mantuvieron la fe en el proyecto y seis años después lograron convertirlo en una película para la pantalla grande, *Agárralo como puedas* (1988, David Zucker), que alcanzó una gran repercusión en taquilla y tuvo dos continuaciones. Un caso muy similar es *Firefly* y su prolongación cinematográfica *Serenity*. *Firefly* fue una ambiciosa serie de alto presupuesto que combinaba el *western* con la ciencia-ficción ideada por Joss Whedon, que había creado para la productora 20th Century Fox los programas *Buffy, cazavampiros* y su *spin-off* *Ángel*. Sin embargo, a pesar de ser emitida por la cadena Fox, la serie no recibió un tratamiento muy adecuado y fue relegada al viernes, un día poco propicio para su perfil de público, a lo que se añadió que ni siquiera se emitió su doble capítulo piloto. Como resultado *Firefly* fue cancelada con rapidez. Sin embargo, logró un rápido culto en Internet y, siguiendo el ejemplo de otros programas cancelados tempranamente que han encontrado un público con la distribución casera (como *Police squad!*), Fox comercializó en DVD todos los capítulos con un éxito notable teniendo en cuenta que se trataba de un programa poco popular³¹⁸. Gracias a ello Universal compró a Fox los derechos de adaptación para producir una continuación cinematográfica de medio presupuesto con todo el reparto original y Joss Whedon como director. *Serenity*, que tiene previsto su estreno en verano de 2005, supone un reverso de la situación de Whedon respecto a *Buffy, cazavampiros*, un fracaso comercial como película que dio origen de forma imprevista a una serie de televisión.

La característica fundamental de las prolongaciones es el mantenimiento de los miembros principales de los equipos técnicos y artísticos. En el primero de

³¹⁸ Fox mantiene la política de no difundir los datos sobre la venta de las ediciones en DVD de sus series de televisión, pero *Firefly* se mantuvo durante varios meses en el índice de DVDs más vendidos de Amazon. Un ejemplo de cómo se ha convertido con rapidez en un programa de culto se muestra en el hecho de que la edición en DVD cuenta con mil cien comentarios críticos en Amazon.com frente a los noventa de la primera temporada de *C.S.I.*, los cuatrocientos cincuenta de la primera temporada de *Buffy, cazavampiros* y los quinientos treinta y cinco de la primera temporada de *Los Simpson*. Datos tomados de <http://www.amazon.com> (10-08-2004).

estos apartados es relevante la fuerte relación que hay entre los creadores de las series y su adaptación cinematográfica. En algunas ocasiones utilizan esta adaptación para dar su primer paso dentro de la realización cinematográfica, como hemos visto en el caso de Joss Whedon. Bob Rafelson debutó en el cine con *Head*, la versión de la popular serie que había creado y producido para televisión, *The monkeys*. Y Dan Curtis hizo lo propio en la adaptación de su serie *Dark shadows*, *Sombras en la oscuridad*, mientras que Chris Carter, el creador de *Expediente X*, se limitó a escribir y producir la adaptación cinematográfica dejando la dirección para uno de los realizadores habituales del programa, Rob Bowman. Gene Roddenberry se desvinculó de las adaptaciones cinematográficas de su creación *Star trek* a partir de la segunda película, pero los actores William Shatner y Leonard Nimoy tuvieron papeles más activos. Nimoy dirigió *Star trek III: En busca de Spock* y *Star trek IV: Misión: Salvar la Tierra* y fue guionista de esta última película y de *Star trek VI: Aquel país desconocido*, mientras que Shatner fue director y guionista de *Star trek V: La última frontera*. Rick Berman, el productor principal de la franquicia televisiva desde la muerte Roddenberry, ha sido productor y guionista de todas las adaptaciones cinematográficas de *Star trek: La nueva generación*, de las que el actor Jonathan Frakes fue director en dos ocasiones, *Star trek: Primer contacto* y *Star trek: Insurrección*.

Sin embargo, resulta más reconocible para el espectador la participación de los actores principales de las series originales en su prolongación cinematográfica. Una de las escasas aproximaciones críticas a este fenómeno, realizado por Ina Rae Hark, se titula precisamente *The wrath of the original cast (La ira del reparto original)*³¹⁹. Utilizando como ejemplo principal *Star trek* y sus adaptaciones cinematográficas, la autora señala lo relevante de la continuación o no del reparto original, lo que tiene profundas repercusiones sobre el texto resultante. En el caso de *Star trek*, la principal consecuencia es la consideración de la veteranía como la principal virtud necesaria para superar las dificultades que afrontan los protagonistas. Así, todas las prolongaciones se

³¹⁹ RAE HARK, Ina: *The wrath of the original cast: Traslating embodied television characters to other media*, en CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (eds.): *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Ed. Routledge, Londres, 1999. Páginas 172-184.

convierten, de una manera u otra, en historias laudatorias de la experiencia frente a la juventud, el mensaje contrario del que transmiten las adaptaciones que sustituyen al reparto original por nuevos actores para hacerlos más accesibles al público.

Si las prolongaciones se basan en la continuidad, las reelaboraciones se basan en la actualización, en la mayoría de las ocasiones sin grandes dosis de nostalgia. Por ello lo primero que se busca es un nuevo reparto que interprete a los personajes conocidos por el espectador. Sin embargo, un punto importante en el que suelen coincidir gran parte de las reelaboraciones es en contar con algún actor de la serie original dentro de un papel secundario. Por ejemplo, *Dos sabuesos despistados* recupera a uno de los actores de *Dragnet*, Harry Morgan, interpretando de nuevo al mismo personaje, que ahora es el superior de los policías en los que se centra la historia. En *La armada de McHale* el protagonista de *La marina de McHale*, Ernest Borgnine, interpreta a Cobra, un oficial que ayuda al protagonista; y en *Perdidos en el espacio* la actriz que interpretó a la madre de la familia en la serie original, June Lockhart, da vida a la directora del colegio al que acude el hijo pequeño en la película. Este tipo de apariciones se pueden englobar dentro de la intertextualidad célebre citada a propósito de la versión temporal y la parodia. En este caso el texto de referencia al que remite la presencia del actor o actriz es la serie original, una forma de homenaje y reconocimiento que pueden apreciar sobre todo los espectadores del programa. Su utilización fue introducida en *Dos sabuesos despistados* y a partir de ahí ha sido un procedimiento utilizado en la mayor parte de las reelaboraciones con escasas excepciones, convirtiéndose de esta forma en uno de sus principales elementos constitutivos.

En algunos de estos casos se simboliza el punto de origen del material narrativo haciendo que el intérprete dé vida al padre o madre de su equivalente, intentando así crear un vínculo genético en la narrativa que equivalga a la relación entre los dos relatos. En *Dos sabuesos despistados* ya se encuentra el origen de este tópico haciendo que el detective Joe Friday (Dan Aykroyd) sea un sobrino del Joe Friday original (Jack Webb). Posteriormente James Garner en *Maverick*, Florence Henderson en *La tribu de los Brady*,

Ernest Borgnine en *La armada de McHale* y Rod Perry en *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* interpretaron a los padres de los personajes a los que encarnaron en las series originales. Harry Morgan en *Dos sabuesos despistados*, Al Lewis en *Coche 54, ¿dónde estás?* y Ray Walston en *Mi marciano favorito* dan vida a los mismos personajes que en la serie, ahora dotados de poder o algún tipo de influencia sobre los nuevos protagonistas. En una adaptación del cruce diegético a la reelaboración cinematográfica de series de televisión, Buddy Ebsen aparece en *Rústicos en Dinerolandia* sin interpretar a Jed Clumpett (su personaje en *Los nuevos ricos*) o a su padre, sino como el detective Barnaby Jones, el protagonista de la otra serie por la que el actor es recordado, *Barnaby Jones* (CBS, 1973-80). Igualmente en posiciones de poder o como suministradores de conocimientos aparecen Patrick Mcnee en *Los vengadores* (un científico), June Lockhart y Don West en *Perdidos en el espacio* (una directora de colegio y un jefe militar), Roger Moore en *El Santo* (un locutor de radio que da un parte informativo), y David Soul y Paul Michael Glaser en *Starsky y Hutch* (que llevan un coche nuevo a los protagonistas y se resisten a dejarlos marchar).

A veces no hay este tipo de presencias porque los actores originales no desean participar en la versión (como en *Misión imposible*, *Wild wild west*, *Escuadrón oculto* y *Soy espía*) o ya han fallecido. En este último caso la intertextualidad célebre se puede sustituir por la intertextualidad genética con la presencia de familiares o descendientes de los actores originales. La madre y una hermana de David Janssen, el protagonista de *El fugitivo*, aparecen en la escena del juicio de la versión cinematográfica y la hija de Phil Silvers, Cathy Silvers, tiene un papel secundario en *Sargento Bilko* (1996, Jonathan Lynn), basada en *The Phil Silvers show*. Estos tipos de intertextualidad son a veces usados de forma brillante como parte del propio argumento (como en *Maverick*), pero en la mayoría de los casos su presencia no aporta nada sustancial dentro del mismo. Sin embargo, su función es muy relevante porque si, como se citó anteriormente las reelaboraciones parten y se aprovechan de un sentimiento de nostalgia, son la única forma de incluir el texto original en la versión de forma directa, ejemplificando la inherente contradicción existente en todas las versiones entre la admiración por un original y el interés de sustituirlo por una

reelaboración propia. Thomas Leitch ya incidió sobre la interpretación freudiana que se puede dar a esta contradictoria actitud de la adaptación en el caso del *remake*, una reflexión que se puede hacer extensible a las reelaboraciones³²⁰.

Por último, se puede realizar un acercamiento a las reelaboraciones desde el punto de vista de la representación de la diversidad étnica, un análisis que complementa los comentarios acerca de su presencia en la versión temporal realizados anteriormente. Al igual que ocurrió en la ficción cinematográfica, la televisión norteamericana no ha reflejado de forma adecuada su amplio multiculturalismo, excluyendo a minorías como los afroamericanos y los hispanos y manteniendo relaciones tensas con etnicidades como los italoamericanos y los judíos. De igual forma que ocurría con la versión temporal en la ficción cinematográfica, el respeto escrupuloso a la etnicidad de los personajes supondría repetir el patrón de exclusión presente en el original. Sin embargo, a menudo estas alteraciones son criticadas considerándolas un exceso de la llamada corrección política, un problema al que la ficción audiovisual se ha tenido que enfrentar desde que en los años sesenta los grupos de presión italoamericanos lograron que en *Los intocables* se dejara de nombrar a los villanos con nombres de esa ascendencia³²¹. Tan solo hay un pequeño número de series que pueden escapar a estas contradicciones porque su referente ya contaba con un grado mayor o menor de variedad étnica. *The Phil Silvers show* fue en este sentido pionera, aunque sólo a través de personajes secundarios, y su adaptación *Sargento Bilko* incluye igualmente

³²⁰ LEITCH (2002), pp. 53-58.

³²¹ Algunos ejemplos de esta actitud se encuentran en los foros de *Imdb.com*. En el foro dedicado a *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson*, el usuario *Gavintheman* acusa a la película de racismo por representar a los personajes blancos como matones, cobardes, víctimas o villanos (<http://imdb.com/title/tt0257076/board/nest/7641417>, 05-09-2004). La reacción en el foro de *The honeymooners* ha sido especialmente visceral, sobre todo teniendo en cuenta de que es la adaptación que toma el referente más antiguo (principios de los cincuenta) realizada hasta el momento. Prácticamente todos los hilos de conversación ofrecen una visión negativa de la versión y aunque no todos la vinculan con el hecho de que los protagonistas sean afroamericanos, sus alternativas al reparto anunciado son siempre actores blancos. Por ejemplo, el usuario *brodie_kashmir* considera imprescindible que los actores sean blancos y propone su propio reparto ideal (<http://imdb.com/title/tt0373908/board/nest/5354551>, 05-09-2004) mientras que el usuario *TheAngelTorgo* considera que los personajes responden a los actores que los crearon y que, por tanto, los personajes son blancos, añadiendo que pensaría igual si se intentara versionar *The Jeffersons* con actores que no fueran afroamericanos (<http://imdb.com/title/tt0373908/board/nest/8650138>, 05-09-2004).

personajes secundarios afroamericanos, una situación reproducida en *Patrulla 54* y *Coche 54, ¿dónde estás?*. *Misión imposible* y *Escuadrón oculto* ya contaron con un reparto variado tanto desde el punto de vista étnico como sexual y sus respectivas adaptaciones reflejan esa variedad con una distribución similar.

Especialmente interesantes son las adaptaciones de series de Aaron Spelling, un productor pionero en la inclusión de protagonistas afroamericanos y mujeres en series de acción. En *Los ángeles de Charlie* se avanza en este sentido haciendo que una de las tres protagonistas pertenezca a una minoría, en este caso de origen oriental, con la presencia de la actriz Lucy Liu. En *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* se mantiene al personaje que era afroamericano en el original, Zeke (LL Cool J), pero se añaden dos interesantes novedades. La primera es que el Capitán Harrelson, el líder del equipo, está interpretado ahora por el actor afroamericano Samuel L. Jackson en sustitución de Steven Forrest. En la película no se hace referencia a la etnicidad del personaje, por lo que se trata de una alteración sin repercusión en la trama en la que la citada etnicidad queda subordinada a la caracterización como un líder duro, honesto y eficaz que presenta el personaje en sus dos encarnaciones. *Los hombres de Harrelson* había surgido como un falso *spin-off* de *The rookies*, otra serie protagonizada por policías de Los Ángeles que, como la serie anterior de Spelling *Escuadrón oculto*, contaba entre sus protagonistas con un afroamericano y una mujer. En *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* se busca reproducir esta variedad sexual haciendo que uno de los miembros del equipo, Chris Sánchez (Michelle Rodríguez), sea una mujer de origen hispano, algo coherente con el hecho de que la película se desarrolla en la ciudad de Los Ángeles y que también supone uno de los primeros ejemplos en los que la comunidad hispana comienza a ser reflejada en las reelaboraciones después de que la experiencia de Raúl Julia en *La familia Addams* no tuviera continuidad.

Por motivos diferentes tienen especial interés en este apartado *Wild wild west* y *Soy espía*. El protagonista de *Wild wild west*, Jim West, es claramente sometido a un proceso de etnización y esta transformación no sólo es patente

porque el actor que lo interpreta, Will Smith, sea negro, sino porque ello tiene una importancia fundamental dentro de la trama. West es un antiguo esclavo cuya mayor motivación es encontrar a los asesinos de su familia, lo que cimienta el contraste entre su personaje y el malvado sureño y racista Loveless. Además, la etnicidad de West es referida en multitud de ocasiones, tanto en sus propios diálogos como en los del resto de personajes. En la serie original el villano Loveless era un enano de origen hispano a cuya familia le había sido arrebatada la propiedad del estado de California. Sin embargo, el Dr. Loveless (Kenneth Branagh) en la película se llama Arliss y es un sureño que perdió sus dos piernas en una explosión durante la Guerra Civil. Es decir, se elimina la caracterización original del Dr. Loveless siguiendo los dictados de la corrección política que marcan que un hispano enano no puede ser malvado. En su lugar, la actriz mexicana Salma Hayek reintroduce esa etnicidad interpretando a uno de los personajes protagonistas. Todas estas alteraciones tienen como resultado final que la trama se acaba centrando precisamente en los elementos que diferencian a los personajes, alcanzando su clímax en un intercambio de insultos entre West y Loveless en donde cada uno hace un juego de palabras con lo que considera que es el hándicap del otro, es decir, que uno es negro y el otro está mutilado, lo que entra en consonancia con bromas anteriores a propósito del linchamiento y la transexualidad. El pésimo gusto del humor de la película en este apartado es notable y acaba contraviniendo la propia lógica de la corrección política que parecía inspirar el planteamiento étnico de la película, dando como resultado una incoherencia paralela a sus propios defectos narrativos.

Si *Wild wild west* es un ejemplo más de cómo es a menudo el propio humor de los intérpretes afroamericanos el que consolida los estereotipos, *Soy espía* es su mayor demostración práctica. *Yo soy espía* (NBC, 1965-68) había tenido una importancia capital en la representación de los afroamericanos en televisión gracias a que su creador y productor Sheldon Leonard apostó por contratar como uno de sus protagonistas a un joven cómico llamado Bill Cosby. La serie giraba en torno a las aventuras exóticas de dos agentes secretos del gobierno, uno de ellos un tenista de élite con debilidad por las mujeres, Kelly Robinson (Robert Culp), y el otro un reputado lingüista, Alexander Scott (Bill

Cosby). Leonard tuvo que superar las reticencias de la NBC e incluso amenazó con renunciar si Cosby era sustituido, pero finalmente su apuesta tuvo éxito: la serie se hizo muy popular y Cosby ganó en 1966, 1967 y 1968 el premio Emmy como mejor actor dramático³²². Sin embargo, en la adaptación cinematográfica *Soy espía* se produce un interesante cambio de personajes. Un actor afroamericano (Eddie Murphy) interpreta a Kelly Robinson, ahora un boxeador, y otro blanco (Owen Wilson) da vida a Alexander Scott. Es decir, que treinta años después de que la serie original le diera la vuelta a los estereotipos étnicos, la película, producida en una época aparentemente más avanzada en este aspecto, regresaba a ellos. El personaje blanco era el inteligente pero tímido agente secreto y el personaje afroamericano era un deportista pomposo que aportaba el elemento de la fuerza física. Si la caracterización de Scott en el original había destacado por representar a la clase media educada afroamericana, Robinson era ahora un ejemplo de la clase baja al que un golpe de suerte (una habilidad musical o deportiva como en este caso) había dado una riqueza que le superaba. Robinson se había hecho tan vanidoso que se dirigía a sí mismo en tercera persona y toda esta representación reaccionaria era realizada por un cómico afroamericano como Eddie Murphy.

Por último, tal y como se citó en el apartado de la versión temporal, se mantiene la exclusión de las relaciones multirraciales en adaptaciones que giran en torno a núcleos familiares como *Rústicos en Dinerolandia*, *La tribu de los Brady*, *Las desventuras de Beaver* y *Perdidos en el espacio*, a las que se añaden *El fugitivo*, *Mi marciano favorito*, *El Santo* y *Los vengadores* como ejemplos en donde las minorías étnicas están representadas de forma escasa o nula. Si el ciclo de reelaboraciones sigue su curso, muy pronto se estrenarán adaptaciones de series de la década de los setenta y ochenta que ofrecían una

³²² Un recuento de la trayectoria de *Yo soy espía* y sus circunstancias de producción se encuentra en BOGLE (2001), pp. 115-125. En el análisis del autor se pone de manifiesto la contradicción que suponía que Cosby pretendiera mostrar su etnicidad precisamente a través de la eliminación de las referencias étnicas, la aplicación práctica de su idea de que, como el jugador de béisbol Jackie Robinson, él debía expresar su negritud a través de su talento, no de su rabia (citado en p. 125), una declaración que debe contextualizarse en la radicalización del movimiento nacionalista negro en este periodo. Aún hoy Cosby sigue creando polémica con sus declaraciones acerca de que el propio victimismo de la comunidad afroamericana es la principal causa de muchos de sus problemas.

imagen de integración de la comunidad afroamericana y que no van por tanto a necesitar alteraciones. Sin embargo, como el personaje de Michelle Rodríguez en *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* plantea, también se inicia el problema de la representación de personajes hispanos, ausentes con escasas excepciones (como Desi Arnaz en *Te quiero Lucy*) de la ficción audiovisual, algo más notable en la actualidad cuando ya representan a la principal minoría étnica del país³²³.

6.2.2. Animación – Animación.

A) Antecedentes y adaptaciones de clásicos a comienzos de los noventa.

Al igual que ha ocurrido con la imagen real, las adaptaciones cinematográficas de series de animación que han mantenido su formato se convirtieron a mediados de los noventa en una práctica habitual de producción, aunque es posible citar precedentes en los años sesenta. La trayectoria de estas adaptaciones está indisolublemente unida a la historia de la animación en Estados Unidos y la fuerte influencia que la compañía Disney ha tenido desde sus orígenes. Después de la Segunda Guerra Mundial la industria de la animación se encontró en una crisis sin precedentes ante la dificultad de hacer rentables sus productos. La animación era muy costosa de producir y cada vez más los cortos de animación eran considerados productos de segunda fila que no llevaban espectadores a los cines. Y la televisión no llegó a revitalizar la industria de la misma forma que como acabaría ocurriendo con las producciones de imagen real. Incluso antes de que los estudios vendieran sus catálogos para la emisión, los cortos animados que se habían estado produciendo desde los años veinte llegaron a una nueva generación de espectadores a través de la televisión proporcionando grandes beneficios a las compañías. Sin embargo, la industria de la animación no iba a generar

³²³ En el censo correspondiente a 2002 un trece y medio por ciento de los norteamericanos se declararon de hispanos, casi treinta y nueve millones. Datos de la Oficina del Censo de Estados Unidos disponibles en: <http://www.census.gov/Press-Release/www/2003/cb03-100.html> (20-08-2004).

contenido para la televisión porque resultaba más rentable vender material antiguo que intentar producir costosas nuevas entregas.

Los estudios comenzaron a crear divisiones para producir series de imagen real para televisión porque consiguieron generar contenido a bajo coste, pero esa adaptación era mucho más difícil para la animación, que convertida en un producto de relleno en horario de mañana o tarde difícilmente iba a lograr unos ingresos equiparables. Ni siquiera Disney, el estudio de la animación por antonomasia, se decidió a producir para televisión. Desde hacía tiempo el estudio había dado menos importancia a los cortos para centrarse en largometrajes de alto coste como *Cenicienta*, *Peter Pan* (1953, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske) o *La bella durmiente*, y sus producciones para televisión como *Disneyland* iban a ser recopilaciones de material antiguo. Walt Disney decidió no producir animación para televisión porque consideraba que su compañía llevaba muchos años trabajando en un modelo de animación que estaba muy refinado y lograba grandes resultados. Para Disney realizar productos de baja calidad para televisión era lo más parecido a un engaño³²⁴. También hubiera dejado de producir cortos si no hubiera sido por el temor a que los exhibidores acompañaran sus largometrajes con cortos de baja calidad para completar su limitada duración. A un coste de cien mil dólares por un corto de siete minutos, la rentabilidad era imposible pero al menos conseguía mantener el prestigio y la integridad de sus producciones³²⁵.

A principios de los sesenta los grandes estudios empezaron a cerrar sus divisiones de animación, mientras que otras productoras como Famous Studios y Terrytoons entraban en decadencia antes de acabar desapareciendo. Como había ocurrido con la producción de televisión de imagen real, el vacío fue cubierto por productores independientes, la mayor parte de los cuales eran veteranos profesionales de la animación cinematográfica. Ese fue el caso de William Hanna y Joseph Barbera, dos de los talentos más sobresalientes de

³²⁴ Citado en MALTIN, Leonard: *Of mice and magic: A history of american animated cartoons*. Ed. Penguin Books, Nueva York, 1987. Página 77.

³²⁵ MALTIN (1987), p. 343.

MGM que decidieron formar su propia compañía, Hanna-Barbera Productions. Friz Freleng y David H. DePatie formaron Depatie-Freleng Enterprises (DFE) después de que la división de animación de Warner Bros. fuera cerrada. Algún tiempo después el animador Lou Scheimer, que había trabajado para MGM y Hanna-Barbera, fundó su propia compañía, Filmation. Con un bagaje completamente diferente, el agente inmobiliario Jay Ward vio en una fecha tan temprana como 1949 la oportunidad del nuevo medio y fundó junto con el animador de Terrytoons Alex Anderson la compañía Jay Ward Productions. Una de las escasas compañías tradicionales en pasar a la animación televisiva fue UPA, aunque para ello debió bajar sus niveles de calidad de forma notable.

Hanna-Barbera se convirtió en la compañía líder, pero debía afrontar el reto que suponía producir cada semana la misma cantidad de metraje que un estudio de animación cinematográfica hacía en un año. La respuesta era bajar el nivel de calidad utilizando la llamada animación limitada, un procedimiento que nació como una variedad artística opuesta al naturalismo de Walt Disney pero que muy pronto se convirtió en una fórmula para producir a bajo coste. Con la animación limitada se reutilizaban secciones de animación una y otra vez y se simplificaban los movimientos de los personajes reduciendo las partes del cuerpo que se movían. De esta forma se tardaba mucho menos en hacer caminar a un personaje y ese movimiento se podía utilizar infinidad de veces después. Para muchos esta animación era “radio ilustrada” y de hecho suponía que la animación se hacía dependiente de los elementos no visuales, por lo que el humor verbal y, sobre todo, el trabajo vocal de los actores se convertían en las estrellas de los programas³²⁶. Aunque Hanna-Barbera intentó mantener los guiones a un buen nivel de calidad, después de un tiempo de producción masiva fue imposible. Jay Ward, cuya compañía era más modesta, realizaba sus series como *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* (ABC, 1959-61) en México para ahorrar costes, pero también había contratado a William Conrad, una de las voces más reconocibles de la radio gracias a *Gunsmoke*, y a Paul

³²⁶ MALTIN (1987), p. 343-344.

Frees, un veterano actor que había trabajado en decenas de producciones para los diferentes estudios³²⁷.

En esta situación era muy difícil pensar en que series de animación pudieran ser objeto de adaptación cinematográfica. Nadie dudaba de que la animación se encontraba en una profunda crisis, pero a los espectadores y a los patrocinadores parecía no importarles demasiado la baja calidad de los productos. El largometraje de animación se había convertido en una actividad casi exclusiva de Disney, ya que eran muy costosos de realizar y necesitaban unos canales de distribución de los que carecían estas compañías. Disney era sinónimo de un estándar que los demás no podían igualar y para ver animación de baja calidad ya estaba la televisión. Pero William Hanna y Joseph Barbera procedían del medio cinematográfico y, aunque su situación era envidiable, ambicionaban poder volver a sus orígenes aprovechándose de los grandes recursos de su compañía, que podrían ayudarles a superar unas hipotéticas pérdidas. Así que Hanna-Barbera se embarcó en lo que sería su primera producción cinematográfica, *Hey there, it's Yogi bear* (1964, William Hanna y Joseph Barbera). La película tenía como protagonista al oso Yogi, que había nacido en uno de los tres segmentos rotatorios que formaban *The Huckleberry hound show* (Sindicación, 1958-61) y logró ser tan popular que en 1961 se convirtió en el protagonista de su propia serie, *The Yogi bear show* (Sindicación, 1961-63). Las aventuras de Yogi eran muy simples: vivía en el parque de Jellystone junto a su amigo Bo Bo y su único objetivo era robar la comida de los visitantes al parque para desespero del guarda Smith. En la película la animación fue mejorada de forma notable y para justificar el salto a la gran pantalla se idearía un planteamiento que iba a marcar el estilo de futuras adaptaciones: el acontecimiento especial.

Hanna y Barbera se dieron cuenta de que el espectador no se sentiría atraído por la película si sólo estaba formada por tres o cuatro capítulos unidos, por lo

³²⁷ En 1961 Hanna-Barbera había conseguido producir un programa de media hora por veintiún mil dólares pero Jay Ward, trabajando en México, contaba con un presupuesto de ocho mil dólares. SCOTT, Keith: *The moose that roared: The story of Jay Ward, Bill Scott, a flying squirrel, and a talking moose*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 2001. Página 84.

que era necesario ofrecer algo que nunca se hubiera visto en la serie original y, probablemente, nunca se fuera a ver, el “subir el volumen” citado anteriormente a propósito de las adaptaciones de imagen real. Así que en la película el oso Yogi tendría que usar varias artimañas para no ser enviado al zoo de San Diego, se convertiría en un vengador enmascarado que robaría la comida de todos los visitantes del bosque y, lo que es más importante, acabaría saliendo por primera vez de Jellystone para salvar a su amada Cindy. Ésta, por una serie de accidentes, había acabado en manos de los dueños sin escrúpulos de un circo y, tras ser rescatada por Yogi, iba con él a la ciudad de Nueva York. Además, como en las películas de Disney, se incluirían algunas canciones, por lo que también los espectadores podrían ver a Yogi cantando por primera vez. Para suplir la falta de infraestructura de Hanna-Barbera en el negocio cinematográfico la película fue producida en colaboración con Screen Gems y tuvo como distribuidora a Columbia. *Hey there, it's Yogi bear* se estrenó en verano de 1964 y sus resultados fueron lo suficientemente buenos como para que Hanna-Barbera produjera otra adaptación cinematográfica de una de sus series de animación. Pero en este caso la ambición era más elevada y la película iba a ser el broche final a *Los Picapiedra* (ABC, 1960-66), el mayor éxito de la empresa hasta ese momento.

Los Picapiedra había sido la primera serie de animación en ser emitida en horario de máxima audiencia y por tanto el programa de este tipo que más relevancia había conseguido. Inspirada en la comedia de situación *The honeymooners*, *Los Picapiedra* era un programa divertido para los niños, pero también una fina sátira sobre la vida matrimonial de la clase media-baja en los años cincuenta. Cuando después de varias temporadas el programa dio señales de agotamiento, Hanna y Barbera comenzaron a trabajar en una película que estuviera lista para ser estrenada cuando la serie dejara de emitirse. Con este procedimiento el acontecimiento especial estaba tanto dentro como fuera de la película. *Los Picapiedra* finalizó su emisión en abril de 1966 y en verano de ese año se estrenó *El agente Picapiedra* (1966, William Hanna y Joseph Barbera). Si el referente de *Los Picapiedra* había sido un programa de televisión, el referente de *El agente Picapiedra* iba a estar en la gran pantalla, concretamente en la franquicia protagonizada por James Bond y

que hasta entonces había producido *El agente 007 contra el Dr. No*, *Desde Rusia con amor* (1963, Terence Young), *Goldfinger* (1964, Guy Hamilton) y *Operación trueno* (1965, Terence Young). En *El agente Picapiedra* Pedro iba a ser reclutado por un miembro del servicio secreto para hacerse pasar por el agente Rock Slag, gravemente herido en un accidente. Pedro viajaba a las versiones prehistóricas de París y Roma para completar su misión, aunque, como le ocurría a James Bond, iba a estar tan perseguido por villanos como por bellas mujeres.

Como en el caso de *Hey there, it's Yogi bear*, en la película iban a aparecer varias canciones, todas, excepto una brillante parodia de los temas de John Barry para las películas de James Bond, de escasa calidad. Con las dos películas Hanna y Barbera habían demostrado que para ellos era mucho más sencillo cuidar el apartado de la forma que el del contenido. Ninguno de los dos había trabajado hasta entonces en un tipo de relato que incluso Walt Disney había tardado décadas en dominar para pasar de la simple acumulación de pequeñas secciones a crear una narrativa unitaria con un argumento definido. En contraposición a las películas de Disney, *Hey there, it's Yogi bear* y *El agente Picapiedra* parecían una sucesión de pequeños capítulos yuxtapuestos sin un argumento definido ni interesante. En *El agente Picapiedra* esto era especialmente patente ya que, después de un prometedor comienzo, la historia había pasado de la parodia del género de espías al mismo tipo de tramas cómico-románticas que se repetían en cada capítulo de la serie, con Pedro metiéndose en algún problema que provocaba el enfado de Wilma. El ritmo narrativo se veía interrumpido por canciones que tenían poco que ver con el argumento y no aportaban nada sustancial desde el punto de vista narrativo o estético. El talento de Hanna y Barbera como animadores era evidente y en la película habían logrado hacerlo brillar en dos segmentos musicales, uno en el que Pedro fantasea sobre la vida del espía y otro en el que, con una animación realizada con trazos infantiles, los niños Pebbles y Bamm-Bamm se imaginan su vida adulta. Sin embargo, ni siquiera esta última secuencia lograba integrarse dentro del argumento, reflejando la falta de coherencia de la historia.

Después de ver como sus intentos en el campo del largometraje eran decepcionantes, Hanna-Barbera esperaría un tiempo antes de volver a producir para cine y cuando lo hizo, por ejemplo con *Charlotte's web* (1973), los resultados no fueron mucho mejores. El éxito de *Yellow submarine* (1968, George Dunning) abrió la esperanza de poder producir largometrajes animados al margen de Disney con éxito, pero la realidad determinaba que no existía un verdadero mercado para ello y películas independientes como la producción anglo-canadiense *Watership down* (1978, Martin Rosen), la canadiense *Heavy metal* (1981, Gerald Potterton) y la norteamericana *Fuego y hielo* (1983, Ralph Bakshi) no lograron captar la atención del público. A mediados de los años ochenta el panorama empezó a cambiar animado por el éxito de *Los osos amorosos: La película*, una producción modesta basada en una línea de juguetes que logró una notable recaudación, y poco después llegaron a los cines otras producciones parecidas como *Transformers: La película*, *The secret of the sword*, *Gobots: War of the rock lords* y *My little pony: The movie*, todas ellas basadas en líneas de juguetes que habían utilizado series de animación para popularizarse entre los niños.

La rentabilidad de estas películas animó a William Hanna y Joseph Barbera a probar otra vez suerte adaptando una de sus series clásicas. Ambos se aproximaban ya a los ochenta años y desde 1967 ya no eran propietarios de su compañía, que habían vendido a Taft Broadcasting a cambio de una generosa suma y la posibilidad de seguir dirigiendo la empresa. Así que, aprovechando su privilegiada posición, decidieron trabajar juntos en un nuevo proyecto de la misma forma que habían hecho en sus comienzos en Metro-Goldwyn-Mayer. Una de sus mayores decepciones en el pasado había sido *Los Supersónicos* (ABC, 1962-63), una variación de *Los Picapiedra* situada en el futuro que fue cancelada después de una única temporada en el horario de máxima audiencia. A pesar de su corta vida, la popularidad del programa se afianzó con el paso de los años gracias a sucesivos pases en los bloques de programación infantil de diferentes cadenas. *Los Supersónicos* era lo suficientemente conocida para dar el salto a la sindicación, pero sus veinticuatro capítulos eran escasos para interesar a las emisoras, así que entre 1984 y 1987 se produjeron

diversas tandas de capítulos hasta completar un total de setenta y cinco y el programa comenzó a ser distribuido en sindicación.

Gracias a esta popularidad renovada Hanna y Barbera produjeron una versión cinematográfica, *Los Supersónicos: La película* (1990, William Hanna y Joseph Barbera), aunque esta vez querían poner un digno broche final a su trayectoria personal, no sólo despedir un programa. *Los Supersónicos: La película* recuperaría las principales características de sus dos adaptaciones anteriores. Por un lado, una animación mejorada, pero que no podía competir con las técnicas más refinadas de Disney. El argumento también iba a girar en torno a un acontecimiento especial, en este caso las peripecias de la familia protagonista cuando el patriarca, George, logra el puesto de director de una fábrica automatizada situada en un asteroide donde se suceden los continuos sabotajes. Al final todo había sido ocasionado por las criaturas nativas del asteroide, cuyo medio ambiente estaba siendo destruido por la fábrica, combinando así en el argumento una sensibilidad ecologista con la crítica al capitalismo deshumanizado. *Los Supersónicos: La película* también iba a estar llena de canciones, aunque en este caso enmarcadas en estilos más propios de los años ochenta como el *pop* y el *rap*.

La película manifestaba todos los defectos de *Hey there, it's Yogi bear* y *El agente Picapiedra* y su repercusión comercial fue aceptable pero no espectacular. Su mejor fragmento no tenía nada que ver con el argumento central, sino que era una secuencia muy ambiciosa creativamente que tenía su eco en la ensoñación de Pebbles y Bamm-Bamm en *El agente Picapiedra*. En este caso, acompañada de la canción *You and me* entonada por la adolescente Judy, se trataba de una pieza sobre el amor en la que se homenajeaba a distintos artistas modernos como Picasso, Modigliani, Kandinsky, Dalí o Warhol utilizando como inspiración para la animación sus diferentes estilos pictóricos. De esta forma Hanna y Barbera demostraban la creatividad y el talento que habían brillado en sus años de juventud pero que posteriormente fueron sepultados por los rigores de la producción para televisión.

Apenas un mes después del estreno de *Los Supersónicos: La película*, llegó a las salas *Patoaventuras: La película* (1990, Bob Hathcock), producida por Disney basándose en su serie *Patoaventuras* (Sindicación, 1987-90). A principios de los años ochenta Disney cuestionó su política de no producir para televisión³²⁸. La compañía había comenzado a diversificar sus operaciones una vez que había superado el periodo de crisis que siguió a la muerte de Walt Disney en 1966 y era evidente por el éxito cosechado por Hanna-Barbera y Filmation que en la televisión había oportunidades muy lucrativas. Las posibilidades se hacían más evidentes gracias al rápido desarrollo que estaba experimentando el mercado del cable. En 1979 había nacido Pinwheel, el primer canal dedicado exclusivamente a la programación infantil, que a partir de 1981 pasó a denominarse Nickelodeon. Disney fundó su propio canal, The Disney Channel, en 1983 para aprovechar su extenso catálogo.

Sin embargo, Disney sólo contaba como animación con sus cortos y largometrajes, por lo que tarde o temprano tendría que generar nuevo material o comprarlo a proveedores independientes. La compañía tuvo que desarrollar una línea de producción de bajo presupuesto con la que empezar a desarrollar nuevas series. Su primer programa fue *The gummi bears* (NBC, 1985-89), aunque estuvo marcado por diversos problemas y su producción se extendió de forma intermitente. Mucha mejor fortuna tuvo *Patoaventuras*, con la que Disney comenzó a trabajar con la idea de utilizar personajes poco conocidos o utilizados de su catálogo. *Patoaventuras* tenía como protagonista al Tío Gilito, una parodia del personaje central de *Cuento de Navidad* creada por el guionista y dibujante Carl Banks en 1947 para un cómic de la línea editorial de la compañía. Como en el tebeo Gilito viviría diferentes aventuras junto a sus sobrinos Juanito, Jorgito y Jaimito (Huey, Louis y Dewey) con el pato Donald como personaje secundario. También se crearon nuevos personajes como el

³²⁸ En 1984 Disney comenzó a operar bajo el control total de tres ejecutivos, Frank G. Wells, Michael Eisner y Jeffrey Katzenberg, que plantearon una profunda reestructuración de la empresa impulsando un aumento notable de la producción de imagen real, ampliando el perfil de público y diversificando sus productos para aprovechar el auge de los mercados auxiliares. El cambio de actitud de la compañía respecto a la animación para televisión, que suponía una traición al ideario de su fundador Walt Disney, se enmarca dentro de esta nueva estrategia empresarial. PRINCE (2002), pp. 75-79.

torpe piloto McQuack, incapaz de hacer aterrizar un avión, y se combinaron adaptaciones de historias de los tebeos con guiones originales.

Patoaventuras comenzó su distribución en sindicación en septiembre de 1987 con una tanda de sesenta y cinco capítulos. Disney estableció esa cifra como tope para sus producciones posteriores porque equivalía a tres meses de programación a un capítulo diario, un cifra adecuada para que no cansara al espectador y permitiera la rotación con otros programas. Sin embargo, el éxito de *Patoaventuras* fue tal que la compañía decidió realizar una nueva tanda más corta para completar los cien episodios, la cifra que se considera adecuada para sindicación. Durante la producción de esta última temporada también se estuvo trabajando en una película pensada para ser estrenada en cine. *Patoaventuras: La película* iba a ser el primer intento de una nueva política en Disney que pretendía combinar el estreno anual de una gran producción con otros títulos menos ambiciosos. De esta forma Disney pretendía mantener su hegemonía en el campo de la animación ocupando un mercado secundario del que se habían adueñado empresas más pequeñas que no podían aspirar a realizar grandes producciones, pero sí títulos más modestos que aprovecharan la demanda de películas infantiles que el estreno anual de Disney no podía cubrir.

Posteriormente la separación entre estas dos secciones se haría más amplia conforme el presupuesto de las grandes producciones se iba haciendo más y más elevado. *Aladdin* (1992, Ron Clements y John Musker) costó veintiocho millones de dólares, *El rey león* (1994, Roger Allers y Rob Minkoff) setenta y nueve y *Tarzán* (1999, Chris Buck y Kevin Lima) ciento cuarenta y cinco, aunque a partir de aquí los gastos empezaron a moderarse para quedar por debajo de los cien millones de dólares³²⁹. Paralelamente a esta producción de tipo A, se estrenaron títulos más modestos que utilizaban personajes ya conocidos, como *La película de Tigger* (2000, Jun Falkenstein) y *La gran película de Piglet* (2003, Francis Glebas), y continuaciones de clásicos de la compañía, como *Peter Pan: Regreso al país de nunca jamás* (2002, Robin

³²⁹ Datos sobre los presupuestos de las películas de animación de Disney tomados de: <http://www.the-numbers.com/movies/series/Animated.php> (13-08-2004).

Budd y Donovan Cook) y *El libro de la selva 2* (2003, Stece Trenbirth), producidos por la división de animación para televisión con presupuestos en torno a los veinte millones de dólares³³⁰. Sin embargo, la gran especialidad de esta división sería la producción de continuaciones de éxitos antiguos y recientes de Disney dirigidos al mercado del vídeo y con presupuestos algo inferiores a estas producciones B. Algunos ejemplos de esta sección que se puede denominar de tipo C son *El retorno de Jafar* (1994), *Aladdin y el rey de los ladrones* (1996), *El rey león 2* (1998), *Pocahontas 2* (1998), *La sirenita 2* (2000), *La dama y el vagabundo 2* (2001), *Cenicienta 2* (2002), *101 dálmatas 2* (2003), *Atlantis: El regreso de Milo* (2003) y *Mulan 2* (2004).

Patoaventuras: La película iba a contar con una animación mejorada en comparación a la serie, aunque no equiparable a la de otros títulos contemporáneos de la compañía. Desde el punto de vista narrativo la película era una aventura que bien hubiera podido pertenecer a la serie. El argumento era una variación de *Aladino y la lámpara maravillosa* (curiosamente *Aladdin* debió recibir el visto bueno por las mismas fechas en la que la película se encontraba en producción), aunque esta vez el mago era un niño. La serie ya había apostado por arcos de continuidad en algunas ocasiones y precisamente su estreno había sido con cinco capítulos que formaban una unidad con la duración de una película conocida como *El tesoro de los soles dorados*. En este caso la narrativa iba a comenzar *in media res* mostrando cómo Gilito y sus sobrinos están a punto de hacerse con un fabuloso tesoro, la sección más conseguida de la película. A partir de entonces la historia es más convencional, destacando la inclusión de elementos habituales de películas de Disney como un villano petulante y egocéntrico con un ayudante cómico e inútil.

Patoaventuras: La película y *Los Supersónicos: La película* lograron recaudaciones parecidas en Estados Unidos (en torno a los veinte millones de dólares), un resultado no demasiado espectacular pero sí suficiente para ser

³³⁰ Ese es el presupuesto estimado de *La película de Tigger*, *Peter Pan: Regreso al país de nunca jamás* y *El libro de la selva 2* según TheNumbers.com: <http://www.the-numbers.com/movies/2000/TIGGR.html> (20-08-2004), <http://www.the-numbers.com/movies/2002/PPAN2.html> (20-08-2004) y <http://www.the-numbers.com/movies/2003/JNGB2.php> (10-08-2004).

rentables y demostrar que el público estaba dispuesto a pagar una entrada por ver aventuras de personajes de televisión en la pantalla grande.

B) El auge de la programación por cable y las nuevas adaptaciones.

En los años noventa las adaptaciones cinematográficas de series de televisión comenzaron su expansión de la misma forma que iba a ocurrir con las versiones de series de imagen real y las versiones de series de animación en forma de imagen real. Este periodo está caracterizado por la importancia de los canales de cable hasta convertirse en uno de los más evidentes ejemplos de sinergia empresarial en los grandes conglomerados de comunicación que se consolidaron a lo largo de la década. Por ello el análisis pormenorizado de las diferentes adaptaciones se realizará teniendo en cuenta su origen industrial. Sin embargo, también es posible realizar una aproximación al fenómeno en su conjunto desde un punto de vista histórico. Una primera visión a la lista de adaptaciones (incluida en el anexo 5) muestra la total ausencia de adaptaciones de series de animación clásicas. La limitada repercusión de *Los Supersónicos: La película* y el notable fracaso comercial de *Tom y Jerry: La película* (1992, Phil Roman) habían demostrado que el público no tenía demasiado interés en revivir animación antigua televisiva o cinematográfica en las salas de cine por mucho que éstas tuvieran un hueco asegurado en las parrillas de los canales infantiles e incluso pudieran producirse nuevas series con sus personajes.

Las series que han llegado al cine han sido ejemplos de animación contemporánea que han respondido a diferentes estilos estéticos y muy diversas sensibilidades. Los años noventa supuso una época de gran expansión para la programación infantil, tanto de animación como de imagen real. En 1991 Nickelodeon comenzó a producir programación original, los llamados Nicktoons, y su primer intento, *Rugrats: Aventuras en pañales* (Nickelodeon, 1991-2004), tuvo tanto éxito que su ejemplo fue seguido con rapidez por el resto de competidores. Muy pronto Nickelodeon y The Disney Channel se tuvieron que enfrentar a una nueva competencia con el nacimiento en 1992 de Cartoon Network, creada por Ted Turner con los catálogos de

programas animados de MGM, Warner Bros. y su reciente adquisición Hanna-Barbera. Después de periodos de expansión y consolidación, los tres canales comenzaron a producir series originales que gracias a la explotación de mercados auxiliares como la licencia de productos se harían extraordinariamente populares. En 2004 Nickelodeon, Cartoon Network y The Disney Channel ya cuentan con alrededor de ochenta y cinco millones de hogares abonados³³¹. Las cifras de audiencia logradas por estos canales y la cada vez más constante presencia de nueva programación les llevó a diversificar su oferta. En 1998 Nickelodeon creó un canal de redifusión de su programación, Nick2, que fue seguido por una versión para segmentos de público más concretos, Noggin, que emite hasta las seis de la tarde programación para preescolares y después de esa hora programas para adolescentes con el nombre de The N. El canal llegó en 2004 a los treinta y siete millones de abonados y su éxito inicial llevó a una nueva versión de Nickelodeon que emite exclusivamente dibujos animados, Nicktoons, estrenada en 2002 y que ha logrado trece millones de abonados³³².

The Disney Channel también ha seguido un proceso de diversificación y en 1998 lanzó Toon Disney, un canal centrado en la emisión de animación que ha alcanzado los cuarenta y tres millones de abonados³³³. El último en seguir este camino ha sido Cartoon Network, que desde 2000 cuenta con Boomerang, un canal que emite sólo animación clásica y que ha logrado doce millones de abonados³³⁴. A la importancia estos canales dirigidos al público infantil se une la presencia de diversos canales que emiten para audiencias más adultas y que también producen series de animación con menos asiduidad. Entre ellos

³³¹ Las tres compañías tienen cifras de abonados similares, aunque las de Nickelodeon son ligeramente superiores. Datos de las compañías disponibles en: http://www.ncta.com/guidebook_pdfs/Nickelodeon.pdf, http://www.ncta.com/guidebook_pdfs/ CartoonNetwork.pdf y http://www.ncta.com/guidebook_pdfs/DisneyChannel.pdf (14-08-2004).

³³² Datos de las compañías a enero de 2004 disponibles en: http://www.ncta.com/industry_overview/programList.cfm?network_id=1054&detail=1 y http://www.ncta.com/industry_overview/programList.cfm?network_id=1192&detail=1 (12-08-2004).

³³³ Datos de la compañía a febrero a 2004 disponibles en: http://www.ncta.com/industry_overview/programList.cfm?network_id=968&detail=1 (12-08-2004).

³³⁴ Datos de la compañía en 2003 disponibles en: http://www.ncta.com/guidebook_pdfs/Boomerang.pdf (12-08-2004).

destacan el canal musical MTV (que tiene casi ochenta y nueve millones de abonados), el canal de comedia Comedy Central (fundado en 1991 y que cuenta con ochenta y cinco millones de abonados) y el canal para público masculino Spike TV (refundación del antiguo The Nashville Channel que comenzó a emitirse en 2003 y que cuenta con ochenta y siete millones de abonados)³³⁵. La programación de estos tres últimos canales ha servido como escaparate del auge de la animación adulta durante la década de los noventa. Auspiciada por el éxito de *Los Simpson* (Fox, 1990-), la animación que se dirige exclusivamente al público adulto (como la serie *Stripperella* en Spike TV o *Padre de familia* en Fox) o aquella que puede funcionar en diferentes niveles (como *Futurama*), ha vivido un gran desarrollo. Fox ha sido la gran impulsora de este tipo de programación, un ejemplo seguido con escasa fortuna por otras cadenas (como ABC con *Clerks* o WB con *Game over*), mientras que los canales de cable, con una audiencia más especializada y menos limitaciones de contenido, han producido los programas más arriesgados.

Este tipo de series parecían las más propicias para ser llevadas al cine debido a que apelan a una audiencia muy similar al público potencial de los estrenos cinematográficos, aunque finalmente han sido arrinconadas por versiones de series infantiles, ya que los niños siguen siendo el público principal de las películas de animación. Las adaptaciones de series de animación también han contando con el incentivo del vídeo y muchas de ellas han sido objeto de especiales para ese mercado antes y después de su paso al cine. Incluso algunas nacieron como largometrajes para vídeo que posteriormente evolucionaron hasta convertirse en proyectos cinematográficos. La importancia del mercado del vídeo ya fue reseñada anteriormente y en este apartado se puede añadir que muchas de estas adaptaciones han sido producciones modestas pensadas para cubrir costes de producción durante un estreno cinematográfico y contar así con la popularidad y el prestigio necesario para tener una lucrativa vida en los mercados auxiliares.

³³⁵ Datos de las compañías a febrero de 2004, enero de 2004 y diciembre de 2003 respectivamente disponibles en: http://www.ncta.com/industry_overview/programList.cfm?network_id=1188&detail=1, http://www.ncta.com/industry_overview/programList.cfm?network_id=784&detail=1 y http://www.ncta.com/industry_overview/programList.cfm?network_id=848&detail=1 (15-08-2004).

Una cronología de las adaptaciones realizadas durante los últimos diez años muestra la importancia que ha tenido el éxito de algunos textos concretos. La modesta pero aceptable acogida de *Batman: La máscara del fantasma* (1993, Eric Radomski y Bruce W. Timm) no animó nuevas producciones hasta que el estreno de *Beavis y Butt-head recorren América* (1996, Mike Judge) demostró que se podía aspirar a más que a la simple rentabilidad. Sin embargo, el auge de nuevas adaptaciones no llegó hasta que *Los Rugrats: La película* (1998, Igor Kovalyov y Norton Virgien) se convirtió en el primer título de animación no producido por Disney en superar la barrera de los cien millones de dólares recaudados en Estados Unidos. Al año siguiente otra película basada en una serie de animación, la japonesa *Pokemon: La película* (1999, Michael Haigney y Kunihiko Yuyama), también logró, a pesar de contar con un presupuesto muy reducido, unas recaudaciones rondando los ochenta y cinco millones³³⁶. Desde entonces se han realizado más de diez nuevas adaptaciones, la mayoría de ellas logrando unos resultados muy discretos.

C) Las producciones de Viacom (Nickelodeon, MTV y Comedy Central).

El conglomerado empresarial Viacom ha sido el responsable de un total de ocho adaptaciones entre 1996 y 2004, entre ellas las que más repercusión han alcanzado de todo el periodo que nos ocupa. Esto resulta coherente con el hecho de que Viacom es el conglomerado en el que se inserta Paramount Pictures, el estudio cinematográfico que más versiones de series de televisión ha realizado, con las películas basadas en *Saturday night live*, *Star trek* y *Star trek: La nueva generación* como ejemplos paradigmáticos. Viacom ha mantenido una directiva de producción que ha buscado aprovechar la sinergia entre las distintas divisiones para generar materiales narrativos y aprovecharse de la promoción cruzada que permiten. Las adaptaciones se han articulado en torno a películas animadas emitidas en tres de los canales de cable que posee la compañía: MTV, Comedy Central y, sobre todo, Nickelodeon. Los títulos dirigidos hacia un público adulto se han realizado a través de Paramount,

³³⁶ Datos de TheNumbers.com disponibles en: <http://www.the-numbers.com/movies/1999/POKMN.html> (13-08-2004).

mientras que los infantiles y juveniles basados en series de Nickelodeon se han producido a través de Nickelodeon Movies, que también hace películas de imagen real dirigidas a ese segmento de público. Viacom cuenta con otra división cinematográfica pertinente en este apartado, MTV Pictures, que produce películas de imagen real dirigidas a adultos jóvenes, incluyendo la versión en este formato de la serie de animación de MTV *Aeon Flux*.

La primera adaptación realizada por Viacom fue *Beavis y Butt-head recorren América*, producida por Paramount Pictures y basada en la serie *Beavis y Butt-head* (MTV, 1993-97). El programa había comenzado como una serie de cortos en los que dos adolescentes poco inteligentes y cuyo vocabulario se limitaba a *mola* y *apesta* juzgaban vídeos musicales delante de una televisión. Se trataba de una parodia sobre la juventud y la cultura popular que destacaba por una animación muy básica y una estética feísta en contraposición al estilo realista impuesto por Disney. La serie causó furor entre los jóvenes, pero también se convirtió en objeto de una agria polémica por sus dosis de violencia y un fenómeno sociológico que llevaba a expertos a considerarla el mejor reflejo de una juventud sin horizontes que se conformaba con pasar horas delante de la televisión y subsistir con trabajos de sueldos bajos. Pero todas las polémicas beneficiaron al programa, que se convirtió en el símbolo de MTV y animó a la cadena a invertir en nuevas series de animación³³⁷. La gran popularidad de *Beavis y Butt-head* hizo que su creador Mike Judge comenzara a trabajar en una versión cinematográfica con la que pretendía comenzar su carrera como director. La película iba a contar con los beneficios de una promoción incesante en MTV, que emitió el vídeo musical con la canción principal de la banda sonora, interpretada por el grupo Red Hot Chili Peppers, de forma constante durante las semanas anteriores al estreno. *Beavis y Butt-head recorren América* iba a mostrar una versión muy mejorada de la animación original, incluyendo una secuencia surrealista de gran calidad en la que los protagonistas, perdidos en el desierto, tienen una serie de alucinaciones.

³³⁷ Un recuento de la trayectoria del programa y su repercusión social se encuentra en TORRE, Paul: *Beavis & Butt-head*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/B/htmlB/beavisandbu/beavisandbu.htm> (20-08-2004).

El argumento iba a girar en torno a un acontecimiento especial que iba a hacer a los personajes salir de su casa para viajar por todo el país: Beavis y Butt-head se despiertan una mañana y descubren que su amada televisión ha desaparecido, por lo que tendrán que iniciar su búsqueda. Sin querer acaban en una compleja trama que incluye a dos asesinos a sueldo, un arma biológica, el FBI, un encuentro con los padres que nunca conocieron y una visita al mismísimo presidente de los Estados Unidos antes de regresar a casa convertidos en héroes y encontrar abandonada su tele. El planteamiento de partida, muy similar al de *La gran aventura de Pee-wee* (1985, Tim Burton), permitía colocar a los personajes en una gran variedad de situaciones cómicas mientras de forma paralela se desarrollaba una trama secundaria de acción. *Beavis y Butt-head recorren América* también iba a incluir voces de actores conocidos para los personajes originales creados para la película, siguiendo una técnica introducida por Disney en *Aladdin* que se acabaría convirtiendo en una de las principales características de las películas de animación modernas. En este caso, los actores Bruce Willis y Demi Moore dieron vida al matrimonio de delincuentes formado por Muddy y Dallas, mientras que Robert Stack, el protagonista de *Los intocables*, fue la voz del agente Fleming.

Beavis y Butt-head recorren América resultaba al final una película irregular en donde la trama de Beavis y Butt-head se insertaba de forma muy forzada en la historia del arma biológica perseguida a lo largo de todo el país. También era muy notable el problema ya presente en adaptaciones anteriores: la inclusión de demasiadas situaciones anecdóticas que daban la impresión de que la película se organizaba en torno a pequeñas unidades con duración parecida a un capítulo. Este hecho, que afectaba a la trama protagonizada por Beavis y Butt-head, demostraba el limitado uso que se podía hacer de los personajes. A pesar de este defecto, la película estaba llena de situaciones tan afortunadas como los títulos de crédito, que parodiaban tres clásicos de los años setenta: *Starsky y Hutch*, *Los ángeles de Charlie* y *Las noches rojas de Harlem*.

Beavis y Butt-head recorren América se convirtió en un título novedoso dentro del panorama de la animación cinematográfica y logró un gran resultado en taquilla con casi setenta millones de dólares de recaudación partiendo de doce

de presupuesto³³⁸. Este éxito motivó que Paramount se embarcara en un proyecto mucho más ambicioso y controvertido, *South Park: Más grande, más largo y sin cortar* (1998, Trey Parker y Matt Stone), basada en la serie *South Park* (Comedy Central, 1997-). *South Park*, como *Beavis y Butt-head*, nació como un corto *amateur* que había impresionado a los ejecutivos de un canal por cable, en este caso el canal temático de comedia Comedy Central, y había logrado convertirse en una serie. Con una animación extremadamente básica (los personajes no andan, sino que saltan), la serie poseía una simplicidad estética y una complejidad argumental que recordaba en muchos aspectos a *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*. En este caso los protagonistas eran unos niños de primaria de nombre Kyle, Stan, Cartman y Kenny que no dejaban de decir palabras malsonantes y acababan siempre metidos en situaciones de gran violencia. De hecho Kenny siempre moría en cada capítulo, aunque reaparecía con vida en la siguiente entrega como si nada hubiera pasado. *South Park* era una sátira que se reía de casi todo, aunque sus principales críticas iban dirigidas al puritanismo y la hipocresía social.

Gracias al éxito de *Beavis y Butt-head recorren América* los creadores de la serie Trey Parker y Matt Stone lograron el visto bueno para llevar la película al cine. La propuesta era arriesgada: *South Park: Más grande, más largo y sin cortar* iba a tener un presupuesto de veinte millones de dólares, una calificación R (lo que significaba que sólo mayores de dieciséis años podían entrar en los cines a verla) y además iba a ser un musical³³⁹. La película suponía un acontecimiento especial en muchos sentidos, como claramente resumía su título: iba a contener una historia más larga y ambiciosa, su estilo de animación era perfeccionado (algo patente sobre todo en los fondos) y se veía libre de algunas de las limitaciones del medio televisivo. En una referencia metatextual, la historia iba a comenzar con los protagonistas yendo a ver la nueva película protagonizada por sus actores de televisión preferidos, los canadienses Terrance y Philips, lo que lleva a que los niños empiecen a utilizar palabras malsonantes sin parar. Las madres se organizarán contra la película y cuando

³³⁸ Datos sobre el presupuesto estimado y la recaudación tomados de [Imdb.com](http://imdb.com/title/tt0115641/business): <http://imdb.com/title/tt0115641/business> (12-08-2004).

³³⁹ Datos sobre el presupuesto de *South Park: Más grande, más largo y sin cortar* tomado de [Imdb.com](http://imdb.com/title/tt0158983/business): <http://imdb.com/title/tt0158983/business> (20-08-2004).

Terrence y Philips sean detenidos y condenados a una ejecución pública, el problema se convertirá en un conflicto bélico entre Estados Unidos y Canadá. Sin embargo, el problema es más grave porque si Terrance y Philips mueren se desatará el infierno en la Tierra, aunque el Diablo, que vive una complicada relación con su amante Saddam Hussein, no estará tampoco muy entusiasmado con la idea.

La película era una elaborada sátira que manejaba los mismos temas habituales de la serie, pero su característica más sobresaliente era que se trataba de un musical completamente clásico, no una parodia sobre el género. En este sentido, la influencia de Disney era muy patente, incluso aunque el contenido fuera radicalmente opuesto. Las canciones de la película fueron compuestas por Trey Parker junto con el reputado músico Marc Shaiman, un profesional de formación clásica que había trabajado con artistas como Bette Midler, en obras de Broadway (aunque su gran éxito con *Hairspray* estaba aún por llegar) y en multitud de bandas sonoras. El resultado de esta colaboración fue un grupo de canciones muy elaboradas con letras que iban desde lo más subversivo a lo más clásico pasando por la simple parodia. En este apartado la película recibió multitud de reconocimientos, incluyendo una nominación al Oscar por la canción *Blame Canada*. Aun a pesar de que los musicales suelen presentar estructuras levemente fragmentadas por la presencia de números musicales, *South Park: Más largo, más grande y sin cortar* ofrecía una historia perfectamente lograda y coherente que suponía un salto cualitativo que hasta entonces no había logrado ninguna otra adaptación. Además, la gran acogida crítica y las buenas recaudaciones (más de sesenta millones de dólares, una gran cifra para una película calificada R) la convierten en el filme de animación más sobresaliente realizado en Estados Unidos que no se dirige, ni siquiera de forma lateral, a un público infantil.

Sin embargo, la experiencia de *South Park: Más grande, más largo y sin cortar* no ha tenido continuidad, ya que ni se ha realizado una continuación ni ninguna otra serie de animación adulta ha sido llevada al cine. Viacom ha optado por centrarse en la producción de películas basadas en series del canal Nickelodeon a través de Nickelodeon Movies, su productora especializada en

películas para niños y pre-adolescentes. La primera de estas adaptaciones (y también la más exitosa) fue *Los Rugrats: La película*, basada en la primera serie de Nickelodeon, *Rugrats: Aventuras en pañales*. La serie reflejaba las vidas de un grupo de bebés que muy a menudo se imaginaban como aventureros en un mundo lleno de peligros. Cuando Nickelodeon había comenzado a producir la serie en 1991 había querido distinguirse a toda costa de Disney apostando por estilos menos naturalistas que utilizaban animación de inspiración europea y oriental. Los trazos feístas pero llenos de colorido de *Rugrats: Aventuras en pañales*, diseñados por el dibujante húngaro Gabor Csupo (creador del programa junto a Arlene Klasky y Paul Germain), tendrían tanta influencia como el estilo de *Los Simpson*, cuyas primeras temporadas también habían sido producidas por la compañía Klasky-Csupo. *Rugrats: Aventuras en pañales* supuso el primer premio Emmy para Nickelodeon, aunque lo más llamativo fue que los sucesivos pases del programa se hicieron tan populares que en 1996 la serie entró de nuevo en producción. Dos años antes, después de finalizar los sesenta y cinco episodios que se habían previsto, la serie había sido cancelada. La repercusión de *Rugrats: Aventuras en pañales* hizo que se convirtiera en un lucrativo negocio que incluye cómics, libros para niños, todo tipo de accesorios, videojuegos y juguetes. Aprovechando esa popularidad el proyecto de la película recibió la aprobación por parte de Paramount en lo que iba a ser también el debut en el campo de la animación cinematográfica de Nickelodeon Movies, que un año antes había producido el especial para vídeo *Las vacaciones de los Rugrats*.

Los Rugrats: La película iba a ser un intento de combinar el estilo de Disney con la narrativa de la serie de televisión. Tal y como ocurrió con *Beavis y Butt-head recorren America*, la película tenía como principal dificultad contar con un referente que se estructuraba en torno a historias muy simples de diez minutos de duración. Así que se ideó una situación especial: se produce el nacimiento del hermano de Tommy Pickles (personaje central de la serie) y después por una serie de circunstancias los niños acaban solos en un bosque. Aunque frecuentemente los protagonistas se escapaban y vivían diversas peripecias sin que los adultos se dieran cuenta, en esta ocasión la situación iba a ser de un peligro real y además va a desatar una situación de crisis inédita cuando los

adultos se den cuenta de que los niños han desaparecido. El argumento se va a ocupar de la doble situación de crisis que atraviesan los protagonistas. Por un lado, va a estar la crisis motivada por la pérdida de los niños, que va a provocar tensión entre los adultos que intentan encontrarlos a toda costa (fundamentalmente en el matrimonio Pickles) y entre los propios niños, que en su inocencia tienen que sobrevivir a los peligros del bosque hasta ser encontrados. Pero por otro, el centro emocional de la película va a ser la crisis que vive Tommy por el nacimiento de su hermano Dil y sus problemas para aceptar su papel como hermano mayor hasta que supera sus propios sentimientos egoístas para asumir la responsabilidad que acarrea.

El trasfondo dramático de la película venía eficazmente acompañado por escenas de acción (como el viaje que lleva a los niños al bosque) y también por abundantes situaciones humorísticas. Sin embargo, a pesar de su interesante planteamiento, la influencia de Disney se hacía notar en la inclusión de varias canciones que aportaban poco a la narrativa. *Los Rugrats: La película* iba a servir como puente entre la quinta y la sexta temporada de la serie. En el último capítulo de la quinta temporada, *The family tree* (5.12.), la madre de Tommy Pickles se iba a enterar de que estaba embarazada. Este hecho era imposible de incluir en la serie de forma lógica porque, independientemente de que se pueda argumentar que en la animación televisiva no existe el paso del tiempo, los pequeños periodos cubiertos en cada capítulo de la serie hacían posible que todo su desarrollo hubiera tenido lugar en tan solo un par de meses. De esta forma se prescinde de toda lógica y en la siguiente entrega de la narrativa, es decir, la película, Didi Pickles da a luz a su hijo Dil. En el primer capítulo de la sexta temporada, *Chuckie's duckling / A dog's life* (6.1.), Dil ya aparece incorporado al grupo de personajes de la serie.

Los Rugrats: La película se convirtió en un éxito mucho mayor de lo esperado, demostrando que existía un hueco para la animación que no se ajustaba ni al criterio más tradicional ni a las nuevas técnicas de animación por ordenador. La repercusión lograda por la película animó a realizar una continuación, *Los Rugrats en París: La película*, de nuevo una combinación de aventuras y canciones. En esta ocasión la acción se traslada a París, a donde los niños y

sus familias habían acudido para acompañar al padre de Tommy, que tenía que arreglar la gran atracción del parque temático EuroReptar (un trasunto de EuroDisney). La película parodiaba de forma evidente a las dos industrias de la animación con las que Klasky-Csupor se hallaba en disputa: Disney, de la que se cuestiona su gusto para convertir en espectáculos musicales buena parte de sus éxitos, y la industria japonesa, en este caso a través de Reptar, un personaje japonés similar a Godzilla. Quizás por intentar eliminar la sombra de Disney, las canciones interpretadas por los personajes son reducidas al mínimo, aunque en compensación la presencia de temas de artistas modernos en la banda sonora es mayor.

Si en la película anterior Tommy Pickles había sido el eje de la acción, en esta ocasión va a ser su mejor amigo Chuckie Finster, cuya orfandad por parte de madre había sido un tema tratado en la serie en alguna ocasión, especialmente en el capítulo *Mother's day* (4.2.). Chuckie desea sobre todas las cosas poder tener una madre y su sueño se hace realidad cuando su padre conoce en París a Kira, una mujer de origen oriental con una hija llamada Kimi, y ambos se enamoran. Los tres primeros capítulos de la octava temporada (emitidos antes de que la película se estrenara) mostraban acontecimientos importantes para entender el argumento de la película. En *Diaper change* (8.1.) Stu Pickles consigue que su diseño de un Reptar mecánico sea comprado por EuroReptar mientras que en *Don't poop on my parade* (8.3.) el abuelo de Tommy se enamora de una enfermera llamada Lulú y decidirá casarse, tal y como se muestra en los primeros minutos de *Los Rugrats en París: La película*. En *Finsterella* (8.4.), el siguiente capítulo emitido después del estreno de la película (dos meses después, de noviembre de 2000 a enero de 2001), se muestra cómo Kira y Kimi se instalan en la casa de los Finster junto a Chuckie y su padre.

Los Rugrats en París: La película obtuvo unos resultados inferiores a su precedente, pero fueron lo suficientemente buenos para animar a Nickelodeon Movies a llevar otra de las series del canal al cine. El siguiente título fue *Los Thornberrys* (Nickelodeon, 1998-2004), el programa más popular de Klasky-Csupo después de *Rugrats: Aventuras en pañales*. *Los Thornberrys* estaba

protagonizada por una familia de naturalistas que viajan por todo el mundo grabando un popular programa de televisión. Pero la mayor peculiaridad era que la hija pequeña Eliza tiene, como el protagonista de *Dr. Doolittle* (película estrenada recientemente entonces), el don de hablar con los animales, aunque debió prometer al chamán que le concedió ese don mantenerlo en secreto para poder conservarlo. El acontecimiento especial de *Los Thornberrys: La película* (2002, Cathy Malkasian y Jeff McGrath) iba a ser que Eliza debía completar su educación en un internado inglés, pero después por sus propios medios llegaba hasta el Congo para evitar que unos cazadores furtivos realizaran una matanza en una concentración de elefantes. La película ofrecía unas elevadas dosis de aventuras que eran muy superiores a los aspectos cómicos de la historia, y tampoco se cantaba ninguna canción, sino que éstas se insertaban en la banda sonora como fondo.

En la película no ocurría ningún acontecimiento que tuviera reflejo posterior en la historia y la contextualización del planteamiento narrativo se incluía en un prólogo que, como ocurría en la serie, contaba brevemente cómo Eliza había logrado su don. *Los Thornberrys* no era una serie tan popular como *Rugrats: Aventuras en pañales* y los resultados de la película fueron decepcionantes, sobre todo teniendo en cuenta que, como su lograda animación mostraba, había sido una película cara de producir³⁴⁰. Ese mismo año Nickelodeon Movies obtendría otro resultado muy modesto con *¡Oye, Arnold!: La película* (2002, Tuck Tucker), basada en *¡Oye, Arnold!* (Nickelodeon, 1996-2003). La serie, protagonizada por un niño huérfano que vive junto a sus abuelos, había logrado una cierta popularidad y Nickelodeon Movies comenzó a trabajar en un especial para vídeo mientras que se preparaba un proyecto más ambicioso dirigido al cine. Cuando la película no recibió el visto bueno y el creador del programa abandonó Nickelodeon por desacuerdos contractuales, la productora decidió perfeccionar un poco la película y estrenarla en los cines. Como resultado de ello, *¡Oye, Arnold!: La película* es un título de escasa entidad con una animación muy insuficiente y un argumento basado en yuxtaposiciones de

³⁴⁰ *Los Thornberrys: La película* tuvo un presupuesto estimado de treinta y cinco millones dólares y recaudó tan solo treinta y ocho en la taquilla norteamericana. Datos de [Imdb.com](http://imdb.com/title/tt0282120/business): <http://imdb.com/title/tt0282120/business> (20-08-2004).

bloques narrativos con un eje central (los intentos de Arnold y sus amigos por salvar el barrio de un especulador inmobiliario) que está muy lejos del nivel alcanzado en películas anteriores, particularmente en *Los Thornberrys: La película*.

El relativo fracaso de *Los Thornberrys: La película* y la escasa repercusión de *¡Oye, Arnold!: La película* iban a marcar la trayectoria descendente de las adaptaciones realizadas por Nickelodeon Movies. La constatación de este hecho llegó con *Los Rugrats: Vacaciones salvajes* (2003, John Eng y Norton Virgien), un cruce diegético entre los universos de *Los Rugrats: Aventuras en pañales* y *Los Thornberrys*, una experiencia inédita en el apartado de las adaptaciones de series de animación. Los universos se fusionaban cuando el barco que Stu Pickles ha alquilado para realizar unas vacaciones (y en el que viajaba con sus amigos y sus respectivos hijos) naufraga y todos acaban en la isla en donde los Thornberrys están realizando un reportaje. Los niños, de nuevo, acaban perdidos mientras que Eliza se encuentra con el perro de Tommy, Spike, y en lo que será la principal novedad de la película, éste habla manifestando una personalidad bastante irreverente. Pero *Rugrats: Vacaciones salvajes* fue una evidente demostración del agotamiento al que estaban llegando los personajes. En ese momento las dos series habían sufrido grandes pérdidas de audiencia y la película supuso una bajada de calidad muy evidente respecto a los tres títulos anteriores, tanto en el apartado de la animación como en el del contenido. Como resultado, las recaudaciones en taquilla fueron muy similares a las de *Los Thornberrys: La película*, lo que teniendo en cuenta la inmensa popularidad de *Los Rugrats: Aventuras en pañales* se consideró un fracaso comercial.

Resulta interesante el hecho de que las tres últimas adaptaciones, justo las que habían obtenido un clasificación PG, es decir, que presentaban contenidos que quizás no eran aceptables para niños, obtuvieron unos resultados en taquilla más discretos que *Los Rugrats: La película* y *Los Rugrats en París: La película*,

que habían obtenido una clasificación G, para todos los públicos³⁴¹. Quizás la inclusión en el contenido de situaciones de mayor peligro o violencia con las que se pretendía atraer a un público más crecido provocó sin embargo que se perdiera lo que era el público fundamental de estas series en Nickelodeon, los niños más pequeños. Actualmente se encuentra próximo el estreno de *The SpongeBob SquarePants movie* (2004, Sherm Cohen y Stephen Hillenburg), basada en la serie de más éxito del canal desde de *Los Rugrats: Aventuras en pañales, Bob Esponja* (Nickelodeon, 1999-). El programa, protagonizado como su nombre indica por una esponja llamada Bob, se dirige al público de menor edad del canal y en la actualidad es su programa más popular, por lo que las posibilidades de la película son muy altas. Un ejemplo de la integración de la divisiones de cine y televisión de Nickelodeon es también el caso de *Jimmy Neutron, el niño inventor* (2001, John A. Davis), que comenzó como un piloto para una serie de televisión. Sin embargo, la calidad del proyecto llevó a que finalmente se completara como largometraje cinematográfico y se estrenara logrando un notable éxito antes de convertirse en una serie de televisión, *Jimmy Neutron* (Nickelodeon, 2002-).

D) Las adaptaciones de Disney (ABC y The Disney Channel).

The Walt Disney Company completó su proceso de diversificación con la adquisición en 1996 de la cadena de televisión ABC, que se unió así a sus otras propiedades en el medio como el canal de cable The Disney Channel. A partir de ese momento la programación animada de ABC y de The Disney Channel estarían íntimamente relacionadas, sirviendo para realizar promociones mutuas y estrenar series de después pasarían al otro canal. Sin embargo, el primer programa que iba a ser llevado al cine por la compañía tuvo

³⁴¹ La calificación PG (Parental Guide Suggested) indica que hay algún material, especialmente situaciones de peligro, que puede no ser adecuado para niños. La calificación G (General Audience) indica que la película es aceptable para todas las edades. Aunque a menudo es denominado un sistema de censura, realmente los cortes necesarios para lograr una calificación que permita más accesibilidad son opcionales y dependen de los intereses comerciales de las productoras. Las calificaciones son determinadas por la MPAA y están accesible (incluyendo los motivos) en su página web oficial: <http://mpaa.org/movieratings/search/index.htm> (22-08-2004).

su origen en la rival Nickelodeon. *Doug* (Nickelodeon, 1991-94) era una serie de corte didáctico sobre la vida de un adolescente de un pequeño pueblo y estéticamente su característica más relevante era un naturalismo mezclado con detalles llamativos como hacer que cada personaje tuviera un color diferente. Después de dos temporadas el programa fue cancelado, aunque posteriormente Disney compró la empresa que lo había producido, Jumbo Pictures, y contrató una nueva tanda de episodios que se emitieron como *Las nuevas aventuras de Doug* (ABC, 1996-99). La serie ejemplificaba muchos de los valores que se asocian con Disney y sería uno de los componentes con los que se pretendía revalorizar el bloque de animación infantil del sábado por la mañana en la ABC. La estructura original de la serie se alteró y pasó de incluir dos fragmentos de diez minutos por capítulo (lo habitual en Nickelodeon) a realizar un episodio de veinte minutos con una estructura unitaria.

Como ya se había previsto, la serie se canceló después de la producción de sesenta y cinco episodios y a modo de despedida se comenzó a trabajar en una película dirigida al mercado del vídeo, pero el éxito de *Los Rugrats: La película* animó a reconsiderar esa idea y finalmente se completó con un presupuesto mayor para ser estrenada cinematográficamente. *Doug, su primera película* (1999, Maurice Joyce), al contrario de otros títulos, no ofrecía aportaciones sustanciales, como una banda sonora atractiva o voces de actores famosos. El algo convencional acontecimiento especial del argumento era la aventura con el monstruo de un lago contaminado que culmina en la fiesta de fin de curso en la que el protagonista Doug baila por primera vez con su amada Patti. El modesto origen de la narrativa se evidenciaba en detalles como que el protagonista no llegaba nunca a salir de su entorno y ni siquiera se añadían personajes nuevos. Como *Patoaventuras: La película* se trató de una producción menor de Disney dirigida a cubrir los costes de producción en su estreno cinematográfico y ser rentable con la explotación en mercados auxiliares. Por eso, a pesar de lograr unas recaudaciones modestas (veinte

millones de dólares en Estados Unidos), la película, cuyo presupuesto era de tan solo cinco, se consideró un éxito por la compañía³⁴².

Nueve años después de *Patoaventuras: La película* Disney fue capaz de adaptar su modelo con éxito en *Doug, su primera película*, y a partir de ahí se convirtió en una práctica de producción establecida. Dos años después se puso otra vez en marcha con *La banda del patio: La película* (2001, Chuck Sheetz), basada en *La banda del patio* (ABC, 1997-2001). De nuevo se estaba ante una serie emitida a través de una *network* que había logrado una amplia popularidad, pero que también había dejado de producirse después del cupo establecido de sesenta y cinco capítulos. La película se iba a situar en una posición intermedia entre las producciones B y C reseñadas anteriormente. Es decir, era una producción modesta con un presupuesto similar o escasamente superior al de una producción para vídeo (diez millones de dólares), pero estaba realizada con el objetivo de ser estrenada cinematográficamente. *La banda del patio: La película* logró cubrir ampliamente sus gastos de producción recaudando treinta y seis millones de dólares en su estreno cinematográfico³⁴³. Si la serie se desarrollaba durante los recreos de un grupo de escolares, la película iba a contar con el acontecimiento especial de mostrar el recreo definitivo: las vacaciones de verano. La serie había cubierto el año escolar de los niños durante el cuarto curso e incluir en la serie el último día de clase suponía una eficaz forma de poner punto y final a su universo narrativo.

La siguiente adaptación realizada por Disney fue *Teacher's pet* (2004, Timothy Björklund), basada en *Teacher's pet* (ABC: 2000-02). El programa, cancelado tras dos temporadas, tenía como protagonista a Spot, un perro que se hacía pasar por un niño. En la película Spot contactaba con una científica que hacía realidad su deseo de ser humano, aunque el resultado no iba a ser un niño sino un hombre de mediana edad (la edad real del personaje) y entre canción y canción (ésta iba a ser la adaptación más musical desde *South Park: Más grande, más largo y sin cortar*), Spot se daba cuenta de que en realidad lo que

³⁴² Datos de presupuesto estimado y recaudación tomados de [Imdb.com](http://imdb.com/title/tt0187819/business): <http://imdb.com/title/tt0187819/business> (22-08-2004).

³⁴³ Datos de presupuesto estimado y recaudación tomados de [Imdb.com](http://imdb.com/title/tt0265632/business): <http://imdb.com/title/tt0265632/business> (23-08-2004).

debía ser es un perro. *Teacher's pet* fue considerada un empobrecimiento respecto a los títulos anteriores y ha sido el mayor fracaso de todas las adaptaciones realizadas hasta el momento. En la actualidad la animación producida por Disney se encuentra en un periodo de crisis sin precedentes en la historia de la compañía. El fracaso de algunas de sus producciones de mayor presupuesto como *El planeta del tesoro* y *Zafarrancho en el rancho* en contraposición a las recaudaciones millonarias logradas por las películas producidas en colaboración con Pixar, especializada en la animación por ordenador, ha llevado a que la compañía haya cerrado parte de sus centros de producción y en la actualidad no se encuentre en proyecto ningún largometraje de animación tradicional³⁴⁴. No es posible aventurar cómo este hecho puede afectar a posibles adaptaciones. Los largometrajes de bajo presupuesto siguen siendo una gran fuente de ingresos para la empresa, lo que puede llevar a que continúen las adaptaciones de este tipo. Sin embargo, se puede considerar ciertamente contradictorio que la compañía que durante muchos años se negó a realizar producciones baratas para volcarse en lujosos largometrajes, acabe produciendo con las técnicas tradicionales sólo largometrajes de bajo presupuesto realizados por sus divisiones de televisión.

E) Las producciones Warner (Cartoon Network).

Warner Bros. ha sido la productora vinculada a un canal de animación que menos proclive ha sido a realizar adaptaciones de series de animación, en parte por los resultados discutibles que han obtenido sus largometrajes. La compañía fue pionera con la producción de *Batman: La máscara del fantasma*, basada en la prestigiosa serie *Batman* (Fox, 1992-95). El éxito que las producciones cinematográficas *Batman* y *Batman vuelve* (1992, Tim Burton) habían obtenido llevaron a la compañía a realizar una serie de animación que ofrecía una visión moderna del personaje heredera tanto de las series de

³⁴⁴ Disney anunció en enero de 2004 que cerraba su estudio de animación en Florida, la indicación de que la compañía dejaba de producir animación tradicional después de *Zafarrancho en el rancho*. La acción recibió fuertes críticas y propició el nacimiento de una nueva compañía que agrupa a los animadores despedidos por Disney. WILKER, Deborah: "Shuttering of Disney facility 'loss' to art". *The Hollywood Reporter*, 13 de enero de 2004. Edición digital.

cómics realizadas por Frank Miller como de las innovaciones introducidas por Tim Burton. El resultado, emitido en la cadena Fox (WB aún no se encontraba en emisión), fue sobresaliente y ganó un premio Emmy, lo que llevó al estudio a trabajar en la producción de un especial dirigido al mercado del vídeo. Pero las primeras partes completadas gustaron tanto a la compañía que se decidió aumentar el tiempo de producción para perfeccionar el estilo de animación y estrenarla en salas de cine. La película iba a tomar su inspiración del cómic *Batman: Año uno* para mostrar la juventud del personaje y su génesis como vengador enmascarado a través su encuentro con un antiguo amor, que como él ha decidido tomarse la justicia por su mano contra el Joker, el villano más característico de Batman en sus diferentes encarnaciones. La inclusión de estos detalles sobre el pasado del personaje configuraba el acontecimiento especial en torno al cual giraba el argumento.

A nivel de animación, la película no suponía una mejora sustancial de la serie de televisión, lo que la colocaba a un nivel inferior que sus competidoras. Sin embargo, *Batman* había desarrollado una estética muy característica y sus argumentos estaban por encima de cualquier otra serie de animación gracias a una cuidada construcción dramática que no obviaba incluir elementos sombríos inéditos en un programa inicialmente dirigido a un público infantil. En *Batman: La máscara del fantasma* se iba a incidir en estos elementos y la violencia contenida en algunas escenas llevó a que lograra la calificación PG (en donde se sugería la supervisión adulta). Aun a pesar de articular la narrativa en torno a una analepsis de cierta extensión, la historia iba a tener una estructura muy unitaria. Al contar con un referente tan sobresaliente no era necesario realizar ninguna mejora relevante para obtener una película que a nivel de contenido podía compararse favorablemente con largometrajes de imagen real del género (incluyendo los propios largometrajes de la serie *Batman*). Pero los resultados de taquilla fueron muy insuficientes y la experiencia de *Batman: La máscara del fantasma* no tuvo continuidad.

Warner Bros. produjo posteriormente diversos largometrajes animados con argumentos originales como *Thumbelina* (1994, Don Bluth y Gary Goldman), *La espada mágica: En busca de Camelot* (1998, Frederick Du Chau) y *El gigante*

de hierro (1999, Brad Bird), que obtuvieron resultados muy poco satisfactorios económicamente. También recuperó los personajes de su catálogo tradicional en *Space Jam* (1996, Joe Pytko), donde imagen real y animación se combinaban al estilo de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* en lo que fue el mayor éxito de la sección de animación de la compañía. Pero 1996 también fue el año en el que Warner Bros. recuperó este viejo catálogo en propiedad gracias a la adquisición de Turner Broadcasting y como parte de este acuerdo el canal Cartoon Network pasó a formar parte del conglomerado Time Warner. El éxito de *Space Jam* y la buena acogida cosechada por las producciones de Nickelodeon Movies animaron a que Cartoon Network realizara junto con Warner Bros. su primer largometraje de animación, *Las supernenas: La película* (2002, Craig McCracken). *Las supernenas* (Cartoon Network, 1998-) se había convertido en uno de los programas más populares de Cartoon Network gracias a su colorista animación, sus dosis de acción y sus ingeniosos argumentos. La serie era una parodia del universo de los superhéroes protagonizada por tres niñas (Pétalo, Burbuja y Cactus) encargadas de proteger a la ciudad de Townsville de los múltiples villanos que amenazan su tranquilidad. El programa contaba con una elevada dosis de violencia, aunque el hecho de que se tratara de una violencia hiperbólica sin derramamiento de sangre parecía restarle importancia. *Las supernenas: La película* fue una producción modesta (en torno a los diez millones de dólares) cuyo argumento se iba a centrar en algo que sólo había sido tratado de forma tangencial en la serie: la génesis de las supernenas.

Cada capítulo recordaba cómo las supernenas habían sido el resultado de un experimento del profesor Utonium, que había mezclado “sal, pimienta y muchas cosas bonitas” con una sustancia llamada X, lo que había provocado una explosión de la que habían salido Pétalo, Burbuja y Cactus. En un capítulo de la serie, *Mojo's rising* (1.4.), se había revelado un hecho sorprendente, que el principal antagonista de las supernenas, el mono inteligente Mojo Jojo, había sido su involuntario creador provocando que el profesor Utonium derramara el exceso de sustancia X que dio lugar a la explosión de la que nacieron las supernenas y que desarrolló su propio cerebro. En la película se mostraba este accidente y la primera confrontación entre Mojo Jojo y las supernenas, aunque

para mantener la coherencia con el resto del universo de la serie, en la extensa analepsis que es el argumento de *Las superpenas: La película* ni las niñas ni el profesor llegaban nunca a saber el origen de Mojo Jojo. Gracias a este argumento se superaba la dificultad que suponía crear una narrativa compleja a partir de la serie, cuyos capítulos estaban formados por fragmentos de diez minutos. Los diferentes acontecimientos desarrollados en el argumento estaban planteados siguiendo una estructura parecida a la de un capítulo convencional (peligro – derrota provisional – victoria definitiva sobre el villano), incluyendo la presencia de un narrador extradiegético que introducía y despedía el relato.

Sin embargo, el estreno de *Las superpenas: La película* en una temporada veraniega repleta de grandes producciones no favoreció su explotación cinematográfica y se convirtió en un relevante fracaso comercial. Esto ha provocado la paralización de llevar al cine otras series, particularmente *Johnny Bravo*, cuya adaptación ya había sido anunciada. Posteriormente Warner Bros. realizó la adaptación de *Clifford, the big red dog* (PBS, 2000-03) con el título de *Clifford's really big movie* (2004, Robert C. Ramírez). En este caso la adaptación no era producto de la sinergia empresarial, ya que *Clifford, the big red dog* era una serie realizada de forma independiente con fondos de la Secretaría de Educación de Estados Unidos y distribuida a través de la cadena pública PBS. El programa se basaba en una popular serie de cuentos infantiles y estaba protagonizada por un perro de gran tamaño. El argumento de la película giraba en torno al acontecimiento especial de ver a Clifford dejar a su dueño para unirse a un circo ambulante y participar en un concurso con el que ganar comida gratis para el resto de su vida. *Clifford's really big movie* era una producción muy modesta dirigida al mismo público que la serie, niños de corta edad, y su repercusión en taquilla fue puramente testimonial, aunque la publicidad relacionada con este estreno ha popularizado la cinta lo suficiente para convertirse en un producto rentable en su explotación videográfica.

6.2.3. Animación – Imagen real.

A) Introducción: El problema del realismo y las primeras adaptaciones.

El último tipo de intercambio entre cine y televisión que se ha localizado corresponde a las películas de imagen real basadas en series de animación. El cruce entre la animación y la imagen real no es una práctica nueva y son numerosos los casos en los que películas y series de imagen real han servido de base para series de animación. Sin embargo, es un fenómeno marginal y escasamente valorado por cuanto se considera que estas series están dirigidas esencialmente a un público infantil y que, en todo caso, sólo deben ser consideradas sucedáneos de escasa entidad y calidad. Tradicionalmente las referencias a la animación estática o en movimiento tampoco han sido positivas en el ámbito cinematográfico y existen multitud de ejemplos de la utilización del término *cartoonish* en la crítica norteamericana para definir a una película con un argumento inverosímil, una acción poco realista o unos personajes excesivamente simples. Sin embargo, convertir una serie de animación en una película de imagen real supone un salto cualitativo que da prestigio al original y resalta su importancia dentro de la cultura popular. Durante los años ochenta y particularmente los noventa este tipo de adaptaciones se han desarrollado de forma paralela a otras traslaciones en imagen real de títulos de animación, especialmente cómics pero también cortos y hasta un largometraje. Todas estas adaptaciones han ayudado a que las diferencias en la percepción de los relatos en imagen real y animación se vayan armonizando, aunque desde el punto de vista del contenido la transformación haya sido más complicada. Al contrario de lo que ha ocurrido en las versiones de cómics, las adaptaciones de series de televisión en donde se ha realizado una equiparación del contenido han sido muy escasas, provocando que buena parte de ellas estén asociadas al público infantil y hayan logrado escaso reconocimiento crítico.

En los años ochenta ya se realizaron algunas adaptaciones con personajes animados procedentes de diferentes medios pero que habían logrado su máxima popularidad en forma de series de televisión. Ese fue el caso de *Popeye* (1980, Robert Altman), que se basaba en un personaje de una tira

cómica creada en los años veinte y que posteriormente pasó a protagonizar numerosos cortos cinematográficos. Sin embargo, en 1980 Popeye era popular por los pases en televisión de esos cortos y de nuevas historias con el personaje producidas específicamente para el medio, de forma que la gran mayoría de los espectadores asociaban a Popeye más con la televisión que con el cine. *Popeye* fue un arriesgado experimento que utilizaba unos personajes caricaturescos y un tratamiento de la acción física basada en la exageración y la falta de realismo. La película ampliaba el universo original dándole más complejidad, pero en realidad suponía una adaptación muy literal de las reglas con las que funcionaba. De esta forma, es precisamente el reconocimiento de estas reglas lo que ha llevado a utilizar la expresión *cartoonish* para definir, como se comentó anteriormente, la simplicidad de una historia, la acción exagerada e inverosímil y los personajes planos. La animación permite una libertad que no existe en la imagen real y como resultado de la exploración de esa libertad las obras de animación establecen un contrato con el espectador en el que todo es posible, especialmente la utilización de una violencia desproporcionada que, sin embargo, deja a los personajes sin daños permanentes.

Frank Wells incide en el problema del realismo planteando las diferencias entre una animación subversiva y el realismo desarrollado por Walt Disney y continuado y exagerado por sus herederos al frente de la compañía, especialmente Jeffrey Katzenberg. Wells cita las palabras del animador surrealista checo Jan Svankmajer para introducir las posibilidades de la animación como procedimiento expresivo: *La animación me permite darle poderes mágicos a las cosas. (...) De repente, el contacto cotidiano con cosas a las que la gente está acostumbrada adquiere una nueva dimensión y despierta una duda sobre la realidad. En otras palabras, utilizo la animación como forma de subversión*³⁴⁵. Por el contrario, la animación de Disney más hiperrealista presenta una serie de características en las que, esencialmente, se respetan las leyes físicas que funcionan en el mundo real y los sujetos y sus

³⁴⁵ Citado en WELLS, Paul: *Understanding animation*. Ed. Routledge, Nueva York, 1998. Página 11.

cuerpos mantienen la forma y los movimientos que poseen en la realidad³⁴⁶. El hiperrealismo es difícil de encontrar en una forma pura, incluso en la animación de Disney, pero sí que es una tendencia que ha diferenciado su producción del resto de la animación que el público asocia con la subversión de las reglas de la lógica y la física.

La traslación de esta visión subversiva contrasta con la representación realista del mundo y sus reglas realizadas por la ficción de imagen real convencional, convirtiendo las versiones literales, en donde las adaptaciones a las coordenadas realistas son mínimas, en textos poco convencionales contruidos narrativamente como dibujos animados pero utilizando la imagen real. En *Popeye* esta desconexión entre las expectativas del público y la peculiar naturaleza del texto fue muy evidente, y la película fracasó de forma notable en taquilla. Uno de los escasos críticos que apreció *Popeye* fue Roger Ebert, que en su análisis hizo gran hincapié en sus elementos visuales reseñando en primer lugar el trabajo del diseñador de producción Wolf Kroeger y los actores, que se parecían tanto a sus referentes que era difícil no tener la sensación de que eran realmente dibujos³⁴⁷. Sin embargo, la mayoría de los críticos restaron valor a la película exhortando al espectador a ver los cortos originales realizados por la factoría Fleischer, reconociendo implícitamente que era mejor un dibujo animado genuino que un sucedáneo en imagen real.

El mismo año que se estrenó *Popeye* también fracasó de forma notable *Flash Gordon* (1980, John Hodges). Sin embargo, tanto *Flash Gordon* como el gran éxito *Superman* (1978, Richard Donner) partían de referentes del género de los superhéroes que, aunque conocidos en forma de cómics y series de animación, ya habían protagonizado diversos seriales y series de televisión de imagen real. El referente de *Popeye* violaba el realismo sin encuadrarse en géneros donde el espectador lo puede asumir (como el fantástico) y además era la primera vez que se presentaba ante el público en imagen real, por lo que su fracaso tuvo una amplia repercusión y sirvió para paralizar proyectos similares. Posteriormente tampoco logró una buena acogida *Masters del universo* (1987,

³⁴⁶ WELLS (1998), pp. 25-26.

³⁴⁷ Crítica disponible en el Cd-Rom *Cinemanía 97* de Microsoft.

Gary Goddard), basada en una línea de juguetes de la compañía Mattel que para promocionarse entre el público había pasado a protagonizar poco después una línea de cómics y una serie de animación. Más adelante se estrenaron dos grandes producciones que era adaptaciones de cómics, *Batman* y *Dick Tracy* (1990, Warren Beatty), y también logró una buena repercusión *Las tortugas ninja* (1990, Steve Barron), basada en un cómic que se había hecho extraordinariamente popular en todo el mundo a través de una serie de animación. La buena acogida en taquilla lograda por estas tres películas supuso un nuevo interés hacia la traslación de la animación a la imagen real.

La primera adaptación de una serie de animación basada en una idea original, es decir, sin referente previo en forma de cómic o corto cinematográfico, fue *Boris y Natasha* (1992, Charles Martin Smith). La película se basaba en un celebrado programa de animación de la Guerra Fría, *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*. Realizado con un minúsculo presupuesto y un estilo de animación muy funcional, las virtudes del programa residían en el trabajo de los actores que prestaban sus voces a los protagonistas y, sobre todo, a unos guiones altamente paródicos. Su creador, el productor Jay Ward, desarrolló un texto complejo que iba dirigido a tres tipos de público: los niños más pequeños atraídos por las formas novedosas y los llamativos colores del programa, los niños preadolescentes que apreciaban las dosis de aventuras y acción, y los adultos, que entendían la parodia sobre la Guerra Fría y diversos géneros cinematográficos³⁴⁸. El programa estaba formado por pequeños fragmentos en torno a cinco minutos de duración y entre ellos destacaba el protagonizado por la ardilla voladora Rocky y el alce Bullwinkle. Los máximos antagonistas de Rocky y Bullwinkle eran Boris Badenov y Natasha Fatale, espías del país de Pottsville bajo el mando del Líder Temerario, cuyos enfrentamientos se mostraban a lo largo de numerosos capítulos estructurados en forma de serial.

Boris y Natasha se enfrentó a dos graves dificultades. La primera es que, a pesar de ser efímeramente emitido en horario de máxima audiencia, *Las*

³⁴⁸ SCOTT (2001), pp. 2-3.

aventuras de Rocky y Bullwinkle nunca había sido demasiado popular, sino más bien un programa de culto. Además, estaba el problema de que los dos personajes principales, Rocky y Bullwinkle, eran animales, lo que llevaba a plantear diversas opciones de adaptación: unir animación e imagen real al estilo de *La bruja novata* (1971, Robert Stevenson) o más recientemente *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, intentar realizar una traslación a imagen real utilizando maquillaje o disfraces (puesto que con las características antropomorfas de los personajes la utilización de animales auténticos era imposible), o, por último, humanizar a los personajes. Las limitaciones presupuestarias de la película descartaron la primera opción y la segunda, una solución difícilmente aplicable en la práctica, cayó por su propio peso. Finalmente se optó por humanizar a Rocky y Bullwinkle quitándoles su lugar central en la narrativa y todas sus características. Como el propio título de la película indica, Boris y Natasha serían los protagonistas mientras que Rocky y Bullwinkle eran los nombres en clave de dos espías norteamericanos que aparecían de forma secundaria.

La película evidenciaba sus limitaciones presupuestarias y sólo utilizaba la animación en una breve secuencia en la que Boris y Natasha huían bajo tierra de Pottsville para llegar a los Estados Unidos, donde se hacían pasar por desertores para iniciar un plan de conquista del país. Al final se dejaban seducir por el estilo de vida norteamericano y la película se convertiría durante buena parte de su metraje en una sátira sobre la sociedad de consumo combinada con una trama detectivesca acerca de un artificio para controlar el paso del tiempo. Aunque la acción era tan simple y exagerada como en la serie, se iba a intentar humanizar a los personajes principales incidiendo en la naturaleza de su relación, un tema nunca explorado en la serie. Así, después de haber salvado la situación, Boris y Natasha se declaraban amor mutuo. De la serie se recuperó la figura de un narrador que comenta de forma grandilocuente las peripecias de los personajes. El resultado final de la película era una traslación literal del universo de la serie (dentro de sus posibilidades) que guardaba una gran similitud con el estilo cómico de *Agárralo como puedas*, lo que indicaba hasta qué punto el nuevo estilo de la parodia cinematográfica suponía una utilización de la representación subversiva de la realidad de la animación. Sin

embargo, *Boris y Natasha* iba a acabar siendo un experimento de bajo presupuesto marcado por graves problemas de producción. Rodada en 1988, antes del estreno de *Batman y Dick Tracy*, la película no encontró canales de distribución y no vio la luz hasta 1992, cuando fue estrenada en la televisión por cable y distribuida en vídeo.

B) Los Picapiedra y el auge de las adaptaciones literales.

La escasa repercusión lograda por *Boris y Natasha* fue tan solo el prólogo de las adaptaciones que vinieron después, caracterizadas por un planteamiento estético e industrial muy diferente. Hasta ahora lo más patente en las primeras tentativas era la amplia dependencia del elemento estético. Los dibujos animados contaban con la posibilidad de crear situaciones que la imagen real no podía reproducir o hacerlo sólo de forma muy dificultosa y poco realista. Sin embargo, esta idea iba a quedar cuestionada gracias al amplio desarrollo de los efectos especiales que se visualizó con el estreno sucesivo de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, *Terminador 2* (1991, James Cameron) y *Parque Jurásico* (1993, Steven Spielberg), en todos los casos con efectos creados por la compañía Industrial Light and Magic. El desarrollo de la tecnología informática había permitido crear imágenes animadas con apariencia de realidad e integrarlas en las imágenes reales con una perfección inédita hasta entonces. Este tipo de tecnología, denominada CGI (Computer Generated Imagery – Imágenes Generadas por Ordenador), había sido introducida por primera vez en una película en *Almas de metal* (1973, Michael Crichton) y se había ido desarrollando lentamente a lo largo de dos décadas de forma paralela a la propia tecnología informática hasta alcanzar mayores cotas de realismo y perfección³⁴⁹. Fue precisamente el perfeccionamiento de esta tecnología y su capacidad para acercarse a una representación subversiva de la realidad gracias a la fusión de imagen real y animación lo que iba a permitir que resultara verosímil y creíble para el espectador.

³⁴⁹ En *Almas de metal* la entonces naciente tecnología fue utilizada para mostrar el punto de vista subjetivo de un robot. MONACO (2000), p. 585.

Pero para aprovecharse plenamente de esta posibilidad las adaptaciones se iban a tener que plantear como grandes producciones, no pequeñas películas independientes como *Boris y Natasha*. El primer proyecto en ver la luz fue *Los Picapiedra* (1994, Brian Levant), basada en el programa homónimo de Hanna-Barbera. *Los Picapiedra* ya había sido objeto de una adaptación cinematográfica, *El agente Picapiedra* y, al contrario que *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*, había sido un programa de gran éxito emitido durante sus seis temporadas en horario de máxima audiencia. La adaptación en forma de imagen real iba a ser un proyecto de colaboración entre Steven Spielberg y los creadores del programa Joseph Hanna y William Barbera. Ante el resultado final el espectador iba a tener la misma primera impresión de Roger Ebert al ver *Popeye*: maravillarse ante un brillante diseño de producción y unos personajes que parecían sacados directamente de la serie original. Gracias a los elaborados efectos especiales de Industrial Light and Magic, en *Los Picapiedra* se realizaba una fiel traslación del universo de la serie que, en lo que iba a ser un elemento esencial de futuras adaptaciones, iba a dar una especial importancia a reproducir las características cromáticas del dibujo original por mucho que ello supusiera dar a la película una apariencia forzada o poco natural.

Desde el primer momento se enfatizaba el hecho de que se estaba ante una recreación fiel de la serie y para ello se incluía un prólogo que reproducía hasta el mínimo detalle la secuencia de presentación del programa a partir de la segunda temporada, en la que Pedro Picapiedra sale de su trabajo al toque de la sirena que marca el fin del turno y va a recoger a su familia para dirigirse a ver una película al cine al ritmo de la canción *Meet the Flintstones*. La película también contaba con un epílogo, a su vez una reconstrucción de los créditos finales del programa, en donde los Picapiedra regresaban a casa y Pedro era expulsado de su propio hogar por su mascota Dino y un felino que, como en el original, sólo iba a aparecer en esa secuencia. La serie se caracterizó por la frecuente inclusión de referencias a la cultura popular y aquí tampoco iban a faltar. Si en televisión los Picapiedra iban a ver una película titulada *Monster (Monstruo)*, en esta ocasión la elegida era *Tar wars (La guerra del alquitrán)*, una referencia a la película de George Lucas *La guerra de las galaxias (Star*

wars). En la serie los personajes veían *Los rocaintocables* (*Los intocables*) y conocían a Stony Curtis (Tony Curtis), mientras que en la película compraban los discos de Bruce Springrock (Bruce Springsteen) y comían en un RocDonalds (MacDonalds). También se incluyó un guiño autorreferencial con la aparición de una imagen de Pedro en un periódico que era un dibujo del personaje tal y como aparecía en el programa.

Los Picapiedra también iba a tomar de las adaptaciones de series de imagen real la intertextualidad célebre como un elemento autorreferencial. En este caso Joseph Hanna y William Barbera aparecieron brevemente en la película, al igual que Jean Vander Pyl, la voz original de Wilma y Pebbles, mientras que Harry Korman, la voz del Gran Gazoo, doblaba al Dictapluma. A nivel de contenido *Los Picapiedra* apostaba por un argumento simple, una fábula sobre la ambición empresarial en la que Pedro era ascendido en su empresa para ser utilizado por un ejecutivo sin escrúpulos para cargar con las culpas de sus desfalcos. En el proceso, de la misma forma que ocurría en la serie, Pedro se dejaba llevar por la avaricia y conseguía alienar a su familia y amigos, aunque al final todo se arreglaba y Pedro lograba el perdón de su mujer Wilma y la amistad de Pablo Mármol. La traslación literal de la forma también se extendía al contenido y las tramas y los personajes se caracterizaban por una gran simplicidad. La película iba a conseguir funcionar al nivel del público infantil, pero no al nivel del adulto, ya que un planteamiento moral tan esquemático podía funcionar en un episodio de veinte minutos, pero era insuficiente para mantener el interés durante una hora y media. A pesar de ello *Los Picapiedra* se convirtió en un gran éxito comercial a nivel internacional, abriendo las puertas a nuevas adaptaciones de series animadas.

Apenas un año después se estrenó *Casper* (1995, Brad Silberling), basada en un personaje originado en una serie de cortos de animación para cine inaugurados en 1945 con *The friendly ghost*. Poco después el personaje empezó a protagonizar su propia línea de cómics y a mediados de los sesenta también apareció en una serie de televisión, *The new Casper cartoon show* (ABC, 1963-69), en donde se recuperaban muchos de los personajes introducidos en el tebeo. Gracias a los nuevos efectos especiales era posible

producir una película de imagen real en la que los humanos estuvieran interpretados por actores y se pudiera recrear la figura de Casper conservando sus características antropomórficas y su expresividad facial. El fantasma también podía interactuar con naturalidad con los actores y se insertaba en los espacios como una transparencia ligeramente tupida. Casper asumía el protagonismo en detrimento del resto de los personajes fantasmas para ahorrar costes y el argumento se centraba en el tópico de la mansión encantada con un tesoro escondido. Para ayudar a encontrarlo y librarse de los fantasmas, la heredera de la casa contrata al Dr. Harvey (Bill Pullman), un psiquiatra viudo cuya hija Kat (Christina Ricci) se hace amiga del fantasma.

El juego entre animación e imagen real asumía un gran protagonismo en la parte final cuando el Dr. Harvey se convertía durante un breve periodo en un fantasma y Casper lograba también durante unos minutos recuperar su cuerpo, una secuencia en la que la animación fue sustituida por la presencia real del actor Devon Sawa. *Casper* se dirigió al público infantil, impresionado por los efectos especiales y una historia muy sencilla en la que el tema de la muerte era tratado con una gran sensibilidad, lo que permitía dar al Dr. Harvey y Kat una profundidad superior a la que había alcanzado cualquier personaje en *Los Picapiedra*. Dos años después se estrenó *Mr. Magoo* (1997, Stanley Tong), basada en otro personaje originado en cortos de animación cinematográficos. El Mr. Magoo del título era un anciano con problemas de visión que protagonizó diversos cortos (dos de ellos premiados con un Oscar) antes de saltar al cómic y aparecer en tres series de televisión diferentes. *Mr. Magoo* era una adaptación muy sencilla, puesto que estaba protagonizada por un personaje humano y necesitaba unos mínimos efectos especiales. A través del protagonismo de Leslie Nielsen la película iba a estar más directamente relacionada con el tipo de parodia cinematográfica que el éxito de *Agárralo como puedas* había puesto de moda y que se caracterizaba como se ha dicho por una representación de la realidad cercana al estilo subversivo de la animación.

La relación entre *Mr. Magoo* y este tipo de parodias también se extendía al apartado creativo: el guionista Pat Proft había escrito *Agárralo como puedas* y

películas similares como *Escápate como puedas*, *Hot shots* y *Estudia como puedas* y el productor ejecutivo Robert L. Rosen ejerció esa misma función en *Espía como puedas* y *¡Vaya un fugitivo!*. Como todas las adaptaciones y películas paródicas, *Mr. Magoo* buscaba lograr situaciones cómicas visuales utilizando unas caracterizaciones planas y un planteamiento argumental muy simple. Los títulos de crédito eran un pequeño corto de animación protagonizado por Mr. Magoo, la referencia más notable realizada a la serie de televisión. Sin embargo, el humor de *Mr. Magoo* no llegó a funcionar y, sin contar con el reclamo de los efectos especiales, la película logró una escasa repercusión en taquilla.

Sin embargo, el mismo año que *Mr. Magoo* fracasaba, *George de la jungla* (1997, Sam Weisman) se convertía en un éxito sorpresa logrando buenas recaudaciones y el beneplácito de muchos críticos que la vieron como una película ingeniosa y divertida³⁵⁰. Quizás lo más sorprendente de *George de la jungla* era que contaba con un referente muy poco conocido, *George of the jungle* (ABC, 1967), la siguiente serie realizada por Jay Ward después de *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*. A pesar del título, *George of the jungle* era sólo uno de los tres fragmentos rotatorios de siete minutos que formaban el programa, con los otros dos protagonizados por un intrépido corredor de coches y un pollo con superpoderes. Pero *George of the jungle* era la sección más afortunada y sacaba partido a su protagonista, un émulo de Tarzán que era tan tonto que creía que su elefante era un perro, no sabía que su compañera Úrsula era una mujer y tenía como sirviente a un simio que hablaba con un perfecto acento británico. Pero la repercusión lograda por el programa fue muy escasa y su cancelación llegó después de haber sido producidos tan solo diecisiete capítulos, aunque como ocurrió con *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* el paso del tiempo lo convirtió en un título de culto.

³⁵⁰ En la página RottenTomatoes.com *George de la jungla* logra un cuarenta por ciento de críticas positivas, aunque en la sección dedicada a los críticos más importantes el porcentaje sube al cincuenta por ciento, lo que no supone un aprobado pero sí es un gran registro para una película de su género. Roger Ebert es uno de los críticos más entusiastas con la película, lo que resulta lógico teniendo en cuenta su citada admiración por la adaptación fracasada *Popeye*. Fuente: <http://www.rottentomatoes.com/m/GeorgeoftheJungle-1077847/> (19-08-2004).

George de la jungla iba a tomar este referente y extraer de él todas sus posibilidades. Como *Mr. Magoo* la película también comenzaba con una secuencia de animación que introducía el origen del personaje, aunque acompañada de un narrador que, como en la serie original, iba a comentar de forma grandilocuente todas sus peripecias a lo largo del relato. Los efectos especiales iban a permitir presentar de forma realista los rápidos movimientos de Sheep, el elefante que se cree un perro, y a Mono, el simio con acento inglés y gran inteligencia que en la película iba a contar con una gran expresividad facial. Estos efectos especiales también mostraban los espectaculares golpes de George (Brendan Fraser) contra los árboles y su exagerada lucha contra un tigre, todos ellos elementos que suponían una traslación literal de la representación subversiva de la realidad del universo original. El argumento iba a seguir las pautas de la historia de Tarzán, con George regresando a la civilización después de haber ayudado a la rica heredera Úrsula (Leslie Mann) para seguir el tópico argumental del pez fuera del agua. Finalmente George tiene que regresar para salvar a Mono de unos cazadores y a su amada Úrsula de su enemigo, el cazafortunas Lyle Van der Groot (Thomas Haden Church).

Lo más sobresaliente de *George de la jungla* es que lleva al extremo su propuesta inicial de ofrecer lo que en esencia es una película de animación realizada en imagen real. A menudo eso supone abusar de chistes visuales como los continuos golpes de George, pero también hay un espacio para poner en cuestión los propios artificios en los que se basa el universo, como la liana interminable con la que George es capaz de atravesar valles y montañas sin problemas. *George de la jungla* contaba con la ventaja de que el objeto de su parodia, las películas de Tarzán, estaban tan presentes en la mente del espectador como en los años sesenta, por lo que no era necesario conocer *George of the jungle* para ser un espectador plenamente competente. La película también se iba a permitir realizar sus propias parodias cinematográficas, la más afortunada de todas a propósito de *El rey león* en la secuencia inmediatamente anterior a los títulos de crédito. Aunque sin duda una de sus mayores virtudes era contar con un protagonista, el actor Brendan Fraser, capaz de exagerar la caracterización del personaje hasta convertirlo en

una caricatura sin que por ello perdiera su humanidad. El resultado final era una película que completaba todas las posibilidades del material de partida, lo que le permitía compensar la simplicidad del argumento y la irregular sección desarrollada en San Francisco con una lograda comicidad visual y una economía narrativa que eliminaba todas las redundancias para ajustar el tiempo real del relato a setenta y cinco minutos.

George de la jungla demostró que el éxito de *Los Picapiedra* podía ser reproducido por nuevas adaptaciones y dos años después se estrenaron *Dudley de la montaña* (1997, Hugh Wilson) y *El inspector Gadget* (1997, David Kellogg). *Dudley de la montaña* parecía en muchos aspectos una continuación de *George de la jungla*: utilizaba como referente a un personaje de Jay Ward y estaba protagonizada por el actor Brendan Fraser. Sin embargo, *George de la jungla* había sido una producción de Disney, mientras que *Dudley de la montaña* iba a ser la segunda aproximación de Universal a este tipo de adaptaciones después de *Los Picapiedra* y en ningún caso iba a haber coincidencia en el equipo creativo. *Dudley de la montaña* se basaba en uno de los fragmentos que acompañó a *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* en una de sus últimas encarnaciones. El fragmento, titulado como su protagonista Dudley-Do-Right, seguía las peripecias de un miembro de la Policía Montada de Canadá que era tan limitado intelectualmente como el resto de los personajes de Jay Ward, aunque en esta ocasión el género parodiado era el melodrama que tanto había proliferado en los primeros años de la historia del cine. Dudley estaba enamorado de Nell, la hija de su jefe, que continuamente era secuestrada por su enemigo Snidely y atada a unos raíles de tren o a un tronco a punto de ser serrado por la mitad. Dudley tardaba lo suyo (a veces hasta días) en descubrir los planes de Snidely, pero aun así siempre conseguía llegar a tiempo para salvar a Nell. *Dudley-Do-Right* se caracterizaba por una gran simplicidad, pero contaba con algunos elementos especialmente controvertidos en un programa dirigido al público infantil, como el evidente sadismo de Snidely y la irresistible atracción de Nell por el caballo de Dudley.

El mayor problema de *Dudley de la montaña* es que no contaba con un referente tan obvio para su parodia como *George de la jungla*. Es cierto que el

melodrama del cine mudo tampoco estaba precisamente de moda en los años sesenta, pero en la actualidad resultaba sencillamente inescrutable para el público joven al que iba dirigida la película. Además, a pesar de un prometedor comienzo, el argumento se iba separando progresivamente de su referente hasta convertirse en una historia convencional de un héroe algo torpe pero no tonto que debe superar sus limitaciones para lograr salvar a su amada. De esa forma el humor acababa descansando en situaciones que nada tenían que ver con el argumento del programa original. La recuperación de la figura del narrador establecía un vínculo con el referente, pero se eliminaban elementos muy característicos como la atracción de Nell por el caballo de Dudley y el exagerado sadismo de Snidely³⁵¹. Por ello se puede afirmar que *Dudley de la montaña* caía en el mismo error que *Los Picapiedra*, desechar al público más adulto, aunque en este caso con el agravante de que su planteamiento tampoco era atractivo para el público infantil.

El inspector Gadget fue la segunda adaptación de este tipo realizada por Disney después de *George de la jungla*. De nuevo se iba a buscar una serie de animación que parodiaba un género muy específico, por lo que se conseguía que hasta un espectador que no conociera el referente fuera competente para entender el nuevo texto. *El inspector Gadget* era la serie más conocida de la compañía de animación DIC, creada en Francia por el ejecutivo norteamericano Andy Heyward para desarrollar producciones de bajo coste dirigidas al público familiar a nivel internacional. La serie era una parodia del género de espías de un gran parecido con *El superagente 86*, especialmente a través del protagonista, un incompetente agente al que su desesperado jefe siempre encomendaba misiones que resolvía por pura causalidad o con la ayuda de los demás. Gadget también parecía modelado sobre el inspector Closeau de *La pantera rosa* (además de las características psicológicas, ambos son policías), tenía las cualidades de *El hombre de los seis de millones*

³⁵¹ Corey Burton fue la voz del narrador en *Boris y Natasha* y *Dudley de la montaña*, mientras que el escritor Keith Scott, el autor de *The moose that roared: The story of Jay Ward, Bill Scott, a flying squirrel, and a talking moose*, ocupó esa función en las dos adaptaciones en las que la familia de Jay Ward tuvo una mayor implicación, *George de la jungla* y *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*. Ambos sustituyeron a los narradores originales ya fallecidos: William Conrad (*Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* y *Dudley Do-Right*) y Paul Frees (*George of the jungle*).

de dólares (contaba con multitud de partes mecánicas implantadas después de un grave accidente) y también experimentaba situaciones sacadas de *Misión imposible* (como las cintas con las misiones que se autodestruyen). *El inspector Gadget* fue distribuida en sindicación en Estados Unidos logrando una gran popularidad. DIC fue adquirida por ABC/Capital Cities en 1993, a su vez comprada por Disney tres años más tarde, por lo que acabaría formando parte del conglomerado del que hasta ese momento había sido uno de sus principales competidores. *El inspector Gadget* era así ya propiedad de Disney y se convirtió en una gran oportunidad para una adaptación que iba a permitir la inclusión de multitud de efectos especiales en lo que iba a ser una gran producción al estilo de *Los Picapiedra* en contraposición a la relativa modestia de *George de la jungla* y *Dudley de la montaña*.

El argumento de la película se iba a centrar en la génesis del personaje, en este caso cómo un guardia de seguridad llamado John Brown (Matthew Broderick) tiene un grave accidente y para salvar su vida se le somete a un experimento que convierte su cuerpo en una máquina que le permite realizar todo tipo de acciones, desde alargar su cuello y sus extremidades hasta casi el infinito a volar con unas hélices que salen de su sombrero. Todas estas demostraciones iban a ser desarrolladas a través de vistosos efectos especiales que iban a resaltar especialmente en las numerosas escenas de acción. Pero las alteraciones respecto al universo original iban a ser muy notables. Al contrario de lo que ocurría en la serie, Gadget iba a ser un héroe muy convencional, un poco torpe a la hora de usar sus nuevas habilidades, pero en ningún caso un incompetente. Su sobrina Penny y el perro Sultán ya no eran los verdaderos sujetos de la acción que resolvían todos los casos, sino meros ayudantes con una presencia muy testimonial. Sultán era despojado de todas sus características antropomórficas y estaba encarnado por un perro real. Para que Sultán pudiera mantener las características que poseía en la serie original hubiera tenido que ser dotado de una capacidad de movimientos y expresividad que sólo se podía alcanzar con la tecnología CGI. Sin embargo, teniendo en cuenta lo costoso que ya resultaba crear los artilugios de Gadget e integrarlos de forma verosímil con el actor Matthew Broderick, esta posibilidad debió ser descartada por su astronómico coste. También fue necesario realizar

una caracterización más convencional del villano, que en la serie original siempre permanecía oculto con excepción de un brazo metálico, lo que le daba el nombre de Garra. En la película el personaje iba a ser completamente visible en todo momento y, al igual que con el inspector Gadget, también se iba a reflejar sus génesis como personaje haciendo coincidir el grave accidente de Gadget con el que le costaría a Sanford Scolex (Rupert Everett), su verdadera identidad, la mano derecha.

El inspector Gadget contaba con un argumento muy simple y unas caracterizaciones planas, por lo que desde un primer momento resultaba muy evidente que iba dirigida al público infantil que podía apreciar su humor sencillo, la acción y los elaborados efectos especiales. Aunque también iba a existir un segundo nivel caracterizado por numerosas parodias cinematográficas y televisivas con referentes tan diversos como *El último mohicano*, *El bueno, el feo y el malo*, *Misión imposible*, *Dragnet*, *Godzilla*, *Moonraker* y *Seinfeld*. La película incluía elementos de intertextualidad célebre con la presencia de Don Adams (el protagonista de *El superagente 86* y la voz de Gadget en Estados Unidos) doblando un diálogo de Sultán y alcanzaba la autorreflexividad cuando Gadget recordaba a la audiencia infantil que sólo un profesional podía realizar sus arriesgadas acciones. *El inspector Gadget* llegó al público infantil al que se dirigía y logró una gran acogida comercial. Posteriormente Disney produjo dos continuaciones de sus incursiones en este tipo de adaptaciones dirigidas exclusivamente al mercado del vídeo: *George de la jungla 2* (2003, David Grossman) e *Inspector Gadget 2* (2003, Alex Zamm). Las dos películas fueron producciones de bajo presupuesto que utilizaban un nuevo reparto de actores desconocidos y se aprovechaban del actual abaratamiento de los efectos especiales. En este tipo de continuaciones Disney siguió el ejemplo de *Casper*, de la que se produjeron también dos secuelas para el mercado del vídeo, *Casper: A spirited beginning* (1997, Sean McNamara) y *Casper meets Wendy* (1998, Sean McNamara).

Es posible que Disney decidiera dirigir estas continuaciones al mercado del vídeo alertada por el fracaso de *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas* (2000, Brian Levant). La película era una expansión retrospectiva del título original y

se dedicaba a mostrar cómo Pedro Picapiedra (Mark Addy) y Pablo Mármol (Stephen Baldwin) conocieron a las que iban a ser sus esposas, Wilma (Kristen Johnston) y Betty (Jane Krakowski). El tono de la película se infantilizó incluso más que en el original junto con la capacidad intelectual de los personajes. Un notable ejemplo de este proceso fue la caracterización de Pablo como un tonto rematado cuando en *Los Picapiedra* había demostrado ser un hombre especialmente inteligente. El argumento de la película también se distanció del original para ajustarse más al patrón de la comedia romántica con muchos elementos tomados de diversos episodios de la serie. Por ejemplo, el capítulo *Bachelor daze* (4.25.) ya se había remontado al pasado para mostrar cómo Pedro y Pablo conocieron a Wilma y Betty y en *The gambler* (2.16.) también se incidía en los problemas de Pedro con el juego que se reflejan en la película. La versión prehistórica de Las Vegas, Rock Vegas, apareció en *The Rock Vegas story* (2.28.). También se iba a recuperar al Gran Gazoo, el pequeño marciano que había aparecido en la serie original durante su última temporada, recreado en la película por una figura animada por ordenador. Gazoo fue un ejemplo de la desconexión del relato con el público, ya que utilizaba un humor mucho más sofisticado que el resto de los personajes, apelando al mismo tipo de público más adulto al que podría interesar un argumento de comedia romántica. Sin embargo, el resto de la película estaba planteada para un público infantil, especialmente a través del estilo de humor y las caracterizaciones de los personajes. De esta forma la película no sólo no conseguía funcionar en dos niveles, sino que en realidad esos dos niveles eran contradictorios y se anulaban entre sí. Sin llamar la atención del público adulto ni el infantil, *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas* fracasó en taquilla de forma notable.

Al año siguiente dos de los guionistas de la película, Deborah Kaplan y Harry Elfont, dirigieron *Josie y las Melódicas* (2002), una nueva adaptación de una serie animada de Hanna-Barbera, *Josie y sus Melódicas* (CBS, 1970-71). El origen del programa se encontraba en un tebeo de la compañía Archie Comics titulado *She's Josie*, del que Hanna-Barbera había tomado al personaje protagonista pero había alterado el resto del planteamiento argumental para hacer de Josie la líder de un conjunto musical que se vestía con trajes de

leopardo en sus actuaciones, por eso el nombre de “Josie and the Pussycats” (“Josie y las Gatitas”). La serie había sido un intento de capitalizar el éxito de *Scooby-Doo* y en cada capítulo Josie y sus compañeras Melody y Valery (esta última afroamericana, un relevante toque de variedad étnica) debían resolver un caso y desbaratar los planes de algún villano, habitualmente un científico con tendencias megalómanas. En cada capítulo el grupo interpretaba alguna canción sencilla y posteriormente incluso se publicó un disco recopilatorio. Ni la serie ni su continuación *Josie and the Pussycats in the outer space* (CBS, 1972) conectaron con el gran público y fueron canceladas tras una única temporada. Sin embargo, *George de la jungla* ya había demostrado que se podía lograr una adaptación popular sin necesidad de que el referente fuera especialmente conocido.

En *Josie y las Melódicas* se iba a prescindir casi totalmente de la intriga y los efectos especiales en favor del desarrollo de una sátira sobre la industria musical y el público juvenil al que dirige sus productos. La trama detectivesca iba a ser sustituida por un argumento convencional sobre un grupo desconocido que salta a la fama y debe sufrir sus complicaciones hasta que sus componentes descubren la importancia de la amistad. Es cierto que paralelamente la malvada ejecutiva Fiona (Parker Posey) estaba utilizando canciones para convertir a los jóvenes en zombies dispuestos a comprar todo tipo de productos de moda. Sin embargo, esta subtrama no ofrece intriga porque todos los detalles son revelados al espectador de una forma muy temprana, mientras que Josie y sus compañeras sólo lo descubren en la parte final y resuelven el misterio casi inmediatamente después. De igual forma, los restantes personajes que se recuperan de la serie, como los hermanos Cabot y un admirador del grupo llamado Alan M., sólo tienen una presencia testimonial en la película.

Más que una adaptación, *Josie y las Melódicas* sólo tomó el título de la serie y una parte muy pequeña de su planteamiento argumental para desarrollar un relato que iba dirigido al mismo público juvenil que era objeto de la sátira sobre la que giraba el argumento de la película. Las referencias a diversos grupos musicales y programas juveniles eran muy reconocibles y también se incluía

una elaborada banda sonora. Como el resto de adaptaciones de series de animación, la película destacaba por un notable diseño de producción, pero también por unos villanos muy simples y unos protagonistas arquetípicos muy débiles dramáticamente. A pesar de ello, y con una casi total ausencia de efectos especiales, se construía un complejo universo de referencias a la cultura popular donde incluso aparecía un guiño metatextual acerca de una posible película basada en la historia de Josie y las Melódicas con Drew Barrymore, Lucy Liu y Cameron Díaz, las protagonistas de *Los ángeles de Charlie*. Si anteriores adaptaciones habían ido específicamente dirigidas a un público infantil, *Josie y las Melódicas* pretendía hacerlo hacia un público adolescente que pudiera entender sus referentes. Sin embargo, al moverse más en el terreno de la sátira que la comedia pura, la película no era especialmente cómica y su estilo de humor, mitad simplista mitad sofisticado, se situó en un terreno intermedio que, como ocurrió con *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas*, resultaba indefinido y no atraía especialmente a ningún segmento de público. De hecho, resulta irónico que precisamente una sátira sobre la superficialidad del mundo de la música diera lugar a una banda sonora que se convirtió en mucho más popular que la propia película de la que partía.

C) Las adaptaciones autorreferenciales: *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* y *Scooby-Doo*.

Las adaptaciones en imagen real de series de animación más interesantes que se han realizado hasta el momento han sido precisamente las últimas que han utilizado como referencia textos procedentes de las compañías que han dado lugar al grueso de adaptaciones. Resulta interesante notar que con la excepción de *El inspector Gadget* (personaje original de DIC Entertainment), todas las adaptaciones han utilizado como referentes series producidas por Jay Ward (*Boris y Natasha*, *George de la jungla*, *Dudley de la montaña*) y Hanna-Barbera (*Los Picapiedra*, *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas*, *Josie y las Melódicas*), lo que evidencia la escasa presencia de Disney en el campo de la animación para televisión hasta fechas más recientes y la fuerte influencia que las dos compañías han tenido sobre el medio para suplir esta carencia. Sin

duda, la producción de *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* (2000, Des McAnuff) cerraba un ciclo porque suponía regresar a lo que había sido el referente de la primera adaptación de una serie de animación, *Boris y Natasha*. La nueva película iba a incorporar el uso de las imágenes generadas por ordenador que ya eran habituales en el cine contemporáneo, pero sobre todo se caracterizaba por un nivel de autorreferencialidad inédito en adaptaciones anteriores.

Todas estas adaptaciones realizaron sustituciones diegéticas a través de reinvisiones del universo original, a veces recreando acontecimientos relevantes (como la llegada de Bam-Bam en *Los Picapietra* o el noviazgo de Pedro y Wilma en su continuación) o mostrando la génesis del personaje y alterando el planteamiento narrativo básico (como en *El inspector Gadget*). Sin embargo, *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* partía de una premisa mucho más compleja: el reconocimiento de la existencia del universo original y su expansión diegética en la película. El argumento se desarrollaba en dos planos, el universo de los dibujos animados y el universo de la realidad en un planteamiento narrativo muy similar al de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, de forma que en la película los dibujos animados eran entidades reales que trabajaban en la industria audiovisual de los seres humanos. *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* comenzaba con un prólogo animado en el que un narrador recordaba la cancelación de la serie y cómo Rocky y Bullwinkle vivían a duras penas con los ingresos residuales del programa. El paso del tiempo tampoco había sentado demasiado bien a sus enemigos Boris, Natasha y el Líder Temerario, especialmente después del final de la Guerra Fría. Así que estos deciden convencer a una productora del mundo real para que los contrate y cuando ésta intenta sacar el contrato que acaban de firmar de la pantalla de televisión en la que se encuentran, los tres saltan al mundo real (es decir, a la pantalla cinematográfica) convertidos en seres de carne y hueso. Pero cuando poco después una agente del FBI va a Hollywood a utilizar la máquina de la que la industria saca sus argumentos para llamar a Rocky y Bullwinkle, estos se presentarán con una apariencia exactamente igual que la original, aunque esta vez en una imagen generada por ordenador.

A la broma a costa de cómo Hollywood produce nuevos contenido de forma automática utilizando materiales reciclados, se unía la constatación de que en una adaptación en imagen real de una serie de animación los personajes humanos son siempre interpretados por actores mientras que los animales y criaturas varias (como el Gran Gazoo en *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas*) son recreados utilizando técnicas de animación infográfica, que no dejaba de ser un perfeccionamiento de la animación tradicional. A partir de ese momento el argumento de la película era bastante convencional: Rocky y Bullwinkle debían llegar lo antes posible a Washington evitando los ataques de Boris (Jason Alexander) y Natasha (Rene Russo) para intentar detener al Líder Temerario (Robert De Niro), que se había apropiado de un canal de televisión con el que pretendía idiotizar a todo el país para que lo nombraran presidente. Sin embargo, las caracterizaciones de los personajes, las autorreferencias y las parodias hacen que el conjunto sea mucho más interesante. Los personajes se mantienen similares a como eran en la serie original, pero esta vez manifiestan las dudas y preguntas que podría tener un ser humano. Natasha Fatale sigue siendo una villana sin escrúpulos, pero en realidad su mayor anhelo es poder formar una familia con Boris y criar juntos a sus malvados hijos. Rocky lleva tantos años sin volar que ha perdido la confianza en poder hacerlo y Bullwinkle observa sorprendido cómo nadie hace caso a sus estúpidos comentarios.

El nivel de autorreflexividad llega a su más alto nivel con Rocky, el personaje que mostraba una mayor inteligencia en la serie original, quien expresa en sus diálogos muchos de los juicios realizados en torno a la serie. Primero Rocky le comenta a Karen Simpatía (Piper Perabo), la agente que los ha llevado al mundo real, que ella no puede pertenecer a su universo porque está demasiado bien dibujada, recordando el barato y sencillo estilo de animación que caracterizaba la serie. Posteriormente afirma que él lleva repeliendo a los espectadores durante cuarenta años y que su serie podría entrar perfectamente en la programación del canal del Líder Temerario, Rollo Basura TV (en el original, Really Bad TV, Muy Mala Televisión), un reconocimiento a la consideración que muchos espectadores tienen de *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*. La autorreflexividad también llega a la figura del narrador, exportada al mundo real junto con Rocky y Bullwinkle, y que en un momento dado tiene

que reconocer ante los personajes que sus juegos de palabras tienen escasa gracia. Bullwinkle también protagoniza una afortunada referencia autorreflexiva al impacientarse en una pelea porque no llega la pausa publicitaria. Al contrario que en la televisión, en el relato cinematográfico no hay pausas, aunque él lo atribuye a que el programa en el que se encuentran debe ser emitido por la cadena pública PBS y por tanto no lleva publicidad³⁵².

La película se completa con parodias de programas como el *reality-show COPS*, una autoparodia del actor Rober De Niro a propósito de su célebre monólogo “¿estás hablando conmigo?” de *Taxi driver* y una presencia de lo que se puede considerar intertextualidad célebre en referencia a *¿Quién engañó a Roger Rabitt?* cuando el Líder Temerario trabaja en un método para matar a los dibujos animados y lo prueba con una de las comadreja vestidas de matón que aparecían en esa película. El resultado final es un relato que intenta funcionar al nivel básico de entretenimiento sencillo para niños con acción y efectos especiales y a un nivel superior de parodia refinada. Sin embargo, a pesar de su interés como adaptación, *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle* carecía de un argumento atractivo y existía un desfase demasiado profundo entre el nivel simple y el complejo como para hacerlo un texto atractivo para todo tipo de público. De hecho, la película, con un presupuesto estimado de setenta y seis millones de dólares, recaudó menos de un tercio de esa cantidad en Estados Unidos, lo que la convierte en la adaptación más ruinosa desde el punto de vista económico³⁵³.

Dos años después se estrenó bajo la sombra de este fracaso *Scooby-Doo* (2002, Raja Gosnell), una nueva adaptación que iba a incidir en el elemento autorreferencial pero que lo iba a saber integrar de una forma más lograda en el contexto de una película comercial. La película tomaba como referente los personajes creados para *Scooby-Doo* (CBS, 1969-70), que durante los siguientes veinte años continuaron viendo la luz en diversas series y programas especiales hasta convertirse junto a *Los Picapiedra* en la creación más popular

³⁵² En la versión doblada al castellano Bullwinkle cita a la BBC británica en vez de la PBS, una acertada adaptación por cuanto la BBC es también muy conocida por emitir los programas sin pausas publicitarias.

³⁵³ Datos tomados de <http://imdb.com/title/tt0131704/business> (22-08-2004).

de Hanna-Barbera. En esta ocasión la película iba a estar producida por Warner Bros., ya que en 1996 Hanna-Barbera pasó a formar parte del conglomerado Time Warner. Como en *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*, *Scooby-Doo* reconoce la existencia del universo original y lo incorpora a la narrativa, aunque en este caso de una forma muy particular que supone una actualización. Siguiendo el modelo establecido, los personajes humanos son interpretados por actores y el perro Scooby-Doo y los fantasmas son desarrollados con animación infográfica.

La película comenzaba con lo que podrían haber sido los últimos cinco minutos de un capítulo de la serie original. Los cuatro jóvenes protagonistas y el perro Scooby-Doo, que investigan sucesos paranormales, están trabajando en un nuevo caso y se encuentran en una fantasmagórica fábrica de juguetes. Después de que el plan para atrapar al fantasma de turno salga mal, se sucederán persecuciones y carreras hasta que por fin logren desenmascararlo y descubrir que era alguien relacionado de la trama que, como es habitual, dice que hubiera conseguido salirse con la suya si no hubiera sido por los chicos. Pero a continuación ocurre algo imprevisto: los celos y el rencor que guardan entre ellos salen a la luz y el grupo acaba por disolverse. En ese momento se destruye lo que había sido el planteamiento argumental original y comienza a formarse la idea de que *Scooby-Doo* va a ser tanto una versión literal de la serie como una reflexión acerca de ella.

James Gunn, el guionista de *Scooby-Doo*, reconoció posteriormente que los casos de *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas* y *Josie y las Melódicas* pesaron especialmente en él a la hora de escribir la película. Gunn pensaba que hasta ahora todas las adaptaciones de series de animación habían trasladado la simpleza de los personajes originales. Sin embargo, en *Scooby-Doo* se iba a intentar imaginar cómo podrían haber sido en realidad los personajes si hubieran surgido en un contexto realista³⁵⁴. Fred (Freddie Prinze, Jr.), el líder del grupo, conserva sus cualidades pero no ha podido evitar desarrollar una personalidad egocéntrica que le lleva a asumir el protagonismo en todas las

³⁵⁴ Entrevista con el periodista Smilin' Jack Ruby disponible en: <http://www.velmadinkley.com/gunn.html> (22-08-2004).

acciones y adjudicarse el mérito por los aciertos. Velma (Linda Cardellini) era de nuevo la inteligente que lograba todas las pistas, pero también ha acabado cansándose de su falta de protagonismo y manifestando complejos por su físico poco agraciado. Y Daphne (Sarah Michele Gellar), la guapa pelirroja, está harta de no tener ninguna función en las investigaciones y de no ser considerada por sus compañeros debido a que, en lo que era un elemento recurrente de la serie, acababa siendo la damisela en apuros secuestrada por el villano del capítulo. Posteriormente también se reflejaría la relación amorosa entre Fred y Daphne, que en la serie original sólo se podía intuir. El perro Scooby-Doo y Shaggy (Matthew Lillard), su estafalario compañero humano, mantenían su caracterización simple como los cobardes y torpes del grupo, aunque en una breve escena se juega con la idea de que, como gustaba bromear a algunos espectadores, el extraño comportamiento y la apariencia de Shaggy se debía al uso de drogas, concretamente marihuana.

Este tratamiento de los personajes era el primer intento de desdoblarse la narrativa en dos niveles, una que iba a reflexionar sobre la serie y otra que iba a suponer una prolongación de su planteamiento argumental. La interrelación entre Fred, Velma y Daphne propiciaría lo primero mientras que la torpeza y las situaciones escatológicas protagonizadas por Shaggy y Scooby Doo servirían para crear la comicidad y la diversión sencilla para el espectador, especialmente para el público más infantil. Dos años después de su separación, los diferentes miembros del grupo son contratados por un millonario llamado Mondavarius (Rowan Atkinson), que los lleva a su parque temático *La isla del terror* para que investiguen los extraños sucesos que están convirtiendo en zombies a sus clientes. Una vez allí cada uno investiga por su cuenta hasta que poco a poco se dan cuenta de que por separado no son capaces de lograr nada de provecho, pero que juntos pueden hacer algo especial. Así recuperan la unidad cuando logran derrotar al villano, que resulta ser Scrapy-Doo, que había secuestrado a Mondavarius y suplantado su personalidad.

Scrapy Doo fue uno de los personajes que se introdujo de forma tardía en el universo de *Scooby-Doo*, concretamente en la serie *Scooby-Doo y Scrapy*

(ABC, 1979-80). Scrappy era el sobrino de Scooby, un perro diminuto pero que en contraste era especialmente peleón. Para muchos de los admiradores del programa la introducción de Scrappy inició el periodo de decadencia de la franquicia y en general el personaje fue considerado irritante por los que apreciaban la ingenuidad de la propuesta original³⁵⁵. Los artífices creativos de la película comparten de forma clara esta perspectiva y se ofrece una pista (que además es contextualizadora) sobre la futura presencia del personaje cuando en la parte central del argumento se introduce una analepsis en la que Velma recuerda al arrogante y prepotente Scrappy y cómo durante un viaje en coche los chicos no aguantaron más y lo acabaron abandonando para siempre en la cuneta de una carretera. Wilma recuerda que después de expulsarlo regresaron los buenos tiempos, es decir, que una vez que Scrappy fue eliminado en futuras encarnaciones del universo, éste recuperó su atractivo. Por ello resulta irónico que Scrappy reúna a los miembros del grupo para acabar con ellos y, sin embargo, lo que consiga realmente sea volver a unirlos.

La presencia de Scrappy también fue la antesala para que la serie traicionara su propuesta original y comenzaran a aparecer fantasmas y otros fenómenos paranormales auténticos, no meros fraudes como había ocurrido hasta entonces. En la película los fenómenos paranormales sí que van a existir realmente, aunque sean instigados por algún malvado. En *Scooby-Doo* Scrappy ha liberado a unos demonios e intenta utilizar las almas que ha robado para convertirse en un ser poderoso superando sus limitaciones físicas, lo que va a permitir introducir numerosas escenas de acción con abundantes efectos especiales. Pero también va a estar muy marcado que no han existido anteriormente, porque hasta entonces Misterios S.A. sólo se había encontrado, como en la etapa más clásica de la serie, fraudes. Fred asegura a los presentes en un club que los monstruos no existen justo antes de ser atacados por un grupo de ellos, mientras que Velma intentará infructuosamente quitarles

³⁵⁵ Los autores de *Saturday morning fever: Growing up with cartoon culture* ofrecen un ejemplo del rechazo provocado por Scrappy Doo al afirmar de forma humorística que una de las formas de conquistar el mundo era asesinar a Scrappy y ser nombrado emperador por aclamación popular. BURKE, Timothy y BURKE, Kevin: *Saturday morning fever: Growing up with cartoon culture*. Ed. St. Martin's Griffin, Nueva York, 1999. Página 42.

lo que cree que son sus máscaras antes de darse cuenta de que efectivamente son reales.

El subtexto autorreferencial de *Scooby-Doo* se hacía más patente en las escenas eliminadas que se incluyeron en la edición en DVD de la película³⁵⁶. Originalmente ésta comenzaba con una secuencia de animación que acompañaba a los títulos de crédito en la que se mostraba los acontecimientos anteriores a la secuencia en la fábrica de juguetes, concretamente que mientras investigan un caso Daphne es secuestrada por un fantasma y cómo Velma, de la misma forma que ocurre en la serie, presenta a sus compañeros un plan. Otra escena eliminada muestra a Velma cantando una canción de amor que parece dirigida a Daphne y no a Fred, y en otra posterior Velma y Daphne se besan para intercambiar sus almas durante la secuencia en que las almas y los cuerpos de los personajes quedan disociados. En estas dos escenas se incidía en otro elemento que había surgido en la mente del espectador como resultado de intentar trasladar el universo de la serie a un contexto realista, la posibilidad de que Fred, Velma y Daphne pudieran formar un triángulo amoroso, pero con Daphne y no Fred como vértice principal. Sin embargo, todas las referencias a la posible homosexualidad de Velma quedan ocultas con la eliminación de estas escenas y la inclusión en el argumento de un interés amoroso masculino para la joven. Otras tres escenas eliminadas que se insertaban en el encuentro entre los tres personajes en el aeropuerto profundizaban en sus problemáticos presentes: Fred había fracasado con su libro autobiográfico, Velma había acudido a terapia buscando sin éxito solución a sus problemas de inseguridad y Daphne había tomado clases de lucha con escasa fortuna. Estas escenas incidían aún más en la sensación de soledad y crisis que aturdiría a los personajes cuando, por primera vez, debían enfrentarse a la vida en solitario.

Las escenas eliminadas dan lugar a una versión más rica y completa de la película en la que existe un mayor equilibrio entre la reflexión sobre la serie y sus personajes y la trama de aventuras que adapta de forma más literal el

³⁵⁶ La película se encuentra editada en DVD por Warner Home Video.

planteamiento argumental del programa. Desde luego *Scooby-Doo* apostó decididamente por lo segundo creando una historia simple que permitía incluir las necesarias dosis de humor, acción y tensión para atraer al público. A ello también se unía un logrado diseño de producción que creaba unos espacios tenebristas y barrocos que encajaban con el tono de la historia, así como un eficaz uso del cromatismo que permitía asociar a cada uno de los personajes con los colores que lo caracterizaban en la serie: Fred rubio claro con ropa blanca y azul, Daphne pelirroja con ropa violeta, Wilma castaña con ropa rojiza y Shaggy rubio oscuro con ropa verde. La calculada combinación de todos estos elementos convirtió a *Scooby-Doo* en una película altamente comercial que logró una gran repercusión en taquilla.

El éxito de *Scooby-Doo* motivó que inmediatamente comenzara la producción de una continuación, *Scooby-Doo 2: Desatado* (2004, Raja Gosnell), estrenada apenas dieciocho meses más tarde. En la película se profundizaba en algunos de los temas que ya aparecían en la primera entrega y los elementos autorreferenciales se iban a hacer aún más patentes. La película comenzaba con los miembros de Misterios S.A. inaugurando en el museo local una exposición con los disfraces de los villanos de los casos que han resuelto. Sin embargo, uno de los disfraces, el de un terodáctilo, cobra vida y huye con varios de los disfraces destrozando buena parte de la exposición. Posteriormente nueve disfraces más cobrarán vida, todos ellos presentes originalmente en las tres primeras series protagonizadas por *Scooby-Doo*. De la primera serie, *Scooby-Doo*, aparecen el Caballero Negro (episodio 1.1.), el Fantasma del Capitán Cutler (episodio 1.3.), el Minero del 43 (episodio 1.4.), el barco fantasma de Barbarroja (episodio 1.15.), los Hombres Esqueletos (episodio 3.2.) y el Monstruo del Alquitrán (episodio 3.5.). De la segunda serie, *The new Scooby-Doo movies* (CBS, 1972-73), se recupera con alteraciones al Monstruo del Algodón de Azúcar (episodio 2.8.). De la tercera serie, *The Scooby-Doo/Dynomutt hour* (ABC, 1976-77), aparecen el Fantasma de los 10.000 Voltios (episodio 1.4.), el Fantasma Terodactilo (episodio 1.9.), además de la aparición posterior de la villana Aggie Wilkins, la identidad que se escondía bajo la Bruja de Ozark (episodio 1.26.).

En una entrevista James Gunn había afirmado que para él las encarnaciones más genuinas de *Scooby-Doo* habían sido las dos primeras series, *Scooby-Doo*, la serie original, y *The new Scooby-Doo movies*, donde la banda resolvía misterios junto a personajes famosos en versiones animadas³⁵⁷. Curiosamente, en esta última serie ya se realizaba el proceso inverso al de la película, ya que eran personajes reales los que entraban a formar parte del universo del programa. También se muestra simpatía hacia *The Scooby-Doo / Dynomutt hour*, en cuya parte final se produjo una simplificación que llevó a dividir las aventuras en dos segmentos de quince minutos en vez de uno de treinta. La siguiente aparición de *Scooby-Doo* fue con otros personajes de Hanna-Barbera participando en juegos en tres series conocidas como *The Laff-a-lympics* (ABC, 1977-79). Posteriormente se introdujo a Scrappy y la existencia real de fantasmas, una sección del universo del programa que es ignorada como reflejo de la escasa consideración hacia ella de los espectadores y el equipo creativo de la película (a su vez espectadores en el pasado).

Un elemento especialmente notable es la recuperación del señor Escalofríos (Mr. Wilkes), el villano protagonista del primer capítulo (*What a night for a knight*), en donde daba vida al Caballero Negro. Aunque el villano principal se esconde bajo la apariencia de una figura enmascarada, Escalofríos (Peter Boyle), que es un anciano que acaba de salir de la cárcel, se convierte en el principal sospechoso, sobre todo después de que en su casa los chicos se enfrenten con el disfraz del Caballero Negro encarnado por un fantasma de verdad. También se recupera al villano que da vida al Fantasma Terodáctilo, aunque en este caso se utiliza una trama diferente a la original. En la película el villano es el profesor Jacobo, un científico que robaba para continuar con sus experimentos y que desapareció tras intentar huir de la cárcel, en donde compartió celda con Escalofríos. Pero en la serie el villano era el alcalde de un pueblo fronterizo que utilizaba el disfraz para realizar operaciones de contrabando. Al final de *Scooby-Doo 2: Desatado* de nuevo Velma, como en un capítulo más, quitará la máscara al villano y descubrirá a la periodista Heather

³⁵⁷ Gunn consideraba que el universo de las películas está en continuidad con el de estas dos series. Entrevista realizada por Derek McCaw disponible en <http://www.fanboyplanet.com/interviews/gunnscoobydoo-interview.htm> (22-08-2004).

Jasper (Alicia Silverston) y, en una hipérbole final, bajo una segunda máscara al propio Jacobo. Otro elemento autorreferencial es la inclusión de un bar llamado El Falso Fantasma, donde se reúnen todos los villanos desenmascarados por Misterios S.A. en sus diferentes casos, mencionándose por su nombre a C.L. Magnus (Barbarroja, que no aparece como tal pero sí su barco fantasma) y Aggie Wilkins, la ya citada bruja de Ozark.

Si en la primera película habían sido objeto de reflexión los personajes de Fred, Daphne y Velma, en la segunda entrega va a ser el turno de Shaggy y Scooby-Doo. La primera indicación va a ser una referencia mucho más directa al uso de las drogas por parte de Shaggy cuando en la multitudinaria entrada en el museo descubre a sus seguidores por el olor. Posteriormente, después del ridículo en el que caen durante el ataque del Terodáctilo, Shaggy y Scooby-Doo se dan cuenta de algo que era patente en la serie: su presencia sólo sirve para provocar carcajadas, ya que son más un obstáculo que una ayuda para resolver los casos. Esto les lleva a replantear su pertenencia al grupo, a lo que responden intentando conseguir resolver ellos el caso de forma independiente. A pesar de las lógicas reservas, logran la confianza de sus compañeros y son ellos los que deben llevar el panel de control modificado para desactivar todos los fantasmas mientras que Fred, Daphne y Velma se enfrentan a diferentes enemigos. Al final es Scooby, el perro inútil y cobarde, el que consigue de forma heroica conectar el panel y salvar la vida a sus compañeros, demostrando que cuando es necesario él también es capaz de asumir una posición activa dentro del grupo. De esta forma se completa la reconfiguración del grupo iniciada en la primera película a través del examen de la caracterización de cada personaje, la relación entre ellos y su función dentro del grupo.

Ello muestra que existe una gran unidad entre las dos películas, cuyo tema central acaba siendo el paso a la vida adulta, un motivo que es coincidente y paralelo con el propio paso de la narrativa desde las series de animación a la imagen real. A lo largo de toda la película los personajes presentan un grado muy alto de autorreconocimiento y cuestionan muchos de los clichés argumentales sobre los que se sustentaba la serie. Shaggy se queja de tener

que visitar otra vez una mansión siniestra cuando va a casa de Escalofríos y posteriormente tampoco le gusta tener que ir de nuevo a una fábrica abandonada. Posteriormente Shaggy también recuerda que en ocho ocasiones diferentes ha interrumpido el plan para atrapar a un villano apareciendo en unos patines con cohetes. Velma se queja de perder sus gafas como es costumbre y, cuando éstas acaban en manos del conservador del museo Patrick Wisely (Seth Green), se convence de que él es el villano porque hasta entonces siempre que perdía sus gafas éstas eran recogidas y devueltas por el villano del episodio.

La evocación de un pasado en el que todo parecía ser sencillo tiene su momento cumbre cuando el grupo tiene que huir rápidamente de la ciudad y acaban en su antiguo refugio. Allí Fred toma una foto del grupo y se inserta una analepsis en la que aparecen versiones rejuvenecidas de los personajes (interpretados por actores adolescentes caracterizados como sus referentes adultos) jugando en un parque. Esta breve secuencia es también una referencia a la serie *A pup named Scooby-Doo* (ABC, 1988-90), protagonizada por los mismos personajes cuando aún eran unos niños. El pasado es recordado de forma agridulce. Por un lado ya antes se había afirmado que Chickenstein, que aparecía en el capítulo de *A pup named Scooby-Doo* titulado *Chickenstein lives* (2.4.), era el villano más absurdo al que habían tenido que enfrentarse. Pero por otro, Velma siente nostalgia por ese pasado en donde, como ocurría en todas las versiones animadas, los misterios se resolvían casi solos y las soluciones aparecían por arte de magia. Incluso en la primera película los chicos habían descubierto la solución al misterio de *La isla del terror* más por la causalidad y la fortuna que por su propia acción.

Desconcertados ante la idea de que por primera vez la solución no se va a presentar ante sus ojos, sienten añoranza de esa infancia donde todo era más sencillo. Sin embargo, logran superar la prueba de la madurez y actuar de forma coordinada para enfrentarse todos juntos a la amenaza y conseguir vencerla. Así dejan atrás definitivamente su infancia, el universo simple y reiterativo de la animación infantil (ya que *Scooby-Doo* nunca contó con un subtexto como el de *Las aventuras de Rocky y Bullwinkle*), y entran en la vida

adulta y la complejidad del relato cinematográfico de acción real. Como parte de ese proceso incluso se incluye un guiño autorreferencial al origen del programa cuando Scooby-Doo y Shaggy realizan una breve versión de la canción *Strangers in the night* de Frank Sinatra, en donde se encontraba la frase *Scooby Du Bi Doo* que el ejecutivo Fred Silverman utilizó para nombrar al perro protagonista de la entonces serie en desarrollo y darle además su frase más característica³⁵⁸.

Scooby-Doo 2: Desatado ha constituido un relativo fracaso comercial, lo que hace que resulte poco probable que exista una tercera entrega, aunque en cualquier caso las dos películas suponen un texto coherente que, a pesar de su aparente simplicidad, esconde una aguda reflexión sobre la esencia de la adaptación en imagen real, resumiendo sus complicaciones y también sus principales características (como el uso del cromatismo y de los efectos especiales). *Scooby-Doo: Desatado* también muestra la superación del planteamiento de la película anterior, donde la autorreferencialidad no había sido integrada en la línea argumental principal de la historia y finalmente había sido eliminada del montaje final.

A mediados de 2004 no existen nuevos proyectos basados en series clásicas, lo que evidencia que es posible que se haya cerrado un ciclo y que se abra otro dedicado a adaptaciones de programas actuales. Una muestra de que ésta puede ser la tendencia es la actualmente en producción *Aeon Flux* (2005, Karyn Kusama), adaptación de una serie de especiales de animación para MTV que acabaron dando lugar a una serie con una única temporada.

³⁵⁸ MANGELS, Andy: *Animation on DVD: The ultimate guide*. Ed. Stone Bridge Press, Berkeley, 2003. Páginas 343.

6.3. LAS ADAPTACIONES NARRATIVAS.

6.3.1. LA EXPANSIÓN DIEGÉTICA.

6.3.1.1. Introducción.

La expansión diegética es el procedimiento por el cual el universo de la serie original es continuado, ya sea prospectiva o retrospectivamente, por el relato cinematográfico. En este apartado hay que tener en cuenta elementos externos a los mismos textos, porque la diferenciación entre las reelaboraciones y las prolongaciones va a tener una gran repercusión en la configuración del relato hipertextual. Las reelaboraciones, salvo contadas excepciones, suelen prescindir de la expansión como método de adaptación en favor de la sustitución y, en menor medida, de la transformación. Sin embargo, para las prolongaciones es el mecanismo predilecto porque supone una expresión más de la continuidad que se busca entre los dos textos. Se puede considerar que la expansión diegética en este ámbito es una modalidad de la continuación que anteriormente se analizó en el apartado de la hipertextualidad interna en películas, series de televisión y telefilmes.

En la mayoría de las ocasiones la expansión se realiza prospectivamente, mostrando acontecimientos posteriores a la finalización de la diégesis de la serie original. Los lapsos de tiempo extratextual e intratextual van a ir fuertemente aparejados por una pura necesidad lógica, ya que la apariencia física de los actores y los elementos escenográficos van a funcionar como marcadores temporales. De esta forma, en adaptaciones realizadas durante el desarrollo de la serie o en un corto periodo de tiempo tras su finalización, la coherencia de estos dos elementos va a ser total, como se muestra claramente en *The lineup* o *Head*, en parte favorecida porque en ambos casos la temporalidad extradiegética e intradiegética coincide y los textos se desarrollan en los años en los que fueron producidos, los años cincuenta y sesenta respectivamente.

Sin embargo, cuando el lapso temporal es mayor se pueden presentar dificultades, como bien evidencia el caso de *Star trek*, en donde además concurre la circunstancia de que no hay coincidencia entre los tiempos

intradiegético y extradiegético porque el primero corresponde a un futuro lejano mientras que el segundo se circunscribe a los años sesenta en el caso de la serie de televisión y a los ochenta en la serie cinematográfica. Precisamente la evolución de la escenografía y la apariencia física de los actores es un elemento que deja muy patente el lapso temporal existente, veintiocho años, entre el estreno de la serie de televisión y la realización de la última película en la que aparecen personajes de su universo diegético, *Star trek: La próxima generación* (1994, David Carson). También es importante el desglose de las diferentes entregas cinematográficas y su relación con la diégesis original. Es destacable que esta secuencialización temporal no es paralela al tiempo de producción extratextual y que, aparte de indicaciones en la críptica fecha estelar, que no es análoga al tiempo real, es muy difícil precisar los lapsos temporales entre los diferentes capítulos. *Star trek: La película*, por su carácter de transición entre la serie y las diferentes películas, ocupa un lugar de indefinición, ya que es apreciable que los diez años que pasaron realmente desde la realización del último capítulo de la serie no son trasladados a la temporalidad interna, puesto que esta diferencia sólo asciende a tres años y medio³⁵⁹. El verdadero lapso temporal se cubrirá con la siguiente entrega cinematográfica, *Star trek II: La ira de Khan* (1982, Nicholas Meyer), realizada tres años después pero situada alrededor de catorce años más tarde como se cita de forma explícita.

Una segunda posibilidad es que la expansión se realice de manera simultánea, insertándose en un punto intermedio del universo diegético de la serie. La razón de considerar esta simultaneidad se debe a que no existen referencias temporales claras, aunque en otras ocasiones la adaptación es una prolongación que se inserta dentro del desarrollo del programa. A veces esto tiene profundas consecuencias tanto en la configuración de la propia película

³⁵⁹ Esa es la conclusión a la que llegan los expertos en *Star trek* Michael Okuda y Denise Okuda. Para ello consideran que la serie sólo cubrió tres años de los cinco de los que constaba la misión porque se mantuvo en antena durante tres temporadas. A los dos años perdidos se suman los dieciocho meses que la nave Enterprise estuvo en mantenimiento, como se muestra al principio de la película, sumando tres años y medio. OKUDA, Michael y OKUDA, Denise: *The 'Star trek' encyclopedia: A reference guide to the future*. Ed. Pocket Books, Nueva York, 1999. Página 242.

como en el desarrollo de la serie, como ocurre en uno de los ejemplos analizados con posterioridad, *Expediente X*. Pero en la mayoría de los casos se ha optado por tramas independientes del desarrollo general del programa, de forma que la película no tiene ninguna repercusión narrativa sobre él. En estos ejemplos, como en la adaptación homónima de la serie *Batman* o en *McHale's navy*, la película puede verse de manera independiente y ser entendida incluso por los espectadores que no conocen el referente.

También existe la posibilidad de que la película sea una retrospectiva respecto a los acontecimientos mostrados en la serie y se utilice como forma de contextualizar su universo diegético. El caso más relevante es el de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (1992, David Lynch), adaptación de uno de los programas más influyentes de los años noventa, *Twin Peaks* (ABC, 1990-91). La primera temporada de la serie giraba en torno a los esfuerzos de un taciturno oficial del FBI, el agente Cooper (Kyle MacLachlan), por resolver el asesinato de la joven Laura Palmer (Sheryl Lee) en la pequeña localidad de Twin Peaks, desentrañando de paso una oscura red de secretos e intereses creados entre los habitantes del lugar. El misterio del asesinato de Laura Palmer fue resuelto en uno de los primeros capítulos de la segunda temporada, pero muchos espectadores encontraron esta solución poco satisfactoria. Para cubrir esta laguna el reputado realizador David Lynch, que había creado junto a Mark Frost la serie, puso en marcha una adaptación, *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*, en donde se muestra la última semana de vida de Laura Palmer y los acontecimientos que condujeron a que fuera asesinada por su propio padre. La película cuenta con un extenso prólogo desarrollado un año antes que narra el descubrimiento del cadáver de otra joven en Twin Peaks, Theresa Banks, y la posterior desaparición del oficial encargado del caso, el agente Desmond (Chris Isaak), un motivo argumental tratado de forma superficial en la serie y que a través de su utilización en ambos textos ayuda a comprender cómo la degradación moral de Laura y los trastornos de su padre condujeron al asesinato de la joven.

Un ejemplo sustancialmente diferente de adaptación es el de *Intriga extranjera*, basada en la serie *Foreign intrigue*. En este caso el nexo entre la serie y la

película no es la continuidad de personajes, sino características genéricas y coordinadas espacio-temporales. *Foreign intrigue* era un programa de intriga y espionaje situado en Europa durante los años de la Guerra Fría. La serie tuvo tres entregas diferenciadas, cada una de ellas protagonizada por personajes distintos. En las dos primeras, subtituladas *Dateline: Europe* y *Overseas adventures*, los protagonistas eran periodistas destinados en Europa, mientras que en la tercera, *Cross current*, era el dueño de un hotel en Viena. Pero todos ellos eran norteamericanos que colaboraban activamente con los servicios de inteligencia para luchar contra el crimen organizado y los servicios secretos de países enemigos. La película no recuperaba a ninguno de estos personajes, sino que se basaba en un planteamiento argumental parecido. En este caso, es un agente de prensa norteamericano que investiga la extraña muerte de su jefe, un millonario industrial residente en la Riviera francesa, lo que lo conduce a una oscura trama para chantajear a conocidos empresarios europeos que colaboraron con los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Igualmente relevante es el caso de *McHale's navy joins the Air Force* (1965, Edward Montagne), en donde se realiza un proceso de transvalorización. Al contrario de lo que ocurre en *McHale's navy*, el protagonista Quinton McHale (Ernest Borgnine) está ausente y su lugar como eje de la acción es ocupado por uno de los personajes secundarios del programa, el Teniente Parker (Tim Conway). Por una serie de circunstancias desafortunadas, Parker acabará como piloto en la Fuerza Aérea, lo que desencadenará una sucesión de situaciones disparatadas.

En este apartado también se puede hacer una referencia a las series antológicas adaptadas en forma de películas. Hasta el momento solamente se han dado tres casos, dos de ellos encuadrados dentro la prolongación y un tercero en la reelaboración. En el apartado de las prolongaciones aparecen las adaptaciones cinematográficas de *Relatos desde la oscuridad* (Sindicación, 1984-88) y *Cuentos de la cripta* (HBO, 1989-96), que en ambos casos hacen uso de la expansión diegética. Tanto *Relatos desde la oscuridad* como *Cuentos de la cripta* eran series antológicas centradas en el género del terror, la última de las cuales con un evidente componente humorístico. Sin embargo, la expansión se realiza siguiendo procedimientos diferentes. La adaptación de

Relatos desde la oscuridad, El gato infernal (1990, John Harrison), es una película de episodios formada por tres nuevas diégesis acumuladas, tres relatos de terror narrados por un niño a punto de ser asesinado y devorado por una mujer caníbal como forma de retrasar su muerte³⁶⁰. Con este planteamiento se retoma la característica figura de un narrador-introductor, pero alterada respecto a la serie original, porque allí se trataba de una mera introducción genérica y el narrador no tenía presencia intradieгética. En este caso se presentan tres historias en vez de una para completar la duración mínima de un relato cinematográfico, respetando así la duración habitual de los episodios originales, que en la serie se extendían a treinta minutos.

Cuentos de la cripta en sus adaptaciones *Caballero del diablo* (1995, Ernest Dickerson) y *El club de los vampiros* (1996, Gilbert Adler) opta por un procedimiento diferente, expandiendo la diégesis de manera interna en vez de crear una entidad mayor yuxtaponiendo diégesis diferentes. Cada una de las entregas cinematográficas reproduce todos los elementos narrativos de un capítulo de la serie, con la excepción de que el relato mostrado por el narrador-introductor, el guardián de la cripta, tiene una duración de ochenta minutos en vez de los veinticinco habituales. Ello conlleva la necesidad de ofrecer un relato de una complejidad mucho mayor que la de cualquier episodio de la serie para justificar esta mayor extensión, lo que se manifiesta a nivel de tramas, localizaciones y personajes. El resto de elementos narrativos se mantienen, aunque en *El club de los vampiros* aparece un prólogo que introduce el argumento de la película antes de la presentación del guardián de la cripta. Pero sí respeta la conclusión irónica, poco complaciente e imprevisible con la que finalizaba cada historia, acompañada por la cínica despedida del narrador.

El tercer ejemplo de adaptación de serie antológica, *En los límites de la realidad: La película*, apuesta por un procedimiento mixto utilizando a la vez la expansión y la sustitución. Se trata de una película de episodios formada por cuatro fragmentos, tres de los cuales son versiones de capítulos de la serie,

³⁶⁰ El título de la película en España es una traducción del título de uno de los tres fragmentos de la película, *Cat from hell*, basado en un relato de Stephen King. El título original de *El gato infernal* es mucho más explícito acerca de la naturaleza de la película, *Tales from the darkside: The movie*.

mientras que el cuarto es original. La película tiene un fuerte sentido autorreferencial, ya que nació sobre todo como homenaje a *La dimensión desconocida* por parte de los directores de cine Steven Spielberg y John Landis, espectadores durante sus años de niñez. De hecho el relato cuenta con un prólogo autorreferencial en el que dos convencionales vendedores comparten sus recuerdos sobre la serie antes de que uno de ellos se muestre como un monstruo. El primer fragmento, dirigido y escrito por John Landis, era el único original, mientras que los tres restantes estaban basados en los episodios *Kick the can* (3.21.), *It's a good life* (3.8.) y *Nightmare at 20.000 feet* (5.3.). Los tres eran versiones muy libres de los capítulos originales, lo que ocasionó una cierta polémica en su momento³⁶¹.

Lo cierto es que antes de morir en 1975 Rod Serling había intentando en dos ocasiones llevar el programa al cine tanto en el formato de expansión como de antología, un intento coherente con las adaptaciones cinematográficas realizadas por Serling de algunos de sus guiones para programas dramáticos como *Patterns* y *Requiem for a heavyweight*. El primer proyecto fue hacer una película de episodios (en un planteamiento que antecedió a *El gato infernal*) y después llegó a escribir un guión basado únicamente en el capítulo *It's a good life*, que ha sido utilizado en todas las encarnaciones de *La dimensión desconocida / En los límites de la realidad*³⁶². De esta forma el propio Serling barajó la idea de adaptar el programa con la expansión diegética y la sustitución diegética, por lo que resulta hasta cierto punto coherente que la indefinición respecto a la mejor forma de realizar la adaptación llevara a que los artífices de *En los límites de la realidad: La película* apostaran por un tratamiento mixto que su fracaso ha impedido que se vuelva a utilizar.

Un caso especial lo suponen las adaptaciones cinematográficas basadas en programas de variedades, de las que *Saturday night live* es el caso más

³⁶¹ Todo indica que se hizo uso de episodios antiguos siguiendo criterios comerciales, no artísticos, porque se pensaba que sería más atractivo para el espectador. Sin embargo, Richard Matheson, guionista de la película y autor de dos de los episodios originales, lo consideró una elección errónea al ver esta familiaridad del espectador con las historias más como un inconveniente que como una ventaja. ZICREE (1992), pp. 444.

³⁶² ZICREE (1992), p. 443.

sobresaliente. Estos programas suelen contar con un grupo estable de actores que junto a un equipo de guionistas crean breves piezas humorísticas con una duración algo superior a los cinco minutos. Estas piezas o *sketches* pueden estar protagonizadas por imitaciones paródicas de personas populares, pero también por personajes originales creados para el programa. En el caso de *Saturday night live* también es habitual la participación de un personaje popular que puede aparecer como él mismo, interpretando un personaje original o encarnando una parodia de, a su vez, otra persona conocida. Lo interesante de las adaptaciones cinematográficas de programas de variedades es el hecho de que no se toma el conjunto de la narrativa, sino tan solo un fragmento, en este caso un personaje o grupo de personajes que han alcanzado resonancia dentro del programa por su utilización reiterada. Ello plantea el problema de articular una nueva narrativa en la que un planteamiento muy simple diseñado para cubrir apenas cinco minutos de tiempo debe expandirse para desarrollar una situación mucho más compleja que, según los cánones de la duración cinematográfica, debe contar con al menos setenta y cinco minutos.

La solución a esta dificultad ha venido en muchas ocasiones con la creación de una estructura argumental muy simple que permita la sucesiva acumulación de piezas humorísticas breves, un reflejo de la narrativa en la que el personaje encontró su acomodo original. Un análisis posterior de las adaptaciones realizadas de *Saturday night live* permitirá comprobar cómo los argumentos de las diferentes películas siguen patrones muy parecidos y, en algunas ocasiones, hasta idénticos. *Saturday night live* también representa un interesante ejemplo de explotación de los materiales narrativos generados por un programa. A principios de los años noventa, conforme una nueva generación de sus intérpretes iniciaban carreras cinematográficas, comenzaron a realizarse con frecuencia películas basadas en sus personajes. En apenas diez años se produjeron siete nuevas adaptaciones y dos continuaciones, realizadas casi en cadena, con presupuestos limitados y pensando en la rentabilidad a través de la distribución videográfica.

El ejemplo de *Saturday night live* fue seguido por otros programas de variedades de planteamiento similar. El primer caso fue el de *Second city TV*

(Global, 1976-77; CBC, 1977-84 con el título de *SCTV*), un programa canadiense protagonizado por el grupo teatral cómico *Second city*, formado por intérpretes como Rick Moranis, Harold Ramis, John Candy, Martin Short y Catherine O'Hara entre otros. En 1981 el programa dio salto a Estados Unidos con *SCTV Network 90* (NBC, 1981-83), con buena parte del reparto y muchos de sus personajes. Entre estos estaban Bob y Doug Mackenzie, una ácida parodia de los arquetipos sobre la idiosincrasia canadiense a los que daban vida Rick Moranis y Dave Thomas respectivamente. Bob y Doug Mackenzie se convirtieron en los personajes más populares del programa y en 1983 dieron el salto al cine con *The adventures of Bob & Doug Mackenzie: Strange brew* (1983, Rick Moranis y Dave Thomas), una coproducción entre Estados Unidos y Canadá que obtuvo unos resultados de taquilla muy discretos pero que se ha convertido en un título de culto.

Ya en los años noventa, cuando las adaptaciones cinematográficas de programas de televisión se hicieron mucho más habituales, otros dos programas de variedades también dieron el salto a la gran pantalla. El más interesante ha sido *Kids in the hall*, programa producido por el creador de *Saturday night live* Lorne Michaels que tenía la particularidad de contar con un reparto de cinco únicos integrantes (los actores David Foley, Scott Thompson, Kevin McDonald, Bruce McCulloch y Mark McKinney) que daban vida a todos los personajes, tanto hombres como mujeres. Aunque el grupo era originario de Canadá, el programa se realizó pensando en una doble explotación a los dos lados de la frontera, con una versión más suave para la cadena pública canadiense CBC y otra más explícita para la norteamericana HBO. Considerada una variación más ácida y menos comercial de *Saturday night live* (sin invitados famosos ni actuaciones musicales), el programa se hizo tan popular que acabó siendo emitido en horario nocturno por la CBS en Estados Unidos, aunque finalizó su emisión en 1995 por deseo de sus cinco protagonistas. Lorne Michaels vio el potencial de producir una película sobre el programa, que se estrenó con el título de *Kids in the hall: Brain candy*. Una sátira sobre la sociedad de consumo y la industria farmacéutica, los integrantes del grupo interpretaban en la película entre cuatro y ocho personajes cada uno. Por decisión propia se optó por no utilizar a los personajes más populares del

programa, sino otros menos conocidos que se alternarían con personajes creados específicamente para la película. Sin embargo, el status de culto del programa pasó factura a la película, que se estrenó con una mínima repercusión.

Al año siguiente vio la luz con mucha mejor fortuna *Good Burger*, basada en *All that* (Nickelodeon, 1995-). *All that*, al contrario que *SCTV* y *Kids in the hall*, no es un programa creado para un grupo cómico ya establecido, sino que se ajusta mucho más al patrón de *Saturday night live*: un programa de variedades con invitados famosos y actuaciones musicales con un repertorio de intérpretes escogidos especialmente para el programa cuyos miembros van cambiando con el paso del tiempo. *All that* se puede considerar en muchos aspectos una versión juvenil de *Saturday night live*, ya que la mayor parte de su reparto no suele superar los veinte años y se emite en un canal como Nickelodeon con un perfil de público formado por niños y adolescentes. Nickelodeon, que a mediados de los noventa estaba introduciéndose en la producción cinematográfica con la adaptación de algunas de sus series de animación (como *Rugrats: Aventuras en pañales*), consideró *Good Burger* un experimento del mismo tipo en la imagen real. Los dos actores más conocidos de *All that* habían sido Kenan Thompson y Kel Mitchell, que mientras continuaban trabajando en el programa comenzaron a protagonizar también su propia comedia de situación, *Kenan y Kel* (Nickelodeon, 1996-99). En *All that* Kel Mitchell había logrado un gran éxito con una pieza conocida como *Good Burger*, en donde daba vida a Ed, dependiente en una hamburguesería del mismo nombre y cuya escasa inteligencia le llevaba a tomarse al pie de la letra todo lo que los demás le decían. En la película Mitchell volvió a interpretar a Ed, esta vez acompañado por Kenan Thompson como un personaje de nueva creación, Dexter, un adolescente obligado a trabajar todo el verano en *Good Burger* para pagar el daño causado en un accidente de tráfico.

El ejemplo de *Star trek* y sus adaptaciones cinematográficas también nos sirven para incidir en la estrecha relación de dependencia temática que puede existir entre el relato televisivo y el cinematográfico en el caso de la expansión diegética, un punto que se ampliará a través del análisis pormenorizado de

Expediente X: La película. La adaptación cinematográfica tiene que presentar una serie de características distintivas respecto al relato televisivo, pero también debe existir una reiteración en donde se retomen los elementos esenciales de la serie, lo que a menudo se logra a través de la recuperación de tramas, ya sea para sustituirlas por otras similares o para continuarlas, ambas tendencias presentes en las adaptaciones de *Star trek* y *Star trek: La nueva generación*. En *Star trek: La película* una entidad desconocida que amenaza con destruir la Tierra resulta ser un satélite lanzado varios siglos antes que se perfeccionó tras entrar en contacto con una civilización de máquinas y que vuelve para completar su misión (reunirse con su creador y descargar sus datos), pero que mientras va asimilando y destruyendo todo lo que encuentra a su paso. Se trata de un argumento similar al del episodio *The changeling* (2.3.), en donde un satélite, el Nomad, lanzado cientos de años atrás y que había entrado en una nueva fase de evolución tras chocar con una entidad extraterrestre, regresa al espacio de la Federación en busca de una forma de vida perfecta destruyendo en su camino todo lo que considera imperfecto.

Star trek II: La ira de Khan es una directa continuación del capítulo *Space seed* (1.22.), en donde la tripulación de la nave Enterprise despertaba de su letargo al antiguo dictador terrestre Khan (Ricardo Montalbán), que pretendía a continuación hacerse con la nave. Tras ser apresado, se decide que junto con su grupo de seguidores sea trasladado a un planeta abandonado, Alfa Ceti 5, para iniciar allí una nueva civilización. En la película la nave USS Reliant explora el planeta Alfa Ceti 6 y encuentra a Khan. Muchos años atrás el auténtico Alfa Ceti 6 explotó y desplazó Alfa Ceti 5 de su órbita, convirtiéndolo en una planeta inhóspito en el que Khan y sus seguidores consiguieron a duras penas sobrevivir. En *Star trek IV: Misión: Salvar la Tierra* la tripulación del Enterprise debe viajar en el tiempo y visitar la Tierra en el pasado, algo que también ocurrió en tres capítulos de la serie, *Tomorrow is yesterday* (1.19.), *City on the edge of forever* (1.28.) y *Assignment: Earth* (2.26.). Por su parte, el argumento de *Star trek V: La última frontera* era similar al del capítulo *The way to Eden* (3.20.), en donde un grupo de renegados que rechazan la tecnología secuestran el Enterprise para llegar al mítico planeta en donde se encuentra el Edén, aunque una vez que están allí descubren la falsedad de sus creencias.

En *Star trek V: La última frontera* es una secta de fanáticos religiosos liderados por Sybok, el hermanastro de Spock, que han abandonado la fe en la lógica a favor de la espiritualidad, los que se hacen con el control de la nave para llegar al mítico planeta en donde creen que se encuentra Dios, descubriendo allí que han sido engañados por falsas ilusiones.

Pero la franquicia cinematográfica de *Star trek* también ha sido un ejemplo de la incorporación de elementos de otro programa de televisión, en este caso de su serie clónica *Star trek: La nueva generación*, que comenzó su emisión en 1987 mostrando el universo de la serie original en un periodo posterior de tiempo. En *Star trek: La nueva generación* había destacado la presencia de Worf (Michael Dorn), un oficial de la especie Klingon, como uno de los tripulantes de mayor grado de la nave Enterprise, lo que resultaba notable teniendo en cuenta que, tanto en la serie original como en sus prolongaciones cinematográficas, los Klingon habían sido los principales enemigos de la Federación de Planetas a la que pertenecía la Flota Estelar y el Enterprise. Dentro del contexto socio-político de la época en la que fue producida *Star trek*, los Klingon simbolizaban al poder soviético, por lo que cuando a finales de los ochenta se creó un clima de distensión entre la URSS y los Estados Unidos, en *Star trek: La nueva generación* se respondió reflejando cómo en el futuro los Kingon habían resuelto sus diferencias con la Federación y se habían integrado en ella. Como los acontecimientos de esta evolución sólo se podían incorporar retrospectivamente, se dedicó el argumento de *Star trek VI: Aquel país desconocido* a mostrar las circunstancias que propiciaron el acuerdo de paz entre los Klingon y la Federación y la amenaza que sufrió por una conspiración de oficiales de ambos bandos que querían hacerlo fracasar.

Star trek: La próxima generación iba a ser un interesante cruce diegético entre el universo original de *Star trek* y el de *Star trek: La nueva generación* que ejemplificaba la influencia de las entregas posteriores en la mitología del programa. Si, como se mencionó anteriormente, diversos personajes de *Star trek* como Spock y el Dr. McCoy aparecieron en *Star trek: La nueva generación*, el Capitán Kirk sólo iba a participar en una película donde cedía el testigo al Capitán Picard muriendo heroicamente para salvar a un planeta y a la

tripulación de Enterprise, de forma que la muerte de Kirk suponía el punto y final del universo de la serie original. Siguiendo con la tradición establecida con *Star trek II: La ira de Khan*, en *Star trek: Primer contacto* se rememoraban y continuaban los acontecimientos de *Lo mejor de dos mundos* dando por concluida la línea argumental que se había iniciado allí. *Star trek: Némesis* (2003, Stuart Baird), la última película de la serie, incorpora elementos más o menos testimoniales de todas los programas. De *Star trek* se menciona la llamada maniobra Kirk, nombrada en honor al Capitán Kirk, de *Star trek: Espacio Profundo Nueve* se cita una de sus tramas principales, las Guerras Dominion, de *Star trek: Voyager* aparece la Capitán Janeway (Kate Mulgrew), y en referencia a la última serie, la retrospectiva *Star trek: Enterprise*, se incluye la nave USS Archer en honor al protagonista del programa, el Capitán Archer (Scott Bakula). Sin embargo, la película pierde un elemento de continuidad fundamental con su referente introduciendo una especie hasta ahora desconocida, los remanos, una raza degenerada de los romulanos que habitan en una Luna del Imperio y que nunca, a pesar de la frecuente presencia de los romulanos en *Star trek: La nueva generación* y las series siguientes, había sido mencionada.

Como se ha visto en este apartado, se puede realizar una correspondencia casi exacta entre las prolongaciones y las adaptaciones realizadas mediante la expansión diegética, aunque hay algunas relevantes excepciones. La más interesante de todas es *Maverick* (1994, Richard Donner), cuyo análisis pormenorizado se realizará a continuación. Otra excepción es *Se busca vivo o muerto* (1987, Gary Sherman), adaptación de *Wanted: Dead or alive* (CBS, 1958-61), programa protagonizado por Steve McQueen como el cazador de recompensas Josh Randall. La película es una actualización del planteamiento narrativo de la serie y su argumento gira alrededor de un cazador de recompensas que intenta capturar a un terrorista árabe. El nexo entre ambos textos es que el protagonista de la película, Nick Randall (Rutger Hauer), afirma que su abuelo Josh fue un famoso cazador de recompensas a principios de siglo. Aunque no se trata de un elemento sustancial dentro del argumento, es suficiente para considerar que la película es una expansión, no una sustitución, del universo diegético de *Wanted: Dead or alive*.

6.3.1.2. Ejemplos analizados.

A) Ejemplo de reelaboración: *Maverick*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

Maverick (Maverick), ABC: 1957-62.

Creada por Roy Huggins.

Reparto: James Garner (Bret Maverick), Jack Kelly (Bart Maverick), Roger Moore (Beau Maverick) y Robert Colbert (Brent Maverick).

Resumen: Los distintos miembros de la familia Maverick (Bret, Bart, Brent y su primo Beau) se dedican a recorrer el Viejo Oeste intentando sacar el mejor partido trabajando lo menos posible. Brillantes jugadores de cartas, harán uso de todo tipo de engaños para hacerse ricos lo antes posible, algo que, para su desgracia, nunca llegarán a conseguir.

Cine:

Maverick (Maverick), 1994.

Dirigida por Richard Donner. Escrita por William Goldman.

Reparto: Mel Gibson (Bret Maverick), Jodie Foster (Annabelle Bransford), James Garner (Zane Cooper), Graham Greene (Joseph), Alfred Molina (Ángel), James Coburn (Comodoro Duvall), Geoffrey Lewis (Matthew Wicker), Dan Hedaya (Twitchy) y Max Perlich (Johnny Hardin).

Resumen: Bret Maverick tiene sólo cuatro días para reunir los veinticinco mil dólares necesarios para participar en la mayor partida de cartas jamás celebrada en el Oeste. Mientras intenta conseguir el dinero Maverick conoce a Annabelle, una bella jugadora con tendencia a robar, y a Ángel, un malhumorado pistolero. Con Annabelle y el serio marshal Zane Cooper Maverick vivirá algunas aventuras antes de llegar a la partida. Allí derrotará a todos los jugadores consiguiendo el medio millón de dólares de premio, pero el dinero le será robado por Cooper, que estaba compinchado con el organizador del evento, el Comodoro Duvall. Maverick los encontrará a ambos y recuperará el premio. Pero al final Annabelle descubrirá que todo se ha tratado desde el

principio de un engaño y que Cooper es, en realidad, el padre de Bret Maverick. Su venganza será apropiarse de la mitad del botín.

Otros títulos:

The new Maverick. Telefilme emitido por la ABC en 1978. Dirigido por Hy Averback.

Reparto: James Garner (Bret Maverick), Jack Kelly (Bart Maverick), Charles Frank (Ben Maverick), Susan Blanchard (Nell McGarrahán), Eugene Roche (Austin Crupper) y Susan Sullivan (Alice Ivers).

Young Maverick, CBS: 1979.

Reparto: Charles Frank (Ben Maverick), Susan Blanchard (Nell McGarrahán) y John Dehner (Marshal Edge Troy).

Bret Maverick, NBC: 1981-82.

Reparto: James Garner (Bret Maverick), Darleen Carr (Mary Lou Springer), Ed Bruce (Tom Guthrie), Ramon Bieri (Elijah Crow) y John Shearin (Sheriff Mitch Dowd).

II. Contexto de producción.

Los años cincuenta fueron los años dorados del *western* televisivo, como demuestra la presencia de decenas de series de este género en las parillas. En la temporada 1958-59 llegaron a estar en emisión en horario de máxima audiencia hasta treinta y un programas diferentes, entre ellos series tan populares y longevas como *Cheyenne* o *La ley del revólver*³⁶³. Precisamente fue uno de los productores de *Cheyenne*, Roy Huggins, el que creó *Maverick* para Warner Bros. como parte del fértil cupo de programas del género realizado por el estudio³⁶⁴. Todo partió de un capítulo de *Cheyenne* titulado *The dark rider* (2.1.) en el que Huggins se planteó la manera de transgredir las

³⁶³ BROOKS y MARSH (1999), p. 1163.

³⁶⁴ Roy Huggins ha sido uno de los creadores televisivos más influyentes, con una trayectoria profesional que se extiende durante casi cincuenta años. Otros de sus proyectos más destacados fueron *Colt 45*, *El virginiano*, *El fugitivo*, *Los casos de Rockford*, *Baretta*, *Hunter* y la nueva versión de *El fugitivo*.

reglas del género introduciendo un personaje con un toque de novedad, la estafadora profesional Samantha Crawford (Diane Brewster). El éxito de la propuesta permitió a Huggins desarrollar un concepto que pretendía alejarse del esquema del *western* tradicional. Su protagonista no iba a ser un aguerrido héroe dispuesto a poner en riesgo su vida por salvaguardar la justicia, sino un simpático canalla capaz de todo con tal de conseguir dinero fácil, un planteamiento que apostaba por un tono desmitificador y un fuerte componente de humor negro e ironía. Huggins afirmó que *Maverick* era una sátira realizada por una persona que era muy escéptica ante las sátiras, por lo que en vez de apostar por el ingenio y el chiste fácil, estaba construida alrededor de una buena historia³⁶⁵. Así la serie se permitió el lujo de parodiar en diferentes capítulos a otros programas del género que se encontraban en emisión, como *Cheyenne*, *Bonanza*, *Bronco* o *Sugarfoot*. Pero *Maverick* derivó hacia un estilo cómico más visual cuando a final de la segunda temporada Huggins abandonó la serie para ocuparse de otros proyectos.

En principio James Garner debería haber sido el único protagonista del programa interpretando a Bret Maverick. Sin embargo, durante el proceso de producción se puso de manifiesto que era imposible acabar un episodio por semana, por lo que se apostó por crearle a Bret un hermano, Bart (Jack Nelly), con similares atribuciones: golfo, simpático y estafador de los ricos, aunque no precisamente para repartírselo a los pobres. Ambos personajes se alternarían en la emisión, protagonizando episodios comunes en ocasiones especiales. A finales de la tercera temporada James Garner abandonó la serie por desacuerdos con Warner Bros., una ausencia que nunca pudo cubrirse satisfactoriamente y que marcó el inicio de la lenta decadencia de *Maverick*³⁶⁶. Los productores crearon otro personaje para sustituirle, el primo inglés Beau Maverick, interpretado por Roger Moore. En la temporada siguiente Moore fue sustituido por otro miembro de los Maverick, Brent (Robert Colbert), mientras

³⁶⁵ LONGWORTH, James L. Jr.: *TV creators: Conversations with America's top producers of television drama. Volume two*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 2002. Página 39.

³⁶⁶ VAHIMAGI, Tise: *Maverick*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/maverick/maverick.htm> (10-08-2004).

que en la sexta y la última temporada Jack Kelly como Bart Maverick tendría el protagonismo absoluto.

En 1978 James Garner y Jack Kelly volvieron a interpretar a Bret y Bart Maverick para el telefilme introductorio de una nueva serie de televisión con el hijo de Beau, Ben (Charles Frank), como protagonista. *The new Maverick* funcionó bien y sirvió como punto de partida para *Young Maverick*, emitida por la CBS porque la ABC decidió rechazar el proyecto. Sin embargo, a pesar de las buenas expectativas iniciales, la serie fue cancelada por sus bajos índices de audiencia. James Garner volvió a interpretar de nuevo a Bret en una nueva serie en la que se recuperaba, en este caso como protagonista absoluto, al personaje que lo había lanzado a la fama más de veinte años antes. Pero *Bret Maverick* no logró atraer una audiencia urbana con la que resultar atractiva a los anunciantes y la cadena aprovechó los problemas de Garner con los productores para cancelarla³⁶⁷.

Una década después el actor Mel Gibson, admirador de la serie durante su niñez, puso en marcha la conversión de *Maverick* en una gran producción para la pantalla grande a través de su compañía Icon. Gibson se hizo con el papel principal, Bret Maverick, el más carismático y recordado de todos los protagonistas con los que contó la serie. James Garner también fue incluido en el reparto interpretando al marshal Zane Cooper, mientras que Jodie Foster se encargó del papel protagonista femenino, la estafadora Annabelle Bransford. Además de como la adaptación de una serie de televisión, *Maverick* también se entendió en su momento como una parodia del neo-western que el éxito de *Bailando con lobos* cuatro años antes había propiciado. Y al igual que la serie original jugaba con las referencias a otros programas del momento (a veces contando con sus mismos protagonistas), en *Maverick* se hizo lo mismo con la aparición en una escena del actor Danny Glover, compañero de Mel Gibson en la serie cinematográfica *Arma letal*, dirigida también por Richard Donner. Pero la película es también un homenaje a los westerns televisivos de los años cincuenta y sesenta, la generación a la que perteneció *Maverick*, gracias a las

³⁶⁷ BARER, Burl: *Maverick: The making of the movie - The official guide to the television series*. Ed. Charles E. Tuttle Company, Boston, 1994. Páginas 135-136.

breves apariciones de muchos de los actores que lograron fama con ellos, como Doug McClure de *El virginiano* (NBC, 1962-71), Robert Fuller de *Laramie* (NBC, 1959-63), William Smith de *Laredo* (NBC, 1965-67) y Will Hutchins de *Sugarfoot* (ABC, 1957-61).

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Maverick (p) expande el universo narrativo de la serie original, aunque sin que se pueda especificar si lo hace retrospectivamente o insertándose en su desarrollo³⁶⁸. La película retoma la estructura narrativa de un episodio típico, que siempre partía de un prólogo donde el protagonista, Maverick, estaba en una situación desesperada para, a partir de ese punto, realizar una retrospectión para explicar los acontecimientos que condujeron al personaje a esa circunstancia adversa. Una vez llegado a este momento, que se encontraba en la parte media del desarrollo, la narración continuaba hasta llegar a la resolución final. Esta estructura arquetípica de la serie es reproducida en la película, que comienza con Bret Maverick atado y sentado encima de su caballo con una soga al cuello, una bolsa llena de serpientes a sus pies y tres hombres armados a su alrededor. Es decir, la situación más desesperada e insalvable posible. A partir de ahí Maverick comienza a recordar cómo llegó a esa situación, comenzando por una partida de cartas que jugó para conseguir el dinero que necesitaba para inscribirse en una competición de póquer, en donde conoció al que es uno de sus verdugos, el pistolero Ángel. Tras diversas peripecias, Maverick acaba con la soga al cuello, una situación de la que se librará para continuar el desarrollo de la historia. Tanto la ficción televisiva como la cinematográfica suelen tener un carácter bastante lineal y el procedimiento narrativo de comenzar la historia *in media res* fue un mecanismo muy original en los años cincuenta y su recuperación por parte de la película es muestra latente del interés por retomar los principales elementos distintivos del referente original.

³⁶⁸ Para evitar la confusión entre los dos textos homónimos, *Maverick* (s) se utiliza para designar a la serie de televisión y *Maverick* (p) a la película.

Maverick (p) también retoma otros elementos de la serie de la que parte, tanto a nivel de argumento como de tono, y mantiene el estilo de comedia picaresca con dosis de misterio, acción y romance que lo definen como un *western* atípico³⁶⁹. En parte es el tratamiento humorístico del género del *western* desarrollado a través de Bret Maverick lo que en última instancia justifica la adaptación cinematográfica de *Maverick* (s). A pesar de su extraordinario éxito durante los años cincuenta y principios de los sesenta, el *western* televisivo sufrió un profundo desgaste del que nunca llegaría a recuperarse, quedando como género desplazado de la misma forma que ocurrió con su modalidad cinematográfica³⁷⁰. Tres series de la época han sido adaptadas cinematográficamente. *Se busca vivo o muerto* actualizaba su referente para convertirse en un filme de acción. *Jim West* era un *western* híbrido con el género de espías y es en esta parte desarrollada con elaborados efectos especiales en donde incide especialmente *Wild wild west*. Y *Maverick* era un *western* que no llegaba a ser una parodia, pero sí contaba con los suficientes elementos distintivos gracias a su humor y su desmitificación de las convenciones del género como para sobresalir de la producción del momento. Precisamente son estos elementos distintivos articulados en torno a Bret Maverick los que justifican la adaptación cinematográfica dentro, como se citó anteriormente, del neo-*western* surgido en la década de los noventa.

El argumento de la película también remite a algunos capítulos de *Maverick* (s). Por ejemplo, la última parte del argumento (la competición de póquer) se puede considerar una referencia directa a *The seventh hand* (1.23.), en donde Maverick es convencido por la estafadora Samantha Crawford para participar

³⁶⁹ El guionista William Goldman reconoció que su primera idea fue hacer más activo a *Maverick*, ya que en la serie era fundamentalmente un personaje reactivo forzado por sus circunstancias. El autor también destacó que el cambio de planteamientos narrativos típicos desde los años cincuenta le llevó a tener que idear una historia original en vez de simplemente adaptar uno o varios capítulos, aunque el análisis demuestra que Goldman utilizó diversos elementos argumentales de la serie. GOLDMAN, William: *Which lie did I tell?: More adventures in the screen trade*. Ed. Vintage Books, Nueva York, 2000. Página 60.

³⁷⁰ Una aproximación a las causas del fulgurante éxito y rápido declive del género del *western* en televisión se encuentra en BODDY, William: *'Sixty million viewers can't be wrong': The rise and fall of the television western*, en BUSCOMBE, Edward y PEARSON, Roberta E. (eds.): *Back in the saddle again: New essays on the western*. Ed. British Film Institute, Londres, 1998. Páginas 119-140.

en una partida de póquer con unos ricos hombres de negocios en un barco de vapor. Incluso el fondo de la historia es similar, ya que en ambos casos todo se trata de una estratagema para poder robarles. Y la presencia del padre de Maverick remite al capítulo en el que aparece en la serie por única vez, *Pappy* (3.1.). Precisamente, otro elemento que vincula a la película con la serie original es la recurrencia de Bret Maverick por repetir frases dichas por su padre, encabezadas siempre por *como mi viejo papá solía decir...* La frase que Bret dice en esta ocasión para justificar su cobardía ante un pistolero es: *como mi viejo papá solía decir, el que juega y corre para escapar, podrá correr otro día.*

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Es muy difícil determinar cuál es la relación temporal entre la película y *Maverick* (s). Si se sitúa diegéticamente antes, durante o después de la serie es algo que no tiene mayor trascendencia dentro de la trama, en parte porque la serie original, por sus características de producción, tenía un carácter fuertemente episódico sin la existencia de ningún tipo de elementos que vinculara o relacionara unos capítulos con otros. Así podrían ordenarse todas sus entregas al azar y seguirían manteniendo un orden lógico, algo que no suele ser muy común en la actualidad pero que fue uno de los elementos fundamentales de la ficción televisiva del periodo³⁷¹. Sin embargo, la presencia de un personaje, el marshal Zane Cooper, puede ser un indicativo de que la película no podría situarse en ningún caso en un periodo posterior a la serie. Cooper resulta ser el padre de Maverick, algo que el espectador no sabe hasta la última secuencia. Sin embargo, este mismo personaje apareció en el primer capítulo de la tercera temporada de la serie, *Pappy*, por lo que su utilización en la película, un brillante recurso argumental, sería su primera aparición, ya que si no, el misterio sobre su identidad carecería de sentido. Por ello, o bien la película se situaría en un periodo anterior al descrito en la serie o bien durante

³⁷¹ Roy Huggins afirmó que los guiones se escribían sin tener en cuenta qué miembro de los Maverick iba a protagonizarlo. En su línea correspondiente sólo se escribía Maverick y después se adjudicaba a un actor u otro sin realizar ningún cambio. BARER (1994), p. 114.

un punto indeterminado de sus dos primeras temporadas³⁷². En cualquier caso, como ya se ha mencionado, este punto no tiene mayor repercusión en la película, que como *Maverick* (s), se sitúa en las primeras décadas del siglo XIX, un momento histórico previo a la definitiva introducción de la tecnología y la civilización en el denominado Viejo Oeste.

El uso de los espacios es mucho más interesante por cuanto juega un importante papel en la codificación del *western* como género. En este sentido, *Maverick* (p) retoma la mayoría de las localizaciones típicas tanto de la serie original como del género al que pertenece. Por ejemplo, los salones en los que se bebe y se juega a las cartas eran los espacios más comunes de *Maverick* (s) y también lo son de su adaptación cinematográfica. Otras secuencias también se sitúan en lugares comunes en los *westerns*, como los segmentos de la película desarrollados en una diligencia y en una reserva india. Tampoco faltan las situaciones prototípicas, como el atraco al banco y el ahorcamiento que está a punto de consumarse en la persona de Maverick. El último segmento de la película se desarrolla en otro lugar significativo, un barco a vapor, que es una de las localizaciones características de la serie original como frecuente escenario de partidas de póquer en las que participan grandes magnates, tal y como también ocurre en *Maverick* (p). De esta forma la película se convierte en un completo catálogo de todos los lugares y situaciones más prototípicas del *western* en sus diferentes variantes.

C. Los personajes.

Maverick (s) tuvo durante sus cinco temporadas cuatro protagonistas diferentes: Bret, Bart, Beau y Brent Maverick. Sin embargo, sólo uno de ellos es el protagonista de la película, Bret, lo que puede justificarse por varios motivos. En primer lugar, por la fuerte asociación entre la serie y uno de sus protagonistas, James Garner, que interpretó a Bret Maverick, aunque el actor no permaneció en la serie durante todo su desarrollo como sí hizo Jack Kelly (Bart Maverick). Pero Bret se convirtió en el personaje más recordado de la

³⁷² Burl Barer afirma que él cree que la película se sitúa en un periodo anterior a la serie, aunque también considera que este punto no tiene gran importancia. BARER (1994), p. x.

serie por el interés del actor en seleccionar los guiones en los que los elementos de humor eran mayores, dejando para el co-protagonista Jack Kelly aquellos más tradicionales, que irónicamente (respecto al relativo olvido sufrido por Kelly) fueron los que lograban mayor audiencia³⁷³. La relación entre la serie y Garner fue tan fuerte que cuando éste la abandonó por desacuerdos contractuales, *Maverick* entró en un declive del que no saldría nunca. A la hora de realizar una adaptación siempre se buscan los elementos más característicos de la serie original y en este caso se trataba de recuperar al personaje de Bret por encima de los demás protagonistas.

Y tampoco podemos olvidar la importancia del gran parecido físico existente entre el propio James Garner durante su juventud y Mel Gibson, que no sólo es el protagonista de la película sino también su principal impulsor. Sin embargo, en la película se podría haber optado por una solución diferente e incluir a Bart como co-protagonista. En la serie Bart y Bret aparecían juntos en multitud de capítulos y esta estructura podría haber sido trasladada igualmente a *Maverick* (p). Sin embargo, se opta por un planteamiento diferente, en parte porque difícilmente una estrella como Mel Gibson compartiría protagonismo con otro galán. Pero también porque un elemento esencial del argumento es la presencia de otro *Maverick* encubierto, el marshal Zane Cooper que, como se descubre en la sorpresa final, es el patriarca de todo el clan *Maverick*.

Bret *Maverick* aparece caracterizado en la película de una manera muy similar a como era en la serie de televisión: un pícaro oportunista y atractivo con un instinto de supervivencia hiperdesarrollado. Un vividor simpático cuya principal máxima es que la valentía es un concepto sobrevalorado³⁷⁴. Sin embargo, a pesar de esta pretensión de pasar lo más inadvertido posible, *Maverick* siempre acaba envuelto en las situaciones más disparatadas y, lo que es peor, más peligrosas para su integridad física. Por eso muy a menudo tendrá que echar

³⁷³ BARER (1994), p. 153.

³⁷⁴ En la guía del guionista de *Maverick* (s) Roy Huggins plasmó cuáles debían ser las características esenciales del personaje. Entre ellas destacaban: *El principal objetivo de Maverick es el más antiguo y noble de los motivos: el motivo del beneficio; Maverick es una serie con una historia sobre la regeneración en la que la regeneración ha sido pospuesta indefinidamente; y Llamar cobarde a Maverick es excesivo, llamarlo precavido sería más propio.* BARER (1994), pp. 116-117.

mano de sus puños. El grueso de estas características se mantiene en la película, aunque también es necesaria la introducción de algunos elementos que endulcen esta caracterización del personaje. Por ejemplo, en la secuencia de la diligencia Maverick se resiste a salir para controlar a los caballos después de la muerte del conductor, pero al final acaba realizando arriesgadas peripecias para conseguirlo. Y en la escena de la partida de cartas en Crystal Palace, Maverick se asusta cuando descubre que uno de los jugadores es un asesino profesional, pero a continuación lo sorprende demostrando su habilidad con las pistolas.

Maverick vive una relación de amor-odio con Annabelle Bransford, su rival en la mesa de juego y su amante fuera de ella. Annabelle está basada en uno de los personajes más característicos de la serie, Samantha Crawford, creado por Roy Huggins, como ya se comentó anteriormente, para un capítulo de *Cheyenne, The dark rider*, en el que se pretendía parodiar el género introduciendo un personaje muy poco común, el de una mujer tan bella como inteligente que no sólo es independiente de cualquier hombre, sino que se sabe ganar bien la vida como estafadora profesional. Este capítulo fue un ensayo para *Maverick* y, una vez que Huggins puso la nueva serie en marcha, utilizó a Crawford en cuatro capítulos. En el primero de ellos, *According to Hoyle* (1.3.), Samantha vencía a Bret Maverick dos veces seguidas a las cartas demostrando conocer las reglas del juego mucho mejor que él. Como Samantha Crawford en la serie, Annabelle es atractiva e inteligente. Por muy adversa que se vuelva la situación, siempre guarda un as en la manga, como prueba al final robando la mitad del botín logrado por los Maverick. En *Maverick* (p) la relación entre Annabelle y Bret es explícitamente sexual, algo que nunca podría haber ocurrido en la serie debido al rígido código moral de la época, aunque en *According to Hoyle* existe una evidente tensión sexual entre Samantha Crawford y Bret Maverick.

Igual de interesante es el personaje del marshal Zane Cooper, interpretado por el Bret Maverick original, James Garner. Cooper es un personaje esencial dentro de la historia y su introducción responde a mucho más que un mero golpe de efecto final. El padre de los Maverick siempre estaba presente en las

peripecias de sus hijos de la mano de las frases que les repetía cuando eran pequeños, como *intenta todo al menos una vez en la vida, si fallas conviértete en abogado o si eres capaz de permanecer lejos de las mujeres y las tentaciones, entonces no eres hijo mío*³⁷⁵. Y sus hijos siempre repiten estas frases para justificar su ansia por ganar dinero sin trabajar, huir cobardemente de todas las situaciones de riesgo y negarse a comprometerse sentimentalmente. El hecho de que Cooper, que aparentaba ser un rígido defensor de la ley, sea el padre de los Maverick funciona con total lógica dentro de la historia porque, como el patriarca de una prole de golfos profesionales, demuestra ser un mentiroso brillante capaz de engañar a todos hasta el final. Además, su presencia funciona a otro nivel. Como ya se mencionó anteriormente, Papá Maverick ya había aparecido en un capítulo de la serie, *Pappy*, en donde James Garner interpretaba al personaje caracterizado por un eficaz maquillaje. Por ello la presencia de Garner resulta un doble guiño para el espectador que va más allá de la utilización habitual de la intertextualidad célebre. Primero porque interpreta al padre del personaje que él popularizó en su juventud y, segundo, porque él mismo ya interpretó a ese personaje en la misma serie.

D. Las acciones narrativas.

En el apartado de las acciones narrativas *Maverick* (p) es bastante respetuosa con la serie original. *Maverick* (en este caso, Bret) es el protagonista y su principal objetivo continúa siendo ganar la mayor cantidad de dinero posible. En la película la trama está desglosada de tal manera que el espectador y el resto de los personajes no saben verdaderamente qué es lo que está ocurriendo hasta el final, en donde se revelan las estratagemas desarrolladas por Bret junto al marshal Cooper, su padre, para engañar a todo el mundo y quedarse con el botín de la competición de póquer³⁷⁶. Es decir, al igual que ocurría en muchos capítulos de la serie, el objetivo es salir de una situación complicada

³⁷⁵ Muchas de estas frases están recopiladas en la página no oficial *The Legend of Maverick*: home.talkcity.com/chaplinc/mavericktv/pappy.html (10-01-2001).

³⁷⁶ El guionista William Goldman señaló que la importancia de la partida de póquer debía ser superlativa porque en la serie las partidas eran habituales, pero en la película se debía tratar de la partida más importante de su vida. GOLDMAN (2000), p. 60.

con el mayor beneficio posible, aunque en este caso el hecho de lograr al menos la mitad del botín supone la consecución del objetivo, algo que no solía ser común en la serie de televisión. En cuanto a la figura de los antagonistas, son bastante numerosos. Principalmente están Ángel, el pistolero que intenta matarlo en varias ocasiones, y el Comodoro Duvall, que roba el dinero del premio. También pueden considerarse antagonistas secundarios todos los jugadores de cartas con los que Maverick debe enfrentarse en la competición para hacerse con el premio.

El hecho de que Maverick sea una película que juega en su argumento con las dobles traiciones y las mentiras hace que la delimitación de otras categorías sea mucho más complicada de lo que suele ser habitual. Por ejemplo, Joseph, el jefe de la reserva india al que Maverick acude para que le pague una deuda, es un ayudante poco convencional. Es cierto que ayuda a Maverick a lograr mil dólares para la inscripción en la competición de póquer, pero también que le miente haciéndole creer que no tiene dinero y que el noble ruso ha pagado menos dinero del que le ha dado realmente por fingir que Maverick es un indio al que ha matado. Más complicada es la función del marshal Cooper y de Annabelle dentro de la historia. Cooper se pasa prácticamente la totalidad de la narrativa caracterizado como un antagonista que resalta todos los defectos de Maverick, como su oportunismo y su cobardía. Cooper parece sabotear todos los planes de Maverick y lo pone sucesivamente en situaciones de peligro, como ocurre en la diligencia. Después roba el dinero que Maverick ha ganado en la competición de póquer y, cuando le es arrebatado, jura no descansar hasta poder vengarse de él. Sin embargo, en la escena final se revela que todo se ha tratado de una pantomima y que en realidad Cooper ha actuado en todo momento como ayudante de Maverick, ya que el objetivo final era hacerse con el dinero fueran las que fueran las circunstancias. Esta función fingida está perfectamente integrada dentro del desarrollo lógico de la historia y es uno de los elementos que sirve para que, al final, la película tenga un sentido completo para el espectador.

La función de Annabelle Bransford es aún más compleja, ya que ella ejerce alternativamente como ayudante y antagonista menor de Maverick. Esta doble

función es muy habitual en argumentos parecidos a los de *Maverick* (p), en donde los personajes se traicionan y se ayudan sucesivamente según las circunstancias. Además, en este caso existe el precedente de la serie original, en donde el personaje de Samantha Crawford desempeña una función igualmente ambigua. Anabelle juega en contra de Maverick siempre que están juntos en una mesa de póquer. Fuera de ella su labor tampoco es mucho más positiva, y, aunque acaban iniciando una relación amorosa, el interés de Anabelle siempre es engañar y robar a Maverick. Incluso al final de la película resulta ser mucho más inteligente de lo que padre e hijo han imaginado y tras descubrir su engaño consigue robarles la mitad del botín.

IV. Conclusión.

Sin duda, *Maverick* (p) es una de las más notables adaptaciones de una serie de televisión nunca realizadas. Las razones de este éxito son un compendio de circunstancias favorables. Primero, porque el contexto en el que fue producida, el *revival* del *western* en los años noventa, permitió presentarla como un acercamiento humorístico a un género muy popular, funcionando de la misma forma que la serie lo había hecho treinta años atrás. Ello favoreció que *Maverick* (p) fuera aceptada como una revisión simpática fácilmente interpretable por el espectador, algo complicado si el *western* no se hubiera convertido en un género habitual durante ese periodo. Un segundo elemento es el brillante guión escrito por William Goldman, que presenta una historia completamente nueva adaptada a los gustos del público moderno, pero que también demuestra un gran conocimiento de la historia original y de muchos de sus elementos característicos. De esta forma *Maverick* puede ser entendida perfectamente por el espectador que no conoce la serie, pero también ofrece numerosos elementos autorreferenciales que pueden ser reconocidos por los que la siguieron durante su emisión original o algunas de sus reposiciones. Así, la película funciona perfectamente como acercamiento humorístico a un género y homenaje a una serie de televisión, pero también como un texto autónomo que combina el humor, la acción, el romance y los golpes de efecto.

B) Ejemplo de prolongación: *Expediente X*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

Expediente X (The X-files), Fox: 1993-2001.

Creada por Chris Carter.

Reparto: David Duchovny (Agente Fox Mulder), Gillian Anderson (Agente Dana Scully), Jerry Hardin (Garganta Profunda), Mitch Pileggi (Walter Skinner), Robert Patrick (Agente John Doggett), Steven Williams (Mister X), William B. Davis (El Fumador) y John Neville (El Hombre de las Manos Cuidadas).

Resumen: Fox Mulder es un agente del FBI encargado de una sección dedicada a investigar casos de difícil explicación conocidos como los Expedientes X. Sus superiores deciden asignarle como compañera a la doctora Dana Scully con el propósito de controlar su trabajo y desacreditarlo desde el punto de vista científico, pero ella se convertirá en su mejor aliada. Juntos investigarán todo tipo de fenómenos de índole paranormal paralelamente a la resolución de una gran conspiración entre hombres poderosos y extraterrestres para facilitar una hipotética invasión que ponga fin a la vida humana en la Tierra.

Cine:

Expediente X: La película (The X-files: Fight the future), 1998.

Dirigida por Rob Bowman. Escrita por Chris Carter.

Reparto: David Duchovny (Agente Fox Mulder), Gillian Anderson (Agente Dana Scully), Mitch Pileggi (Walter Skinner), William B. Davis (El Fumador), John Neville (El Hombre de las Manos Cuidadas), Martin Landau (Dr. Alvin Kurtzweil), Armin Mueller-Stahl (Conrad Strughold), Terry O'Quinn (Darius Michaud), Blythe Danner (Jana Cassidy) y Lucas Black (Stevie).

Resumen: Un edificio federal es objeto de un ataque terrorista y como consecuencia mueren varios bomberos y un niño. Fox Mulder, un agente del FBI poco convencional, está a punto de impedir el atentado y sospecha que hay algo que no está claro. Ayudado por su compañera Scully, descubre que los bomberos y el niño habían sido atacados por un extraño virus de origen alienígena. Guiado por un extraño científico, el doctor Kurtzweil, Mulder

descubre el meollo de una oscura conspiración para cultivar un virus que da lugar a un ser mitad humano mitad extraterrestre que se desarrolla dentro de maíz transgénico para ser transmitido por abejas. Mulder es también ayudado por un misterioso personaje, el Hombre de las Manos Cuidadas, y logra salvar a Scully de una muerte segura rescatándola de una nave extraterrestre escondida en el Ártico. Finalmente no consiguen demostrar la existencia de la conspiración, pero sí que los Expedientes X sean reabiertos.

Otros títulos:

The lone gunmen, Fox: 2001.

Creada por John Shiban, Vince Gilligan y Frank Spotnitz.

Reparto: Tom Braidwood (Melvin Frohike), Dean Haglund (Ringo Langly), Bruce Harwood (John Fitzgerald Byers), Zuleikha Robinson (Yves Adele Harlow) y Stephen Snedden (Jimmy Bond).

II. Contexto de producción.

Expediente X ha sido una de las series norteamericanas de mayor éxito e influencia de los últimos años. Cuando comenzó a emitirse en 1993 ni su creador Chris Carter ni sus protagonistas David Duchovny y Gillian Anderson eran conocidos por el gran público. La serie contaba con un presupuesto muy limitado y, a pesar de aparentar desarrollarse en diferentes lugares de los Estados Unidos, en realidad era grabada en la Columbia Británica, en Canadá, un económico sistema utilizado por muchas producciones para abaratar costes. La serie encontró su hueco en las parrillas de Fox, la cuarta *network* que entonces se hallaba en pleno desarrollo (aún no emitía programación original todos los días de la semana) y que apostaba por programas diferentes que pudieran atraer a un público joven. Rápidamente *Expediente X* y sus protagonistas, los agentes del FBI Fox Mulder y Dana Scully, se convirtieron en uno de los estandartes de Fox a la vez que su popularidad se extendía por todo mundo. La serie se materializó como un gran negocio del que formaban parte la lucrativa edición de novelizaciones, vídeos, un disco con canciones inspiradas en la serie y un videojuego, mientras que en Europa se ponían a la

venta con gran éxito ediciones videográficas de capítulos aún no estrenados. *Expediente X* también propició que el resto de los canales comenzaran a producir series en las que lo paranormal o lo extraterrestre en sus distintas facetas eran protagonistas, como *Cielo negro* (NBC, 1996-97), *La Tierra: Conflicto final* (Sindicación, 1997-2002), *Buffy, cazavampiros*, *Embrujadas* (WB, 1998-), *El elegido* (Sci-Fi Channel, 1999-2001), *Roswell* (WB, 1999-2001; UPN, 2001-2002) y *Al otro lado* (NBC, 2000).

A pesar de ser un programa extraordinariamente popular entre el segmento de público más deseado por los anunciantes, *Expediente X* nunca logró audiencias millonarias. Su mejor año fue la temporada 1997-98, en la que consiguió colocarse en el puesto diecinueve de los programas más vistos³⁷⁷. Precisamente, al finalizar esa temporada se estrenó *Expediente X: La película*, un proyecto en el que Chris Carter y su equipo habían estado trabajando durante los dos años anteriores aprovechando los descansos del programa para su rodaje y posproducción. El objetivo era estrenar la película durante el verano entre la quinta y la sexta temporada de la serie, de forma que pudiera ser considerada un capítulo especial con una trama fuertemente imbricada en el argumento general, aunque lo suficientemente abierta como para ser entendida por los nuevos espectadores. De esta forma, el último capítulo de la quinta temporada se emitió el 17 de mayo y la película fue estrenada un mes después, el 19 de junio. El primer capítulo de la sexta temporada se emitió el 8 de noviembre. La explotación comercial de la película quedaba perfectamente integrada en la serie, sin que existieran interferencias entre las diferentes entregas y los espectadores tuvieran suficiente tiempo para poder verlas en el orden correcto.

A pesar de que *Expediente X: La película* consiguió unas excelentes recaudaciones, no se consideró excesivamente exitosa teniendo en cuenta la popularidad de la serie entre el público que más acude a las salas, los jóvenes. *Expediente X* se prolongó durante cuatro años más hasta que fue cancelada tras su novena temporada por los bajos índices de audiencia y el agotamiento

³⁷⁷ BROOKS y MARSH (1999), p. 1259.

de sus productores. Uno de los actores protagonistas, David Duchovny, había abandonado la serie tras finalizar la séptima temporada y tan solo se había prestado a participar en algunos capítulos a partir de entonces, incluido el doble capítulo final. Su lugar fue ocupado por el actor Robert Patrick como el agente John Doggett, destacando la incorporación de Annabeth Gish como la agente Mónica Reyes, en principio un personaje recurrente pero orientado a sustituir a Gillian Anderson cuando la actriz confirmara sus planes de abandonar la serie al final de la novena temporada si ésta era renovada de nuevo. *Expediente X* también dio paso a un efímero *spin-off*, *The lone gunmen*, protagonizado por tres personajes recurrentes de la serie, Byers, Langley y Frohike, expertos en ayudar a Mulder a investigar todo tipo de conspiraciones y conocidos con el sobrenombre de los Tiradores Solitarios.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Expediente X representa un caso singular de adaptación cinematográfica de una serie de televisión porque fue realizada mientras aún se encontraba en producción. Sin embargo, lo que es verdaderamente relevante no es esto (anteriormente ya había ocurrido algo parecido con *Dragnet* y *La marina de McHale*), sino la fuerte imbricación que la película tiene en el desarrollo del programa. En este caso el universo planteado por la película se integra en el de la serie, de manera que lo completa y expande de una manera lógica y consecuente. La película ocupa un lugar determinado: es el puente entre la quinta temporada y la sexta y supone el paso previo a la resolución del gran misterio de la conspiración, la gran trama serial del programa desde su inicio.

Expediente X contaba con dos tipos de tramas. Por un lado, estaban las episódicas, en las que Mulder y Scully investigaban todo tipo de fenómenos paranormales resueltos en un único capítulo. Por otro, había una gran trama serial que se ocupaba de una posible invasión extraterrestre y de una gran conspiración para ocultarla por parte de un grupo de hombres poderosos conocidos como el Sindicato. Cuando el Sindicato sea aniquilado en la sexta

temporada, el tema de la conspiración continuará, pero reconvertido. Como Mulder y Scully descubrirán en el último capítulo de la serie, *The truth* (9.19. / 9.20.), esta invasión se producirá inevitablemente en el 2012 con el conocimiento del gobierno, en el que se han infiltrado extraterrestres con apariencia humana. *Expediente X: La película* es uno de los pasos intermedios para la resolución de la primera parte de la conspiración y forma una estructura unitaria con otros cuatro capítulos: *The end*, *The beginning*, *Two fathers* y *One son*. *The end* (5.20.) es el episodio previo a la película y en él los Expedientes X son suprimidos. *The beginning* (6.1.) es el capítulo inicial de la temporada y comienza con una serie de fragmentos de capítulos anteriores a modo de contextualización, entre los que se incluyen varios pertenecientes a la película. En este capítulo se oficializa la reapertura de los Expedientes X, aunque a ellos son asignados dos agentes que ya habían aparecido en la quinta temporada, Spender y Fowley. La trama de la conspiración se resuelve en dos capítulos intermedios de esa misma temporada, *Two fathers* (6.11.) y *One son* (6.12.), en donde la invasión se activa pero es neutralizada por un grupo de extraterrestres rebeldes que aniquilan al Sindicato y a sus familias, mientras que el agente Spender es aparentemente asesinado por su padre, el misterioso Fumador. En un principio la lógica lleva a pensar que la resolución de la trama de la conspiración debería haber sido resuelta en la película, de manera que ésta hubiera sido entendida como un acontecimiento especial. En su lugar, se ha decidido que la película sea un capítulo más dentro de la estructura dedicada a la resolución de esta primera parte de la conspiración.

El estreno en países como España donde la serie se emitía con retraso plantea una necesaria reflexión sobre este tipo de adaptaciones realizadas en medio de la producción de una serie. A nivel de competencia del espectador, en este caso la relación era ambigua, porque por un lado el desconocimiento de la temporada precedente a la película eliminaba cierta competencia en el espectador habitual del programa. Pero por otro, el hecho de que por sus circunstancias de producción la película ignorara la mayor parte de los acontecimientos planteados en la quinta temporada y tampoco aparecieran las últimas incorporaciones al plantel de personajes neutralizaba en parte esta pérdida de competencia.

A nivel de estructura la película se desarrolla de una manera muy similar a la serie. *Expediente X: La película* comienza con una secuencia en la que, en un lugar apartado (en este caso un pueblo de Texas), se produce un hecho extraordinario de difícil explicación (un niño descubre una cueva mientras juega y es infectado por un extraño virus). Tras este prólogo comienza la investigación del caso y los protagonistas se trasladan al lugar de los hechos para investigar. Como colofón se presenta un final ambiguo y abierto en el que la amenaza se mantiene presente. En muchos de los capítulos este final es un breve epílogo en el que se muestra cómo la criatura o el fenómeno paranormal no ha desaparecido del todo. En el caso de la película el epílogo refleja cómo la fabricación del maíz transgénico que contiene el virus extraterrestre continúa en el desierto. También se puede resaltar que en *Expediente X* el uso de los teléfonos móviles trasciende una mera utilidad práctica, convirtiéndose en un artilugio narrativo fundamental dentro de la trama. En la mayoría de los capítulos Mulder y Scully sólo pasan juntos una porción limitada de tiempo, de forma que trabajan independientemente en diferentes apartados del caso. Para conseguir que la trama avance con rapidez es necesario que cada personaje sepa qué es lo que ha averiguado el otro, algo posible gracias al uso constante de los teléfonos móviles. En la película este elemento narrativo es usado de idéntica forma y los teléfonos móviles son utilizados para poner en contacto a los personajes a pesar de que estén en lugares distantes para hacer avanzar la trama con mayor rapidez y eficiencia.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

La acción de la película se sitúa, como ya se ha mencionado anteriormente, entre la quinta y la sexta temporada de la serie. No existen demasiadas indicaciones temporales, aunque a lo largo de la serie existen múltiples pistas de que se desarrolla paralela a la contemporaneidad extratextual, por lo que es lógico pensar que la trama se desarrolla en el mismo año en el que fue estrenada, 1998. Tampoco existen indicaciones de la distancia temporal entre la película y los capítulos con los que forma una unidad significativa. Sin embargo, se puede suponer que la historia se sitúa al menos un par de meses después de *The end* porque Mulder y Scully ya trabajan perfectamente

integrados en otros equipos de investigación tras la cancelación de los Expedientes X y el incendio de sus oficinas. El hecho de que al final de la película se anuncie la reapertura de los Expedientes X y sea en el capítulo *The beginning* en el que Mulder y Scully descubren que otros agentes van a ser asignados a ellos da a entender que el lapso entre un texto y otro es muy corto. En ningún caso estas coordenadas temporales tienen una repercusión significativa en la trama. En el prólogo de la película aparece una escena situada en la Prehistoria que, a modo de contextualización, muestra la presencia del virus extraterrestre en la Tierra. Y aunque no suele ser lo habitual, no es la primera vez que el prólogo de un capítulo de la serie es una retrospectiva que muestra el origen o la presencia temprana de la amenaza que se va a manifestar después.

La película y la serie coinciden en una caracterización parecida de los espacios. En ambos casos tienen una gran importancia por sí mismos y son plenamente orgánicos. Son lugares cerrados, oscuros y ocultos que pretenden simbolizar la realidad escondida que subyace bajo la vida cotidiana. De esta manera, centros de trabajo, colegios, comunidades rurales y vecindarios suburbanos suelen ser las localizaciones en las que se desarrollan las tramas típicas de *Expediente X*. Este carácter simbólico también aparece en la película, y cuando Mulder y Scully acuden a ver el terreno en el que se encontró la cueva con el mortífero virus extraterrestre descubren que ha sido convertido en un parque en el que juegan los niños de la zona. Sin embargo, la película cuenta, como es propio del relato cinematográfico, con espacios muchos más amplios y, en ocasiones, monumentales, como el edificio federal del principio, las inmensas plantaciones de maíz transgénico y la gigantesca nave espacial enterrada en el Ártico del final.

C. Los personajes.

A propósito del estreno de la película se estableció una polémica en torno a si se trataba de un producto apto para todos los públicos o dedicado especialmente a los seguidores de la serie. La respuesta que se deduce atendiendo al análisis de los personajes es que la película sólo se puede

entender teniendo en cuenta la serie y este apartado es fundamental para comprender la cerrada relación que se establece entre el relato cinematográfico y el televisivo. En la película hay una evidente falta de contextualización respecto a la vida de los personajes, lo cual es relevante teniendo en cuenta que, al contrario que en otros casos, su contenido dramático es importante. Pero esta consideración no debe ser llevada al extremo. Sí aparecen perfiladas algunas de las características esenciales de Fox Mulder, como la pasión y confianza en su instinto, como se evidencia en el intrincado descubrimiento de la bomba en un edificio diferente al que se estaba registrando en un principio. También parece claro que Scully es una mujer escéptica y cerebral, ya que no confía en absoluto en las particulares conclusiones de Mulder. Es decir, en los primeros minutos de la película aparece ejemplificado el contexto dramático fundamental que sustenta la historia: que Mulder y Scully son opuestos pero que de alguna manera se atraen y mantienen una relación muy profunda que no termina de cristalizar en una relación amorosa. En *Expediente X: La película* se pretende hacer avanzar, aunque sea un poco, esta faceta de su relación y los personajes están a punto de besarse por primera vez, aunque son interrumpidos antes de que lo puedan consumir.

Sin embargo, y aquí se encuentra el mayor vacío narrativo, se hacen múltiples referencias inescrutables. Por un lado, al padre de Mulder, cuya presencia es relevante en las dos primeras temporadas de la serie y cuya influencia se extiende al resto. Por otro, al Fumador, que aparece totalmente desdibujado en la película frente a otros personajes a pesar de que es fundamental en la serie. En este sentido hay que destacar la complejidad que *Expediente X: La película* tiene como adaptación cinematográfica porque los nuevos espectadores no pueden saber exactamente qué papel juegan el Fumador y otros personajes dentro de la estructura dramática general. Para resolver este vacío se opta por simplificar y evitar relacionar a Mulder y Scully con determinados personajes si este vínculo no se puede explicar de manera autosuficiente. Por ello, y a pesar de que es un recurso habitual en la serie, el Fumador nunca llega a hablar con Mulder y Scully en la película porque ello denotaría una confianza que el

espectador no familiarizado no comprendería³⁷⁸. En general, se puede afirmar que se perfilan rasgos y relaciones de forma difusa sin aportar los datos suficientes para entender la motivación de los personajes y sus acciones.

En la película aparecen, como ya se ha mencionado, otros personajes de la serie además de Mulder y Scully, particularmente el director adjunto Skinner, los Tiradores Solitarios, el Fumador y el Hombre de las Manos Cuidadas. Skinner, el superior de Mulder y Scully, comenzó a aparecer a finales de la primera temporada de la serie, manteniendo una actitud escéptica al principio y amistosa después con los dos agentes. Los Tiradores Solitarios son un grupo de tres personajes, Frohike, Langley y Bryers, que aparecen en numerosos capítulos de la serie ayudando a Mulder y Scully con informaciones e investigaciones en el campo de lo paranormal, aunque en la película sólo participan de manera testimonial. El Fumador y el Hombre de las Manos Cuidadas pertenecen al grupo de los conspiradores y comenzaron a aparecer en la primera y la tercera temporada respectivamente. El Fumador continuará siendo un personaje característico hasta el mismo capítulo final de la serie, mientras que el Hombre de las Manos Cuidadas muere en la película y, consecuentemente, no vuelve a aparecer en *Expediente X*. Hay que destacar que las particulares características de producción de la película tienen una fuerte importancia en la elección de los personajes que aparecen. El hecho de estar producida durante los descansos de la serie en verano y en Navidades provoca que su argumento, aunque situado entre la quinta y la sexta temporada, debiera ser completado con una anticipación mucho mayor, de al menos dos años. A ello se suma que hay que ajustar el desarrollo de los capítulos precedentes al argumento de la película para no eliminar, por ejemplo, a ningún personaje que deba aparecer después.

³⁷⁸ En el audiocomentario de la edición en DVD de la película Chris Carter y Rob Bowman reconocen que el final de la película fue alterado precisamente por este motivo. En un principio, el Fumador y Mulder conversaban sobre los acontecimientos que se habían desarrollado, pero en un pase de prueba la respuesta de los espectadores fue desfavorable porque no entendían la razón de esa familiaridad entre los personajes si en la película no se hacía ninguna indicación de que tan siquiera se conocieran.

Además, en la película tampoco aparecen personajes recurrentes introducidos de manera tardía. Por ejemplo, los agentes Spender y Fawley, que durante la quinta temporada tienen una importante participación en las tramas, no aparecen ni son mencionados en ningún momento porque la película fue completada antes de que ellos aparecieran como personajes y seguramente (aunque esto no puede ser verificado del todo) antes de que fueran creados. Tampoco aparece uno de villanos más característicos de la serie, Krycek, un asesino que trabaja para el Sindicato. La ausencia de Krycek en la película aun a pesar de su importancia en la serie se debe también a una cuestión estructural. Es un personaje recurrente cuya trayectoria está llena de ambigüedades y que va desapareciendo y apareciendo de una manera irregular durante la serie desde su primera aparición en *Sleepless* (2.4.). Por ello, su inclusión dentro de la película hubiera sido problemática comprometiendo el desarrollo de su personaje durante un periodo de tiempo demasiado largo.

En la película aparecen dos personajes nuevos. Uno es el Dr. Kurtzweil, que formó parte de la conspiración en el pasado y que ha dedicado su vida a desenmascararla. El otro es Strughold, uno de los máximos dirigentes del Sindicato. Strughold presenta la contradicción de que, a pesar del importante papel que juega en el desarrollo de la conspiración durante la película, no aparece en ningún capítulo posterior sin que se dé ninguna explicación al respecto. En este sentido Kurtzweil y Strughold parecen personajes creados para permitir la aparición especial de los dos veteranos y reconocibles actores que les dan vida. Pero teniendo en cuenta el universo en su conjunto se trata de unas apariciones no demasiado justificadas por cuanto suponen la inclusión de elementos extraños a la mitología creada anteriormente y que tampoco son dotadas de un sentido mayor con su presencia posterior.

Strughold no había aparecido en ningún capítulo anterior de la serie, aunque en *Paper clip* (3.2.) Mulder y Scully entran en unas minas llamadas Strughold y descubren un inmenso almacén subterráneo en el que se guardan millones de informes científicos claves para desentrañar la conspiración. Precisamente en ese capítulo aparece el Hombre de las Manos Cuidadas revelando algunos

datos claves a Mulder y Scully. Esa conversación finaliza con Mulder preguntándole si hay algo más sobre ese asunto, a lo que él responde que mucho más de lo que él nunca llegará a saber. Sin duda, la conversación en la que el Hombre de la Manos Cuidadas revela datos fundamentales a Mulder antes de morir en la película tiene resonancias en este capítulo. Junto con su caracterización durante la serie como una persona dubitativa, esta conversación permite que el arrepentimiento final del personaje resulte lógico dramáticamente para el espectador que conoce el programa, aunque para el que no su cambio de actitud se puede considerar demasiado precipitado.

D. Las acciones narrativas.

En este apartado la película y la serie muestran una gran coherencia, sobre todo en los aspectos más generales. El protagonista es, en ambos casos, el agente Fox Mulder, quien hace avanzar la trama por su impulsiva actitud ante los fenómenos inexplicables. Y Dana Scully continúa siendo su ayudante principal encargada de proporcionarle el soporte científico del que carece en parte. Esta cuestión merece ser comentada. Si bien en un apartado anterior hemos considerado que ambos son los dos personajes principales resaltado la importancia del contrapeso que ejercen el uno respecto al otro, un análisis detenido nos lleva a la conclusión de que es Mulder quien actúa como sujeto de la acción: él es el creador de los Expedientes X, quien selecciona los casos que hay que investigar, el que lleva la iniciativa acerca de en qué aspecto centrarse a la hora de resolver el misterio y el que plantea la existencia de la gran conspiración. La importancia de Scully es fundamental y no se ajusta a lo que entendemos como un mero ayudante. En algunos episodios se convierte en sujeto de la acción (como en los relacionados con la fe cristiana) y su importancia es inmensa en el desarrollo de la serie. Pero *Expediente X* no es una serie sobre un científico cuyas creencias son puestas en duda por un investigador de lo paranormal, sino una sobre fenómenos paranormales que buscan infructuosamente una explicación científica. Y hay un último dato que complementa esta consideración: en algunos capítulos y en la misma película es Scully quien debe defender a Mulder y sus teorías ante sus superiores y diversas comisiones de investigación, quedando caracterizada así de forma

clara como una ayudante. Sin embargo, cuando Mulder deje de aparecer en el programa, Scully asumirá su función con el agente Doggett siendo ahora el que pone en cuestión la naturaleza paranormal de los acontecimientos.

El objetivo de Mulder en *Expediente X* es encontrar la verdad, destacando que el episodio final se titula precisamente así, *The truth*. En los capítulos dedicados a la trama de la conspiración esta verdad será esclarecer las actividades de grupos secretos como el Sindicato y revelar al mundo que el planeta se encuentra amenazado por fuerzas extraterrestres infiltradas en el gobierno. En la película Mulder buscará la misma verdad intentando lograr alguna prueba irrefutable de la existencia de los extraterrestres y de la conspiración para convencer al mundo de la amenaza que se cierne. Sin embargo, como ocurre siempre, su objetivo no logra completarse. Lo interesante de *Expediente X* es que se fundamenta en el fracaso constante de sus personajes para lograr sus objetivos. Mulder y Scully no consiguen nunca exponer la verdad ante el mundo, siempre se quedan, como Mulder afirma en la película, a un pequeño paso de conseguirlo. Incluso el doble capítulo final, *The truth*, es indicativo al respecto. Huyendo de todo y de todos, Mulder y Scully ven como su mundo se derrumba, conscientes de que la Tierra será arrasada por extraterrestres en el 2012 y sabiendo que no pueden hacer nada para evitarlo. Sin embargo, la desesperación no consigue vencerles y deciden continuar luchando contra lo que ya parece imposible de impedir. Esta misma idea ya fue utilizada en la película y es el verdadero sentido de la expresión del subtítulo *Enfréntate al futuro (Fight the future)*: afrontar aquello que ya es inevitable sin perder la esperanza. Al final de la película Mulder y Scully han salvado sus vidas y han logrado revelar una pequeña porción de la verdad, pero han fracasado en su objetivo principal y están en la misma situación del principio. Sin embargo, a pesar de la humillación pública que sufren, deciden continuar luchando para cambiar ese futuro oscuro que se cierne sobre la Humanidad de la misma manera que lo hacen, una vez tras otra, en la serie.

También encontramos aquí a otros ayudantes de menor importancia ya conocidos en la serie, como el director adjunto Skinner, mientras que, antes de morir, uno de los antagonistas principales, el Hombre de la Manos Cuidadas,

actúa como ayudante de Mulder revelándole la información necesaria para que pueda rescatar a Scully. Como ya mencionamos anteriormente, este personaje era caracterizado en la serie como débil y en ocasiones anteriores ya había colaborado de manera más o menos encubierta con Mulder y Scully, por lo que su conversión en ayudante es perfectamente lógica. En cuanto al destinador, es recuperado por la película tras su relativa desaparición en las dos temporadas anteriores. Durante las tres primeras temporadas de la serie Mulder era guiado, aunque de manera contradictoria, por dos altos cargos gubernamentales que participaban de alguna manera en la conspiración, Garganta Profunda y Mister X. Sin embargo, ambos son asesinados y desde la muerte de Mister X a manos del Fumador en *Herrenvolk* (4.1.), Mulder no había tenido a nadie que lo guiará por los vericuetos de la conspiración. En la película la figura del destinador es encarnada por el doctor Kurtzweil, un científico que pudo, como los personajes anteriores y el padre de Mulder, pertenecer a la conspiración en algún momento. El doctor Kurtzweil anima a Mulder a investigar la explosión del edificio federal en Dallas y aporta claves fundamentales para entender el objetivo de la conspiración y la inminencia del ataque extraterrestre.

Respecto a los antagonistas, teniendo en cuenta que la película entronca con la trama de la conspiración, esta posición está representada por el Sindicato y por dos de sus miembros particularmente, Strughold y el Fumador. En la serie la figura antagonista dominante es el Fumador, aunque en la película esta posición es desplazada hacia Strughold, un personaje nuevo que, como ya se mencionó, no volverá a aparecer posteriormente.

IV. Conclusión.

Expediente X es un excepcional ejemplo de cómo las barreras entre el cine y la televisión se difuminan a pasos agigantados. Ya no es sólo que tomen materiales narrativos similares, sino que se interrelacionan de tal modo que pronto no será tan fácil distinguir un producto de otro. Pero lo que desde el punto de vista narrativo es más interesante es que ahora el relato

cinematográfico es, en la práctica, un fragmento del televisivo, es decir, un capítulo más de la serie. Y ello es evidente atendiendo a hechos como que la película difícilmente se entiende por el espectador no habitual de la serie y que, en cuanto a ambientes, tramas y personajes, se sitúa con total coherencia en un punto concreto del desarrollo de la misma. De hecho, como se citó en el análisis, diversos fragmentos de la película se insertaron en el primer capítulo de la sexta temporada de la serie a modo de contextualización. En este sentido *Expediente X* es un ejemplo ciertamente único en donde la película ofrece una continuidad respecto a la serie y se inserta en medio de su desarrollo, convirtiéndose en un equivalente cinematográfico del telefilme especial citado en el análisis de la hipertextualidad interna en el apartado de los telefilmes. Fox, un estudio que no ha sido especialmente proclive a realizar este tipo de adaptaciones, vio la oportunidad de aprovechar la sinergia entre sus divisiones televisiva y cinematográfica con la producción de una película de alto presupuesto que sacara partido de su serie más reconocida en su momento de máxima popularidad.

Sin embargo, *Expediente X: La película* presentó dificultades notables en dos ámbitos concretos. Por un lado, estaba la dificultad de producir una película basada en una serie de televisión que se encuentra aún en desarrollo. Como se mostró en el análisis, este punto era relevante porque la necesidad de escribir el guión y rodar la película con tanta anticipación provocó una evidente desconexión entre el argumento de la película y el de la temporada a la que sigue, en donde se debieron insertar de forma a veces forzada las tramas que conducían a su punto de partida mientras que era imposible incluir en la película las novedades a nivel de personajes y tramas presentadas en la serie. Pero por otro lado *Expediente X: La película* también plantea si una adaptación cinematográfica de una serie de televisión debe ir dirigida a un público mayoritario o uno especializado seguidor del programa. Frente a la especialización de otros intentos y la constatación de que a menudo éste es el camino más rentable y satisfactorio, *Expediente X: La película* apostó por intentar llegar a una audiencia mayoritaria sin alienar a los espectadores de la serie de televisión, pero no logró contentar a ninguno de los dos sectores. Gracias a la popularidad de *Expediente X* la película consiguió unos aceptables

pero no espectaculares resultados de recaudación y tampoco pudo ofrecer a nivel de argumento algo verdaderamente novedoso a los espectadores del programa debido a la cuestionable elección de no amplificar el contenido de la película y dejar todo el enriquecimiento al campo de la forma.

C) El caso de *Saturday night live*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

Saturday night live, NBC: 1975-.

Creado por Dick Ebersol y Lorne Michaels.

Reparto (intérpretes regulares durante al menos una temporada): Chevy Chase, John Belushi, Dan Aykroyd, Gilda Radner, Garrett Morris, Jane Curtin, Laraine Newman, Bill Murray, Albert Brooks, Gary Weis, Don Novello, Paul Shaffer, Al Franken, Tom Davis, Denny Dillon, Gilbert Gottfried, Gail Matthius, Joe Piscopo, Ann Risley, Charles Rocket, Eddie Murphy, Robin Duke, Tim Kazurinsky, Tony Rosato, Christine Ebersole, Brian Doyle-Murray, Mary Gross, Brad Hall, Gary Kroeger, Julia Louis-Dreyfus, Jim Belushi, Billy Crystal, Christopher Guest, Harry Shearer, Rich Hall, Martin Short, Pamela Stephenson, Anthony Michael Hall, Randy Quaid, Joan Cusack, Robert Downey Jr., Nora Dunn, Terry Sweeney, Jon Lovitz, Damon Wayans, Danitra Vance, Dennis Miller, Dana Carvey, Phil Hartman, Jan Hooks, Victoria Jackson, A. Whitney Brown, Kevin Nealon, Mike Myers, Chris Farley, Chris Rock, Julia Sweeney, Ellen Cleghorne, Siobhan Fallon, Tim Meadows, Adam Sandler, David Spade, Rob Schneider, Melanie Hutshell, Beth Cahill, Sarah Silverman, Norm MacDonald, Jay Mohr, Michael McKean, Chris Elliott, Janeane Garofalo, Mark McKinney, Laura Kightlinger, Molly Shannon, Morwenna Banks, Jim Breuer, Will Ferrell, Darrell Hammond, David Koechner, Cheri Oteri, Nancy Walls, Chris Kattan, Colin Quinn, Fred Wolf, Ana Gasteyer, Tracy Morgan, Jimmy Fallon, Chris Parnell, Horatio Sanz, Rachel Dratch, Maya Rudolph, Fred Armisen, Tina Fey, Will Forte, Seth Meyers, Jerry Minor, Finesse Mitchell, Amy Poehler y Kenan Thompson.

Cine:

Granujas a todo ritmo (The Blues Brothers), 1980.

Dirigida por John Landis. Escrita por John Landis y Dan Aykroyd.

Reparto: John Belushi (Jake), Dan Aykroyd (Elwood), James Brown (Reverendo James), Cab Calloway (Curtis), Ray Charles (Ray), Carrie Fisher (Mujer Misteriosa), Aretha Franklin (Dueña de la cafetería), Henry Gibson (Líder

Nazi), John Candy, (Burton Mercer), Kathleen Freeman (Hermana Mary Stigmata), Murphy Dunne, Steve Cropper, Donald Duck Dunn, Willie Hall, Tom Malone, Lou Marini y Matt Murphy.

Resumen: Jake Blues sale de la cárcel después de cumplir varios años de condena y se reúne con su hermano Elwood. Juntos intentan reagrupar a su antigua banda, esta vez con el propósito de organizar un concierto benéfico con el que recaudar fondos suficientes para salvar el orfanato en el que ambos se criaron. Jake y Elwood irán reuniendo a los diferentes miembros de la banda mientras son perseguidos por la policía, un grupo neonazi y una misteriosa mujer que intenta matar a Jake de las formas más disparatadas. Al final darán un gran concierto y lograrán los fondos, que consiguen entregar en el ayuntamiento después de una espectacular huida lo largo de toda la ciudad antes de acabar de nuevo en la cárcel.

Wayne's world, ¡qué desparrame! (Wayne's world), 1992.

Dirigida por Penelope Spheeris. Escrita por Mike Myers, Bonnie Turner y Terry Turner.

Reparto: Mike Myers (Wayne Campbell), Dana Carvey (Garth Algar), Rob Lowe (Benjamin Oliver), Tia Carrere (Cassandra), Brian Doyle-Murray (Noah Vanderhoff), Lara Flynn Boyle (Stacy) y Michael De Luise (Alan).

Resumen: Wayne Campbell y su amigo Garth Algar tienen un popular programa en el canal de acceso público de su ciudad con el título de *El mundo de Wayne*. De pronto la vida de Wayne empieza a experimentar muchos cambios. Un ejecutivo de televisión sin escrúpulos, Benjamin Oliver, compra su programa para producirlo de forma profesional y también se enamora de la guapa cantante de rock Cassandra, a quien Oliver también se propone ayudar en su carrera. Después de pelearse con Cassandra y Garth y ser despedido de su propio programa, Wayne organiza un plan para vengarse de Oliver, recuperar a sus amigos y lograr que un importante magnate discográfico contrate a Cassandra. Como conclusión Wayne y Garth proponen tres finales: uno triste, otro inspirado en la serie *Scooby-Doo* y un tercero muy feliz que es el que escogen.

Wayne's world 2 (Wayne's world 2), 1993.

Dirigida por Stephen Surjik. Escrita por Mike Myers, Bonnie Turner y Terry Turner.

Reparto: Mike Myers (Wayne Campbell), Dana Carvey (Garth Algar), Tia Carrere (Cassandra), Christopher Walken (Bobby Cahn), Ralph Brown (Del Preston), Kevin Pollack (Jerry Segel), Olivia d'Abo (Betty Jo), Kim Basinger (Honey Hornee) y Drew Barrymore (Bjergen Kjergen).

Resumen: Wayne continúa con su programa de televisión y con Cassandra, aunque ahora ella está muy ocupada por su carrera profesional bajo la tutela del prepotente Bobby Cahn. Una noche Wayne tiene un sueño en el que el fallecido Jim Morrison le pide que organice un macroconcierto, para lo cual debe ir a Londres y reclutar al promotor en decadencia Del Preston. Pero aun con Preston a bordo nada marcha bien y los chicos no consiguen contratar a ningún grupo. Garth, por su parte, inicia una tórrida relación con Honey Hornee, que le propone a Garth matar a su marido, y Cassandra deja a Wayne por Bobby Cahn. Al final Wayne consigue recuperar a Cassandra antes de que se case con Bobby, pero el concierto parece ser un desastre hasta que varios grupos como Aerosmith se presentan para actuar inspirados por un sueño con Jim Morrison.

Los Caraconos (Coneheads), 1993.

Dirigida por Steven Barron. Escrita por Tom Davis, Dan Aykroyd, Bonnie Turner y Terry Turner.

Reparto: Dan Aykroyd (Beldar Conehead), Jane Curtin (Prymaat Conehead), Michelle Burke (Connie Conehead), Michael McKean (Gorman Seedling), David Spade (Eli Turnbull), Phil Hartman (Marlaxx), Chris Farley (Ronnie) y Jason Alexander (Larry Farber).

Resumen: Beldar y Prymaat son dos extraterrestres con las cabezas en forma de cono enviados a la Tierra como avanzadilla de una invasión que se quedan atrapados en el planeta y deciden hacerse pasar por humanos hasta ser rescatados. Perseguidos por un ambicioso agente de inmigración llamado Gorman, los Conehead logran una existencia acomodada y crían a una hija, Connie. Gorman los encuentra cuando Connie es ya una adolescente con los

problemas típicos de la edad, pero justo en ese momento son rescatados y llevados a su planeta de origen, Remulak. Allí Beldar consigue ocultar el hecho de que no ha conquistado la Tierra, pero no haberse arreglado los dientes, un delito imperdonable por el que es condenado a luchar contra un monstruo. Su victoria le permite comandar la próxima invasión del planeta, pero Beldar tiene otros planes: hacer creer que su nave es destruida por unas invencibles defensas para poder continuar su vida en la Tierra junto a su familia

Es Pat (It's Pat), 1994.

Dirigida por Adam Bernstein. Escrita por Julia Sweeney, Jim Emerson y Stephen Hibbert.

Reparto: Julia Sweeney (Pat Riley), Dave Foley (Chris), Charles Rocket (Kyle), Kathy Griffin (Kathy), Julie Hayden (Stacy), Beverly Leech (Sra. Riley) y Kathy Najimy (Tippy).

Resumen: Pat Riley es un ser tímido de sexo indeterminado que provoca curiosidad en todos los que lo rodean. Siempre que se está a punto de revelar el género de Pat, algo pasa algo que lo frustra. Un día Pat conoce a otro ser de género indeterminado, Chris, y los dos se enamoran el uno al otro. Sin embargo, Pat no tiene nada claro qué hacer con su vida y ser despedido una y otra vez de todos los trabajos tampoco ayuda. Además, el vecino de Pat, Kyle, está tan obsesionado por saber el sexo de Pat que destruye toda su vida en el intento. Después de muchas aventuras Pat consigue alcanzar la fama con su propio programa de radio y comprometerse con Chris.

Rescate familiar (Stuart saves his family), 1995.

Dirigida por Harold Ramis. Escrita por Al Franken.

Reparto: Al Franken (Stuart Smalley), Laura San Giacomo (Julia), Vincent D'Onofrio (Donnie), Shirley Knight (Madre de Stuart), Harris Yulin (Padre de Stuart), Lesley Boone (Jodie) y Julia Sweeney (Mea Culpa).

Resumen: Stuart Smalley es un consejero emocional con su propio programa en la televisión de acceso público, en donde propone arreglar todos los problemas con un sistema de doce pasos. Sin embargo, Stuart se queda sin trabajo cuando su programa es cancelado y el fallecimiento de su tía le hace

regresar a casa de sus padres. Su familia tiene tantos problemas que Stuart va a tener trabajo de sobra: un padre alcohólico, una hermana anoréxica y bulímica con problemas con los hombres, una madre obesa y un hermano drogadicto. Mientras intenta solucionar los conflictos en los que parece hundirse sin parar su familia, Stuart va recordando su dolorosa infancia. Al final, gracias a su siempre fiel amiga Julia, consigue un nuevo programa en la televisión por cable nacional y se da cuenta de que no puede salvar a su familia, sino tan solo a sí mismo y, con suerte, a su hermano Donnie.

Blues brothers 2000 (Blues brothers 2000), 1998.

Dirigida por John Landis. Escrita por John Landis y Dan Aykroyd.

Reparto: Dan Aykroyd (Elwood), John Goodman (Mack McTeer), Joe Morton (Cabel Chamberlain), Nia Peeples (Teniente Elizondo), J. Evan Bonifant (Buster), Kathleen Freeman (Madre Mary Stigmata), B.B. King, Junior Wells, Leon Pendarvis, Willie Hall, Matt Murphy, Aretha Franklin, Lou Marini, Donald Dunn, Steve Cropper, Tom Malone, Murphy Dunne, Wilson Pickett, Eric Clapton, Steve Winwood, Travis Tritt y James Brown.

Resumen: Elwood Blues sale de la cárcel después de varios años y descubre que su hermano Jake y Curtis, el bedel del orfanato que era como su padre, han muerto. Elwood decide contratar para su nueva banda a Cabel, el hijo secreto de Curtis, pero éste es un serio oficial de policía en Chicago. Mientras espera convencerlo, Elwood reúne a su antigua banda, a los que se unen Mack, un camarero, y Buster, un niño huérfano. Cabel persigue a Elwood creyendo que ha secuestrado a Buster, pero lo que se encuentra es con una visión divina que le revela que su camino es la música. Ahora Elwood, Mack, Buster, Cabel y el resto de la banda deben llegar a la mansión de la reina Mousatta para ganar una competición que les devuelva al candelero, aunque antes deben huir de la mafia rusa y un grupo de ultraderecha. Al final no vencen a la impresionante banda con la que se enfrentan, pero Elwood consigue escapar para educar a Buster como un auténtico Blues Brother.

Movida en el Roxbury (A night at the Roxbury), 1998.

Dirigida por John Fortenberry. Escrita por Steve Koren, Will Ferrell y Chris Kattan.

Reparto: Will Ferrell (Steve Butabi), Chris Kattan (Doug Butabi), Richard Grieco (Richard Grieco), Dan Hedaya (Kamehl Butabi), Loni Anderson (Barbara Butabi), Molly Shannon (Emily Sanderson), Michael Clarke Duncan (El portero del Roxbury) y Chazz Palmintieri (Sr. Zadir).

Resumen: Los desastrosos hermanos Butabi, hijos de un rico comerciante de Beverly Hills, sólo tienen un objetivo en la vida: salir de marcha cada noche para entrar en los mejores locales y ligar. Una noche, gracias a un encontronazo con el actor Richard Grieco, consiguen entrar en el Roxbury, el local de moda, y contarle su gran idea para una discoteca al dueño, el señor Zadir. Al día siguiente no consiguen reunirse con Zadir y los hermanos acaban peleados. Doug decide dejar el trabajo en la tienda de su padre mientras que Steve comienza a salir con Emily, una joven posesiva que quiere llevarlo al altar. Pero en el último momento Doug convence a Steve de dejar a Emily y cuando salen esa noche descubren que su sueño se ha hecho realidad: el Roxbury ha sido reformado según su idea, Zadir quiere que sean sus socios y consiguen ligar con dos chicas que los quieren tal y como son.

Superstar (Superstar), 1999.

Dirigida por Bruce McCulloch. Escrita por Steven Koren.

Reparto: Molly Shannon (Mary Katherine Gallagher), Will Ferrell (Sky Corrigan / Jesús), Elaine Hendrix (Evian Graham), Harland Williams (Eric Slater), Mark McKinney (Padre Ritley), Glynis Johns (Abuela Gallagher) y Jason Blicher (Howard Feinstein).

Resumen: Mary Kate Gallagher es una chica huérfana con necesidades especiales y un ferviente catolicismo que es el patito feo de su instituto. Mary Kate sólo tiene un deseo en la vida: que un chico, Sky Corrigan, la bese como se hace en las películas. Pero Corringan ya es novio de la espectacular animadora Evian Graham y Mary Kate decide que para que él le quiera dar un beso así, ella antes debe convertirse en una superestrella del cine. Su oportunidad llega con un concurso de talentos cuyo premio es ser extra en una película. Pero Mary Kate se debe enfrentar a muchos obstáculos, especialmente su propia incompetencia y las conspiraciones de Evian y su grupo. Pero a su favor cuenta con los consejos del mismo Jesucristo. Al final

Mary Kate descubre que debe lograr las cosas para sí misma no pensando en los demás y también consigue su beso de película, pero no con Sky sino con Eric Slater, un joven silencioso al que todos temen pero que resulta ser un chico encantador.

El terror de las chicas (The ladies man), 2000.

Dirigida por Reginald Hudlin. Escrita por Tim Meadows, Dennis McNicholas y Andrew Steele.

Reperto: Tim Meadows (Leon Phelps), Karyn Parsons (Julie), Billy Dee Williams (Lester), Lee Evans (Barney), Will Ferrell (Lance DeLune), Tiffani Thiessen (Honey DeLune), John Witherspoon (Chatarra), Jill Talley (Candy), Eugene Levy (Bucky Kent) y Julianne Moore (Audrey).

Resumen: Leon Phelps es un locutor de radio que entretiene a sus oyentes con relatos de sus múltiples aventuras amorosas y sus consejos, a menudo muy soeces, sobre sexualidad. Un día llega demasiado lejos en sus comentarios y es despedido, pero los intentos de encontrar trabajo junto a su productora Julie fracasan. Además, un grupo de hombres cuyas esposas han sido infieles con Phelps lo buscan por toda la ciudad para vengarse. Leon recibe una carta anónima que le promete sexo y dinero y debe visitar a todas sus amantes para descubrir de quien se trata. Una noche acaba en la cama con Julie, que está enamorada de él, pero después la deja cuando descubre quién es la autora de la carta, que resulta ser la esposa de uno de sus perseguidores. Al final se libra convenciendo a los maridos de que sean más atentos con sus esposas, vuelve a conquistar a Julie y recupera su programa de radio.

II. Contexto de producción.

Saturday night live representa un caso especial de las adaptaciones cinematográficas de series de televisión y por tanto en esta ocasión se va a realizar un análisis más extenso que se separa del patrón establecido para ajustarse a sus peculiares características. Por un lado, al contrario que el resto de los ejemplos tratados en esta área, no utiliza como base un relato unitario y autónomo como una serie de televisión, sino que *Saturday night live* presenta una estructura fragmentada en donde se alternan diversas piezas cómicas

protagonizadas por un reparto estable y un invitado famoso. De esta forma la adaptación no se realiza sobre el relato en su conjunto, sino que sólo se toman personajes que han aparecido de forma regular en estas piezas cómicas de alrededor de cinco minutos de duración. Además del interés desde el punto de vista narrativo, las adaptaciones de *Saturday night live* se han convertido en un producto altamente estandarizado desde el punto de vista industrial. A pesar de que la primera adaptación llegó en 1980 con *Granujas a todo ritmo*, no fue hasta 1992, gracias al inmenso éxito comercial logrado por *Wayne's world, ¡qué desparrame!*, cuando comenzó la adaptación frecuente de personajes del programa, dando lugar a una particular franquicia cinematográfica sin personajes comunes. En este primer punto se repasará el fenómeno de *Saturday night live* en el cine desde el punto de vista histórico e industrial, mientras que en la segunda parte se analizarán las adaptaciones de forma general desde un punto de vista narrativo.

Saturday night live se ha mantenido en antena desde 1975 convirtiéndose en uno de los programas más longevos de la televisión norteamericana. Sin embargo, su trayectoria ha estado marcada por los altibajos propios de un programa que se ha convertido en una cantera de jóvenes talentos y cuyo reparto de intérpretes (habitualmente también guionistas) se altera de forma invariable prácticamente cada temporada. El programa nació como un proyecto conjunto entre Dick Ebersol, entonces vicepresidente de programación para *late-night* de la NBC, y Lorne Michaels, un productor de comedia procedente de Canadá. La NBC tenía un valor seguro en el *late-night* de lunes a viernes gracias al programa de Johnny Carson, que era extraordinariamente popular, pero Ebersol estaba buscando una fórmula que también pudiera funcionar los fines de semana. El sábado fue el día elegido para el nuevo formato, que iba a combinar las piezas humorísticas o *sketches* protagonizados por un grupo de jóvenes cómicos reclutados en los clubes de comedia de todo el país con alguna actuación musical de un grupo de moda. Otra característica iba a ser la presencia semanal de un invitado, un personaje popular (habitualmente actores, pero también músicos, deportistas y hasta políticos) que iba a participar junto con los intérpretes del repertorio fijo en diversos *sketches*.

El programa se iba a emitir en riguroso directo (algo nada habitual fuera de los informativos y los acontecimientos deportivos) y se caracterizaba por un humor irreverente cargado de sátira social y crítica política, un estilo a menudo anárquico influido por el grupo británico Monthy Python, cuyo *Monthy Pyhton's flying circus* se había convertido en objeto de culto en los Estados Unidos gracias a su emisión en la cadena pública PBS. La idea era hacer un producto para la generación de la televisión que se sentía excluida de la programación de las *networks*. Michaels consideraba que programas como *La chica de la tele* eran representantes de lo que denominaba “los cincuenta liberados”. Sin embargo, *Saturday night live* iba a ser el primer programa hecho por y para los que habían crecido en el espíritu contestatario de los sesenta³⁷⁹.

El programa comenzó su emisión el 11 de octubre de 1975 con George Carlin como artista invitado y un reparto fijo formado por Chevy Chase, Dan Aykroyd, John Belushi, Jane Curtin, Gilda Radner, Laraine Newman y Garrett Morris. En poco tiempo *Saturday night live* se convirtió en un programa de culto que, teniendo en cuenta el día y la hora de emisión, atraía una audiencia extensa y muy fiel. También logró el favor de la industria y los críticos, algo representado por los cuatro premios Emmy que ganó tras su primera temporada en antena. Pero su propio éxito se iba a convertir en un impedimento para tener un reparto estable, a lo que se unían los conflictos entre sus diversos miembros. Chevy Chase, considerado la primera estrella del programa, lo dejó en su segunda temporada para comenzar a trabajar en cine, una tendencia que con el paso de los años fue seguida por multitud de compañeros, hasta el punto de convertir *Saturday night live* en una plataforma de lanzamiento para cómicos que querían triunfar en el cine. Del primer reparto también destacaría con fuerza John Belushi, representante de un humor radical, explosivo e inconformista, aunque su mayor éxito lo iba a lograr con sus apariciones junto a Dan Aykroyd como The Blues Brothers, dos extravagantes músicos ataviados con trajes negros, gafas de sol y sombrero que realizaban versiones de clásicos de la

³⁷⁹ PLASKETES, George M.: *The comic and artistic vision of Lorne Michaels and the production of unconventional television*, en THOMPSON, Robert J. y BURNS, Gary (eds.): *Making television: Authorship and the production process*. Ed. Praeger, Nueva York, 1990. Página 189.

música negra. La primera actuación oficial de los Blues Brothers se produjo en abril de 1978 después de un periodo de rodaje y haber contratado a una banda formada por prestigiosos músicos de estudio. El éxito de los personajes y sus actuaciones fue inmediato, algo que se confirmó cuando su disco *A briefcase of Blues*, grabado durante un concierto, se convirtió en un éxito de ventas.

Sin embargo, hacia 1979 el ciclo del primer reparto de *Saturday night live* estaba llegando a su fin y poco a poco los actores abandonaron el programa para buscar en el cine más popularidad, salarios superiores y menos tensión. John Belushi había tenido una breve pero espectacular aparición en la comedia *Desmadre a la americana*, lo que se había traducido en multitud de ofertas cinematográficas, y para aprovechar este éxito surgió la idea de realizar una película protagonizada por los Blues Brothers. *Granujas a todo ritmo* tendría invitados como los músicos James Brown, Cab Calloway, Ray Charles y Aretha Franklin, además de un elevado presupuesto y bastante libertad por parte de la productora, Universal. Sin embargo, el rodaje se vio marcado por los excesos del equipo artístico y técnico con el alcohol y las drogas (sobre todo por parte de John Belushi, que moriría de una sobredosis dos años más tarde) y un presupuesto disparado que hizo que la película no fuera rentable a pesar de las buenas recaudaciones conseguidas. *Granujas a todo ritmo* fue hasta 1992 la primera y última incursión de personajes de *Saturday night live* en el cine, pero la relación entre la industria cinematográfica y el programa fue muy estrecha durante los años siguientes. En los ochenta la comedia cinematográfica norteamericana estuvo dominada por actores que habían pasado por el programa como Chevy Chase, Eddie Murphy, Bill Murray, Dan Aykroyd, Albert Brooks, Joe Piscopo, Jim Belushi, Billy Crystal, Martin Short, Robert Downey Jr. y Anthony Michael Hall.

En 1980 Lorne Michaels dejó *Saturday night live* y al año siguiente Dick Ebersol se tuvo que hacer cargo de la situación para evitar una inminente cancelación. Sin embargo, la inestabilidad iba a ser la tónica dominante, con algunos repartos despedidos casi en su totalidad después de tan solo un año. Michaels regresó en 1985 iniciando una nueva época de esplendor en donde resaltó el talento de intérpretes como Phil Hartman, Chris Farley, Jon Lovitz, Mike Myers

y Dana Carvey. Fue entonces cuando Lorne Michaels comenzó a desarrollar la idea de convertir el programa en una franquicia cinematográfica. Si durante los años ochenta se había demostrado que los cómicos del programa se podían convertir en grandes estrellas cinematográficas, Michaels pensó que la nueva generación podía intentarlo a través de personajes que ya eran populares en *Saturday night live*.

El inicio de este nuevo proyecto comenzó con un acuerdo con Paramount Pictures para producir *Wayne's world, ¡qué desparrame!*, que recuperaba una popular pieza protagonizada por dos jóvenes que tienen un programa de entrevistas en un canal de acceso público. Brandon Tartikoff, presidente de la NBC entre 1980 y 1990, había abandonado la cadena para dirigir el estudio y la buena relación entre Lorne Michaels y él favoreció el acuerdo. Mike Myers y Dana Carvey retomaron sus personajes, Wayne Campbell y Garth Algar respectivamente, mientras que la realizadora Penelope Spheeris, muy vinculada a la industria musical, se hizo cargo de la realización. El guión iba a ser obra del propio Mike Myers (creador de los personajes) y dos de los principales guionistas del programa en ese momento, Terry Turner y Bonnie Turner. El argumento de *Wayne's world, ¡qué desparrame!* era simple y poco original, pero se planteaba dentro de una compleja red de parodias sobre la cultura popular (incluyendo guiños a películas como el reciente éxito *Terminador 2*) tan eficaces que la película se convirtió en un sorprendente éxito comercial que recaudó más de ciento veinte millones de dólares en Estados Unidos³⁸⁰. El éxito de *Wayne's world, ¡qué desparrame!* se vio amplificado por el hecho de que había sido una película barata de producir y que, por tanto, se trataba de un producto extraordinariamente rentable. Fue la indicación de que los espectadores de *Saturday night live* estaban dispuestos a aceptar en cine a los personajes que ya eran populares en televisión y que también existía la posibilidad de ampliar esa audiencia base para llegar a un público masivo.

Al año siguiente se estrenó una continuación de *Wayne's world, ¡qué desparrame!* y una nueva adaptación, *Los Caraconos*, aunque ninguna de las

³⁸⁰ Datos disponibles en TheNumbers.com la colocan como la octava película más vista del año: <http://www.the-numbers.com/movies/1992/0WWOR.html> (12-07-2004).

dos logró resultados de taquilla muy apreciables. *Los Caracanos*, al contrario que *Wayne's world*, ¡qué desparrame!, no giraba en torno a personajes actuales de *Saturday night live*, sino sobre dos clásicos de la primera etapa de su historia, los extraterrestres con cabeza en forma de cono Beldar (Dan Aykroyd) y Prymaat (Jane Curtin). Después de dejar el programa Aykroyd se convirtió en una estrella cinematográfica, mientras que Jane Curtin protagonizó una popular telecomedia, *Kate y Allie* (CBS, 1984-89), por lo que ambos eran rostros reconocibles por el público casi dos décadas después de que se hicieran famosos en *Saturday night live*. *Los Caracanos* se planteó como un homenaje a *Saturday night live* que iba a servir para unir a las varias generaciones de cómicos que habían pasado por sus filas. De la primera generación del programa aparecieron, además de Aykroyd y Curtin, Gareth Morris y Laraine Newman, dejando a Chevy Chase como el único superviviente del reparto original que no participó en la película. Como representantes de generaciones intermedias estuvieron Peter Aykroyd, Tom Davis, Jan Hooks, Jon Lovitz, Kevin Nealon y Michael McKean (que se uniría al programa al año siguiente después de haber aparecido en varias ocasiones como invitado). Del reparto actual participaron Phil Hartman, Tim Meadows, Adam Sandler, David Spade, Chris Farley y Julia Sweeney. El equipo de guionistas también reflejó este acercamiento intergeneracional y estuvo formado por Dan Aykroyd, Tom Davis, Terry Turner y Bonnie Turner.

Pero la tímida acogida de *Wayne's world 2* y *Los Caracanos* sólo iba a ser el comienzo de la crisis del modelo de *Saturday night live* como base de adaptaciones cinematográficas justo cuando parecía que iba a despegar definitivamente. En los dos años siguientes se estrenaron logrando una nula repercusión *Es Pat* y *Rescate familiar*, que retomaban personajes popularizados en el programa por Julia Sweeney y Al Franken respectivamente. El mayor fracaso fue *Es Pat*, estrenada de forma minoritaria logrando unas recaudaciones puramente simbólicas. Julia Sweeney no era una de las intérpretes más populares del programa y el proyecto no contó ni siquiera con el apoyo de Lorne Michaels, la única ocasión en la que no ha participado como productor en una película basada en *Saturday night live* de la nueva etapa. Y es que consideró que *Pat* no era un personaje lo

suficientemente atractivo como para protagonizar una película: un ser andrógino que despierta curiosidad por donde pasa, la mayor comicidad del personaje residía en que nunca se revelaba cuál era su sexo³⁸¹. Con una producción modesta en Touchstone (una división de Disney) y unos cauces de distribución muy limitados, a pesar de todo la película ha logrado la popularidad suficiente para aparecer de forma habitual en listas de los peores filmes de todos los tiempos.

El caso de *Rescate familiar* fue algo diferente. Esta vez Lorne Michaels sí produjo la película, basada en el personaje de Al Franken Stuart Smalley. Franken, uno de los intérpretes de *Saturday night live* más activos políticamente, había creado a Stuart como una parodia de los gurús de la autoayuda y solía presentar al personaje como conductor de un programa en un canal de acceso público intentando superar sus propios traumas familiares a través de un programa de doce pasos. En 1992 Franken publicó con gran éxito el libro *I'm good enough, I'm smart enough, and doggone it, people like me!: Daily affirmations by Stuart Smalley*, una parodia sobre los libros de autoayuda que no dejaba de ser, precisamente, un libro de autoayuda. *Rescate familiar* era una adaptación del libro con Franken como protagonista pero con escasa presencia de otros rostros del programa, con la excepción de Julia Sweeney en un pequeño papel. Harold Ramis fue contratado como director de la película, con la buena acogida de su comedia *Atrapado en el tiempo* aún fresca. Ramis, actor en el programa *SCTV*, nunca había trabajado en *Saturday night live*, pero sí tenía una íntima relación con dos de sus más conocidos veteranos, Dan Aykroyd, con el que había escrito y protagonizado *Los cazafantasmas*, y Bill Murray, protagonista de *Atrapado en el tiempo* y *Los cazafantasmas*. Pero *Rescate familiar* iba a tener una diferencia radical con el resto de adaptaciones de *Saturday night live*. Iba a ser una comedia, pero una comedia dramática que iba a reflejar situaciones nada humorísticas en su retrato de una familia

³⁸¹ La relación entre Sweeney y Michaels fue compleja, pero el productor decidió no ejercer sus derechos sobre los personajes del programa bloqueando la producción de *Es Pat* en Disney. MILLER, James A. y SHALES, John: *Live from New York: An uncensored history of 'Saturday night live', as told by its stars, writers and guests*. Ed. Back Bay Books, Boston, 2003. Página 431.

profundamente disfuncional. Además, tampoco apostaba por un final feliz. Y es que, a pesar del título (originalmente *Stuart salva a su familia*), el protagonista se acababa dando cuenta de que la única persona a la que podía salvar era a sí mismo. Sin embargo, sin ser ni una comedia ni un drama en sentido estricto, la película no encontró un público y obtuvo una recaudaciones algo superiores a las de *Es Pat*, pero igualmente ridículas.

Con *Wayne's world*, *¡qué desparrame!* y *Los Caracanos* logrando recaudaciones decepcionantes y *Es Pat* y *Rescate familiar* fracasando estrepitosamente, las adaptaciones basadas en *Saturday night live* cesaron. Chris Farley logró antes de su temprana muerte algunos éxitos cinematográficos, mientras que otros dos antiguos intérpretes del programa, Chris Rock y Adam Sandler, se convertían en estrellas cinematográficas sin tener que recurrir a ninguno de sus personajes de *Saturday night live*. Tres años después se estrenó una continuación de *Granujas a todo ritmo*, *Blues Brothers 2000*, que también fracasó en taquilla, aunque para entonces el modelo estaba empezando a reconfigurarse. En 1997 se había creado dentro de NBC la división SNL Studios, una unidad de producción dirigida por Lorne Michaels cuyo objetivo era crear programación para la cadena y poner en marcha nuevas adaptaciones cinematográficas de *Saturday night live* en colaboración con Paramount. De esta forma Michaels podría controlar de una forma más directa las películas y contar con cierta autonomía del estudio. Las nuevas adaptaciones iban a seguir un planteamiento comercial muy ajustado: producciones de bajo presupuesto que buscaban compensar los gastos de producción en la explotación en las salas de cine y empezar a lograr beneficios gracias al mercado del vídeo, donde la popularidad de los personajes y sus intérpretes auguraba una buena explotación³⁸².

El primer resultado de esta nueva fase de producción fue *Movida en el Roxbury*, basada en un popular *sketch* protagonizado por Chris Kattan y Will Ferrell conocido como *The Roxbury boys*. Kattan y Ferrell pertenecían a una

³⁸² Un análisis del modelo económico de estas adaptaciones en forma de películas de bajo presupuesto se encuentra en ELLER, Claudia: "Studios see green in less-than-worthy 'SNL' film spinoffs". *Los Angeles Times*, 1 de octubre de 1999. Edición digital.

nueva generación de intérpretes que se habían incorporado a mediados de los noventa, una época en la que el programa estaba intentando cubrir el hueco dejado por la generación de cómicos más sobresaliente que había dado *Saturday night live* desde el reparto original. Siguiendo el modelo de *Wayne's world*, los creadores de los personajes, los propios Chris Kattan y Will Ferrell, escribieron el guión junto a un veterano guionista de *Saturday night live*, Steve Koren. En la película, interpretando a la mujer que estropea la relación entre los dos hermanos protagonistas, apareció otra popular actriz del programa, Molly Shannon³⁸³. *Movida en el Roxbury* se estrenó en octubre de 1998 logrando una buena acogida en taquilla, a lo que siguió una amplia difusión internacional de la que habían carecido las anteriores películas desde *Wayne's world*, ¡qué desparrame!.

Al año siguiente, se estrenó otra adaptación, *Superstar*, esta vez con Molly Shannon recuperando uno de sus personajes más celebrados del programa y Will Ferrell acompañándola en un personaje de nueva creación. Steve Koren se encargó, esta vez en solitario, del guión, aunque lo más sobresaliente de la película fue la interesante fusión entre los equipos de *Saturday night live* y *Kids in the hall*, los dos programas de más éxito producidos por Lorne Michaels. Mark McKinney, uno de los miembros de *Kids in the hall*, apareció como actor de nuevo tras su participación en *Movida en el Roxbury*, mientras que otro miembro del grupo, Bruce McCulloch, fue el director de *Superstar*. Los resultados de *Superstar* fueron muy similares a los de *Movida en el Roxbury* y al año siguiente se estrenó la tercera entrega de la nueva etapa de películas basadas en *Saturday night live*: *El terror de las chicas*. En este caso el protagonista fue Tim Meadows, que era uno de los actores que durante más tiempo había permanecido como integrante del reparto del programa (diez temporadas entre 1991 y 2000), aunque nunca había sido una de sus principales estrellas. Siguiendo el patrón establecido, Meadows iba a escribir la

³⁸³ Molly Shannon fue la primera integrante femenina del programa a quien se dedicó, con motivo de su despedida, uno de los especiales que realiza el programa cada cierto tiempo para rendir homenaje a sus miembros más ilustres. Hasta ahora han sido objeto de este homenaje Chris Farley, Chris Rock, Phil Hartman, Eddie Murphy, Steve Martin, Mike Myers, Dana Carvey, Will Ferrell, Chris Kattan, Tracy Morgan, Cheri Oteri y Jon Lovitz.

película junto con dos guionistas de *Saturday night live*, Dennis McNicholas y Andrew Steele, mientras que Reginald Hudlin, realizador de comedias como *House party* y *Bommerang: El príncipe de las mujeres*, se hizo cargo de la realización. Will Ferrell y Mark McKinney, que ya habían aparecido juntos en *Movida en el Roxbury* y *Superstar*, también participaron en *El terror de las chicas*.

Sin embargo, el resultado final de la película no fue muy satisfactorio, recaudando tan solo un tercio de lo que habían conseguido los dos títulos anteriores. La escasa repercusión de *El terror de las chicas* también fue consecuencia de su incapacidad para atraer a un segmento de la población que en principio se podría sentir interesado en ella, el público afroamericano. No en vano, Tim Meadows fue el primer intérprete negro de *Saturday night live* en ser protagonista de una adaptación cinematográfica del programa. El fracaso de *El terror de las chicas* ha puesto hasta el momento punto y final a las adaptaciones cinematográficas de *Saturday night live*. Uno de los motivos es la paulatina pérdida de audiencia sufrida por el programa, que lleva a que cada vez sus personajes e intérpretes sean menos populares. A pesar de mantenerse todavía en una buena posición, *Saturday night live* ha sufrido el mismo fuerte desgaste que el resto de programas de las *networks* a causa de la popularidad del cable. Y a ello se suma que muchos opinan que el programa no atraviesa en la actualidad su mejor momento y que los actores con carisma que puedan cargar sobre sus hombros una película son muy limitados. Ahora más que nunca los miembros del reparto tampoco ven la idea de hacer una película como una forma de hacer avanzar sus carreras, sino casi todo lo contrario. Will Ferrell es el talento más sobresaliente del programa en los últimos años y se prestó a aparecer en las tres últimas películas basadas en *Saturday night live*, pero sólo ha logrado convertirse en una estrella internacional con sus trabajos posteriores.

De hecho, con la excepción de Mike Myers y Dan Aykroyd, ninguno de los actores más populares que han salido de *Saturday night live* han utilizado para

lanzar sus carreras personajes del programa³⁸⁴. Eso ha sido especialmente notorio en los últimos años con Chris Rock y Adam Sandler, que desde el primer momento mantuvieron sus carreras cinematográficas al margen de su trabajo en televisión. Y también se puede resaltar que ya anteriormente algunas de las producciones de Lorne Michaels con actores del programa dieron buen resultado, especialmente *Oveja negra* (1996, Penelope Spheeris) con Chris Farley y David Spade. Un nuevo intento de explotación del talento de *Saturday night live* sin adaptar de forma directa nada es *Chicas malas* (2004, Mark S. Waters), escrita por Tina Fey, una de las principales guionistas del programa y también protagonista desde 2000. En *Chicas malas* se planteaban historias parecidas a las de *Superstar* con la salvedad de que en esta ocasión actrices que en realidad son adolescentes interpretaban a los personajes, logrando una credibilidad ante la audiencia que ha permitido que la película se convierta en un gran éxito de taquilla.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Todas las adaptaciones de piezas humorísticas de *Saturday night live* deben enfrentarse a la misma dificultad: ampliar de forma significativa, tanto cualitativa como cuantitativamente, un material de partida muy fragmentado en el que las diversas partes ocupan tan solo unos minutos. Cada pieza humorística en la que aparecen los personajes funciona de forma completamente autónoma respecto a las demás sin que exista ningún tipo de causalidad entre ellas. De esta forma, la ampliación ha de ser mucho mayor que la que se realiza en prolongaciones de series de televisión, en donde existe un universo diegético con cierta coherencia y riqueza al que se debe añadir sólo un elemento de complejidad y mayor extensión. Un análisis microestructural de películas basadas en programas de una duración inferior a media hora (casi todas comedias, pero también dramas como *Dragnet*) demuestra que a menudo la ampliación refleja una acumulación de argumentos. Es decir, aunque el relato

³⁸⁴ En 1999 se anunció que Mike Myers iba a protagonizar una traslación al cine de su personaje Dieter, un presentador de televisión alemán, con el título de *Sprockets*, aunque el proyecto nunca ha llegado a cristalizar.

tiene una duración de una hora y media, se pueden aislar tres grupos con cierta autonomía que tienden a tener una duración de media hora, un equivalente de la duración básica de un capítulo del texto base. La equivalencia de estas tres partes con la división clásica en tres actos permite que la adaptación se pueda realizar con eficacia sin resultar demasiado llamativa para el espectador. En el caso del drama se suele hacer una adaptación similar comprimiendo los diversos materiales tomados del original para formar esta estructura.

En las adaptaciones de *Saturday night live* a menudo se ha optado por un procedimiento parecido que lleva a estructurar la narrativa en una serie de piezas breves de varios minutos de duración cuya principal intencionalidad es la puramente cómica, mientras que su propósito secundario, en muchas ocasiones tangencial, es hacer avanzar la trama. La simplicidad de los argumentos de estas películas lleva a que su estructura narrativa pueda ser metafóricamente comparada con la de un pasillo corto pero con múltiples habitaciones a ambos lados que se han de visitar antes de avanzar. Esta estructura argumental aparece ya establecida en *Granujas a todo ritmo* y sería reconfigurada con eficacia por *Wayne's world, ¡qué desparrame!*. El argumento de *Granujas a todo ritmo* se puede resumir de forma breve: dos músicos reúnen a su antigua banda con el objetivo de dar un concierto con el que recaudar los fondos necesarios para salvar su antiguo orfanato, aunque mientras son perseguidos por la policía y un grupo neonazi. La película tiene una duración de dos horas, lo que supone una extensión bastante amplia en relación a lo limitado de un argumento en el que tampoco se busca mayor profundidad. Sin embargo, a lo largo de *Granujas a todo ritmo* se desarrollan doce actuaciones musicales que dilatan de forma extensa el ritmo narrativo, a lo que se sumaban dos situaciones reiterativas: las persecuciones en coche (tres veces) y los intentos de asesinato por parte de una mujer desconocida (cuatro veces).

Esto no supone en ningún sentido una traición al planteamiento base, es decir, los *sketches* protagonizados por los Blues Brothers, ya que en ellos básicamente los personajes bailan y cantan. Y en este caso, tal y como ocurre en *Saturday night live*, también se produce la visita de artistas invitados como

James Brown, John Lee Hooker, Aretha Franklin, Ray Charles y Cab Calloway. En *Wayne's world, ¡qué desparrame!* este planteamiento se mantiene, aunque buena parte de los *sketches* consiguen integrarse de una mejor forma en el argumento. Así ocurre por ejemplo con el fragmento que más directamente remite al material de partida, la entrevista en el programa a Vanderhoof, el rico empresario de salones recreativos que es su patrocinador. Como en algunas de las piezas en *Saturday night live*, Wayne se dedica a reírse del invitado que acude a *El mundo de Wayne*, pero en este caso la situación tiene una repercusión relevante en el argumento: provoca que Wayne sea despedido y que discuta con Garth. Sin embargo, en otras ocasiones la acción se congela mientras se desarrolla la situación humorística. Así sucede en lo que probablemente es el fragmento más conocido de la película, la representación dentro de un coche de la canción *Bohemian rhapsody* por parte de Wayne, Garth y los dos técnicos del programa³⁸⁵. A eso se suman las cuatro canciones interpretadas a lo largo del relato por la actriz Tia Carrere en su papel de Cassandra. El final de *Wayne's world, ¡qué desparrame!* es especialmente indicativo de su estructura, ya que está formado por tres *sketches* sucesivos, dos de los cuales no aportan nada a la trama. Primero un hiperbólico final negativo, después una parodia de la resolución de un capítulo de *Scooby-Doo* y, en tercer lugar, el final feliz que es la verdadera resolución de la historia.

Wayne's world, ¡qué desparrame! supuso un perfeccionamiento de la estructura narrativa de *Granujas a todo ritmo*, de forma que la organización en torno a *sketches* se mantenía mientras se intentaba que al menos una parte relevante de los mismos se pudieran integrar en la trama y contribuyeran a su avance, no a su dilatación. A nivel estructural *Blues Brothers 2000* iba a ser una reproducción casi exacta de *Granujas a todo ritmo*, pero el resto de las adaptaciones, menos dependientes del elemento musical, tomaban un planteamiento similar a *Wayne's world, ¡qué desparrame!* con tendencia a la reiteración de situaciones. En *Es Pat* la estructura en *sketches* utilizaba como marco principal los cambios de trabajo del (o de la) protagonista, mientras que

³⁸⁵ La escena se considera la parte más afortunada de la película y también la más popular, en parte por sus propios valores y en parte por el hecho de que llegó a ser emitida como un vídeo musical en la MTV para promocionar *Wayne's world, ¡qué desparrame!* entre el público juvenil.

El terror de las chicas lo hacía sobre las sucesivas visitas de Leon Phelps a sus antiguas amantes en busca de la que promete ofrecerle sexo y dinero. En *Superstar* esa articulación se produce en torno a las actuaciones de la protagonista Mary Katherine Gallagher y sus ensoñaciones mientras que en *Rescate familiar* el argumento se estructura sobre los recuerdos de Stuart de su infancia y las ocasiones en las que interviene para intentar sacar a su familia de alguna situación de crisis.

La única película en la que se puede considerar que los diversos *sketches* están perfectamente integrados es *Movida en el Roxbury*, en donde la práctica totalidad de las escenas contribuye a hacer avanzar la trama, ya sea de forma directa o anticipando elementos que tendrán su relevancia después. Los primeros minutos de la película se dedican a recrear los elementos esenciales de los *sketches* originales, con los chicos ataviándose para salir y siguiendo en diferentes lugares (discotecas, coches, pasillos, etc...) el ritmo de la canción *What is love* de forma machacona con unos exagerados movimientos de cabeza, unos diálogos reducidos a la mínima expresión y la costumbre de empujar sin parar a las chicas con las que quieren bailar. Una vez que ya ha concluido esta presentación, se intenta no caer en la redundancia narrativa y en la siguiente ocasión que los protagonistas salen de marcha se produce un acontecimiento sustancial: tienen un accidente con un actor conocido (Richard Grieco), que les ayuda entrar en su local soñado, el Roxbury, donde conocen al dueño y le proponen su idea para un local. Hasta el final los protagonistas no volverán juntos al Roxbury ni a ningún otro local. Estos elementos permiten que, entre todas las adaptaciones de *Saturday night live*, *Movida en el Roxbury* sea la que mantiene una estructura argumental más coherente y compleja.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Todas las películas basadas en *Saturday night live* desarrollan su acción en el presente, reflejando que los *sketches* del programa, salvo escasas excepciones, también se sitúan en la época contemporánea a su momento de producción. Pero en diversas ocasiones aparecen analepsis que remiten al pasado de los personajes protagonistas, algo relacionado con la focalización a

través de estos personajes y el uso de la narración autodiegética. Por ejemplo, en *Rescate familiar* el personaje recuerda varias veces situaciones traumáticas que vivió junto a su familia durante la infancia. En los *sketches* originales Stuart Smalley solía recordar a menudo estas situaciones durante su programa, que en su lugar son escenificadas en la película. En *Es Pat* y *Superstar Pat* y Mary Kate Gallagher también rememoran al principio sus desgraciadas infancias y Leon Phelps, el personaje protagonista de *El terror de las chicas*, hace un resumen de la historia de su vida durante los primeros minutos de la película. En *Los Caraconos* el grueso de la narrativa se sitúa en la época contemporánea, pero el relato comienza con la llegada de Beldar y Prymaat a la Tierra años atrás y continúa de forma cronológicamente lineal. Esta alteración se debe a que, para atraer a un público joven, se ha añadido un tercer personaje a la familia, la adolescente Connie, por lo que es necesario que Beldar y Prymaat hayan tenido que pasar en la Tierra al menos el mismo número de años que tiene su hija de vida.

Mucho más interesante es el tratamiento de la espacialidad en las adaptaciones. Por las propias características del programa, todos los *sketches* en los que se basan las películas se desarrollan en interiores que suelen ser además bastante funcionales. Habitualmente cada personaje tiene un decorado asociado a él, como ocurre con los platós de televisión donde se graban *El mundo de Wayne* (en realidad el sótano de la casa de Wayne Campbell) y *Afirmaciones diarias de Stuart Smalley*, el estudio de radio desde el que hace su programa Leon Phelps, la escuela de Mary Katherine Gallagher y el coche donde los chicos del Roxbury se dirigen a la discoteca, más el propio Roxbury. En la traslación cinematográfica se busca la continuidad manteniendo estos lugares que son fácilmente reconocibles por el espectador, pero con mejoras apreciables buscando un realismo que es necesario para la audiencia cinematográfica. En los *sketches* protagonizados por Leon Phelps un escenario compuesto por un fondo neutro y un micrófono era suficiente para que el espectador se diera cuenta de que estaba haciendo un programa de radio. Pero en la narrativa cinematográfica los elementos escenográficos son mucho más importantes que en los programas de variedades (herederos del teatro) y en *El terror de las chicas* el espacio donde trabaja Leon Phelps cuenta con una

cabina, una mesa de mezclas y multitud de discos. Lo mismo se puede decir para la representación de *El mundo de Wayne y Afirmaciones diarias de Stuart Smalley*, aunque en este caso la verosimilitud en televisión se mantenía con la idea de que la parquedad respondía a que ambos programas eran producidos de forma casi artesanal para canales de acceso público. Este enriquecimiento de los espacios viene a menudo aparejado a la amplificación característica de las prolongaciones, como se muestra en *Movida en el Roxbury*, donde el tenue decorado que se hacía pasar por una discoteca es ahora sustituido por una inmensa discoteca de verdad donde se amontonan los clientes.

Además del enriquecimiento de interiores, se produce la inclusión frecuente de exteriores, que por el tipo de producción de *Saturday night live* estaban completamente vedados en el programa, al menos para los *sketches* realizados en directo³⁸⁶. Sin embargo, en muy escasas ocasiones los exteriores funcionan como parte importante de las tramas, que suelen desarrollarse fundamentalmente en interiores. En *Granujas a todo ritmo*, donde todas las actuaciones musicales menos una se desarrollan en interiores, se añade algo de variedad con la inclusión de tres persecuciones en coche (dos de ellas de cierta extensión) y con que los tres primeros intentos de asesinato de la mujer desconocida también se produzcan en exteriores. En el resto de las películas se manifiesta un interés parecido por incluir exteriores que nunca alcanzan la monumentalidad que aparece en otras prolongaciones debido a, como se mencionó anteriormente, lo limitado de los presupuestos. Incluso en *Wayne's world 2*, donde se celebra un macroconcierto, los exteriores aparecen caracterizados como espacios muy limitados.

Esta regla se incumple en algunas secuencias de *Los Caraconos* y *Blues Brothers 2000*. En la primera destaca un uso abundante de efectos especiales que permite incluir escenarios notables en la sección de la película que se desarrolla en el planeta Romulak, especialmente los paisajes con sus ciudades y la lucha entre Beldar y un monstruo en el laberinto de piedra. En el segundo

³⁸⁶ En *Saturday night live* también se suelen incluir piezas filmadas de cierta complejidad, cortos de breve duración que habitualmente son parodias de anuncios publicitarios o propaganda política.

caso se mantienen las persecuciones características de la película original y además la escena en la que se produce la conversión de Cabel muestra cierta monumentalidad: la misa se realiza bajo una gran carpa en medio del desierto y en el momento cumbre Cabel se eleva por los aires, sale al exterior y vuela una gran distancia antes de regresar vestido con el atuendo de los Blues Brothers. En dos de las tres últimas adaptaciones de *Saturday night live* se da la circunstancia de que los clímax se desarrollan en exteriores (una boda en *Movida en el Roxbury* y el exterior de la mansión de Lance deLune en *El terror de las chicas*), aunque la conclusión se sitúa en un interior reconocible (el Roxbury y la emisora de radio respectivamente), mientras que en *Superstar* sucede lo contrario, el clímax ocurre en un interior (el salón de actos del instituto) y la escena final en un exterior (el patio del instituto donde Mary Kate está contando su historia a un árbol).

C. Los personajes.

La elección de los personajes que han protagonizado las distintas adaptaciones de *Saturday night live* siempre ha respondido a criterios muy subjetivos por parte de Lorne Michaels, creador del programa y productor de la práctica totalidad de las películas, además de otras circunstancias profesionales y personales por parte de los intérpretes. En muchos casos ha pesado la popularidad del actor o actriz, así como las posibilidades de expandir el universo del personaje de forma que no resultara artificial. La utilidad de estos criterios se puso de manifiesto en *Es Pat*, de la que Michaels se desentendió por considerar que no era un proyecto viable por utilizar un personaje con un único elemento cómico (el misterio sobre su sexualidad). La elección de los personajes ha primado a los hombres blancos por encima de mujeres y minorías étnicas. Eddie Murphy, Damon Wayans y Chris Rock se convirtieron en estrellas después de su paso por el programa, pero ninguno protagonizó una película basada en un personaje de *Saturday night live*, y después de ellos el miembro afroamericano del reparto más conocido ha sido Tim Meadows, el protagonista de *El terror de las chicas*. Otras minorías étnicas no han tenido apenas presencia en el programa. Respecto al género, *Saturday night live* tiene fama de haber producido muy pocos grandes talentos femeninos, con Gilda

Radner (que falleció de cáncer en plena juventud) y Jane Curtin como excepciones. Michaels se desentendió del proyecto de Julia Sweeney, que abandonó el programa antes de tiempo al notar falta de confianza en su trabajo, y Molly Shannon protagonizó la penúltima adaptación del programa. La caracterización de los personajes de *Superstar* y *El terror de las chicas* lleva a pensar que en esta segunda etapa de redefinición Michaels apostó por ofrecer más variedad en el elenco de protagonistas.

Respecto a la caracterización, la amplificación que se ha comentado en los apartados anteriores se haya igualmente presente en las adaptaciones, aunque en desigual medida. En *Granujas a todo ritmo* se busca premeditadamente ofrecer muy poca información sobre los personajes y limitarla a lo estrictamente necesario para la trama. En este caso, que Elwood y Jake son huérfanos que se criaron en un hospicio religioso con el bedel del centro, Curtis, como figura paterna. En *Wayne's world, ¡qué desparrame!* se ofrece muy escasa información sobre el pasado de los personajes. Sus padres parecen no existir ni tampoco se cuenta cómo Wayne y Garth comenzaron a realizar el programa. La historia parece enfocarse más hacia los acontecimientos que van a cambiar la vida de los protagonistas: el salto que supone que *El mundo de Wayne* sea producido de forma profesional y la relación de Wayne con Cassandra. La única referencia directa al pasado de los personajes se produce con la presencia de Stacy, a la que se presenta como la novia con la que Wayne acaba de romper una relación. En *Los Caracanos* existe un mayor interés por desarrollar una narrativa más compleja y la caracterización de los personajes es paralela a ello, pero en *Es Pat* se utiliza una caracterización muy parca, en parte por el propio carácter ambiguo del personaje. En *Rescate familiar* se produce un enriquecimiento relevante de Stuart Smalley, por cuanto se incide mucho en su pasado y sus relaciones familiares y se produce de forma efectiva una alteración en la forma de entender la vida del personaje. La razón de esta transformación efectiva es que *Rescate familiar*, al contrario que *Granujas a todo ritmo* y *Wayne's world, ¡qué desparrame!*, tiene un fuerte contenido de drama y por tanto exige un desarrollo psicológico de los personajes superior al de comedias físicas o paródicas.

En este sentido, la simplicidad de los personajes protagonistas es justificable, al igual que la del resto de sus ayudantes, mentores y antagonistas. El humor sencillo de las películas (basado como se ha dicho en las parodias o en el humor físico) se corresponde a un argumento sencillo y a unas caracterizaciones planas que permiten que las oposiciones que se establecen en el plano de las acciones narrativas (que se comentarán en el apartado posterior) puedan ser identificadas con rapidez por parte del espectador. Aunque también es patente que *Rescate familiar* tuvo una cierta influencia en las tres adaptaciones posteriores a través del tema de la madurez. Esto se aprecia especialmente en *Superstar* y *El terror de las chicas*, donde se produce un cambio efectivo en el sistema de valores de los personajes protagonistas, Mary Katherine Gallagher y Leon Phelps respectivamente. A pesar de su simplicidad (Mary Katherine sólo quiere ser famosa y Leon es un irredento conquistador de mujeres) se intenta ofrecer una explicación a su comportamiento: ambos crecieron sin la tutela y guía de unos padres y se vieron marcados por el entorno en el que se educaron. Mary Kate se caracteriza por una religiosidad cercana al fanatismo y tendente a la fabulación (incluyendo conversaciones con el mismo Jesucristo) debido a haber crecido en un entorno excesivamente religioso. Y Leon Phelps es un donjuán obsesionado por el sexo y alérgico al compromiso, fruto de la experiencia de vivir hasta pasada la adolescencia en un burdel. A partir de ahí, la resolución de la película mostrará, aunque de una forma muy simple, cómo el personaje madura de forma sustancial: Mary Katherine deja sus ensoñaciones atrás para vivir una vida más rica y Leon sienta la cabeza para iniciar una relación estable y fiel con Julie. Sin embargo, esta evolución se produce de una forma muy brusca y sucede más bajo la presión de circunstancias externas que por contradicciones internas. En este aspecto se puede resaltar que tanto Leon en *El terror de las chicas* como Garth en *Wayne's world 2* se enfrentan a una misma situación: son seducidos por una mujer fatal llamada Honey para que acaben con la vida de su esposo, una parodia de uno de los tópicos argumentales del cine negro. Y ambos reaccionan de la misma forma en su inocencia: no tomándose en serio.

A pesar de partir de una situación argumental diferente, en *Movida en el Roxbury* también se aprecia un notable enriquecimiento de los personajes, lo cual es destacable teniendo en cuenta que los chicos del Roxbury carecían hasta de nombre. En la película se convierten en los hermanos Steve y Doug Butabi, los hijos fracasados de un rico comerciante de origen asiático, Khamal Butabi. El hecho de que por ausencia o presencia la figura paterna (con la excepción de Beldar en *Los Caraconos*) siempre sea negativa supone una manifestación más del espíritu contestatario que ha caracterizado al programa desde su origen. Butabi representa el triunfo del sueño americano, pero en contrapartida también supone una figura opresiva para sus hijos, a los que trata como niños y mantiene trabajando en su tienda con humillaciones continuas. En esa situación la estabilidad de los personajes se basa en la confianza mutua, una confianza que se romperá con la relación entre Steve y Emily, pero que se recuperará, reforzada, después. La caracterización de los personajes se va construyendo de forma eficiente a lo largo de la narrativa, aunque ello no significa que deba ser muy compleja o excesivamente original: Steve es grande e inocente y Doug bajo e inteligente. En la parte final su forma de ser no se altera, sino que sale reforzada gracias a su éxito como socios del nuevo Roxbury y haber ligado por fin con dos chicas que los aceptan a pesar de su extravagante comportamiento. En ningún caso se puede considerar que los chicos del Roxbury dejan de ser unos personajes planos, pero al menos sí reciben una caracterización mucho más rica e integrada en la historia que el resto de las películas basadas en *Saturday night live*, con la excepción ya señalada de *Rescate familiar*. En todos los casos los personajes centrales son los únicos que se recuperan de los *sketches* originales.

D. Las acciones narrativas.

En el aspecto de las acciones narrativas las diferencias entre las distintas adaptaciones son patentes. En todas las ocasiones los personajes tomados de los *sketches* son los protagonistas, aunque sus objetivos son diversos. En *Granujas a todo ritmo* el objetivo de Jake y Elwood es reunir a la banda para lograr el dinero con el que salvar el orfanato. En *Wayne's world* la acción del protagonista Wayne es más reactiva que activa: se trata de mantener su idílica existencia después de que Benjamin le haya quitado su programa y esté a

punto de quitarle su chica. Esta actitud de reacción más que de acción es lo que suele guiar a los personajes: Stuart Smalley y Leon Phelps quieren recuperar sus programas en televisión y radio respectivamente y los hermanos Butabi su idílica relación. Pero también se plantea un objetivo que hay que alcanzar de forma activa: Stuart quiere salvar a su disfuncional familia y los hermanos Butabi triunfar en el negocio de la noche. Leon se limita a reaccionar frente a los acontecimientos hasta su conversión final, una maduración que le permite cumplir su objetivo recuperando su programa de radio. Si Leon Phelps tiene una actitud reactiva, la de Mary Katherine Gallagher es completamente activa, ya que desea besar desesperadamente a Sky Corrigan y para ello debe convertirse en una superestrella. Aquí la realización del objetivo también va a estar unido al proceso de maduración. Centrarse en la realidad va a permitir que Mary Katherine logre sus dos besos de película, uno por parte de Slater (el chico del que se enamora realmente) y otro del mismo Sky (una celebración del poder del deseo). Respecto a *Pat*, también muestra un objetivo (encontrar su lugar en el mundo), lo que finalmente logrará gracias a su programa de radio y su relación con el igualmente ambiguo sexualmente Chris.

La figura del destinador sólo aparece individualizada en *Granujas a todo ritmo*. La hermana Mary Stigmata y Curtis piden a los hermanos hacer algo para salvar el orfanato y una visión divina le muestra a Jake que para ello deben reunir otra vez la banda. Respecto a los antagonistas, las películas basadas en *Saturday night live* suelen tener planteamientos muy maniqueos en donde el héroe, ingenuo pero puro, debe lograr su objetivo venciendo una fuerte oposición exterior en forma de villano. Así ocurre en *Granujas a todo ritmo* con la policía y los neonazis (a los que en *Blues Brothers 2000* se une una banda mafiosa) y en *Wayne's world* y su continuación con Benjamin Oliver y Bobby Cahn respectivamente. Pero a partir de *Rescate familiar* (en la que la familia de Stuart es lo que no le permite vivir feliz), los antagonistas comenzarán a reflejar cualidades más humanas: Khamal Butabi acaba aceptando a sus hijos, Evian se da cuenta de su error al juzgar a Mary Katherine y los maridos engañados deciden dejar de odiar a Leon y ser más cariñosos con sus esposas. Al final, para ellos el fracaso de sus objetivos supone una maduración, especialmente para Khamal Butabi.

IV. Conclusión.

Saturday night live ha sido el programa de televisión que más adaptaciones cinematográficas ha producido gracias a su larga trayectoria, la extraordinaria variedad de sus contenidos y el desarrollo de un modelo muy concreto de explotación económica. Todas las películas basadas en *Saturday night live* han sido comedias de escasa trascendencia que siguieron la estela de la buena acogida lograda por *Granujas a todo ritmo*, que sin embargo es más recordada por las actuaciones musicales de leyendas de la música *soul* que por sus propios valores. La relación del programa con la industria cinematográfica fue muy estrecha desde su origen, tanto por la constante presencia de actores famosos como, en el proceso contrario, por el salto frecuente a la gran pantalla de los numerosos cómicos que han formado sus diversos repartos. Las películas basadas en *Saturday night live* comenzaron a convertirse en una fórmula a comienzos de los noventa cuando la nueva generación de cómicos que aspiraba a una carrera cinematográfica creyó que estas adaptaciones eran una forma de lograr aparecer en películas como protagonistas. Con la excepción de Mike Myers, cuya carrera cinematográfica está formada por un número muy reducido de películas, y Will Ferrell, que en la actualidad está en proceso de afianzarse como estrella de la comedia, este planteamiento ha sido erróneo y de hecho son Adam Sandler y Chris Rock, que no protagonizaron ninguna adaptación, los dos actores del programa que con más rapidez se han afianzado como intérpretes cinematográficos.

La razón de este fracaso reside en que buena parte de las películas han servido para lanzar a actores cuya solvencia como protagonistas fuera de la estructura fragmentada y coral de *Saturday night live* ha sido muy discutible. A ello se suma la baja calidad de las películas en su conjunto (con *Wayne's world*, *¡qué desparrame!*, *Rescate familiar* y en menor medida *Movida en el Roxbury* como relevantes excepciones), lo que a menudo ha venido relacionado con sus limitados presupuestos. Por último, también ha sido patente la dificultad de expandir el material de partida, dando lugar a relatos reiterativos y faltos de unidad con un estilo de humor muy poco elaborado basado en la exageración y la escatología. Vista la escasa calidad de las

películas y su modesta acogida, resulta lógico que, con la excepción de Will Ferrell (que sin embargo ha conseguido destacar en todas sus apariciones), los actores de más talento del programa buscaran vehículos más apropiados para expandir sus carreras en el cine. Pero a pesar de su baja calidad y de su simpleza argumental, las películas basadas en *Saturday night live* han sido un ejemplo de las posibilidades de la explotación cinematográfica orientada a audiencias especializadas.

6.3.2. LA SUSTITUCIÓN DIEGÉTICA.

6.3.2.1. Introducción.

Las adaptaciones cinematográficas de series de televisión que utilizan el procedimiento de la sustitución diegética son muy abundantes por la necesidad de contextualizar adecuadamente la película desde el punto de vista dramático. Por ello es el procedimiento más habitual para las adaptaciones cinematográficas de series de televisión que se encuadran dentro del grupo de las reelaboraciones. Así se reconoce implícitamente que la gran mayoría de los espectadores a los que están dirigidas no conocen el referente, por lo que es necesario plantear el argumento desde su origen para que pueda ser comprendido. Esto no quiere decir que no puedan existir referencias directas al texto original, sino que el reconocimiento e interpretación de éstas será una actividad añadida de los espectadores competentes para ello. Aunque la sustitución también viene determinada porque en la mayoría de las ocasiones se va a querer actualizar la historia a las coordenadas temporales del espectador a través de la transposición diegética, que es el tipo de adaptación habitual de las versiones tanto en cine como en televisión. De esta forma, las reelaboraciones, salvo los casos concretos citados anteriormente, van a ser versiones, de la misma forma que las prolongaciones suelen ser continuaciones.

En la forma más habitual de sustitución diegética el argumento de la película está dedicado parcial o totalmente a reflejar los acontecimientos de partida de la situación narrativa tal y como fueron representados en el capítulo piloto de la serie. Un buen ejemplo de ello es *Mi marciano favorito* (1999, Donald Petrie), adaptación de la serie *Mi marciano favorito* (CBS, 1963-66). Tanto el segmento inicial de la película como el primer capítulo de la serie muestran acontecimientos parecidos. Tim O'Hara es un periodista en Los Ángeles con problemas en su trabajo. Un día su jefe le encomienda asistir a unas pruebas militares y, de regreso a casa, descubre un ovni estrellado y a su ocupante, un marciano con grandes poderes. O'Hara desea que el descubrimiento de vida extraterrestre sea su gran historia, pero el marciano tiene otros planes. Éste, haciéndose pasar por su inventado tío Martin, permanecerá en la Tierra hasta

que consiga reparar su nave y regresar a su planeta, llevando de paso el caos a la vida del periodista. Muchos elementos secundarios son alterados, pero sin tener gran trascendencia sobre el planteamiento básico. En la serie O'Hara trabaja en un periódico, no en una emisora de televisión, y también es mucho más joven. Además, existen numerosos elementos actualizadores y las capacidades del marciano son mostradas de una manera más explícita gracias a los abundantes efectos especiales.

Casos similares son los de *Perdidos en el espacio* (1998, Stephen Hopkins), que se analizará en profundidad posteriormente, *Rústicos en Dinerolandia* y *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson*. Lo más interesante es que en todos estos casos las películas funcionan de una manera muy ajustada como si fueran capítulos pilotos: plantean una situación narrativa completamente nueva y poseen el mismo tipo de final abierto de su referente televisivo, los respectivos capítulos pilotos de las series originales. En *Mi marciano favorito* el tío Martin decide quedarse durante un tiempo a vivir en la Tierra junto a Tim O'Hara y en *Perdidos en el espacio* los Robinson sobreviven a su primera aventura pero no consiguen encontrar el camino a casa. En *Rústicos en Dinerolandia* los Clumpey continúan viviendo en Beverly Hills y en *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* el relato se cierra con el equipo acudiendo a una nueva llamada de emergencia después de haber entregado en prisión a un peligroso criminal. Así se configuran como textos narrativos abiertos sin resolución final, lo que los relaciona directamente con la ficción televisiva que hace uso de estos procedimientos para justificar su carácter fragmentario, aunque en este caso la intencionalidad es dejar el planteamiento preparado para una futura continuación.

En otras ocasiones se opta por el procedimiento inverso, mostrar el punto de resolución de la situación narrativa en vez de su origen. Un caso significativo es el de *El Santo*, actualización de la serie británica *El Santo* (ITV, 1962-69). La película muestra la última aventura de su protagonista, el ladrón filántropo Simon Templar (Val Kilmer) antes de retirarse de la vida delictiva. También se muestran de una manera breve fragmentos de su infancia, que explican algunos elementos de su vida posterior para contextualizar dramáticamente el

personaje. El argumento se centra en cómo Templar ayuda a una científica que ha desarrollado un procedimiento para lograr la fusión fría, un descubrimiento que puede revolucionar el mundo. Templar deberá burlar a un malvado político y empresario ruso para salvar la vida de la científica, de la que se enamorará y por la que abandonará su trabajo de ladrón para llevar una vida tranquila. Un caso similar es el de *Sargento Bilko*, adaptación de *The Phil Silver show*. Bilko (Steve Martin) es un sargento de infantería en una aislada base militar que mata el tiempo cometiendo todo tipo de pequeños timos y estafas para conseguir trabajar lo menos posible y lograr algún dinero extra, aunque en la mayoría de las ocasiones sus proyectos acaban en fracaso. El argumento de la película narra la última aventura de Bilko antes de sentar la cabeza y casarse con la mujer que ama. Pero antes de que esto ocurra deberá evitar que un antiguo enemigo, el mayor Thorn (Phil Hartman), consiga pruebas suficientes para realizarle un consejo de guerra y, de paso, recuperar a su novia, cansada de que no sea capaz de comprometerse.

El problema de no mostrar el origen de la situación narrativa aparece planteado con claridad en *Escuadrón oculto*, actualización de *Patrulla juvenil* (ABC, 1968-73). La serie giraba en torno a las investigaciones de tres jóvenes reclutados por un agente de policía, el Capitán Greer (Tige Andrews), para introducirse en el mundo de la contracultura inaccesible a los policías adultos. En el piloto de la serie, *The teeth of the barracuda* (1.1.), se mostraba brevemente cómo los jóvenes problemáticos Pete Cochran (Michael Cole), Linc Hayes (Clarence Williams III) y Julie Barnes (Peggy Lipton) acaban detenidos por diferentes motivos y reciben la propuesta de Geer, aunque la mayor parte del capítulo se dedica a la resolución de su primer caso. Sin embargo, en *Escuadrón oculto* el argumento comienza cuando el grupo ya está formado y se encuentra en una de sus misiones, que se complica de forma notable y culmina con el asesinato del Capitán Greer (Dennis Farina). Aunque la situación de crisis se resuelve y los tres protagonistas continúan trabajando unidos bajo la supervisión de otro policía, la muerte de Greer supone la disolución del planteamiento original inmediatamente después de que haya sido presentado al espectador.

Esta precipitación en la exposición ya había quedado patente al principio cuando, en una exportación de la narrativa televisiva, se resumía el origen del planteamiento argumental (el reclutamiento de los tres jóvenes) en apenas dos minutos a través de imágenes y la narración de Greer. En este sentido la película funcionaba más como un capítulo especial de una serie en la que se debe sustituir a un personaje protagonista que una narración cinematográfica convencional. Sin embargo, lo que es válido para las series de televisión porque cuentan con un contexto amplio en forma de capítulos precedentes, no lo es una película que carece de él. La ineficiencia de presentar a un personaje principal para mostrar cómo es asesinado apenas quince minutos después puede funcionar como golpe de efecto, pero en general provoca una desconexión entre el espectador y la historia y evita el establecimiento de elementos narrativos sólidos sobre los que articular el argumento posterior. El espectador desconoce la importancia que para los tres jóvenes tiene Greer, una figura paterna imprescindible en sus desorientadas vidas, porque tampoco se ha mostrado demasiado de su existencia pasada. Cuando en un punto posterior de la narrativa Peter Cochran (Giovanni Ribisi) se dirige a su antigua casa en Beverly Hills para pedir ayuda a sus padres, la reacción de rechazo de éstos es incomprensible ante un hijo que tan solo había robado un coche, el único elemento citado de su pasado con anterioridad. La falta de contextualización provoca insalvables lagunas narrativas de la misma forma que la muerte de Greer suponía anular la situación argumental apenas unos minutos después de que se hubiera planteado, dos elementos que mostraban el peligro de estos planteamientos *in media res* que en muy escasas ocasiones tienen sentido dentro de narrativas autónomas como las cinematográficas.

En *El Santo* este problema se había resuelto dedicando los primeros minutos a contextualizar la psicología del personaje mientras que en *Sargento Bilko* el origen de la situación narrativa no era en exceso relevante y el contexto necesario para entender la historia (la relación de enemistad con el Mayor Thorn, un personaje que no aparecía en la serie original) era explicada a través de analepsis inmediatamente después de la presentación del personaje. En este sentido hay que resaltar que la idea de que las series de televisión deben mostrar el origen y la resolución de la situación narrativa no ha sido de forma

tradicional una necesidad para el público. Aunque en la actualidad la mayoría de las series de televisión comienzan con la llegada de un personaje a un nuevo lugar y/o trabajo o con un acontecimiento relevante alterando su existencia (al menos en las que tienen una estructura total o parcialmente serial), durante los años cincuenta y sesenta muchas partían de planteamientos *in media res*, es decir, que presentaban a los personajes desde el principio con todas sus características, atribuciones y funciones. Este hecho es especialmente llamativo cuando no hay un protagonista único, sino un equipo formado por diversos miembros y es un reflejo de la utilización casi exclusiva de tramas episódicas, tal y como ocurre en la actualidad con *Ley y orden* y sus continuaciones clónicas. De hecho, fue la existencia de una trama continua en *El fugitivo* (donde el planteamiento básico se resumía con imágenes fijas al comienzo del piloto) lo que llevó a que su doble capítulo final se dedicara a mostrar la resolución de la situación narrativa.

Entre las series objeto de adaptación, la inmensa mayoría tiene planteamientos de este tipo, lo que ha dado lugar a diferentes enfoques del proceso hipertextual. Por un lado, están las que de forma paralela a la actualización rellenan este hueco dedicando el relato a la exposición del origen de la situación narrativa, como ocurre en *Los vengadores*, *Wild wild west*, *Soy espía* y *Starksy y Hutch*. En todos estos casos, excepto en *Wild wild west* por motivos que se explican a continuación, la falta de un cronotopo significativo y la consecuente actualización evitan que se puedan considerar expansiones diegéticas. *Wild wild west*, como se citó en un apartado anterior, ofrece unas alteraciones tan notables en la caracterización de los personajes respecto al original (sobre todo en la alteración de la etnicidad con una gran repercusión en la trama) que en ningún caso se puede considerar expansión diegética a pesar de que muestre el origen de la relación entre los protagonistas Jim West (Will Smith) y Artemus Gordon (Kevin Kline) con el mantenimiento del cronotopo. En otros casos el conocimiento del origen de la situación narrativa no es necesario ni en el original ni en la versión, lo que ocurre sobre todo en comedias como *La familia Addams*, *Coche 54, ¿dónde estás?* y *La armada de McHale*. Por último, están los ejemplos que reproducen de forma muy resumida el origen de la situación narrativa al principio de la película como si se tratara de la

contextualización necesaria de un capítulo de una serie de televisión, el comentado caso de *Escuadrón oculto* al que se añade *Los ángeles de Charlie*. Sin embargo, al contrario que en *Escuadrón oculto*, el planteamiento argumental en *Los ángeles de Charlie* es muy estable y las referencias al pasado de los personajes son limitadas y no necesitan mayor contextualización.

Otra forma de sustitución es la condensación narrativa, donde se opta por ofrecer todo el argumento básico de la serie original de una manera resumida y simplificada, mostrando a través de una única trama su planteamiento, desarrollo y resolución. La condensación narrativa exige una gran labor de concisión y selección para recoger solamente los acontecimientos más significativos del argumento original. Un ejemplo que será analizado en profundidad posteriormente es el de *El fugitivo*, que resume el argumento de las cuatro temporadas de la serie *El fugitivo* narrando sólo los acontecimientos que llevaron al Dr. Kimble a ser condenado a muerte por el asesinato de su mujer, su fuga y las acciones que realiza para conseguir demostrar al mundo su inocencia. Otro ejemplo destacado es *Los intocables de Eliot Ness*, basada en la serie clásica *Los intocables*. El argumento del programa se centraba en cómo un oficial del Departamento del Tesoro reclutaba a una serie de hombres para luchar contra el crimen organizado durante los años treinta en la ciudad de Chicago, comenzando su tarea deteniendo al escurridizo y peligroso gángster Al Capone. La adaptación cinematográfica opta por condensar todas las peripecias de Eliot Ness y su patrulla de intocables en una única trama argumental, mostrando cómo el grupo se forma y se va desintegrando conforme van siendo asesinados sus miembros para evitar que consigan detener a Capone. Cuando por fin Eliot Ness logra que éste sea condenado a prisión por evasión de impuestos, ya puede regresar a su vida normal y poner punto y final a la existencia del grupo.

También se puede incidir brevemente en la actualización, con la que se pretende acercar el marco temporal al del espectador de la adaptación para que le resulte más interesante. Esto ocurre en un número muy elevado de casos, particularmente en aquellos en los que las coordenadas extradiegética e

intradiegética coincidieron en la serie original. Por ejemplo, *Patrulla juvenil* era una serie de los sesenta que reflejaba de una manera muy clara las nuevas actitudes sociales del periodo. Su adaptación cinematográfica, *Escuadrón oculto*, opta por situarse igualmente en su marco temporal extradiegético para reflejar las nuevas características de la juventud de los años noventa. Si un argumento no se sitúa de forma simultánea a la temporalidad extradiegética, suele ser porque la coordenada elegida tiene una serie de características imprescindibles para el sentido de su argumento. Por eso si esta correspondencia no existe se mantiene la relación entre las coordenadas temporales internas y externas. De una manera práctica, si la serie se desarrollaba en el pasado, la adaptación utiliza ese pasado como marco temporal. Así ocurre con el antiguo Oeste, fundamental en el argumento de *Jim West* y su adaptación *Wild wild west*. Si la serie se desarrollaba en el futuro, se mantiene el futuro como marco de referencia. Cuando el futuro intradieético de la serie original ha alcanzado al extradiegético de la adaptación o está próximo a ello, se sustituye por una coordenada temporal que actúe como futuro. Por ejemplo, el capítulo piloto de *Perdidos en el espacio* se emitió en 1965, pero su diégesis interna reflejaba acontecimientos de 1997, más de treinta años después. Pero 1997 representa pasado reciente, no futuro a medio plazo, para la adaptación cinematográfica, estrenada en 1998. Por ello, su diégesis interna es convenientemente alterada para reflejar acontecimientos situados en esa coordenada de futuro a medio plazo, en este caso el 2058.

Respecto a los espacios, en general se respetan si son especialmente significativos, como ocurre en *La armada de McHale* con el Pacífico, en *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson* con Los Ángeles y en *Starsky y Hutch* con San Francisco. En algunas ocasiones la localización exacta no es relevante pero sí el tipo de espacio, como la base militar de *Sargento Bilko*, la mansión tenebrosa de *La familia Addams* y el vecindario de clase media de *Las desventuras de Beaver*. En las adaptaciones cuyas series originales se caracterizaban por tener una gran variedad de localizaciones fuera de los Estados Unidos, esta variedad se mantiene, como ocurre en *Yo soy espía*, desarrollada en Praga. Especialmente interesantes son los casos de versiones espaciales como *Los vengadores* y *El Santo*, en donde se mantienen las

localizaciones originales. *Los vengadores* se desarrolla en Inglaterra, especialmente en Londres, mientras que en *El Santo* se busca un tratamiento más cosmopolita reflejo del original desarrollando el grueso de la acción en Moscú y mostrando en fragmentos más breves Inglaterra y Hong Kong. En este caso las localizaciones son fundamentales en la configuración del universo de partida (muy relevante y reconocible por el espectador) y no se admite la transposición espacial.

Respecto a las versiones de miniserias británicas, todas han destacado por la necesidad de comprimir de forma notable la trama para adecuarla a la duración estándar del relato cinematográfico. Tanto *Dinero caído del cielo* como *El detective cantante* ven reducido a un tercio el tiempo para la exposición del argumento, lo que lleva a la selección de las tramas más relevantes y la simplificación de éstas. En ambos casos la acción se traslada de Inglaterra a Estados Unidos sin que ello suponga demasiadas alteraciones en el argumento. En el caso de *Traffic* las alteraciones son más relevantes y el problema de la adaptación de los espacios lleva aparejada la eliminación de una de las secciones de la miniserie original, la protagonizada por un agricultor en Pakistán, que en la película se sustituye por las peripecias de un policía en México. Debido a que tanto *Pennies from heaven* y *El detective cantante* como *Traffic* son internamente relatos cerrados que no han sido prolongados por nuevas tandas de episodios, sus adaptaciones cinematográficas se pueden estudiar de forma similar a las versiones espaciales cinematográficas, aunque añadiendo en este caso el elemento relevante de las diferencias en la extensión temporal y la necesidad de la condensación.

6.3.2.2. Ejemplos analizados.

A) Ejemplo de reelaboración: *Perdidos en el espacio*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

Perdidos en el espacio (Lost in space), CBS: 1965-68.

Creada por Irwin Allen.

Reparto: Guy Williams (John Robinson), June Lockhart (Maureen Robinson), Mark Goddard (Donald West), Jonathan Harris (Dr. Zachary Smith), Marta Kristen (Judy Robinson), Angela Cartwright (Penny Robinson), Billy Mumy (Will Robinson) y Bob May (Robot).

Resumen: En el año 1997 la Humanidad está dividida en dos sectores irreconciliables y debe colonizar las estrellas para luchar contra el problema de la superpoblación. La familia Robinson ha sido seleccionada para iniciar el proceso colonizador en el planeta Alpha Centauri, al que llegará después de cinco años de viaje en hibernación. Pero el proyecto es sabotado por un espía, el Dr. Smith, que primero queda atrapado en la nave y después provoca que ésta pierda su rumbo y acabe perdida en la inmensidad espacial. Ahora los Robinson, Smith y el piloto de la nave, el mayor West, deben trabajar en común para encontrar el camino a casa y aprender todo lo posible de las razas extraterrestres que encuentran a su paso.

Cine:

Perdidos en el espacio (Lost in space), 1998.

Dirigida por Stephen Hopkins. Escrita por Akiva Goldsman.

Reparto: William Hurt (John Robinson), Mimi Rogers (Maureen Robinson), Matt LeBlanc (Don West), Gary Oldman (Dr. Zachary Smith), Heather Graham (Judy Robinson), Lacey Chabert (Penny Robinson), Jack Johnson (Will Robinson) y Jared Harris (Will Robinson adulto).

Resumen: En el 2058 el futuro de la Tierra se encuentra amenazado por la falta de recursos naturales. La única salida es colonizar el planeta Alfa Prima utilizando una puerta de teletransportación diseñada por el científico John Robinson. Pero alguien debe ir primero al planeta para comenzar a construir la

puerta receptora y los elegidos son Robinson y su familia. Pero el Dr. Smith, un espía de un grupo de países denominados Rebelión Global, sabotea el proyecto y queda atrapado en la nave, que se dirige sin remedio hacia el Sol. Para salvarla John Robinson decide usar la teletransportación y la nave acaba en un confín desconocido de la galaxia expuesta a la amenaza de unas letales arañas mecánicas. Cuando caen en un planeta descubren una distorsión temporal provocada por la máquina del tiempo construida en el futuro por Will Robinson, que desde la muerte de su familia ha sido protegido por un monstruoso Dr. Smith. Después de una violenta lucha y de ver a su familia morir cuando la nave no puede escapar del planeta, Will le da a su padre la oportunidad de saltar en el tiempo para salvarlos a todos, aunque significará su propia muerte en ese futuro. John Robinson logra su objetivo, aunque la nave debe dar un nuevo salto en el hiperespacio para escapar de la explosión del planeta sin saber qué se encontrará al otro lado.

II. Contexto de producción.

Los años sesenta fueron una época especialmente propicia para la ciencia-ficción en televisión gracias a la entonces en pleno desarrollo carrera espacial. Las dificultades del género en el formato televisivo eran muy evidentes, especialmente debido a las limitaciones presupuestarias y al tamaño y la edad de la audiencia, que la hacían poco atractiva para los anunciantes. Pero en esta década dos tipos de programas radicalmente diferentes pusieron el género de moda. Por un lado llegaron las antologías *La dimensión desconocida* y *The outer limits*, programas de gran ambición narrativa y temática que apelaban a un público sofisticado. Y por otro, las series de aventura producidas por Irwin Allen como *Viaje al fondo del mar*, *Perdidos en el espacio*, *El túnel del tiempo* y *Tierra de gigantes*. Allen intentaba trasladar a la televisión el modelo que había explotado cinematográficamente con éxito en *El mundo perdido*, *Viaje al fondo del mar* y *Cinco semanas en globo*: entretenimiento clásico para toda la familia con tramas llenas de aventura y efectos especiales. Su primer proyecto fue la versión televisiva de *Viaje al fondo del mar*, cuya buena acogida lo llevó a desarrollar un nuevo proyecto cuyo concepto básico era "Robinson Crusoe en

el espacio”, aunque en esta ocasión con una familia como protagonista. En realidad se trataba de la fusión de dos variaciones realizadas a propósito de la novela de Daniel Defoe. Tan solo un año antes se había estrenado *Robinson Crusoe in Mars*, una adaptación de la obra ambientada en Marte. Allen también tuvo que cambiar el título original de *Space family Robinson* para evitar problemas legales con Disney, que acababa de lanzar su franquicia televisiva y cinematográfica de *Los Robinsones suizos*, que partía del mismo concepto que *Perdidos en el espacio* pero manteniendo la trama en una isla del Pacífico.

Irwin Allen encontró buena recepción para su proyecto en la CBS, que aceptó producir un episodio piloto que iba a acabar costando seiscientos mil dólares y que después fue alterado para incluir a dos nuevos personajes, el villano doctor Smith y Robbie, un robot. Al parecer los ejecutivos de la CBS no pararon de reírse durante el visionado del piloto, pero aun así dieron el visto bueno a la serie pensando que atraería a un público familiar³⁸⁷. *Perdidos en el espacio* se convirtió en el prototipo del *camp* gracias a sus situaciones imposibles, vestuarios y diálogos exagerados y personajes al límite de la caricatura. Los resultados de audiencia fueron buenos pero no espectaculares, aunque lo que desesperó a los ejecutivos de la cadena fue que en la rival ABC las dos ediciones semanales de *Batman*, otro programa *camp*, habían logrado colocarse entre los diez programas más vistos. En su segunda temporada *Perdidos en el espacio* comenzó a producirse en color y se incorporaron elementos de comedia, lo que en principio aumentó su popularidad pero enseguida acabó aburriendo al público. Al año siguiente el programa que serviría de inspiración fue *Star trek*, que acababa de completar con éxito su primera temporada en la NBC. De esta forma, al igual que ocurría en *Star trek*, los Robinson comenzarían a visitar cada semana una nueva civilización extraterrestre. Con tres estilos en tres temporadas, *Perdidos en el espacio* acabó cansando definitivamente a sus espectadores más adultos y, con una audiencia formada exclusivamente por niños, la CBS se negó a seguir pagando la astronómica cifra que costaba producir cada capítulo (en torno a ciento

³⁸⁷ Datos sobre la trayectoria de *Perdidos en el espacio* tomados de *The history of 'Lost in space'* del autor Mark Phillips, disponible en la página web <http://www.lostinspacetv.com/news/history1.html> (10-09-2004).

setenta mil dólares) y canceló la serie. En décadas posteriores el programa mantuvo su popularidad entre un grupo pequeño de fieles seguidores, que animaron a Irwin Allen a producir algún tipo de continuación para cine o televisión, aunque éste siempre desechó la idea.

Cuando a mediados de los años noventa las adaptaciones de clásicos de la televisión se pusieron de moda, *Perdidos en el espacio* se convirtió en una candidata preferente gracias a que su género, la ciencia-ficción, apelaba a la joven audiencia cinematográfica, permitía la utilización de efectos especiales y abría la posibilidad de crear una franquicia como la de *Star trek*. La película fue una producción del estudio New Line Cinema (parte del conglomerado Time Warner) junto con una serie de inversores europeos. También se buscó un reparto variado formado por dos estrellas de los años ochenta (William Hurt y Mimi Rogers), dos rostros populares de la televisión (Matt LeBlanc de la telecomedia *Friends* y Lacey Chabert del drama *Cinco en familia*), un actor europeo de prestigio para interpretar al villano (Gary Oldman) y una estrella cinematográfica en ciernes (Heather Graham). En la película iban a aparecer todos los intérpretes vivos del reparto original excepto Bill Mummy (Will Robinson) y Jonathan Harris (Dr. Smith). Mark Goddard (Don West) interpretaba en la película a un general, June Lockhart (Maureen Robinson) a la directora del colegio de Will, y Marta Kristen (Judy Robinson) y Angela Cartwright (Penny Robinson) a dos reporteras que participan en la rueda de prensa del comienzo de la película. También se iba a utilizar, como en otras adaptaciones, el tema musical de la serie en clave más moderna. En este caso el tema del programa durante sus dos últimas temporadas, compuesto por John Williams, fue versionado por el grupo de música de discoteca Apollo Four Forty. A pesar de una gran campaña de promoción, *Perdidos en el espacio* no logró una buena acogida de taquilla y fue considerada un fracaso comercial.

En 2003 la NBC intentó desarrollar una versión de la serie original y la película en forma de telefilme de tres horas, pero el proyecto fue cancelado por varios motivos, entre ellos la muerte del actor Jonathan Harris. Un nuevo proyecto tomó forma gracias al guionista Douglas Petrie y el director John Woo como parte de un acuerdo entre 20th Century Fox (productora del programa original)

y la cadena WB. La nueva serie tendría el título de *The Robinsons: Lost in space* y su capítulo piloto fue producido para ser tenido en cuenta para la temporada 2004-05³⁸⁸. Sin embargo, WB no dio el visto bueno a la serie, un movimiento sorprendente teniendo en cuenta que se daba por seguro que *The Robinsons: Lost in space* iba a entrar en producción.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Perdidos en el espacio (p) es una sustitución diegética del universo de la serie original que adapta su planteamiento narrativo para que la película funcione de la misma forma que lo hizo el piloto del programa³⁸⁹. *The reluctant stowaway* (1.1.) muestra cómo los Robinson, junto al piloto Don West, van a hacer un viaje de cinco años y medio al planeta Alpha Centauri, pero la acción de un espía, el Dr. Smith, provoca que la nave se quede perdida sin poder regresar a la Tierra ni alcanzar su destino. De esta forma inician una serie de aventuras en las que entran en contacto con civilizaciones extraterrestres mientras buscan el rumbo a casa. En *Perdidos en el espacio* (p) la situación se presenta más desesperada para la Humanidad. Los recursos del planeta se están agotando, una realidad que se oculta a la opinión pública a la espera de que un proyecto de colonización espacial se ponga en marcha. El físico John Robinson es el principal científico encargado de desarrollar una puerta estelar que permita transportar grandes cantidades de población al planeta Alpha Prima. Pero por la acción del Dr. Smith la nave acabará dañada y perdida en la inmensidad espacial sin saber su localización.

Un elemento argumental también retomado de la serie es la idea de que después de la reanimación un miembro de la familia Robinson tiene graves problemas y está a punto de morir, aunque su vida es salvada por el Dr. Smith. En la serie original era Maureen Robinson, la madre, mientras que en la

³⁸⁸ Información sobre el piloto para *Lost in space* disponible en <http://www.thefutoncritic.com/cgi/gofuton.cgi?action=newswire&id=6188> (11-09-2004).

³⁸⁹ Para evitar la confusión entre los dos textos homónimos, se utiliza *Perdidos en el espacio* (s) para la serie de televisión y *Perdidos en el espacio* (p) para la película.

película es Judy, la hija mayor y precisamente la doctora de la expedición, lo que hace tan imprescindible la actuación de Smith. Posteriormente los Robinson se encontrarán con una nave de la Tierra que parece pertenecer al futuro y aterrizarán en un planeta con unas graves distorsiones temporales en donde encuentran una versión adulta de Will Robinson y al Dr. Smith convertido en un monstruo.

Desde el punto de vista narrativo la película funciona de la misma forma que un capítulo piloto presentando un planteamiento abierto que permite la continuidad de las peripecias de los personajes en futuras entregas. Al contrario que en otras adaptaciones en donde se realiza una condensación narrativa (especialmente en *El fugitivo*, analizada posteriormente), en este caso se está ante un relato que resuelve las tramas menores pero no la principal. Después de haber escapado sanos y salvos del planeta antes de que éste estalle, los Robinson dan otro salto en el espacio esperando que les lleve a casa. La película finaliza con un “continuará”, la misma forma en la que concluían los capítulos de las dos primeras temporadas de la serie. Después de haber superado una aventura, los Robinson se acercaban a un nuevo planeta, encontraban una nueva nave o se enfrentaban a una nueva amenaza para finalizar con un recordatorio al espectador de que para conocer la resolución de la historia debía sintonizar el mismo canal la semana siguiente. Este tipo de estructura en *cliffhanger* fue también característica de otras series de Irwin Allen, especialmente *El túnel de tiempo*, en donde los diferentes capítulos se encontraban encadenados a través de estos finales abruptos.

En el caso de *Perdidos en el espacio* (s), el capítulo piloto finalizaba con John Robinson a punto de perderse en la inmensidad espacial después de que se rompiera el cable que lo unía a la nave mientras se encontraba en el exterior realizando una reparación. En los primeros minutos del segundo capítulo esta situación de peligro se resuelve y después de visitar una nave abandonada el Júpiter 3 comienza a acercarse a un planeta. Será en el siguiente capítulo cuando se muestren las peripecias de los personajes en el planeta y así sucesivamente. En los textos cinematográficos este tipo de finales tan abiertos sólo son característicos de películas de género (particularmente de terror) con

las expectativas de convertirse en una franquicia cinematográfica. Ese al parecer fue también el interés de los artífices de *Perdidos en el espacio* (p), aunque el fracaso comercial de la película llevó a que la idea fuera abandonada y la trama iniciada en la película haya quedado incompleta³⁹⁰. Aunque en este sentido se puede recordar que el relato original también quedó inconcluso. El último capítulo de la tercera temporada, *Junkyard of space* (3.24.), finalizaba con el Júpiter 3 retomando de nuevo el camino sin aclarar si alguna vez los protagonistas lograban llegar a Alfa Centauri o la Tierra.

El argumento de la película presenta también algunos paralelismos notables con la serie de televisión. A modo de resumen se puede afirmar que *Perdidos en el espacio* (p) se organiza en torno a tres bloques temáticos: el comienzo de la misión con el lanzamiento del Júpiter 2 y el accidente posterior, el encuentro con la nave abandonada y el ataque de las arañas mecánicas, y la aventura en el planeta con distorsiones temporales en el que se estrella la nave. Esta estructura remite a los tres primeros capítulos de la serie. En *The reluctant stowaway* se muestra el lanzamiento del Júpiter 2 y el accidente que deja a la nave perdida en la inmensidad espacial con graves fallos en su funcionamiento. En el segundo capítulo, *The delerict* (1.2.), los Robinson consiguen solucionar los problemas de la Jupiter 2 y entran en contacto con una nave a la deriva habitada por unas extrañas criaturas. En el tercer capítulo, *Island in the sky* (1.3.), el Júpiter 2 se estrella en un planeta que se identificará como Priplanus. En vez de plantear la situación narrativa en un único capítulo, en este caso se utilizan tres, con el planteamiento completándose cuando los Robinson, el Mayor West y el Dr. Smith se estrellan en Priplanus, el lugar donde a partir de entonces se desarrollarán sus peripecias.

De esta forma los Robinson del espacio se encuentran en una situación análoga a la del Robinson literario de Daniel Defoe: aislados en un lugar remoto enfrentados a todo tipo de fuerzas desconocidas y sin poder regresar a casa. En *Perdidos en el espacio* (s) la tripulación del Júpiter 2 permanecía en

³⁹⁰ La idea de que el proyecto se había planteado pensando en sucesivas continuaciones también se desprende de las declaraciones del director Stephen Hopkins y el guionista Akiva Goldsman en el audiocomentario de la edición en DVD de la película.

Priplanus hasta el primer capítulo de la segunda temporada, *Blast off into space* (2.1.), cuando el planeta está a punto de estallar y los Robinson deben encontrar una forma de reparar la nave y salir de allí. Después de visitar un planeta habitado por robots en *The ghost planet* (2.3.), el Júpiter 2 encontrará un acomodo temporal en *Forbidden world* (2.4.). En el primer capítulo de la tercera temporada, *Condemned of space* (3.1.), de nuevo el Júpiter 2 tendrá que despegar de forma precipitada del planeta antes de que éste choque con un cometa. Siguiendo un esquema parecido al de *Star trek*, a partir de entonces los personajes se moverán más frecuentemente visitando casi un planeta nuevo en cada capítulo y conociendo múltiples civilizaciones.

En *Perdidos en el espacio* (p) se retoma el planteamiento de los tres primeros capítulos de la serie, realizando en la parte final una interesante condensación narrativa. De forma sucesiva, en la película el Júpiter 2 despegar, acaba perdido en el espacio, encuentra una nave fantasma y se estrella en un planeta inexplorado. Sin embargo, las aventuras a las que en la serie se dedican una temporada entera se comprimen aquí de forma notable en apenas cuarenta minutos. Después de una única peripecia en el planeta, la relacionada con el Will adulto en el futuro y su máquina del tiempo, el Júpiter 2 debe abandonarlo precipitadamente antes de que éste sea destruido. Los elementos que se retoman de la serie están notablemente alterados para que tengan una mayor imbricación en el argumento general. Por ejemplo, la visita a la nave abandonada en *The delerict* no aportaba nada al argumento de la serie. Pero en *Perdidos en el espacio* (p) esta visita tiene una gran importancia en el desarrollo posterior del argumento, ya que los Robinson consiguen unos mapas estelares que utilizarán después y, sobre todo, sufren el ataque de la arañas mecánicas que harán mella en el Dr. Smith. El encuentro con la nave también permite la incorporación de un personaje, el alienígena Blarp.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Como ya se citó anteriormente en la introducción a estos análisis, en *Perdidos en el espacio* (p) era imprescindible realizar una alteración de las coordenadas temporales por cuanto la serie original se desarrollaba en 1997, el año en el

que comenzó la producción de la película. El tiempo intratextual era un futuro a medio plazo en donde se imaginaba un mundo mucho más evolucionado de lo que la realidad ha demostrado en la práctica. Para evitar esta temprana obsolescencia, característica del género de la ciencia-ficción, se ha optado por una nueva coordenada, el futuro a medio plazo, de forma que la historia de *Perdidos en el espacio* (p) se desarrolla en 2058, con sesenta años como lapso temporal entre el tiempo extratextual y el intratextual. La representación del futuro en los dos textos resulta también interesante como forma de expresión de los idearios de la época en la que fueron producidos. En la serie original, realizada en los años sesenta, se imagina un futuro moderadamente optimista donde el hombre puede por fin iniciar la colonización del espacio y superar los problemas de la superpoblación. Sin embargo, en ese futuro se mantienen los ecos de la Guerra Fría a través de las referencias a los países que van a intentar sabotear el proyecto a través del Dr. Smith. En la adaptación cinematográfica la representación del futuro es más pesimista y muestra un mundo que está a punto de desaparecer por el daño ocasionado al medio ambiente, un reflejo de las preocupaciones ecologistas de la actualidad. La tecnología no es capaz de ofrecer soluciones al problema de la contaminación y la falta de recursos naturales, lo que hace que la misión de los Robinson sea un intento desesperado de lograr la supervivencia de la raza humana.

El mundo del futuro también está dividido y existe una fuerza opositora llamada Rebelión Global. Aunque no se incide demasiado en la naturaleza de esta amenaza, la referencia a que son la oposición al *demonio occidental* hace suponer que las diferencias mundiales están ahora propiciadas por la religión o el eje Oriente/Occidente, aunque este elemento se hace más ambiguo con la aparición del agente que ha contratado a Smith, un hombre de negocios con apariencia occidental. La utilización como tema de una puerta temporal hace que la parte final se desarrolle en dos realidades paralelas, una en el presente y otra en el futuro, ésta última con Will Robinson convertido en adulto y el resto de los personajes menos el Dr. Smith muertos o desaparecidos. Como ocurre siempre que los viajes temporales se utilizan como excusa narrativa, la parte final de la historia está marcada por numerosas paradojas e inconsistencias.

Perdidos en el espacio (p) recupera algunos de los espacios de la serie original, aunque en versiones mucho más elaboradas y completas. En la serie existía un espacio principal, la nave Júpiter 2, en la que los Robinson, el Dr. Smith y el Mayor West se trasladaban a su destino. La nave contaba con dos partes principales: la cubierta, donde se encontraban la estación de mando y las cápsulas de criogenización, y el sótano, donde se situaban Robbie el robot y el material nuclear que utiliza la nave para propulsarse. Otros espacios secundarios eran los camarotes de los personajes, que aparecían de una forma más esporádica. La cubierta y el sótano del Júpiter 2 son los lugares principales de la serie y funcionan como espacio unificador de la narrativa. Su caracterización es muy parca y refleja cómo se imaginaba el futuro en el momento de la producción de la serie, por lo que los mandos son muy limitados y destaca la presencia de multitud de luces intermitentes.

En la película el Júpiter 2 es recuperado como centro de la acción y espacio unificador, aunque en este caso su diseño es mucho más elaborado y verosímil. Los espacios de la serie original y la película son relacionados en *Perdidos en el espacio* (p) en la secuencia del lanzamiento. En un principio se muestra el lanzamiento del Júpiter 1, una nave de apreciable tamaño cuyo diseño es muy similar al del Júpiter 2 en la serie. Después de que el Júpiter 1 haya salido de la atmósfera de la Tierra, la nave se divide en varias partes para dejar libre al Júpiter 2, la nave de nuevo diseño y más pequeño tamaño en donde viajarán los personajes. Lo más destacable del Júpiter 2 en la película es una grandiosidad espacial muy notable que hace verosímil que se trate de una expedición de largo recorrido y con unos objetivos muy ambiciosos. De nuevo el puente de mando se convierte en el espacio central de la narrativa tal y como ocurría en la serie. El resto de espacios son muy secundarios, y entre ellos destaca la enfermería donde Smith salva la vida a Judy y el taller donde Will reconstruye al robot.

También se recupera un espacio importante durante el segundo capítulo de la serie, la nave abandonada. De nuevo se opta por una caracterización más elaborada, destacando la secuencia desarrollada en un inmenso invernadero. Más relevante es el tercer espacio fundamental de la película, el planeta donde

se estrella el Júpiter 2. En la serie los Robinson visitaban sólo tres planetas durante las dos primeras temporadas, ya que se establecían en dos de ellos durante un largo periodo de tiempo, lo que les permitía explorarlos y descubrir numerosas criaturas y seres alienígenas. La necesidad de propiciar múltiples aventuras hacía que Priplanus y el segundo planeta sin identificar fueran realmente diversos. En el caso de Priplanus el planeta estaba caracterizado por unos cambios climáticos brutales con terremotos y frecuentes lluvias torrenciales. Este elemento se retoma en la película, donde las distorsiones temporales parecen haber dividido el planeta en secciones de tiempo con climas propios, aunque esto es un elemento que no se termina de explorar en el argumento de la película por cuanto éste se centra en el descubrimiento de la causa de las alteraciones, lo que ocurre con mucha rapidez.

C. Los personajes.

En *Perdidos en el espacio* (p) se recuperan los personajes fijos de la serie original: la familia Robinson, el Mayor Don West, el Dr. Zachary Smith y el Robot. La unidad familiar de los Robinson se mantiene inalterada y continúa formada por John y Maureen (los padres), Judy (la hija mayor ya adulta), Penny (la hija adolescente) y Will (el hijo que aún es un niño). Pero la caracterización de la vida familiar es muy diferente respecto a la serie, aun a pesar de mantener los rasgos básicos. En la película John Robinson continúa siendo un hombre en torno a los cuarenta años con unos elevados conocimientos científicos, pero que no es el padre ideal de la serie original. John vive amargado por el recuerdo de su propio padre, un respetado militar con el que tuvo una relación muy distante. Con sus hijos no puede evitar repetir ese patrón y, convertido en un adicto al trabajo, es casi un desconocido para ellos, especialmente para Will, su hijo superdotado al que no presta atención. John es un hombre feliz con su esposa Maureen, pero su relación tampoco es tan perfecta como en el original. El compromiso que tiene que asumir la familia y sus ausencias han hecho mella en su relación, aunque no tanto como para ponerla en peligro.

Maureen también recupera su caracterización de la serie original como una mujer dinámica que conjuga su trabajo como científica con sus obligaciones como madre. Sin embargo, en esta ocasión tiene un carácter más fuerte que en el original. En la serie su personaje era activo y en ocasiones debía tomar decisiones determinantes, como cuando en *The delerict* debe salir al espacio para intentar rescatar a su marido, que se encuentra a la deriva. Sin embargo, siempre se encuentra subordinada a las figuras masculinas y nunca hubiera llegado, como ocurre en la película, a amenazar a John y al Mayor West con declararlos incompetentes y asumir el mando de la misión. En el caso de Judy Robinson, las alteraciones son mucho más evidentes. En la serie original Judy no tenía ningún tipo de conocimientos científicos y su función esencial en la historia era servir de interés amoroso para el Mayor West, ya que su relevancia en general era muy escasa. Sin embargo, en la película Judy es una activa doctora que es la jefe médico del equipo. Al contrario que en *Perdidos en el espacio (s)*, donde se encontraba un escalón por debajo, en esta ocasión Judy ocupa en la misión un status similar al de sus padres y West. Judy continúa siendo objeto del interés amoroso del Mayor West, aunque su relación está ahora marcada por la fuerte personalidad de ella y el inmenso ego de él.

Con los otros dos hijos del matrimonio Robinson también se buscan caracterizaciones más actuales y realistas. En la serie original Jenny, la hija adolescente, era una inocente joven con una caracterización plana y una presencia muy limitada en las tramas. En la película Jenny sigue siendo un personaje lateral, pero su caracterización está muy enriquecida, mostrándola como una adolescente rebelde consciente de los problemas de su familia y que detesta tener que dejar toda su vida atrás. Como el resto de los Robinson, es muy inteligente, pero la diferencia un sarcástico sentido del humor que la lleva a grabar todas sus apreciaciones en un vídeo-diario personal, JennyVisión. En cuanto a Will, de nuevo es un niño superdotado con una gran imaginación y elevados conocimientos técnicos. En el argumento de la película se subraya sobre todo esta última característica y la brillantez científica de Will le lleva a reconstruir el robot e incluso a crear una máquina del tiempo. También es interesante la presentación del Will adulto, que muestra la necesidad que tiene

el personaje de contar con el apoyo de su padre, un aspecto, el de la paternidad ausente, que no se trataba en la serie original.

Will también desarrolla una contradictoria relación con el Dr. Smith, el villano de la historia. En *Perdidos en el espacio* (s) el Dr. Smith fue un personaje malvado añadido en el último momento para crear conflicto entre los personajes. Un malvado sin redención, la idea original era que Smith muriera tras algunos capítulos, pero al final el éxito del personaje le permitió mantenerse durante toda la serie a la vez que se dulcificaba su carácter. De esta forma se fue haciendo más énfasis en la cobardía y la torpeza de Smith hasta convertirlo en un personaje estrictamente cómico. En la película Smith recibe una caracterización similar como un villano sin escrúpulos que, sin embargo, es cobarde y resulta en ocasiones cómico. La versión del futuro del personaje es más radical y es caracterizado como un malvado que mata a las mujeres de la familia Robinson y pretende destruir la Tierra, aunque en el presente el personaje aparece redimido en parte por la relación de complicidad que establece con Will, un reflejo de la que los dos personajes mantuvieron en la serie original. La relación entre Smith y Will también gira en torno a un tercer personaje, Robbie, el robot de mantenimiento de la nave. Tanto en la serie como en la película Smith modifica el robot para matar a los Robinson y es el causante del accidente que los deja perdidos. El robot es recuperado por Will, que lo reprograma y lo convierte en una eficaz protección. Robbie, cuya apariencia externa después de ser reconstruido por Will es muy similar a la original, mantiene sin embargo una personalidad muy definida que es simple pero también muy irónica. En la película la peculiar relación entre el robot y Will se explica porque durante la reconstrucción éste ha volcado sus propios sentimientos y actitudes. De nuevo se convertirá en el mejor aliado para Will y será objeto de los insultos constantes por parte del Dr. Smith.

El último personaje es el Mayor Don West, el piloto del Júpiter 2. En ambos casos West es un hombre de acción con un lado romántico que desarrolla una inmediata atracción hacia Judy Robinson. Sin embargo, en la película el personaje también es enriquecido caracterizándolo como un piloto brillante hasta el punto de la inconsciencia que participa a su pesar en la misión. Se

puede afirmar que la caracterización del personaje se realiza a base de amplificar las virtudes y los defectos del original. En el plano de las virtudes, es más activo y luchador. Y en el de los defectos, es un egocéntrico con ansias de gloria para el que participar en una misión histórica resulta menos apetecible que enfrentarse cuerpo a cuerpo contra las naves de Rebelión Global. Al final esta exageración lo lleva a resultar en muchas ocasiones más cómico que el propio Dr. Smith y, en vez de ocupar un lugar central en la narrativa como el héroe joven y atlético, acaba teniendo una importancia muy secundaria.

D. Las acciones narrativas.

En el apartado de las acciones narrativas existe una gran equivalencia entre la serie original y la adaptación cinematográfica. En ambos casos los Robinson como unidad son los protagonistas y su objetivo inicial es llegar a un planeta con unas características similares a la Tierra (Alpha Centauri en la serie, Alpha Prima en la película) para iniciar su colonización. Sin embargo, después del accidente sufrido por la nave el objetivo principal se convertirá en encontrar el camino a la Tierra o al planeta de destino. En la película la importancia de John Robinson dentro del ejercicio de esta función va a ser notable, ya que él es quien posee los conocimientos técnicos para construir la puerta de hipervelocidad en Alpha Prima, una tecnología que ha diseñado. En cualquier caso, los Robinson van a fracasar en la consecución de su objetivo y ni en la serie ni en la película van a conseguir llegar a su destino.

El destinador de los Robinson en esta misión es la Humanidad, concretamente la parte de la misma a la que representan. Como ayudantes los Robinson van a contar con el Mayor Don West, el piloto de la nave en la que viajan. West no puede considerarse un protagonista porque son los Robinson quienes representan el eje de la misión, mientras que él ejerce una labor, como se muestra en la película, que podría haber sido realizada por cualquier otro personaje. En cualquier caso, la misión se completaría si los Robinson (y en la película concretamente John) llegaran al planeta con o sin Don West. También funciona como ayudante Robbie, aun a pesar de actuar como antagonista después del despegue, cuando intenta matar a la familia Robinson y destroza

buena parte del puente de mando. Sin embargo, después de ser reprogramado por Will, el robot actuará como ayudante protegiendo y proporcionando información a los Robinson.

Respecto al antagonista, esta función es ocupada por la organización Rebelión Global y el Dr. Smith. Rebelión Global debe anular el intento de una parte del mundo de llegar a Alpha Prima para poder colonizar el planeta. Su instrumento va a ser el Dr. Smith, que individualiza esta oposición intentando acabar con la familia Robinson y la misión. En la serie original la fuerza antagonista no recibe denominación (simplemente se menciona a países rivales), pero su dualidad es la misma. En ambos casos Smith triunfa parcialmente en su empeño, ya que consigue retrasar la consecución de la misión de forma temporal. En la serie la actitud opositora de Smith se fue suavizando a lo largo de los capítulos. De esta forma al principio su pretensión era acabar con la familia, aunque poco a poco se va integrando en su grupo y es su cobardía e incompetencia la que causará problemas a los Robinson. En *Perdidos en el espacio* (p) parece producirse un fenómeno parecido. En el futuro Smith se ha acabado fusionando biológicamente con las arañas que le atacaron en la nave fantasma y ha conseguido su objetivo de acabar con buena parte de la familia, representando al convencional villano fuerte de la ficción comercial que acaba muriendo para pagar por sus crímenes. Pero el Smith del presente llega a salvar a Will en una ocasión y es rescatado por el Mayor West y llevado de vuelta a la nave. Aunque este Dr. Smith aún tiene en su interior la sustancia de las arañas que lo convertirá en un monstruo en el futuro, es patente el interés por mantener el personaje en el argumento con la vista puesta en una posible continuación.

IV. Conclusión.

Perdidos en el espacio (p) se estrenó en el momento en el que las reelaboraciones de series de televisión vivían su momento de mayor intensidad y se acabó convirtiendo en uno de los exponentes de sus principales ventajas e inconvenientes. Por un lado, contaba con un precedente de cierta popularidad pero no demasiado valorado fuera de su grupo de admiradores fieles. La serie

original había sido un interesante intento de hacer ciencia-ficción con calidad formal que había naufragado rápidamente por la ingenuidad de sus tramas y su simplicidad argumental. A lo largo de sus tres temporadas *Perdidos en el espacio* (s) aumentaría sus elementos *camp* haciendo el más espantoso de los ridículos mientras que su intento de emular a *Star trek* llegó más desde el punto de vista estructural que desde el de la profundización de los contenidos. La película tenía la oportunidad de extraer lo más interesante de la situación de partida (un Robinson Crusoe familiar en el espacio), actualizándola a la sensibilidad contemporánea y añadiendo elaborados efectos especiales y acción, un aspecto en el que la serie había sido notable en su momento pero que se podía superar con facilidad a finales de los noventa.

Sin embargo, el resultado final quedó muy por debajo de las expectativas debido a una complicación argumental innecesaria, la falta de originalidad de su argumento y la reiteración de caracterizaciones tópicas. Y es que uno de los mayores problemas de *Perdidos en el espacio* (p) es que la mayoría de sus situaciones argumentales remiten a otras películas. Así, el combate inicial de West y su amigo Jeb parece sacado directamente de *La guerra de las galaxias*, las imágenes de la Tierra en el 2058 de *Regreso al futuro II* y los portales que servirán para comunicar el planeta con Alfa Prima son sospechosamente similares en concepto y forma a los de *Stargate*. Las arañas de silicio remiten a *Runaway (Brigada especial)* y el resultado de su fusión con el hombre recuerda a *Alien*. Y el tema de la destrucción de una nave por la explosión del planeta en el que se encuentra y cómo alguien regresa en el tiempo para impedirlo es muy parecido al argumento de *Star trek: La próxima generación*.

Y todo partiendo de un planteamiento prometedor en el que la película actualizaba de forma modélica el capítulo piloto de la serie original eliminando sus elementos absurdos (como la risible forma en la que Smith quedaba atrapado) y añadiendo una sensibilidad contemporánea en el tratamiento de la exploración del espacio como la solución desesperada a una catástrofe ecológica inminente que se oculta a la opinión pública. Sin embargo, un exceso de efectos especiales elevó de forma notable su presupuesto y éste exigió plantear la película como un vehículo familiar que alienó a la audiencia

especializada de la ciencia-ficción, a la que no se recompensó proporcionando un argumento coherente o de cierta originalidad. Como *Wild wild west* y *Los vengadores*, *Perdidos en el espacio* (p) es un ejemplo de que primar el elemento formal por encima del desarrollo dramático para intentar aprovechar su espectacularidad da como resultado películas vacías de escasa trascendencia.

B) Ejemplo de versión espacial: *Los vengadores*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

Los vengadores (The avengers), ITV: 1961-69.

Creada por Sydney Newman.

Reparto: Patrick Macnee (John Steed), Diana Rigg (Emma Peel), Honor Blackman (Cathy Gale), Linda Thorston (Tara King), Ian Hendry (Dr. David Kell) y Patrick Newell (Madre).

Resumen: John Steed es un elegante y educado agente del servicio secreto británico que lucha contra el crimen en general y megalómanos malvados en particular junto a diversos compañeros. El primero es el doctor David Kell, cuya prometida fue asesinada por un grupo mafioso y que ahora se dedica a combatir la delincuencia. La segunda es Cathy Gale, una antropóloga experta en artes marciales. La tercera es Emma Peel, una reputada científica e industrial a la que le gusta vestir con cuero y la lucha cuerpo a cuerpo. Tras la retirada del servicio de ésta, Steed se une a Tara King, su última compañera, una joven e impulsiva espía profesional.

Cine:

Los vengadores (The avengers), 1998.

Dirigida por Jeremiah Chechik. Escrita por Don MacPherson.

Reparto: Ralph Fiennes (John Steed), Uma Thurman (Emma Peel), Sean Connery (August de Wynter), Jim Broadbent (Madre), Fiona Shaw (Padre) y Patrick Macnee (Invisible Jones).

Resumen: John Steed es un elegante y educado agente del servicio secreto británico a quien su jefe, Madre, le encomienda una misión junto a una prestigiosa científica, la doctora Peel. Juntos deben descubrir quién ha saboteado el proyecto Próspero, del que Peel era la directora. Entre coqueteos e insinuaciones sexuales, descubrirán que Sir August de Wynter, un noble escocés, ha inventado una máquina con la que manipular las condiciones meteorológicas a su antojo y pretende utilizarla para chantajear a la comunidad internacional. Contando con la ayuda del Invisible Jones, lograrán detener a Sir August y devolver el buen tiempo a Gran Bretaña.

Otros títulos:

Los nuevos vengadores (The new avengers), ITV: 1976-77.

Reparto: John Steed (Patrick Macnee), Mike Gambit (Gareth Hunt) y Joanna Lumley (Purdey).

II. Contexto de producción.

Los vengadores ha sido desde su emisión original en los años sesenta una de las series más populares e influyentes de la televisión británica, aunque su éxito fue también destacable en los Estados Unidos. Considerada estandarte de la cultura *pop* británica, *Los vengadores* tuvo unos comienzos bastante modestos antes de convertirse en un clásico. El origen de la serie se encuentra en *Police surgeon*, producida en 1960 y que no convenció demasiado ni a los espectadores ni a su propia productora, la ABC. Pero unos y otros estuvieron de acuerdo en que su protagonista, Ian Hendry, destacaba por encima del programa. Los productores Sydney Newman y Leonard White desarrollaron entonces un concepto que explotara de manera diferente el esquema de policías y ladrones. Hendry interpretaría a David Kell, un médico que intenta capturar a los traficantes de drogas que han asesinado a su prometida (de ahí la presencia de la venganza en el título). Pero Kell no estaría solo, sino que trabajaría junto a un elegante espía del Servicio Secreto Británico interpretado por Patrick Macnee. Cuando *Los vengadores* inició su emisión en enero de 1961 evidenciaba las grandes limitaciones de la televisión del momento, con la emisión en directo y blanco y negro de unos capítulos caracterizados por una pobre escenografía. La primera tanda de veintiséis capítulos obtuvo una gran acogida entre el público, pero una huelga de actores paralizó la producción, hecho que aprovechó el actor Ian Hendry para liberarse de su contrato y dedicarse a su carrera cinematográfica.

El hueco dejado por Hendry fue a la larga beneficioso para la serie, ya que cuando fue sustituido *Los vengadores* comenzó a desarrollar su característico estilo. Antes del abandono de Hendry ya se había previsto la entrada de un tercer protagonista, una cantante llamada Venus Smith, para alternarse con

Kell como compañero de Steed. Los productores decidieron utilizar los guiones ya escritos otorgándole su parte a un personaje de nueva creación, la aventurera antropóloga Cathy Gale, interpretada por Honor Blackman. Ésta se convirtió en la compañera de Steed durante la segunda y la tercera temporada. Otros dos personajes fueron introducidos: el doctor Martin King (Jon Rollason), que apareció en tres capítulos mientras el personaje de Cathy Gale se consolidaba, y Venus Smith (Julie Stevens), que protagonizó seis capítulos durante la segunda temporada antes de abandonar la serie. A finales de la tercera temporada Honor Blackman decidió dejar también su papel para continuar su carrera, lo que coincidió con la expansión internacional del programa.

Interesada por el éxito que *Los vengadores* estaba consiguiendo en su país, la ABC norteamericana compró los derechos de emisión, aunque exigió que para adaptarse a sus cánones debía ser filmada en película, no grabada en vídeo. Tras un año de preparativos, *Los vengadores* volvió en octubre de 1965 con Diana Riggs interpretando a la doctora Emma Peel, la nueva compañera de Steed. La serie, en blanco y negro, fue estrenada en los Estados Unidos en abril de 1966 levantando una gran expectación. Para entonces ya había desarrollado su estilo más característico: fuertes dosis de humor, espectaculares peleas y villanos megalómanos³⁹¹. Riggs y Steed continuaron formando equipo en la siguiente temporada, la quinta, esta vez filmada en color. A finales de ese año Riggs decidió abandonar la serie y de nuevo se tuvo que buscar una compañera, una joven espía llamada Tara King (Linda Thorson) que protagonizó con Steed la sexta temporada. Esta última entrega no logró la audiencia que la ABC esperaba y fue cancelada. Sin la fuente de financiación de los Estados Unidos la productora se vio incapaz de asumir los costes y paralizó su producción, lo que se planteó en un principio como una pausa temporal que se hizo definitiva meses después.

³⁹¹ La idea original de Sydney Newman era ofrecer una nueva visión del género del espionaje con grandes dosis de ingenio y humor. En la guía del guionista de la primera temporada se establecían cinco características imprescindibles: el *glamour*, las localizaciones inusuales y exóticas, una importante misión, la acción y un balance entre la simpatía por los personajes y el humor. ROGERS, David: *The complete avengers: The full story of Britain's smash crime-fighting team*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 1989. Página 16.

Seis años después los productores Brian Clemens y Albert Fenell consiguieron poner la serie en marcha otra vez gracias a un financiero francés, Rudolph Roffi. En *Los nuevos vengadores* Patrick Macnee volvió a interpretar a John Steed, esta vez acompañado por dos agentes más jóvenes, Mike Gambit (Gareth Hunt) y Purdey (Joanna Lumley). La serie se enfrentó a graves problemas de financiación y a la contrariedad que suponía que los inversores canadienses, franceses y australianos exigieran que algunos capítulos fueran filmados en su territorio, lo que sólo suponía aumentar aún más los costes. La serie obtuvo una buena acogida internacional, aunque insuficiente para ser rentable y tras dos tandas de trece capítulos dejó de producirse. Curiosamente *Los nuevos vengadores* se emitió entre 1978 y 1979 en Estados Unidos por la CBS, cadena que por entonces estaba desarrollando una adaptación americana de la serie original titulada *Escapade: Avengers USA*, cuyo piloto llegó a filmarse pero que nunca se materializó en una serie³⁹².

Durante los años ochenta hubo muchos rumores sobre una posible adaptación para la gran pantalla de *Los vengadores*. En un principio Patrick Macnee iba a volver a encarnar a John Steed, pero conforme los años pasaban y el proyecto no cristalizaba se puso en evidencia que Macnee, que en 1982 cumplió sesenta años, no podría protagonizar la película. Ésta se convirtió en un proyecto personal para el productor Jerry Weintraub, que durante su juventud había sido admirador de la serie y que poseía los derechos para la adaptación. Finalmente *Los vengadores* inició su producción en 1997 con el inglés Ralph Fiennes como John Steed y la norteamericana Uma Thurman como Emma Peel. En la película Patrick Macnee interpreta al Invisible Jones, un militar víctima de un fallido proyecto científico. Cuando *Los vengadores* se estrenó en 1998, tras meses de problemas en la posproducción y un presupuesto disparado, constituyó uno de los mayores fracasos de taquilla de ese año.

³⁹² El piloto, escrito por Brian Clemens, estaba producido por Quinn Martin, conocido por su labor en *El fugitivo*, y contaba con Morgan Fairchild y Granville Van Dusen como protagonistas. ROGERS (1989), p. 253.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Los vengadores (p) es un interesante ejemplo de sustitución narrativa poco convencional que exige un análisis atento de los diferentes elementos utilizados³⁹³. En una aproximación inicial se podría llegar a considerar que es un caso de expansión más que de sustitución. En la película Steed conoce a la Sra. Peel, algo que en ningún momento es descrito en la serie original, por lo que se trataría de un ejemplo de expansión retrospectiva al reflejar acontecimientos que no ocurrieron en *Los vengadores* (s). Sin embargo, al confrontar este análisis con el referente, la película aparece claramente como una sustitución diegética. Uno de los puntos que avala esta teoría es la utilización de las coordenadas espacio-temporales. La serie se situaba en los años sesenta y, aunque caracterizada por una gran fantasía, estaba marcada por su trasfondo histórico. Sus tramas encajaban dentro del género del espionaje que se hizo tan habitual durante ese periodo debido a la Guerra Fría y en algunos capítulos aparecen los países del Este como claros antagonistas. Sin embargo, la película está situada en los años noventa, algo evidente tanto por la presencia de alta tecnología como por la referencia que hace Steed al comienzo cuando afirma que ya no se sabe quiénes son los enemigos, una consideración típica de los años posteriores a la caída del comunismo. Por tanto, la película sustituye el universo original mediante una actualización que coloca a los personajes en un contexto diferente al de la serie y en el que deben hacer frente a un nuevo tipo de enemigos.

Otro elemento importante es la naturaleza de la relación entre Steed y Peel. En la serie no existen referencias de cómo estos dos personajes se conocen y se da por supuesto que ambos trabajan juntos gracias a una amistad que se remonta al pasado. La ambigüedad de esta relación es un elemento muy calculado y por ello no es casual que su relación no reciba ningún tipo de contextualización. Es precisamente esta ausencia de contexto lo que contribuye a formar los caracteres. Pero un último punto puede ser incluso más

³⁹³ Para evitar la confusión entre los dos textos homónimos, *Los vengadores* (s) se utiliza para designar a la serie original y *Los vengadores* (p) para la película.

ilustrativo. *Los vengadores (s)* fue una producción británica que, gracias a contar con el apoyo financiero de una cadena norteamericana, consiguió pasar a la filmación y al color. Sin embargo, muchos capítulos de la serie no fueron emitidos en los Estados Unidos, todos los anteriores a la cuarta temporada. Este fue el momento en el que la serie comenzó a filmarse y Emma Peel fue introducida como protagonista, por lo que la presencia de este personaje es fundamental dentro de la película. Sin embargo, junto a Peel también aparece otro personaje que no fue presentado hasta la sexta y última temporada, el superior jerárquico de Steed en el Servicio Secreto, Madre. Peel y Madre no coexistieron en el universo de la serie original y por tanto su presencia en la película parte del interés de reutilizar algún personaje más de las tres temporadas de la serie que se emitieron en los Estados Unidos. Desde un punto de vista lógico es posible que fuera Madre la que presentó a Steed y Peel porque no se hace ninguna referencia en la serie que descarte esta idea. Pero dentro de la estructura interna de *Los vengadores (s)* tal acontecimiento no podría haber ocurrido porque durante el periodo de convivencia de Steed y Peel estos nunca contaron con Madre como su superior, entre otras cosas, porque el personaje fue creado como complemento para la sexta temporada de la serie, en donde Tara King sustituyó a Emma Peel. Madre pone en contacto a Steed y Tara King y a partir de ese momento es quien se encarga de encomendarle sus misiones. De esta forma la serie pretende reelaborar la relación entre estos cuatro personajes, utilizando el vínculo entre Steed, Madre y Tara King, aunque sustituyendo a ésta por Emma Peel porque su popularidad era mucho mayor que la de la joven espía.

En el argumento de la película también es posible encontrar algunas referencias a la serie original. Por ejemplo, la idea del villano como un malvado científico que inventa un sistema para dominar el tiempo y lo utiliza como arma está tomado de *A surfeit of H2O* (4.8.), un capítulo de la etapa de Emma Peel. En ambos casos se desarrolla además una batalla final entre Steed y el villano en medio de una brutal tormenta. Otra referencia identificada corresponde al capítulo *The house that Jack built* (4.23.), también perteneciente a la etapa de Emma Peel. Tanto en la película como en este capítulo Peel se encuentra atrapada en una gran mansión provista de todo tipo de trucos e ilusiones

ópticas capaces de llevar a la locura a una persona. La idea de un hombre invisible también apareció en *The see-through man* (5.4.), aunque utilizada de una manera muy diferente, puesto que se trataba de una invisibilidad falsificada, no real. También hay otro capítulo que gira en torno a la sospecha de que la compañera de Steed puede estar trabajando para el enemigo, tal y como ocurre en la película con Emma Peel, aunque el capítulo en cuestión, *Who was that man I saw you with?* (6.25.) pertenece a la etapa de Tara King. No existen referencias a temporadas anteriores, aunque la primera escena de la película, en la que Steed participa en un ejercicio de entrenamiento, remite directamente a un capítulo de *Los nuevos vengadores*, *Target* (1.7.), que cuenta con un argumento similar.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Los vengadores (s) se caracterizaba por utilizar de una manera bastante particular las coordenadas espacio-temporales para aprovechar la utilización de tópicos de géneros tan diversos como el espionaje y el fantástico. El mundo retratado en la serie viene marcado por la Guerra Fría y el desarrollo tecnológico de los años sesenta. Ello se evidencia notablemente en el carácter de los malvados, muchos de ellos científicos o investigadores capaces de crear clones, androides, armas de destrucción masiva y de cambiar las mentes, por poner algunos ejemplos. En general, los villanos quieren dominar el mundo, lo que entronca perfectamente con la paranoia militarista tan característica de esos años. El diseño de producción también responde a las coordenadas propias de la época y se pone de manifiesto en la ropa, los coches y los edificios. Sin embargo, *Los vengadores* (s) es también una apuesta por lo *retro*, como se aprecia tanto en los elegantes trajes de Steed como en las mansiones victorianas en las que se desarrollan muchos enfrentamientos con los antagonistas, ejerciendo un notable contraste entre la elegancia del pasado y la modernidad del presente que no sólo fundamenta la relación entre Steed y Peel, sino también entre el universo de la serie y el mundo exterior.

Sin embargo, la barrera entre el pasado y el presente que tan clara y natural parecía en la serie es totalmente transformada en la película. Como ya se

mencionó anteriormente, *Los vengadores* (p) está situada en los años posteriores a la caída del Muro de Berlín, algo que pone manifiesto Steed al principio al afirmar que el entrenamiento es necesario para vencer al enemigo *si es que aún queda algún enemigo*. Sin embargo, en la película es patente el interés por realizar una recreación de los elementos espaciales que se encontraban presentes en la serie original. Por ejemplo, los coches de los protagonistas continúan siendo modelos muy característicos, como el Bentley que conduce John Steed. Sus casas no son reconstruidas, pero sí se respeta su estilo básico. La de Steed es muy convencional y conservadora, con numerosas decoraciones preciosistas, retratos y antigüedades, mientras que la de Emma Peel es mucho más moderna y estilizada y está llena de arte moderno. Sin embargo, se produce un detalle relevante. El tipo de arte que Peel tiene en su casa en *Los vengadores* (s) pertenece al expresionismo abstracto, un estilo que en los sesenta ya estaba consolidado como una corriente artística. Sin embargo, en la película Emma Peel tiene obras de arte Pop, un estilo que en los años sesenta aún estaba en pleno desarrollo. En este caso la sustitución viene dada porque en ambos casos se pretende sugerir que Peel es una persona amante de lo moderno y para el espectador medio ello queda mucho más claramente expuesto con el arte Pop que con el expresionismo abstracto.

A esto se suman dos elementos importantes. Primero, que tanto la serie como la película tienen como localizaciones principales la campiña inglesa y las calles de Londres, esto último patente en *Los vengadores* (p) por los frecuentes planos localizadores del Big Ben y el puente de Waterloo, monumentos muy reconocibles para el espectador. Y segundo, la película respeta una de las claves escenográficas del referente, la ausencia de extras en las calles. En *Los vengadores* (s) las calles de la ciudad siempre están vacías, una imagen sorprendente en una gran urbe que sirve para evidenciar que se desarrollaba en un universo con unas reglas propias en las que priman el misterio y la anormalidad. La película recupera este planteamiento para hacer más patente el extrañamiento que debe sentir el espectador ante el universo propuesto por la película.

C. Los personajes.

En *Los vengadores* (s) aparecían dos personajes principales con características muy definidas. Por un lado John Steed, un inteligente, elegante y educado caballero británico que ha hecho del espionaje una de las bellas artes. Irónico y algo seductor, su única arma es un paraguas con el que es capaz de enfrentarse a todo tipo de enemigos. En la traslación cinematográfica estas características se mantienen, aunque llevadas al límite de la parodia. Como el ambiente general de la película, Steed es totalmente anacrónico y no cuenta ahora con los elementos irónicos del personaje original. Por ejemplo, en *Los vengadores* (p) la obsesión de Steed por el té, una de las conocidas tradiciones británicas, es tan fuerte que tiene instalado en su coche un dispensador de la bebida. Sin duda, esta presentación del personaje es una cuestión de perspectiva. *Los vengadores* (s) estaba escrita por británicos que pretendían caracterizar a Steed como el prototipo del caballero elegante y sofisticado. Sin embargo, la película está realizada por norteamericanos que reelaboran todas esas características desde un punto de vista externo, cubriéndola de tópicos. Pero por encima de estas y otras exageraciones, el personaje resulta demasiado estático. En los años sesenta una caracterización como la de Steed resultaba anticuada y conservadora. En los noventa, claramente es anacrónica y evita que el personaje sea lo suficientemente creíble como para permitir su aceptación por el espectador.

Respecto a Emma Peel, el carácter también ha sido sustancialmente alterado. La doctora Peel es inteligencia y sensualidad³⁹⁴. Lo primero por la brillantez que la hace ser una de las más importantes industriales del país y lo segundo por sus explosivos trajes de cuero. Pero también es mucho más. Es una mujer dura e independiente que es capaz de derribar a cualquier enemigo con sus conocimientos de artes marciales. Sin embargo, el retrato de Peel en *Los vengadores* (p), tal y como aparece reflejado en un informe psicológico que Steed lee, es el de una maníaca que acude a la violencia en los momentos de presión y desconcierto. Es más, debe ser salvada en reiteradas ocasiones por

³⁹⁴ De hecho, su nombre es una derivación de la expresión *Man Appeal* (*Atracción para los Hombres*), un nombre sugerido por Marie Donalson, la publicista de la serie. ROGERS (1989), p. 87.

Steed debido a su incapacidad para defenderse de la mayoría de los enemigos. Es decir, se muestra al personaje como una mujer brillante que no es capaz de dominar las armas con las que cuenta, ya sean su cuerpo o sus habilidades en las artes marciales, cuando la Emma Peel televisiva era el prototipo de la mujer liberada dueña de sus capacidades y atributos. Y aunque en muchos de sus diálogos aparecen referencias humorísticas, la Emma Peel cinematográfica carece del sentido de la ironía y la ingenuidad que permitía distanciar el personaje de los peligros a los que se enfrentaba. A ello se suma un pequeño detalle que es significativo. En la serie Emma Peel pertenece a la clase media empresarial y a la iniciativa privada. Sin embargo, en *Los vengadores* (p) es una científica que trabaja para el gobierno, lo que a un nivel simbólico la convierte en una mujer mucho más dependiente del poder político, y por extensión masculino, que su precedente televisiva.

Sin embargo, en donde se produce el mayor punto de contradicción respecto a la serie original es en la caracterización de la relación entre los personajes. La serie es conocida por la intrincada relación de Steed y Peel, que se suele calificar con la fórmula de la tensión sexual no resuelta. Entre ambos personajes existe una fuerte química y una gran complicidad, abundando las referencias sexuales soterradas. Pero al espectador nunca se le da la oportunidad de conocer la verdadera naturaleza de esa relación. En la película esta tensión es eliminada a favor de una seducción paulatina expresada en miradas y juegos que culmina cuando Steed y Peel se besan apasionadamente. En el referente televisivo resultaría improbable que Steed, el perfecto caballero británico, coqueteara con una mujer que se sigue haciendo llamar señora y continúa utilizando el apellido de su esposo. Ello es así porque se violaría una de las reglas fundamentales de *Los vengadores* (s), la ausencia del sexo explícito en favor de la sugerencia. Sólo hay un capítulo en el que Steed y Peel se besan, *Who's who???* (5.16.), aunque esto es permitido porque sus personalidades son intercambiadas con las de una pareja de maleantes, Basil y Lola. Ellos, como personajes de clase baja, sí pueden expresar la naturaleza sexual de su relación.

Otros dos personajes de la serie original que vuelven a aparecer en la película son Madre y Padre, los superiores jerárquicos de Steed en el Ministerio. Madre apareció durante la última temporada de la serie, en donde Steed compartía protagonismo con Tara King. En la película se retoman algunas de sus características fundamentales, como el hecho de que es inválido y siempre se desplaza en silla de ruedas, además de llevar bigote. Sin embargo, su carácter es diferente y está desprovisto de la elegancia original porque el Madre de la serie era mucho más obeso en el plano fisiológico y más petulante en el psicológico. Constantemente estaba bebiendo *champagne* y fumando puros mientras se paseaba elegantemente trajeado. El nuevo Madre evidencia un carácter nervioso e inseguro, como muestra el hecho de que fuma sin parar, aunque en este caso se trata de vulgares cigarrillos. En la serie Madre contaba con una ayudante, Rhonda, con la que se establecía una interesante tensión sexual: ella era como una mujer objeto cuya única función era servir a Madre llenándole la copa de *champagne* o apagando sus puros sin que éste se lo pidiera y sin que ella realizara ningún tipo de comentario. Esta relación también se haya presente en *Los vengadores* (p), en donde Madre también cuenta con una ayudante, que este caso se llama Brenda y, al contrario que la caucásica Rhonda, muestra unos claros rasgos latinos en lo que es un ejemplo de estereotipación de la mujer latina como objeto sexual. Pero además Brenda es una ayudante convencional y Madre no establece con ella la misma relación ambigua que existía con Rhonda. Como con Steed y Peel, de nuevo se opta por hacer explícito algo que estaba sugerido en el original, en este caso con Madre guiñando el ojo a Brenda haciendo evidente la relación entre ambos. El personaje de Padre apareció una única vez en la serie original, en el episodio de la etapa de Tara King *Stay tuned* (6.22.). En ese capítulo Padre es una mujer de mediana edad ciega que ocupa un lugar inferior en el escalafón respecto a Madre y que se esfuerza por ayudar a Steed en ausencia de su jefe.

En cuanto al malvado, Sir August de Wynter responde al tipo básico de antagonista tan propio de *Los vengadores* (s) durante la etapa de Emma Peel. Es decir, es extremadamente inteligente y brillante, aunque posee un ego inmenso. La manía persecutoria, el ansia de poder y el desprecio por la vida humana en general y por la de Steed y Peel en particular son otras

características definitorias de este personaje que lo hacen muy ajustado al esquema básico de villano megalómano habitual de la serie. Y tal y como se mencionó anteriormente, tiene un precedente en el antagonista de *A surfeit of H2O*. En ambos casos existe una referencia en el nombre del villano. El malvado de *A surfeit of H2O* se llama Sturm, una derivación de *storm*, tormenta, mientras que el villano de *Los vengadores* (p) es August de Wynter, Agosto de Invierno.

D. Las acciones narrativas.

Si bien en apartados anteriores hemos reseñado las diferencias entre *Los vengadores* (s) y su adaptación cinematográfica, en este ámbito la coherencia es total. Los sujetos de la acción son Peel y Steed y su objetivo prioritario es luchar contra el crimen y salvar al mundo de posibles amenazas. Para ello cuentan con su inteligencia y fuerza física pero, sobre todo, con la labor de equipo que desarrollan en común y que les lleva al éxito. Son personajes sin historia cuya profesión es su vida y por ello el desarrollo dramático en sentido estricto es mínimo respecto a la acción. En cuanto a los ayudantes, hay varios. Alice, la agente con apariencia de apacible abuela, ayuda a los personajes en la segunda parte de la trama, al igual que el sastre Bradshaw, que se revela como inventor de artilugios de protección para John Steed y Emma Peel, una función similar a la de Q en la serie de James Bond. También aparece otro ayudante, el Invisible Jones, que en su breve participación revela a John Steed cómo funciona la organización antagonista y en dónde se encuentran sus cuarteles centrales.

En cuanto a los antagonistas, el principal es August de Wynter, el científico loco que pretende chantajear al mundo con su artefacto para crear y manipular el clima. Antagonistas menores son Padre, la superior jerárquica de Steed en el Ministerio que traiciona a su país, y Bailey, el lugarteniente de Sir August que sólo dice una palabra en todo el desarrollo de la acción y que se enfrenta con Emma Peel al final. En cuanto a la figura del destinador, Madre ejerce esta función encomendando a Steed y Peel la misión. Madre también ejerció esta función en la sexta temporada de la serie, la etapa de Tara King. Durante las dos temporadas con Emma Peel no existió la figura del destinador

individualizada en un personaje (puesto que esta función es ejercida por el gobierno del país), de forma que Steed se limita a llamar a la Sra. Peel con la frase “nos necesitan Sra. Peel”.

IV. Conclusión.

Los vengadores (p) es considerada como uno de los desastres cinematográficos más importantes de los años noventa, tanto por la poca repercusión que alcanzó entre el público como por la gran cantidad de críticas adversas que recibió³⁹⁵. En general, los admiradores de la serie original la despreciaron acusándola de traicionar los presupuestos que hicieron de *Los vengadores* (s) una de las series más significativas de la historia de la televisión. Sin embargo, a pesar de esta reacción negativa, *Los vengadores* (p) también es una de las películas más originales procedentes del cine norteamericano durante la década de los noventa. Desde el punto de vista visual, atendiendo tanto a los efectos especiales como a la escenografía, la película es excelente, pero se ve lastrada por un guión confuso. Como otros ejemplos analizados muestran, el guión es la base fundamental para realizar una buena adaptación porque plantea qué elementos de la serie original se toman y desde qué perspectiva se realiza. Es precisamente esta indefinición lo que conduce la película al fracaso. El caso de *Los vengadores* (p) también pone de manifiesto que determinadas series cuyo éxito y pervivencia se deben a la peculiar relación de complicidad que establecen con sus espectadores, lo que a menudo se denominan como series de culto, son extremadamente complicadas de adaptar. La razón es que es muy difícil mantener la distancia suficiente con la serie para poder diseccionarla y adaptarla, respetando y admirando sus principios y características sin perder la perspectiva ni como creador ni como aficionado.

³⁹⁵ El sitio web RottenTomatoes ejemplifica esta reacción contraria a la película. *Los vengadores* (p) sólo obtiene un doce por ciento de reseñas positivas, cuatro entre treinta. Datos disponibles en: <http://www.rottentomatoes.com/m/1083461-avengers/> (15-08-2004).

C) Ejemplo de prolongación: *Dark shadows*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

Dark shadows, ABC: 1966-71.

Creada por Dan Curtis.

Reparto (selección): Joan Bennett (Elizabeth Collins Stoddard / Naomi Collins, Judith Collins Trask / Flora Collins), Jonathan Frid (Barnabás Collins / Bramwell Collins), Louis Edmonds (Roger Collins / Joshua Collins / Edward Collins / Daniel Collins / Amadeus Collins / Brutus Collins), Nancy Barrett (Carolyn Stoddard Hawkes / Millicent Collins Forbes / Charity Trask / Pansy Faye / Carolyn Loomis / Leticia Faye / Carolyn Fredericks / Melanie Collins Young / Amanda Collins), Thayer David (Matthew Morgan / Ben Stokes / Profesor Timothy Eliot Stokes / Sandor Rakosi / Victor Fenn-Gibbon / Timothy Stokes / Mordecai Grimes), Grayson Hall (Dra. Julia Hoffman / Natalie du Pres / Magda Rakosi / Julia Hoffman / Julia Collins), David Henesy (David Collins / Daniel Collins / Jamison Collins / Tad Collins), Alexandra Moltke (Victoria Winters), Kathryn Leigh Scott (Maggie Evans / Josette du Pres Collins / Rachel Drummond / Lady Hampshire / Kitty Soames / Maggie Evans Collins), Lara Parker (Anquelique Bouchard Collins / Cassandra Blair Collins / Alexis Stokes / Angelique Stokes Collins / Valerie Collins / Miranda DuVal / Catherine Harridge Collins), David Selby (Quentin Collins / El Desconocido / Grant Douglas) y Kate Jackson (Daphne Harridge).

Resumen: Victoria Winters llega a Collinwood, una mansión victoriana de Maine que lleva siglos perteneciendo a la familia Collins, para hacerse cargo del joven David Collins y descubrir el secreto de su propio origen. A su llegada encuentra fenómenos paranormales y muchos secretos mientras conoce a los miembros de la familia Collins. Los acontecimientos dan un giro con la llegada de Barnabás Collins, un vampiro liberado después de varios siglos de la cripta familiar. Barnabás desata una serie de acontecimientos funestos (raptos y asesinatos incluidos) mientras intenta convertir a la camarera Maggie Evans y a Victoria en la reencarnación de su amada (y fallecida) Josette. Las historias continuarán con saltos en el tiempo y universos paralelos donde aparecen multitud de nuevos personajes.

Cine:

Sombras en la oscuridad (Dark shadows), 1970.

Dirigida por Dan Curtis. Escrita por Sam Hall y Gordon Russell.

Reparto: Joan Bennett (Elisabeth Collins Stoddard), Jonathan Frid (Barnabás Collins), Grayson Hall (Dra. Julia Hoffman), Kathryn Leigh Scott (Maggie Evans), Roger Davis (Jeff Clark), Nancy Barrett (Carolyn Stoddard), John Karlen (Willie Loomis), Thayer David (Profesor T. Eliot Stokes), Louis Edmonds (Roger Collins), Don Briscoe (Todd Blake) y David Henesy (David Collins).

Resumen: En la misteriosa mansión de Collinwood, habitada desde hace siglos por la familia Collins, comienzan a sucederse extraños acontecimientos coincidiendo con la llegada del misterioso Barnabás Collins, un vampiro que llevaba más de un siglo encerrado en la cripta familiar. Barnabás desea convertir a la institutriz Maggie Evans en la reencarnación de Josette, su antigua prometida. Su primer paso es vampirizar a Carolyn, la hija de la matriarca Elisabeth Collins. Barnabás tiene que luchar contra las crecientes sospechas que despierta a su alrededor, especialmente en el Profesor Stokes. Sin embargo, la doctora Hoffman intenta ayudarlo ofreciéndole una cura médica a su vampirismo, pero ésta falla y Barnabás envejece notablemente. Después mata a Hoffman y vampiriza a Stokes y Roger Collins para poder poseer a Maggie en un simulacro de matrimonio. Sin embargo, su novio Jeff conseguirá llegar a tiempo y con la ayuda de Willie Loomis, el responsable de la liberación de Barnabás, poner fin a la vida del vampiro.

Otros títulos:

Night of dark shadows, 1971.

Dirigida por Dan Curtis. Escrita por Dan Curtis y Sam Hall.

Reparto: David Selby (Quentin Collins / Charles Collins), Grayson Hall (Carlotta Drake), Kate Jackson (Tracy Collins), Lara Parker (Angelique Collins), John Karlen (Alex Jenkins), Nancy Barrett (Claire Jenkins), James Storm (Gerard Stiles), Thayer David (Reverendo Strack) y Christopher Pennock (Gabriel Collins).

Vampiros (Dark shadows), NBC: 1991.

Reparto: Ben Cross (Barnabás Collins), Jean Simmons (Elizabeth Collins Stoddard / Naomi Collins), Joanna Going (Victoria Winters / Josette du Prés Collins), Lysette Anthony (Angeliqué Bouchard), Ely Pouget (Maggie Evans), Barbara Blackburn (Carolyn Stoddard / Millicent Collins), Barbara Steele (Julia Hoffman / Natalie du Prés), Jim Fyfe (Willie Loomis / Benjamin Loomis), Joseph Gordon-Levitt (David Collins / Daniel Collins) y Roy Thinnes (Roger Collins / Reverendo Trask).

II. Contexto de producción.

Dark shadows es hasta el momento el único serial o *soap opera* que ha sido adaptado cinematográficamente, formando junto a *Barrio Sésamo* y *El show de los teleñecos* el grupo de programas de acción real no emitidos en horario de máxima de audiencia (el *prime-time*) que han dado el salto a la pantalla grande. *Dark shadows* se puede considerar en muchos aspectos una serie excepcional y un caso único dentro de su género que ha logrado un impacto en la cultura popular destacable. En primer lugar, a pesar de ser emitida en horario de tarde, apostó por argumentos relacionados con el terror y el fantástico tomando como base de sus argumentos buena parte de la literatura gótica. Su éxito nunca fue multitudinario y, en un género en el que algunos programas llevan en antena cincuenta años de forma ininterrumpida, sus cinco años de vida pueden parecer pocos. Sin embargo, el éxito logrado por *Dark shadows* se muestra en que cuenta con unos seguidores muy fieles que en su momento consiguieron que sus mil doscientos episodios fueran editados en vídeo, que en la actualidad alrededor de seiscientos lo estén en DVD y que más de treinta años después de su cancelación aún se sigan editando libros sobre el programa y novelas que continúan las aventuras de sus personajes.

Dark shadows fue el fruto de la colaboración entre el productor de programas deportivos Dan Curtis y el guionista de televisión Art Wallace. Curtis quería dar el salto a la ficción y un sueño sobre una mujer dirigiéndose en tren hacia una amenazante mansión victoriana le sirvió de inspiración. La idea era hacer una

serie de misterio para el horario de máxima audiencia, pero los ejecutivos de la ABC le ofrecieron que desarrollara un formato barato y menos arriesgado que pudiera funcionar como serial de media tarde. Curtis contrató para dar forma al proyecto a Art Wallace, veterano guionista que había trabajado en antologías como *Kraft television theatre*, *Studio one*, *Armstrong circle theatre* y *Philco / Goodyear television playhouse*. Wallace vio una relación entre el sueño de Curtis y un programa que había escrito para *Goodyear television playhouse* en 1958, *The house*, que tenía como protagonista a una mujer cuyo marido murió muchos años atrás y que permanecía encerrada en una gran mansión. En la nueva idea, esa mujer se convertiría en Elisabeth Collins Stoddard, la mansión se llamaría Collinwood y la mujer del sueño de Curtis sería Victoria Winters, una institutriz que llega a la mansión en busca de su pasado³⁹⁶. El programa recibió el nombre de *Dark shadows* y, a pesar de ser emitido de forma diaria y carecer de los grandes presupuestos de las producciones nocturnas, iba a buscar algo de lustre contratando a Joan Bennett, la protagonista de *Las cuatro hermanitas*, *La mujer del cuadro*, *Perversidad* y *El padre de la novia*, para dar vida a Elisabeth Collins Stoddard. El resto de los actores provendrían del teatro y otros programas de televisión con el ritmo de trabajo ajustado para que en cada capítulo sólo aparecieran cuatro o cinco de los intérpretes del reparto.

Dark shadows comenzó su emisión diaria en junio de 1966 sorprendiendo a los espectadores con una atmósfera tenebrista y muchos elementos de misterio, que a pesar de todo no consiguieron que el programa se convirtiera en un éxito. Los ejecutivos de la cadena fueron pacientes porque el verano no era una época competitiva y *Dark shadows* comenzó a despegar cuando se añadieron elementos más revolucionarios como fantasmas y una bruja, esposa de uno de los protagonistas, que regresaba buscando venganza. En abril de 1967, después de más de doscientos capítulos, se introdujo el personaje más celebrado del programa, el vampiro Barnabás Collins, interpretado por el actor canadiense Jonathan Frid. Barnabás Collins se convirtió en un éxito inmediato y lo que iba a ser una visita temporal a Collinwood se convirtió en una estancia definitiva como, a la vez, héroe romántico y villano sin escrúpulos torturado por

³⁹⁶ LEIGH SCOTT, Kathryn y PIERSON, Jim: *'Dark shadows' almanac: Millennium edition*. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 2000. Página 11.

su pasado³⁹⁷. Buena parte del éxito del personaje es atribuible al propio Jonathan Frid, actor de teatro de gran prestigio con un físico poco convencional pero una elegante voz con la que declamaba los atormentados monólogos de su personaje con convicción y fuerza. Con Barnabás como personaje central, *Dark shadows* se convirtió por fin en un gran éxito de audiencia y en una franquicia que dio lugar a novelizaciones, juegos de mesa, cómics, figuras de los personajes y todo lo que se pudiera comercializar sobre una serie que había logrado atraer la atención del público juvenil.

Dan Curtis logró sortear la dificultad de mantener el nivel de expectativa que la originalidad y la ambición de la serie había creado introduciendo un primer viaje en el tiempo a 1795, al que seguirían otros al pasado y al futuro. Finalmente la inclusión de universos paralelos iba a permitir jugar con los personajes hasta casi el infinito. El reparto principal se mantendría más o menos estable (aunque con las celebradas adiciones de David Selby y Kate Jackson) con los mismos actores interpretando a versiones de sus personajes originales o sus antepasados. Buena parte del éxito de la serie fue atribuido al interés popular por temas como los fenómenos paranormales, la brujería y los estados de conciencia alterados, así como que al final los verdaderos villanos acabaran siendo figuras patriarcales o sacerdotes, dos temas que encajaban a la perfección con la contracultura de finales de los años sesenta³⁹⁸.

El programa estaba en su mejor momento cuando Dan Curtis llegó a un acuerdo con Metro-Goldwyn-Mayer para debutar en el cine como director con una versión cinematográfica de *Dark shadows*. La película iba a contar con el mismo reparto y con unas dosis de terror y violencia que no eran tolerables en televisión, lo que debía añadirle atractivo para el espectador. *House of dark shadows*, que en España recibió el título de *Sombras en la oscuridad*, contaba con un presupuesto muy bajo, setecientos cincuenta mil dólares, lo que para

³⁹⁷ PIERSON, Jim (ed.): *The 'Dark shadows' movie book*. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 1998. Página 17.

³⁹⁸ Un análisis de las causas del éxito de *Dark shadows* y su continua popularidad se encuentra en BENSHOFF, Harry M.: *Dark shadows*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/darkshadows/darkshadows.htm> (12-09-2004).

Dan Curtis, acostumbrado a trabajar en televisión, era una cantidad muy elevada. Aunque para MGM significaba producir una película pequeña que buscaba sobre todo la rentabilidad dirigiéndose a un público muy específico³⁹⁹. En *Sombras en la oscuridad* aparecieron buena parte de los actores que en ese momento formaban parte del reparto, mientras que en la serie, que durante el rodaje se encontraba en plena grabación, asumieron el protagonismo los intérpretes cuyos personajes no se utilizaban en la película. Cuando *Sombras en la oscuridad* se estrenó en 1971 logró llamar la atención del público al que se dirigía y después de tres meses el estudio había ganado más de un millón de dólares con la película sin tener todavía en cuenta los ingresos de la explotación extranjera⁴⁰⁰.

Curtis llegó a un acuerdo con MGM para producir dos películas más basadas en la serie, que después de cinco años acababa de finalizar su emisión. Esta cancelación estuvo más motivada por su propio desgaste que por falta de audiencia. *Dark shadows* tenía un planteamiento original pero por ello también demasiado limitado. Curtis y el equipo de guionistas habían buscado inspiración en cada obra de relieve de la literatura gótica, desde *Frankenstein* a *Los ladrones de cuerpos* pasando por *El retrato de Dorian Gray*, *Otra vuelta de tuerca* o *La leyenda de Sleepy Hollow*. Se había tratado cada tópico argumental posible a lo largo de los múltiples viajes en el tiempo y universos paralelos. La serie no daba más de sí y el público empezaba a mostrar ese cansancio. Así que después de cinco años antena, *Dark Shadows* emitió su último capítulo, el mil doscientos cuarenta y cinco, en febrero de 1971.

Inmediatamente Dan Curtis comenzó la producción de *Night of dark shadows*, que ante la negativa de Jonathan Frid de resucitar a Barnabás Collins, contó como protagonistas con otros actores secundarios del programa más tres de las incorporaciones que no habían aparecido en *Sombras en la oscuridad*, Kate Jackson, David Selby y Lara Parker. Con algo más de presupuesto, el argumento de la película era una combinación de *Rebeca*, *La mansión encantada* y una trama de la serie desarrollada en un mundo paralelo de 1970.

³⁹⁹ PIERSON (1998), p. 19.

⁴⁰⁰ PIERSON (1998), p. 23.

Sin embargo, en MGM no quedaron satisfechos con la duración de la película, dos horas, y exigieron a Curtis eliminar media hora de metraje en un solo día pensando en formar un programa doble con *Sombras en la oscuridad*. El resultado era altamente incoherente, pero a los ejecutivos del estudio no les importó y estrenaron la película en septiembre de 1971. Al contrario que *Sombras en la oscuridad*, *Night of dark shadows* recibió un fuerte varapalo de los críticos, pero a pesar de todo logró unas buenas recaudaciones y se convirtió en una película rentable. El estudio quiso que Curtis dirigiera una tercera parte, pero éste declinó la oferta. En los años posteriores se dedicó a dirigir y producir películas de terror y suspense para cine y televisión, además de las dos premiadas miniseries sobre la Segunda Guerra Mundial *The winds of war* (ABC, 1983) y *War and remembrance* (ABC, 1989).

Sin embargo, el culto hacia la serie se mantuvo constante durante los años gracias a unos admiradores especialmente organizados que se reunían en convenciones, publicaban revistas no oficiales sobre el programa y eran devotos de las repeticiones. Esta popularidad convenció a la NBC para encargar a Dan Curtis una versión de la serie, aunque esta vez para el horario de máxima audiencia. *Vampiros* llegó a antena como un repuesto de media temporada recuperando los personajes de la primera etapa en la que participó Barnabás Collins, aunque con un nuevo reparto encabezado por el británico Ben Cross como Barnabás y Jean Simmons como Elisabeth Collins. La idea era reciclar algunas tramas del programa original antes de comenzar a desarrollar otras nuevas, pero el tono de la historia y su estructura fuertemente serial no calaron entre el público y *Vampiros* fue cancelada después de doce capítulos. Pero este fracaso no desanimó a los admiradores de *Dark shadows*, que han continuado con sus actividades dedicadas al programa. En 1986 la actriz Kathryn Leigh Scott fundó la editorial Pomegranate Press para poder publicar diversos títulos relacionados con la serie y hasta el momento ha editado doce libros sobre *Dark shadows*, además de otros títulos sobre cine y televisión. El historiador Darren Gross también comenzó la búsqueda de la copia original de *Night of dark shadows*, que se creía perdida, y logró encontrarla en 1999. Desde entonces Gross está trabajando en su restauración para que pueda ser distribuida comercialmente.

A lo largo del tiempo la idea de una nueva serie de *Dark shadows* o una película se ha barajado frecuentemente, aunque Dan Curtis siempre ha rechazado cualquier proyecto que no contara con su colaboración. Después de un intento fallido en Fox, Warner, que ahora tiene los derechos de la serie y las películas, comenzó a desarrollar un nuevo proyecto de serie con Dan Curtis y John Wells (celebrado productor de *Urgencias* y *El ala oeste de la Casa Blanca*) como artífices. WB dio luz verde a un capítulo piloto que iba a retomar, como ocurrió con *Vampiros*, la historia de la llegada de Barnabás Collins a Collinwood, aunque contando con un reparto rejuvenecido para apelar al público potencial de la cadena. A pesar de las elevadas expectativas sobre el proyecto, la serie no ha recibido el visto bueno para la temporada 2004-05.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Sombras en la oscuridad es un caso excepcional de prolongación de una serie de televisión que utiliza la sustitución diegética como mecanismo de adaptación narrativa en vez de la expansión. En este caso la película selecciona una serie de tramas desarrolladas entre los capítulos 210 y 350, y las altera para dar lugar a un nuevo universo diegético con unas normas radicalmente diferentes a las de la serie de televisión⁴⁰¹. Como ya se comentó en el apartado anterior, *Dark shadows* comenzó a considerarse un programa exitoso con la introducción del personaje del vampiro Barnabás Collins y la película va a girar igualmente en torno a una serie de acontecimientos desarrollados después de la aparición de este personaje. La trayectoria de Barnabás en la serie comenzaba en el capítulo 210, en donde Willie Loomis, empleado de la familia Collins, abre un ataúd creyendo que en su interior se esconde la colección de joyas familiares. Sin embargo, lo que se encuentra es al vampiro, que a partir de ese momento lo utilizará como sirviente. Precisamente el comienzo de la película se dedica a mostrar sin más preámbulos que Willie Loomis desea irse de Collinwood con algún dinero, por lo que decide ir a la cripta de la familia

⁴⁰¹ Información sobre los episodios utilizados tomada de la página Collinwood.net, la edición en Internet del fanzine *Dark shadows journal*: <http://www.collinwood.net/episodes> (11-09-2004).

Collins creyendo que allí se encuentran sus joyas, pero en su lugar deja libre a Barnabás. Una vez liberado, Barnabás comienza a cometer algunos asesinatos para fortalecerse y centra su atención en Maggie Evans, la tutora del hijo de Roger Collins, David. Maggie guarda un gran parecido con Josette, el antiguo amor de Barnabás y a partir de ese momento intentará unirse a ella para convertirla en la reencarnación de Josette.

En *Dark shadows* Barnabás cortejaba a dos mujeres durante el grupo de capítulos que se ha señalado anteriormente: Maggie Evans, la reencarnación de Josette, y Victoria Winters, la tutora de David Collins. La necesidad de ofrecer una historia lo más comprimida posible lleva a que el cortejo se reduzca a Maggie Evans, ahora convertida en la institutriz de David. En la serie Barnabás secuestra casi inmediatamente a Maggie Evans y la mantiene cautiva durante varias decenas de capítulos hasta que ésta consigue escapar y pasa a recibir tratamiento médico. A partir de ese momento Barnabás comienza a centrar su atención en Victoria Winters, a la que intenta seducir de una forma romántica sin tener que vampirizarla. Dentro de este proceso de seducción, en el capítulo 277 Barnabás tiene la idea de organizar una fiesta a la que todos acudan vestidos como hace ciento cincuenta años, la época en la que Barnabás conoció a Josette y recibió la maldición que lo convirtió en vampiro. En la película se reproduce esta fiesta, en la que Barnabás conoce a Maggie Evans. En el capítulo 281 Barnabás le entrega a Victoria la caja de música circular de Josette, una situación que también aparece en *Sombras en la oscuridad* cuando Barnabás le regala a Maggie la caja como parte de su proceso de seducción romántica.

Pero antes de que en la película Barnabás comience a seducir a Maggie Evans realiza algo relevante: ataca a Carolyn hasta matarla y ésta regresa convertida en vampiresa. Después de que Carolyn agrede a su novio Todd en dos ocasiones, los policías y el profesor Stokes consiguen acabar definitivamente con ella. Aunque la mayor parte de las tramas recuperadas de la serie son reproducidas de forma cronológica, la trama de la vampirización de Carolyn es utilizada de una forma muy temprana en *Sombras en la oscuridad*. En *Dark shadows* Barnabás no atacaba a Carolyn hasta el capítulo 350, en lo que es el

último elemento tomado de la serie para la película. Tan solo quince capítulos después (en el 365) Victoria Winters se traslada durante una sesión de espiritismo a 1795, coordinada temporal en donde se desarrollará la serie durante una nueva tanda de capítulos. Otro elemento que no es recuperado en su orden lineal es la aparición de la doctora Julia Hoffman en la historia. En la película la Dra. Hoffman se encuentra desde el principio en Collinwood, mientras que en la serie su introducción es más tardía. Su primera aparición se produce en el capítulo 265, cuando comienza a tratar a Maggie después de que ésta haya conseguido escapar de Barnabás. Hoffman se instala en Collinwood en el capítulo 284 y muy poco tiempo después, en los capítulos 290 y 291, hace un trato con Barnabás para intentar curar médicamente su vampirismo. En la película Hoffman le ofrece a Barnabás el trato después de la vampirización y muerte definitiva de Carolyn a manos del profesor Stokes. A partir de entonces Barnabás acelera su cortejo de Maggie Evans de la misma forma que en la serie ocurre respecto a Victoria Winters.

Tanto en la serie como en la película la trama tiene un giro dramático cuando por culpa del tratamiento de la doctora Hoffman Barnabás empieza a envejecer de forma acelerada hasta reflejar su verdadera edad. Sin embargo, existe una diferencia sustancial: en la película Hoffman da a Barnabás una sobredosis del medicamento de forma premeditada, mientras que en la serie es Barnabás el que la obliga a hacerlo. Para superar la situación Barnabás también buscará víctimas diferentes. En la serie ésta será Carolyn Collins, que a partir de entonces se convertirá en su esclava sin que el vampiro llegue a matarla tal y como ocurre en la película. A partir de este momento el argumento de la película se independiza completamente de la serie para completar su resolución. En *Sombras en la oscuridad* Barnabás decide convertir a Maggie Evans en Josette y, después de atacarla por primera vez, vuelve a buscarla para poder recuperar completamente su juventud. Después de conseguirlo la secuestra y la lleva a su mansión para completar su vampirización en un proceso equiparable a un matrimonio. Allí Jeff Clark, el novio de Maggie, conseguirá intervenir y con la ayuda de Willie Loomis acabará con Barnabás.

La adaptación de las tramas de la serie que forman parte de *Sombras en la oscuridad* se produce de una forma muy particular que refleja sus propias circunstancias de producción, como el hecho de que están alteradas para incluir a los actores que se encontraban en ese momento en el programa. La película transmite en sus primeros momentos la sensación de ser una narrativa que, como un capítulo cualquiera del serial, combina tramas ya iniciadas con otras que se inician en ese momento. De esta forma se muestra cómo David Collins se ha escondido en la Antigua Casa (la mansión de Barnabás) sin dar ninguna explicación de ello, como tampoco se justifican las prisas de Willie Loomis por abandonar Collinwood con el mayor dinero posible. En *Dark shadows* la primera respondía a las alteraciones en la personalidad de David y su tendencia a ver apariciones espectrales, y la segunda a una serie de comportamientos extraños de Willie que, obsesionado por el retrato de Barnabás, comienza a acosar a las mujeres de la casa hasta que es despedido.

Sin embargo, en sí misma la trama presenta un gran estatismo. Desde el primer momento todos los personajes se encuentran ya en Collinwood, de forma que cuando Barnabás Collins llega por primera vez a la casa conoce allí al resto de personajes con la excepción de Maggie Evans. En el argumento existe una evidente laguna en la falta de definición de la relación de los diferentes personajes, especialmente, por ser extraños al vínculo familiar, de la Dra. Hoffman y el Profesor Stokes. De igual forma que sólo aparecen actores que en ese momento se encuentran en la serie, los personajes que interpretan simplemente están en el relato cinematográfico sin que haga falta su incorporación más paulatina. Como se comentará más en profundidad en el apartado de los personajes, existe una identificación muy fuerte entre actor y personaje, lo que es un elemento que afianza la idea de que la película fue realizada pensando especialmente en los espectadores ya conocedores del universo de *Dark shadows*. Estos ya saben el por qué de los comportamientos de Willie Loomis y de David Collins, de la misma forma que saben el tipo de vínculos que relacionan a Stokes y Hoffman con los Collins, y por tanto no necesitan que se justifique su presencia.

Otras lagunas argumentales quedan cubiertas igualmente con el conocimiento del universo de la serie: quién castigó a Barnabás con la maldición que lo convirtió en vampiro, qué precipitó que su padre lo encerrara en la cripta, la leyenda que cuenta que los Collins eran enterrados con sus joyas, el por qué de la fiesta de disfraces y una serie de elementos de menor relevancia. Y es que la comprensión del argumento hace que la información que se proporciona al espectador sea muy limitada, de la misma forma que las sucesivas tramas desarrolladas a lo largo de cincuenta y dos horas de relato (unos ciento cincuenta y cinco capítulos a veinte minutos por capítulo) deben ser condensadas a una hora y media. Esto obliga a que el argumento se limite a las tramas relacionadas con Barnabás Collins y que incluso éstas sean simplificadas de forma notable o eliminadas, como ocurre con la presencia del fantasma de la hermana de Barnabás, el asesinato de su antagonista el Dr. Woodard y sus intentos por recuperar el diario que Hoffman escribió como seguro para su vida.

Sin embargo, la autonomía del texto cinematográfico, que los espectadores van a interpretar como una versión paralela del universo de la serie, permite que se desarrollen acontecimientos que en *Dark shadows*, por su propósito de continuidad, quedaban vedados. Entre ellos destaca de forma sobresaliente la muerte de la mayor parte de los personajes principales, como Carolyn Stoddard, la Dra. Hoffman, el Profesor Stokes, Roger Collins, Willie Loomis y, finalmente en el clímax, Barnabás Collins. Precisamente en este aspecto es donde las diferencias entre la serie y la película se hacen más evidentes. En su análisis sobre las *soap operas* Robert C. Allen resalta el hecho de que son textos abiertos con estructuras narrativas muy complejas con un grupo de tramas en constante cambio que pueden unirse, superponerse, divergir, fragmentarse y abrirse y cerrarse a lo largo de un periodo de varios años. En estos programas se sigue la trayectoria de un grupo muy extenso de personajes, no de unos cuantos protagonistas, y sus interrelaciones llevan a la narrativa a desarrollarse de forma indefinida, lo que es la clave de que el espectador se identifique de forma plena sintiéndose partícipe de un desarrollo que, como la vida, se extiende sin un final a lo largo de muchos años. Por el contrario, una película es un texto cerrado que parte de un final predeterminado

al que conducirán de forma invariable una serie de acontecimientos a lo largo del relato⁴⁰². Aplicando estas ideas al ejemplo que nos ocupa, en *Dark shadows* los acontecimientos que se desarrollaban permitían el mantenimiento de la narrativa, de forma que los personajes que se iban eliminando, como el Dr. Woodard en el capítulo 341 o el prometido de Victoria Winters, Burke Devlin, en el 345, lo hacían de forma muy esporádica y sin afectar nunca al núcleo central, es decir, Barnabás y la familia Collins. Para un serial la pérdida de un personaje central es un acontecimiento muy importante que sólo puede producirse muy de vez en cuando⁴⁰³.

Sin embargo, en *Sombras en la oscuridad* ya se parte de un final predeterminado: la muerte de Barnabás. No existe interés en prolongar la historia y por tanto no hay que pensar en cómo articular una futura entrega. Así que es posible alterar de forma sustancial el argumento eliminando con golpes de efecto a buena parte de los personajes centrales, sabiendo que el espectador se verá impactado por estas muertes de forma especial porque conoce el valor que los personajes han tenido dentro de la serie, donde su eliminación era impensable. Sin tener que pensar en el día después, en la siguiente entrega del relato, se puede configurar un texto autónomo que, como ocurre con *Sombras en la oscuridad*, lleva el argumento hasta un desenlace ya anunciado desde la primera aparición de Barnabás en Collinwood. En la serie el éxito del personaje llevó a su incorporación definitiva al texto abierto que era *Dark shadows*. Sin embargo, en el texto cerrado de *Sombras en la oscuridad* Barnabás consigue completar su ciclo lógico como personaje malvado siendo aniquilado.

⁴⁰² ALLEN, Robert C.: *Audience-oriented criticism and television*, en ALLEN, Robert C. (ed.): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. Ed. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1992. Páginas 108-109.

⁴⁰³ Esta problemática se pone de manifiesto cuando un actor decide abandonar un programa. Excepto en casos puntuales como *Embrujada*, en las series de televisión de *prime-time* el abandono de un actor suele significar la eliminación del personaje. Sin embargo, en los seriales norteamericanos es frecuente que un mismo personaje haya sido interpretado por diversos actores e incluso hasta por seis o siete diferentes en periodos consecutivos de tiempo, un tipo de alteraciones a las que el público está acostumbrado y se adapta con rapidez.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Sombras en la oscuridad respeta la equivalencia de la serie entre tiempo extratextual e intratextual en lo que se refiere al grupo de capítulos de los que se toman las tramas argumentales. Es decir, esos capítulos se produjeron en 1967 y muestran un universo que se desarrolla en ese año. Posteriormente la serie se trasladaría a 1795, 1895, 1840, 1995 y un tiempo paralelo de 1970. Por su parte, *Sombras en la oscuridad* se desarrolla en el año de producción de la película, 1970, como queda indicado claramente en la lápida de la tumba de Carolyn Stoddard. Los seguidores de la serie se basan en esta coincidencia temporal para considerar que los acontecimientos representados en la película suceden en realidad en un nuevo universo paralelo de 1970, aunque desde el punto de vista narrativo la selección de tramas realizada llevan a definir la adaptación como una sustitución diegética que utiliza la compresión narrativa.

En la película se recuperan la mayor parte los espacios utilizados en *Dark shadows*, aunque notablemente enriquecidos. En la serie existía un pequeño número de espacios básicos en los que se desarrollaba la mayor parte de la acción durante el grupo de capítulos que utiliza la película como referencia. El espacio central en *Dark shadows* es Collinwood, la mansión en la que habita la familia Collins, especialmente estancias concretas como la salita de la entrada, los despachos de Elisabeth y Roger y las habitaciones de Victoria y David. Otro espacio relevante es la taberna de Collinport, donde trabaja Maggie Evans y se relacionan buena parte de los personajes, sobre todo los más jóvenes. Con la llegada de Barnabás, la Vieja Casa, la pequeña mansión en donde éste comienza a vivir, se convierte en otro espacio muy relevante. Aunque su presencia es muy limitada, también tiene cierta importancia la cripta familiar en la que se encontraba encerrado Barnabás. En cuanto a los exteriores, su uso era muy limitado debido a las propias limitaciones de la serie. Los exteriores que aparecen son en realidad platós caracterizados, como es lógico, de forma muy pobre. En alguna ocasión los personajes se encuentran en los exteriores de la casa, en el cementerio o, especialmente, en Widows' Hill, el acantilado donde acuden a reflexionar y que tiene una larga historia de suicidios entre sus rocas, especialmente el consumado por Josette y la tentativa fallida de

Elisabeth Collins Stoddard. Cada capítulo también comienza con dos planos exteriores auténticos, uno de la mansión y otro del acantilado, unos planos que se mantienen a lo largo de la serie y que no incluyen personajes. En general, los espacios de *Dark shadows* son muy funcionales y no son diferentes de los de otros seriales similares, destacando por una excesiva pulcritud que los hace parecer artificiales.

En la película se recuperan muchos de los espacios fundamentales de la serie, aunque reciben una caracterización mucho más orgánica. De nuevo Collinwood es el espacio central, pero en esta ocasión no se trata de un plató, sino de un entorno natural, una mansión llamada Lyndhurst que forma parte del patrimonio nacional de los Estados Unidos. La decoración de la mansión es muy notable, ofreciendo el recargamiento y el lujo de los que adolecía la escenografía en *Dark shadows*. Así se aprecia mucho mejor la caracterización de los Collins como una familia decadente superficialmente estable pero que está amenazada por secretos del pasado. El espacio es especialmente efectivo en el baile de disfraces, en donde entorno y acontecimientos encajan de una forma más armoniosa que en el original. Un proceso muy similar ocurre en la Vieja Casa, la pequeña mansión de Barnabás Collins. Existe una interesante equivalencia entre personaje y espacio que lo caracteriza como un lugar orgánico. Cuando Barnabás llega por primera vez, la casa es, como él mismo, vieja y sucia, un vestigio del pasado. Posteriormente, cuando Barnabás inicia el tratamiento de la Dra. Hoffman y comienza a suavizar sus instintos criminales para seducir románticamente a Maggie Evans, la casa parece limpia y ordenada. Cuando finalmente Barnabás regresa a la maldad, la casa vuelve a su cochambroso estado anterior, especialmente las dos habitaciones en las que mata a Roger Collins y pretende unirse definitivamente a Maggie Evans, que están casi reducidas a escombros.

Al contrario que en la serie, en la película abundan los exteriores, que ahora también son naturales. En general los exteriores están vinculados al peligro, ya que habitualmente su utilización está asociada a algún ataque vampírico. Así ocurre con Barnabás al principio cuando ataca a la secretaria Daphne, con el acoso de Carolyn a Todd en la parte media y con el Profesor Stokes cuando

intenta acabar con Jeff Clark en la isla. Se puede afirmar que en *Sombras en la oscuridad* existe un intento muy notable de diferenciarse desde el punto de vista espacial de la serie, donde todo se desarrollaba en platós muy funcionales. La película utiliza exclusivamente escenarios naturales (tanto interiores como exteriores) muy ricos que funcionan de forma orgánica y aportan una notable riqueza visual al texto.

C. Los personajes.

En *Sombras en la oscuridad* se utilizan personajes que aparecen en las tramas tomadas de *Dark shadows*, pero también otros que aparecerían posteriormente. Existe una asociación entre actor y personaje que lleva a que sólo se utilicen actores que formaban parte en 1970 del reparto de la serie, lo que provoca la eliminación de personajes cuyos intérpretes habían abandonado el programa y su sustitución por personajes interpretados por actores que se incorporaron después de la emisión del grupo de capítulos objeto de adaptación. Los personajes que pertenecen propiamente a las tramas son los miembros de la familia Collins (el vampiro Barnabás, Elisabeth, su hija Carolyn, su hermano Roger y el hijo de éste, David), Maggie Evans, la Dra. Hoffman y Willie Loomis. Las alteraciones más sustanciales desde el punto de vista psicológico las sufre Barnabás Collins. En la serie el personaje en un principio debía tener la caracterización de un villano que cometería una serie de actos malvados antes de ser aniquilado por sus enemigos. Pero el éxito logrado por el personaje llevó a su incorporación definitiva a la serie y a una dulcificación de su carácter que permitiera al espectador seguir el relato sin exigir que fuera castigado por sus actos. Por eso durante los primeros capítulos Barnabás secuestra y esclaviza a Maggie Evans, pero después utiliza un camino más romántico para seducir a Victoria Winters.

Barnabás sólo cometerá un crimen grave al acabar con el Profesor Woodard en el capítulo 341. La única ocasión en la que Barnabás había realizado algo similar fue con el asesinato de Jason McGuire, el villano de la serie hasta su llegada que había chantajeado a Elisabeth Collins para obligarla a casarse con él. En la película ya no es necesario dulcificar el personaje, por lo que se puede

recuperar la caracterización original de Barnabás como un ser sin conciencia. De hecho, en cuanto sale de su encierro ataca a la secretaria de los Collins y mata a otra joven. Posteriormente vampiriza a Carolyn, que pertenece a su propia familia, y la desangra hasta matarla. Después de un periodo de relativa calma en la que espera curarse del vampirismo, mata a la Dra. Hoffman, convierte en vampiros a Roger Collins y el Profesor Stokes, golpea brutalmente a Willie Loomis y ataca en dos ocasiones a Maggie Evans como paso previo a convertirla en vampiresa. De esta forma Barnabás queda caracterizado en la película como un villano sin redención que debe ser eliminado a toda costa una vez que ha quedado desprovisto del aura de romanticismo con el que era mostrado en la serie.

Las caracterizaciones de Elisabeth, Carolyn, Roger y David son limitadas hasta convertirlos en personajes planos con un peso dramático muy insuficiente. Su importancia en la película es muy pequeña y se limitan a interactuar con otros personajes mientras se dejan llevar por los acontecimientos. Sin duda son los más afectados por la simplificación argumental realizada en la película, que les priva de las subtramas que ofrecían una caracterización más compleja. Por ejemplo, en *Dark shadows* Elisabeth estaba marcada por el asesinato de su marido, del que ella se cree autora, un sentimiento de culpabilidad que le lleva a encerrarse en Collinwood y a aceptar el chantaje de Jason McGuire sin encontrar más salida que la de un intento de suicidio que no llega a consumar. David es un niño con graves alteraciones de personalidad, lo que le lleva frecuentemente a esconderse durante horas, tal y como ocurre durante los primeros minutos de la película sin que se ofrezca ningún tipo de explicación. Por su parte, Roger es un hombre serio con su propio complejo de culpa por haber matado a un hombre en un atropello y que además tuvo a su hijo con una mujer desequilibrada. En cuanto a Carolyn, en la serie es una joven rebelde siempre sobrepasada por las circunstancias, mientras que en la película es una mera víctima de Barnabás.

Más interesantes son las caracterizaciones de Willie Loomis y la Dra. Hoffman, que reproducen en la película la ambigüedad moral que poseían en la serie. Los dos personajes mantienen en *Dark shadows* una relación compleja con

Barnabás. Willie lo deja libre, se ve obligado a servirlo y en muchas ocasiones lo protege, pero también es consciente de su maldad e intenta ayudar a sus víctimas, especialmente a Maggie Evans cuando ésta es secuestrada. En la película Willie también es el liberador de Barnabás y mantiene con el vampiro una relación igualmente compleja: intenta evitar infructuosamente que acabe con Carolyn y alerta a Maggie Evans de las intenciones del vampiro, pero por dos veces detiene a Jeff Clark antes de que, ya agonizante, le ayude a acabar con él. En cuanto a la Dra. Hoffman, ésta acababa enamorada de Barnabás a pesar de no ser correspondida. Hoffman observa impotente cómo Barnabás se dispone a seducir a Victoria, a quien intenta hacer ver la verdadera naturaleza del vampiro (como cuando la hipnotiza en el capítulo 347), pero aun así continúa ayudando a Barnabás con su tratamiento médico. En la película se reproduce la caracterización de la Dra. Hoffman como una mujer brillante atraída hacia el mal que se enamora de Barnabás e intenta ayudarlo hasta que, celosa por sus planes amorosos hacia Maggie Evans, le da una sobredosis del medicamento que desencadena su propia muerte.

También se produce la incorporación de algunos personajes interpretados por actores que en 1970 formaban parte del reparto. Ese es el caso del Profesor Stokes (Thayer David), un académico con conocimientos sobre ocultismo que intenta descubrir las fuerzas sobrenaturales que se ciernen sobre Collinwood. Thayer David interpretó diversos personajes menores en *Dark shadows* hasta que en 1967 se incorporó de forma definitiva al programa, pasando a interpretar al Profesor Stokes en 1968. Stokes mantiene una relación estrecha con Barnabás y la Dra. Hoffman, a veces de colaboración y a veces de confrontación, en capítulos posteriores al grupo del que se toman las tramas para la película. En buena parte de esos capítulos la figura del profesor con grandes conocimientos era ocupada por el Dr. Woodard, asesinado por Barnabás en el capítulo 341 en lo que supuso el abandono definitivo de la serie de su intérprete Robert Geringer. Igualmente el personaje de Maggie Evans es sustancialmente modificado para adquirir las características que en la serie tenía Victoria Winters. En 1970 la actriz Alexandra Moltke ya había abandonado la serie y su personaje Victoria Winters, la tutora de David Collins, había sido eliminado. Para compensar la ausencia de actriz y personaje, en

Sombras en la oscuridad Maggie ya no es, como en la serie, una camarera, sino la tutora de David Collins. Maggie continúa guardando un gran parecido con Josette, pero ahora Barnabás realiza, como con Victoria en la serie, un acercamiento más romántico, por lo que no es secuestrada hasta la parte final de la película. En cualquier caso, como ocurre con Carolyn, la caracterización de Maggie es muy pobre y se limita a ser sujeto pasivo del acoso de Barnabás.

Las parejas amorosas de Maggie Evans y Carolyn Stoddard sufren una alteración similar. En el grupo de capítulos que nos ocupan, Victoria Winters sale con Burke Devlin, un antiguo convicto que le propone matrimonio antes de morir en un accidente de aviación, lo que supuso también el abandono de la serie por parte del actor Anthony George. Por su parte, Maggie Evans sale con el pescador Joe Haskell, un personaje que se mantuvo en el programa hasta que el actor Joel Crothers dejó la serie en 1969. Como en 1970 ni George ni Crothers trabajaban ya en *Dark shadows*, se colocó como pareja de Maggie en la película (en realidad una fusión de Victoria y Maggie) a Jeff Clark, un personaje que había aparecido en el universo de 1968 y que estaba interpretado por Roger Davis, que anteriormente también dio vida a Peter Bradford, el abogado que intenta salvar a Victoria Winters de la hoguera en 1895. En el bloque de tramas apropiadas por la película Carolyn se relaciona también con Tony Peterson, un abogado de Collinwood al que Hoffman ha confiado su diario para protegerse de Barnabás. El actor que daba vida a Peterson, Jerry Lacy, aún formaba parte del reparto de *Dark shadows* en 1970, pero para entonces su imagen ya había quedado identificada con la de su personaje más característico, el malvado e inquisidor reverendo Trask. Lacy interpreta a un sacerdote en una breve aparición en *Sombras en la oscuridad*, mientras que el lugar del interés romántico de Carolyn lo ocupa Todd Blake, cuyo intérprete Don Briscoe había dado vida en la serie a diversos personajes, especialmente al hombre lobo Chris Jennings, que en un bloque de capítulos de 1969 había mantenido una relación amorosa con Carolyn Stoddard.

En la película también aparecen dos personajes de la serie interpretados por otros actores. Uno es el sheriff Patterson, interpretado por dos actores diferentes en *Dark shadows*, y al que en *Sombras en la oscuridad* da vida

Dennis Patrick, que en el grupo de capítulos de referencia fue el villano Jason McGuire. En el momento de realizar la película Patrick había regresado a la serie para interpretar a Paul Stoddard, el esposo de Elisabeth Collins. También se recupera en la película a la ama de llaves de Collinwood, la señora Johnson. En este caso Clarice Blackburn es sustituida por una actriz de que no apareció en la serie, Barbara Cason (esposa en la vida real de Dennis Patrick). Completando un universo que resulta familiar para el espectador de la serie, el resto de personajes menores son también interpretados por actores que en 1970 seguían formando parte del reparto: Michael Stroka (que lee un discurso en el entierro de Carolyn), Terrayne Crawford (una enfermera), Humbert Allen Astredo (Doctor Forbes), Paul Michael (el anciano marinero) y Lisa Blake Richards (Daphne, la primera víctima de Barnabás).

D. Las acciones narrativas.

Como se comentó anteriormente, los seriales se caracterizan por contar con narrativas muy complejas compuestas por multitud de tramas interrelacionadas y, por tanto, con varios sujetos de la acción. Aunque durante el grupo de capítulos utilizados como referencia en *Sombras en la oscuridad* dos protagonistas centrarán el curso de la acción: Barnabás Collins intenta seducir a Maggie Evans y Victoria Winters, y Elisabeth Collins librarse de la presencia amenazante de Jason McGuire. Poco antes Roger Collins se había visto obligado a enfrentarse al regreso de la esposa que creía muerta y Burke Devlin había llegado a Collinwood para vengarse de los años que pasó en prisión injustamente ocasionando daño a los Collins. Posteriormente, en los capítulos desarrollados en 1785, Victoria Winters se enfrentará a ser quemada viva acusada de brujería y Barnabás luchará infructuosamente por su amor hacia Josette mientras cae en la maldición vampírica. En *Sombras en la oscuridad* el argumento se simplifica dando lugar a una trama en la que Barnabás Collins es el protagonista y motor de la acción. Como ocurre en otros textos objeto de análisis, Barnabás no es un protagonista convencional, ya que sus características psicológicas y sus motivaciones corresponden a las de un villano.

El argumento de *Sombras en la oscuridad* viene determinado por la presencia de Barnabás y los intentos de éste para lograr su objetivo: reunirse de nuevo con Josette a través de quien considera su reencarnación, Maggie Evans. Este objetivo principal es una adaptación de los objetivos que intenta realizar de forma consecutiva en los capítulos que se utilizan como base de la adaptación. En *Dark shadows* Barnabás intenta convertir de forma violenta a Maggie Collins en Josette, con quien guarda un gran parecido, y posteriormente inicia la seducción romántica de Victoria Winters, a la que intenta atraer, como ocurre en la película con Maggie Evans, con cenas románticas y regalándole la caja de música circular de Josette. Sin embargo, en todos los casos Barnabás está condenado al fracaso y no consigue realizar sus objetivos. En la serie Maggie Evans consigue escapar y Victoria Winters desarrolla una desconfianza hacia el vampiro que frustra sus intentos. En *Sombras en la oscuridad* Barnabás ve frenada su seducción romántica de Maggie por su envejecimiento y cuando pasa a la violencia acaba muriendo a manos de Jeff Clark. En cuanto al destinador, es el propio Barnabás, más concretamente ese pasado que le lleva a regresar constantemente al recuerdo de Josette. En *Dark shadows* esta fuerza que le impulsa aparece mostrada en la analepsis de 1795, que se desarrolla a partir del capítulo 366.

En *Sombras en la oscuridad* Barnabás va a tener a la familia Collins y el profesor Stokes como antagonistas. En la serie los Collins funcionan, a menudo sin saberlo, como antagonistas de Barnabás, algo que irá cambiado conforme en un desarrollo posterior se vayan alterando las intenciones del personaje, que en algún momento llegará incluso a tener como objetivo protegerlos. En el grupo de capítulos utilizados como referencia en la película el antagonista principal de Barnabás era el Dr. Woodard, al que acababa asesinando. En la película esta función pasa a ser asumida por el Profesor Stokes, un personaje que en la serie también actuará como antagonista de Barnabás en varias ocasiones. Más compleja es la función ocupada por la Dra. Hoffman y Willie Loomis. Un personaje esencialmente aislado tras su regreso a Collinwood, Barnabás va a contar con la ayuda de estos dos personajes, que también suponen una amenaza para él. En el caso de Willie, tanto en la serie como en la película es el liberador de Barnabás y su sirviente. Sin embargo, en *Dark*

shadows ayuda en varias ocasiones a Maggie Evans durante su secuestro y en *Sombras en la oscuridad* la alerta de las intenciones del vampiro. En una intervención contradictoria, Willie salva la vida de Barnabás cuando Jeff le lanza una estaca de acero, pero después ayuda al joven a acabar con él.

En cuanto a la Dra. Hoffman, en ambos textos se convierte en una protectora de Barnabás que se ofrece a curar su vampirismo con un medicamento. Sin embargo, posteriormente su actitud cambia. En la película la Dra. Hoffman le da una sobredosis a Barnabás que lo hace envejecer y frustra sus intentos de llevar una vida normal. En la serie, en una trama más compleja, Julia traiciona al vampiro escribiendo un diario que amenaza con hacer público, lo que obliga a Barnabás a utilizar a Carolyn para recuperarlo seduciendo al abogado Tony Peterson. En esta trama de la serie, inmediatamente anterior a la analepsis de 1795, Carolyn actúa como ayudante de Barnabás. En *Sombras en la oscuridad* Carolyn es una de las primeras víctimas de Barnabás, pero no se puede considerar una ayudante porque no realiza ninguna acción a su favor. De hecho, durante la fiesta de disfraces frustra los intentos de Barnabás por acercarse a Maggie Evans.

IV. Conclusión.

Dark shadows fue un brillante programa de televisión que rompía las convenciones de su género para plantear un tipo de argumentos (el romanticismo y el terror góticos) casi completamente inéditos en la televisión norteamericana, impensables en una serie regular fuera de la antología y sorprendentes en el caso del serial. A pesar de sus limitaciones presupuestarias y las complejidades de la producción, los artífices del programa crearon una atmósfera de gran intensidad y unas tramas entretenidas que adaptaban buena parte de la literatura gótica logrando atraer a un público muy variado y fiel. Por ello, aunque según el estándar de los seriales se puede considerar un programa no demasiado exitoso, su pervivencia en el tiempo, el culto que despierta tres décadas después de finalizar su emisión y su influencia sobre otros seriales y programa episódicos

son sobresalientes. En este sentido, la película fue todo lo notable que cabría esperar teniendo en cuenta su bajo presupuesto, el ajustado periodo de producción y la propia falta de ambición de Dan Curtis a la hora de afrontar el proyecto. En vez de plantear una historia original, Curtis decidió realizar una versión alternativa a la serie superando todas las complejidades de la televisión a nivel de fragmentación, representación de la violencia y limitación formal. *Sombras en la oscuridad* supone el ejemplo más extremo de lo que anteriormente se expresó metafóricamente como “subir el volumen” de la narrativa. En este caso, se amplifican las caracterizaciones y se ofrece violencia en donde antes había romanticismo y misterio.

Planteada como un universo paralelo más de los que abundaron en la serie, la independencia de la película respecto a la serie también iba a permitir acabar con la vida de la práctica totalidad de los personajes, algo que en la serie, a pesar de la falta de coherencia lógica entre las diferentes tramas, nunca se llegó a hacer porque hubiera sido demasiado violento para el espectador. Sin embargo, buena parte del ingenioso planteamiento de *Sombras en la oscuridad* se ve lastrado por las insuficiencias narrativas de la película, que sobre todo durante su primera parte muestra una falta de ritmo evidente, y diversas lagunas argumentales que evitan que pueda funcionar correctamente en el nivel del público general no familiarizado con el programa, la consecuencia directa de que MGM se planteara desde el principio la película como una producción modesta de explotación rápida. El resultado final es una película menor que sin embargo sirvió para cumplir su propósito original: ser una versión resumida y amplificada de la narrativa de origen.

D) Ejemplo de miniserie: *El detective cantante*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

El detective cantante (*The singing detective*), BBC: 1986 (6 capítulos).

Dirigida por Jon Amiel. Escrita por Dennis Potter.

Reperto: Michael Gambon (Philip Marlow), Patrick Malahide (Raymond Binney / Mark Binney / Mark Finney), Joanne Whalley (Enfermera Mills / Carlotta), Bill Paterson (Dr. Gibbon), Lyndon Davies (Joven Philip Marlow), Janet Suzman (Nicola), Alison Steadman (Sra. Marlow / Lili) y Jim Carter (Sr. Marlow).

Resumen: Philip Marlow es un escritor de novelas detectivescas internado en un sanatorio aquejado de un grave brote de psoriasis que lo ha dejado físicamente paralizado y mentalmente desesperado. Marlow repasa una y otra vez el guión que escribió sobre su primera novela, *El detective cantante*, una historia de prostitución y asesinatos en donde se imagina como protagonista. El escritor comienza un tratamiento con el doctor Gibbon, que está convencido de que los problemas físicos de Marlow son manifestación de sus traumas personales. Marlow va recordando pasajes de su infancia y poco a poco avanza en el desarrollo de *El detective cantante*, aunque mientras lo hace demuestra su mal carácter, especialmente hacia su esposa Nicola, e imagina coloristas números musicales protagonizados por los médicos, enfermeras y pacientes del sanatorio. Marlow también se imagina a Nicola urdiendo una trama junto al productor Mark Finney para robarle el guión. La enfermedad de Marlow va remitiendo conforme recuerda cómo vio a su madre ser infiel con Raymond, un compañero de su padre, y el traslado posterior de ambos a Londres, donde poco después su madre se suicidó. Curado física y mentalmente, Marlow abandona el sanatorio reconciliado con Nicola.

Cine:

El detective cantante (*The singing detective*), 2003.

Dirigida por Keith Gordon. Escrita por Dennis Potter.

Reperto: Robert Downey Jr. (Dan Dark), Robin Wright Penn (Nicola / Nina), Mel Gibson (Dr. Gibbon), Jeremy Northam (Mark Binney), Katie Holmes (Enfermera

Mills), Adrien Brody (Matón), Jon Polito (Matón), Carla Gugino (Betty Dark / Prostituta), Saul Rubinek (Médico especialista), David Dorfman (Joven Dan Dark) y Alfre Woodard (Jefa de enfermeras).

Resumen: Dan Dark es un escritor de novelas detectivescas internado en un sanatorio aquejado de un grave brote de psoriasis que lo ha dejado físicamente paralizado y mentalmente desesperado, tanto que se encuentra completamente aislado del resto de pacientes. Dark repasa una y otra vez el guión que escribió sobre su primera novela, *El detective cantante*, una historia de prostitución y asesinatos en donde se imagina como protagonista. El escritor comienza un tratamiento con el doctor Gibbon, que está convencido de que los problemas físicos de Dark son manifestación de sus traumas personales. Dark va recordando pasajes de su infancia y poco a poco avanza en el desarrollo de *El detective cantante*, aunque mientras lo hace demuestra su mal carácter, especialmente hacia su esposa Nicola, e imagina coloristas números musicales protagonizados por los médicos, enfermeras y pacientes del sanatorio. Dark también imagina que Nicola conspira contra él para robarle su guión junto al productor Finney. Su enfermedad va remitiendo conforme va recordando cómo vio a su madre ser infiel a su padre con uno de sus socios y cómo eso precipitó que ambos abandonaran el lugar con rumbo a Los Ángeles, donde su madre cayó en la prostitución y se suicidó. Curado física y mentalmente, Dark abandona el sanatorio reconciliado con Nicola.

II. Contexto de producción.

Dennis Potter es considerado una de las mentes creativas más importantes de la historia de la televisión británica⁴⁰⁴. La vida del autor estuvo marcada por una grave enfermedad, la artropatía psoriática, que le ocasionaba inflamaciones en la piel y parálisis en las articulaciones que lo dejaban desfigurado y postrado en cama durante meses. Eso hizo que en plena juventud Potter se volcara en su vocación de escritor, logrando con apenas superada la treintena que se

⁴⁰⁴ John Cook considera sin duda que es el autor más importante de la televisión británica en COOK, John: *Dennis Potter*, en NEWCOMB (1998). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/potterdenni/potterdenni.htm> (12-08-2004). La importancia de Dennis Potter puede cuantificarse en la multitud de trabajos sobre su obra editados durante su vida y posteriormente a su muerte en 1994.

produjeran en el mismo año dentro del prestigioso programa *The wednesday play* sus cuatro primeras obras para televisión (*The confidence course*, *Alice*, *Cinderella* y *Stand up*, *Nigel Barton*). Sin embargo, la consagración definitiva de Potter llegó con la miniserie *Pennies from heaven* (BBC, 1978), un drama situado en los años treinta y que destacó porque en medio de la narrativa los personajes se ponían a hacer *playbacks* de canciones del periodo. En realidad se trataba de un artificio dramático de funcionalidad irónica que mostraba cómo la vida de los personajes estaba dominada por falsas ilusiones o, en palabras de Potter, *genuinos artefactos del pasado que han sido canibalizados y transformados en procesos mentales*⁴⁰⁵.

Pero el mayor éxito de Potter fue *El detective cantante*, una obra con un fuerte contenido autobiográfico protagonizada por un escritor llamado Philip Marlow que se encuentra en un sanatorio recuperándose de un ataque especialmente virulento de artritis psoriática. Como Potter, Marlow también procede del bosque de Den, una zona minera cercana a la frontera inglesa con Gales. La obra reúne todas las características de la obra del escritor: componentes autobiográficos, mezcla de géneros, crítica política, contenido sexual y religioso, elementos surrealistas y la técnica de utilizar *playbacks* de canciones clásicas. En *El detective cantante* también destacaba el hecho de que los actores interpretaban a diversos personajes. Michael Gambon encarnó a Philip Marlow y al detective cantante del título de la obra, mientras que Alison Steadman interpretaba a la madre del Marlow y a una de las prostitutas del guión, Lili. Pero especialmente notable fue el trabajo de Patrick Malahide, que dio vida a tres personajes: Raymond Finney, el hombre con la que la madre de Marlow es infiel, Mark Binney, que contrata al detective cantante para que investigue la muerte de una prostituta, y Mark Finney, el productor cinematográfico con el que Marlow fantasea creyendo que conspira junto a Nicola para robarle su guión. Michael Gambon logró por su trabajo en la obra un premio BAFTA y el premio de la Royal Television Society como mejor actor de televisión. Sin embargo, el programa logró muy pocos premios colectivos y

⁴⁰⁵ Citado en WU, Duncan: *Six contemporary dramatists: Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*. Ed. Macmillan, Basingstoke, 1996. Página 41.

el más importante de ellos, un Peabody, lo consiguió en Estados Unidos, en donde la miniserie fue emitida por la cadena pública PBS.

Algún tiempo después Dennis Potter comenzó a barajar la idea de escribir una versión cinematográfica del programa con la intención de que fuera producida en Estados Unidos, en donde Potter consideraba que la historia pertenecía por derecho propio por sus referencias al cine negro. En 1990 el escritor finalizó el guión y el proyecto empezó a fraguarse como una producción de alto presupuesto⁴⁰⁶. Sin embargo, las dificultades de la obra y el precedente de *Dinero caído del cielo*, una producción muy lujosa que había fracasado en taquilla, hicieron que la película nunca terminara de despegar. Tras la muerte del escritor en 1994 el proyecto cayó en el olvido hasta que el éxito de *Traffic* y la fe del actor y productor Mel Gibson contribuyeron a ponerlo de nuevo en marcha. Gibson y su antiguo agente Bruce Davey habían convertido su productora Icon Productions en una compañía que, mientras supervisaba las películas protagonizadas por el actor, también producía filmes de bajo presupuesto como *El viaje de Felicia*, *El hotel del millón de dólares*, *Criminal y decente* y *When the sky falls*.

Icon adquirió los derechos del guión de Potter y contó con la colaboración de sus hijos Robert y Jane para la película, en la que figurarían como coproductores. La elección de Robert Downey Jr. para el papel protagonista estableció una interesante comparación entre las experiencias reales del actor con las de su personaje, ya que ambos estaban en un proceso de curación física y mental para reinsertarse otra vez en el mundo. *El detective cantante* obtuvo una recepción agrídulce en el Festival de Cine de Sundance, que debería haber sido su plataforma de lanzamiento, y su distribución posterior ha sido limitada. Los críticos también se dividieron ante la película, aunque poco a poco, después de su lanzamiento en DVD, la originalidad de *El detective cantante* la está convirtiendo en un título de culto que ha conseguido poner de actualidad de nuevo la obra de Dennis Potter.

⁴⁰⁶ GRAS, Vernon W. y COOK, John R. (eds.): *The passion of Dennis Potter: International collected essays*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 1999. Página xv.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

El universo diegético de *El detective cantante* (p) supone una simplificación y sustitución de su referente, *El detective cantante* (ms)⁴⁰⁷. Esta simplificación es una consecuencia inevitable de la compresión temporal: las seis horas de metraje del texto original quedan reducidas a un tercio, es decir, dos horas. A pesar de ello, la versión mantiene los cinco niveles narrativos de *El detective cantante* (ms). El primer nivel, el principal, tiene como protagonista a un escritor enfermo de artritis psoriática, Philip E. Marlow en *El detective cantante* (ms) y Dan Dark en *El detective cantante* (p), que se encuentra recuperándose en un hospital de un brote especialmente agudo de la dolencia. El segundo nivel de la narrativa se sitúa en el pasado del protagonista, mediados de los años cuarenta en la miniserie y años cincuenta en la película, donde el escritor recuerda la infidelidad de su madre con un conocido de su padre, su abandono de la casa familiar junto a ella, su suicidio y el posterior regreso solo a casa. El tercer nivel es la recreación en la mente del escritor de *El detective cantante*, la primera novela de Marlow / Dark, que posteriormente éste convirtió en un guión. En ambos casos el argumento de la obra gira en torno a una trama de prostitución, espionaje y asesinato en la que el escritor se imagina a sí mismo como el protagonista, un duro detective que trabaja como cantante en una sala de fiestas. Marlow / Dark también imagina a su madre como una prostituta que es asesinada cuando le iba a revelar al detective cantante un importante secreto y al amante de ésta como el hombre que requiere los servicios del detective, un proxeneta de lujo vinculado al espionaje.

El cuarto nivel también se sitúa en la mente del escritor, pero este caso es una fantasía sobre su esposa Nicola y el productor de cine Finney (se utilizan idénticos nombres en los dos textos). Marlow / Dark se imagina que Nicola ha encontrado el guión que escribió sobre *El detective cantante* y pretende que ceda sus derechos por una cantidad mínima para después revenderlos junto

⁴⁰⁷ Como ya se ha realizado en otros análisis, para evitar la confusión entre los dos textos homónimos la miniserie será *El detective cantante* (ms) y la película *El detective cantante* (p). Las referencias a la obra intratextual *El detective cantante* quedarán sin acotación.

con el guión a un gran estudio cinematográfico por un millón de dólares. El quinto nivel es de nuevo una fabulación de Marlow / Dark, pero en este caso es una trama metatextual en donde se mezclan personas reales de su entorno con personajes de *El detective cantante*. Marlow / Dark se imagina que los dos matones de *El detective cantante* se presentan en el hospital buscándolo, aunque huyen precipitadamente y acaban en un paraje aislado. Después regresan y comienzan a torturar a Marlow / Dark buscando respuestas sobre quiénes son y qué deben hacer a continuación. La salvación de Marlow / Dark se presenta cuando aparece el mismísimo detective cantante y se inicia un tiroteo en el que muere uno de los matones. Marlow / Dark ruega por la vida del otro, pero obtiene a cambio una bala en la cabeza del detective, que afirma que ya no depende de su autor.

Lo más relevante que se puede considerar en este aspecto es precisamente cómo las características genéricas afectan a la relación entre texto original e hipertexto. *El detective cantante* (ms) es una miniserie y, por tanto, un texto con una extensión limitada con un comienzo, un nudo y un desenlace repartidos a lo largo de seis capítulos con una duración de entre cincuenta y cinco y setenta y cinco minutos⁴⁰⁸. Ello supone que se está ante una estructura unitaria que no pretende extenderse indefinidamente en el tiempo y que por tanto queda privada de los elementos de redundancia y repetición que suelen caracterizar los argumentos de las series de televisión que se han estudiado a lo largo de este trabajo. En las adaptaciones de series convencionales se debe aislar lo que es el planteamiento argumental básico añadiendo en caso de que sea pertinente una selección de otros motivos argumentales que hayan aparecido a lo largo del programa. Pero con una miniserie el punto de partida es mucho más limitado y el proceso de selección recuerda al realizado en una adaptación literaria que intenta seguir de forma fiel a su referente. En este caso no se trata de plantear un universo con elementos nuevos, es decir, con un argumento diferente a los de la serie, sino de realizar una adaptación tipo *digest*, en donde se comprime y se resume, pero no se reinventa. En el caso de *El detective*

⁴⁰⁸ Al contrario de lo que queda establecido en la producción en Estados Unidos, en *El detective cantante* (ms) los capítulos tienen una extensión variable que se ajusta a las propias necesidades dramáticas de cada parte, lo que evidencia la coherencia con la que el argumento fue construido por parte de Dennis Potter.

cantante (p) este resumen se apreciará sobre todo en el mantenimiento de los cinco niveles narrativos y de sus principales motivos argumentales.

Y es que la recuperación de la estructura en cinco niveles narrativos no supone sin embargo que todos mantengan en la versión el mismo peso cuantitativo y cualitativo que tenían en el original. En ambos casos el primer nivel narrativo sigue siendo el principal y ocupa el lugar central en el texto, ya que es la narrativa que origina las demás y sirve para unificarlas. En el caso de *El detective cantante* (ms) era el marco narrativo que unificaba un relato que estaba fragmentado en seis capítulos y por tanto era el elemento de referencia para el espectador, algo a lo que contribuía un estricto orden cronológico del que carecían los otros dos niveles principales, la historia de *El detective cantante* (con ligeras alteraciones cronológicas) y los recuerdos de la infancia del protagonista (con abundantes alteraciones cronológicas). Eso será especialmente patente en el segundo capítulo, *Heat*, ocupado casi en su totalidad por el segundo plano narrativo, aunque con permanentes referencias al primer nivel, en donde Marlow tiene un fuerte ataque de fiebre que le hace delirar. La función unificadora es también muy importante en el caso de *El detective cantante* (p), aun a pesar de que se esté ante un texto unitario. El limitado tiempo narrativo de la película y la compleja estructura en cinco niveles hace necesario que exista un nivel principal que ayude al espectador a organizar los diferentes niveles en un tiempo mucho menor del que disponía en el texto original. Este criterio organizativo supone que tanto en la miniserie como en la película la aparición de los cuatro niveles restantes siempre queda subordinada a la presencia de Marlow / Dark evocándolos en el nivel principal.

En cuanto al contenido se respeta lo esencial del primer nivel: la lenta recuperación de Marlow / Dark alternada con las visitas de su esposa Nicola, los cuidados de la enfermera Mills y las sesiones con el doctor Gibbon. La alteración más notable se encuentra en que en el original Marlow se recupera en una gran sala con otros pacientes, lo que permite la inclusión de diversas tramas menores. Entre ellas destaca la relación entre dos pacientes aquejados de problemas cardíacos, Hall y Reginald, el segundo de los cuales se pasa buena parte de su estancia leyendo precisamente *El detective cantante*. Otras

tramas giran en torno a los personajes que ocupan las camas adyacentes a la de Marlow consecutivamente: un pakistaní que muere de un infarto en el clímax del primer capítulo, *Skin*; un anciano que recuerda cómo violó a una joven enfermera alemana en la Segunda Guerra Mundial para a continuación tener un infarto mortal que Marlow presencia de forma impasible durante bastante rato antes de avisar arrepentido a la enfermera; y otro anciano con Parkinson que no puede hablar pero con el que, sin embargo, Marlow entabla una relación mucho más estrecha que con el resto de los pacientes. Ninguna de estas tramas menores tiene demasiada incidencia en la principal, por lo que por un motivo lógico de economía narrativa son eliminadas en *El detective cantante* (p). Para ello, desde el primer momento Dan Dark se encuentra aislado en una habitación individual y los únicos personajes con los que contacta son un grupo de médicos al principio, la jefa de enfermeras de la sección, la enfermera Mills y el doctor Gibbon. Los encuentros con Gibbon se mantienen casi intactos, aunque en el caso de la enfermera Mills se elimina una redundancia, la segunda vez que Marlow eyacula mientras ella le unta sus órganos sexuales con la grasa que debe aliviarle los dolores de su piel.

Sin embargo, el segundo nivel narrativo, formado por los recuerdos de la infancia de Marlow / Dark, es alterado de forma sustancial y reducido notablemente. La evocación del pasado del personaje en el Bosque de Dean era muy extensa y mostraba tres pasajes concretos de la infancia del protagonista. La primera sección se centra en cómo una vez el joven Marlow fue testigo de la infidelidad de su madre con un amigo de su padre. La segunda se ocupa de cómo ambos dejan el pueblo y se dirigen a Londres, en donde su madre se suicida. Y la tercera muestra el regreso de Marlow al bosque de Dean. En la miniserie el sentimiento de culpabilidad de Marlow proviene del suicidio de su madre después de que él le revelara que sabía de su relación secreta con Raymond, algo que se acrecienta cuando de regreso a casa desde Londres comete un acto de maldad: defeca en la mesa de la profesora en la escuela y culpa de ello a Mark Binney, el hijo de Raymond. Éste recibe un severo castigo corporal y años después Marlow descubre que ha acabado en un psiquiátrico. La confesión de este acto es la catarsis que permite a Marlow, con la asistencia de Gibbon, ponerse en pie por primera vez y observar la vida

con optimismo de nuevo. En *El detective cantante* (p) los hechos descritos en las dos primeras secciones son simplificados. Por ejemplo, no se muestra la triste vida familiar de sus padres ni tampoco la relación entre los personajes. La tercera sección es completamente eliminada con excepción de una versión muy reducida del viaje de vuelta. La catarsis que permite a Dark volver a andar es su confesión de que fue él, intentando conectar con su incommunicativo padre, el que le contó la infidelidad de su madre, precipitando su marcha a Los Ángeles. Allí su madre no tuvo suerte y acabó convertida, antes de suicidarse, en una prostituta, un elemento fundamental para entender el estado de desesperación que la llevó a la muerte.

El tercer nivel, la recreación de *El detective cantante*, también es simplificado, pero de una forma mucho menos sustancial. Los acontecimientos esenciales se mantienen, incluyendo varios de los encuentros entre el detective cantante y Binney, el intento de asesinato de los dos matones y la muerte de una segunda prostituta a manos de éstos. Al final el trasfondo argumental es el mismo: una trama de prostitución de lujo, chantaje y asesinato situado en el contexto de la Guerra Fría y la carrera nuclear. La resolución real de la historia del libro nunca se llega a plantear, aunque en la película se intenta ofrecer alguna clave suplementaria que haga que la historia sea menos oscura. De esta forma, se muestra el asesinato de la prostituta que desencadena la trama a manos de los dos matones. Sin embargo, en la última escena de este nivel, cuando Marlow / Dark encuentra asesinado a Mark Binney, existe una alteración. En el original aparecen los matones, que se dan cuenta de su naturaleza como personajes y deciden buscar a Marlow, iniciando así el nivel metatextual. En la versión quien aparece es una *femme fatale* con el rostro de Nicola que se da cuenta que Marlow / el detective se esconde en el armario y, en una locución en donde personaje literario y persona real se confunden, le echa en cara utilizar su enfermedad como un arma. En *El detective cantante* (ms) ese reproche se realizaba en el cuarto nivel narrativo, la fantasía sobre la conspiración de Nicola y el productor Finney.

En la película el desenlace de este cuarto nivel tal y como se exponía en el original quedaba anulado. En la parte final Finney no lograba que Nicola

podiera tener un papel en la película y provocaba el enfado de ésta, con el propio Marlow de testigo oculto hasta que los reproches de Nicola comienzan a dirigirse a él. Después Marlow se imagina que Nicola ha acabado matando a Finney (de la misma forma que como muere Binney, momento en el que el tercer nivel y el cuarto se cruzan) y que después un policía va al hospital a informarle del suceso y de que Nicola se ha suicidado saltando desde el mismo puente del que lo hizo su madre. La economía narrativa hace que este nivel quede reducido a la mínima expresión, de forma que su influencia final en Marlow, su cambio de actitud hacia Nicola, se debe al reconocimiento de éste en su recreación de *El detective cantante* de que está utilizando su enfermedad como arma contra los demás. Por último, el quinto nivel, la sección metatextual en donde personajes de *El detective cantante* y la vida real se confunden, queda prácticamente intacto, con la única salvedad de que el tiroteo es mucho más breve en la película.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

En cuanto al tratamiento de la temporalidad, en *El detective cantante* (p) existe mucha menos precisión en esta coordenada en comparación con el referente. En la miniserie el marco temporal está claramente definido. Algunas referencias hechas por Marlow en el primer nivel permiten situar la historia en los años ochenta, de forma contemporánea al marco temporal extratextual, 1987. Entonces Marlow es un hombre de mediana edad que recuerda determinados acontecimientos de su infancia desarrollados unos cuarenta años atrás, hacia 1945, cuando la Segunda Guerra Mundial estaba a punto de finalizar. La historia de *El detective cantante* se desarrolla en un periodo paralelo o inmediatamente posterior, ya que también se hacen referencias a la guerra y al desarrollo de armamento nuclear en lo que parecen ser los prolegómenos de la Guerra Fría. Sin embargo, esta clara delimitación temporal desaparece en la película. Se puede considerar que el segundo y tercer nivel narrativo, la infancia de Dan Dark y *El detective cantante*, se siguen manteniendo en marcos temporales paralelos, en este caso principios de los cincuenta, lo que se aprecia en motivos iconográficos, como los coches (las referencias a los Cadillac, una marca que se relaciona con ese periodo) y las vestimentas

(especialmente la del soldado que la madre de Dan lleva a su casa), y también en motivos argumentales, como las referencias al desarrollo nuclear.

Pero el marco queda establecido de forma más clara gracias a la inclusión de la canción *How much is that doggie in the window* de Patti Page, a quien además se hace una referencia muy explícita en el diálogo. La canción fue publicada originalmente en enero de 1953, por lo que principios o mediados de los cincuenta parece ser el marco de estos dos niveles del relato⁴⁰⁹. El rejuvenecimiento del personaje reduce el lapso entre estos dos niveles y el principal a unos treinta años, y por tanto el marco del relato principal se sitúa a mediados de los años ochenta. No existen referencias históricas directas, pero el ordenador en el que Finney y Nicola copian el guión de Dark sobre *El detective cantante* se corresponde al tipo de ordenadores personales que eran comunes a mediados de los años ochenta y sirve como indicador temporal. De esta forma se mantiene la coherencia cronológica entre los distintos niveles del relato, aunque se pierde la equivalencia entre el marco temporal extratextual y el nivel narrativo principal. El resto de niveles narrativos mantienen un orden cronológico, especialmente el nivel de *El detective cantante*, que en la miniserie presentaba pequeñas alteraciones de orden y frecuencia que, para evitar crear confusión en la historia, no se repiten en la película.

Por último, se puede destacar que tanto en la miniserie como en la película el segundo nivel narrativo, los recuerdos de la infancia de Marlow / Dark, son insertados de forma anacrónica. En la miniserie la tercera sección de la rememoración de Marlow, el incidente en la escuela con Mark Binney, aparecía de forma muy reiterativa, pero hasta el momento de la confesión final de Marlow se encuentra en una situación de cierta acronía, ya que se sabe que se sitúa en este nivel pero no un detalle esencial: si había ocurrido antes o después del suicidio de la madre de Marlow. En *El detective cantante* (ms) también aparecía una interesante analepsis en donde Marlow recordaba el encuentro con una prostituta del que sacó inspiración para el diálogo entre

⁴⁰⁹ La canción se incluye también en la banda sonora de la película editada por Image Entertainment. La información sobre *How much is that doggie in the window* ha sido tomada de la página oficial de Patti Page: <http://misspattipage.com/chart.html> (5-06-2004).

Binney y Sonia en *El detective cantante*. Esta analepsis no aparece en la película, donde tampoco se ha incluido el diálogo al que hace referencia. Así queda eliminada una referencia más a la profunda relación que la vida de Marlow / Dark tiene con su obra, aunque se trata de un aspecto que ya había quedado establecido en la película de todas formas.

En el apartado espacial es donde se aprecian las alteraciones que hacen más relevantes el estudio de este ejemplo junto con las características genéricas que ya se apuntaron en el apartado anterior. Al igual que ocurre con los *remakes* espaciales, la adaptación de un texto de una industria audiovisual extranjera en Estados Unidos viene aparejada a una traslación espacial del universo diegético, lo que en un sentido práctico se manifiesta en que la historia deja de desarrollarse en el país donde se produjo el relato original y pasa a algún punto de los Estados Unidos. *El detective cantante* (ms) se desarrollaba en Inglaterra, con dos espacios plenamente identificados, el Bosque de Dean y Londres. En el Bosque de Dean, una zona aislada cerca de la frontera con Gales, se desarrollaba parte del segundo nivel de la narración, los recuerdos de la infancia del protagonista Philip E. Marlow. En Londres se desarrollaba también la otra mitad del argumento de este nivel narrativo, la historia de *El detective cantante* y la fantasía de Marlow acerca de Nicola y el productor Finney. El primer nivel de la narrativa se desarrolla en el sanatorio donde Marlow se recupera de su enfermedad, un espacio que no está exactamente localizado, pero que teniendo en cuenta datos como las visitas frecuentes de Nicola y que ella vive en Londres por su trabajo como actriz, se puede suponer que el sanatorio se encuentra en Londres o en un lugar próximo.

En *El detective cantante* (p) se produce una traslación de todos estos espacios al contexto de los Estados Unidos. El Bosque de Dean es sustituido por una zona desértica sin identificar y Londres por la ciudad de Los Ángeles. Teniendo en cuenta que Dan Dark y su madre se trasladan a Los Ángeles en autobús en lo que no parece ser un viaje largo y que no se dirigen allí buscando reunirse con su familia, tal y como ocurre en *El detective cantante* (ms), sino buscando un nuevo lugar donde continuar su vida, prima el criterio de proximidad y se

puede considerar que Dan Dark debió crecer en una zona cercana al desierto de Mojave en California. Desde luego, los espacios donde han crecido los dos protagonistas no podrían estar caracterizados de forma más distante: de una frondosa zona boscosa a un desierto. Sin embargo, su funcionalidad y su contribución a la caracterización de los personajes son idénticas. En ambos casos son lugares aislados que reflejan el propio extrañamiento del personaje de su entorno, en donde no existe comunicación ni cariño. En esa situación y alejado de cualquier otro entretenimiento, el personaje debe volcar su interés en la literatura y la música, los dos elementos que conformarán su noción de cultura popular que expresará en la vida adulta. Cuando en el quinto nivel narrativo los dos matones huyen del sanatorio, corren desesperadamente y acaban precisamente en este lugar evocado de la infancia, el Bosque de Dean en la miniserie y el desierto en la película.

Respecto a Londres y Los Ángeles, ambas son grandes ciudades que representan un fuerte contraste con el lugar de origen. Marlow / Dark y su madre acuden allí buscando una salida a sus problemas, pero en realidad se encuentran con una nueva situación desesperada que, sin la protección que supone la pequeña comunidad anterior, lleva a la madre al suicidio. Tal y como ocurre en la miniserie, el resto de niveles también se desarrollan en este centro urbano, lo que queda bastante claro en *El detective cantante* mientras que debe inferirse en el cuarto nivel protagonizado por Nicola y Finney, ya que es lógico que siendo éste productor de cine viva en la ciudad donde se encuentra en grueso de la industria. De nuevo la localización del sanatorio no queda clara y se puede suponer que, al no existir una indicación contraria, se sitúa cerca del resto de localizaciones, concretamente en la ciudad de Los Ángeles o sus alrededores.

La elección de Los Ángeles como el centro de la acción merece un comentario aparte. En *Dinero caído del cielo*, la adaptación cinematográfica de *Pennies from heaven*, Dennis Potter había establecido que el equivalente espacial de Londres era Chicago. Las connotaciones del espacio estaban claras, ya que en la mentalidad de cualquiera que hubiera basado su noción de los Estados Unidos a través del cine Chicago es asimilada a un lugar violento lleno de

gangsters, detectives y cantantes de *music-hall*. Uno de los motivos por los que Potter realizó el guión de la película fue precisamente por considerar que la trama de *El detective cantante* pertenecía a los Estados Unidos, ya que había sacado su inspiración para escribirla en el cine negro y la literatura *hard-boiled*. La admiración de Potter era tal que no dudó en incluir un guiño muy obvio con el nombre de su protagonista, Philip Marlow, al que sólo falta una letra en su apellido para llamarse igual que el celebre detective creado por Raymond Chandler en la novela *El sueño eterno*. Pero al igual que las aventuras de Philip Marlowe, una parte importante de la literatura *hard-boiled* se desarrolla en California, que en los años treinta, cuarenta y cincuenta era una zona en pleno desarrollo económico y social a donde se acudía tanto para convertirse en una estrella de cine como para hacerse millonario con la especulación inmobiliaria.

Pero cuando Dennis Potter realizó su guión para *El detective cantante* (p), eligió de nuevo Chicago como centro de la acción, una ciudad por la que debía sentir una afinidad especial por encima de sus connotaciones en la cultura popular⁴¹⁰. Al parecer, ésta fue una de las escasas alteraciones realizadas sobre el guión de Potter en la película, ya que se optó por recuperar el lugar donde la historia pertenecía con más propiedad. La elección de Los Ángeles como centro de la acción también ha quedado favorecida porque la ciudad ha recuperado las connotaciones buscadas quedando de nuevo asociada al ambiente del cine negro. Una de las recreaciones del cine negro más reconocidas es *Chinatown*, que se desarrolla en Los Ángeles, al igual que otras dos películas de lo que se ha venido a llamar *neo-noir*, *Mulholland Falls: La brigada del sombrero* y *L.A. Confidencial*. Curiosamente, el argumento de *Mulholland Falls: La brigada del sombrero* tiene interesantes puntos en común con los de *El detective cantante*. En ambos casos la historia gira en torno a una trama de prostitución utilizada para chantajear a científicos que participan en un proyecto nuclear y también en las dos ocasiones la historia comienza con el asesinato de una joven prostituta.

⁴¹⁰ Keith Gordon citó el cambio de localización de Chicago a Los Ángeles como una de las escasas alteraciones en el guión (junto con algunas canciones de la que no se consiguieron los derechos por motivos económicos) en una entrevista con directivos de la Asociación Nacional de Psoriasis disponible en: <http://www.psoriasis.org/resources/publications/singingdetectiveinterview.php> (10-09-2004).

C. Los personajes.

La traslación de los personajes de *El detective cantante* (ms) a la película se ha realizado de forma muy fiel, siendo junto con las acciones narrativas el elemento menos alterado. En los dos casos el personaje central de la historia es un escritor de novelas de detectives aquejado de un brote virulento de artritis psoriática. La diferencia más notable es su nombre. En el original es Philip Marlow y en la versión Dan Dark (cuyo apellido significa *siniestro*). La caracterización es muy similar: ambos son personas muy inteligentes que escriben relatos de un género despreciado en vez de literatura considerada más seria. Son malhablados y pueden ser extremadamente agresivos verbalmente, pero por otro lado también tienen un gran sentido del humor (aunque a veces sea muy ácido) e incluso llegan a resultar encantadores. Esta dualidad en su carácter está marcada por un trauma de su infancia que les lleva a tener una actitud negativa hacia el sexo, que para ellos es una actividad violenta más relacionada con el instinto que con los sentimientos románticos.

Su curación física vendrá aparejada a su curación mental cuando a través de un análisis psicoanalítico sean capaces de identificar y confesar los sentimientos de culpa reprimidos que habían sido sublimados en *El detective cantante*. Esta obra es para los dos también una forma de evasión, ya que se imaginan convertidos en el héroe protagonista, un detective que actúa como cantante en una orquesta y que es atractivo, ingenioso y muy duro. En ambas ocasiones la psoriasis y el stress emocional quedan relacionados en la última escena entre el personaje y su madre antes del suicidio de ésta, en donde se revela una manifestación temprana de la enfermedad. En la película el personaje es apreciablemente más joven, menos de cuarenta años respecto a los menos de cincuenta de Marlow en la miniserie⁴¹¹. En un principio ello no altera la caracterización del personaje y hay que señalar que en ningún momento se indica explícitamente su edad. A pesar de su relativa juventud Dark expresa el mismo cansancio, rabia e ira que Marlow, aunque es cierto que colocar a un protagonista más joven puede hacer que la historia de amor del

⁴¹¹ En este apartado se puede recordar que cuando el proyecto comenzó su andadura a principios de los años noventa se barajaron los nombres de dos actores con una edad parecida a la de Michael Gambon: Jack Nicholson y Dustin Hoffman.

personaje con Nicola resulte más atractiva para el público. Otro interesante matiz en la película es el hecho de que Dark está aislado en una habitación individual, lo que, aunque responde a la necesidad de comprensión argumental, también acentúa la alienación de la sociedad que siente en ese momento en el que está tanto física como psicológicamente desfigurado.

Como parte del proceso de sublimación de sus traumas, Marlow y Dark se imaginan a diversas personas de su vida encarnando diferentes personajes. El villano principal siempre tiene el rostro de Binney, el hombre al que vio mantener relaciones sexuales con su madre. En *El detective cantante* es un posible espía y proxeneta metido en turbios asuntos que después es asesinado. En el cuarto nivel narrativo también tiene su rostro Finney, el productor con el que Nicola está planeando robarle el guión de la obra a Marlow / Dark. En la miniserie esta relación está más desarrollada y se muestra cómo Finney es un hombre vacío que no duda en traicionar las esperanzas de Nicola cuando acepta que el papel que Nicola había pensado que fuera para ella pase a una actriz más joven, lo que desencadena unos acontecimientos que culminarán en su asesinato y el posterior suicidio de Nicola. Para Marlow ésta era una forma de expresar el desprecio que sentía ante Binney, una ira que después pagó con su hijo Mark.

En este punto se puede resaltar que el personaje de Nicola queda notablemente simplificado en la película respecto a la miniserie. Aunque sus apariciones como persona real (no ensoñaciones de Marlow / Dark) son prácticamente las mismas en los dos textos, en la miniserie las motivaciones de Nicola para la conspiración son mucho más claras y comprensibles para el propio Marlow. Es una actriz de mediana edad que ha sido maltratada psicológicamente por su marido, que no duda en insultarla en público y acusarla de serle infiel. Para ella robarle el guión a Marlow no es sólo una forma de vengarse del trato recibido y ganar dinero, sino también de revitalizar su carrera con un papel en una gran producción realizada en Estados Unidos que puede darle fama mundial. Por eso Marlow imagina que después de perder esa oportunidad y ser humillada por Finney, la motivación económica no le impide matarlo y después suicidarse. En la película Nicola queda rejuvenecida

de forma paralela a Dark y no se dice nada acerca de su profesión, por lo que el personaje queda simplificado y su única motivación para traicionar a Dark es la puramente económica. Sin embargo, a pesar de esta alteración, en ambos casos la Nicola real es muy similar, una mujer fuerte que no duda en ser desafiante con Marlow / Dark (por ejemplo, cuando da a entender que no siempre duerme sola), pero que siente por él un sincero amor y comprensión, lo que permite la reconciliación final de la pareja.

El último personaje de interés en el primer nivel narrativo es el doctor Gibbon, el psicoterapeuta que ayuda a Marlow / Dark a identificar el rastro de sus traumas en *El detective cantante* para ayudarlo a superarlos. En las dos ocasiones Gibbon es un médico brillante y comprensivo que sufre estoicamente las ácidas burlas de Marlow / Dark mientras intenta ayudarlo. Sin embargo, existe una interesante alteración del personaje en la película respecto a la miniserie. En *El detective cantante* (ms) Gibbon es más joven que Marlow, mientras que en la película es mayor que Dark. Además, en la miniserie Gibbon tiene un cierto atractivo físico del que carece por completo en *El detective cantante* (p). En la película Gibbon está interpretado por el actor Mel Gibson, que gracias a un eficaz maquillaje y unas gafas consigue alterar por completo la apariencia de su cara para quitarle el atractivo por el que es popular el actor. Gibson decidió sufrir esta transformación ante la idea de que resultaba dramáticamente más lógico que Dark, un hombre desfigurado por su enfermedad, pudiera sentir más simpatía por alguien que no fuera físicamente atractivo⁴¹². A esto se puede añadir que en realidad la transformación de Gibson favorece que el vínculo entre Dark y Gibbon se pueda establecer con verosimilitud de forma más rápida teniendo en cuenta la limitada extensión de la película. En la miniserie Gibbon aparece a partir del segundo capítulo y hay cinco horas de narrativa para que esa relación de confianza resulte creíble para el espectador.

⁴¹² Según el director Keith Gordon, la idea del maquillaje fue del propio Mel Gibson, productor de la película. Citado en MURRAY, Rebecca: "Interview with director Keith Gordon" en About.com, disponible en <http://romanticmovies.about.com/cs/singingdetective/a/sdkeithgordon.htm> (12-09-2004).

Respecto a los padres de Marlow / Dark existen algunas diferencias sustanciales en la adaptación respecto a la miniserie original. En *El detective cantante* (ms) hay una fuerte presencia tanto del padre como de la madre de Marlow. Él es un hombre afectuoso pero no muy comunicativo que siente un gran amor por su hijo y su mujer a pesar de no poder darles una buena posición con su sueldo de minero. En este sentido las diferencias con su mujer son muy evidentes, ya que ella proviene de Londres y resulta claro que no encaja en el cerrado universo del Bosque de Dean, lo que la lleva a ser infiel con un atractivo compañero de su marido, Raymond. En la película la presencia del padre de Dan Dark es puramente testimonial y aunque se mantiene la secuencia en la que se queda durante horas esperando en la parada del autobús (tren en el original) después de que su familia se haya ido, como personaje es muy esquemático y está construido más a través de la caracterización que hace Dark en sus diálogos con Gibbon que a su presencia en la narrativa. Esta simplificación es un ejemplo del esfuerzo de compresión realizado en la película, pero también hace que la confesión final de Dark acerca de la razón por la que le confesó a su padre la infidelidad de su madre resulte poco efectiva respecto a la situación equivalente en la miniserie (la venganza sobre el niño Mark Binney), que está mucho mejor contextualizada dramáticamente.

En el caso de la madre la caracterización es muy similar en ambos textos, aunque en la película el personaje se encuentra algo rejuvenecido, marcando una diferencia de edad entre ella y su marido que por sí sola ya ofrece algunas pistas de los problemas del matrimonio a falta de una mayor contextualización. En ambos casos son mujeres que no encajan en el aislado entorno en el que se encuentran y que por ello recurren a la infidelidad. En la miniserie no existen indicaciones directas de las razones por la que la madre de Marlow deja a su padre y posteriormente se suicida, aunque se pueden inferir algunos motivos, como las habladurías en el pueblo sobre su relación con Raymond, la inestabilidad emocional del personaje y el hecho de saber que su hijo la observó mientras hacía el amor con Raymond, lo que puede ser el detonante final.

En la película las relaciones causa-efecto están mucho más delimitadas. Después de que su marido se enterara por su hijo de su infidelidad y le pegara una paliza, la madre de Dan decidió dejarlo para iniciar una nueva vida en Los Ángeles. Allí se encontró sin ningún tipo de soporte emocional o financiero, no logró encontrar trabajo y acabó abocada a la prostitución, una degradación paulatina que culminaría con su suicidio. Resulta evidente que, tal y como ha ocurrido en otros aspectos de la historia, se haya buscado una simplificación que haga que la trama sea más fácilmente comprensible por parte del espectador. Sin embargo, resulta contradictorio con uno de los planteamientos estéticos que se ponen en boca de Marlow / Dark: *todo pistas pero no respuestas*. Cuando Nicola le propone escribir algo sobre su experiencia en el hospital, Marlow / Dark responde que esa es una literatura donde se da respuesta a todo, mientras que su versión del género de detectives donde hay muchas pistas pero no respuestas se ajusta más a cómo es la vida en realidad. En ese sentido, la película no respeta ese planteamiento de forma tan fiel como la miniserie, en donde había muchas más lagunas⁴¹³. Quizás Potter intentó que la versión cinematográfica fuera más accesible para el espectador y contribuir así a la popularización de una historia que tenía una gran importancia para él, a lo que se suma que varios años después de escribir la obra original a lo mejor ya no compartía el planteamiento estético del personaje, que tampoco en *El detective cantante* (ms) se respetaba de forma inflexible.

D. Las acciones narrativas.

En el plano de las acciones narrativas se produce una equivalencia total entre *El detective cantante* (ms) y su adaptación cinematográfica. El escritor enfermo del primer nivel narrativo es el protagonista, es decir, Philip Marlow en la miniserie y Dan Dark en la película. Su objetivo principal es curarse del grave

⁴¹³ El guión original de Potter no ha sido nunca publicado y tampoco ha despertado en exceso el interés de los investigadores de su obra, lo mismo que ha ocurrido con la versión cinematográfica de *Pennies from heaven*. Gordon ha afirmado en varias entrevistas que las alteraciones sobre el guión de Potter han sido mínimas, en la mayoría de las ocasiones motivadas por circunstancias de producción, como los derechos de las canciones. La presencia de los hijos del escritor, que han guardado de forma para algunos excesivamente celosa el legado de su padre, como productores de la película pueden dar fe del respeto al guión original, aunque esto no pueda ser verificado.

brote de artritis psoriática que padece, una enfermedad que lo ha dejado desfigurado y paralizado. Marlow / Dark va a contar con un importante ayudante que le va a permitir descubrir cómo curarse, el Dr. Gibbon, que considera que las manifestaciones físicas de la enfermedad están siendo agravadas por los profundos traumas que sufre el escritor. Así Marlow / Dark iniciará el camino para curar su alma de forma paralela a la curación de su cuerpo. Al final, tanto Marlow como Dark lograrán su objetivo, aunque para ello deberán superar una última prueba: reconocer un acto que provocó graves consecuencias para los que lo rodean y poder dejar atrás esa culpa infantil que no tiene sentido en su vida adulta. En el caso de Marlow fue vengarse del hijo del amante de su madre y para Dark fue revelar a su padre la infidelidad de su madre. Para ambos esa confesión será el detonante que consiga que el escritor pueda volver a andar y abandonar el hospital poco después.

Dentro de este proceso curativo mental y físico, su esposa Nicola también será una importante ayudante gracias a su cariño y comprensión. Un objetivo accesorio de la recuperación de Marlow / Dark es también la reconciliación con Nicola, que puede acometer una vez que se ha liberado de todos sus traumas. La consecución de este objetivo será lo que ponga fin al primer nivel narrativo, que tanto en la miniserie como en la película acaba con Marlow / Dark y Nicola abandonando juntos el hospital. El principal antagonista de Marlow / Dark va a ser él mismo, lo que suele ser habitual en los dramas psicológicos. Sólo venciendo sus propios traumas conseguirá tener una vida feliz y normal. Sin embargo, como parte de su resistencia a curarse Marlow / Dark se inventa una serie de antagonistas ficticios que se sitúan en los diversos planos narrativos. Como desde su infancia culpa a Binney de sus problemas, se lo imagina como antagonista en el tercer nivel narrativo, la historia de *El detective cantante*, y en el cuarto, como el productor Finney que pretende quitarle su guión. También son antagonistas los dos matones que aparecen en *El detective cantante* y que después saltan al quinto nivel, donde personajes de la obra y personas reales interactúan. En la película los dos matones son una sublimación de la presencia amenazante de dos hombres en el autobús que llevó a Dark y su madre a Los Ángeles.

La victoria final de Marlow / Dark contra sí mismo se produce a nivel simbólico en el quinto nivel narrativo. Los dos matones comienzan a torturar a Marlow / Dark y el detective cantante aparece dando comienzo un tiroteo. Pero al final, en vez de acabar con el matón, el detective mata a Marlow / Dark y proclama a la cámara la independencia de su creador. De esta forma Marlow / Dark mata en su imaginación a su antiguo yo, el que aquejado por esos traumas escribió *El detective cantante*. Con el autor muerto de forma simbólica, ellos dejan de depender de él, lo que significa de hecho que Marlow / Dark deja también de depender de ellos y puede iniciar una nueva vida, completando así su curación mental y física.

IV. Conclusión.

El detective cantante es considerada una de las obras más notables producidas para el medio televisivo y es sin duda la obra maestra de su autor, el escritor Dennis Potter. Los artífices de la adaptación cinematográfica sufren el peso de la obra precedente, pero hay que recordar que fue del mismo Potter del que surgió la idea de hacer una película y también quien escribió el guión en el que se basa. Potter creía que la historia iba a encontrar un nuevo sentido en su traslación a Estados Unidos y en parte eso es lo que ocurre. La decisión de realizar la película utilizando un presupuesto bajo es acertada, porque la acerca más al estilo naturalista original, sin los excesos visuales que lastraron financiera y artísticamente a *Dinero caído del cielo*, la primera y hasta *El detective cantante* única adaptación cinematográfica de una miniserie del autor. A nivel de contenido y forma la película no realiza ninguna aportación fundamental, aunque la recolocación de la historia en California le da un nuevo sentido que resulta muy atractivo. Los números musicales están realizados con imaginación y la película se beneficia de un excelente reparto, en el que destaca Robert Downey Jr. en lo que se puede considerar una recreación de su propio proceso de curación mental y física de sus problemas con las drogas.

El detective cantante es una película original y estimulante que ofrece una interesante variación de la miniserie, pero una visión conservadora para bien y

para mal. Más que un proyecto personal de reinención por un nuevo autor y para una nueva época de un material narrativo, en realidad lo que la película propone es cumplir la aspiración de Dennis Potter de conseguir hacer llegar a un público masivo e internacional una historia en la que había volcado un fuerte contenido autobiográfico. Keith Gordon y Mel Gibson, director y productor de la película, no la han entendido como una obra personal, sino como la realización del deseo de un artista por el que sienten una gran admiración. Este respeto es la virtud principal y el pecado original de la película. A pesar de la mínima distribución que logró en su estreno, la riqueza de contenido, el buen acabado formal y su originalidad respecto al resto de la producción cinematográfica convertirán con el paso del tiempo a *El detective cantante* en una película de culto. De momento, ya ha conseguido algo muy importante: poner de actualidad la obra de Dennis Potter y que pueda llegar a una nueva generación de espectadores a través de la edición en DVD.

6.3.3. LA TRANSFORMACIÓN DIEGÉTICA

6.3.3.1. Introducción.

La transformación diegética es una de las formas más creativas e interesantes de adaptación, aunque también la que más dificultades manifiesta, por lo que son escasos los ejemplos disponibles. La transformación no opta por expandir el universo diegético de la serie original ni sustituirlo por otro ligeramente alterado o actualizado, sino por tomar el referente como base para construir un universo completamente diferente. El primer caso de transformación fue uno de los ejemplos que puso de moda el fenómeno de las adaptaciones cinematográficas de series clásicas, la ya mencionada *Dos sabuesos despistados*. Uno de los protagonistas de la película, el Sargento Friday (Dan Aykroyd), actúa exactamente igual que un tío suyo que durante los años cincuenta trabajó en el departamento de policía de Los Ángeles y que resulta ser el mismo personaje que protagonizó la serie *Dragnet*. Este planteamiento, que en principio parecía responder a la expansión diegética, se altera completamente cuando la aparición del resto de personajes y la exageración de sus propias características hacen de Friday un anacronismo que es objeto de burla constante y lo convierten en el principal elemento cómico de la película.

Este tipo de tratamiento en el que se cuestiona el original a nivel de forma y contenido se ajusta a la caracterización dada por Dolezel al desplazamiento en la reescritura posmodernista⁴¹⁴. En este sentido, el cuestionamiento citado por el autor es equivalente al que se desarrolla con la parodia, ya estudiada como procedimiento transtextual en el apartado de la hipertextualidad interna. En *Dos sabuesos despistados* el cuestionamiento del texto precedente llega a través de tomar de la forma más literal posible sus características más relevantes, planteando así el elemento de la similitud citado por imprescindible por Dan Harries, pero insertándolo para marcar el contraste en un contexto completamente contemporáneo. El Joe Friday original vivía en un mundo construido a su medida en el que las líneas entre el bien y el mal estaban fuertemente delimitadas. Sin embargo, el moderno Joe Friday actúa completamente descontextualizado del entorno, viviendo una fantasía de ley y

⁴¹⁴ DOLEZEL (1999), p. 288.

orden que se contrapone constantemente con la realidad del mundo moderno lleno de delincuencia y de relativismo moral. La película utiliza la serie original como base para realizar una reflexión sobre cómo han cambiado la televisión y la sociedad norteamericana, mostrando de paso el fuerte contraste entre la moralidad de entonces y la actual. *Dragnet* no es tomada como un mero material narrativo, sino que es tratada como un producto cultural prototípico de una época y que, como tal, es útil para ayudar a entender la sociedad en la que fue producido.

Este acercamiento novedoso fue imitado y llevado hasta sus últimas consecuencias por *La tribu de los Brady*, la adaptación de la serie homónima que será analizada en profundidad posteriormente. En adaptaciones como *Los ángeles de Charlie* y *Starsky y Hutch* también se atisban momentos en los que se realiza un cuestionamiento de sus referentes originales. Como en el resto de las adaptaciones, se imita el relato de partida a nivel de tramas y caracterización de los personajes, pero también se reflexiona acerca de cómo ese relato puede ser interpretado en la actualidad. Si de forma general en las adaptaciones se busca la actualización a la sensibilidad moderna, en este caso la representación de la sensibilidad de los años setenta para el público contemporáneo supone un cuestionamiento humorístico y por ello tanto *Los ángeles de Charlie* como *Starsky y Hutch*, además de películas de acción, también tienen un elevado componente de comedia.

En este sentido tenemos que distinguir los ejemplos en los que el elemento paródico está presente con anterioridad de los que lo utilizan como fórmula de adaptación. Como se mostró en el estudio anterior de la parodia, ésta ha sido utilizada por cine y televisión con variable fortuna y en diferentes fórmulas desde casi el inicio de ambos medios. Algunas series de televisión como *El superagente 86* y *Police squad!* surgieron como reacción a géneros cinematográficos y televisivos de preeminencia en ese momento, logrando una repercusión diversa que les ha permitido saltar al cine en forma de prolongaciones. Las películas resultantes, *El disparatado agente 86* (1980, Clive Donner) y *Agárralo como puedas*, son igualmente parodia de esos mismos géneros, pero no se pueden considerar transformaciones diegéticas

porque el cuestionamiento se produce respecto a referentes externos, no a la serie original cuyo universo se expande diegéticamente. En cada caso el resultado es diverso. *El disparatado agente 86* acentúa el elemento de similitud hasta casi eliminar todos los componentes paródicos, especialmente a través de la caracterización del protagonista Maxwell Smart, al que se convierte en una emulación y no en un cuestionamiento de su referente James Bond. Sin embargo, en *Agárralo como puedas* el elemento de la parodia se acentúa hasta el punto de que el referente deja de ser meramente el género policiaco para extenderse a otros textos televisivos y cinematográficos. Un caso similar es el de las películas basadas en *El show de los teleñecos*, donde se parodian géneros cinematográficos (como el género de robos en *El gran golpe de los teleñecos*) u obras literarias (como en *Los teleñecos en Cuento de Navidad*). Sin embargo, en ningún caso se realiza una parodia del texto de referencia (es decir, de los propios teleñecos), lo que supone una expansión de las prácticas ya utilizadas en el programa original y todas sus continuaciones.

En un apartado anterior nos referimos a la complicación de estudiar la parodia de una forma restringida en el apartado de la hipertextualidad interna cuando de hecho en las películas paródicas se toman como referentes textos televisivos de la misma forma que en las series paródicas se utilizan textos cinematográficos. Aunque en la mayoría de las películas paródicas las referencias son dominantes hacia otros textos cinematográficos, a menudo también se insertan referencias televisivas. Por ejemplo, en *Scary movie*, que utiliza como referentes las películas de terror escritas por Kevin Williamson como *Scream*, se produce la aparición, en un ejemplo de intertextualidad célebre, de James Van Der Beck, protagonista de la serie creada por Williamson *Dawson crece* (WB, 1998-2003). El actor/personaje entra de improviso por una ventana tal y como hace de forma habitual en la serie, pero al ver a los protagonistas se da cuenta de que se ha equivocado y sale con rapidez. En *No es otra estúpida película americana* se produce otro ejemplo de intertextualidad con la utilización como decorado del mismo instituto en el que se desarrollaron las tres primeras temporadas de *Buffy, cazavampiros*, uno de los textos de referencia. Y *Austin Powers* (1997, Jay Roach) utiliza como referentes muestras del género del espionaje, entre ellas la serie británica *El*

prisionero (ITV, 1967-68), de la que se toma la expresión “número 2” para referirse a uno de los villanos.

Existe un relevante ejemplo en el que una película paródica tiene como referente principal una serie de televisión, *Héroes fuera de órbita* (1999, Dean Parisot), aunque no se trata de una adaptación literal como *Dos sabuesos despistados* y *La tribu de los Brady*. En el caso de *Héroes fuera de órbita* su referencia encubierta es la serie *Star trek*, aunque la película no se limita a parodiar únicamente el programa, sino todo su entorno extratextual. *Héroes fuera de órbita* está protagonizada por un grupo de actores de una serie de televisión de ciencia-ficción cancelada años atrás que sobreviven con apariciones en convenciones de admiradores hasta que un día son secuestrados por un grupo de extraterrestres que han tomado la serie por acontecimientos históricos. Las referencias a elementos intratextuales y extratextuales de *Star trek* son muy diversas. La más llamativa es el título original, *Galaxy quest*, una expresión sinónima a *Star trek*. En ambos casos también hay un militar joven tendente a los discursos grandilocuentes (Taggart y Kirk respectivamente) y un segundo de a bordo de una raza extraterrestre que es extremadamente frío (Dr. Lazarus y Spock respectivamente)⁴¹⁵.

Entre las referencias extratextuales, las más evidentes son al culto del que es objeto la serie a través de convenciones y libros dedicados a recrear su mitología y aspectos técnicos como el diseño de las naves ficticias. En un momento de la película los protagonistas llaman desde el espacio a la casa de uno de los admiradores de la serie, experto en el diseño de la nave, para que les explique su funcionamiento, ya que los extraterrestres la habían reproducido exactamente tal y como aparecía en el programa. El estreno de la

⁴¹⁵ Existen algunos precedentes a la trama argumental de *Héroes fuera de órbita*, la más cercana el especial de HBO *The adventures of Captain Zoom in outer space* (1995), sobre el protagonista de una serie de televisión de los años cincuenta, una parodia de *Captain Video and his Video Rangers* (DuMont, 1949-1955), que es secuestrado por unos extraterrestres que han tomado por reales sus aventuras televisivas. La premisa también había sido explorada en parte en un capítulo de *Cuentos asombrosos* titulado *Fine tuning* (1.7.), en donde los extraterrestres han imitado diversos programas de los años cincuenta para crear los suyos propios y llegan a la Tierra buscando a los actores reales para llevárselos a su planeta.

película estuvo acompañado por un falso documental titulado '*Galaxy quest' 20th anniversary special*, emitido en Sci-Fi Channel, en donde se conmemoraba la historia de la serie de televisión que aparece en *Héroes fuera de órbita* con motivo de la realización de una igualmente ficticia adaptación cinematográfica, que en el documental se muestra con escenas del rodaje y la propia *Héroes fuera de órbita*. El programa supone asimismo una aguda parodia de las adaptaciones cinematográficas de series de televisión, que en ese momento estaban viviendo su máxima intensidad⁴¹⁶.

Pero también existe una modalidad de transformación diegética que no busca tener carácter humorístico, un tratamiento que hasta ahora sólo ha sido utilizado por *Misión imposible* (1996, Brian DePalma), basada en la serie homónima. La transformación realizada en *Misión imposible* funciona a dos niveles. Por un lado, existe un evidente cuestionamiento del planteamiento moral original en la persona de Jim Phelps, que pasa de ser héroe protagonista a villano. Sin embargo, también existe una profunda transformación de la estructura narrativa del programa que supone el paso de la unidad de un equipo de protagonistas al establecimiento de un héroe solitario. La película juega hábilmente con la idea de que el público que conoce el original recuerda el nombre del líder del equipo a partir de su segunda temporada, Jim Phelps (Peter Graves). En este caso Phelps está interpretado por un nuevo actor (Jon Voight), pero conserva todas sus atribuciones como veterano y sabio líder del equipo en el que trabaja Ethan Hunt (Tom Cruise). Después de que una misión salga mal y casi todo el equipo sea asesinado, Hunt debe intentar solucionar en solitario la situación, pero después descubrirá con sorpresa que Phelps sigue vivo y que él ha sido quien ha orquestado toda la operación. La traición de Phelps y las estratagemas de los superiores de Hunt para obligarle a

⁴¹⁶ La película funcionó especialmente entre el mismo tipo de aficionados fieles a la ciencia-ficción que se parodiaba con amabilidad en la película y después de su estreno surgieron diversas páginas dedicadas al programa ficticio. Entre las que aún se encuentran operativas destaca <http://www.questarian.com> (12-08-2004), que incluye una falsa guía de episodios y una sección titulada *Realidad Alternativa* en donde aparecen fotomontajes siguiendo las publicaciones relacionadas con el programa. Igualmente se puso en marcha un grupo en Yahoo.com donde los miembros fantaseaban con la idea de que *Galaxy quest* había sido un programa real poco distribuido y que casi nadie recordaba: <http://tv.groups.yahoo.com/group/galaxyquest/> (12-08-2004).

entregarse (como la detención de su familia en Estados Unidos por narcotráfico) ofrecen una visión siniestra del poder que choca completamente con la representación en la serie del espionaje como una forma para garantizar la estabilidad mundial y la seguridad de los ciudadanos norteamericanos frente a las amenazas extranjeras.

En un artículo sobre las adaptaciones de *El fugitivo* y *Misión imposible* desde el punto de vista del análisis estructural dinámico aplicado a las ciencias empresariales, Alfred H. Walle plantea que el hecho de que en las dos películas el villano sea representante de un poder que traiciona su obligación con la sociedad en pos del beneficio económico es una manifestación en la cultura popular de la pérdida de credibilidad de las instituciones sociales, particularmente de las grandes corporaciones⁴¹⁷. Desde los años ochenta se han sucedido multitud de escándalos protagonizados por grandes corporaciones como Ford y las empresas tabaqueras (en la actualidad se pueden añadir ejemplos como los de Enron, WorldCom y Adelphia), cuyos grandes ejecutivos se han apropiado de fondos o han primado sus intereses económicos sobre el bienestar del público, traicionando así la confianza puesta en ellos por una sociedad en la que el gran capitalismo es un engranaje esencial en su sistema democrático. Para Well esta consideración negativa hacia las corporaciones se ha ido haciendo más común hasta el punto de convertirse en un tópico en el cine norteamericano del que *El fugitivo* y *Misión imposible* son ejemplos especialmente notables. Sin embargo, podemos añadir que existe una diferencia entre ambos textos, ya que en *El fugitivo* la quiebra de valores ya existía en la serie original porque Richard Kimble había sido condenado a muerte injustamente, lo que ya suponía un cuestionamiento del orden social. Sin embargo, en *Misión imposible* el cambio respecto a la serie original era radical.

A partir de este primer nivel funciona un segundo en el que el cuestionamiento del sistema de valores tiene sus repercusiones en la estructura narrativa. El

⁴¹⁷ WALLE, Alfred H.: "Evolving structures and consumer response: Dynamic transformations of *The fugitive* and *Mission impossible*". *Management Decision*, Volumen 36, número 6 (1998). Páginas 399-406.

cambio se realiza inteligentemente de forma escalonada. La película comienza con un equipo de espías bien organizados bajo el liderazgo de Ethan Hunt ejecutando una misión en la que logran captar mediante chantaje a un agente doble para que les suministre información secreta, un argumento típico de la serie. Sin embargo, en su siguiente misión casi todo el equipo es asesinado y Hunt, privado de su jefe Jim Phelps, debe trabajar para descubrir la verdad. Para completar esta tarea Hunt reúne a un nuevo grupo formado por la superviviente (y viuda de Phelps) Claire (Emmanuelle Beart) y los agentes caídos en desgracia Luther (Ving Rhames) y Franz (Jean Reno). Sin embargo, este grupo nunca está unido porque entre ellos existe una evidente desconfianza ejemplificada en escenas como la discusión acerca de quién debe custodiar el disco con la información, que los asemeja más a un grupo de ladrones del género de robos que a un equipo de agentes secretos. De hecho, sus sospechas se ven confirmadas cuando se descubre que tanto Claire como Franz son unos traidores.

De esta forma el grupo queda neutralizado y Hunt se convierte en un héroe solitario que a partir de ese momento contará con ayudantes como Luther, pero no con compañeros a su mismo nivel. En *Misión imposible 2* (2000, John Woo) este doble planteamiento temático y estructural se vuelve repetir en dos ocasiones, primero cuando el agente Sean Ambrose (Dougray Scott) traiciona a sus superiores y se hace con un mortal virus para venderlo al mejor postor, y después cuando se revela que uno de los integrantes del equipo formado para recuperar el virus, Billy Baird (Jon Polson), trabaja en realidad para Ambrose. Hay que recordar que en el original siempre se presentaba a Phelps con la posibilidad reclutar a agentes diferentes para ejecutar las misiones, pero en realidad siempre acababa seleccionando al mismo equipo con escasas excepciones motivadas por las características de producción del programa y la necesidad de dar descanso a los actores para ahorrar gastos. Sin embargo, en la escena final de *Misión imposible*, con la idea del grupo unido desterrada, Hunt se convierte en un líder que debe reclutar ayudantes en los que depositar tan solo una confianza relativa, puesto que en última instancia él es quien va a afrontar los mayores retos y peligros ejecutando personalmente la misión.

6.3.3.2. Ejemplo analizado: *La tribu de los Brady*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

La tribu de los Brady / Segundo matrimonio (The Brady bunch), ABC: 1969-74.

Creada por Sherwood Schwartz.

Reparto: Robert Reed (Mike Brady), Florence Henderson (Carol Brady), Alice B. Davis (Alice), Maureen McCormick (Marcia), Eve Plumb (Jan), Susan Olsen (Cindy), Barry Williams (Greg), Christopher Knight (Peter) y Mike Lookinland (Bobby).

Resumen: Mike Brady es un arquitecto viudo padre de tres hijos, Greg, Peter y Bobby, que se casa con Carol, una viuda con tres hijas, Marcia, Jan y Cindy. Los ocho viven en una casa diseñada por el cabeza de familia en un apacible barrio residencial acompañados por una madura asistente, Alice, eternamente cortejada por su novio carnicero Sam. La preocupación principal de los Brady va a ser el correcto desarrollo de sus numerosos hijos en una etapa especialmente difícil de sus vidas.

Cine:

La tribu de los Brady (The Brady bunch movie), 1995.

Dirigida por Betty Thomas. Escrita por Laurice Elehwany, Rick Copp, Bonnie Turner y Terry Turner.

Reparto: Shelley Long (Carol Brady), Gary Cole (Mike Brady), Paul Sutera (Pete), Olivia Hack (Cindy), Christine Taylor (Marcia), Jennifer Elise Cox (Jan), Christopher Daniel Barnes (Greg), Jesse Lee (Bobby) y Henriette Mantel (Alice).

Resumen: Los Brady son una poco convencional familia de un barrio residencial de Los Ángeles. Formada por dos viudos con sus respectivos tres hijos, los Brady visten, piensan y actúan como si todavía estuvieran en los setenta, lo que no deja de sorprender a sus vecinos. La apacible vida de los Brady se ve enturbiada por la noticia de que tienen una semana para pagar una deuda de veinte mil dólares o su casa será subastada. A pesar de los intentos del padre de familia para conseguir un adelanto que le permita saldar la deuda, la casa va a ser adquirida por su vecino, un especulador inmobiliario. Sin

embargo, sus hijos, inmersos a su vez en los problemas propios de la adolescencia, logran ganar un concurso de nuevos talentos musicales cuyo premio es la misma cantidad necesaria para conservar la casa, lo que les permite mantener su idílica felicidad.

Otros títulos:

The Brady kids, ABC: 1972-73.

Reparto (voces): Barry Williams (Greg), Maureen McCormick (Marcia), Christopher Knight (Peter), Eve Plumb (Jan), Mike Lookinland (Bobby), Susan Olsen (Cindy), Larry Storch (Marlon, Fleetwood, Chuck) y Jane Webb (Ping, Pong).

The Brady bunch hour, ABC: 1977.

Reparto: Robert Reed (Mike Brady), Florence Henderson (Carol Brady), Alice B. Davis (Alice), Maureen McCormick (Marcia), Geri Reischl (Jan), Susan Olsen (Cindy), Barry Williams (Greg), Christopher Knight (Peter) y Mike Lookinland (Bobby).

The Brady bunch gets married. Telefilme emitido por la NBC en 1981. Dirigido por Peter Baldwin.

Reparto: Robert Reed (Mike Brady), Florence Henderson (Carol Brady), Alice B. Davis (Alice), Maureen McCormick (Marcia), Eve Plumb (Jan), Susan Olsen (Cindy), Barry Williams (Greg), Christopher Knight (Peter), Mike Lookinland (Bobby), Jerry Houser (Wally Logan) y Ron Kuhlman (Philip Covington III).

The Brady brides, NBC: 1981.

Reparto: Maureen McCormick (Marcia), Eve Plumb (Jan), Jerry Houser (Wally Logan), Ron Kuhlman (Philip Covington III), Keland Love (Harry), Florence Henderson (Carol Brady) y Alice B. Davis (Alice).

The very Brady Christmas. Telefilme emitido por la CBS en 1988. Dirigido por Peter Baldwin.

Reparto: Robert Reed (Mike Brady), Florence Henderson (Carol Brady), Alice B. Davis (Alice), Maureen McCormick (Marcia), Eve Plumb (Jan), Jennifer Runyon (Cindy), Barry Williams (Greg), Christopher Knight (Peter), Mike

Lookinland (Bobby), Jerry Houser (Wally Logan) y Ron Kuhlman (Philip Covington III).

The Bradys, CBS: 1990.

Reparto: Robert Reed (Mike Brady), Florence Henderson (Carol Brady), Alice B. Davis (Alice), Leah Ayres (Marcia), Eve Plumb (Jan), Susan Olsen (Cindy), Barry Williams (Greg), Christopher Knight (Peter), Mike Lookinland (Bobby), Jerry Houser (Wally Logan) y Ron Kuhlman (Philip Covington III).

La vuelta de los Brady (A very Brady sequel), 1996.

Dirigida por Arlene Sanford. Escrita por Harry Elfont, Deborah Kaplan, James Berg y Stan Zimmerman basándose en una historia de Harry Elfont y Deborah Kaplan.

Reparto: Shelley Long (Carol Brady), Gary Cole (Mike Brady), Christine Taylor (Marcia), Jennifer Elise Cox (Jan), Olivia Hack (Cindy), Christopher Daniel Barnes (Greg), Jesse Lee (Bobby), Paul Sutera (Pete), Henriette Mantel (Alice) y Tim Matheson (Roy Martín / Trevor Thomas).

The Brady bunch in the White House. Telefilme emitido por la Fox en 2002. Dirigido por Neal Israel.

Reparto: Shelley Long (Carol Brady), Gary Cole (Mike Brady), Autumn Reeser (Marcia), Ashley Drane (Jan), Sofia Vassilieva (Cindy), Chad Doreck (Greg), Max Morrow (Bobby), Blake Foster (Pete) y Tannis Burnett (Alice).

II. Contexto de producción.

A pesar de no haber alcanzado nunca grandes resultados de audiencia, *La tribu de los Brady* es aún hoy una de las series familiares más populares de la televisión norteamericana, como se pone de manifiesto en sus sucesivas reposiciones. El éxito de los Brady responde a una explicación sociológica. A finales de los años sesenta se produce una auténtica revolución cultural que cambia totalmente la hasta entonces imperante rígida moral. En un momento de crisis de valores mucha gente desea que todo permanezca igual y *La tribu de los Brady* era la materialización de esa fantasía. El argumento se centraba en un matrimonio formado por dos viudos, Mike y Carol, cada uno con tres hijos

de distintas edades, a los que se sumaba una maternal asistente. Los inevitables problemas se resolvían fácilmente al final de cada capítulo y los Brady se erigían idílicamente como la perfecta familia norteamericana. Sin embargo, el modelo de *La tribu de los Brady* ya pertenecía al pasado. Su irrealidad podría haber sido válida durante los restrictivos y conservadores años cincuenta, pero no en un periodo en el que un nuevo tipo de comedias sociales como *All in the family* y *La chica de la tele* empezaban a causar furor. Por eso, tras varios años con resultados de audiencia mediocres, la serie fue cancelada a finales de su quinta temporada.

Sin embargo, ese no fue el final para los Brady, que a partir de ese momento se reencarnaron en todos los géneros y cadenas posibles. En 1972 ya se había estrenado una serie de animación, *The Brady kids*, con los seis hijos del matrimonio y su perro transportados a una isla en la que iban a conocer a los más estrambóticos personajes. Más tarde los Brady se convirtieron en los conductores de un programa de entretenimiento, *The Brady bunch hour*, en donde eran los protagonistas de actuaciones musicales y números cómicos dentro de una estructura en la que se incluía la presencia de un invitado especial al que se encargaban de entrevistar. Tras el fracaso del programa la familia se reunió de nuevo para un telefilme, *The Brady girls get married*, el punto de partida para una efímera comedia de situación, *The Brady girls*, en la que dos de las hijas, Marcia y Jan, comparten una vieja casa junto a sus recientes maridos.

La última pirueta de los Brady llegó a principios de los noventa. Su telefilme de reunión *A very Brady Christmas* alcanza un gran éxito de audiencia y anima al nacimiento de una nueva serie, en este caso dramática, *The Bradys*. En una transposición genérica mucho más espectacular que la de *Lou Grant*, *The Bradys* supone plantear desde un punto de vista realista los problemas de una familia norteamericana media que ya no permanece ajena al divorcio, las drogas y la crisis económica. Un cambio tan radical no fue asumido por los espectadores y la serie fue rápidamente cancelada. Sin embargo, mientras *The Bradys* naufragaba en la pequeña pantalla, se estrenaba un espectáculo teatral que causó sensación, *The real live Brady bunch*, en la que un grupo de actores

representaban guiones antiguos de la serie en un ejercicio que basculaba entre la parodia y la nostalgia.

El éxito del espectáculo inspiró una original adaptación cinematográfica de la serie con el título *La tribu de los Brady*. Básicamente, la idea principal de la película era insertar a los Bradys tradicionales en el mundo moderno y mostrar el fuerte conflicto entre la ficción televisiva y la auténtica realidad. *La tribu de los Brady* fue un éxito sorpresa cuando fue estrenada en 1995, llamando la atención del público y los críticos por su originalidad. Quizás un elemento a su favor fue estar dirigida por una veterana actriz y directora de televisión, Betty Thomas, y estar protagonizada por dos intérpretes que se habían hecho famosos en ese medio, Shelley Long y Gary Cole. En la película también aparecen dos de las estrellas de la serie original, Florence Henderson (Carol Brady) y Alice B. Davies (Alice), que interpretan a la madre de Carol y una camionera que aconseja a una de las protagonistas respectivamente.

El éxito de la película propició una continuación, *La vuelta de los Brady*, en la que la familia debe enfrentarse a una situación de crisis cuando aparece un hombre que afirma ser el primer marido de Carol, al que todos creían muerto. Esta segunda entrega no logró la misma repercusión que su precedente. En noviembre de 2002 se estrenó una nueva continuación, el telefilme *The Brady Bunch in the White House*, que sólo mantiene a Shelley Long y Gary Cole de entre los integrantes del reparto original.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

La tribu de los Brady es un excelente ejemplo de la transformación que se puede realizar de una serie de televisión en su adaptación televisiva. Al contrario que en los ejemplos anteriores, el universo diegético no es ni sustituido ni alargado, sino que está totalmente alterado para dar lugar a un universo paralelo parecido pero radical en sus elementos de contraste. De esta manera la familia Brady de la serie original se mantiene básicamente la misma

a pesar de encontrarse en unas coordenadas espaciales y temporales diferentes, un hecho que asumen con sorprendentemente naturalidad. La originalidad de la película consiste en tomar unos personajes conocidos por el espectador por su ingenuidad y perfección y transplantarlos a la Norteamérica de los años noventa, en la que son reliquia de un pasado que sólo existió en la fantasía de sus espectadores. El argumento, tanto en planteamiento y resolución, no es muy diferente al de cualquier capítulo de la serie, marcando el elemento de similitud que va a contrastar de forma brutal con el resto del relato, una oposición que va a marcar el carácter de parodia de *La tribu de los Brady*.

Esto se hace más evidente al comparar el argumento de la película con el de capítulos de la serie original y descubrir que existen más de una decena de referencias directas que lo convierten en una amalgama de episodios clásicos, algo fundamental para entender el juego paródico del que se parte. Por ejemplo, en la película los chicos participan en un concurso de nuevos talentos para ganar los veinte mil dólares necesarios para que su casa no sea subastada. En *Amateur nite* (4.16.) también participaban en un concurso similar, aunque en este caso el premio sólo eran cien dólares para pagar un regalo para sus padres. En ambos casos los chicos cantan la misma canción, *It's a sunshine day*⁴¹⁸. En la película que los Brady triunfen sobre el resto de los contendientes se debe a la presencia en el jurado de Davy Jones, uno de los miembros de The Monkees, un grupo *pop* surgido de una serie de televisión que nació como la competencia norteamericana a The Beatles. Davy Jones también apareció interpretándose a sí mismo en uno de los capítulos de *La tribu de los Brady*, *Getting Davy Jones* (3.12.), en donde Marcia, presidenta de su club de *fans*, intentaba que apareciera en la fiesta de promoción de su instituto.

Otras referencias afectan a personajes concretos. Por ejemplo, toda la trama concerniente a Jan y su complejo de inferioridad respecto a su hermana está tomada de cuatro capítulos diferentes. En *Her sister's shadow* (3.10.) Jan se

⁴¹⁸ Todas las referencias a episodios de la serie han sido verificadas en STODDARD, Sylvia: *TV treasures: A companion guide to 'The Brady bunch'*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 1996.

siente frustrada por los éxitos de su hermana mayor y comienza a repetir en su interior su nombre (Marcia, Marcia, Marcia), tal y como ocurre en la película. De *The not-so-rose-colored glass* (3.13.) se toma el trauma que causa a Jan tener que llevar gafas. En *Will the real Jan Brady please stand up?* (2.15.) Jan ya intentaba destacar comprándose una peluca negra y en *Jan, the only child* (4.8.) aparece el enfado de Jan con el resto de sus hermanos y la carrera en sacos de patatas. Los problemas de Marcia y su doble cita, incluyendo la nariz partida, provienen de *The subject was noses* (4.18.). Y los sueños de Greg de triunfar en el mundo de la canción ya fueron descritos en *Adios, Johnny Bravo* (5.1.), al igual que el disgusto de Bobby con sus hermanos por ser un chivato en *Law and disorder* (4.14.).

B. Las coordenadas espacio-temporales.

En este apartado se han realizado unas evidentes alteraciones que sirven para marcar el contraste en el que se basa la comicidad de la película. Para empezar, como es evidenciado desde el inicio, ésta se desarrolla en los años noventa, mientras que la serie se situaba en los setenta. El barrio residencial original, un lugar absolutamente apacible y limpio, es ahora un suburbio más ruidoso y descuidado. Sin embargo, esto solamente es así en parte debido a un extraordinario efecto de superposición, de forma que los Brady continúan viviendo psicológicamente en los años setenta como si hubieran permanecido treinta años suspendidos en el tiempo. El hecho de que los Brady crean vivir en los setenta se extiende a su forma de hablar y expresarse y también a su extravagante aspecto físico. El resultado es que cuando la psiquiatra escolar recomienda a Jan modernizar un poco su aspecto para diferenciarse de su hermana mayor su ocurrencia es colocarse una espectacular peluca afro. A lo que se suma que Mike Brady considera un halago que su jefe diga que sus diseños son anticuados. Es decir, los Brady viven bajo unas coordenadas que poco o nada tienen que ver con las del resto de los personajes de la película.

Incluso su casa continúa siendo la misma hasta los últimos detalles. Gracias a un elaborado diseño de producción, se ha conseguido reproducir la casa original cuidadosamente, incluida la impresión de falsedad que producía

especialmente el césped artificial del patio trasero. Sin embargo, las casas de los vecinos tienen un estilo naturalista y transmiten una autenticidad indiscutible. La sensación de extrañamiento que sacude al espectador se evidencia con claridad en una escena en la que la hija pequeña de los Brady, Cindy, atraviesa su porche y entra en el de los vecinos. Esto revela que los Brady viven en un lugar absolutamente diferente, expresado por el contraste visual evidente que hay entre un escenario natural (la casa de los vecinos) y un decorado (su casa).

C. Los personajes.

Los personajes de *La tribu de los Brady* siempre han sido considerados un ejemplo de ingenuidad e inocencia, y ésta es una característica esencial que van a mantener sus encarnaciones cinematográficas. Así, aparece el correcto y comprensivo padre de familia Mike Brady, un arquitecto que enviudó con tres hijos. Y por otro, la educada y encantadora Carol Brady, que enviudó con tres hijas. La unión de su matrimonio da lugar a una prole que reúne a los dos sexos y tres espectros de edades. Los niños son Cindy y Bobby, simpáticos y algo traviesos. Algo más crecidos son Jan y Peter, que manifiestan las inseguridades típicas de la preadolescencia y la complicación que supone ser los hijos medianos de la familia. Por último, están Marcia y Greg, que ya viven los traumas y problemas de la adolescencia y todo lo que ésta significa. Por último, la servicial e ingeniosa Alice, asistente para todo, que es también amiga y confidente de todos los miembros de la familia.

Sin embargo, a pesar de ser respetadas de manera general, estas características son alteradas en la versión cinematográfica a través de la exageración. Para empezar, Mike Brady se presenta ahora como un algo repelente moralista que no sabe sino repetir las mismas frases una y otra vez. Carol Brady sólo asiente a lo que dice su marido mirándolo embobada con una sonrisa de complacencia sin tener nada más que aportar. Pero, para marcar un fuerte contraste, hay otro elemento sustancial que responde a la imagen de los roles sexuales de los años cincuenta retomados en la serie. Si en el original su relación estaba completamente asexual, ahora sus diálogos están sazonados

por referencias eróticas, algo totalmente sorprendente e imposible en el referente. El elemento paródico se hace aún más presente en el caso de los niños porque el hecho de respetar su caracterización psicológica hace que los problemas que tenían entonces se muestren ahora como ridículos. Marcia reconoce que lo más grave que le ha ocurrido en la vida es haber quedado con dos chicos a la vez para acudir a una fiesta, al menos hasta que un pelotazo le rompe la nariz. Además, es incapaz de reconocer las insinuaciones sexuales que le hace su mejor amiga, que es lesbiana. Greg no comprende por qué las chicas no le hacen caso y tampoco entiende lo que está pasando cuando un atracador lo asalta en su coche. Y los problemas de Jan con su sentimiento de inferioridad están exagerados hasta el punto de mostrarla al borde la locura, oyendo voces y con *tics* nerviosos. Respecto a la asistente, Alice continúa siendo buena y comprensiva, aunque no obvia comentarios sobre su vida sexual con su eterno novio, el carnicero Sam.

El resto de los personajes que rodean a los Brady permanecen asombrados ante su absurdo y anacrónico comportamiento porque estos parecen vivir en un mundo ideal del que seguramente incluso no existen hasta las meras necesidades fisiológicas, como un vecino da a entender cuando afirma que nunca ha llegado a ver un cuarto de baño en la casa de los Brady (algo que tampoco hicieron los espectadores de la serie). Aparte del núcleo familiar, los únicos personajes de la serie que aparecen en la película son los hijos de los vecinos, los Dittmeyer, aunque en este caso son un chico y una chica, Eric y Missy. Estos dos personajes no participan del universo de los Brady y también aparecen por primera vez sus padres. Él es un especulador inmobiliario dispuesto a todo con tal de echar a los Brady de su casa, mientras que ella es una alcohólica que no deja de hacer insinuaciones sexuales a Greg Brady.

D. Las acciones narrativas.

En este apartado es donde se producen las menores diferencias entre la serie y su adaptación cinematográfica. El objetivo principal de los Brady es sencillamente ser felices, algo que logran plenamente. Cada personaje tiene un objetivo personal según su posición y edad, aunque ello depende sobre todo de la trama de cada episodio, y que pueden ser desde que Mike Brady consiga un

ascenso a que Greg logre una cita con una chica. En la película, tratándose de una trama coral, encontramos un total de ocho sujetos de la acción que en un momento concreto pueden actuar como ayudantes. Sin embargo, en sentido general se puede afirmar que los Brady como unidad son el sujeto protagonista que logra su objetivo de mantener su estabilidad. En cuanto a los antagonistas, no es exagerado pensar que el mundo entero funciona contra los Brady, personificándose en Dittmeyer y su voracidad financiera.

IV. Conclusión.

El éxito de *La tribu de los Brady* y su repercusión dentro de la cultura norteamericana han elevado a la serie a la categoría de fenómeno sociológico. Los Bradys representaban una realidad inexistente, una familia absolutamente unida y feliz en una época en la que esta institución atravesaba por una seria crisis. Precisamente la inteligencia de la adaptación cinematográfica reside en indagar e investigar este fenómeno, de manera que la película resultante se convierte en una cruel disección de todo lo que eran y representaban los Bradys, pero también en un sentido homenaje lleno de nostalgia. La idea de transformar el universo original transplantando a los protagonistas al mundo actual se convierte en un brillante acierto. La habilidad con la que los elementos narrativos son alterados y ordenados para crear una realidad alternativa a medio camino entre un mundo y otro es tan destacable como la ingeniosa reconstrucción que se hace de la serie original en el ámbito del argumento, la escenografía y los actores, dando lugar a una parodia extremadamente elaborada. Y el resultado es una película más compleja de lo que parece superficialmente que se presta a múltiples lecturas, desde la más conservadora a la más liberal con igual solvencia, porque puede ser entendida tanto como un canto a una forma de ser sepultada en el tiempo como una denuncia de las mayores lacras de la sociedad actual, la incomunicación y la avaricia.

7. LAS PELÍCULAS ADAPTADAS COMO SERIES DE TELEVISIÓN.

7.1. INTRODUCCIÓN.

El fenómeno de las adaptaciones de películas como series de televisión ha estado fuertemente ligado al estrecho vínculo que las industrias televisiva y cinematográfica comenzaron a desarrollar a partir de los años cincuenta. Se trataba de una relación de colaboración beneficiosa para ambas partes. La industria cinematográfica encontraba una forma de diversificar su negocio, hasta entonces limitado a la explotación de las películas en las salas de cine, y las cadenas de televisión contaban así con mayores garantías de éxito para sus series porque partían de productos cuya solvencia y popularidad entre el público ya había sido contrastada. Pero a la relación entre cine y televisión también se incorporaban frecuentemente influencias de otros medios externos, como el teatro y la novela, que en aquella época eran utilizados como base de películas más frecuentemente que los guiones originales. La sinergia entre los medios era tan fuerte que un material podía pasar rápidamente de uno a otro, aunque siempre que cada intento estuviera coronado por el éxito. Por ello se dieron frecuentes casos en los que la película que era utilizada como base para la serie de televisión estaba a su vez basada en otro texto precedente, como se citó en apartados anteriores. Sin embargo, era la repercusión lograda por la adaptación cinematográfica lo que motivaba una nueva adaptación orientada a la televisión, ya que en muy pocas ocasiones una obra fracasada comercialmente era objeto de subsiguientes adaptaciones.

El primer caso de adaptación televisiva de una película, *Mama* (CBS, 1949-56), siguió un recorrido especialmente complejo que bien sirve para ejemplificar esta realidad. El punto de partida fue el libro autobiográfico de Kathryn Forbes (pseudónimo de Kathryn Andersson Maclean) *Mama's bank account*, publicado en 1943. Se trataba de una colección de relatos cortos en los que la autora recordaba su infancia como parte de una familia de inmigrantes noruegos que había llegado a América a principios del siglo XX. El éxito de *Mama's bank account* motivó una adaptación teatral con el título de *I remember mama*, una comedia escrita por el dramaturgo John Van Druten y estrenada en Broadway

en 1944. La repercusión lograda por la obra condujo a una adaptación cinematográfica, *Nunca la olvidaré* (1948, George Stevens), que fue bien recibida por el público y la crítica y consiguió cinco nominaciones al Oscar. El paso final fue el estreno de la serie de televisión *Mama*, que retomaba el concepto ya utilizado en el libro, la obra teatral y la película para crear un nuevo formato, germen de lo que sería en el futuro la comedia de situación⁴¹⁹. *Mama* fue la primera versión televisiva de una película, pero a pesar de su éxito tuvieron que pasar varios años hasta que se realizaran nuevas adaptaciones.

Y es que la antología se iba a presentar como mucho más atractiva para las productoras en un primer momento. La trayectoria de *Lux video theatre* (CBS, 1950-54; NBC, 1954-57) fue un buen ejemplo de cómo la industria cinematográfica intentó introducirse en la televisión a través de este formato. Adaptación de una popular antología radiofónica, el programa comenzó sus emisiones semanales en directo y desde Nueva York con capítulos de media hora. En 1953 la producción del programa se trasladó a California y al sistema de filmación y al año siguiente se puso en práctica el experimento de representar una versión reducida de una película de éxito reciente, en este caso el estreno de Paramount *Un lugar en el sol* (1951, George Stevens). Al año siguiente *Lux video theatre* cambió de cadena, aumentó su duración a una hora e hizo de la adaptación de películas su principal fuente de argumentos. Los estudios permitían que algunos de los actores que tenían bajo contrato participaran en los programas como presentadores y en algún caso como intérpretes. Si el programa había sido adaptación de alguna película, el presentador realizaba después una entrevista a algún actor, director o ejecutivo de su estudio que promocionaba un nuevo estreno. La relación de *Lux video theatre* fue especialmente lucrativa con Paramount, el estudio con el que había inaugurado este sistema de producción. Algunas de las películas de la compañía adaptadas en forma reducida por el programa durante su primera temporada fueron *Perdición* (1944, Billy Wilder), *Navidades en julio* (1940, Preston Sturges), *Si no amanece* (1941, Mitchell Leisen), *The imperfect lady* (1947, Lewis Allen), *A medal for Benny* (1945, Irving Pichel), *El crepúsculo de los*

⁴¹⁹ DESJARDINS, Mary: *Mama*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/mama/mama.htm> (12-09-2004).

dioses (1950, Billy Wilder), *Cartas a mi amada* (1945, William Dieterle), *So evil my love* (1948, Lewis Allen), *The great McGinty* (1940, Preston Sturges), *Recuerdo de una noche* (1940, Mitchell Leisen), *Forever female* (1953, Irving Rapper) y *Make way for tomorrow* (1937, Leo McCarey).

Después de Paramount, el estudio que más participó en el programa fue Columbia, del que se hicieron versiones de sus películas *El misterio de Fiske Manor* (1941, Charles Vidor), *Serenata nostálgica* (1941, George Stevens), *So dark the night* (1946, Joseph H. Lewis), *My name is Julia Ross* (1945, Joseph L. Lewis), *Amarga sombra* (1950, Rudolph Maté) y *Eight iron men* (1952, Edward Dmytryk). *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), *A foot in heaven* (1941, Irving Rapper), *The bride came C.O.D.* (1941, William Keighley) y *La luz brilló dos veces* (1951, King Vidor) fueron utilizadas del catálogo de Warner Bros.; *El sospechoso* (1945, Robert Siodmark) y *La sombra de una duda* (1943, Alfred Hitchcock) de Universal; y *La campana de la libertad* (1945, Henry King) de Fox. *Lux video theatre* también estableció acuerdos de cooperación con productoras de menor tamaño como United International Pictures, de la que se versionaron *It grows on trees* (1952, Arthur Lubin), *An act of murder* (1948, Michael Gordon) y *Tempestad en la cumbre* (1951, Douglas Sirk); y Republic, cuya película *The inside story* (1948, Allan Dwan) se convirtió en un capítulo de la serie. Aunque la mayoría de los intérpretes del programa eran desconocidos, de vez en cuando los estudios permitieron que algunos de sus actores más populares aparecieran en las recreaciones y por los diversos capítulos de *Lux video theatre* desfilaron entre otros Dorothy McGuire, Vincent Price, Edmond O'Brien, Gig Young, Miriam Hopkins, Lee. J. Cobb y Thomas Mitchell.

Si *Lux video theatre* era un ejemplo de colaboración entre una cadena (CBS), un patrocinador (Lux) y diferentes estudios, al año siguiente estos últimos entrarían ya de forma clara en la producción para televisión utilizando sus nombres. Fox estrenó su propio programa con el título de *The 20th Century Fox hour*, que se emitió de forma alternante con *U.S. Steel hour*, una prestigiosa producción realizada en directo desde Nueva York que había ganado el Emmy al mejor programa dramático durante los dos años anteriores. Sin embargo, *U.S. Steel hour* no era demasiado popular, por lo que resultaba evidente que

Fox no pretendía tanto hacer negocio con el programa como asociar su nombre al prestigio de su compañero en el horario de emisión. Siguiendo el esquema de producción de *Lux video theatre*, cada capítulo de *The 20th Century Fox hour* era una versión reducida de un estreno del estudio realizada bajo la supervisión del veterano productor Irving Asher y presentada durante la primera temporada por Joseph Cotten. Entre las películas objeto de versión estuvieron *Laura* (1944, Otto Preminger), *Incidente en Ox-Bow* (1943, William L. Wellman), *Milagro en la ciudad* (1947, George Seaton), *Flecha rota* (1950, Delmer Daves), *Operación Cicerón* (1952, Joseph L. Mankiewicz), *Tiburones de acero* (1943, Archie L. Mayo), *El fantasma y la señora Muir* (1947, Joseph L. Mankiewicz) y *Niñera moderna* (1948, Walter Lang)⁴²⁰. La mayoría de los actores eran intérpretes desconocidos o jóvenes valores en la nómina del estudio. Pero en ocasiones excepcionales también se utilizaron nombres populares como Peter Lorre, Fred McMurray, Merle Oberon, George Sanders, Thelma Ritter y Joan Fontaine. Better Davis protagonizó el capítulo *Crack up* (1.10.), una versión de *Llama un desconocido* (1952, Jean Negulesco), en donde ella, Gary Merrill y Keenan Wynn recreaban sus personajes del original, y Richard Conte hizo lo mismo en *Overnight haul* (1.16.), la versión de su película *Mercado de ladrones* (1949, Jules Dassin).

La relación ambivalente que el estudio tenía ante la producción para televisión quedó evidenciada por la actitud contradictoria acerca de si hacer relevante o no el origen de cada historia. Si al principio los títulos se mantuvieron, conforme se fueron produciendo más capítulos los programas fueron tomados títulos alternativos. *Fourteen hours* (1951, Henry Hathaway) se convirtió en *Man on the ledge*, *Tiburones del abismo* (*Crash dive*) en *Heroes of the deep*, *Niñera moderna* (*Sitting pretty*) en *Mr. Genius*, *Flecha rota* (*Broken arrow*) en *Apache uprising*, *El fantasma y la señora Muir* (*The ghost and Mrs. Muir*) en *Stranger in the night*, *Mister 880* (1950, Edmund Goulding) en *The money maker*, y *Odio entre hermanos* (*House of strangers*) en *The last patriarch*. De esta forma se intentaba marcar una cierta independencia respecto al referente

⁴²⁰ Algunas de estas mismas películas, como *Flecha rota*, *Operación Cicerón*, *El fantasma y la señora Muir* y *Niñera moderna*, fueron posteriormente adaptadas como series de televisión, lo que demuestra que el planteamiento de Fox tenía un buen punto de partida pero erró en el tipo de formato.

cinematográfico que, al ser en la mayoría de los casos reciente, estaba aún en la mente del espectador. Esto demostraba que los ejecutivos de Fox estaban seguros que el público no sintonizaría con el programa si sabía de antemano que estaba basado en una película y es un reflejo de la práctica habitual de los estudios de, como se citó en el apartado correspondiente, utilizar títulos diferentes para las versiones cinematográficas. En cierto sentido se puede considerar que estas versiones para televisión fueron el primer paso hacia la diversificación orientada al nuevo medio que iba a acabar sustituyendo a la serie B, la categoría donde a menudo se encuadraban los *remakes*.

Vistas desde Nueva York en el momento en el que la antología se encontraba en su momento de máximo esplendor, estas series eran sistemáticamente vilipendiadas. La opinión negativa hacia la influencia de los estudios en el nuevo medio se veía confirmada con programas que sencillamente reciclaban con actores desconocidos éxitos de las dos décadas anteriores que el espectador aún podía recordar y que estaban realizados en cadena para poder justificar la inclusión de lo que de verdad les interesaba: los segmentos promocionales de sus propias películas que se insertaban al final del programa. Los guiones originales fueron muy escasos en la segunda etapa de *Lux video theatre* y más aun en *The 20th Century Fox hour* para centrarse casi exclusivamente en las adaptaciones de películas. En un ejemplo indicativo, en los programas originales de *Lux video theatre* se anunciaba que se utilizaban guiones que estaban en consideración por un estudio y que era probable que se produjeran en un plazo próximo. El hecho de que eso no se cumpliera en ninguno de los casos evidenciaba que se trataba de un material de segunda categoría que podía así ser rentabilizado⁴²¹.

Lux video theatre y *The 20th Century Fox hour* eran dos ejemplos de la forma torpe en la que los estudios cinematográficos intentaron introducirse en el mercado de la televisión a través del género más importante del momento, la antología dramática, sin tener en cuenta que su verdadera función iba a ser la de desplazarla como género cuando poco después la teleserie filmada se

⁴²¹ BROOKS y MARSH (1999), p. 604.

convirtiera en dominante. Sin embargo, Warner Bros. demostró haber comprendido la tendencia marcada por los acontecimientos y se pasó a la producción de series de televisión con personajes continuos, el formato del futuro, a través de los tres programas rotatorios basados en películas agrupados en *Warner Brothers presents* (ABC, 1955-56). Fruto de un acuerdo de colaboración con la ABC, el concepto inicial del programa era que los estrenos cinematográficos de más éxito podían ser reconvertidos en series de televisión de manera automática por el mismo estudio que los había producido. El programa sirvió de promoción para nuevos estrenos cinematográficos gracias a los anuncios que se intercalaban, pero también como banco de pruebas para comprobar con qué facilidad la industria cinematográfica iba a ser capaz de producir contenidos para la televisión. *Warner Brothers presents* era un programa semanal en el que se emitían de forma rotatoria tres series basadas en películas de éxito del catálogo de Warner Bros.: *Casablanca*, *Cheyenne* y *King's row*⁴²².

Los problemas de *Warner Brothers presents* surgieron de inmediato debido a la reacción crítica adversa y el limitado presupuesto. Sin pensar en la explotación futura, Warner producía cada capítulo bajo coste, incluyendo en los sesenta y cinco mil dólares que pagaba el patrocinador por capítulo su porcentaje de beneficios⁴²³. El resultado final tenía muy poco que ver con la supuesta calidad que se podía esperar de un gran estudio y a los patrocinadores también molestaba que fueran tan extensos los fragmentos promocionales de Warner Bros., que hacían desertar al público en cuanto aparecían. Y también estaba el problema de cómo crear fidelidad en el espectador con tres series rotatorias que eran tan radicalmente diferentes. Solamente *Cheyenne* logró llamar la atención de los espectadores y se mantuvo varias temporadas en antena, lo que resulta irónico teniendo en cuenta que era la que menos relación tenía con su referente. Del *Cheyenne* original, además del metraje insertado para ahorrar

⁴²² En un primer momento se plantearon cuatro series rotatorias ajustadas a los géneros de la intriga romántica (*Casablanca*), el misterio (*El halcón maltés*), el *western* (*Hondo* y *El tesoro de Sierra Madre*) y la comedia juvenil (*Janie*). Sin embargo, al final se decidió prescindir del misterio y la comedia juvenil en favor del melodrama por su atractivo para las mujeres y tomar un nuevo referente para el *western*. ANDERSON (1994), pp. 167-168.

⁴²³ ANDERSON (1994), p. 198.

costes, quedaba el título y poco más. El héroe protagonista, Cheyenne Brodie (Clint Walker), se había formado a imagen y semejanza del personaje de Errol Flynn en *Cerco de fuego* (1950, William Keighley), mientras que el piloto fue una amalgama de los argumentos de otras tres producciones del estudio, *Dodge city* (1939, Michael Curtiz), *Colt 45* (1950, Edwin L. Marin) y *Dallas* (1950, Stuart Heisler), de las que se reutilizaban imágenes en el capítulo. El segundo episodio también iba a ser una reconstrucción del argumento de *Cerco de fuego*, lo que indicaba con claridad el nivel de reciclaje que Warner esperaba extraer de todas sus propiedades en su paso a la televisión⁴²⁴.

A partir de este momento, las adaptaciones televisivas de películas siempre iban a estar controladas por los estudios cinematográficos, que no sólo apostaban por California como localización principal, sino que imponían el sistema de filmación, desterrando el directo de la producción de ficción. También iban a aportar otras fórmulas empresariales, como los contratos blindados para los actores, de manera que la producción para televisión se iba a parecer bastante a la de cine, con la diferencia de que, en este caso, la decisión última sobre la serie la tenía la cadena de televisión. Los estudios habían encontrado en estas adaptaciones una rentable fórmula de creación de series porque contar con un material de origen del propio estudio evitaba tener que pagar mayores ingresos a los creadores. En este sentido, hay que recordar que *Cheyenne* fue objeto de una agria disputa entre Warner Bros. y los guionistas del programa por el título de creador y los beneficios que iban aparejados a ello. Finalmente el Sindicato de Guionistas tuvo que aceptar que al basarse en propiedades del estudio (*Cheyenne* y otros tres *westerns*) la figura del creador como tal no existía y por tanto Warner Bros. no tenía que repartir beneficios⁴²⁵. El estudio utilizó una estratagema similar con Roy Huggins en *Maverick* obligando a emitir como primer capítulo una adaptación de un relato corto sobre el que Warner Bros. tenía los derechos.

Durante los años cincuenta este esquema se fue asentando paralelamente a la consolidación de los estudios cinematográficos como los principales

⁴²⁴ ANDERSON (1994), p. 183.

⁴²⁵ ANDERSON (1994), pp. 183-184.

suministradores de la programación de máxima audiencia, aunque solamente una de las adaptaciones realizadas, la serie basada en *Flecha rota*, *Broken arrow* (ABC, 1956-60), se mantuvo en antena lo suficiente como para poder ser considerada exitosa. Pero año tras año, sin excepción, se fueron estrenando nuevas adaptaciones de películas, siempre como un fenómeno relativamente marginal dentro del volumen total de la programación, pero caracterizado por una gran constancia. En la década de los sesenta este proceso se consolidó y en el bienio formado por 1964 y 1965 se estrenaron hasta nueve series nuevas, algunas de las cuales, como *Flipper*, *Peyton place* y *Viaje al fondo del mar*, lograron una gran repercusión entre el público. Los géneros elegidos eran muy variados, desde la acción al *western* pasando por la intriga, la comedia y las películas infantiles. Las tres cadenas han emitido adaptaciones con más o menos frecuencia, aunque destaca el hecho de que durante una primera época, hasta 1956, la mayor parte de las adaptaciones fueron realizadas por la CBS de forma independiente a los estudios.

Sin embargo, a partir de ese año fue la ABC la cadena predominante. En este mismo periodo se estaba produciendo el cambio de programación desde los directos de Nueva York a la filmación en California, el primer paso para que las cadenas comenzaran a dejar en manos de productores externos el grueso de la programación de ficción. La ABC fue la cadena que más rápidamente apoyó este cambio y contrató series a los estudios con la fórmula de la licencia de emisión. El resultado de la profusa relación entre la ABC y los estudios cinematográficos fue que entre 1956 y 1969 la cadena emitió veintiuna series basadas en películas, a las que se sumó *El fantasma y la señora Muir* después de su cancelación por la NBC. A partir de 1961 la ABC estrenó al menos una serie nueva por año, en algunos casos llegó hasta tres y en 1964 esta cifra se elevó a cuatro estrenos (*Destry*, *Peyton Place*, *Twelve o'clock high* y *Viaje al fondo del mar*).

La NBC estrenó trece series y emitió otra después de su cancelación (*My friend Flicka*), y la CBS perdió todo su entusiasmo inicial y emitió tan solo seis series en ese periodo. Respecto a los estudios, todos los grandes operativos (MGM, Paramount, Warner Bros. y 20th Century Fox) y Universal y Columbia

realizaron adaptaciones. En la mayor parte de las ocasiones las adaptaciones se realizaban dentro de la misma empresa, es decir, que la productora de la película original pasaba el material a su división televisiva, incluyendo a Screen Gems respecto a Columbia y el inicio de la colaboración entre Universal y MCA a través de Revue. Pero también había algunos casos en los que se trataba de una propiedad que cambiaba de manos (como *The farmer's daughter* de RKO a Screen Gems) o se trataba de una producción independiente (como *Wichita town*, una producción Mirisch/McCrea). Entre los grandes estudios se sintieron especialmente inclinados a aprovechar la popularidad de sus éxitos antiguos MGM (doce adaptaciones) y Fox (diez adaptaciones).

El fenómeno de las versiones para televisión de películas se mantuvo constante durante los años siguientes, creciendo de una manera lenta pero estable. Y aunque muchas de las series desaparecieron rápidamente de antena, otras se convirtieron en clásicos, como *Alice*, *M.A.S.H.* y *McCloud*. En este nuevo periodo las diferencias entre el número de adaptaciones de las diferentes cadenas no iban a ser llamativas, pero a nivel de productoras sí que llamó la atención la irrupción de Universal. Como ya se citó anteriormente, a principios de los años sesenta Universal fue adquirida por MCA, que utilizó su sistema de producción de serie B como base de un ambicioso plan de operaciones que convirtió en los setenta al estudio en el principal suministrador de programación de ficción a las cadenas. Junto con la utilización de telefilmes para lanzar series de televisión, Universal también iba a comenzar a adaptar con regularidad éxitos cinematográficos, entre ellos *La jungla humana* (como *McCloud*), *Brigada homicida* (como *Madigan*), *Operación Pacífico* (como *Operation Petticoat*) y *Desmadre a la americana* (como *Delta house*). Igualmente fue notable fue la actividad de Paramount, que pasó de no realizar casi ninguna adaptación (tan solo *Shane* de *Raíces profundas*) a producir ocho entre 1970 y 1981, aunque ninguna de éxito con la excepción de *The odd couple*.

En los últimos años el número de series de televisión basadas en películas se ha estancado, quizás debido al elevado número de fracasos durante los noventa. Esto es patente, sobre todo, en el caso de las *networks*, que desde

las fallidas experiencias de *Los siete magníficos* y *El fugitivo* sólo han emitido dos adaptaciones igualmente fracasadas. Pero eso no significa que no haya proyectos en desarrollo. Entre las ideas consideradas por las *networks* para la temporada 2000-2001 se incluyeron tres pilotos para series de televisión basadas en películas, de los que sólo uno, precisamente *El fugitivo*, recibió el visto bueno para entrar en producción⁴²⁶. Y en la temporada 2002-2003, este número se elevó a cinco, de los que también sólo uno, *My fat greek life* (NBC, 2003), consiguió convertirse en una serie⁴²⁷. El último proyecto que ha llegado a antena ha sido *Karen Sisco* (ABC, 2003), basada en el personaje central de *Un romance muy peligroso* (1998, Steven Soderbergh), a su vez adaptación de la novela *Out of sight* de Elmore Leonard.

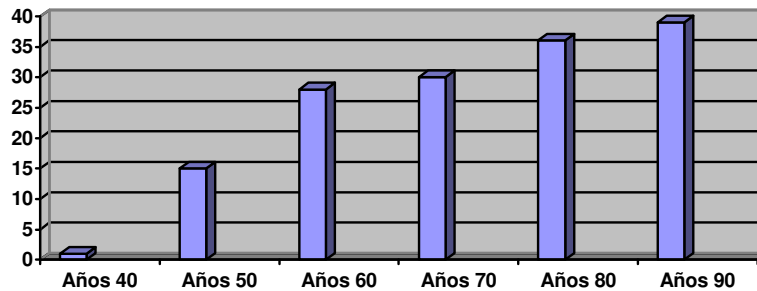


Gráfico 3: Número de series basadas en películas por décadas⁴²⁸.

Al contrario de lo que hubiera sido esperable, el fuerte crecimiento de la producción televisiva durante los años noventa motivada por el nacimiento de las *mini-networks*, la consolidación de la producción de ficción original para el cable y la reconversión del mercado de la sindicación no ha provocado un incremento relevante si se tiene en cuenta únicamente el número total de series. A pesar de la multiplicación de canales sólo se realizaron diez series más en los años noventa respecto a los setenta. Si atendemos a para qué mercado son producidas las series, se descubre que el interés de las *networks*

⁴²⁶ D'ALESSANDRO, Anthony: "Networks pilots in contention for the fall 2000-2001". *Variety*, 10 de abril de 2000. Edición digital.

⁴²⁷ VARIETY: "Comedy and drama pilots for fall 2002". *Variety*, 1 de abril de 2002. Edición digital.

⁴²⁸ La lista completa de series según su año de estreno aparece completa en el Anexo 1.

tradicionales por producir series basadas en éxitos cinematográficos ha descendido notablemente. Su lugar ha sido ocupado por las series producidas para el mercado de la sindicación y el cable, mientras que Fox, una cadena de reciente creación, ha sido la única que ha mostrado gran interés en desarrollar estas series, tanto por el número de programas puestos finalmente en antena como por aquellos cuyo desarrollo fue abortado⁴²⁹. La razón de esta preponderancia paulatina del mercado de la sindicación y el cable tiene una razón fundamentalmente industrial. Antes de los años ochenta las *networks* tenían un poder absoluto sobre el destino de las series, ya que en última instancia eran los directivos de las cadenas los que decidían si un proyecto continuaba o era cancelado. El cable y la sindicación alteraron esta situación y en la actualidad una productora con una idea puede encontrar nuevos caminos para desarrollar la serie si no encuentra ninguna *network* interesada.

Como parte de este proceso va siendo más difícil relacionar las adaptaciones con estudios concretos. Muchas series han partido de películas de productoras más pequeñas que después han llevado su proyecto libremente a las cadenas o lo han orientado al mercado del cable y la sindicación. La multiplicación de la producción y el aumento de compañías dedicadas a esta actividad (aunque ahora se vayan organizando en conglomerados) ofrecen un panorama muy complejo. A largo plazo será interesante comprobar cómo las adaptaciones se van articulando dentro del nuevo panorama de los grandes conglomerados, tanto a nivel de la producción (con las diferentes divisiones de producción dentro de un mismo grupo) como de la exhibición (con las cadenas generalistas y canales de cable del que disponga el conglomerado). Y es que la convergencia industrial también ha repercutido en este ámbito. Es cierto que el número de productoras independientes es muy inferior, pero, como contrapartida, al pertenecer a grupos mayores cuentan con más posibilidades

⁴²⁹ Fox también desarrolló otras series que no llegaron a estrenarse, como las versiones para televisión de *L.A. confidencial* (temporada 2000-2001), *Las brujas de Eastwick* (temporada 2002-2003) y *Espera al último baile* (temporada 2002-2003). También dio el visto bueno para la serie *Manchester prep*, versión de *Cruelles intenciones*. Sin embargo, ésta fue cancelada en mitad de producción y no llegó a ser emitida. Su capítulo piloto fue editado en vídeo con el título de *Cruelles intenciones 2*. Fuente: *Variety*, 10-04-2000; 1-04-2002; y 29-10-1999. Edición digital.

de encontrar una salida a sus programas⁴³⁰. Esto es incluso evidente en el caso de los estudios cinematográficos sin ninguna relación con canales de televisión, como MGM, que asumen el control total de la producción y distribución. El caso de *Stargate SG-1* es paradigmático porque ha sido desde el principio un producto de exclusivo desarrollo de MGM, de forma que cuando el canal Showtime dejó de tener interés en ella, la serie continuó en producción para el mercado de la sindicación y otro canal de cable, Sci-Fi Channel. Precisamente el cable ha sido el que más receptivo se ha mostrado a este tipo de producciones y muchos de los ejemplos más recientes han nacido orientados a este mercado, con ejemplos como *Soul food* (Showtime), *Tremors: The series* (Sci-Fi Channel) y *La zona muerta* (USA Networks), ésta última la serie basada en una película de más éxito de los últimos años.

En el periodo de fuerte integración actual, las versiones para televisión suelen nacer orientadas a las cadenas o los canales de cable del conglomerado que desarrolló la película original, aunque eso no significa que tengan que acabar necesariamente dentro de una propiedad del grupo. Twentieth Century Fox Television desarrolló *Buffy, cazavampiros* para WB porque su cadena Fox no se sintió interesada. Y Warner Bros., cuya cadena WB se especializa en el público joven, produjo la versión televisiva de *El fugitivo* para CBS porque se trataba de una serie costosa que se dirigía a un espectro de público muy amplio. En estos ejemplos la especialización del público y la segmentación de las audiencias en la era neo-*network* han jugado un papel clave. Dentro de un conglomerado cada división funciona con autonomía y está obligada a cumplir sus propios objetivos económicos, lo que hace que la sinergia empresarial sea sólo un complemento a su actividad porque va a necesitar la relación con

⁴³⁰ En la actualidad casi todas las productoras de televisión están integradas en grupos mayores. Mara Einstein, en un estudio para la FCC sobre la convergencia empresarial y la diversidad en la programación, muestra que el número de suministradores de programación de máxima audiencia en las *networks* ha descendido dramáticamente. En 1989 se contaban hasta veinte productoras diferentes con cierto peso cuantitativo, que sumaban casi el noventa por ciento de la programación. En 2002 este número se había reducido a diez. Las tres principales suministradoras de programación, las filiales de producción de NBC, CBS y ABC, sumaban más del sesenta por ciento. EINSTEIN, Mara: *Program diversity and the program selection process of broadcast network television*. FCC (Media Ownership Working Group), septiembre de 2002. Página 25.

divisiones de otros grupos empresariales para poder ser económicamente productiva.

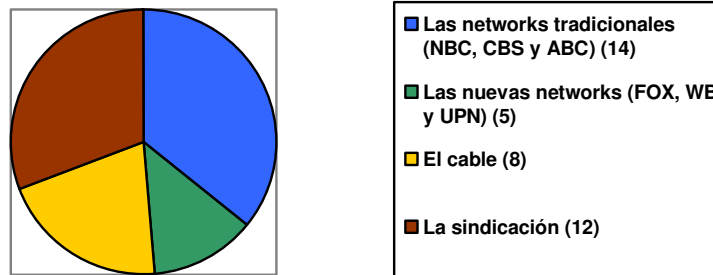


Gráfico 4: Series producidas entre 1990 y 1999 según su procedencia.

Otro punto relevante es comprobar si como fenómeno para garantizar el éxito los procesos de adaptación han logrado o no sus objetivos. En sentido general se puede afirmar que no. Un diez por ciento de las series pueden considerarse grandes éxitos, entendiendo éste por llegar o superar las cuatro temporadas en emisión, lo que conlleva haber producido el capítulo número cien o estar a punto de hacerlo. Por el contrario, un sesenta y seis por ciento de las series fracasan totalmente al no ser renovadas para una segunda temporada o ser retiradas de la programación antes del término de la primera. En total el número de series que no llegan a tener una tercera temporada (la línea que marca un éxito relativo) asciende al setenta y seis por ciento. Otro dato relevante es el hecho de que si una serie logra ser renovada para una segunda temporada, tiene amplias posibilidades de convertirse en un gran éxito. De las series incluidas en el estudio, más de dos tercios de las que superan la primera temporada (treinta y cinco sobre cincuenta) se convierten en grandes éxitos o éxitos moderados. Ello es indicativo de que es muy fácil delimitar si una serie gusta o no gusta al público en un periodo corto de tiempo y que si éste se siente interesado por los personajes o el planteamiento de la historia es infrecuente que, sin un cambio radical en el apartado de los actores o los guiones, se canse del programa con rapidez. Aunque también es cierto que no se puede generalizar en este ámbito, ya que programas de gran popularidad

como *M.A.S.H.* tuvieron una primera temporada con bajos índices de audiencia y exigieron cierta paciencia por parte de las cadenas antes de convertirse en un éxito durante la segunda.



Gráfico 5: Series de televisión basadas en películas según su éxito desde 1960 hasta 2004⁴³¹.

Estas cifras muestran como en ningún caso la conversión de una película en serie de televisión garantiza lograr un producto rentable. Sin embargo, este índice de fracaso no resulta extraño en la industria televisiva norteamericana, donde son muy pocos los programas que pueden considerarse exitosos. A la finalización de la temporada 2001-2002 el sesenta y tres por ciento de los programas nuevos habían sido cancelados, treinta y cuatro sobre cincuenta y cuatro⁴³². Este es un porcentaje sólo ligeramente inferior al que logran las series basadas en películas en su primera temporada. Ello demuestra que, como procedimiento de creación de nuevas series, la hipertextualidad cruzada no puede considerarse una estrategia equivocada. En su lugar ha de entenderse como una fórmula que ofrece la misma garantía que el desarrollo de series originales, con la salvedad de que los ejecutivos de las cadenas consideran que, al basarse en productos populares, exigen menor esfuerzo de promoción y son identificados por el público más rápidamente, lo que en una industria tan imprevisible como la televisiva es un buen punto de partida.

⁴³¹ La lista de series ordenadas por el número de temporadas aparece completa en el Anexo 2.

⁴³² Este dato resulta de comparar las parrillas de las siete *networks* en las temporadas 2001-2002 con el de 2002-2003. Fuente: TheFutonCritic.com.

7.2. LAS ADAPTACIONES FORMALES.

Una de las características fundamentales que se va a emplear para diferenciar el tipo de adaptaciones objeto de este estudio es el formato utilizado. Se trata de un elemento externo a la narración en sí, pero que tendrá una gran importancia a la hora de definir su duración, extensión, características de los espacios y caracterización de los personajes. En este apartado se puede distinguir entre la plasmación en imagen real o en animación, entendiendo por animación tanto las formas más tradicionales como las nuevas técnicas de infografía. Atendiendo al formato del hipotexto y el hipertexto y cruzando los resultados, se obtienen cuatro categorías posibles: la imagen real convertida en imagen real, la imagen real convertida en animación, la animación convertida en animación y la animación convertida en imagen real. Éstas son cuatro categorías ideales de las que sólo las tres primeras se dan en la realidad, mientras que la cuarta posibilidad, las películas de animación convertidas en series de televisión de imagen real, continúa inexplorada debido a que estas películas suelen tener planteamientos indisolublemente asociados con la animación, como protagonistas animales, y en cualquier caso es el vehículo más adecuado para su perfil de público.

7.2.1. Imagen real - Imagen real.

Ésta es la categoría que va a centrar el interés de nuestro estudio por la gran cantidad de ejemplos encontrados y su representatividad dentro de la producción televisiva norteamericana desde los años cincuenta. En general no se aprecia la existencia de ningún género predominante, ya que son diversas las adaptaciones de comedias y dramas en sus diferentes variedades. Salvo contadas excepciones, siempre se parte de una película que ha logrado gran éxito entre el público para, a partir de ella, desarrollar una serie de televisión que retoma su planteamiento argumental o sus personajes. La relación entre los dos textos puede ser muy diferente según cada caso. En algunas ocasiones son los mismos artífices de la película original los que asumen la dirección creativa de la nueva serie. Un ejemplo relevante es el de *Buffy, la cazavampiros* (1992, Fran Rubel Kuzui), una película de bajo presupuesto escrita por Joss Whedon, quien asumió la labor de creador y productor

ejecutivo de su adaptación, *Buffy, cazavampiros*. Lo mismo ocurrió con *Fuera de onda* (1995, Amy Heckerling), una personal actualización de *Emma* de Jane Austen que su directora y guionista Amy Heckerling convirtió en una serie titulada igualmente *Fuera de onda* (ABC, 1996-97; UPN, 1997-99). En estos casos se trata de proyectos muy personales para sus artífices, de forma que su conversión en serie de televisión no es realizada por un productor ajeno, como ocurre en la gran mayoría de las ocasiones, sino por ellos mismos. En el caso de Whedon, la serie de televisión se convirtió en la forma de desarrollar su idea inicial del proyecto, ya que sobre la serie de televisión ha podido ejercer mucho mayor control creativo que en la película⁴³³. En otras ocasiones la vinculación entre la película y la serie es el productor. Así ocurrió con Jerry Bruckheimer, que produjo *Mentes peligrosas* (1995, John N. Smith) y su versión televisiva *Mentes peligrosas* (ABC, 1996-97), y Edward R. Pressman, que hizo lo propio con *El cuervo* y la serie *El cuervo* (Sindicación, 1998-99). Sin embargo, la existencia de este tipo de vínculos no es obligatoria y depende de numerosas circunstancias externas, la principal de ellas que los guionistas, directores o productores de la película tengan interés en participar en la adaptación, algo que en muchas ocasiones no sucede.

Otro tipo de vinculación es la presencia de los mismos actores en la película y en la serie de televisión. Aunque es posible que un actor de fama establecida en cine interprete un telefilme o aparezca como actor invitado en alguna serie, resulta mucho más complicado que, si su carrera es estable, pase a protagonizar una serie de televisión basada en una de sus películas⁴³⁴. Es más

⁴³³ A pesar de que *Buffy, la cazavampiros* fue un gran fracaso comercial y crítico, Whedon desarrolló la serie bajo la producción de Fran Rubel Kuzui, la directora de la película. Un recuento por parte del director de este sorprendente desarrollo de los acontecimientos se encuentra en LONGWORTH (2002), pp. 202-203.

⁴³⁴ En la actualidad la fuerte línea que separaba a los actores de cine de los de televisión se ha ido estrechando y los intercambios entre un medio y otro son frecuentes. Muchos actores conocidos por sus papeles en el cine aparecen en telefilmes de prestigio producidos por canales como HBO o Showtime, mientras que en los últimos años aparecer en una serie de éxito se ha convertido en ritual para los actores más populares. Como ejemplo están las celebradas apariciones de Bruce Willis, Brad Pitt y Julia Roberts en *Friends*. Otros muchos también han accedido a protagonizar sus propias series de televisión cuando su carrera en cine ha atravesado una crisis, como los casos de Michael J. Fox y Charlie Sheen en *Spin city*. *Loca*

lógico que decida seguir trabajando en el cine, en donde el prestigio es mayor, los salarios son superiores y los horarios de trabajo muy inferiores. Pero es posible encontrar numerosas excepciones. Por ejemplo Joel McCrea protagonizó *Wichita* (1955, Jacques Tourneur) y después su adaptación *Wichita town* (NBC, 1959-60), lo que para el actor, pasados los cincuenta, supuso un intento de aprovechar el rentable negocio de la televisión cuando su carrera en el *western* cinematográfico estaba a punto de concluir. Otro caso en el que un intérprete ha retomado un personaje cinematográfico para la televisión tuvo como protagonista a Richard Widmark, el detective Madigan en *Brigada homicida* (1968, Don Siegel). A pesar de que su personaje moría al final de la película, Widmark volvió a interpretar al detective Madigan en su propia serie de televisión *Madigan* (NBC, 1972-73), una buena salida profesional para un actor veterano en el cine a punto de llegar a los sesenta años.

También regresaron para adaptaciones televisivas Richard Roundtree en *Shaft* (CBS, 1973-74) y John Houseman en *Vida de estudiante*. En ambos casos existió una estrecha relación entre actor y personaje hasta el punto de hacer difícil que fuera interpretado por otra persona. John Houseman había ganado el Oscar como mejor actor secundario por su trabajo en *Vida de un estudiante* y la relevancia de su actuación fue tan elevada que en actualidad todas las ediciones videográficas de la película incluyen únicamente su rostro. Por ello, el protagonista de *Vida de un estudiante*, Timothy Bottoms, era sustituible por otro actor (en este caso James Stephens), pero Houseman era imprescindible. En otro ejemplo, Paul Reubens interpretó a Pee-wee Herman tanto en *La gran aventura de Pee-wee* (1985, Tim Burton) como en el programa infantil que comenzó a emitirse tras el éxito de la película, *Pee-wee's playhouse* (CBS, 1986-91). Sin embargo, Paul Reubens no era conocido antes de interpretar a Pee-wee y en este caso el programa fue una manera de rentabilizar la popularidad del personaje. Además existía una identificación tan fuerte entre el actor y Pee-wee Herman que se pretendía hacer creer que éste no era en realidad un personaje interpretado por un actor llamado Paul Reubens, sino

alcaldía, Sarah Jessica Parker en *Sexo en Nueva York* y James Spader en *El abogado*.

una persona real. Por ello, era imposible que Pee-wee pudiera ser interpretado por otro actor⁴³⁵. Otro ejemplo, encuadrado en el género del terror, es la presencia de Robert Englund, protagonista de la serie *Pesadilla en Elm Street*, en su adaptación *Las pesadillas de Freddy* (Sindicación, 1988-90). A pesar de actuar bajo un espeso maquillaje, Englund está indisolublemente asociado al personaje de Freddy Krueger y resulta impensable su sustitución.

Un caso más reciente y excepcional es *Mi gran boda griega* (2002, Joel Zwick), un filme de pequeño presupuesto que logró unas espectaculares recaudaciones en su estreno en salas. La película fue rápidamente convertida en una serie de televisión para la NBC contando con Nia Vardalos, que había escrito y protagonizado la película, como productora y actriz principal. Lo más interesante es que la práctica totalidad de los actores de la película han retomado sus papeles para la televisión, con excepción de aquellos que ya tenían otros compromisos profesionales. Esto ha sido posible porque ninguno de ellos era conocido entre el gran público antes de *Mi gran boda griega* y para ellos la serie fue una gran oportunidad de expandir su horizonte profesional.

Y es que sí es más habitual que actores secundarios, de menor fama e importancia que los protagonistas, regresen en la adaptación para la televisión de una película en la que han participado. Un caso paradigmático es el de *Fama* (1980, Alan Parker), una película coral cuyo reparto estaba formado por desconocidos. En la serie de televisión realizada a partir de la película, *Fama* (NBC, 1982-83; Sindicación, 1983-87), aparecieron interpretando los mismos papeles cuatro actores: Debbie Allen como la profesora de danza Lydia Grant, Albert Hague como el profesor de música Benjamin Shorofsky, Lee Curreri como el aspirante a músico Bruno Martelli y Gene Anthony Ray como el bailarín Leroy Johnson. En la ya mencionada adaptación televisiva de *Fuera de onda* también retomaron sus papeles cinco actores secundarios en la película, que interpretaban a dos de los profesores de instituto de la protagonista, el señor Hall y la señora Geist (Wallace Shawn y Twink Caplan), y a sus amigos Dione (Stacey Dash), Amber (Elisa Donovan) y Murray (Donald Faison). En

⁴³⁵ BENSHOFF, Harry M.: *Pee-wee's playhouse*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/peeweespla/peeweepla.htm> (12-09-2004).

Breaking away (ABC, 1980-81) repitieron de su referente *El relevo* (1979, Peter Yates) los actores secundarios Barbara Barrie, John Ashton y Jackie Earle Haley, mientras que en *The cowboys* (ABC, 1974) aparecen los jóvenes actores de *John Wayne y los cowboys* (1972, Mark Rydell) Robert Carradine, A Martinez y Clay O'Brien.

También se pueden citar dos ejemplos en los que se han tomado como referentes películas extranjeras, concretamente francesas: *Nikita* (USA Network, 1997-2001) y *Dear detective* (CBS, 1979). Tal y como se explicó en un capítulo anterior, la producción audiovisual francesa ha sido frecuente objeto de adaptación en Estados Unidos a través de la versión espacial. Teniendo en cuenta la cantidad de versiones realizadas, era lógico que se acabara encontrando una película cuyo planteamiento argumental fuera más adecuado para una serie de televisión y que se planteara su conversión. Tanto *Mi querido detective* (1978, Philippe de Broca) como *Nikita: Dura de matar* se insertan dentro del género del *thriller* con elementos románticos y tienen personajes femeninos fuertes como protagonistas. En el caso de *Dear detective* se buscaba reproducir un esquema similar al del gran éxito *La mujer policía* (NBC, 1974-1978) a finales de una década, los setenta, en donde los personajes femeninos habían ido alcanzado el protagonismo en programas con contenidos de acción. *Nikita* supuso un paso más en esa normalización que estuvo en sintonía con el gran éxito logrado por otros programas de filosofía similar como *Xena, la princesa guerrera* y *Buffy, cazavampiros*.

Otro aspecto que se puede abordar es un elemento paratextual, el del título de la adaptación. En la mayoría de las ocasiones el título de la película se mantiene como forma de hacer patente para el espectador la relación entre la serie y su referente, aunque a veces esto ocasiona que el título no represente adecuadamente su contenido. Un caso relevante es el de *Cariño, he encogido a los niños* (1988, Joe Johnston). La película, uno de los éxitos comerciales más relevantes de los ochenta, tuvo dos continuaciones, una para cine, *Cariño, he agrandado al niño*, y otra para televisión, *Cariño, nos hemos encogido a nosotros mismos*. Estos títulos resumen el argumento de las películas, las peripecias del inventor Wayne Szalinski y los problemas que causa la máquina

que ha inventado para alterar el tamaño de los cuerpos. La serie de televisión basada en esta franquicia retomaba el título de la película original, *Cariño, he encogido a los niños* (Sindicación, 1997-2000). Sin embargo, su planteamiento proponía nuevas aventuras de los personajes, siempre en situaciones fantásticas como luchas con presencias espectrales o viajes a través del tiempo. Y aunque en algunos capítulos había referencias al argumento de las citadas películas, el título no reflejaba en absoluto el concepto real de la serie. Este problema ha sido solventado con destreza por la versión de *Mi gran boda griega*. El programa tiene como argumento las desventuras de la pareja protagonista después de su boda, por lo que mantener esta expresión en el título no respondería a su verdadero planteamiento. Así que se ha optado por una pequeña corrección en el título cambiando la palabra *wedding* (boda) por *life* (vida), y la serie tiene como título definitivo *My big fat greek life* (*Mi gran vida griega*)⁴³⁶.

En otras ocasiones los títulos son simplificados o alterados para favorecer una personalización que contribuya a la identificación del espectador con el personaje protagonista. El título de *Alicia ya no vive aquí* (1974, Martin Scorsese) se acortó para quedarse simplemente en *Alice* (CBS, 1976-85) y el título original de *Todo en un día* (1986, John Hughes), *Ferris Bueller's day off*, se simplificó como *Ferris Bueller* (NBC, 1990-91). En otras ocasiones se utiliza precisamente el nombre del protagonista para nombrar la serie aunque éste no estuviera en el título original. Dos casos relevantes han sido el de la adaptación de *The lawyer* (1970, Sydney J. Furie), titulada *Petrocelli* (NBC, 1974-76), y la de *Solo ante la ley* (1989, Joseph Ruben), titulada *Eddie Dodd* (ABC, 1991).

⁴³⁶ Otro de los títulos barajados fue *My big fat greek family* (*Mi gran familia griega*). Curiosamente Vardalos realizó un piloto para la CBS antes del estreno de la película, pero fue rechazado. Las espectaculares recaudaciones de *Mi gran boda griega* convencieron a la cadena para recuperar el proyecto, ahora bajo el control de la actriz y guionista. CALVO, Dana: "My big fat greek life hopes to ride on wedding success". *Los Angeles Times*, 19 de diciembre de 2002. Edición digital.

7.2.2. Animación – Animación.

Durante los años noventa la animación cinematográfica vivió un periodo de esplendor gracias a los sucesivos éxitos de las películas producidas por Disney, la irrupción de nuevos competidores en esta área como Fox y Dreamworks y el nacimiento de la animación desarrollada por ordenador (CGI). De esta forma, año tras año, en la lista de las películas más taquilleras siempre han aparecido varios títulos correspondientes a películas animadas, como *La bella y la bestia*, *Aladdin*, *El rey león* y, más recientemente, *Toy story*, *Shrek*, *Monstruos S.A.* y *Buscando a Nemo*. La cantidad, calidad y repercusión de las películas estrenadas ha establecido definitivamente al género hasta el punto de que desde 2001 existe en los Oscar una categoría destinada a premiar largometrajes animados⁴³⁷. Antes de esta época había sido imposible adaptar películas animadas en series de televisión del mismo formato por un motivo: Disney era la única productora capaz de desarrollar con éxito largometrajes de animación y había establecido la política de no producir para televisión.

El fin de esta política a final de los años ochenta coincidió con la época de renacimiento de la compañía, que produjo en cadena películas de gran popularidad como *La sirenita* (1989, Ron Clements y John Musker), *La bella y la bestia*, *Aladdin*, *El rey león*, *Pocahontas* (1995, Mike Gabriel y Eric Goldberg), *El jorobado de Notre-Dame* (1996, Gary Trousdale y Kirk Wise), *Hércules* (1997, Ron Clements y John Musker), *Mulan* (1998, Tony Bancroft y Barry Cook), *Tarzán y Lilo y Stitch* (2002, Dean DeBlois y Chris Sanders). Algunos de los mayores éxitos para la compañía han llegado a través de su asociación con la compañía Pixar, especialista en la animación por ordenador y la productora de la primera película realizada completamente en ese formato, *Toy story* (1995, John Lasseter). Otros frutos de esta colaboración han sido *Bichos* (1998, John Lasseter y Andrew Stanton), *Toy story 2* (1999, John Lasseter), *Monstruos S.A.* (2001, Peter Docter, David Silverman y Lee Unkrich) y *Buscando a Nemo* (2003, Andrew Stanton y Lee Unkrich).

⁴³⁷ Como parte de este amplio desarrollo del cine de animación, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas creó en 2001 la categoría de mejor película de animación, aunque su entrega depende de contar con un mínimo de ocho aspirantes. Hasta ahora han ganado el premio *Shrek* de Dreamworks (2001), la película japonesa *El viaje de Chihiro* (2002) y *Buscando a Nemo* de Pixar (2003).

La televisión se iba a convertir en una forma de rentabilizar la repercusión obtenida por estas películas. La primera adaptación llegó en 1994 con *La sirenita* (CBS, 1992-94) y continuaría con *Aladdin* (CBS, 1994-95), *Timón y Pumba* (Sindicación, 1995-96; CBS, 1995-96; The Disney Channel, 1997), *Sing me a story with Belle* (Sindicación, 1995-96), *The jungle cubs* (ABC, 1996-98), *101 dálmatas* (Sindicación, 1997-98), *Hércules* (Sindicación, 1998-99), *Tarzán* (UPN, 2001-03) y *Lilo y Stitch* (ABC, 2003-04). La única serie basada en una producción de Pixar ha sido *Buzz Lightyear: Guardianes del espacio* (UPN, 2000-01), realizada con animación tradicional a pesar de que sus referentes *Toy story* y *Toy story 2* fueron producidos con animación informática. Desde el punto de vista empresarial, Disney ha potenciado sobre todo las series dirigidas al mercado de la sindicación, donde logró su primer gran éxito con *Patoaventuras*. Destaca el hecho de que ninguna de estas series, con la excepción de una tanda de episodios de *Timón y Pumba*, hayan sido estrenadas en canales de cable de la compañía como The Disney Channel y Toon Disney, lo que evidencia que se quiere sacar un alto beneficio de ellas poniéndolas al precio del mercado porque la popularidad de las películas en las que se basan es un valor añadido para las emisoras que compran esta programación.

Desde 1996 Disney es propietaria de ABC y la cadena se nutre de producciones de la compañía para formar su programación infantil, aunque sólo dos de estas adaptaciones han tenido como destino la cadena, mientras que otras dos han sido emitidas por la cadena de Paramount UPN. En este sentido hay que señalar que en la actualidad NBC y CBS no emiten series de animación y que tanto WB como Fox tienen completamente cubierta su necesidad de programas de este tipo por unidades internas, algo que Paramount no ha conseguido para UPN aun a pesar de ser propietaria del canal por cable Nickelodeon. En la gran mayoría de los casos las producciones han tomado películas recientes, aunque hay dos excepciones relacionadas con adaptaciones de imagen real realizadas por Disney. Aunque *The jungle cubs* toma como referente a *El libro de la selva* (1967, Wolfgang Reitherman), la serie se aprovecha de la popularidad lograda por la versión en imagen real que Disney realizó de la novela de Rudyard Kipling como *El libro de la selva* (1994,

Stephen Sommers). Un caso similar es el de *101 dálmatas*, cuyo referente fue objeto de una versión en imagen real en 1996 que logró un notable éxito.

Desde el punto de vista narrativo cada adaptación se adecua a las peculiaridades de la película que tiene como referente. *101 dálmatas*, *Aladdin*, *Tarzán* y *Lilo y Stitch* continúan con el universo de la serie original de forma prospectiva, siguiendo con las peripecias de los personajes desde donde la película las dejó. Por ejemplo, en *Tarzán* se muestra al protagonista convertido en el rey de la jungla mientras que su reciente esposa Jane debe ajustarse a su nueva vida con él. En otras ocasiones resulta más interesante seguir la vida del personaje antes del desenlace de la película, como ocurre con *La sirenita*, que muestra acontecimientos anteriores, o *Hércules*, que se extiende sobre la sección del referente dedicada a la juventud del héroe mitológico. También es una expansión retrospectiva *Sing me a story with Belle* (en donde la protagonista de *La bella y la bestia* cuenta historias didácticas con canciones), algo marcado por el hecho de que aparece vivo Gastón, que muere en la película. También es una expansión retrospectiva *The jungle cubs*, aunque en este caso combinada con una transvalorización para mostrar la infancia de los personajes animales de *El libro de la selva*, de forma que en la serie no aparece el protagonista de la película, el niño Mowgli. Un caso similar de transvalorización es *Timón y Pumba*, que recupera a dos personajes secundarios de *El rey león*, el suricata Timón y el jabalí Pumba. Resulta notable el hecho que de las tres películas estrenadas en los años noventa que no han sido objeto de adaptación, dos de ellas (*Pocahontas* y *Mulan*) son las únicas con protagonistas femeninas.

Entre todas las adaptaciones es especialmente relevante desde el punto de vista narrativo *Buzz Lightyear: Guardianes del espacio*, basada en los universos de *Toy story* y *Toy story 2*. Además de por ser una adaptación con animación tradicional basada en una película de animación por ordenador, destaca por la peculiar relación que establece con sus referentes. *Toy story* introdujo a dos personajes protagonistas, dos juguetes llamados Woody, un vaquero, y Buzz Lightyear, un guerrero galáctico. Buena parte de la comicidad de la película residía en el hecho de que Buzz Lightyear no había tomado

conciencia de ser un juguete, sino que creía ser efectivamente un guerrero espacial que cuando llega a casa de su dueño piensa que está en un planeta desconocido. En la segunda parte, *Toy story 2*, se ofrecen algunos detalles más sobre el juguete Buzz Lightyear, entre ellos que su máximo enemigo es el emperador Zurg, con el que Buzz Lightyear luchará (en realidad dos juguetes de los respectivos personajes) antes de que Zurg, en una parodia de *El imperio contraataca*, revele a Buzz que es su padre. *Toy story 2* había comenzado además con un prólogo en el que Buzz, en su papel de guerrero espacial, lucha contra Zurg y es derrotado, aunque, en una referencia metatextual, todo resulta ser un videojuego con el que se divierten otros juguetes.

De esta forma *Buzz Lightyear: Guardianes del espacio* no tiene como protagonista al Buzz Lightyear de la película, es decir, el juguete que interactúa con el vaquero Woody, sino que es una expansión de ese universo intradiegetico que sustenta la existencia de Buzz Lightyear como juguete en el universo principal de *Toy story* y *Toy story 2*. *Buzz Lightyear: Guardianes del espacio* es una serie de animación producida por la compañía Disney en asociación con Pixar. Pero también pretende ser el programa que el niño Andy, el dueño de los juguetes, ve todas las semanas y que le animó a pedir a sus padres que le compraran el juguete Buzz Lightyear que, de forma individualizada (es decir, ese juguete concreto y no los demás comercializados), es junto a Woody el protagonista de *Toy story* y *Toy story 2*. Y al igual que existe una serie real basada en la serie ficticia, también existe un videojuego real, *Buzz Lightyear of Star Command*, basado en el videojuego que aparece en *Toy story 2*, lo que es un ejemplo del nivel de aprovechamiento económico que la industria de la animación logra de los elementos narrativos de sus películas, probablemente ideados en primer lugar pensando en la futura comercialización de estos productos.

A pesar de que algunos largometrajes de animación no producidos por Disney han logrado una notable acogida durante los últimos años, tan solo uno ha sido adaptado como serie de televisión. Ese fue el caso de *Todos los perros van al cielo* (1989, Don Bluth y Gary Goldman), cuya continuación *Todos los perros van al cielo 2* (1996, Larry Leker y Paul Sabella) fue seguida de la serie *All*

dogs go to heaven (ABC, 1996-97; Fox Family Channel, 1998), en donde se prolongaban las aventuras de los perros Charlie, Itchy, Carface y Anabelle.

7.2.3. Imagen real – Animación.

La adaptación de películas de imagen real en series de televisión animadas ha sido un interesante fenómeno habitual durante los años ochenta y noventa. Antes de esa época hubo algunos precedentes destacables como *Return to the planet of the apes* (NBC, 1975), basada en la franquicia cinematográfica iniciada con *El planeta de los simios* (1968, Franklin S. Schaffner) y que siguió al estreno de otra serie, aunque esta vez de imagen real, *Planet of the apes* (CBS, 1974). La serie de animación se convirtió en el prototipo de las facilidades que la animación tiene para crear mundos ficticios. En la película el trasfondo futurista del libro original había sido sustituido por una situación de subdesarrollo para ahorrar lo que de otra forma hubieran sido unos costes de producción prohibitivos. En la serie de animación, en donde costaba lo mismo incluir cualquiera de los dos contextos, se eligió volver al origen literario creando un mundo tecnológicamente muy avanzado para las peripecias de los personajes.

En los años ochenta las adaptaciones estuvieron ligadas al fenómeno del llamado *blockbuster* cinematográfico, películas de gran presupuesto con altas dosis de acción y violencia creadas para lograr espectaculares recaudaciones en taquilla. El *blockbuster* cinematográfico ayudó a reactivar la industria cinematográfica de un periodo de crisis convirtiendo a los adolescentes y jóvenes en la principal audiencia para los estrenos en salas. Las versiones animadas de *blockbusters* pretendían atraer a ese perfil de público y también a niños que empezaban a sentirse interesados por este tipo de contenido. Desde finales de los años setenta organizaciones como Action for Children's Television habían presionado a las cadenas para reducir los contenidos violentos en los programas y éstas respondieron haciendo que sus departamentos de control monitorizaran de forma muy escrupulosa los programas que se emitían. Presionadas por el éxito que estaban cosechando

los canales de cable, las cadenas buscaron retener al público infantil con versiones de éxitos cinematográficos que sufrían un proceso de simplificación hasta quedar completamente irreconocibles, ya que la violencia y el conflicto formaban parte de su planteamiento narrativo básico. Así ocurrió en adaptaciones como *Rambo* (Sindicación, 1986-87), *Los cazafantasmas* (ABC, 1988-89) y *Robocop* (Sindicación, 1988-1989). El caso de *Rambo* fue especialmente significativo porque el referente era una película bélica con un alto contenido de violencia, mientras que en la serie de televisión se incluían numerosas secuencias con armas de fuego que, sin embargo, no provocaban heridas con sangre ni mataban a nadie.

En este periodo la única serie verdaderamente sobresaliente fue *Beetlejuice* (ABC, 1989-91), basada en la película fantástica *Bitelchús* (1988, Tim Burton). *Beetlejuice* supuso la primera ocasión en la que la serie de animación fue desarrollada por el equipo creativo de la serie original, en este caso el director Tim Burton y el productor David Geffen. Tim Burton había comenzado su carrera como animador en la compañía Disney y con la serie tuvo oportunidad de utilizar su prestigio como realizador cinematográfico para promocionar un nuevo estilo de animación feísta y con elementos vanguardistas que habían quedado excluidos de la animación para televisión, caracterizada por el naturalismo convertido en norma por Disney. Cuando en 1991 los canales de cable, especialmente Nickelodeon, comenzaron a producir series originales, seguirían esta senda para hacer sus programas estéticamente diferenciados del resto.

En *Beetlejuice* fue necesario realizar una serie de adaptaciones con el fin de desarrollar un planteamiento válido para una ficción de largo recorrido, la principal convertir en protagonistas al propio Beetlejuice y a la joven Lydia⁴³⁸. En la película, aun a pesar del título, Bitelchús era el antagonista, un fantasma irreverente que era invocado por un matrimonio recientemente fallecido para ayudarlos a echar a la familia que ahora habita la casa en la que están

⁴³⁸ *Beetlejuice*, literalmente *Zumo de escarabajo*, fue extrañamente retitulada *Bitelchús* en el estreno en España de la película adaptando la pronunciación original. La serie de animación mantuvo el título original y su pronunciación.

atrapados. Sin embargo, Bitelchús se acabará convirtiendo en un problema cuando revele que sus verdaderas intenciones son regresar al mundo de los vivos casándose con Lydia, la hija adolescente de la familia que se ha hecho amiga de los fantasmas. En la serie Bitelchús se convierte en el verdadero eje de la acción junto con Lydia, pero para ello es necesario dulcificar un poco su carácter potenciando su lado más amable sin dejar de ser sarcástico y maleducado. Si en la película los fantasmas se convertían en los mejores amigos de la asocial Lydia, con la eliminación del matrimonio de la narrativa ese lugar es ocupado ahora por Bitelchús. Juntos visitarán el inframundo en cada episodio conociendo a los personajes más extravagantes y superando graves peligros ocasionados por el pasado de Beetlejuice.

El surreal y macabro mundo elaborado por Tim Burton en la película hacía que una adaptación animada fuera de lo más pertinente gracias a la facilidad con la que la animación permite crear estos mundos, que con la imagen real sólo es posible mostrar a través de costosos maquillajes y efectos especiales. Las partes más originales de la película se habían situado precisamente en el inframundo, pero éstas sólo eran laterales al argumento principal por su alto coste. En la serie el espectador puede explorar con total libertad ese mundo acompañando a Beetlejuice y Lydia en sus viajes. Sin embargo, también existía el peligro de que el paso a la animación supusiera infantilizar el material de partida hasta que perdiera completamente su sentido original. Pero en *Beetlejuice* se sorteaba brillantemente este problema con unos argumentos que retomaban los elementos macabros de la película potenciado su lado más humorístico. De esta forma la serie no sólo no simplificaba el original, sino que a nivel estético y de contenido suponía una extensión y perfeccionamiento de la película, completando las posibilidades que la necesidad de atraer a una variada audiencia cinematográfica había impedido desarrollar.

La calidad de *Beetlejuice* fue refrendada por un notable éxito de audiencia y un premio Emmy como mejor programa de animación en horario diurno de la temporada 1989-1990. Esta repercusión contribuyó a poner en marcha nuevas adaptaciones, que en los años noventa vivieron una notable expansión. Durante este periodo tuvieron especial relevancia las adaptaciones

encuadradas en el género de la aventura, como *Back to the future* (CBS, 1991-92), basada en *Regreso al futuro*, (1985, Robert Zemeckis); *Free Willy* (ABC, 1994), basada en *Liberad a Willy* (1993, Simon Wincer); *Los inmortales* (USA Network, 1994-96), basada en *Los inmortales*; *Jumanji* (UPN, 1996-98), basada en *Jumanji* (1995, Joe Johnston); *Godzilla* (Fox, 1998-2000), basada en *Godzilla* (1998, Roland Emmerich); y *Las brigadas del espacio* (Sci-Fi Channel, 1999-2000), basada en *Starship troopers (Las brigadas del espacio)* (1997, Paul Verhoeven)⁴³⁹. Otros ejemplos posteriores son *Alienators: Evolution continues* (Fox Kids, 2001-02), basada en *Evolution* (2001, Ivan Reitman); y *La momia* (WB Kids, 2001-02), basada en *El regreso de la momia* (2001, Stephen Sommers). A nivel narrativo, la práctica totalidad de las series se han planteado como reinenciones del universo original a través de una sustitución diegética. Sin embargo, *Godzilla* ofrece una expansión del universo de la película continuando el argumento donde lo dejó el relato cinematográfico.

Entre todas estas adaptaciones la más destacable ha sido *Las brigadas del espacio*, hasta el momento la única adaptación que ha utilizado como estilo de animación predominante las imágenes infográficas (CGI), presentes en otros programas a través de fondos y objetos de gran tamaño. Sin embargo, la originalidad de *Las brigadas del espacio* también reside en su contenido, que adapta tanto la película de la que parte como la obra original de Robert E. Heinlein. *Starship troopers (Las brigadas del espacio)* era una adaptación libre de la novela que satirizaba su contenido político mientras ofrecía elaboradas escenas de acción repletas de efectos especiales. El argumento giraba en torno a un futuro en el que la Tierra se encuentra dirigida por un régimen en el que el derecho al voto se gana con servicios prestados al Estado y seguía la vida de un grupo de soldados que luchaban en la guerra contra una raza extraterrestre de insectos inteligentes. La serie, que contó con el director Paul Verhoeven como productor ejecutivo, se planteó como una miniserie de cuarenta capítulos con una fuerte estructura serial integrada por ocho arcos de cinco capítulos cada uno. Como en la película y la novela el eje de la acción

⁴³⁹ En su estreno en España la película tuvo el título de *Starship troopers* con el añadido de *Las brigadas del espacio* como subtítulo. La serie se emitió en TVE como *Las brigadas del espacio*, aunque en la edición videográfica se ha optado por el título *Starship troopers*.

era Johnny Rico, un soldado que iba escalando rangos conforme avanzaba la guerra. Los detalles sobre la interrelación entre los personajes se tomaban de la novela, mientras que el diseño de los insectos y algunos elementos de las batallas procedían de la película.

Con estas dos influencias *Las brigadas del espacio* se configuró como una narrativa compleja que seguía la trayectoria de los personajes a través de los planetas Plutón, Hydora, Tophet, Tesca Nemerosa, un asteroide helado, Klendathu (el planeta de los insectos) y la Tierra, donde se desarrollan los dos últimos arcos y se produce el enfrentamiento definitivo con los insectos. La estructura fuertemente serial hacía que resultara imposible entender un capítulo sin haber visto los precedentes, ya que las vidas de los personajes se alteraban dramáticamente en cada uno debido a la gravedad de la situación en la que se encontraban, incluyendo la muerte de varios de ellos. Este hecho y la presencia de abundante violencia hacían de *Las brigadas del espacio* una serie poco apta para el público infantil, por mucho que el contenido ideológico de los dos textos precedentes hubiera sido eliminado casi en su totalidad. De la película se tomó un elemento narrativo muy importante, la utilización a modo de transición entre las distintas secuencias de pequeños segmentos de anuncios propagandísticos y noticiarios de guerra. En *Starship troopers (Las brigadas del espacio)* estos segmentos se basaban en las películas propagandísticas realizadas en Estados Unidos a propósito de la Segunda Guerra Mundial, aunque su carácter satírico no es trasladado a la serie.

El proyecto original de *Las brigadas del espacio* no pudo llevarse cabo por diversos problemas de producción y finalmente cuatro capítulos no se completaron, siendo sustituidos por recopilaciones de imágenes de episodios anteriores. Entre los capítulos que no se realizaron se encuentran los tres últimos, en los que aparentemente se producía el enfrentamiento final entre Rico y la Reina Madre de los insectos en la Tierra. La ausencia de conclusión no permite considerar a *Las brigadas del espacio* como la narrativa completa que pretendía ser. Sin embargo, también se puede entender que la narrativa está cerrada porque finaliza, como la película, con una victoria temporal sobre los antagonistas. Aquí también el verdadero eje de la historia era el crecimiento

personal de Johnny Rico a través de las diversas batallas contra los insectos y en ese sentido el último capítulo producido con material original, *Spirits of the departed* (1.37.), en donde Rico asume el liderazgo de su unidad como teniente y logra una gran victoria sobre los insectos, es un final aceptable para este planteamiento.

También existen ejemplos de adaptaciones que no pertenecen al género de la aventura, especialmente comedias puras o comedias híbridas con otros géneros. Entre estas destacan tres adaptaciones de películas protagonizadas por el actor Jim Carrey, *Ace Ventura, un detective diferente* (1994, Tom Shadyac), *La máscara* (1994, Chuck Russell) y *Dos tontos muy tontos* (1994, Peter Farrelly y Bobby Farrelly). En los dos primeros casos la comedia se combinaba con la acción, aunque *Ace Ventura* (CBS, 1995-99) contaba con más elementos surrealistas (como animales hablando) que *La máscara* (CBS, 1995-97). *Dos tontos muy tontos* (ABC, 1995) era una comedia pura que seguía las aventuras de sus dos descerebrados protagonistas. *Las alucinantes aventuras de Bill y Ted* (1989, Stephen Herek) era también una comedia sobre dos adolescentes con aspiraciones musicales que reciben la visita de un viajero del tiempo que les ayudará a aprobar una presentación escolar de la que depende el futuro de la Humanidad llevándolos a conocer a diversos personajes históricos. La serie *Bill & Ted's excellent adventures* (CBS, 1990; Fox, 1991) seguía los viajes por el tiempo de los personajes, que en cada capítulo visitaban dos o tres lugares diferentes en unas tramas con cierto didactismo.

Sin embargo, lo más destacable de *Bill & Ted's excellent adventures* fueron sus circunstancias de producción. La serie comenzó su emisión en la CBS contando con los protagonistas de la película (Keanu Reeves, Alex Winter y George Carlin) para prestar las voces a sus equivalentes animados. Después de una única temporada la serie pasó de Hanna-Barbera a DIC Entertainment y de la CBS a la cadena Fox. Ese mismo año se había estrenado una continuación de la película, *El alucinante viaje de Bill y Ted* (1991, Peter Hewitt), y Fox había desarrollado una versión en imagen real basada en los personajes que tenía también por título *Bill & Ted's excellent adventures* (Fox,

1992). Como resultado, fueron los actores protagonistas de la serie de imagen real, Evan Richards y Christopher Kennedy, los que a partir de ese momento prestaron sus voces a Bill y Ted. Sin embargo, ninguna de las dos versiones tuvo demasiada fortuna: la serie de animación fue cancelada después de esa segunda temporada y la de imagen real provocó una impresión tan desfavorable en los ejecutivos de la cadena que decidieron emitirla en el verano siguiente, el periodo dedicado a los descartes en la programación.

Todos los ejemplos comentados hasta el momento han utilizado como base películas de gran popularidad en traslaciones dirigidas, aunque no sea exclusivamente (como *Beetlejuice* y en menor medida *Las brigadas del espacio*), a un público infantil. Pero existe una relevante excepción con *Clerks* (ABC, 2000), basada en *Clerks* (1994, Kevin Smith). Producida de forma independiente, en blanco y negro y con un presupuesto minúsculo, *Clerks* se convirtió en un éxito sorpresa en 1994 logrando multitud de premios y unas recaudaciones que, aunque no fueron muy elevadas, sirvieron para convertirla en un título de relevancia entre el público aficionado a este tipo de cine. *Clerks* mostraba un día en la vida del cajero de una pequeña tienda que un sábado por la mañana tiene que ir a trabajar a pesar de ser su día libre y se encuentra con multitud de problemas: no puede librarse de la presencia constante de su amigo Randall, que trabaja en el videoclub de al lado y no deja de incordiar a sus clientes, se entera de que su antigua novia va a casarse y descubre las peculiares costumbres sexuales de su actual pareja.

El estreno de *Clerks* sirvió para lanzar la carrera como director de Kevin Smith, que posteriormente realizó *Mallrats* (1995), *Persiguiendo a Amy* (1997) y su mayor éxito, *Dogma* (1999). Smith, un rostro popular porque aparece en todas sus películas interpretando a un personaje llamado Bob el Silencioso, ya había desarrollado un cómic basado en los personajes de *Clerks* y en 1999 ofreció la idea de una serie de animación a las cadenas UPN, que entonces acababa de comenzar su emisión, y ABC⁴⁴⁰. Finalmente se decidiría por la ABC, la cadena

⁴⁴⁰ Datos sobre la versión animada de *Clerks* tomados de la sección dedicada a la serie en la página web oficial de Kevin Smith: <http://www.viewaskew.com/cartoon/happenin/index.html> (14-09-2004).

propiedad de Disney que estaba desarrollando cierta fama por cancelar los programas con una gran rapidez. La idea de la ABC era desarrollar una serie de animación para adultos que captara a la misma audiencia que había convertido a *Los Simpson* en un fenómeno popular, demostrando que existía un público no infantil dispuesto a ver animación especialmente creada para su sensibilidad. Todas las cadenas intentarían desarrollar proyectos similares (la misma ABC con *El crítico* en 1994), pero sólo Fox, con un perfil de audiencia joven, ha logrado desarrollar otras series de animación de éxito como *El rey de la colina*, *Padre de familia* y *Futurama*.

Convertir *Clerks* en una serie de televisión no se presentaba en principio como un proyecto demasiado complejo. Se trataba de una comedia que combinaba el naturalismo con situaciones en las que los problemas se convertían en hiperbólicos, un planteamiento parecido al de la mayoría de las comedias de situación. De hecho, ya había existido un proyecto para una telecomedia basada en la película que no pasó de la fase del piloto. Sin embargo, el verdadero problema era que gran parte de la comicidad de *Clerks* se basaba en personajes estrambóticos (especialmente Bob el Silencioso y Jay, su inseparable compañero), el uso de un lenguaje lleno de palabras malsonantes y continuas referencias al sexo. *South Park* era un ejemplo de que este tipo de contenido podía ser material para una serie de animación en un canal de cable, pero era algo completamente impensable en una *network* y más aun para una cadena de la que era propietaria The Walt Disney Company. Incluso el evidente hecho de que Jay estuviera fumando droga y se dedicara a negocios poco claros junto a Bob el Silencioso, una atribución esencial de los personajes, tenía que enmascarado. Tras eliminar todos estos elementos, la serie iba a girar en torno a un planteamiento que parecía sacado de un cómic (un medio del que Smith es un ferviente admirador): Dante y su amigo Randal, con la ayuda de Jay y Bob el Silencioso, debían enfrentarse al malvado empresario Leonardo Leonardo, que acababa de abrir una tienda enfrente de las suyas. En los enrevesados argumentos Dante se metía en sucesivos problemas para acabar siempre en el mismo lugar, la pequeña tienda en la que trabaja y de la que parece nunca podrá escapar.

En cada capítulo abundaban las parodias sobre cultura popular, especialmente programas de televisión, películas (sobre todo *La guerra de las galaxias*, un motivo recurrente para Smith) y personajes populares. Los irreverentes contenidos no obviaban las referencias autorreflexivas, como incluir a un personaje afroamericano después de que los protagonistas reciban cartas de los espectadores quejándose de la escasa diversidad étnica en la serie. Los principales actores de la película prestaron sus voces a los protagonistas Dante (Brian O'Halloran), Randal (Jeff Graves), Jay (Jason Mewes) y Bob el Silencioso (Kevin Smith). En algunos capítulos concretos también aparecieron otros personajes de la película con las voces de los actores originales mientras que, tal y como ocurre en *Los Simpson*, personajes famosos prestaron sus voces a versiones animadas de ellos mismos o personajes nuevos.

El sexto y último capítulo de *Clerks*, que completaba la orden inicial de la ABC, se llamó *The last episode ever (El definitivo último capítulo)*, un título profético por cuanto sería así efectivamente. La serie no terminó de convencer a los ejecutivos de la cadena, que aplazaron su estreno, inicialmente previsto para primavera de 2000, hasta verano, la época que, como se ha comentado anteriormente, se dedica a emitir las producciones fracasadas. Sin embargo, el desastre para *Clerks* sería aún mayor, ya que la cadena optó por emitir los capítulos fuera de orden y, posteriormente, suspendió la emisión después de tan solo dos capítulos. La serie quedó inédita hasta ser emitida íntegramente en el canal de cable Comedy Central y después fue editada en DVD. El resultado final evidencia las posibilidades de un original programa que de haber sido emitido en la UPN se hubiera podido convertir en el equivalente de lo que *Los Simpson* supuso para Fox.

7.3. LAS ADAPTACIONES NARRATIVAS.

7.3.1. La expansión diegética.

7.3.1.1. Introducción.

La expansión diegética es uno de los principales mecanismos de adaptación de una película como serie de televisión. Con la expansión diegética la serie continúa con coherencia los acontecimientos descritos en la película ofreciendo nuevas historias protagonizadas por el personaje o los personajes principales de la misma. Por ejemplo, la versión televisiva de *Alien nación* (1988, Graham Baker), *Alien nación*, recupera a la pareja protagonista original, los agentes de policía Francisco, un extraterrestre, y Sykes, un humano. La película tenía como argumento el comienzo de una relación marcada por la incompreensión, mientras que la serie ahonda en esa amistad llena de contradicciones y problemas. Otro caso similar es el de *Shaft* (CBS, 1973-74), basada en la trilogía sobre un detective que comenzó con *Las noches rojas de Harlem*. Las tres películas seguían las peripecias del detective privado John Shaft (Richard Roundtree), un tipo duro que destacaba tanto por sus cualidades como amante como por su capacidad para resolver todo tipo de casos. La serie ofrecía nuevas aventuras de John Shaft, aunque debido a las restricciones de la televisión, en estas peripecias debían existir muchas menos referencias al sexo, la violencia y las palabras malsonantes. En estos ejemplos la coherencia entre el relato cinematográfico y la serie de televisión es muy fuerte, de forma que el primero puede entenderse a un nivel narrativo como el capítulo piloto de la segunda, lo que exige que el referente tenga un final abierto que favorezca esta transición de manera natural.

En otras ocasiones existen alteraciones en el ámbito temporal o espacial entre el referente cinematográfico y la adaptación televisiva. Un caso interesante de la primera de las situaciones es *Starman* (ABC, 1986-87), la versión televisiva de *Starman. El hombre de las estrellas* (1984, John Carpenter). La película narraba las aventuras de un extraterrestre que llegaba a la Tierra por error y tomaba el cuerpo de un hombre fallecido en un accidente. Acompañado por una mujer, el extraterrestre huía de unos agentes gubernamentales, pero antes de abandonar la Tierra en una nave establecía una relación amorosa con la

mujer, que, como se mostraba al final, había quedado embarazada. La serie se desarrolla diecisiete años después, con el extraterrestre regresando a la Tierra para unirse a su hijo en la búsqueda de su madre, que lleva varios años desaparecida. En este caso, como el extraterrestre tomaba un nuevo cuerpo, también se favorecía la transición al nuevo actor protagonista, Robert Hays.

Además de diferencias temporales, también puede haber alteraciones espaciales. La versión televisiva de *Mentes peligrosas* parte de una propuesta argumental que exige un cambio espacial. La profesora protagonista, LouAnn Johnson (Annie Potts), abandonó durante un tiempo la enseñanza tras los acontecimientos de la película y tras un periodo de descanso decide regresar a ella, aunque en este caso a un instituto diferente de California, lo que permite relacionar al personaje con nuevos alumnos y profesores. Un caso similar es el de *Buffy, cazavampiros*, basada en la película *Buffy, la cazavampiros*. En el primer capítulo de la serie la protagonista, Buffy Summers (Sarah Michele Gellar), se instala en la pequeña localidad de Sunnydale junto a su madre después de abandonar Los Ángeles. Para entonces los padres Buffy se han divorciado y ella ha sido expulsada del instituto después los acontecimientos descritos en la parte final de la película, en la que destruyó el gimnasio para salvar a sus compañeros de una horda de vampiros.

En otras ocasiones la expansión sigue siendo un procedimiento válido aunque se produzca un cambio en el personaje protagonista. El caso más característico es el de *Los inmortales* (Sindicación, 1992-98), basada en la serie cinematográfica que se inició con *Los inmortales* (1986, Russell Mulcahy). Las películas mostraban las aventuras de un noble escocés, Connor MacCleod (Christopher Lambert), que tras ser herido en una batalla había descubierto que pertenece a una casta de seres inmortales que deben luchar entre sí hasta que sólo uno sobreviva. Sin poder huir de este destino, llevaba varios siglos matando a sus semejantes. La serie de televisión tomaba el mismo principio argumental, pero utilizando otro personaje con idénticas características, Duncan MacCleod (Adrian Paul). Connor y Duncan son familiares y amigos y han seguido trayectorias vitales similares. Con esta original solución se conseguía mantener diferenciados ambos textos aprovechando todos los

elementos que convirtieron a la película en un éxito entre el público, como las cualidades del personaje protagonista, reproducidas miméticamente en Duncan MacCleod. Este modelo es una adaptación del tipo de continuación analizado anteriormente en el que el protagonista original es sustituido por otro personaje nuevo con sus mismos atributos.

Un tipo diferente de expansión actúa a través del formato de la antología. Como ya se explicó anteriormente, las series antológicas están formadas por capítulos con diégesis independientes que tienen en común características genéricas o coordinadas espacio-temporales. Se trata de un género que tuvo gran auge durante los años cincuenta y sesenta y que, tras varios años en decadencia, vivió un periodo de relativo esplendor en los noventa. Algunas de las adaptaciones televisivas de películas han optado por tomar la forma de antologías, habitualmente encuadradas en los géneros del misterio o el terror. Un interesante ejemplo de este tipo de adaptaciones es *Las pesadillas de Freddy*, basada en una de las series cinematográficas más prolíficas de los años ochenta cuyo punto de partida fue *Pesadilla en Elm Street*. Todas las películas siguen las grotescas peripecias de un extraño personaje llamado Freddy Krueger (Robert Englund), un asesino de niños ejecutado por los padres de sus víctimas que ha regresado en forma de espectro para perseguir en sus sueños a los jóvenes de la pequeña ciudad de Springfield hasta llevarlos a la muerte. En *Las pesadillas de Freddy Krueger* actúa como un narrador que introduce historias de terror protagonizadas por adolescentes que son atacados por violentos fenómenos paranormales o asesinos en serie. En algunos de estos capítulos Freddy se convertirá en protagonista de las historias que cuenta, recordando acontecimientos del pasado como su muerte física (en el capítulo piloto) o algunos de sus crímenes, combinando así la narración heterodiegética con la homodiegética.

Otro ejemplo similar es *The hunger II* (Showtime, 1997-2000), la versión televisiva en forma de antología de *El ansia* (1983, Tony Scott). La película era una historia de terror protagonizada por una pareja de vampiros que había sobrevivido a lo largo de los siglos asesinando a sucesivos amantes. Cuando él entra en un proceso de decadencia que lo lleva a la muerte, ella encontrará su

nueva compañía en una investigadora médica con una vida sin sentido. La serie de televisión, producida por Tony Scott, retomaba el elemento más característico de la película, la combinación entre el terror y el erotismo. *The hunger II* ofrece historias independientes en las que personajes desesperados se enfrentaban a situaciones extraordinarias que casi siempre los conducían a la perdición, con el sexo explícito como un elemento fundamental dentro del argumento. La serie contaba con la figura de un narrador intradiegetico que introducía las diferentes historias aportando una reflexión filosófica. Durante la primera temporada este narrador fue interpretado por el actor Terence Stamp, que fue sustituido en la segunda temporada por David Bowie, uno de los protagonistas junto a Catherine Deneuve y Susan Sarandon de *El ansia*, aunque no hay ninguna indicación de que se trate del mismo personaje.

Por último, podemos mencionar un caso original dentro de las adaptaciones basadas en las expansiones diegéticas, *La guerra de los mundos* (Sindicación, 1989-90), basada en el clásico de ciencia-ficción *La guerra de los mundos* (1953, Byron Haskins). La serie narra el esfuerzo de los habitantes de la Tierra por oponerse a una invasión extraterrestre, el mismo argumento que la película. Sin embargo, lo más interesante del programa es la relación que establece con sus referentes. Según se cuenta en el capítulo piloto, la Tierra sufrió dos ataques por parte de extraterrestres en la primera mitad del siglo XX. El primero, en 1938, había sido derrotado y ocultado al público haciendo creer que se trataba un episodio de histeria colectiva provocado por un programa de radio, una referencia directa a la célebre dramatización de Orson Welles de la obra original, la novela de H.G. Wells. La segunda invasión se había desarrollado en 1953 (año del estreno de la película) y también había sido derrotada. Algunos extraterrestres supervivientes habían permanecido congelados durante treinta y cinco años, pero un ataque terrorista a las instalaciones en donde se encontraban les había permitido escapar. Desde una base militar en el subsuelo y con la capacidad de ocupar cuerpos humanos, planeaban conquistar la Tierra, un propósito que debía ser evitado por un equipo de científicos humanos, los únicos que conocían su existencia.

7.3.1.2. Ejemplos analizados.

A) Ejemplo de expansión retrospectiva: *Las aventuras del joven Indiana Jones.*

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Cine:

En busca arca perdida (Raiders of the lost ark), 1981.

Dirigida por Steven Spielberg. Escrita por Lawrence Kasdan basándose en una historia de George Lucas y Phillip Kauffman.

Reparto: Harrison Ford (Indiana Jones), Karen Allen (Marion Ravenwood), Paul Freeman (Belloq), John Rhys-Davies (Sallah), Denholm Elliott (Brody), Anthony Higgins (Gobler), Alfred Molina (Satipo), Ronald Lacey (Toht) y Wolf Kahler (Dietrich).

Resumen: Indiana Jones es un arqueólogo que reparte su tiempo entre las clases que imparte en la Universidad y la búsqueda de tesoros y reliquias ocultas. A petición del Servicio Secreto Jones debe encontrar el Arca de la Alianza, el lugar en el que Moisés depositó las tablas de los diez mandamientos. La tradición atribuye al arca poderes mágicos y Hitler ha enviado a sus mejores expertos en su búsqueda. La clave puede estar en un medallón encontrado por un antiguo mentor de Jones y ahora poseído por su hija, Marion, a la que Indiana abandonó en el pasado. Después de superar las diferencias iniciales, Marion e Indiana se embarcan juntos rumbo a Egipto, donde el equipo de Hitler, dirigido por el malvado Belloq, está realizando excavaciones. Tras muchas peripecias el Arca es llevada a una isla en donde Belloq se dispone a abrirla con los aventureros detenidos sin poder hacer nada por evitarlo. Pero el resultado no es el esperado y del Arca sólo salen unos haces de luz que matan a todos los que los miran. Jones y Marion sobreviven y el Arca acaba en el lugar más seguro posible, un almacén repleto de antigüedades sin catalogar.

Indiana Jones y el templo maldito (Indiana Jones and the temple of doom), 1984.

Dirigida por Steven Spielberg. Escrita por Gloria Katz y Willard Huyck.

Reparto: Harrison Ford (Indiana Jones), Kate Capshaw (Willie Scott), Jonathan Ke Quan (Short Round), Amrish Puri (Mola Ram), Roshan Seth (Chattar Lal) y Phillip Stone (Capitán Blumburtt).

Resumen: Indiana Jones busca una reliquia en un club asiático y, tras una trepidante persecución, acaba junto a una cantante, Willie, y un niño en medio de la selva india. Una vez allí entran en un poblado del que han sido secuestrados todos los niños y robada su piedra sagrada. El trío se dispone a ayudar a las gentes del poblado y descubren que los niños fueron raptados para trabajar en unas minas dirigidas por Mola Ram, el líder de una secta que pretende reunir un grupo de piedras mágicas para dotarse de un poder casi infinito. Después de numerosas peleas y persecuciones, Indiana Jones recuperará la piedra mágica y liberará a los niños, partiendo hacia nuevas aventuras.

Indiana Jones y la última cruzada (Indiana Jones and the last crusade), 1989.

Dirigida por Steven Spielberg. Escrita por Jeffrey Boam.

Reparto: Harrison Ford (Indiana Jones), Sean Connery (Dr. Henry Jones), Denholm Elliott (Brody), Alison Doody (Dra. Elsa Schneider), John Rhys-Davies (Sallah), Julian Glover (Walter Donovan), Michael Byrne (Vogel) y River Phoenix (Joven Indy).

Resumen: Indiana Jones se enfrenta a su mayor reto: encontrar el Santo Grial y rescatar a su padre. Éste ha sido secuestrado por agentes al servicio de Hitler que buscan el Grial porque, según cuenta la leyenda, es capaz de dar la inmortalidad. Indiana tendrá que llegar al mismo Berlín para salvar a su padre de los nazis dirigidos por un arqueólogo rival, Walter Donovan. Desde allí juntos pondrán rumbo a Turquía, en donde se encuentra oculto el Grial custodiado por un cruzado de más de mil años de edad. Indiana tendrá que penetrar en una cueva para encontrar el Grial y salvar la vida de su padre, que está agonizando después de que Donovan le disparara para forzar a Indiana a encontrar el cáliz. El bien triunfará y Donovan pagará con la vida su arrogancia tras beber del cáliz equivocado. Jones salvará a su padre, pero nadie más disfrutará de la reliquia porque la cueva en la que se encontraba se hundirá en las profundidades para protegerlo.

Televisión:

Las aventuras del joven Indiana Jones (The young Indiana Jones chronicles), ABC: 1992-93; The Family Channel: 1994-96.

Creada por George Lucas.

Reparto: Sean Patrick Flanery (Indiana Jones joven), Corey Carrier (Indiana Jones niño), George Hall (Indiana Jones anciano), Ronny Coutteure (Remy), Lloyd Owen (Dr. Henry Jones) y Ruth de Sosa (Anna Jones).

Resumen: Un anciano Indiana Jones recuerda ante un pequeño público de jóvenes las aventuras que vivió durante su juventud y niñez. Indiana tuvo la oportunidad de viajar por todo el mundo y conocer a muchos personajes históricos, aunque también se enfrentó a grandes peligros. Y con apenas veinte años luchó en la Primera Guerra Mundial como miembro del ejército belga. Aunque su vida correrá un gran riesgo en muchas ocasiones, logrará participar en algunos de los acontecimientos históricos más importantes de las primeras décadas del siglo XX.

II. Contexto de producción.

Indiana Jones fue una de las franquicias cinematográficas más rentables de los años ochenta. Uno de los escasos proyectos en los que George Lucas y Steven Spielberg han colaborado activamente, ayudó a recuperar el género de aventuras, en decadencia desde los años sesenta. Combinando grandes dosis de humor, luchas, efectos especiales, excepcionales escenarios naturales, amor y un argumento con un héroe valiente y atractivo, Indiana Jones se convirtió en uno de los grandes iconos del cine contemporáneo. Los grandes resultados de taquilla de las distintas entregas, particularmente de la primera, que en una fecha tan temprana como 1981 recaudó en Estados Unidos doscientos cuarenta millones de dólares, también sirvió para revitalizar al propio cine norteamericano, que entonces estaba atravesando una fuerte crisis de público⁴⁴¹. La idea de recuperar a un Indiana Jones rejuvenecido ya estaba presente en el prólogo de *Indiana Jones y la última cruzada*, en el que se

⁴⁴¹ Datos tomados de TheNumbers.com disponibles en: <http://www.the-numbers.com/movies/1981/ORDRS.html> (15-08-2004).

introducía al personaje, interpretado por River Phoenix, durante sus años de colegio. Esa propuesta inicial evolucionó hacia una ambiciosa serie de televisión, *Las aventuras del joven Indiana Jones*, con una evidente finalidad didáctica y un protagonista dual, un Indiana Jones en la niñez y otro convertido ya en un adolescente. La idea era ofrecer aventuras e intrigas a imagen y semejanza de las entregas cinematográficas, aunque incorporándolas a un contexto didáctico.

Las aventuras del joven Indiana Jones comenzó a emitirse en la cadena ABC en 1992 con una estructura tradicional de capítulos de cuarenta y cinco minutos. Sin embargo, su fracaso de audiencia llevó a que el proyecto fuera momentáneamente cancelado por la ABC y reestructurado. A partir de ese momento la serie se centró únicamente en la figura del Indiana Jones adolescente y algunos capítulos de cuarenta y cinco minutos fueron sustituidos por telefilmes de una hora y media. Pero los índices no mejoraron y la serie fue cancelada definitivamente. El proyecto continuó en forma de cuatro nuevos telefilmes de noventa minutos emitidos por The Family Channel entre 1994 y 1996. En 1999 George Lucas preparó una edición videográfica bajo la que englobar todas las apariciones de Indiana Jones en orden cronológico. *Las aventuras completas de Indiana Jones (The complete adventures of Indiana Jones)* consta de veinticinco partes, de las que las veintidós primeras entregas son telefilmes que, o bien fueron producidos originalmente así, o bien son resultado de nuevos montajes de capítulos de la serie original con algún material adicional. Los cinco primeros capítulos tienen como protagonista al Indiana niño, los diecisiete siguientes al Indiana adolescente y los tres últimos son las entregas cinematográficas, con *Indiana Jones y el templo maldito* por delante de *En busca del arca perdida* porque ese es el orden cronológico de sus diégesis internas⁴⁴². Indiana Jones también se ha convertido en un fenómeno que ha trascendido el cine y la televisión y es posible encontrar en el mercado numerosas novelas y videojuegos con nuevas aventuras del personaje, todos ellos realizados siempre bajo la supervisión de George Lucas.

⁴⁴² Información tomada de la página web oficial de LucasFilms dedicada a Indiana Jones en todas sus formas multimedia: <http://www.indianajones.com> (15-08-2004).

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Las aventuras del joven Indiana Jones expande el universo de la serie cinematográfica mostrando diversos episodios de la niñez y la juventud de su protagonista, el arqueólogo y cazador de tesoros Indiana Jones. El prólogo de *Indiana Jones y la última cruzada* mostraba una de las aventuras de Indiana Jones durante su adolescencia, lo que sirve para familiarizarse con el personaje fuera de la edad con la que aparece en las tres entregas cinematográficas. En esta película también participa el padre de Indiana, el profesor Jones, que está presente en los capítulos protagonizados por el Indiana niño. También se puede destacar que en uno de los capítulos de la serie, *The mystery of the blues* (2.5. / 2.6.), es el Indiana Jones adulto, interpretado por Harrison Ford, el que ejerce la labor de narrador intradieético. Aparte de estos elementos existen muy pocas referencias directas entre la serie de televisión y la franquicia cinematográfica. Las películas pertenecen al género de la aventura y, aunque la serie pretende reproducir este tono, es mucho más pausada, dando más importancia al diálogo y la caracterización de los personajes.

Las diferencias entre un texto y otro parten de que *Las aventuras del joven Indiana Jones* pretende funcionar mucho más como relato histórico de carácter didáctico que como muestra del género de acción y aventuras. Por ello es habitual la presencia de varios personajes históricos dentro del argumento de cada capítulo, algo que no ocurría en la franquicia cinematográfica con la única excepción del encuentro con Hitler en *Indiana Jones y la última cruzada*. Sin embargo, en este caso ni siquiera la función del personaje histórico es la misma, porque en la película se utiliza como un recurso casi cómico (en medio de una persecución Indiana se encuentra con Hitler y éste le firma el libro que el aventurero porta), mientras que en la serie se trata de un mecanismo para introducir al espectador la vida y obra de algunas figuras relevantes en la historia del siglo XX. Este didactismo también se extiende a la estructura de los capítulos de la serie, que giran en torno a la narración homodiegética que

realiza el Indiana Jones anciano ante un público más joven después de que alguna circunstancia le haya hecho evocar su pasado.

Sin embargo, es destacable que la segunda parte de la serie, la formada por los telefilmes, sí retoma una estructura similar a la de las entregas cinematográficas. Las tres películas cuentan con un prólogo inspirado claramente en la franquicia cinematográfica de James Bond, una secuencia de gran acción y espectacularidad cuyo contenido no está relacionado directamente con el desarrollo posterior del argumento. El prólogo más conocido es el de *En busca del arca perdida*, en donde Indiana Jones, tras conseguir una reliquia, debe escapar de la cueva en la que se encuentra perseguido por una gran bola de piedra. En *Indiana Jones y el templo maldito* se trata de la secuencia de lucha en el club Obi-Wan que conduce a los protagonistas al aeropuerto y a caer sobre la selva india. Por último, en *Indiana Jones y la última cruzada* el joven Indiana encuentra una reliquia y debe escapar de unos expoliadores que consiguen arrebatársela, aunque a continuación se muestra cómo veinte años después el aventurero logra recuperarla. Los telefilmes retoman este planteamiento, incluyendo la ausencia de narrador, de forma que comienzan con secuencias que, aunque no son tan espectaculares como las de las películas, sí se caracterizan por una fuerte dosis de acción y son independientes del desarrollo posterior de la trama.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

En la serie de televisión el tiempo y el espacio van a tener una importancia fundamental, como bien queda expresado en los títulos de la tanda inicial de capítulos, compuestos por la fecha y el lugar en los que se desarrolla la aventura. Como su propio nombre indica, *Las aventuras del joven Indiana Jones* recoge las peripecias del protagonista de la franquicia cinematográfica durante sus años de juventud. El programa se ocupa de dos periodos concretos de sus primeros años de vida: los viajes que realizó con sus padres entre 1908 y 1910, de los nueve a los once años, y sus aventuras en solitario durante la adolescencia y primera juventud entre 1916 y 1920, de los diecisiete a los veintiún años. El prólogo de *Indiana Jones y la última cruzada* ocupa un

lugar intermedio entre los dos periodos descritos en la serie, ya que entonces Indiana continuaba viviendo con su padre después de la muerte de su madre. Esto encaja perfectamente con el marco temporal de la saga cinematográfica. Allí Indiana Jones tiene entre treinta y cinco y cuarenta años. Es necesario hacer notar que las tres películas no siguen un orden lineal, de forma que la primera entrega, *En busca del arca perdida*, se desarrolla en 1936, un año después que *Indiana Jones y el templo maldito*. Esto no afecta de forma sustancial al argumento, aunque son patentes las fuertes similitudes que existen entre la primera y la tercera entrega a nivel del argumento y de los personajes, por lo que resulta lógico que estas dos películas se coloquen seguidas dentro de la estructura temporal de la serie.

También es necesario destacar la fuerte importancia que el marco temporal tiene tanto en la serie como en la franquicia cinematográfica, con excepción de *Indiana Jones y el templo maldito*. El género de aventuras exige siempre colocar al personaje en situaciones extrañas a la cotidianidad del espectador y por ello se opta por desarrollar la historia en un periodo de fuerte tensión política. Tanto *En busca del arca perdida* como en *Indiana Jones y la última cruzada* el nazismo y la sombra amenazante que extendió sobre el mundo funcionan como marco de referencia, de la misma forma que lo hace el estallido de la Primera Guerra Mundial en las aventuras del Indiana Jones adolescente. En ambos casos el mundo se encuentra en una situación de crisis, lo que justifica la caracterización del personaje como un aventurero que debe sobrevivir en un mundo hostil.

El espacio va a tener una función similar, desempeñando una labor fundamental en el desarrollo del argumento. En la franquicia cinematográfica el espacio era fundamentalmente orgánico y aportaba una significación propia a la historia. Indiana Jones protagonizaba sus aventuras en lugares exóticos, como la selva de Perú y Egipto en *En busca del arca perdida* y la India en *Indiana Jones y el templo maldito*. En *Indiana Jones y la última cruzada* Turquía compartía protagonismo con otras localizaciones, como Venecia y Berlín, que comparten significaciones cosmopolitas. En la serie de televisión el espacio va a jugar igualmente una gran importancia. Algunas de estas

localizaciones servirán para realizar una reconstrucción histórica, como las ciudades europeas (Barcelona, Dublín, París, Viena, Praga) y norteamericanas (Chicago y Nueva York). En estos casos la serie representará las ciudades tal y como fueron en esa época utilizando localizaciones reales modificadas con efectos infográficos. También van a abundar localizaciones exóticas, como México, China, Turquía, el Congo, el África colonial y Europa Oriental⁴⁴³. Los cronotopos en los que se desarrolla cada capítulo van a servir para definir qué aventura va a vivir Indiana y los personajes históricos con los que se va a encontrar. La cantidad de localizaciones y su variedad también van a servir para caracterizar a Indiana como un personaje inquieto y arriesgado, algo fundamental para encuadrar la serie dentro del género de aventuras.

C. Los personajes.

Tanto en las entregas cinematográficas como en la serie de televisión el protagonista es el mismo, Indiana Jones en cuatro edades diferentes: la niñez, la juventud, la madurez y la vejez. En las tres películas Indiana Jones tiene unos treinta y cinco años, una edad perfecta para protagonizar todo tipo de aventuras peligrosas. En la serie las aventuras son narradas por un Indiana anciano de más de ochenta años que recuerda su vida de niño y adolescente. Como ya se comentó anteriormente, en *Indiana Jones y la última cruzada* ya apareció una versión juvenil de Indiana Jones. Y también hay que recordar que el Indiana adulto, Harrison Ford, aparece como el narrador de uno de los capítulos de la serie, *The mystery of the blues*. En cuanto a la caracterización del personaje, la serie intenta mostrar algunos rasgos básicos que resulten acordes con su desarrollo posterior tal y como es familiar al espectador. Por ejemplo, el Indiana niño es extremadamente curioso y siempre permanece ajeno al posible riesgo de sus aventuras. El Indiana adolescente, más elaborado psicológicamente, muestra también estos dos rasgos, a los que se suman el interés por las mujeres, la alta consideración de la amistad y el sentido del bien y el mal. Sin embargo, una característica esencial del

⁴⁴³ Datos sobre localizaciones y fechas verificados en la página oficial de LucasFilms dedicada a la edición videográfica de la serie (www.indianajones.com, 17-09-2004) y la página no oficial YoungIndy.com (www.innermind.com/youngindy/index.html, 22-09-2004).

personaje adulto está exenta de sus versiones juveniles, su sentido del humor cercano al cinismo. El humor está ausente del personaje y, por extensión, de *Las aventuras del joven Indiana Jones*, mientras que la franquicia cinematográfica se caracterizaba por su presencia frecuente. Además, el Indiana adulto se muestra como mucho más pícaro y despreocupado de las circunstancias. Sin embargo, ello está plenamente justificado porque en la serie el personaje se encuentra en proceso de formación y aún tiene que vivir las aventuras, seguramente más amargas, que le harán desarrollar el cinismo con el que se enfrentará a las situaciones en su madurez.

Además de Indiana, el único personaje presente tanto en *Las aventuras del joven Indiana Jones* como en alguna de las películas es su padre, el profesor Henry Jones. Este personaje aparece durante todos los capítulos protagonizados por el Indiana Jones niño, pero está ausente de la vida del Indiana adolescente con la excepción de *Princeton, febrero de 1916* (2.7.). Hay que recordar que el personaje de Henry Jones fue introducido en *Indiana Jones y la última cruzada*, en donde era un maduro profesor cercano al retiro que mantenía una compleja relación con su hijo. Como también se muestra en la serie, el Profesor Jones nunca apoyó del todo sus actividades aventureras, prefiriendo que éste llevara una vida académica y ordenada parecida a la suya. También se incorpora la madre de Indiana, que en *Indiana Jones y la última cruzada* aparece como una figura ausente de la vida del protagonista, aunque ello no significa que ya hubiera fallecido. El personaje aparece en los capítulos protagonizados por el Indiana niño, pero no en los del Indiana adolescente, por lo que su muerte se debió producir entre marzo de 1910 (fecha del último capítulo con el Indiana niño) y febrero de 1916 (fecha del primer capítulo con el Indiana adolescente). El único personaje, aparte de Indiana Jones, que tiene cierta continuidad durante la serie es Remy, el amigo belga de Indiana que lo acompaña en muchas de sus aventuras, especialmente durante el periodo de la Primera Guerra Mundial.

Uno de los apartados más interesantes de *Las aventuras del joven Indiana Jones* es la multitud de personajes históricos que aparecen a lo largo de la serie. El argumento de cada episodio está construido para justificar la

presencia de estos personajes, algunos de cuales tendrán una fuerte implicación en el desarrollo del argumento, mientras que la importancia de otros será puramente anecdótica. En la serie no sólo aparecen grandes estadistas o militares sino también todo tipo de personajes fundamentales para entender la cultura, el arte o el pensamiento del siglo XX. Lo más interesante es que normalmente estos personajes no van a estar representados en su mayor momento de gloria, sino en su periodo de juventud, siguiendo un proceso análogo al realizado con el personaje de Indiana Jones, algo especialmente útil dentro de la finalidad didáctica de la serie, que opta por desacralizar las figuras históricas para hacerlas más accesibles para el espectador. También es un método válido con el que introducir personalidades cuya importancia en la historia corresponde a un periodo posterior al mostrado en la serie. Por ejemplo, Charles de Gaulle aparece en el capítulo *Alemania, agosto de 1916* (2.3.) como un joven prisionero de guerra, al igual que Ernest Hemingway, conductor de ambulancias en *Italia, junio de 1918* (2.12.), y Pablo Picasso y Norman Rockwell, pintores en ciernes en *Paris, septiembre de 1908* (2.16.).

D. Las acciones narrativas.

Indiana Jones es el protagonista tanto de *Las aventuras del joven Indiana Jones* como de la franquicia cinematográfica, un protagonismo que se ve reforzado por el hecho de que las tramas giran en su totalidad alrededor de su figura. Mucho más complicada es la delimitación de su objetivo. En las películas la misión de Indiana es siempre recuperar una reliquia con poderes mágicos, como el Arca de la Alianza en *En busca del arca perdida*, las piedras candentes en *Indiana Jones y el templo maldito* y el Santo Grial en *Indiana Jones y la última cruzada*. Sin embargo, en la serie la recuperación de reliquias no funciona como objetivo en casi ningún capítulo, en parte porque ésta se basa en un presupuesto diferente. En el periodo cubierto por las películas Indiana Jones ya es un consumado aventurero que trabaja como arqueólogo recuperando piezas perdidas escondidas alrededor del mundo. Sin embargo, la serie se ocupa de su etapa de formación y el personaje no tiene una dedicación específica, por lo que vaga sin rumbo a merced del desarrollo de los

acontecimientos. Ello es especialmente patente en los capítulos con el Indiana niño como protagonista, en donde su único objetivo es satisfacer su curiosidad infantil resolviendo algún misterio mientras acompaña a sus padres. En muchos de los capítulos con el Indiana adolescente el personaje se va a limitar a cumplir la misiones que le son encomendadas como soldado del ejército belga durante la Primera Guerra Mundial. Excepcionalmente en el telefilme *Treasure of the peacock's eye* el argumento va a ser similar al de las entregas cinematográficas y el objetivo de Indiana Jones es encontrar una joya, un diamante de incalculable valor que una vez fue propiedad de Alejandro Magno.

El Indiana Jones cinematográfico contaba con dos ayudantes principales que aparecían en *En busca del arca perdida* e *Indiana Jones y la última cruzada*, su jefe en la universidad, el Profesor Brody, y su guía en localizaciones exóticas, Sallah. Ninguno de estos dos personajes aparecen en la serie de televisión y su función es ocupada por diversos personajes anecdóticos, entre los que sólo el belga Remy destaca por su presencia en varios capítulos. En cuanto a los antagonistas, Indiana Jones siempre se enfrenta a personajes malvados guiados por el ansia de poder, una arrogancia que pagan con una muerte dolorosa. El nazismo es el antagonista principal en *En busca del arca perdida* e *Indiana Jones y la última cruzada*, aunque se encuentra personalizado en Belloq y Walter Donovan. Este esquema maniqueo va a ser sustancialmente alterado en *Las aventuras del joven Indiana Jones*, en donde no van a aparecer malvados de gran entidad salvo contadas excepciones. En este sentido la serie de televisión va a abordar una visión histórica bastante equilibrada. Es cierto que en cada capítulo Indiana va a tener a alguien que se oponga a que logre su objetivo, lo que da emoción a la aventura, pero estos personajes casi nunca van a estar caracterizados con la simplicidad de los antagonistas de la serie cinematográfica y siempre se va a explicar el por qué de esa oposición, lo que es especialmente patente en los capítulos desarrollados durante la Primera Guerra Mundial. Por último, en dos de las películas los servicios de inteligencia actuaban como destinador y en buena parte de los capítulos con el Indiana adolescente los estamentos militares o los servicios de inteligencia van a tener esa misma función.

IV. Conclusión.

Las aventuras del joven Indiana Jones no alcanzó el éxito esperado durante su emisión en televisión, en parte por las excesivas expectativas que se crearon a su alrededor. Sin embargo, este fracaso relativo no empaña sus grandes virtudes como serie de televisión y como adaptación de una franquicia cinematográfica. En el primer apartado, *Las aventuras del joven Indiana Jones* ha sido una de las escasas ocasiones en las que una serie de televisión ha contado con medios materiales similares a los del cine, lo que se pone de manifiesto por el lujo del que hace gala a nivel de localizaciones, efectos especiales y equipo artístico y técnico, así como ambición argumental y temática. Como adaptación la serie no pretende emular completamente a sus antecesoras, sino tomarlas como pretexto para desarrollar una historia mucho más compleja temáticamente y más elaborada psicológicamente en donde la acción y aventura están mucho más equilibradas con el desarrollo de los personajes y sus motivaciones. Los mayores problemas de *Las aventuras de joven Indiana Jones* fueron las elevadas expectativas creadas en torno a ella, de la que se esperaba que fuera una reedición de las películas sin tener en cuenta que, además de las limitaciones económicas y narrativas, partía de una filosofía radicalmente diferente.

Y es que el nivel excesivamente didáctico de algunos capítulos, particularmente los protagonizados por el Indiana niño, lograron cansar a un segmento elevado de público más adulto. En este sentido, el programa vivió su mejor momento cuando las historias se centraron en el Indiana adolescente y se cambió al formato de telefilme. Con Indiana Jones convertido en un hombre joven y eliminado el didactismo, la historia pudo añadir con más naturalidad las escenas de acción y aventura a la reconstrucción histórica del primer cuarto del siglo XX, incluyendo el desfile de personalidades destacadas del periodo. En cualquier caso, y sin tener en cuenta si la serie logró o no la repercusión esperada, *Las aventuras del joven Indiana Jones* es una de las adaptaciones televisivas de éxitos cinematográficos más ambiciosas y creativas realizadas hasta el momento.

B) Ejemplo de expansión prospectiva: *Stargate SG-1*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Cine:

Stargate, puerta a las estrellas (Stargate), 1994.

Dirigida por Roland Emmerich. Escrita por Roland Emmerich y Dean Devlin.

Reparto: Kurt Russell (Jack O'Neill), James Spader (Dr. Daniel Jackson), Jaye Davidson (Ra), Viveca Lindfors (Catherine Langford), Mili Aveital (Sha'uri), Alexis Cruz (Skaara), John Diehl (Teniente Kawalsky) y Leon Rippy (General W.O. West).

Resumen: A comienzos del siglo XX un grupo de arqueólogos descubre en Egipto un extraño artilugio de procedencia desconocida, posiblemente extraterrestre. Tras años de infructuosa investigación la directora científica del proyecto se pone en contacto con un arqueólogo de revolucionarias ideas, Daniel Jackson, para que entre a formar parte del equipo investigador. Jackson descubre que es una puerta estelar que permite entrar en contacto con un planeta que se encuentra al otro lado de la galaxia. Se organiza un equipo militar para realizar una misión de prueba del que forma parte Daniel Jackson y que está dirigido por el Coronel Jack O'Neill, un duro militar trastornado por la muerte accidental de su hijo. Al traspasar la puerta encuentran una sociedad primitiva que se asemeja a la egipcia y Jackson se enamora de una de las nativas, Sha'uri. Poco después aparece la divinidad a la que adoran los habitantes del planeta, Ra, un ser diabólico que sobrevive como parásito dentro de un cuerpo humano. Jackson y O'Neill sublevan a los nativos contra Ra, cuya nave es destruida con la bomba nuclear que el coronel había llevado para neutralizar la puerta si suponía una amenaza para la Tierra. Finalmente O'Neill y sus soldados regresan a la Tierra mientras que Jackson permanece en el planeta junto a Sha'uri.

Televisión:

Stargate SG-1 (Stargate SG-1), Showtime: 1997-2002; Sci-Fi Channel: 2002-.

Adaptado para la televisión por Brad Wright y Jonathan Glassner.

Reparto: Richard Dean Anderson (Jack O'Neill), Michael Shanks (Dr. Daniel Jackson), Amanda Tapping (Mayor Samantha Carter), Christopher Judge

(Teal'c), Don S. Davis (General George S. Hammond) y Corin Nemec (Jonas Quinn).

Resumen: Un año después del primer viaje por la puerta interestelar, el proyecto Stargate comienza a funcionar de nuevo. En el planeta Abydos se produce un ataque por parte del sucesor de Ra, Apophis, y Sha're y su hermano Skaara son secuestrados para ser usados como huéspedes para las criaturas parásitas llamadas Goa'ulds. El equipo, comandado por el coronel O'Neill, acude a ayudar a Jackson y logra salvar su vida, pero no consigue evitar que Apophis parta junto a Sha're y Skaara. A partir de ese momento el equipo formado por Jackson, O'Neill, la Mayor Carter y el líder de la guardia de Apophis, Teal'c, que ha traicionado a su antiguo señor, recorren múltiples mundos intentando luchar contra el maligno poder de los Goa'ulds, que amenazan con destruir la Tierra. En sus aventuras el equipo Stargate SG-1 entrará en contacto con múltiples civilizaciones extraterrestres buscando aliados para la lucha contra los Goa'ulds y descubrir cuál es el origen de la puerta estelar. El Dr. Daniel Jackson morirá tras un accidente con un artefacto nuclear, pasando a otro plano de la existencia. Su lugar en el equipo será ocupado por Jonas Quinn, un extraterrestre que ha renegado de su raza tras el accidente de Daniel Jackson y que desea compensar su pérdida. Pero finalmente Jackson recuperará su forma corpórea y se unirá de nuevo al equipo.

Otros títulos:

Stargate: Infinity, Fox: 2002-2003.

Reparto (voces): Kathleen Barr (Draga), Mackenzie Gray (Pahk'kal), Mark Hildreth (R.J. Harrison) y Dale Wilson (Mayor Gus Bonner).

Stargate: Atlantis, Sci-Fi Channel: 2004-.

Reparto: Joe Flanigan (Mayor John Shepard), Torri Higginson (Dra. Elizabeth Weir), Rainbow Francks (Teniente Aiden Ford), David Hewlett (Dr. Rodney McKay) y Rachel Luttrell (Teyla Emmagan).

II. Contexto de producción.

Stargate, puerta a las estrellas fue un éxito sorpresa en 1994 logrando una repercusión inesperada entre el gran público. Realizada de manera casi independiente con financiación europea, la película fue posteriormente vendida a Metro-Goldwyn-Mayer por sus artífices, Roland Emmerich y Dean Devlin. *Stargate, puerta a las estrellas* debía ser originalmente la primera parte de una trilogía, pero este proyecto nunca llegó a completarse porque el estudio decidió utilizar la película como base de una serie de televisión orientada al mercado del cable y la sindicación, *Stargate SG-1*⁴⁴⁴. Aunque nuevos actores iban a interpretar a los personajes originales, dos de los intérpretes de la película retomaron sus papeles en intervenciones esporádicas, Alexis Cruz (Skaara) y Erick Avari (Kasuf). La serie no ha estado exenta de problemas de producción. Al final de la quinta temporada el actor Michael Shanks abandonó el programa al estar en desacuerdo con el rumbo que estaban tomando las tramas y la poca importancia que en su opinión se daba a su personaje, Daniel Jackson, por lo que se tuvo que añadir un nuevo personaje, interpretado por Corin Nemec, para cubrir el hueco dejado en el equipo. Sin embargo, Shanks ha regresado en la séptima temporada.

Emitida durante cinco temporadas en el canal *premium* Showtime, la serie pasó en su sexta temporada al Sci-Fi Channel, un canal básico de cable que le ha permitido ampliar aún más su audiencia. *Stargate SG-1* ha obtenido un gran éxito a nivel internacional y está anunciada una película para poner punto y final a su trayectoria cuando sea cancelada, aunque el proyecto ha sido aplazado indefinidamente para aprovechar el momento de gran popularidad que vive el programa. Mientras tanto, también ha dado lugar a una serie de dibujos animados, *Stargate: Infinity* (Fox, 2002-03), que recoge la premisa argumental de la serie (la existencia de puertas estelares) pero cuenta con un argumento totalmente diferente orientado hacia el público infantil y juvenil. También se ha estrenado con notable éxito una serie clónica *Stargate: Atlantis*

⁴⁴⁴ Dean Devlin comentó en una entrevista con la revista *IGN FilmForce* su decepción ante no poder completar su proyecto de realizar una trilogía sobre *Stargate, puerta a las estrellas*, afirmando que la serie es completamente diferente a su concepción inicial, aunque no por ello considera que no sea un producto interesante. Entrevista disponible en: <http://filmforce.ign.com/articles/365/365034p1.html> (18-09-2004).

(Sci-Fi Channel, 2004-), protagonizada por un nuevo equipo de exploración que se traslada a una zona aislada de la galaxia para investigar el origen de la Puerta Estelar. Asimismo ha dado origen a un variado abanico de productos como cómics, novelizaciones, guías, ediciones en DVD y discos recopilatorios con canciones utilizadas en la serie, a los que se suma la frecuente aparición de los actores en numerosas convenciones de aficionados alrededor del mundo.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Stargate SG-1 retoma todos los elementos narrativos de su predecesora cinematográfica, continuando y completando el universo diegético original. La coherencia entre el universo propuesto por *Stargate, puerta a las estrellas* y el de *Stargate SG-1* es total. De esta manera la película muestra el planteamiento de la situación narrativa (el descubrimiento de la puerta estelar y el primer viaje interplanetario que se realiza con ella) y la serie desarrolla ese punto de partida ocupándose de las exploraciones y la lucha contra los enemigos extraterrestres. Desde el punto de vista del universo diegético la serie realiza un proceso de ampliación significativo. En la película apenas existían datos acerca del origen de la puerta estelar y del enemigo Ra, hasta el punto de que parecía que éste era su creador y la utilizaba para dominar civilizaciones subdesarrolladas como lo había sido la Tierra en el pasado. Sin embargo, en la serie se plantea una situación mucho más compleja. Ra era solamente un líder más de una casta de dominadores regidos por un sistema feudal, los Señores del Sistema, que se extienden a lo largo de todo el universo esclavizando civilizaciones. Ra tampoco era el creador de las puertas interestelares, ya que éstas fueron desarrolladas por una raza extraterrestre ya desaparecida conocida como los Antiguos.

También se ofrecen nuevos datos sobre la puerta estelar. En *Stargate, puerta a las estrellas* se da a entender que ésta sólo sirve para conectar a la Tierra con un planeta gemelo que se encuentra al otro lado de la galaxia. En la serie el

lapso temporal ha permitido mayores investigaciones y descubrir cómo programar la puerta para que permita viajar a un número infinito de planetas, al menos tantos como puertas repartidas por el Universo. De esta forma se justifica que los personajes entren en contacto con numerosas civilizaciones extraterrestres, muchas de las cuales tienen un origen humano, algo que se explica porque, tal y como proclaman la teorías del Dr. Daniel Jackson en *Stargate, puerta a las estrellas*, la existencia de vida en el planeta habría sido obra de razas extraterrestres que habían repartido a humanos por toda la galaxia. Un último elemento que ayuda a multiplicar las características del universo es la presencia de nuevos equipos de investigación. Los supervivientes del equipo original reciben la denominación de Stargate SG-1. En diferentes capítulos aparecen o se mencionan otros grupos que realizan igualmente tareas de investigación, como son los equipos SG-3 y SG-5 (cuerpos de marines), SG-7 (cuerpo científico), SG-8 (cuerpo médico) y SG-9 (cuerpo diplomático)⁴⁴⁵.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Teniendo en cuenta que la película marca el punto de partida de la situación dramática, la relación de alargamiento sólo podía darse completando el universo diegético en sentido cronológicamente lineal. *Stargate SG-1* comienza un año después del punto en el que finalizaba *Stargate, puerta a las estrellas*, momento en el que Daniel Jackson y Jack O'Neill se vuelven a reunir en Abydos. Es relevante que en el capítulo *The torment of Tantalus* (1.10) se muestra que ya existieron viajes anteriormente, aunque acabaron en fracaso, por lo que esta opción no era la única posible pero sí la más lógica y verosímil. Respecto a los espacios, se mantienen algunos lugares básicos, como la sala de reuniones de la base militar y el lugar en el que se encuentra la puerta estelar, reproducidas en la serie con bastante fidelidad. Incluso aparecen habitualmente algunos planos de la puerta estelar y la sala en la que se encuentra tomados directamente de la película. Abydos, el planeta que aparece en *Stargate, puerta a las estrellas*, vuelve a ser escenario de algunos capítulos,

⁴⁴⁵ Estos equipos aparecen en diversos capítulos de la serie. Sus denominaciones y otros datos han sido verificados en la página oficial de la serie: <http://www.stargate-sg1.com/home/faq/index.html> (15-06-2004).

especialmente del piloto, *Children of the gods*. El resto de los espacios son completamente nuevos y se renuevan muy frecuentemente, ya que casi en cada episodio los protagonistas visitan un planeta diferente.

Como suele ser habitual en las producciones televisivas, la escenografía es más pobre que en las películas de medio-alto presupuesto. Ello se pone de especial manifiesto en *Stargate SG-1*, en donde los espacios son muy funcionales y, salvo algunas excepciones, suelen complementar la trama sin aportar ninguna información extra. Todo lo contrario que en *Stargate, puerta a las estrellas*, cuyo cuidado diseño de producción conseguía que la recreación mítica del antiguo Egipto aportara significaciones propias al contenido de la película y colaboraba en la identificación del espectador con la propuesta fantástica de la historia. Sin embargo, *Stargate SG-1* sí se apoya, como ocurría en la película, en unos elaborados efectos especiales. Al contrario de lo que sería de esperar, la serie utiliza estos efectos de manera muy abundante para la recreación de diversas civilizaciones extraterrestres y sus habitantes, lo que contribuye a que posea una notable calidad visual. Los efectos especiales, fruto del elevado presupuesto de la serie teniendo en cuenta los estándares televisivos, ayudan a crear nuevos espacios visualmente atractivos que compensan la ausencia de la auténtica grandiosidad espacial que caracteriza a la película.

C. Los personajes.

En *Stargate, puerta a las estrellas* aparecían dos protagonistas, el doctor Daniel Jackson y el Coronel Jack O'Neill. La relación entre ambos se fundamentaba en el contraste: Jackson era un científico joven, impulsivo e idealista y O'Neill un maduro militar amargado por la muerte de su único hijo. La fuerza dramática de la película se basaba en las diferentes actitudes de los personajes respecto al nuevo mundo descubierto, de forma que Jackson se acercaba a él sin complejos dominado por sus ansias de saber y O'Neill lo hacía con mucha más prudencia, planteándose la necesidad de destruirlo sin miramientos si podía constituir algún tipo de amenaza para la Tierra. A grandes rasgos la serie respeta las características fundamentales de los personajes. En

coherencia con la evolución de O'Neill en la parte final de la película, el militar es ahora algo más accesible, aunque mantiene muchas de sus cualidades intactas, como la tendencia a considerar que el fin justifica los medios. En la película O'Neill recuperaba su emotividad gracias a la relación paterno-filial que establecía con el joven Skaara, que lo ayudaba a aceptar la pérdida de su hijo y a reconciliarse con sus sentimientos. La recuperación de Skaara en la serie es una de las claves que permite comprender la evolución del personaje y le da a O'Neill un nuevo objetivo cuando Skaara es asimilado por un Goa'uld en el capítulo piloto. La caracterización de Daniel Jackson sigue contrastando con la de O'Neill, manteniendo su tendencia al humanitarismo y el afán de conocimiento. También se recupera un elemento de la película que ayuda a matizar su personalidad, el amor hacia su mujer Sha're, que es secuestrada junto a Skaara.

Aparte de Jackson y O'Neill, ningún personaje de la película se incorpora a la serie como habitual, aunque algunos sí aparecen de manera esporádica. La doctora Langford, quien introdujo a Jackson en el proyecto, aparece en tres capítulos durante la primera y segunda temporadas. En cuanto a los habitantes de Abydos, son recuperados en algunos capítulos Kasef, el líder de la comunidad, y sus dos hijos Skaara y Sha're. Ésta última es la esposa de Daniel Jackson, que en la película es llamada Sha'uri y como su hermano es utilizada como huésped para un Goa'uld en el capítulo piloto. Ambos personajes aparecen esporádicamente hasta que Teal'c debe matar a Sha're para salvar la vida de Daniel Jackson en *Forever in a day* (3.10.), y Skaara es liberado finalmente tras serle extraído su Goa'uld en *Pretense* (3.15.). El Mayor Kawalsky, uno de los supervivientes de equipo original, participa en la misión de regreso a Abydos, pero a su vuelta es infectado por un Goa'uld, que aflora casi inmediatamente y que lo lleva a la muerte en *Enemy within* (1.2.). Respecto a los personajes principales, la serie introduce dos nuevos: la Mayor Carter y Teal'c. Samantha Carter es una doctora militar de fuerte carácter pero con una amplia sensibilidad que sirve de puente dramático entre O'Neill y Jackson. A lo largo de la serie Carter y O'Neill se irán sintiendo atraídos mutuamente, pero su relación nunca termina de cristalizar y funciona como eje de tensión emocional entre los personajes, un procedimiento habitual para

ayudar a matizarlos psicológicamente. Por su parte, Teal'c era el jefe de la guardia real del malvado Apofis, al que traicionó para intentar liberar a su pueblo, esclavizado por los Goa'ulds. Otro nuevo personaje es el General Hammond, que sustituye al General West en la dirección del proyecto Stargate.

A lo largo de las sucesivas temporadas se incorporan numerosos personajes que después irán apareciendo de manera esporádica creando una amplia mitología. Entre éstos hay que mencionar los aproximadamente veinticinco Goa'ulds diferentes introducidos durante las primeras seis temporadas de la serie. Otro grupo de personajes relevantes son los miembros de la Tok'ra, un grupo disidente de los Goa'ulds que establece relaciones de cooperación con los humanos que les sirven de huéspedes. A pesar de la resistencia inicial, la Tok'ra y el equipo Stargate SG-1 llegan a entenderse y a partir de ese momento establecerán una cooperación mutua⁴⁴⁶.

D. Las acciones narrativas.

Se puede considerar que la serie no altera sustancialmente el planteamiento argumental de *Stargate, puerta a las estrellas*, esto es, el descubrimiento de nuevas civilizaciones en el espacio. Los sujetos principales de la acción son igualmente los mismos, Jackson y O'Neill, y también se respetan los objetivos secundarios particulares de cada uno de ellos, el enriquecimiento cultural en su contacto con nuevas civilizaciones y el cumplimiento del deber, respectivamente. Sin embargo, en la serie se amplía su objetivo común, acabar con la amenaza que representan los Goa'ulds, encarnada en la película por un único personaje, Ra. En el caso de Daniel Jackson existe otro objetivo principal, recuperar a su esposa Sha're, utilizada como huésped por los Goa'ulds. Éste es el motivo por el que Daniel decide unirse al equipo y por eso, cuando ella muere, Jackson se plantea abandonarlo. Sin embargo, tras la muerte de Sha're esta motivación es sustituida por otra que lo lleva a permanecer en el proyecto: encontrar al hijo que el Goa'uld de Sha're tuvo junto

⁴⁴⁶ La página web GateWorld.com cuenta con una extensa base de datos en donde se incluyen todos los personajes que han aparecido en las ocho temporadas de la serie producidas hasta el momento: <http://www.gateworld.net/characters/index.shtml> y <http://www.gateworld.net/goauld/index.shtml> (15-06-2004).

a Apophis. Este niño guarda toda la información genética de su raza, que puede servir para destruirlos definitivamente, con lo que a partir de ese momento acabar con los Goa'ulds será la única motivación principal de Daniel Jackson. O'Neill se convertirá en el único protagonista tras la muerte temporal de Jackson, aunque a partir de la sexta temporada su importancia se irá reduciendo hasta el punto de que cuando es nombrado jefe del proyecto *Stargate* deja parte de su protagonismo en manos de Carter y el reincorporado Jackson y asume la función de destinador.

En cuanto a los ayudantes, hay que destacar que la serie se ajusta al esquema narrativo televisivo prototípico, de manera que éstos adquieren mayor importancia en relación a lo que suelen hacerlo en la ficción cinematográfica, llegando a convertirse en sujetos de la acción en algunos capítulos. Los ayudantes principales van a ser la Mayor Carter y Teal'c. La Mayor Carter se sitúa en un punto intermedio entre O'Neill y Jackson, regulando sus relaciones y mediando en sus disputas. Además, su condición de doctora es fundamental para aportar los conocimientos científicos imprescindibles para resolver las situaciones de peligro. No hay que olvidar que Jackson es fundamentalmente un arqueólogo y no un especialista en ciencias naturales. Muy parecida es la función como fuente de información desempeñada por Teal'c, aunque respecto a la organización y la civilización Goa'uld. También ejercen la labor de ayudantes un grupo de personajes introducidos en la segunda temporada, la Tok'ra, cuya importancia crece conforme va avanzando la serie.

Los Goa'ulds van a ser los antagonistas principales durante todo el desarrollo de *Stargate SG-1*. Sin embargo, durante la primera temporada de la serie la función de antagonista va a estar centrada en un solo personaje, Apophis, que la hereda del personaje que la ejercía en la película, Ra. Tras la derrota de Apophis los antagonistas se multiplican y aparecen sucesivos Goa'ulds que ejercen la labor de antagonistas recurrentes. El Senador Robert Kinsey (posteriormente vicepresidente del país) también será un antagonista recurrente que desea acabar con el proyecto Stargate. Por último, respecto a los destinadores, esta función va a ser asumida por el General Hammond como jefe del proyecto, erigido como el encargado de delimitar y encomendar las

misiones al equipo protagonista, una función análoga a la realizada por el General West en la película.

IV. Conclusión.

Stargate SG-1 es un perfecto ejemplo de cómo se puede realizar exitosamente la traslación televisiva de una trama esencialmente cinematográfica. Sustituyendo las carencias en el diseño de producción por el enriquecimiento del carácter dramático de los personajes y sus relaciones, la serie completa de manera coherente y adecuada el universo planteado por *Stargate, puerta a las estrellas*. Ante la buena acogida lograda por la película en su estreno internacional, MGM podría haber intentando capitalizar ese éxito produciendo las dos continuaciones que su guionista Dean Devlin tenía proyectadas. Sin embargo, el estudio, cuya situación económica desde los años setenta es muy delicada, se dio cuenta de la necesidad de diversificar la producción y recuperó su práctica habitual desde los sesenta de adaptar en forma de series de televisión sus éxitos cinematográficos. La apuesta era arriesgada porque *Stargate SG-1*, a pesar de su modestia en comparación con la película, era un programa caro que no contaba con el apoyo de ninguna cadena. El estudio convirtió esta carencia en una ventaja porque le permitió trabajar sin la presión férrea de los índices de audiencia exigidos por las cadenas generalistas buscando las audiencias más especializadas del cable y la sindicación.

En este sentido, *Stargate SG-1* se ha convertido en un fenómeno dentro de los aficionados a la ciencia-ficción que se va haciendo más relevante con el tiempo, ya que el paso de temporadas no sólo no ha debilitado su base de apoyo, sino que de hecho la ha fortalecido hasta el punto de que el proyectado final de la serie al concluir de su sexta temporada se ha aplazado de forma indefinida. De esta forma *Stargate SG-1* ha superado la repercusión lograda por su referente cinematográfico y se ha convertido en una franquicia que ya ha dado lugar a novelizaciones, una serie de televisión animada y otra en imagen real. Así ha conseguido lo que debería ser lo ideal en estos casos: que la película parezca el episodio piloto de la serie y no ésta una continuación impostada del relato cinematográfico.

7.3.2. La sustitución diegética.

7.3.2.1. Introducción.

En la sustitución diegética el universo de la serie se superpone al de la película con el fin de desarrollar un punto de partida apto para una estructura fragmentada. Este tipo de adaptación es necesaria cuando la película tiene una estructura cerrada, por lo que la única manera de prolongarla es sustituyendo su desarrollo final por uno más abierto que permita la continuidad de la situación narrativa. Un buen ejemplo de ello es *La red* (1995, Irwin Winkler). En la película una programadora informática llamada Ángela Bennett (Sandra Bullock) entra en contacto por error con una poderosa organización de piratas informáticos, los Pretorianos, que responden intentando asesinarla y, al fallar, borran su identidad original y la reemplazan por la de una mujer buscada por asesinato, Liz Marx. Tras muchos esfuerzos Ángela conseguirá desenmascarar la oscura trama de corrupción que se esconde tras los Pretorianos y recuperar su identidad. Para adaptar la película como una serie de televisión este desarrollo final debía ser alterado para justificar que Ángela Bennett continuara siendo una huida de la justicia. Por ello, en el capítulo piloto de *La red* (USA Network, 1998-99) se toma el punto de partida de la película, que Ángela Bennett (Brooke Langton) es una programadora informática cuya identidad es borrada por un oscuro grupo conspirador y convertida en una delincuente buscada por la policía. Pero Ángela no tiene forma de desenmascarar a los Pretorianos y debe conformarse con escapar con vida. A partir de ese momento tendrá que huir constantemente de la justicia, utilizando sus conocimientos informáticos para, en un planteamiento muy similar al de *El fugitivo*, ayudar a los extraños en apuros con los que se va encontrando. Su objetivo fundamental será descubrir quiénes son los Pretorianos mientras investiga cuál es su conexión con la muerte accidental de sus padres cuando ella era sólo una niña.

Un caso muy similar es el de *En el calor de la noche* (1967, Norman Jewison) y su adaptación televisiva *En el calor de la noche* (NBC, 1988-92; CBS, 1992-94). En la película el policía afroamericano de ciudad Virgil Tibbs (Sidney Poitier) está de paso en la pequeña localidad sureña de Sparta cuando se ve

involucrado en un caso de asesinato. Obligado por la esposa del fallecido, Tibbs debe colaborar con el sheriff blanco local, Gillespie (Rod Steiger), con el que, superando todos los prejuicios, acabará forjando una relación de amistad y respeto antes de volver a la ciudad de Filadelfia para continuar su vida. Casi veinte años después del estreno de la película se realizó una serie de televisión que retomaba su planteamiento argumental original, la relación entre Tibbs y Gillespie en un pueblo sureño. Sin embargo, era necesario rehacer esta excusa argumental para permitir su adaptación en una estructura fragmentada. En el capítulo piloto de la serie se muestra a Virgil Tibbs (Howard Rollins Jr.) como un respetado policía de ciudad que decide regresar a su localidad natal, Sparta, para trabajar en el departamento de policía local, que está al mando del veterano sheriff Gillespie (Carroll O'Connor). Otro ejemplo es el de *Los siete magníficos* (1960, Preston Sturges) y su adaptación televisiva *Los siete magníficos* (CBS, 1998-99). Al final de la película, del grupo de siete mercenarios contratados para liberar un pequeño pueblo asolado por un criminal, sólo tres sobreviven, lo que fue aprovechado para desarrollar varias continuaciones. La adaptación en forma de serie exige realizar las convenientes transformaciones para crear una nueva situación narrativa. En el capítulo piloto de *Los siete magníficos* el grupo de mercenarios se forma de manera casi casual para librar a una tribu india de la amenaza de un general confederado que no ha aceptado la derrota en la guerra. Pero a pesar de que algunos de ellos son heridos en el enfrentamiento, todos sobreviven y deciden seguir viviendo en la ciudad de Four Corners para intervenir siempre que los débiles sean amenazados.

Un ejemplo interesante de sustitución es *Alice*, basada en la película *Alicia ya no vive aquí*. En este caso el procedimiento utilizado es la selección de un fragmento de la película como punto de partida. En el filme el personaje protagonista, Alice Hyatt (Ellen Burstyn), sale con su hijo a la carretera después de la muerte de su marido para intenta hacer realidad su sueño de la infancia, triunfar en el mundo de la canción. Primero llega a Phoenix, en donde encuentra trabajo como cantante en un bar, pero una relación amorosa con un desequilibrado la lleva a huir a Tucson. Allí comienza a trabajar como camarera en un restaurante regentado por Mel, un antiguo soldado italoamericano, como

solución temporal hasta que reúna el dinero suficiente para llegar a California. Pero Alice conoce a un granjero divorciado del que se enamorará y, aunque no olvida su sueño, decidirá quedarse en Tucson junto a su hijo. La serie retoma la situación argumental predominante durante la segunda parte de la película. Así, Alice (Linda Lavin), tras la muerte de su marido, se marcha de Nueva Jersey junto a su hijo para intentar triunfar en el mundo de la canción, aunque acaba en la ciudad de Phoenix después de que se le estropee el coche. Pero, al contrario de lo que ocurría en la película, allí no encuentra trabajo como cantante, sino como camarera en el restaurante de Mel, que no se encuentra en Tucson sino, como se ha dicho, en Phoenix. Alice mantendrá su trabajo temporal como camarera casi indefinidamente mientras su sueño de trabajar como cantante nunca termina de hacerse realidad ni tampoco el amor se cruza en su vida.

En algunas ocasiones la sustitución no se utiliza para posibilitar una prolongación, sino una profundización en el universo diegético original. Un ejemplo de ello es la serie *Fama*, inspirada en la película homónima. *Fama* se desarrollaba durante los tres años que un grupo de jóvenes estudiantes pasaban en la Escuela de Artes Interpretativas de Nueva York, periodo en el cual van creciendo como personas y como artistas mientras descubren si sus grandes aspiraciones pueden hacerse realidad. La serie de televisión recuperaba a algunos de los personajes de la película para mostrar de una manera más pormenorizada cómo fueron esos años de aprendizaje. La película se dividía en varias secciones, cada una de las cuales correspondía a un año académico, a lo que se sumaban las audiciones para optar a una plaza en la escuela y la parte final dedicada a la ceremonia de despedida. La serie retoma esta estructura lógica y, como todos los casos en los que se muestra de manera más o menos parcial la vida en una escuela, dedica cada temporada a un año académico. La paulatina sustitución de unos personajes por otros permitió que la serie pudiera mostrar seis años académicos en vez de tres con coherencia narrativa. Un ejemplo muy similar es el de *Vida de un estudiante* y su adaptación televisiva *Vida de estudiante*, aunque en este caso la película sólo mostraba un año académico.

7.3.2.2. Ejemplos analizados.

A) Ejemplo de comedia: *M.A.S.H.*

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Cine:

*M.A.S.H. (M*A*S*H*)*, 1970.

Dirigida por Robert Altman. Escrita por Ring Lardner Jr. basándose en un libro de Richard Hooker.

Reparto: Donald Sutherland (Benjamin *Hawkeye* Pierce), Elliott Gould (*Trapper* John McIntyre), Tom Skerritt (Duke Forrest), Sally Kellerman (Margaret *Morritos Calientes* Houlihan), Robert Duvall (Mayor Frank Burns), Gary Burghoff (*Radar* O'Reilly) y Roger Bowen (Coronel Henry Blake).

Resumen: Los doctores Pierce y Forrest son dos cirujanos destinados a una unidad médica en el frente durante el desarrollo de la guerra de Corea. Allí conocen a un grupo de variopintos personajes, como el Coronel Blake, el incompetente jefe de la unidad; el Mayor Burns, un fanático religioso; la guapa enfermera Houlihan, apodada *Morritos Calientes*; y el doctor McIntyre, que comparte el desprecio que Pierce siente por el ejército en general y la guerra en particular. Durante su estancia en la unidad Pierce y Forrest vivirán todo tipo de aventuras, como la cena de despedida de un dentista impotente que desea suicidarse y la difusión vía megafonía de los escauceos amorosos de Burns con la enfermera Houlihan. La guinda será un partido de fútbol entre la unidad y un regimiento rival que ganarán utilizando todo tipo de estratagemas y trucos. Al final Pierce y Forrest lograrán el permiso para regresar a casa y dejar atrás una guerra que nunca han llegado a comprender.

Televisión:

*M.A.S.H. (M*A*S*H*)*, CBS: 1972-83.

Adaptado para la televisión por Larry Gelbart.

Reparto: Alan Alda (Benjamin *Hakweye* Pierce), Wayne Rogers (*Trapper* John McIntyre), Mike Farrell (B.J. Hunnicut), Loretta Swit (Margaret *Morritos Calientes* Houlihan), Larry Linville (Mayor Frank Burns), McLean Stevenson

(Coronel Henry Blake), Harry Morgan (Coronel Médico Sherman Potter), Jamie Farr (Max Klinger) y William Christopher (Padre Mulcahy).

Resumen: Los doctores Pierce y McIntyre forman parte de una unidad médica en pleno campo de batalla durante la guerra de Corea. Ambos tramarán constantemente ocurrencias para intentar sobrellevar la tragedia y el absurdo de la situación. Otros miembros de la unidad son su jefe, el poco espabilado Coronel Blake, el estricto pero mediocre Mayor Burns y la enfermera Houlihan, apodada Morritos Calientes. Posteriormente se unirán el sargento Klinger, un oficial que se viste de mujer para intentar, sin éxito, que lo declaren loco y volver a casa, y el Coronel Potter, el sardónico nuevo jefe de la unidad después de que Blake fuera relevado. Al final, la guerra llegará a su fin y todos volverán a casa.

Otros títulos:

Trapper John, M.D., CBS: 1979-86.

Reparto: Pernell Roberts (Dr. John McIntyre), Gregory Harrison (Dr. George Alonzo Gates), Mary McCarty (Enfermera Willoughly), Christopher Norris (Dr. Stanley Riverside) y Brian Mitchell (Dr. Justin Jackson).

*After M*A*S*H**, CBS: 1983-84.

Reparto: Harry Morgan (Dr. Sherman Potter), Jamie Farr (Max Klinger), William Christopher (Padre Mulcahy), Barbara Townsend (Mildred Potter), Rosalind Chao (Soon-Lee Klinger) y John Chappell (Mike D'Angelo).

II. Contexto de producción.

M.A.S.H. fue un gran éxito en su estreno a principios de los setenta y contribuyó decisivamente a llamar la atención sobre un nuevo grupo de directores que, como Robert Altman, pretendían cambiar estética e ideológicamente el cine norteamericano. Además, las circunstancias hicieron que la película se encontrara en plena actualidad porque, aunque *M.A.S.H.* se situaba en la guerra de Corea, ocurrida una década antes, no era complicado darse cuenta de que en realidad se estaba hablando del conflicto en Vietnam,

en pleno apogeo durante esos años. Con un estilo narrativo original y un tono de comedia negra, Altman centraba su mirada en un par de médicos que hacían todo lo posible para sobrevivir a la locura de la guerra con más sentido del humor que del deber. Precisamente era el humor lo que permitía a los médicos seguir adelante, pero también lo que favoreció que la película, a pesar de su fuerte carga crítica, pudiera ser estrenada sin grandes problemas. *M.A.S.H.* se convirtió en un gran éxito en taquilla y logró la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el Oscar al mejor guión adaptado para Ring Lardner Jr., que lograba así rehabilitarse después de ser perseguido durante la caza de brujas.

Sin embargo, esta popularidad se vio ensombrecida por la inmensa repercusión de la versión televisiva que se estrenó apenas dos años más tarde. Teniendo en cuenta que en la mayoría de las ocasiones estas adaptaciones pueden considerarse fracasos, *M.A.S.H.* no sólo consiguió mantenerse en antena durante bastante tiempo, sino también convertirse en una de las series más populares en la historia de la televisión norteamericana. Y eso teniendo en cuenta que era una comedia de situación decididamente anticonvencional. No se rodaba cara al público, como suele ser habitual, sino en un decorado especial que permitía la transición natural entre exteriores e interiores. Precisamente el hecho de contar con decorados en exteriores supuso una auténtica innovación para un género que, aún en la actualidad, no hace uso de éstos nada más que ocasionalmente. Además la serie se filmaba en película, no se grababa en vídeo, por lo que al contar con una fotografía cinematográfica la calidad de la imagen era muy superior. *M.A.S.H.* fue una de las primeras series cómicas que cuestionó el uso de las risas enlatadas, que fueron suprimidas durante algunos de sus capítulos y siempre en las escenas desarrolladas en los quirófanos.

M.A.S.H. también fue pionera en el género de la *dramedy*, la mezcla entre el tono cómico y el dramático que se fue haciendo más patente con el paso del tiempo. Pero incluso sin entrar en el drama, en cada capítulo de *M.A.S.H.* el humor siempre tenía un trasfondo irónico. Por ejemplo, en uno de los primeros capítulos los protagonistas roban el flamante nuevo escritorio del jefe de la

unidad para dárselo a un comerciante del mercado negro, pero no para lucrarse, sino porque éste se ha comprometido a conseguir los medicamentos necesarios para salvar la vida de los pacientes. La serie también destacó por un elaborado tratamiento visual, heredero del estilo de Altman en la película, en el que la cámara se movía de un lado para otro, más atenta a crear un fresco colectivo que a centrarse en unos protagonistas concretos, algo que también era necesario porque, al contrario que otras series cómicas, en este caso se apostaba por un reparto más coral. Larry Gelbart, un importante escritor de comedia tanto de cine como de radio y televisión, adaptó el concepto original de la película al de una comedia de situación y fue el principal artífice de la serie durante sus cuatro primeras temporadas, momento en el que decidió abandonarla para evitar caer en la reiteración creativa⁴⁴⁷. Su lugar fue ocupado por Alan Alda, que encarnaba al doctor Pierce en la serie y que a partir de ese momento pasó ocupar la dirección creativa, escribiendo y dirigiendo multitud de episodios.

El capítulo final de *M.A.S.H.* fue un gran acontecimiento que recibió fuertes dosis de publicidad. De manera excepcional en la televisión norteamericana, su despedida fue fruto del agotamiento de sus actores y productores, puesto que en su última temporada la serie se colocó como el tercer programa más visto, su mejor posición en todos los años de emisión⁴⁴⁸. Este capítulo de despedida fue un especial de tres horas titulado *Goodbye, farewell and amen*, que se convirtió en el programa más visto de 1983⁴⁴⁹. La serie tuvo dos continuaciones, aunque sólo una estaba relacionada directamente. La primera, el drama *Trapper John M.D.*, recuperaba al personaje del Dr. John McIntyre, ahora convertido en el maduro jefe de cirugía de un hospital casi treinta años después de su experiencia en Corea. La segunda de las continuaciones fue

⁴⁴⁷ Larry Gelbart era un escritor veterano en televisión, cine, radio y teatro que había logrado gran éxito por su trabajo en programas cómicos como *The Patrice Munsel show* y *Caesar's tour*. En teatro fue el autor de la obra que dio origen a *Golfus de Roma* y para el cine escribió películas como *Tootsie* y *Lío en Río*. KASSEL, Michael B.: *Larry Gelbart*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/G/htmlG/gelbartlarr/gelbartlarr.htm> (10-09-2004).

⁴⁴⁸ BROOKS y MARSH (1999), pp. 1251-1254.

⁴⁴⁹ SHIRES, Jeff: *M*A*S*H**, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/mash/mash.htm> (10-09-2004).

After M.A.S.H., producida cuando *M.A.S.H.* dejó de estar en antena y protagonizada por tres de sus personajes, el padre Mulcahy, Klinger y el Coronel Potter, en su nuevo destino tras volver de Corea, un hospital para veteranos de Missouri.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

La adaptación televisiva de *M.A.S.H.* (p) parte de un proceso de sustitución diegética, de forma que el universo de la serie se superpone completamente al de la película⁴⁵⁰. La diégesis de la película original se iniciaba con la llegada de los doctores Pierce y Forrest al campamento médico y finalizaba con su vuelta a casa tras un periodo indeterminado de tiempo en el frente. La serie sustituye esta diégesis por otra en la que los personajes sirven durante un largo periodo de tiempo en Corea antes de que este conflicto acabe y puedan regresar a casa. Sin embargo, es interesante comprobar como en este caso, al contrario de lo que ocurre en otros ejemplos de sustitución diegética, no se muestra el punto de partida de la situación narrativa en el capítulo piloto. Es decir, no se cuenta cómo Pierce llega a la unidad de la misma forma que se hace en la película. En su lugar, el capítulo piloto tiene un argumento independiente, con un prólogo que muestra cómo los doctores se entretienen cómicamente en el campamento a la espera de la llegada de los soldados heridos. Sin embargo, existen muchos indicios para justificar que en este caso se ha realizado una sustitución diegética. Por un lado, existe una selección de personajes que excluye la presencia del doctor Forrest, el médico sureño con el que Pierce llega a la unidad y con quien la abandona más tarde para regresar a casa. A la ausencia de Forrest se suma la presencia del Mayor Burns, que en la película es destinado a los Estados Unidos después de una fuerte pelea con Pierce. Sin embargo, en la serie Burns es un personaje habitual hasta la sexta temporada.

⁴⁵⁰ Para evitar confusión entre los dos textos homónimos, *M.A.S.H.* (p) se utilizará para designar la película y *M.A.S.H.* (s) para la serie de televisión.

Un último detalle sirve para establecer definitivamente que estamos ante una sustitución diegética. En el capítulo piloto Pierce y McIntyre traman un plan para recaudar el dinero suficiente con el que pagar los gastos de universidad de uno de los chicos coreanos que han apadrinado. Para ello van a sortear un viaje a Tokio en compañía de la enfermera Dish, aunque deben quitar de en medio al Coronel Blake y al Mayor Burns. Pero Houlihan llama a un antiguo conocido, el General Hammond, que se presenta en la base y amenaza a Pierce y McIntyre, que no lo conocen, con un consejo de guerra. Sin embargo, el General Hammond fue un personaje que ya apareció en *M.A.S.H.* (p), igualmente interpretado por el actor G. Wood, como el jefe de la unidad médica rival con la que los protagonistas juegan un partido de fútbol americano que ganan utilizando todo tipo de trampas.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Tanto la serie como la película mantienen las mismas coordenadas espacio-temporales, Corea durante la guerra que libró allí los Estados Unidos entre 1950 y 1953 como parte de su ofensiva contra el comunismo. Sin embargo, a este espacio literal se superpone un espacio simbólico, ya que existen referencias muy directas a que, en realidad, la guerra de Corea es solamente un trasunto de una guerra mucho más próxima para el público norteamericano, la de Vietnam. Lo más interesante de la serie desde el punto de vista temporal es su capacidad para alargar la amplitud de la diégesis hasta casi el infinito. Si la película realizaba una compresión de todo el periodo que Pierce y Forrest pasaron en Corea en un único texto de casi dos horas, *M.A.S.H.* (s) lo expande a un total de once temporadas y doscientos cincuenta y un episodios. Esto es especialmente interesante porque, como norma habitual, las temporadas de las series suelen representar un año en la vida de los personajes, de igual forma que para el espectador. *M.A.S.H.* (s), por su fuerte dependencia respecto a las circunstancias espacio-temporales, debe alterar este planteamiento básico tradicional en favor de una estructura a su medida en la que el tiempo parece estar suspendido hasta que, en el capítulo final, la guerra llega a su fin y todos los personajes pueden regresar a casa.

En cuanto al espacio, es destacable que *M.A.S.H.* (s) realiza un tratamiento muy similar al de su referente cinematográfico, algo especialmente reseñable teniendo en cuenta que se trata de una comedia de situación. Estos espacios no son meramente funcionales, sino que desarrollan una actividad orgánica. El campamento militar está representado de una forma naturalista, lo que contrasta con la irreverencia mostrada por los personajes. Dentro de este campamento, un lugar especialmente importante son los quirófanos, donde se van a desarrollar multitud de situaciones, tal y como ocurría en *M.A.S.H.* (p). Sin embargo, este espacio es un lugar muy poco común en las series de televisión, especialmente en las comedias. Se podría considerar que, junto a otros lugares como los cementerios y las iglesias, pertenecen a la categoría de lo que se pueden denominar espacios tabú en televisión. Sin embargo, *M.A.S.H.* (s), por su propia naturaleza de serie médica, debe utilizarlos de una manera abundante para mantener la verosimilitud. Los quirófanos no aparecen completamente desmitificados, como demuestra que las grandes situaciones cómicas nunca se desarrollan allí, sino que más bien sirven para mostrar la profesionalidad y el heroísmo de los personajes protagonistas. Además, es necesario recordar que en las escenas desarrolladas en los quirófanos la banda de sonido con las risas enlatadas (el *laugh-track*) desaparece. También se puede resaltar la presencia de un espacio simbólico, Tokio, un lugar idealizado en el que los personajes pueden escapar de las miserias de la guerra. En la película Tokio aparecía en una secuencia en la que Pierce y McIntyre se trasladaban allí para operar a un alto mando militar, lo que aprovechaban para jugar al golf. Tokio, caracterizada por la tranquilidad y las comodidades, es el contraste con la árida explanada en la que se encuentra situada la unidad. Es lo más parecido al hogar que los personajes podrán disfrutar antes de que acabe la guerra. Por ello, Tokio es en muchos capítulos, como el mismo episodio piloto, el mayor deseo al que los personajes pueden aspirar.

C. Los personajes.

M.A.S.H. (s) recupera a los principales protagonistas de la película, a los que se suman nuevos personajes. Principalmente destaca la presencia de los

doctores Pierce y McIntyre, dos cirujanos con fuertes personalidades que se oponen de manera radical a la guerra y que luchan de una manera clara contra la jerarquía militar, tratando con desdén o desprecio a todos sus superiores. Tienen un fuerte sentido del humor y, a pesar de estar felizmente casados, persiguen a todas las enfermeras que sirven en la unidad. Para ellos el sexo y el humor son dos maneras de evitar caer en la desesperación y la locura por la situación en la que se encuentran. Ante todo son médicos entregados a su profesión y al servicio a los demás y por ello les resulta tan difícil aceptar la existencia de la guerra. A pesar de mantener el grueso de las características psicológicas de Pierce y McIntyre, es necesario hacer notar que la propia larga extensión de la serie hace que algunas de estas características sean modificadas y que los personajes vayan perdiendo parte de este cinismo conforme va avanzando el tiempo y, de esta manera, se vayan humanizando. Por ejemplo, el personaje más longevo, el doctor Pierce, tiene varios colapsos mentales en el desarrollo de la serie, el último de los cuales en los capítulos finales⁴⁵¹.

Otros personajes recuperados en la serie son el Mayor Burns, la enfermera Houlihan, el Coronel Blake y su lugarteniente, Radar. El carácter de todos ellos es muy similar respecto a la película, aunque exagerado para convertirlos en sujetos cómicos, por lo que se pueden considerar personajes unidimensionales cuyas características psicológicas no son desarrolladas. Por ejemplo, el Mayor Burns continúa siendo un médico incompetente que respeta de forma rígida las normas y que posee una contradictoria moralidad que le permite engañar a su mujer con Houlihan. En ambos textos Burns es un hipócrita e incompetente, pero en la serie es más accesible para el espectador porque resulta mucho más cómico. Un punto importante de su nueva caracterización fue prescindir de las referencias a la religión, ya que en la película Burns era un fanático religioso. Su carácter es dulcificado y, aunque continúa siendo objeto continuo

⁴⁵¹ Elisabeth Weis afirma que esta evolución de los personajes es fundamental para que la serie pudiera establecer su comicidad con el espectador y que éste sintiera simpatía por sus protagonistas. Al rebajar el contenido satírico de su referente, *M.A.S.H.* (s) se convirtió en un texto más accesible y con muchas más posibilidades de perdurar en el tiempo, como efectivamente ha ocurrido. WEIS, Elisabeth: *M*A*S*H* notes*, en HORTON y MCDUGAL (1998). Páginas 314-315.

de las burlas de Pierce y McIntyre, su mayor comicidad reside ahora en su gran torpeza, lo que propicia numerosas situaciones de humor físico. Houlihan es una mujer seria y hasta cierto punto reprimida durante las primeras temporadas de la serie, aunque conforme ésta va avanzando su carácter se va volviendo más flexible, lo que coincide con su ruptura con Burns, su matrimonio con otro militar y su divorcio. El Coronel Blake y Radar siguen funcionando como pareja cómica durante las primeras temporadas de la serie. Blake es el jefe del destacamento aun a pesar de su ingenuidad e incompetencia para resolver los problemas de sus subordinados, un ejemplo de la opinión que los artífices de la película y la serie tienen ante la organización militar. Por el contrario, el tímido y contrariado Radar es la auténtica cabeza pensante del destacamento y el que lo mantiene en marcha, logrando todos sus objetivos aprovechándose de la limitada capacidad de su superior. Otro personaje presente de la película es el padre Mulcahy, un capellán que intenta sobrevivir a la guerra con humanitarismo y cerrando los ojos ante las situaciones que no comprende.

A lo largo de sus once temporadas *M.A.S.H.* (s) sufrió sucesivos cambios de reparto. Uno de los nuevos personajes fue Klinger, un militar estrambótico y caritativo que estaba intentando regresar a casa haciéndose pasar por incapacitado. Para ello había empezado a vestirse de mujer y forzar así que lo licenciaran como loco, pero no lo había conseguido. Para sustituir al personaje de McIntyre como compañero de aventuras de Pierce se introdujo a B.J. Hannicutt, un oficial médico mucho menos pícaro y oportunista. Y para relevar al Coronel Blake (que pidió el traslado para volver a casa y murió en un accidente de avión cuando regresaba a los Estados Unidos) se creó el personaje del Coronel Sherman. Al contrario que Blake, Sherman es un oficial inteligente que se da perfecta cuenta de todo lo que organizan los oficiales a su cargo y que destila un sardónico sentido del humor. Tras la partida del Mayor Burns otro nuevo personaje es introducido, el Mayor Charles Emerson Winchester, un elitista médico con una visión de la guerra completamente alejada de la realidad.

D. Las acciones narrativas.

Desde el punto de vista de las acciones narrativas la serie sigue de manera bastante fiel a la película original, aunque con algunas relevantes excepciones. La principal de ellas es la consideración de *Hawkeye* Pierce como el único protagonista de la serie en contraposición a la mayor coralidad presente en la película. Esto se va haciendo más patente conforme van avanzando las temporadas de la serie y este personaje se va convirtiendo en el centro de la acción, a lo que también contribuyen los numerosos cambios en el reparto. En la película tenemos un sujeto de la acción dual formado por Pierce y McIntyre, cuya caracterización psicológica, objetivos y métodos coinciden completamente. Ellos dos son los que mantienen en movimiento el argumento a través de las múltiples bromas y situaciones disparatadas que ponen en marcha para intentar luchar contra el aburrimiento y desesperanza de su existencia, que es su objetivo principal. Sin embargo, esta dualidad sólo funciona en la serie durante su primera etapa, y conforme van avanzando los capítulos Pierce y McIntyre dejan de actuar de una manera tan estrecha y el protagonismo se va desplazando del conjunto formado por los dos personajes a Pierce únicamente. McIntyre se convierte en un personaje secundario de forma paulatina hasta su completa desaparición⁴⁵². Cuando éste abandona la unidad es sustituido por un nuevo personaje, Hannicutt, que en este punto del desarrollo de la serie actúa como ayudante para Pierce contribuyendo a muchas de sus estratagemas, a veces exitosas y a veces no. Otros personajes que ayudan a Pierce son Radar, el padre Mulcahy y Klinger. El Coronel Blake va a ocupar un lugar neutro, puesto que, aunque va a ayudar en ocasiones a Pierce, su dificultad para darse cuenta de la realidad que lo rodea hará que cumpla esa función de forma pasiva.

En cuanto a los antagonistas, esta función es asumida por dos personajes que ya estaban presentes en *M.A.S.H.* (p), el Mayor Burns y la enfermera Houlihan. Representantes del orden social que esconde su hipocresía bajo el estricto cumplimiento de las normas, Burns y Houlihan siempre se oponen a todos los

⁴⁵² Precisamente fue esta pérdida de protagonismo de *Trapper* McIntyre lo que motivó que Wayne Rogers decidiera abandonar la serie al finalizar la tercera temporada. WEIS (1998), p. 321.

intentos de Pierce para hacer su estancia en Corea mucho más placentera. Houlihan continúa ejerciendo esta función durante todo el desarrollo de la serie, aunque paulatinamente, conforme su carácter se va dulcificando, deja de ejercer una oposición tan fuerte a Pierce. Burns es sustituido en la quinta temporada por un nuevo personaje, el Mayor Winchester, que a partir de entonces comienza a ejercer de antagonista hasta el final de la serie.

IV. Conclusión.

M.A.S.H. es una de las escasas adaptaciones televisivas de un éxito cinematográfico que puede considerarse plenamente exitosa, lo que tiene especial mérito teniendo en cuenta las peculiares características de su referente. La popularidad de la película es en la actualidad muy inferior a la de la serie y, aunque continúa siendo uno de los títulos claves del cine norteamericano de los años setenta, ha visto como en ediciones videográficas es anunciada como el punto de partida de la serie de televisión, lo que puede considerarse un desprecio a sus cualidades. Por el contrario, *M.A.S.H.* es una de las series más populares de la historia de la televisión norteamericana y aún su prestigio se mantiene intacto⁴⁵³. No sólo acaparó multitud de premios y la atención entregada del público, sino que contribuyó decisivamente a modernizar la ficción televisiva durante los años setenta. Quizás la razón de esta preeminencia sea debido a que la película, por su carácter de sátira, no ha resistido tan bien el paso del tiempo. El mayor acierto del programa fue la sabia selección de los elementos del original que se debían mantener, como el tono irónico y la combinación de la comedia y el drama, mientras se eliminaban los excesos de Robert Altman en el apartado formal y temático que el paso del tiempo han hecho cada vez más llamativos en la película.

La serie no se planteó sólo como una forma de explotar la popularidad de *M.A.S.H.*, sino también como una gran oportunidad para realizar algo

⁴⁵³ Brooks y Marsh la sitúan en el puesto número diez en su ranking de los programas más importantes de la televisión utilizando un baremo que combina la longevidad con la popularidad. Es la serie basada en una película que más alto se sitúa, seguida de *Alice* en el puesto cuarenta. BROOKS y MARSH (1999), p. 1263.

creativamente estimulante que, gracias al trabajo de Larry Gelbart primero y de Alan Alda después, se colocó a un nivel superior respecto al resto de comedias en un momento en el que el género estaba dejando atrás la tendencia de la relevancia social iniciada por *All in the family*. *M.A.S.H.* fue una ocasión única de prolongar el espíritu contestatario de los años sesenta mostrando una realidad, la de la guerra, frecuentemente dulcificada o censurada, convirtiéndose no sólo en un hito televisivo, sino también en una auténtica revolución sociológica.

B) Ejemplo de drama: *El cuervo*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Cine:

El cuervo (The crow), 1995.

Dirigida por Alex Proyas. Escrita por David Schow y John Shirley basándose en el cómic de James O'Barr.

Reparto: Brandon Lee (Eric Draven), Ernie Hudson (Albrecht), Michael Wincott (Top Dollar), David Patrick Kelly (T-Bird), Jon Polito (Gideon), Sofia Shinas (Shelley Webster), Rochelle Davis (Sarah) y Tony Todd (Grange).

Resumen: Eric Draven es un joven músico asesinado en la víspera de Halloween (y de su boda) junto a su novia por la banda de un delincuente llamado T-Bird. Un año después regresa al mundo de los vivos acompañado por un cuervo y con poderes sobrenaturales. Eric busca a sus asesinos y los va ajusticiando uno a uno. Mientras va ejecutando su venganza se reencuentra con su amiga Sarah, una niña cuya madre es drogadicta, y recibe la ayuda del policía Albrecht. Eric debe enfrentarse con el jefe de T-Bird, Top Dollar, cuya amante-hermana descubre el secreto su poder, el cuervo que lo acompaña. En el enfrentamiento final Eric mata a Top Dollar, consumando así una venganza que le permitirá descansar junto a su amada Shelley.

Televisión:

El cuervo (The crow: Stairway to heaven), Sindicación: 1998-99.

Adaptado para la televisión por Bryce Zabel basándose en el cómic de James O'Barr.

Reparto: Mark Dacascos (Eric Draven), Marc Gomes (Albrecht), Sabine Karseti (Shelley Webster) y Katie Stuart (Sarah).

Resumen: Eric Draven es un joven músico asesinado junto a su novia en la víspera de su boda y la noche de Halloween. Un año después vuelve del mundo de los muertos para descubrir la causa de su muerte. Contando con la ayuda de una niña, Sarah, y del policía encargado del caso, Albrecht, encontrará a sus asesinos, la banda de T-Bird al servicio de Top Dollar. También descubrirá que éste mandó asesinar a Draven por orden de un misterioso y malvado magnate cuadrupléjico, Mace Reyes. Draven ayudará a la

mujer de éste y descubrirá que Reyes pertenece a un extraño grupo de resucitados que practican el mal. Tras matarlo, Draven seguirá en la Tierra ayudando a seres perseguidos y desgraciados mientras busca la razón última de su asesinato y la manera de reencontrarse con su amada Shelley.

Otros títulos:

El cuervo: Ciudad de ángeles (The crow: City of angels), 1996.

Dirigida por Tim Pope. Escrita por David S. Goyer basándose en el cómic de James O'Barr.

Reparto: Vincent Pérez (Ashe Corven), Richard Brooks (Judah), Mia Kirshner (Sarah), Iggy Pop (Curve), Thomas Jane (Nemo), Thuy Trang (Kali) y Eric Acosta (Danny).

El cuervo: Salvación (The crow: salvation), 2000.

Dirigida por Bharat Nalluri. Escrita por Chip Johannessen basándose en el cómic de James O'Barr.

Reparto: Eric Mabius (Alex Corvis), Kirsten Dunst (Erin Randall), William Atherton (Nathan Randall), Fred Ward (Capitán de Policía), Jodi Lyn O'Keefe (Lauren Randall), Grant Shaud (Walsh) y David Stevens (Tommy Leonard).

Wicked prayer, 2004.

Dirigida por Lance Mungia. Escrita por Jeff Most y Lance Mungia basándose en el cómic de James O'Barr y la novela de Norman Partridge.

Reparto: Edward Furlong (Jimmy Cuervo), David Boreanaz (Luc Crash), Tara Reid (Lola Byrne), Dennis Hopper (El Niño), Emmanuelle Chriqui (Lily), Marcus Chong (War), Tito Ortiz (Famine) y Yuji Okumoto (Pestilence).

II. Contexto de producción.

En su origen *El cuervo* fue un cómic de estilo marginal, en blanco y negro y con grandes dosis de violencia, creado por James O'Barr como forma de expresar sus sentimientos de rabia tras la muerte de su novia en un accidente de tráfico

provocado por un conductor borracho⁴⁵⁴. Publicado en cuatro entregas en 1989, el cómic llamó la atención de los aficionados, pero no logró buenas ventas y fue cancelado. Tres años después una nueva editorial lo recuperó y comenzó su reedición en forma de novela gráfica logrando una gran repercusión. El cómic llamó la atención del productor Edward E. Pressman e inmediatamente se inició la producción de una adaptación, *El cuervo*, que mantendría la historia básica del cómic con algunas alteraciones. La película, lastrada por la muerte accidental de su protagonista, Brandon Lee, poco antes de finalizar el rodaje, obtuvo un gran éxito en todo el mundo y popularizó a nivel masivo el cómic en el que se basaba. A partir de entonces comenzaron nuevas ediciones de *El cuervo*, como *Dead time* (1996), *Flesh & blood* (1996) y *Waking nightmares* (1997-98), en las que se contaban historias con nuevos protagonistas, todos ellos resucitados tras una muerte violenta por un misterioso cuervo para ejecutar su venganza.

Nuevas historias también han sido editadas en forma de novelas convencionales, con títulos como *Quoth the crow* (1998), *Clash by night* (1998) y *Temple of night* (1999). La película ha tenido hasta el momento tres continuaciones, *El cuervo: Ciudad de ángeles*, *El cuervo: Salvación* (basadas ambas en historias originales) y la entrega más reciente a punto de estrenarse, *Wicked prayer*, basada en la novela del mismo título publicada en 2000. En 1999 comenzó la producción de una serie de televisión que retomaba la historia del cómic y la película original. Dirigida al mercado de la sindicación, tras una única temporada en producción *El cuervo* fue cancelada al obtener una insuficiente respuesta por parte de la audiencia. Su doble capítulo inicial se editó en vídeo en España con el título de *El cuervo: Escalera al cielo*.

⁴⁵⁴ La vida personal de James O'Barr ha influido notablemente en su obra, marcada por un fuerte pesimismo y desesperación. De hecho, O'Barr define la idea original del cómic como *amarga* en una entrevista con la revista *Kaos2000*: <http://http://www.kaos2000.net/interviews/jamesobarr00/> (12-09-2004).

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

El caso de *El cuervo* (s) es un perfecto ejemplo de sustitución del universo diegético⁴⁵⁵. El universo de la película es totalmente sustituido por el de la serie, de forma que se parte de la misma situación argumental pero se alteran de manera significativa una serie de elementos narrativos para dar lugar a una resolución diferente de la historia. Lo que resulta interesante de *El cuervo* (s) es precisamente su relación con un referente cinematográfico ya existente y el proceso de condensación narrativa que realiza en los primeros cincuenta minutos del doble capítulo inicial, resumiendo los acontecimientos descritos en la película pero contándolos de manera sustancialmente diferente, reordenando y simplificando las situaciones y los personajes. Así, el responsable último de la muerte de Draven no es Top Dollar, sino un extraño magnate, Mace Reyes, y el motivo del crimen no es un asunto de especulación inmobiliaria, sino la absurda razón de que un grupo de extraños personajes llegaron a la conclusión de que debían destruir la relación entre Eric y su novia. Este nuevo planteamiento va a permitir que la historia pueda continuar porque Eric, al contrario de lo que ocurre en la película, no regresa al mundo de los muertos junto a su amada Shelley, sino que debe permanecer en su particular purgatorio, el mundo de los vivos, hasta que logre la paz de su alma.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

En general, *El cuervo* (s) respeta las coordenadas planteadas por la película, es decir, comienza con la vuelta a la Tierra del asesinado Eric Draven un año después de su muerte. Sin embargo, hay que hacer una apreciación. En sentido estricto *El cuervo* (p) comienza la noche del asesinato de la pareja, la víspera de Halloween, y sin apenas ofrecer más datos sobre ello, da un salto adelante hasta el momento en el que se produce la resurrección de Draven un año después. Pero la serie se inicia con una ambigua escena en el limbo de los muertos que no cuenta con ningún tipo de referente temporal y que finaliza con la vuelta de Draven, igualmente un año después de su asesinato. A pesar de

⁴⁵⁵ Para evitar la confusión entre los dos textos homónimos, *El cuervo* (p) se utilizará para designar a la película y *El cuervo* (s) para la serie de televisión.

este cambio reseñable, hay que resaltar que el principio de la película es más que nada un prólogo que introduce el hecho de partida, el asesinato de la pareja. Se trata de una mera estrategia narrativa evidenciada por el hecho de que en ambos casos la recreación del crimen se va a realizar a través de retrospectivas. También hay que añadir que en la película el marco temporal es mucho más relevante. *El cuervo* (p) se construye sobre la vuelta de Draven el día anterior a la noche de los muertos, Halloween, y en la ejecución de su venganza final durante esa misma noche. Sin embargo, en la serie esta coincidencia temporal carece de importancia y no actúa de ninguna manera significativa en el desarrollo posterior del argumento.

En un sentido muy similar hay que hablar de las coordenadas espaciales y de su importancia. En ambos casos estamos ante una ciudad sin identificar con altas dosis de delincuencia. Sin embargo en la serie la importancia del diseño de producción es mínima y, por tanto, los espacios son esencialmente funcionales y carecen de importancia por sí mismos. En la película este espacio tenía un gran valor simbólico. La ciudad era un lugar caótico y degradado, azotado por los incendios y la suciedad. Un lugar en el que la autoridad, en su mayor parte corrupta, no es capaz de imponer la ley, lo que justifica la irrupción de un ángel vengador como Draven. También, como el alma del personaje, es un lugar oscuro. La práctica totalidad de la película se desarrolla durante la noche y, en las escasas escenas diurnas, una intensa lluvia azota a los personajes. Hasta la consumación de la venganza final y la reunión de los amantes no brillará el sol. Con una intencionalidad parecida, la escena final (el enfrentamiento entre Eric y Top Dollar) se desarrolla en una iglesia, un lugar asociado con la redención y la paz. Sin embargo, en *El cuervo* (s) el planteamiento espacial es totalmente diferente. Con excepción del lugar en el que Draven regresa a la vida, una fiesta funeraria mexicana, el espacio carece de importancia. La ciudad aparenta ser una urbe norteamericana más, no un lugar en el que domina el caos y la degradación. Además, la gran mayoría de las escenas se desarrollan a la luz del día y ante un intenso sol, por lo que tampoco se aprovechan las cualidades expresivas de la relación simbólica Luz (Bondad)/Oscuridad (Maldad).

C. Los personajes.

En general se puede afirmar que la serie mantiene a los personajes positivos que aparecían en la película. Así, tenemos al mismo protagonista, el músico asesinado Eric Draven. La esencia del personaje es muy parecida: una persona normal en una situación trágica y extraordinaria. En ambos casos Eric es una buena persona que se ve obligado circunstancialmente a actuar de manera violenta. Igualmente se respeta uno de los principales rasgos de su personalidad tras su vuelta al mundo de los vivos, un sarcástico e irreverente sentido del humor. También cuenta con las mismas atribuciones físicas, como la capacidad de curarse de sus heridas de manera natural que depende del cuervo que lo devolvió a la vida, y un poder telepático que le permite leer y transmitir las sensaciones y los pensamientos a través del tacto. Sin embargo, hay una variación sustancial y Eric ya no mata cruelmente a sus verdugos, lo que evidencia que no ha perdido su bondad anterior. La personalidad del Eric Draven original sí había sido alterada por su muerte hasta convertirlo en un vengador que acaba sin piedad con todos los que le hicieron daño.

Otro cambio importante que sufre Eric Draven es la pérdida de su halo sobrenatural. En *El cuervo* (p) el joven se reencarna como un fantasma que aparece y desaparece de improviso, como si para él el espacio y el tiempo carecieran de sentido. Pero en la serie el personaje aparece totalmente humanizado. A pesar de haber muerto y regresado al mundo de los vivos, su presencia no es en ningún caso paranormal. En el capítulo *Get a life* (1.3.) Draven busca trabajo en el club en el que antes actuaba, el Blackout, lo que desde luego parece más el comportamiento de una persona normal que de una aparición espectral. En otro capítulo, *The People Vs. Eric Draven* (1.13.), es juzgado por el asesinato de Shelley, otro hecho anormal teniendo en cuenta su naturaleza, lo que pretende justificarse con el pretexto de que la policía cree que su muerte fue fingida por él mismo para escapar tras asesinar a Shelley. Pero esto, dentro de la lógica de la historia, es improbable, porque su cadáver debió quedar fácilmente reconocible tras su muerte (fue tiroteado y después lanzado por una ventana), al contrario de lo que hubiera ocurrido si él hubiera querido fingir su muerte, es decir, desfigurar el cuerpo lo más posible.

También encontramos a otros dos personajes positivos, Sarah y Albrecht. Sarah, como en la película, es una niña difícil y rebelde que sentía una auténtica adoración por Eric y Shelley. Albrecht continúa siendo un policía un tanto complicado que cuenta con la desaprobación de sus jefes, pero ya no es un maduro agente convertido en patrullero por una actuación errónea, sino un joven y exigente detective. Por ello, la relación con Eric no va a evidenciar tanta complicidad y va a estar marcada por desencuentros y tensiones. También podemos mencionar a un personaje secundario, Darla, la madre de Sarah, una drogadicta reconvertida por el poder benéfico de Eric. También va a ser destacable la importancia de Shelley, la novia asesinada, que pasa de tener una mera importancia testimonial en la película a gozar de mayor presencia en *El cuervo* (s). Curiosamente es su creencia en una suprarrealidad lo que va a justificar la resurrección de Eric.

Respecto a los personajes negativos, dos de los asesinos de Eric, Top Dollar y Funboy, van a aparecer en el capítulo piloto. Al contrario de lo que ocurre en la película, ninguno de ellos es asesinado, sino que acaban en la cárcel (Funboy) o en un psiquiátrico (Top Dollar) y posteriormente ambos vuelven a aparecer. En *Give me death* (1.8.) Top Dollar descubre que si es asesinado por Draven se hará inmortal y se enfrenta a él. La presencia de Funboy es mayor, apareciendo en otros tres capítulos, *The People Vs. Eric Draven*, *Closing time* (1.18.) y *A gathering storm* (1.22.), en donde es asesinado por una versión diabólica de Eric. En cuanto a los personajes de nueva aparición, destaca el llamado grupo Lázaro, una secta formada por personas influyentes que lleva desde tiempos inmemoriales buscando la clave de la vida eterna y que intenta manipular a Eric para desentrañar el secreto de su regreso desde el mundo de los muertos.

D. Las acciones narrativas.

En este apartado se van a dar una serie de alteraciones relevantes. En ambos casos la razón de la vuelta de Eric al mundo de los vivos es que su alma no puede descansar en paz ante la crueldad de la que fue objeto. En *El cuervo* (p) el mecanismo para equilibrar la situación es la venganza, por lo que Draven

mata sucesivamente a los responsables del crimen, la banda de T-Bird y a su jefe Top Dollar. En la serie la venganza deja de ser el eje de la acción. Draven no mata a sus asesinos sino al magnate que ordenó su muerte, Mace Reyes, y solamente actuando en defensa propia. Las razones que Reyes arguye para justificar el asesinato sólo consiguen complicar la situación y provocar una evidente incoherencia narrativa. La muerte de la pareja no fue el exceso de una banda encargada de asustar a Shelley por movilizar a su vecindario frente a una inmobiliaria, sino que una extraña hermandad de resucitados dedicados a practicar el mal decidió matar a Eric para separar su alma de la de Shelley. Este hecho da lugar a dos conclusiones. La primera es que el objetivo de Eric no es realmente alcanzar la paz arreglando la injusticia de la que fue objeto, sino unir su alma de nuevo a la Shelley. Por lo que su asesinato ya no se trató de un hecho casual, sino de una labor planificada para separar a los amantes, una realidad que el sujeto de la acción, Eric, debe cambiar y que fue la causa, no la consecuencia, de su muerte.

En segundo lugar, se altera la mitología inicial del cuervo como ángel vengador que clama justicia. Éste, al contrario que en *El cuervo* (p), no debe buscar la venganza, sino la redención y la paz de su alma. Esto queda claramente expuesto en diversos capítulos. En *Give me death* (1.8.) un extraño personaje llamado el Cowboy del Cráneo advierte a Draven de que no debe matar a Top Dollar bajo ningún concepto. Cuando Eric se deja llevar por sus sentimientos y ejecuta su venganza no recibe una recompensa, sino la confirmación de que no podrá reunirse de nuevo con su amada, cerrándose el portal que hasta entonces le permitía comunicarse con ella. Esta idea también se haya presente en el capítulo *Birds of feathers* (1.15.), en el que aparece un segundo cuervo llamado Talon, una doctora asesinada junto a su hija. Talon se deja dominar por la desesperación y acaba con la vida de su asesino, condenándose a sí misma a vagar sin rumbo privada de la posibilidad de redención. De esta forma *El cuervo* (s) entronca directamente con una tradición en la ficción televisiva que remite a héroes perseguidos que, mientras intentan demostrar su inocencia, van resolviendo los problemas de las personas con las que se encuentran. El objetivo del sujeto de la acción se va a desdoblar entre uno permanente, unir su alma con la de su amada, y otro inmediato, ayudar a los

que se cruzan en su camino. También podemos mencionar que Albrecht y Sarah van a actuar como los ayudantes de Eric tal y como ocurría en la película.

Hay que tener en cuenta que las sucesivas entregas en forma de cómic de *El cuervo* (posteriores a la película y anteriores a la serie) se fundamentan en la existencia de múltiples cuervos que regresan a la vida tras haber sido asesinados y que logran la paz tras consumir su venganza, lo que también ocurre en las secuelas de la película. La inclusión de Mace Reyes como un resucitado es una manera de establecer una fuerza antagonista a la de los cuervos. Sin embargo, esta posibilidad es sólo explorada tangencialmente y la extraña conspiración no vuelve a aparecer en el resto de los capítulos salvo cuando Top Dollar busca unirse a ellos en *Give me death* (1.8.). En este sentido, *El cuervo* destaca por la ausencia de unos antagonistas claramente definidos. En cada capítulo Draven debe enfrentarse a una amenaza diferente, sin que entre ellas exista ninguna relación. El grupo Lázaro parece que puede ocupar esta posición, pero tras una primera aparición tardía (*Lazarus rising*, 1.17.), desaparece hasta el capítulo final (*A gathering storm*), en donde su líder, Frederick Balsam, se convierte en un enemigo muy poderoso para Eric. Por ello se puede afirmar que existen multitud de antagonistas episódicos, mientras que el Mal es el concepto que puede considerarse el antagonista principal, un Mal contra el que Eric debe luchar para erradicarlo no solamente del mundo, sino también de sí mismo.

Respecto al destinador, el cuervo va a seguir asumiendo esta función paralelamente a su labor subsidiaria de ayudante gracias a su conexión telepática con Draven. Como ocurría en la película, el cuervo va a señalar con su vuelo el camino que debe tomar Draven y las situaciones en las que debe actuar.

IV. Conclusión.

El cuervo (s) es un interesante ejemplo de cómo se puede sustituir una premisa inicial, en este caso la venganza, y suavizarla para convertirla en un

planteamiento aceptable para una serie de televisión de consumo generalista. Eric Draven no es ahora un cruel vengador y tampoco hay lenguaje ofensivo ni violencia o sexo explícitos. Y como suele ser habitual en este tipo de producciones televisivas de bajo presupuesto, la calidad estética es escasa y, desde luego, muy inferior a la de su precedente. Casi se puede afirmar que *El cuervo* (p) y su adaptación en forma de serie parten de planteamientos opuestos. La primera cuenta con una historia simple pero con un tratamiento visual muy elaborado, mientras que la segunda plantea una historia muy compleja con un tratamiento visual muy simple. Aunque también hay que resaltar que probablemente la serie hubiera sido capaz de encontrar su propio estilo narrativo si hubiera sido renovada para una segunda temporada. Sin embargo, a pesar de sus carencias, permanece como un excelente ejemplo de adaptación de los elementos narrativos necesarios para justificar un producto de larga duración, como queda claramente ejemplificado en el interesante doble capítulo inicial.

C) Ejemplo de versión espacial: *Nikita*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Cine:

Nikita: Dura de matar (Nikita), 1990.

Dirigida y escrita por Luc Besson.

Reparto: Anne Parillaud (Nikita), Jean-Hugues Anglade (Marco), Tcheky Karyo (Bob), Jeanne Moreau (Amanda) y Jean Reno (Víctor, el limpiador).

Resumen: Nikita es una joven drogadicta que junto con un grupo de amigos asalta la farmacia del padre de uno de ellos. Cuando llega la policía se desata un intenso tiroteo y Nikita mata a un oficial a sangre fría. A continuación su muerte es falseada y Nikita es reclutada por una agencia secreta del gobierno francés. El veterano Bob es su tutor durante los tres años que dura el entrenamiento, que la convierte en una mujer atractiva, sofisticada y letal. Mientras realiza con éxito sus primeras misiones, Nikita utiliza la falsa identidad de una enfermera llamada Marie y comienza un romance con el joven Marco. Una misión que sale mal precipita los acontecimientos y Nikita decide huir para dejar atrás a la agencia que nunca le permitirá llevar una vida normal y su imposible historia de amor con Marco.

Televisión:

Nikita (La femme Nikita), USA Network: 1997-2001.

Adaptada por Robert Cochran y Joel Surnow.

Reparto: Peta Wilson (Nikita), Roy Dupuis (Michael), Don Francks (Walter), Matthew Ferguson (Birkoff), Eugene Robert Glazer (Operations) y Alberta Watson (Madelaine)

Resumen: Nikita es una drogadicta acusada erróneamente de haber asesinado a un policía y condenada a muerte. Sin embargo, su precipitada ejecución es una mascarada bajo la que se esconde su reclutamiento por una división gubernamental secreta llamada Sección 1, dedicada a misiones de alto riesgo y sin limitaciones legales o presupuestarias. Allí su tutor es Michael, un agente marcado por un trágico pasado con el que Nikita comienza a desarrollar una atracción que es mutua. Pero Nikita también deberá salir indemne de las luchas internas de Sección 1 y del acoso de sus jefes, el maquiavélico Operations y la

fría Madeline. Después de numerosas misiones, Nikita descubrirá quién es su verdadero padre y que su destino final es dirigir ella misma Sección 1.

Otros títulos:

Black Cat (Hei Mao), 1991.

Dirigida por Stephen Shin. Escrita por Lam Tan Ping, Chan Bo Shun y Wai-Lun Lam.

Reparto: Jade Leung (Erica Leung / Catherine), Simon Yam (Brian) y Thomas Lam (Thomas).

La asesina (Point no return), 1993.

Dirigida por John Badham. Escrita por Robert Getchell y Alexandra Seros.

Reparto: Bridget Fonda (Maggie), Gabriel Byrne (Bob), Dermot Mulroney (J.P.), Miguel Ferrer (Kaufman), Anne Bancroft (Amanda) y Harvey Keitel (Victor, el limpiador).

II. Contexto de producción.

Nikita: Dura de matar fue uno de los grandes éxitos del cine francés de finales de los ochenta. Su director Luc Besson había logrado una buena acogida con sus dos películas anteriores, *Subway* (1985) y *El gran azul* (1988), y gracias a su gran pulso narrativo y comercialidad se había convertido en una de las grandes promesas de la cinematografía gala. Besson desarrolló la idea de *Nikita: Dura de matar* pensando en la que entonces era su compañera sentimental, la actriz Anne Parillaud, que después de unos inicios prometedores había abandonado el cine en 1983 y sólo había regresado a la interpretación con trabajos esporádicos. Con un argumento muy simple, el vehículo de lucimiento para Parillaud sería una combinación de acción y violencia que tomaba como punto de partida el esquema básico de *Pigmalión*, aunque esta vez el profesor sería un agente gubernamental y la alumna una drogadicta entrenada para ser una máquina de matar. Aunque la relación entre Luc Besson y Anne Parillaud se rompió poco después del estreno de la película, su único trabajo conjunto supondría la consagración profesional de

ambos. Parillaud ganó el César como mejor actriz y *Nikita: Dura de matar* se convirtió en un gran éxito tanto en Francia como a nivel internacional, abriendo el camino para que Besson realizara co-producciones franco-norteamericanas como *León, el profesional* y *El quinto elemento*.

A pesar de que su argumento no era ni profundo ni original (de hecho la película de 1985 *Remo: Desarmado y peligroso* ya tenía un planteamiento parecido), *Nikita: Dura de matar* tenía un desarrollo vibrante y contaba con una protagonista que se salía del arquetipo de mujer-objeto común en el género de acción. Casi de forma inmediata a su estreno, la película fue versionada de forma no acreditada en Hong-Kong y en idioma cantonés con el título de *Black Cat*, referencia al apodo Gato Negro que recibe la protagonista después de ser reclutada. La buena acogida dentro del público habitual de la floreciente industria del cine de acción de Hong Kong propició una continuación en 1992 con el título *Black Cat II* e idénticos director y protagonista femenina. En 1993 se estrenó la versión norteamericana de *Nikita: Dura de matar*, esta vez plenamente reconocida como tal. *La asesina* contaba como protagonista con Bridget Fonda como la nueva Nikita, ahora llamada Maggie, a la que acompañaban Gabriel Byrne como su tutor y Dermot Mulroney como su interés amoroso. El director John Badham realizó casi una milimétrica reconstrucción del original francés, en algunos casos hasta plano a plano, con muy escasas alteraciones, algunas de las cuales ya fueron mencionadas anteriormente en el apartado dedicado al estudio de la versión espacial. *La asesina* fue rechazada por la crítica, para la que *Nikita: Dura de matar* estaba aún muy reciente, y fue un relativo fracaso comercial que se quedó por debajo de las expectativas creadas por el estudio para una película de acción protagonizada por una actriz en alza como Bridget Fonda.

En 1997 se estrenó en el canal por cable USA Network la serie *Nikita*, cuyo título original (*La femme Nikita*) es el mismo con el que *Nikita: Dura de matar* fue estrenada en Estados Unidos. Así se acentuaba la relación con la película original y se marcaban las distancias con la versión norteamericana. De hecho, los productores encargados de realizar la adaptación, Robert Cochran y Joel Surnow, afirmaron que no vieron *La asesina* de forma intencionada porque sólo

querían utilizar como base la película de Luc Besson⁴⁵⁶. Y eso a pesar de que la serie fue desarrollada por Warner Bros., el mismo estudio que había producido *La asesina* y que mantenía los derechos de adaptación de la película original. A pesar de las limitaciones presupuestarias propias de un canal de cable como USA Network y de que el reparto no contaba con rostros conocidos, *Nikita* se convirtió en un gran éxito de audiencia dentro del estándar del cable gracias a sus dosis de acción e intriga y la presencia como protagonista de la actriz australiana Peta Wilson. Después de cuatro temporadas *Nikita* fue cancelada debido a la falta de acuerdo entre Warner Bros. y USA Network para renovar la serie, aunque finalmente se produjo una temporada reducida de ocho capítulos con la que darle un final más elaborado. La influencia del programa es patente en otras series de televisión posteriores como *Alias* (ABC, 2001-), también protagonizada por una joven que trabaja en una agencia de espionaje.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Nikita supone una sustitución diegética del universo de la serie original, lo que es consecuente con su carácter de versión espacial. *Nikita: Dura de matar* se presenta como un relato cerrado que sigue la trayectoria de la protagonista desde que es detenida por asesinar a un policía hasta que consigue liberarse de la organización secreta para la que ha trabajado como asesina a sueldo. Sin embargo, en la serie *Nikita* intentará infructuosamente liberarse de Sección 1 a lo largo de las diversas temporadas hasta que en el capítulo final, *A time for every purpose* (5.8.), acaba aceptado que su obligación es convertirse en la nueva directora de Sección 1. En el capítulo piloto, *Nikita* (1.1.), se realizan las adaptaciones necesarias para desarrollar una narrativa fragmentada. Durante buena parte de su duración el capítulo es una versión condensada de los primeros cuarenta minutos de la película. Antes de los títulos de crédito se

⁴⁵⁶ Este hecho fue destacado por Cochran y Surnow en una conversación con los admiradores de la serie que se mantuvo a través de la página oficial de Warner Bros. el 11 de enero de 2001. Una transcripción del *chat* se encuentra disponible en <http://www.angelfire.com/hi/LaFemmeFatale/XChatTrans.html> (13-09-2004).

presenta a Nikita como una vagabunda delincuente que es acusada injustamente de matar a un policía. Esta es una alteración muy importante que tendrá una amplia repercusión en la caracterización dramática del personaje, un punto en el que se incidirá a continuación. Tanto en la película original como en la versión norteamericana Nikita había matado al policía, si bien se encontraba bajo el efecto de las drogas cuando lo había hecho.

Las propias limitaciones temáticas del medio televisivo, incluso en un canal de cable como USA Network, también aconsejaron realizar esta alteración, sustituyendo el eje central del relato original, en este caso la regeneración de un personaje negativo, por el tópico de un falso culpable que debe adaptarse al medio hostil en el que se encuentra. Sin embargo, esto no afecta a la reconstrucción en el capítulo piloto de algunos elementos argumentales de la película de forma muy resumida. Como ocurre en *Nikita: Dura de matar*, la protagonista recibe después de despertar la visita de quien va a ser su tutor, en este caso Michael, que le enseña fotos de su tumba falsa y le da la opción de aceptar el trabajo como agente de su organización u ocupar la tumba de forma real. Nikita comienza sus entrenamientos y también tiene un encuentro con una elegante dama, Madeline, que le enseña a sacar partido de sus encantos femeninos. De nuevo el tutor es presionado para acabar con el entrenamiento de la forma más rápida posible por su superior, lo que desemboca en la decisión de someter a Nikita a una prueba definitiva. De esta forma también se recupera la secuencia en la que el tutor lleva a Nikita a cenar a un lujoso restaurante y le hace entrega de un regalo. Sin embargo, cuando Nikita lo abre descubre que es una pistola y que debe ejecutar su primera misión allí. En la película se trata de matar a una persona, pero en la serie, siguiendo con la dulcificación del personaje, debe tan solo robarle un aparato electrónico. En cualquier caso Nikita es engañada y cuando se dirige a la salida planeada en un cuarto de baño descubre que está tapada y que tendrá que enfrentarse con multitud de hombres armados, escapando con vida de milagro después de tirarse por un conducto de la basura antes de que estalle un pequeño misil disparado por uno de los guardaespaldas.

La reconstrucción en una versión simplificada del argumento de la película continúa con Nikita iniciando una nueva vida, aunque en la serie, para simplificar, este paso se realiza inmediatamente después de que Nikita haya cumplido su primera misión. Michael la espera fuera del restaurante en un coche (en el original debía regresar a pie) y la lleva directamente a lo que es su nuevo apartamento. La siguiente misión de Nikita también será muy similar: debe vestirse de camarera de hotel para introducir un micro en una habitación vigilada. Pero la resolución de la situación es diferente. En la película Nikita hace lo que le piden y regresa sin problemas a casa. En la serie la situación se complica al ser descubierta y comete un grave error cuando se niega matar a un botones de hotel que trabaja para el enemigo, propiciando que el objetivo de la misión pueda escapar. Esta situación hace que la vida de Nikita corra un grave peligro y que esté a punto de ser cancelada, el eufemismo que se utiliza en Sección Uno para acabar con un agente. Pero cuando Sección Uno desarrolla una operación para atrapar al terrorista que buscan, Nikita irá tras él y conseguirá detenerlo matando a uno de sus guardaespaldas. El primer crimen de Nikita se aplaza hasta el final del capítulo, completando así la transformación del personaje y su inclusión definitiva como integrante del equipo de agentes de Sección Uno.

Sin embargo, tal y como ocurre en la película, la integración del personaje nunca es total y Nikita va a intentar a menudo escapar del control de la organización. En el capítulo final de la primera temporada, *Mercy* (1.22.), se produce una situación similar a la del capítulo piloto cuando Nikita no obedece la orden de matar a un científico inocente para evitar que caiga en manos de un terrorista y Operations, el jefe de Sección Uno, decide acabar con ella enviándola a una misión suicida. Gracias a Michael Nikita logra salvar la vida y escapar de Sección Uno, aunque en el primer capítulo de la segunda temporada, *Hard landing* (1.2.), volverá a la organización. En la cuarta temporada se producirá una situación similar. En *Four light years farther* (4.22.) Nikita y Michael escapan juntos de Sección Uno, pero son capturados y llevados de vuelta para ser cancelados. Sin embargo, aquí que se revela que durante los tres últimos años, es decir, desde el regreso de Nikita en *Hard landing*, ésta ha estado trabajando como informadora de Mr. Jones, el jefe del

Centro, de quien depende Sección Uno. Nikita debe permanecer allí pero ayuda a Michael a escapar. El capítulo final de la serie ofrece una resolución de la historia completamente diferente a la película original. En vez de conseguir escapar de Sección Uno para iniciar una nueva vida, Nikita acepta convertirse en la jefe de Sección Uno sustituyendo a Operations, asesinado en el capítulo anterior. Mr. Jones, que es el padre de Nikita, sacrifica su vida por la del hijo de Michael a cambio de que Nikita asuma esta posición, de forma que, como ocurría en *Four light years farther*, se integra completamente en la organización mientras que es Michael, su antiguo tutor, el que logra la libertad, revirtiendo el desenlace final de la película original y del *remake* norteamericano.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Una de las alteraciones más relevantes que se produce en *Nikita* es la traslación de la historia desde Francia, donde se desarrollaba la película, a un lugar indeterminado de América del Norte, ya sea tanto Estados Unidos o Canadá. Como ya se comentó en el apartado referente a las versiones espaciales cinematográficas, su característica esencial es el cambio de localización de la narrativa desde el país en donde el hipotexto fue producido (en el caso de que ambos coincidieran), al país en donde se produce el hipertexto. En el caso de *Nikita* se opta por una calculada ambigüedad que hace difícil precisar dónde exactamente se encuentra Nikita y la sede de Sección Uno. Esta ambigüedad es un reflejo de las propias circunstancias de producción, ya que la serie, como otros muchos programas de medio-bajo presupuesto, se rodaba en Canadá para abaratar costes y por tanto es posible identificar tanto las calles de Toronto en multitud de episodios como el acento canadiense de muchos de los actores. Pero por otro lado, no delimitar dónde se encuentra Sección Uno ayuda a caracterizarla como una organización ultrasecreta que es imposible de localizar y que puede extender su acción a cualquier sitio. De esta forma buena parte de los capítulos, en lo que es una referencia muy clara a *Misión imposible*, se desarrollan en multitud de países que tampoco se llegan a identificar a menudo con lugares reales. En *Nikita: Dura de matar* era muy fácil asociar la organización que captaba a la protagonista con el gobierno francés, puesto que se la veía salir de edificios

públicos de París y era muy difícil que una organización que actuaba en ese ámbito no tuviera relación con el gobierno. Sin embargo, al desarrollarse *Nikita* en una localización más ambigua, no está tan claro para quién puede trabajar Sección Uno, si para el gobierno de los Estados Unidos, el de Canadá, ambos u otra organización supranacional.

El espacio principal de *Nikita*, que también funciona como unificador del relato, lo forman las oficinas principales de Sección 1. Al contrario de lo que ocurría en la película, la casa de Nikita aparece en un número muy limitado de ocasiones, mientras es en Sección Uno donde se produce el grueso de la interrelación de los personajes. Se trata de un lugar muy orgánico que está caracterizado como si se encontrara bajo tierra y que, como la situación en la que se encuentra la protagonista, es cerrado y opresivo. También es un espacio frío y tecnificado donde los personajes saben que se encuentran constantemente vigilados y por tanto deben guardar las apariencias y mantener ocultos sus verdaderos sentimientos. Será un espacio, por tanto, asociado a la incomodidad y la tensión en la que se encuentran Nikita, Michael y resto de los personajes principales. Por ello Laura Grindstaff considera que *Nikita* y sus referentes son ejemplos del llamado *tecno-noir*, en donde las máquinas y la tecnología plantean la textura y la sustancia de la narrativa, con *Blade runner* como texto paradigmático⁴⁵⁷. En cuanto al tiempo, existe como en la película una coincidencia entre el tiempo extratextual e intratextual y *Nikita* comienza su desarrollo en el mismo año que comenzó su producción, 1997.

C. Los personajes.

Tanto la película como la serie giran en torno al mismo personaje de quien toman el título, Nikita. En ambos casos se trata de una joven con un gran atractivo físico que vive en un entorno marginal y que un día tiene un grave problema con la ley que provoca que acabe en la cárcel. Allí se finge su muerte y Nikita es reclutada por una misteriosa organización para que actúe como agente en todo tipo de misiones, la mayoría de las cuales implican cometer un asesinato. Nikita se convertirá en una experta en este trabajo, pero albergará

⁴⁵⁷ GRINDSTAFF, Laura: *Pretty woman with a gun: 'La femme Nikita' and the textual politics of 'The remake'*, en FORREST y KOOS (2002). Página 287.

un gran deseo de abandonar la organización para poder llevar una vida normal. En ambos casos Nikita será el verdadero nombre de la joven y Josephine su nombre clave. Sin embargo, esta equivalencia de los rasgos básicos del personaje se rompe en un detalle fundamental. En *Nikita: Dura de matar* la protagonista asesina a un policía, mientras que en la serie es acusada injustamente de ello por una serie de desafortunadas coincidencias. Esta alteración, realizada para favorecer la identificación con el personaje, supone una ampliación notable del dramatismo de la situación⁴⁵⁸. En la película Nikita mata porque es su obligación, pero su instinto criminal la lleva a cometer esos actos con una gran precisión. Sin embargo, en la serie Nikita no es una asesina nata, sino que se ve obligada a acabar en contra de su voluntad con la vida de los demás para conservar la suya propia. La Nikita original es una mujer inestable emocionalmente y amoral, mientras que en la serie conserva perfectamente las nociones del bien y el mal, estableciendo una línea entre ambas que sólo cruzará con mucha dificultad. A lo largo de toda la serie Nikita se ve obligada por fuerzas que no puede controlar a convertirse en algo que no es hasta que finalmente deba rendirse ante la evidencia y aceptar el puesto directivo de Sección 1, aunque interiormente Nikita no perderá su moralidad.

Desde el punto de vista afectivo, Nikita vive una intensa relación amorosa con Michael, su tutor en Sección Uno durante la primera temporada. En la película Nikita tenía dos intereses amorosos: Bob, el veterano agente encargado de adiestrarla, y Marco, el joven cajero de supermercado del que se enamora. En la serie estas dos figuras se fusionan en Michael, el tutor de Nikita en Sección Una, cuya edad es muy similar a la de ella. La relación amorosa entre Nikita y Michael se consumará sexualmente en la segunda temporada y continuará hasta el último capítulo con frecuentes altibajos. Precisamente la idea de insertar el conflicto amoroso dentro del ambiente de trabajo de Sección Uno, algo que nunca llega a ocurrir en la película, añade un elemento de interés a la evolución psicológica del personaje, que se ve de esta forma atraída a una organización que su instinto le pide abandonar. Si en el original Nikita

⁴⁵⁸ Este cambio fue necesario porque los ejecutivos de USA Network rechazaron el primer guión para el piloto y los productores también se dieron cuenta que el público difícilmente iba a identificarse con una asesina de policías. KING, Susan: "Oui, Nikita". *Los Angeles Times*, 3 de agosto de 1997. Edición digital.

renunciaba a Marco a cambio de su libertad, en la serie es su propia libertad el precio exigido a Nikita para salvar la vida del hijo de Michael y permitir que sea él quien pueda ser libre. De esta forma se invierte la renuncia que se produce en la película, lo que eleva a la protagonista de la serie a un nivel de complejidad que no se alcanza en el original. En su trabajo sobre *Nikita: Dura de matar* y sus versiones Laura Grindstaff centra buena parte de su análisis en las relaciones entre los sexos, considerando que la versión cinematográfica norteamericana ofrece una visión de dependencia del personaje femenino porque, al contrario que en el original, Bob tiene la posibilidad de atrapar a Nikita al final pero decide darle la libertad. La autora considera que en la serie se vuelve a la idea original reforzando la independencia de Nikita⁴⁵⁹. En los capítulos finales, producidos después de que Grindstaff escribiera su análisis, se produce un desarrollo un tanto ambiguo de esta idea. Nikita debe renunciar a su libertad para hacerse cargo de Sección Uno, lo que, paradójicamente, le va a dar el poder para decidir los destinos del resto de personajes, especialmente Michael.

Un enriquecimiento similar ocurre respecto al personaje del tutor. En la película se ofrecen muy pocos datos acerca de Bob. Tan solo se supone que es un veterano agente capaz de distanciarse de su trabajo y que actúa con Nikita como un pigmalión enseñándole la profesión y protegiéndola de sus superiores. Al final es patente que Bob se ha enamorado de Nikita y que, como se muestra en la escena en el restaurante de lujo donde es obligada a cometer su primera misión, ella se podría haber enamorado de él. Pero su relación nunca llega a cristalizar. Sin embargo, este tipo de relación compleja se ajusta perfectamente a una narrativa de largo formato como una serie de televisión, donde es posible explorar con detenimiento la historia de amor y utilizarla como pretexto dramático para hacer más compleja la situación de Nikita en Sección Uno. Así Michael se convierte en un personaje que se va enriqueciendo de forma notable. Durante los primeros capítulos Michael es casi un exacto equivalente de Bob, un hombre atractivo pero tremendamente frío, aunque no malvado. Con el paso del tiempo esa caracterización se altera a través de situaciones

⁴⁵⁹ GRINDSTAFF (2002), pp. 297-298.

que muestran que en el fondo Michael no es tan diferente de Nikita. Amargado por la muerte temprana de su mujer e incapaz de cuidar de su hijo Adam, la frialdad de Michael es sólo una fachada con la que se protege de los demás y logra mantenerse con vida. Sin embargo, conocer a Nikita le ofrecerá una nueva visión de la realidad y le permitirá recuperar su humanidad. En el capítulo *Four light years farther* Michael completará ese proceso recuperando su libertad, mientras que será Nikita la que utilice la máscara de la frialdad para desligarse de él diciéndole que toda su relación ha sido un engaño. Sin embargo, la despedida final de los dos personajes en *A time for every purpose* permitirá a Nikita decirle adiós sin tener que ocultar sus sentimientos.

El resto de los personajes principales de la serie cuentan como referentes con personajes que tenían una importancia más relativa en la película. Estos se presentan dentro del proceso de adiestramiento de Nikita en el capítulo piloto y después se convierten en sus compañeros. El desarrollo posterior de la serie muestra la incoherencia de este planteamiento, ya que se establecerá la existencia de una zona exterior encargada del entrenamiento de reclutas, como ocurre en el capítulo *Time to be heroes* (4.11.). Pero Nikita es entrenada en la sede de Sección Uno y conoce a los miembros del equipo porque precisamente el capítulo piloto debe servir para introducir a los personajes principales y el espacio central. Madeline ocupa en la serie el mismo lugar como tutora de Nikita que Amanda tenía en la película. Sin embargo, en posteriores capítulos se muestra que Madeline, al contrario de Amanda, no sólo va a enseñar a Nikita a utilizar sus encantos femeninos, sino que se convierte en una sombra constante sobre ella como segunda en el mando de Sección Uno. Madeline tiene, como el resto de los personajes, una moralidad ambigua y un desarrollo dramático complejo a lo largo de la serie. Se la puede considerar una versión rejuvenecida de Amanda, lo que le permite mantenerse en activo gracias a que aún conserva intacta su gran belleza y que además cuenta con la experiencia que le han dado los años. Madeline participa en todas las conspiraciones de Sección Uno y mantiene una compleja relación con Nikita a lo largo de la serie. Finalmente, es traicionada por ésta y en el capítulo *Four light years farther* decide suicidarse antes de ser asesinada por la propia organización.

A lo largo del programa Madeline es la mano derecha de Operations, el jefe de Sección Uno. Operations es un personaje de nueva creación, aunque se puede afirmar que está claramente inspirado en Grossman, el jefe de Bob en la película, que lo presiona para acabar lo antes posible con el adiestramiento y se muestra partidario de acabar con la vida de la joven para evitar complicaciones. Operations se caracteriza por ser una persona fría y sin escrúpulos dispuesto a cualquier cosa para cumplir los objetivos de Sección Uno. Pero también es un hombre ambicioso que desea tener un lugar más importante en la organización de la que depende Sección Uno, lo que lo conducirá a multitud de intrigas que, paradójicamente, lo condenarán aún más a ese puesto. Sin embargo, el personaje logra redimirse en *Let no put asunder* (4.21.) cuando muere intentando salvar la vida del hijo de Michael. Con el carácter de éste dulcificado, Operations representa la racionalidad extrema que intenta, como Bob en el original, moldear a Nikita a su imagen y semejanza, un propósito en el que insiste una y otra vez junto a Madeleine con nulo éxito porque, aunque Nikita acabe asumiendo su posición en Sección Uno, nunca compartirá su amoralidad.

En la serie también hay dos personajes secundarios inspirados en los instructores de Nikita que aparecen brevemente en la película, un informático y un experto en armas, aunque en este caso los dos tienen una mayor entidad y se incorporan al desarrollo del argumento. El informático es Birkoff, un joven genio que entró a formar parte de la organización después de un suceso trágico de su pasado. El experto en armas es Walter, un veterano agente y antiguo *hippie* que establece con Nikita una relación paterno-filial.

D. Las acciones narrativas.

La película y la serie cuentan con una protagonista común, Nikita, cuyo principal objetivo es conseguir escapar de la situación en la que la muerte del policía la ha colocado. Para ello, deberá integrarse en una organización secreta y trabajar como agente, aunque todos sus intentos irán dirigidos a volver a recuperar la libertad. Sin embargo, el desenlace es diferente en cada uno de los textos. En la película Nikita consigue escapar de la organización e iniciar

una nueva vida bajo una identidad diferente. En la serie *Nikita* no sólo no conseguirá escapar, sino que se integra completamente en la organización convirtiéndose en jefe de Sección Uno. Este desenlace final se puede considerar sorprendente. Era previsible que el destino final de *Nikita* se fuera demorando mientras la serie se encontrara en producción hasta resolverse en el capítulo final. Sin embargo, no lo era tanto que finalizara con la protagonista condenada a la infelicidad en vez de lograr la libertad. Pero este final imprevisto es la consecuencia lógica de algunos de los valores expresados a lo largo de la serie, como la necesidad del sacrificio (como el que el padre de *Nikita* comete por el hijo de Michael) y la dificultad de armonizar un trabajo del que dependen la vida de muchas personas con la felicidad sentimental⁴⁶⁰.

Nikita acaba sacrificándose por Michael y asumiendo que su obligación en Sección 1 es mayor que su derecho a ser feliz junto a él. Por eso en realidad la película y la serie acaban desarrollando planteamientos diferentes. Mientras que *Nikita: Dura de matar* es una historia de regeneración y expiación de las culpas, *Nikita* lo es de aceptación de la responsabilidad encomendada por la sociedad. A pesar de todos sus intentos para escapar de Sección Uno, *Nikita* acaba descubriendo que fue reclutada por el padre que no llegó a conocer, un misterioso hombre que se hace llamar Mr. Jones y que es el jefe de la organización de la que depende Sección Uno. Al final *Nikita* acepta la fuerza de la sangre y continúa el camino que es posible que en el futuro la lleve a ocupar el lugar de su padre. La muerte de Jones ha demostrado a *Nikita* que no tendrá que sacrificar por ello su alma, ya que como él deberá asumir la responsabilidad que le ha tocado sin olvidar la diferencia entre el bien y el mal. En ambos casos se trata de una historia de maduración, pero en la serie, donde el personaje es inocente al principio, es irónicamente donde debe aceptar la responsabilidad de la que la *Nikita* cinematográfica logra escapar en lo que es un final bastante complaciente y hasta cierto punto edulcorado, ya que la protagonista renuncia a su amor pero es probable que no tenga problema en encontrar otro vista la superficialidad de su comportamiento.

⁴⁶⁰ Este también será el tema central de *24*, la siguiente serie creada por Joel Surnow y Robert Cochran, que en muchos aspectos es un desarrollo a nivel de temas y forma de *Nikita*, aunque la similitud más evidente es la caracterización del espacio central, Sección Uno en *Nikita* y la UAT en *24*.

Nikita tiene en Michael, Birkoff y Walter sus principales ayudantes. Durante buena parte de la primera temporada y a pesar de los sentimientos que van desarrollando el uno por el otro, Michael es un antagonista de Nikita, aunque cuando Michael la ayuda a escapar en *Mercy* se completa su conversión en ayudante. Este punto ejemplifica cómo las series de televisión son textos en progreso que a menudo pueden tardar muchos capítulos y habitualmente hasta una temporada en encontrar el tono y planteamiento más adecuados. En este caso, el piloto había reproducido de forma fiel el planteamiento de la película, pero poco a poco se planteaba que Operations y Madeline iban a ser a lo largo de toda la serie los antagonistas a los que Nikita tiene que enfrentarse, aunque Madeline la ayude en alguna situación concreta. Después del suicidio de Madeline, Operations asume en solitario la posición de antagonista hasta que muere en el penúltimo capítulo de la serie intentado salvar al hijo de Michael de una organización rival. El personaje de Mr. Jones es introducido al final de la cuarta temporada, aunque se trata de un impostor y no es hasta *The man behind the curtain* cuando se descubre su verdadero rostro, el destinatario de la protagonista desde el principio aunque sólo se haya revelado su existencia de forma muy tardía.

IV. Conclusión.

Nikita: Dura de matar se convirtió en uno de los mayores éxitos del cine francés en su estreno a comienzos de los años noventa y logró una amplia difusión a nivel internacional. Un Pigmalión de acción con una evidente brillantez visual, la película tenía una influencia tan patente del cine norteamericano que una versión resultaba tan lógica como innecesaria. Los artífices de *La asesina* se limitaron a reproducir de forma muy fiel el argumento de su referente (y a menudo hasta sus planos), logrando una película cuyas virtudes eran ajenas y sus defectos propios. Con este precedente, la acogida inicial de *Nikita* no fue muy positiva, ya que, a pesar de que sus artífices decían inspirarse únicamente en el original francés, el hecho de ser una producción de bajo presupuesto dirigida al mercado del cable y contar con una modelo (Peta Wilson) para interpretar a la nueva Nikita anticipaban un vehículo de poco lustre para la

acción injustificada y la explotación del físico de su protagonista. Sin embargo, el resultado final sorprendió a propios y extraños, logró una audiencia fiel y acabó cautivando a los mismos críticos que la rechazaron al principio. Peta Wilson se reveló, al igual que Sarah Michele Gellar en *Buffy, cazavampiros* y Lucy Lawless en *Xena, la princesa guerrera*, como una actriz muy competente capaz de articular los conflictos de un personaje atrapado en un dilema insalvable y para el que la belleza y la autonomía física no eran incompatibles.

La plana caracterización de la Nikita original (cuyos rasgos más definitorios eran la superficialidad y su tendencia a la histeria) era aquí sustituida por un planteamiento más elaborado en el que una mujer inocente debía sobrevivir a un entorno hostil que la obligaba a actuar contra su naturaleza. Además Nikita tenía ahora que aceptar un destino que la iba a privar de la felicidad sentimental a cambio de lograr la seguridad de los que ama y el poder para cambiar desde dentro el sistema, algo que destacaba llamativamente en contraposición con el algo ambiguo pero decididamente final feliz de *Nikita: Dura de matar*. Buffy Summers, Xena y Nikita eran tres mujeres fuertes que al final iban a acabar definidas por su capacidad para sacrificarse por los demás⁴⁶¹. Pero además de todo ello, *Nikita* también iba a crear un sugerente contexto de ambigüedad moral en las acciones de sus personajes, en especial a través de las misiones algo tópicas de Sección Uno, que a menudo planteaban situaciones y requerían decisiones mucho más interesantes que las que fueron posibles en el maniqueo universo moral de su referente *Misión imposible*. Y, por último, la serie también fue capaz de superar sus evidentes limitaciones presupuestarias con un cuidado diseño de producción que creaba unos espacios mucho más orgánicos que el de series mucho más lujosas. En resumen, *Nikita* logró superar todas las limitaciones de partida para convertirse en una de las series más notables de la década de los noventa en un momento en el que se iba a producir la explosión de producción de series de ficción en el mercado del cable, algo a lo que su popularidad tampoco ha sido ajena.

⁴⁶¹ Además del ya citado final de *Nikita*, en la conclusión de *Xena, la princesa guerrera* la protagonista moría para salvar a su amada Gabrielle y en el último capítulo de la quinta temporada de *Buffy, cazavampiros* Buffy moría para salvar la vida de su hermana.

7.3.3. La transformación diegética.

7.3.3.1. Introducción.

La transformación diegética es la forma más compleja de adaptación de una película como serie de televisión. No existe un patrón básico que ayude a definir estas adaptaciones, sino múltiples modalidades según cada caso individual. En la transformación se toman algunos elementos básicos que conforman la estructura narrativa de la película original, como los personajes, la localización espacio-temporal o las acciones narrativas, y se utilizan para conformar un universo nuevo que no tiene porque guardar ni coherencia ni relación directa con su referente. Las transformaciones pueden partir de dos situaciones antitéticas. Por un lado, que se tome el título de la película para crear una historia nueva con la que guarda puntos en común que pueden ser variados, desde el género a la localización espacial. Un buen ejemplo de este tipo de transformaciones es *La conquista del Oeste* (1962, Henry Hathaway, John Ford y George Marshall), una película de episodios que abordaba un periodo crítico en la historia de los Estados Unidos incluyendo la Guerra Civil, los tratados con los indios y la expansión de los colonos. La serie de televisión *La conquista del Oeste* (NBC, 1978-79) se inspiraba precisamente en el segmento dedicado a los colonos, con un planteamiento argumental centrado en las peripecias de una familia de pioneros, los Macahan, durante el periodo inicial de la Guerra Civil. La serie también se ajustaba al patrón del *western* y, como en la película, abundaban las escenas de acción y los espectaculares escenarios naturales.

Igualmente sigue un patrón similar *Beyond Westworld* (CBS, 1980), que plantea una reinención del universo de *Almas de metal* con el mismo punto de partida (un parque temático en donde las atracciones son sofisticados robots) pero con un planteamiento narrativo y personajes completamente diferentes. En vez de un grupo de turistas acosados por robots defectuosos, los protagonistas son un científico que quiere utilizar los robots para conquistar el mundo y el jefe de seguridad del parque que debe sabotear sus planes. Otro ejemplo similar que analizaremos en profundidad es el de *Desafío total 2070*.

La segunda opción es la de tomar el planteamiento argumental de una película y adaptarlo al formato de una serie de televisión, pero cambiando elementos distintivos como el título y los nombres de los personajes. Este tipo de adaptaciones son difíciles de identificar, principalmente porque es habitual que un éxito cinematográfico acabe inspirando a series de televisión que toman de manera más o menos directa su planteamiento argumental. Sin embargo, en algunas ocasiones esta relación, si no explícita, es muy evidente y si no se concreta más es debido a algún tipo de problema legal o a la falta de interés en hacer visible esa relación por alguna de las partes implicadas. Un ejemplo muy claro de este tipo de adaptaciones no reconocidas es *McCloud*, realizada sobre la base argumental de *La jungla humana* (1968, Don Siegel)⁴⁶². En la película Clint Eastwood interpretaba a un oficial de policía sureño que va a Nueva York en busca de un delincuente huido de la justicia. *La jungla humana* utilizaba este pretexto argumental para mostrar el fuerte contraste existente entre la vida rural del Sur y la urbana del Norte. Similar planteamiento tiene *McCloud*, en donde un marshal de Nuevo México debe custodiar a un convicto y entregarlo a las autoridades en Nueva York. El convicto escapa y McCloud deberá atraparlo, contrastando sus rudas maneras con la forma de hacer de la urbe. Finalmente, McCloud se quedará en Nueva York ayudando a la policía de allí a resolver casos.

Sin duda, los problemas legales que entrañan este tipo de adaptaciones, por cuanto pueden ser consideradas plagios, las convierte en difíciles de localizar y autenticar⁴⁶³. Un ejemplo más reciente es *Do over* (WB, 2002), una serie con argumento muy similar al de *Peggy Sue se casó* (1986, Francis Ford Coppola), en la que una mujer de mediana edad tiene la oportunidad de volver atrás en el tiempo para enmendar un error que cometió en el instituto y que provocó que su vida se convirtiera en desgraciada. En *Do over* es un hombre de treinta y cuatro años el que tiene la oportunidad de volver a los catorce, con la única

⁴⁶² Brooks y Marsh incluyen a *McCloud* como una adaptación de *La jungla humana* dentro de su lista de series basadas en estrenos cinematográficos y además está el hecho de que tanto la película como la serie son producciones de Universal, por lo que es el único ejemplo de este tipo de transformación diegética incluido en las listas de los anexos 1 y 2. BROOKS y MARSH (1999), p. 1271.

⁴⁶³ Información sobre *Do over* tomada de su página web oficial: <http://www.thewb.com/Shows/Show/0.7353.11006.00.html> (10-01-2003).

diferencia de que en este caso se trata de un personaje masculino cuya vida de adolescente se desarrolló en los ochenta, no los sesenta. Otro ejemplo en el que la premisa argumental se disfraza con el cambio de género del personaje protagonista es *Cazatesoros* (Sindicación, 1999-2002), en donde Tia Carrere interpreta a una versión femenina de Indiana Jones, una arqueóloga y profesora universitaria que recorre el mundo encontrado antigüedades con poderes mágicos.

7.3.3.2. Ejemplo analizado: *Desafío total 2070*

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales

Cine:

Blade runner (Blade runner), 1982.

Dirigida por Ridley Scott. Escrita por Hampton Fancher y David Peoples basándose en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick.

Reparto: Harrison Ford (Rick Deckard), Rutger Hauer (Roy Batty), Sean Young (Rachel), Edward James Olmos (Gaff), M. Emmet Walsh (Bryant) y Daryl Hannah (Pris).

Resumen: En un mundo futuro el ser humano ha sido capaz de desarrollar la inteligencia artificial y crear a unos androides conocidos como replicantes, seres capaces de desarrollar emociones. Tras una rebelión han sido perseguidos por unos comandos especiales conocidos como los *blade runners*. Un miembro ya retirado, de nombre Deckard, es llamado de nuevo al servicio para acabar con el líder de la rebelión, el replicante Roy Batty, y sus compañeros. Deckard cumplirá su misión, aunque se acabará fugando con otra replicante de la que se ha enamorado, Rachel, y descubriendo que quizás él mismo sea uno de ellos.

Desafío total (Total recall), 1990.

Dirigida por Paul Verhoeven. Escrita por Ronald Shusett, Dan O'Bannon y Gary Goldman basándose en el relato *Podemos recordarlo todo por usted* de Philip K. Dick.

Reparto: Arnold Schwarzenegger (Doug Quaid), Rachel Ticotin (Melina), Sharon Stone (Lori Quaid), Ronny Cox (Cohaagen), Marshall Bell (George / Kuato) y Michael Ironside (Richter).

Resumen: Doug Quaid, un trabajador de la construcción, vive obsesionado por unos sueños que se desarrollan en Marte. Un día decide acudir a una empresa dedicada a transplantar en el cerebro recuerdos tan vívidos como los auténticos. Sin embargo, algo va mal y acaba descubriendo que su vida ha sido prefabricada para ocultar que en el pasado fue un íntimo colaborador del gobernador de Marte. Mientras es perseguido consigue llegar a la colonia y

entrar en contacto con una organización de mutantes rebeldes, enamorándose de paso de una guapa prostituta, Melina, con la que él mismo se relacionó en el pasado. Finalmente descubre que ha sido utilizado y engañado para acabar con los rebeldes. Pero conseguirá huir y poner en marcha una máquina extraterrestre capaz de dotar de una atmósfera respirable al planeta rojo, logrando acabar con todo sus enemigos y permanecer junto a Melina.

Televisión:

Desafío total 2070 (Total recall 2070), Showtime: 1999-2000.

Creada por Art Monterastelli.

Reparto: Michael Easton (David Hume), Karl Pruner (Ian Farve), Nick Mancuso (Richard Collector), Michael Anthony Rawlins (Martin Ehrenthal), Cynthia Preston (Olivia Hume), Matthew Bennett (James Calley) y Judith Krant (Olan Chang).

Resumen: En el año 2070 el hombre ha establecido colonias en Marte, pero la violencia y la degradación han llevado a que las libertades civiles sean restringidas en favor de la estabilidad y la paz, mientras que la tecnología ha alcanzado un desarrollo sin precedentes. El mundo no se encuentra ahora regido por gobiernos democráticos, sino por cinco grandes corporaciones que forman un consorcio encargado de dirigir el destino de la raza humana. Para oponerse a este poder ha nacido la Oficina de Protección al Ciudadano (CPB), formada por investigadores encargados de defender al hombre común. En este grupo trabajan David Hume, un oscuro y algo atormentado policía, y su compañero androide, Ian Farve, empeñado en desarrollar las emociones que su origen artificial aparenta privarle. Juntos lucharán contra unos nuevos tipos de crímenes que ahora se sitúan en el contexto de la inteligencia artificial, el espionaje industrial y la manipulación genética.

II. Contexto de producción.

Philip K. Dick (1928-1982) es considerado uno de los principales autores de ciencia-ficción, tanto por la cantidad de obras publicadas como por la fuerte influencia que éstas han tenido sobre el género. A pesar de su temprana

muerte, Dick fue un prolífico escritor, particularmente durante los años cincuenta y sesenta, especialista en relatos cortos pero también autor de numerosas novelas. Durante su vida Dick sólo autorizó que uno de sus relatos, *Impostor*, fuera adaptado para una efímera serie inglesa, *Out of this world* (ITV, 1962), con formato antología y centrada en la ciencia-ficción. Ridley Scott pudo convencer al escritor para que autorizara que su novela corta *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) sirviera como base para *Blade runner*, que a pesar de la tibia recepción inicial se convirtió en poco tiempo en un título clave de la ciencia-ficción cinematográfica. Sin embargo, Dick no llegó a ver este éxito y murió repentinamente antes de su estreno en 1982.

Blade runner ayudó a revalorizar la figura de Philip K. Dick y, posteriormente, una vez superadas las trabas que el autor impuso durante su vida, algunas otras de sus obras han sido adaptadas para la gran pantalla. Sin duda, la más famosa de ellas ha sido *Desafío total*, inspirada en el relato *Podemos recordarlo todo por usted* (1966). Posteriormente se estrenarían *Asesinos cibernéticos* (1996, Christian Duguay), inspirada en el relato *La segunda variedad* (1953); *El infiltrado* (2002, Gary Fleder), basada en *Impostor* (1953); *Minority report* (2002, Steven Spielberg), que ha utilizado como referente *El informe de la minoría* (1956); y *Paycheck* (2003, John Woo), adaptación de *La paga* (1953). La serie de televisión *Desafío total 2070* retoma el universo de Phillip K. Dick tal y como había sido planteado en sus dos primeras adaptaciones cinematográficas, *Blade runner* y *Desafío total*. Producida para el mercado del cable y la sindicación, la serie se mantuvo en producción durante una única temporada.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Desafío total 2070 ejemplifica la práctica habitual de reciclar el contenido de obras cinematográficas que han logrado gran éxito como base para una serie de televisión. Lo que la diferencia del resto es que asume y reconoce esta influencia, realizando un interesante proceso de transformación de los

elementos narrativos esenciales de las fuentes originarias, el mundo del escritor Philip K. Dick llevado al cine por Ridley Scott y Paul Verhoeven. De esta manera, los universos de *Blade runner* y *Desafío total* han dado lugar a un universo nuevo, el de *Desafío total 2070*, que es sustancialmente diferente pero que utiliza de una manera muy clara las constantes temáticas, la caracterización de personajes y el tono general de las historias originales. Tanto en las dos películas como en la serie la Humanidad se encuentra bajo el dominio de la tecnología. Pero esto también ha hecho que la sociedad sea mucho más fría e inhumana y que el contacto directo haya sido sustituido por las creaciones virtuales.

Como en *Desafío total*, en *Desafío total 2070* la tecnología de los implantes de memoria se encuentra a la orden del día, proporcionando los placeres que buscan los ciudadanos anónimos como forma alternativa de realización. En ambos casos la empresa que realiza estos transplantes, llamada Memory Call en *Desafío total* y Rekall en *Desafío total 2070*, tiene muchos secretos que esconder. En diversos capítulos se hacen referencias a los implantes cerebrales, una versión un tanto más radical en donde unos pequeños chips se encuentran alojados en el cerebro. Especialmente significativo es el capítulo *Paranoid* (1.15.), en el que David Hume descubre que su mujer Olivia fue varios años atrás utilizada como receptor de un implante cerebral y que toda su vida fue una invención diseñada por Rekall para que Hume se enamorara de ella y poder así controlar sus actividades. Esta situación es similar al punto de partida de *Desafío total* pero a la inversa, ya que en la película es Doug Quaid el que ha sido implantado con unas memorias falsas y lleva una vida controlada. En el doble capítulo inicial, *Machine dreams* (1.1. / 1.2.), la trama también hace referencia a los implantes de memoria, en este caso a través de un matrimonio cuyo hijo superdotado ha sido secuestrado y las memorias que tenían de él borradas. El capítulo también comenzaba con el implante de una fantasía erótica desarrollada en Marte, otra referencia a *Desafío total*, aunque en esta ocasión su curso se interrumpe por la acción violenta de un androide.

En este mundo futuro la alta tecnología también ha sido aplicada a la creación de vida artificial, como son los replicantes de *Blade runner* y los androides de

Desafío total 2070. Así se muestran las profundas connotaciones éticas que tiene la creación de vida artificial y las dificultades de llegar a diferenciar entre las máquinas dotadas de razón y los seres verdaderamente vivos debido a un elemento imposible de controlar, los sentimientos. En la serie Farve es un robot de última tecnología que busca su origen, aunque la referencia más directa a *Blade runner* se produce en *Machine dreams*. El capítulo comienza con el asesinato del compañero de Hume y el descubrimiento por éste de que la muerte está relacionada con unos androides que pueden sentir gracias a un implante de ADN. Al final Hume se encuentra en una azotea con el líder del grupo en una escena que recuerda de forma muy evidente a la lucha también en una azotea de Deckard y el replicante Roy Batty en *Blade runner*. En ambos casos los androides han asumido junto con la ilusión de sentimientos un profundo existencialismo que les lleva a actitudes autodestructivas al ser conscientes de que su caducidad está cercana. Batty y sus compañeros regresan a lo que creen que es su hogar, la Tierra, sabiendo que van a ser cazados y desactivados, mientras que al androide de *Desafío total 2070* le horroriza la idea de vivir sin sus sentimientos y decide suicidarse antes de que el implante deje de hacer efecto. De esta forma *Desafío total 2070* reúne, convenientemente adaptados a sus propósitos narrativos, los dos principales elementos temáticos de las películas precedentes: el lugar del individuo en una sociedad deshumanizada y el debate sobre los límites de la ciencia. En el penúltimo capítulo, *Virtual justice* (1.21.), existe un pequeño guiño a *Blade runner* con la aparición de dos personajes que se llaman Beatty (similar a Batty) y Deckard, un criminal y su víctima respectivamente.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Desafío total 2070 respeta algunas coordenadas espaciales y temporales presentes en sus referentes cinematográficos. Respecto al tiempo, *Desafío total 2070* apuesta por fijar un lapso temporal amplio que explique el progreso tecnológico que caracteriza a ese mundo. No hay que olvidar que cuando la fecha propuesta es demasiado cercana las fantasías son rápidamente invalidadas por la realidad, como ha ocurrido con *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick y *1997: Rescate en Nueva York* de John Carpenter. En

cualquier caso las tres historias están situadas avanzado el siglo XXI, con las amplias connotaciones que ello supone. Tanto en *Desafío total* como en *Blade runner* el hombre ha logrado ya colonizar las estrellas, aunque sólo la primera se desarrolla parcialmente en la colonia marciana, mientras que la segunda se circunscribe a la ciudad de Los Ángeles. Pero en ambos casos un cuidado diseño de producción dota a los ambientes de una importancia significativa. *Desafío total 2070* va a superar las limitaciones típicas de este tipo de productos televisivos para conseguir crear un espacio orgánico que supere la mera funcionalidad. Así, encontramos unos espacios caracterizados por una extrema modernidad y frialdad, que resume una de las ideas fundamentales de la serie: que la tecnología no ha hecho sino insensibilizar al ser humano. En la fotografía van a dominar igualmente los tonos oscuros y artificiales, desechando la luz solar natural, entendida como la calidez de la que carece ese universo abierto espacialmente pero cerrado como estructura de poder.

El grueso de la historia se desarrolla en una ciudad indeterminada de la Tierra en la que, como ocurre en *Blade runner*, existen abundantes elementos orientales y pantallas gigantes de publicidad. Igualmente, son mínimas las escenas exteriores que se desarrollan de día, mostrando una ciudad siniestra y sucia. Como en *Desafío total* Marte va a ser una constante referencia y un lugar que es a la vez reclamo turístico y yacimiento natural. La tecnología aeroespacial ha avanzado lo suficiente para que sea posible ir a Marte y regresar en un plazo no demasiado amplio de tiempo, como ocurre en la película y en *Machine dreams*. Aun así, para la mayoría el viaje es inasequible y se conforman con las memorias implantadas, como la fantasía erótica con la que comienza la serie o el implante que Doug Quaid tanto desea realizar. Pero Marte se ha convertido también en un yacimiento minero de gran importancia para la Humanidad. En *Brain fever* (1.10.) se habla de una huelga de los mineros de Marte que ha tenido una gran repercusión ya que, como ocurre en *Desafío total*, en la colonia existen graves conflictos sociales.

C. Los personajes.

En *Desafío total 2070* aparecen dos personajes principales, el humano David Hume y el androide Ian Farve, que se van a ajustar a unas características muy prototípicas. Hume (cuyo nombre remite a un conocido filósofo inglés caracterizado por su racionalismo) es un policía inteligente y atractivo, aunque el asesinato de su compañero y las investigaciones realizadas como agente del CPB han turbado su carácter y complicado su vida familiar. Farve es un androide de última generación que es absolutamente eficaz en su labor de complemento y apoyo de Hume. Sin embargo, como los replicantes de *Blade runner*, es capaz de desarrollar emociones, lo que le provoca unos conflictos que es incapaz de asumir. En el capítulo final de la serie, *Meet my maker* (1.22.), Farve se enfrenta a un debate ético respecto a sus obligaciones como agente de la ley y la necesidad de defender a su creador de los ataques del Consorcio. Finalmente será capaz de superar sus limitaciones emotivas para intentar salvar al extraño ente que lo creó, aunque ambos (al menos aparentemente) pagarán con su vida el intento. Una actitud opuesta a lo que debería ser su naturaleza como máquina y que es tan incomprensible como la actitud de Roy Batty y sus compañeros en *Blade runner*, que deciden regresar a la Tierra intentando recordar un pasado implantado en su memoria que nunca existió, aun sabiendo que ello les llevará, casi irreversiblemente, a la muerte. La relación entre Hume y Farve se fundamenta en la amplia diferencia de sus orígenes, aunque ambos tienen un punto fundamental en común: por naturaleza, por experiencia o por elección son seres fríos y difícilmente accesibles. Ésta es una característica común a los personajes protagonistas de las películas. Sin duda, el talante taciturno de David Hume está desarrollado tomando como modelo a Deckard, el perseguidor de androides con cargo de conciencia de *Blade runner*.

En este apartado también se pueden mencionar otras características comunes entre los personajes de *Desafío total 2070* y los de *Blade runner* y *Desafío total*. En los tres casos existe una clara tendencia a representar el orden como una amenaza a la libertad humana. Sin embargo, todos los protagonistas representan ese orden: Hume y Farve trabajan para una agencia

de protección al ciudadano que participa en todas las conspiraciones que se tejen en los centros de poder, Deckard fue durante muchos años detective y cazador de androides y la verdadera personalidad de Doug Quaid es la de un agente secreto que trabaja junto al tirano gobernador de la colonia de Marte. Pero en todos los casos los personajes se rebelan frente a ese poder que representan y con el que no pueden identificarse. Ello tendrá graves consecuencias para ellos, convirtiéndolos en seres peligrosos que no tendrán más remedio que escapar o permanecer en un exilio interior.

D. Las acciones narrativas.

Con una premisa argumental ajustada al esquema de la investigación policial, el protagonista de *Desafío total 2070* va a ser David Hume, un eficaz policía que va a contar con el androide Farve como su ayudante principal. Su objetivo fundamental a lo largo de la serie va a ser proteger a los ciudadanos del abuso que se comete a través de la tecnología, ya se trate del trasvase de recuerdos o la manipulación genética. Tal y como ocurría en *Blade runner* y *Desafío total*, el objetivo global de los personajes va ser la lucha contra un sistema opresor. En todos los casos nos encontramos con sistemas de poder poco democráticos que oprimen al individuo manipulándolo a su antojo y poniéndolo a su propio servicio, una relación de servidumbre a la que se opondrán los personajes con relativo éxito. De esta manera, en los tres casos los antagonistas van a ser estas estructuras de poder antidemocrático, individualizada como Recall en la serie, una compañía tan poderosa que ni siquiera la CPB tiene jurisdicción sobre ella. En *Desafío total* se tratará de una conspiración gubernamental y en *Blade runner* también de un gobierno que no desea ver su autoridad amenazada por los replicantes

IV. Conclusión.

Desafío total 2070 es uno de esos escasos ejemplos en los que, más que adaptar una película a la televisión, se retoma su inspiración, ambientes y temáticas para dar lugar a una nueva trama que, aun siendo deudora de la original, es una entidad independiente. La serie recupera el ambiente y el

espíritu de dos de los grandes clásicos modernos de la ciencia-ficción, *Blade runner* y *Desafío total*. Ambas películas adaptaban muy libremente relatos de mediana extensión de Philip K. Dick, un relevante autor del género que ha conseguido gracias a la acción presente en sus obras llamar mucho más la atención de los creadores cinematográficos que escritores de más prestigio como Isaac Asimov o Arthur C. Clarke. *Desafío total 2070* apostaba decididamente por una ciencia-ficción televisiva de calidad, en la que destacaban tanto los actores y las tramas como un cuidado diseño de producción que lograba trascender sus limitaciones presupuestarias.

Por una parte, la ambientación, el hecho de que buena parte de las tramas se centraran en la investigación criminal y el cierto pesimismo que se traspiraba en la resolución de muchos capítulos convertían a *Desafío total 2070* en una interesante traslación del espíritu del cine negro a la ficción televisiva en la vertiente que se ha venido a denominar tecno-*noir*. Por otro, también lograba incluir los planteamientos que se esperan de la ciencia-ficción, como el ambiente futurista, los efectos especiales y la especulación en torno a tópicos como la inteligencia artificial, la clonación, los trasplantes de memoria y el conflicto entre religión y desarrollo científico. A pesar de que no estaba exenta de carencias, *Desafío total 2070* fue una muy acertada traslación televisiva de sus referentes que fracasó en el empeño de conectar rápidamente con el público debido a su original planteamiento, que se salía del esquema típico de las series de ciencia-ficción de aventuras espaciales.

8. CÍRCULO CERRADO: ADAPTACIONES MÚLTIPLES REVERSIBLES.

8.1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo de los dos últimos apartados se han estudiado en profundidad la trayectoria de las adaptaciones a la televisión de películas y el procedimiento contrario, las adaptaciones al cine de series de televisión. En algunos casos, el éxito de un texto concreto ha posibilitado que se extendiera a través de fórmulas hipertextuales como la secuela (*Los ángeles de Charlie: Al límite* respecto a *Los ángeles de Charlie* o las series de *Star trek* y *Star trek: La nueva generación*) o *spin-offs* (*Ángel* respecto a *Buffy, cazavampiros*). Continuando con el aprovechamiento de los materiales de éxito, es posible que una serie basada en una película tenga tanto éxito que sea llevada al cine, o que una película basada en una serie de televisión sea objeto de una adaptación para la pequeña pantalla. Aunque son situaciones bastante esporádicas respecto al número total de adaptaciones en uno y otro sentido, su estudio reviste un especial interés porque son la manifestación en nuestro campo de estudio principal de la capacidad de explotación de algunos materiales narrativos.

Por un lado, es relevante el análisis de cómo se incorporan elementos de los dos textos referentes en lo que es un proceso de hipertextualidad interna junto a otro de hipertextualidad cruzada. Pero también son una ejemplar demostración de cómo las fórmulas de sinergia empresarial buscan rentabilizar al máximo los materiales narrativos, a veces sin tener en cuenta la coherencia entre los diferentes textos. En sentido general son la demostración de que hay materiales narrativos que por una serie de motivos muy diversos (pertinencia, eficacia de su planteamiento, capacidad para conectar con el público) pueden ser objeto de sucesivas adaptaciones en diferentes medios y seguir aportando nuevos elementos de interés. No todos ellos van a tener la misma capacidad de resistencia que materiales tan longevos como la mitología greco-romana o algunas obras literarias clásicas, pero en cualquier caso van a ser ejemplos de cómo las técnicas de reutilización pueden expandirse de forma notable para incluso llevar el material a su medio original.

Este apartado de la investigación se puede abrir a posibilidades infinitas. El hecho de que esta investigación centre sus análisis en profundidad en los intercambios entre cine y televisión supone una restricción que limita a la hora de realizar un verdadero estudio sobre los materiales multimedia en la cultura popular, pero que es una limitación imprescindible para poder realizar análisis prácticos. Dos de los tres análisis de este apartado (*El fugitivo* y *Traffic*) se van a centrar en materiales que han sido objeto de escasa extensión hipertextual y que se limitan (con la excepción del *spin-off U.S. Marshals*) a los tres textos que se van a tener en cuenta. Sin embargo, el universo de *Los inmortales* ha sido extensamente ampliado a lo largo de tres continuaciones, una serie de animación, dos series de imagen real y una larga serie de novelizaciones, a lo que se une la complicación de la evidente contradicción entre algunos de los textos y la existencia de diferentes versiones de algunos de ellos (como el caso de *Los inmortales 2: El desafío* y *Los inmortales: Juego final*). Preguntas acerca de la rentabilidad comercial de este tipo de explotación y cómo la multiplicación de textos afecta a la noción de canon se plantean con facilidad, lo que es especialmente patente en franquicias extremadamente fértiles como las de *Star trek* y *La guerra de las galaxias*. Un análisis en cualquiera de estos casos de las circunstancias que han posibilitado su éxito, su planteamiento empresarial, sus expresiones en los distintos modos de representación y la coherencia (o la falta de ella) entre sus diferentes textos daría para una investigación mucho más extensa que la presente con facilidad, sin tener que entrar ni siquiera en las influencias de textos anteriores y la repercusión sobre la cultura popular en su conjunto.

En resumen, se puede afirmar que estamos ante un campo de estudio de gran complejidad en donde los dos elementos sobre los que ha gravitado esta investigación (las circunstancias empresariales y la comparación narrativa) se muestran más interrelacionados que nunca. En este punto, como se ha dicho, se va a hacer un estudio restringido a nuestro campo de investigación principal, pero eso no significa olvidar el vasto y fascinante panorama de los materiales narrativos multimedia.

8.2. CINE – TELEVISIÓN – CINE.

8.2.1. Introducción.

Hasta el momento sólo se ha dado en una ocasión la circunstancia de que una serie de televisión basada en una película acabe adaptada en forma de relato cinematográfico. *Los inmortales* se estrenó a mediados de los años ochenta y se convirtió en un inmenso éxito comercial en Europa, aunque su repercusión en Estados Unidos fue mucho más limitada. A la película le siguió una continuación, *Los inmortales 2: El desafío* (1991, Russell Mulcahy) y una serie de televisión, *Los inmortales*, una coproducción euro-norteamericana. La buena acogida de la serie ayudó a revitalizar la franquicia cinematográfica y dos años después se produjo *Los inmortales: El hechicero* (1994, Andy Morahan). Finalmente, después de la cancelación de la serie, ésta fue llevada al cine como *Los inmortales: Juego final*, que reunía al protagonista de la serie de televisión, Duncan McLeod (Adrian Paul), con el de la franquicia cinematográfica, Connor McLeod (Christopher Lambert).

La razón de que hasta este momento no se hayan producido más adaptaciones tiene que ver con criterios netamente empresariales. Como ya se mostró anteriormente, el número de adaptaciones televisivas de películas que pueden considerarse plenamente exitosas (la superación de la barrera de los cien capítulos) es muy limitado. Además, entre ese grupo pequeño de series sólo pueden ser candidatas a la adaptación aquellas cuya repercusión sea mayor entre los jóvenes, el mismo segmento que los grandes estudios plantean como público objetivo de los estrenos cinematográficos para garantizar la rentabilidad comercial. Un recuento de las series de televisión que han sido objeto de prolongaciones cinematográficas en la última década avalan esta teoría: *Star trek: La nueva generación*, *Cuentos de la cripta*, *Expediente X*, *Mystery science theatre 3000* y *Lizzie Superstar*. Y excepto en el último caso, todas son series relacionadas con el género fantástico, con toques de terror en el caso de *Cuentos de la cripta*.

Un repaso a las series de éxito basadas en películas que se ajustan a esa característica genérica deja una lista muy reducida: *Los inmortales*, *Cariño, he*

encogido a los niños, *Buffy, cazavampiros* y *Stargate SG-1*. En el caso de *Cariño, he encogido a los niños*, la serie fue una mera continuación por Disney de una franquicia cinematográfica que había perdido su interés de forma progresiva. La tercera entrega, *Cariño, nos hemos encogido a nosotros mismos*, fue producida directamente para televisión y la serie era un aprovechamiento del concepto original dirigido a suplir de programación el canal de cable principal de la compañía, The Disney Channel. El caso de *Buffy, cazavampiros* es mucho más interesante, tanto por el hecho de que paradójicamente la película que dio origen a la serie fue un relevante fracaso comercial, como por la constatación de que *Buffy, cazavampiros* es una de las series más relevantes de los últimos años gracias a su repercusión entre el público y el interés despertado en el mundo académico⁴⁶⁴. Sin embargo, esta repercusión no ha sido paralela a un interés real por llevar la serie al cine ni por parte de su creador Joss Whedon ni de su protagonista Sarah Michele Gellar, que ha intentado separar su imagen del personaje que la ha hecho popular en televisión en su intento de lanzar su carrera cinematográfica. El primero ya comprobó con la película cómo el material narrativo de *Buffy, cazavampiros* era mucho más adecuado para una serie de televisión, en donde se pueden desarrollar personajes y temas a largo plazo, que en una película con un tiempo narrativo muy reducido.

El último caso en el que una serie de televisión basada en una película ha tenido la posibilidad factible de ser llevada al cine es *Stargate SG-1*, pero de nuevo circunstancias empresariales lo han evitado, si no de forma definitiva, sí temporalmente. Como ya se comentó en el análisis en profundidad de la serie realizado anteriormente, *Stargate, puerta a las estrellas* fue concebida en su origen como la primera parte de una trilogía. Sin embargo, Metro-Goldwyn-Mayer, el estudio que adquirió la película, decidió que sería mucho más ventajoso económicamente utilizar la película como punto de partida de una serie de televisión dirigida al mercado del cable y la sindicación. La buena acogida lograda por la serie supuso el fin de la trilogía, pero también el

⁴⁶⁴ Además de multitud de acercamientos académicos al programa y la celebración de tres congresos monográficos, existe una publicación *on-line* académica exclusivamente dedicada a la serie y su *spin-off* *Ángel* llamada *Slayage*, disponible en <http://slayage.tv/> (12-09-2004).

comienzo de un nuevo proyecto en el que es ahora el universo de la serie, con sus personajes e intérpretes, lo que sería objeto de una adaptación cinematográfica⁴⁶⁵. La idea inicial era que la serie concluyera después de su sexta temporada, de forma que la película sirviera también para lanzar una serie clónica de la original titulada *Stargate: Atlantis*. En el caso de que la película tuviera una buena acogida ese no sería el final del universo de *Stargate SG-1*, sino el comienzo de una franquicia cinematográfica similar a las de *Star trek* y *Star trek: La nueva generación*.

Sin embargo, el propio éxito de *Stargate SG-1* ha acabado jugando en contra del proyecto de la película. La cadena Showtime, que emitió el programa durante sus primeras cinco temporadas, decidió no renovar la serie y MGM, que ya contaba con mantener la serie otra temporada más, llegó a un acuerdo con Sci-Fi Channel para su emisión. Aunque era esperable que los índices de audiencia fueran superiores en Sci-Fi Channel, que es un canal de cable básico, respecto a Showtime, que es *premium*, la acogida de los nuevos capítulos fue tan positiva, tanto en la primera emisión en el canal como en su redifusión en sindicación semanas después, que finalmente MGM decidió renovar la serie para una séptima y una octava temporada, con el proyecto de *Stargate: Atlantis* mantenido en desarrollo. Finalmente, el argumento diseñado originalmente para la película, que debía introducir también la situación narrativa de la nueva serie, ha sido adaptado para formar parte del programa como un doble capítulo titulado *The lost empire*, que puso punto y final a la séptima temporada de *Stargate SG-1* y sirvió de *backdoor pilot* para *Stargate: Atlantis*, que comenzó su emisión en verano de 2004⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Ante la previsión de que el proyecto llegara a concretarse, MGM registró los dominios de Internet <http://www.stargate1.com> y <http://www.stargate2.com>, que en la actualidad redirigen hacia la página principal de la compañía, <http://www.mgm.com> (15-08-2004).

⁴⁶⁶ Los productores de *Stargate SG-1* mantienen una relación muy fluida con los espectadores de la serie y frecuentemente han comentado el proyecto de la película en numerosas entrevistas y *chats* en Internet. El desarrollo del proyecto seguido a través de la página GateWorld.com se encuentra disponible en: <http://www.gateworld.net/movies/02.shtml> (14-09-2004).

Aunque el proyecto de la película ha sido postergado pero no anulado de forma definitiva, es interesante comprobar como en este caso para MGM fue mucho más ventajoso continuar con la emisión de la serie dos temporadas más, con los ingresos asegurados que eso supone con las licencias de emisión, las ventas en vídeo y DVD y la comercialización de *merchandising*, que realizar una nueva película que para mantener el nivel exigible a un título de ciencia-ficción debería tener un presupuesto mucho más elevado y una rentabilización más incierta. Una adaptación al cine de *Stargate SG-1* sería diferente del ejemplo que se analiza a continuación, *Los inmortales*, en donde la película es una integración de los universos paralelos (y contradictorios) de la franquicia cinematográfica y la serie de televisión. Sin embargo, en una adaptación de *Stargate SG-1*, que prolongaba el universo diegético de la película original, no existiría un doble trasvase demasiado llamativo, sino una nueva prolongación del original cuya alteración más notable sería la presencia de un nuevo reparto para los personajes de la película, con una laguna argumental insalvable entre los dos textos cinematográficos que sería cubierta por la serie de televisión

8.2.2. Ejemplo analizado: *Los inmortales*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Cine:

Los inmortales (Highlander), 1986.

Dirigida por Russell Mulcahy. Escrita por Gregory Widen.

Reparto: Christopher Lambert (Connor MacLeod), Sean Connery (Juan Ramírez Sánchez de Villalobos), Roxanne Hart (Brenda Wyatt), Clancy Brown (Kurgan), Beatie Edney (Heather MacLeod), Alan North (Teniente Frank Moran) y Sheila Gish (Rachel Ellenstein).

Resumen: Connor MacLeod es un inmortal que lleva varios siglos sometido al dictado de su casta: los inmortales deben enfrentarse unos con otros en un combate mortal (pueden morir si son decapitados) hasta que sólo quede uno, que recibirá inmensos poderes. Mientras el Desafío se acerca, Connor va recordando cómo descubrió que era inmortal y fue entrenado por el veterano Juan Ramírez Sánchez de Villalobos. Ramírez fue asesinado por el malvado Kurgan, que después atacó a la esposa de Connor, Heather. En el Nueva York del presente Connor se hace pasar por un anticuario. Pero el Desafío se aproxima, Kurgan es el inmortal más poderoso y Connor el único que puede evitar que se convierta en el elegido. Connor también se enamora de Brenda Wyatt, una historiadora que ha descubierto su secreto. En el combate final Connor acabará con Kurgan y recibirá los extraordinarios poderes destinados al elegido, pero decidirá utilizarlos para el bien en su nueva vida de mortal junto a Brenda.

Los inmortales 2: El desafío (Highlander II: The quickening), 1991.

Dirigida por Russell Mulcahy. Escrita por Peter Bellwood basándose en una historia de Brian Clemens y William Panzer.

Reparto: Christopher Lambert (Connor MacLeod), Sean Connery (Juan Ramírez Sánchez de Villalobos), Virginia Madsen (Louise Marcus), Michael Ironside (General Katana), Allan Rich (Allan Neyman) y John C. McGinley (David Blake).

Resumen: En el 2024 la Humanidad ha conseguido sobrevivir a duras penas a la degeneración del medio ambiente que convirtió al cáncer de piel en una

plaga y obligó a colocar un escudo protector en la atmósfera ideado por Connor MacLeod. Pero MacLeod ahora es un anciano que recuerda cómo en el pasado fue uno de los líderes en el planeta Zeist junto a Ramírez de un grupo de rebeldes que fueron condenados a volver a nacer en la Tierra para enfrentarse hasta que sólo quedara uno. Pero su mayor enemigo allí, el General Katana, ha seguido la trayectoria de Connor y manda a dos lacayos a acabar con él. Cuando Connor los mata consigue absorber su fuerza para ser joven e inmortal de nuevo, pero también para resucitar a Ramírez. MacLeod también se enamorará de Louise Marcus, una activista ambiental que cree que el escudo ya no es necesario porque la capa de ozono se ha regenerado. Los tres acabarán con Katana para evitar que éste se convierta en el dictador de la Tierra y también conseguirán acabar con el escudo y llevar de nuevo la luz del Sol al planeta.

Los inmortales 3: El hechicero (Highlander III: The sorcerer), 1994.

Dirigida por Andy Morahan. Escrita por Paul Ohi basándose en una historia de Brad Mirman y William Panzer.

Reparto: Christopher Lambert (Connor MacLeod), Mario Van Peebles (Kane), Deborah Unger (Alex Johnson), Mako (Nakano), Martin Neufeld (Stenn) y Daniel Do (Takamura).

Resumen: Connor McLeod es un próspero hombre de negocios que cuida de su hijo adoptado esperando haber dejado atrás su pasado de confrontación con otros inmortales. Sin embargo, unas excavaciones arqueológicas en Japón liberan por error al poderoso inmortal Kane, que en el pasado mató al mentor de Connor, y a dos inmortales más. Kane cuenta con poderes mágicos y se propone acabar con Connor para conseguir convertirse en el elegido, de forma que lo persigue hasta llegar a Nueva York. Allí va también la doctora Alex Johnson, la científica que dirigía las excavaciones y que intenta descubrir qué pasó siguiendo una serie de pistas que la conducen hasta Connor. Ambos se enamorarán, pero antes de que puedan estar juntos Connor tendrá que acabar con Kane para evitar que éste pueda hacerse dueño del mundo.

Televisión:

Los inmortales (Highlander), Sindicación: 1992-98.

Adaptada a la televisión por Dan Gordon.

Reparto: Adrian Paul (Duncan MacLeod), Alexandra Vandernoot (Tessa Noel), Stan Kirsch (Richie Ryan), Jim Byrnes (Joe Dawson), Peter Wingfield (Methos), Lisa Howard (Dra. Anne Lindsey), Philip Arkin (Charlie DeSalvo) y Elisabeth Gracen (Amanda Darieux).

Resumen: Duncan MacLeod es un inmortal que debe, a pesar de su naturaleza pacífica, luchar para mantenerse con vida en el reto al que están sometidos los de su especie: luchar entre sí (pueden morir si son decapitados) hasta que sólo quede uno, que recibirá grandes poderes. Duncan se enfrenta a diferentes enemigos mientras recuerda sucesos de su pasado relacionados de alguna forma con la situación presente. Su novia Tessa es asesinada por un inmortal, que también propicia que su protegido Richie se transforme en uno, aunque finalmente Duncan lo mata mientras se encuentra poseído por una fuerza maligna. Otros de los compañeros que se irán uniendo a Duncan son Joe Dawson, perteneciente a una oscura organización que sigue la trayectoria de los inmortales desde hace siglos; Methos, el inmortal más antiguo que después de cientos de años dedicado al mal se regeneró; y Amanda, una guapa inmortal dedicada al robo de la que Duncan acabará enamorándose.

Cine:

Los inmortales: Juego final (Highlander: Endgame), 2000.

Dirigida por Darren Aarniokoski. Escrita por Joel Soisson basándose en una historia de Eric Bernt, William Horwath y William Panzer.

Reparto: Adrian Paul (Duncan MacLeod), Christopher Lambert (Connor MacLeod), Bruce Payne (Jacob Kell), Lisa Barbuscia (Kate / Faith), Donnie Yen (Jin Ke), Peter Wingfield (Methos), Jim Byrnes (Joe Dawson), Beatie Edney (Heather MacLeod) y Sheila Gish (Rachel Ellenstein).

Resumen: Después de varios años sin saber nada de su amigo Connor, Duncan MacLeod recibe la noticia de que el santuario donde éste se encontraba ha sido asaltado por el poderoso inmortal Kell y todos los inmortales allí escondidos han sido asesinados, aunque Connor continúa con

vida porque Kell desea matarlo en combate. Connor recuerda cómo él mismo mató a Kell, un fanático religioso que acababa de quemar viva a su madre por brujería, despertando al inmortal que había dentro de él y que Kell también se vengó matando a Rachel, la protegida de Connor. Mientras Kell los acecha, Connor y Duncan rememoran su pasado juntos y Duncan descubre que Kate, su antigua esposa, se hace llamar ahora Faith y se ha unido a Kell. Con la ayuda de Joe Dawson y Methos, Connor y Duncan se dan cuenta de la amenaza que supone Kell, el inmortal más poderoso de la historia, y Connor toma una decisión determinante: luchar con Duncan y que éste lo mate para que con la energía de ambos sea capaz de acabar con Kell. Duncan vence a Kell y se reúne con Kate, aunque también cumplirá el deseo de su amigo de que sus restos descansen en Escocia junto a los de su amada Heather.

Otros títulos:

Los inmortales (Highlander: The animated series), USA Network: 1994-1996.

Reparto (voces): Miklos Perlos (Quentin MacLeod), Ben Campbell (Don Vicente Marino Ramírez), Lawrence Bayne (Kortan), Katie Zegers (Clyde) y Don Dickinson (Arak).

Highlander: The raven, Sindicación: 1998-1999.

Reparto: Elisabeth Gracen (Amanda Darieux), Paul Johansson (Nick Wolfe) y Patricia Gage (Lucy Becker).

II. Contexto de producción.

El contexto de producción de *Los inmortales* como serie de televisión y particularmente como franquicia cinematográfica es fundamental para entender muchas de las características narrativas que se analizarán a continuación. *Los inmortales* se estrenó en 1986 logrando una gran repercusión a nivel internacional, particularmente en Europa, pero pasando casi desapercibida en Estados Unidos. La película era una producción mixta que contaba con dos productores norteamericanos (William Panzer y Peter Davis), un director australiano (Russell Mulcahy), y un francés (Christopher Lambert) y un escocés

(Sean Connery) como protagonistas. Y a eso se añadió la banda sonora compuesta por el grupo de *rock* británico Queen, que no sólo se convirtió en un gran éxito de ventas por sí misma, sino que también fue en uno de los elementos más distintivos de la película. La continuación de *Los inmortales* llegó en 1991 con el estreno de *Los inmortales 2: El desafío*, que se vio marcada irremediablemente por las circunstancias de producción. Para ahorrar costes, la película se rodó en Argentina en un momento en el que el país comenzó a atravesar una crisis económica que elevó los costes de manera tan relevante que al final la compañía de seguros se acabó haciendo con su control, desplazando a los productores. Finalmente la versión estrenada alteraba muchos elementos del guión, especialmente la idea de convertir a los inmortales en extraterrestres, y tenía un desarrollo argumental lleno de incoherencias, lo que contribuyó a su relevante fracaso comercial y crítico.

A pesar de este fracaso, el proyecto de la serie de televisión cristalizó al año siguiente gracias al empeño de William Panzer y Peter Davis y el interés de la productora francesa Gaumont, que quería comenzar a desarrollar series de televisión con una vocación internacional. El actor Christopher Lambert, que había trabajado con Gaumont en varias ocasiones, sirvió de catalizador para el acuerdo y, aunque no desarrolló ningún papel activo en la serie, sí aceptó aparecer en el primer capítulo para pasar el testigo al nuevo protagonista, Adrian Paul, y publicitar así el programa. La serie se rodó en Canadá primero y después en localizaciones europeas, pero con un reparto y equipo creativo norteamericano en su mayoría. *Los inmortales* logró un gran éxito tanto en Europa como en Estados Unidos, donde se vio favorecida por el renacimiento de la producción de ficción para la sindicación desde finales de los años ochenta. Esta repercusión propició una nueva entrega cinematográfica, *Los inmortales 3: El hechicero*, que ignoraba las dos películas anteriores y parecía entroncar directamente con el nuevo universo propuesto por la serie de televisión, lo que en cualquier caso sirvió para que tuviera una carrera comercial aceptable para una película de bajo presupuesto. Aunque William Panzer y Peter Davis colaboraron en el guión, no actuaron como productores de esta nueva película. Finalmente la serie dejó de producirse en 1998 después de cinco temporadas completas y una sexta reducida para poder

completar la producción y darle un final coherente con el desarrollo del programa. Después de esta cancelación se estrenó un *spin-off* protagonizado por uno de sus personajes secundarios, la ladrona inmortal Amanda. *Highlander: The raven* no logró la buena acogida de su predecesora y fue cancelada después de una única temporada.

Teniendo en cuenta la popularidad de la serie, el proyecto de realizar una adaptación al cine se desarrolló con bastante rapidez, sobre todo teniendo en cuenta que *Los inmortales* ya era una franquicia cinematográfica no demasiado exitosa pero sí rentable y popular. La película se presentó como una continuación de la serie con Adrian Paul (Duncan MacLeod) como protagonista, acompañado de los actores del programa Jim Byrnes (Joe Dawson) y Peter Wingfield (Methos), cuyo personaje era el más popular de la serie después de Duncan MacLeod. Pero en la película también aparecieron Christopher Lambert (Connor McLeod) y dos actrices de la primera película, Beatie Edney (Heather MacLeod) y Sheila Gish (Rachel Ellenstein). Como ocurrió con *Los inmortales II: El desafío*, *Los inmortales: Juego final* también estuvo caracterizada por los desacuerdos entre las partes implicadas en la producción. Dimension Films alteró el montaje final de forma sustancial e incluso llegó a realizar efectos especiales exclusivamente para el trailer promocional, creando escenas adicionales que no aparecían en la película. El resultado final fue un montaje final de Dimension Films para los cines (donde *Los inmortales: Juego final* tuvo una acogida discreta) y otro para DVD de los productores con algunas diferencias. A pesar de la modesta repercusión lograda por todas las entregas de *Los inmortales* en cine y televisión, la franquicia cuenta con un público fiel y es moderadamente rentable, lo que ha seguido animando a nuevos proyectos aún en fase de desarrollo.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Un análisis de los diferentes textos que conforman la trayectoria de *Los inmortales* en cine y televisión muestra las dificultades afrontadas por sus

sucesivas manifestaciones. La principal es que el interés por explotar un concepto que había sido moderadamente satisfactorio en *Los inmortales* (p) obligaba a alterar un planteamiento argumental que estaba cerrado⁴⁶⁷. Al contrario que otros planteamientos que permiten extender las peripecias del protagonista con facilidad, *Los inmortales* (p) desarrollaba en su argumento la génesis y la conclusión de la situación narrativa. En el presente (el Nueva York de 1985) Connor MacLeod llegaba al combate final mientras recordaba cómo se convirtió en inmortal, conoció a su maestro Ramírez, que le reveló los secretos de la inmortalidad, y se enfrentó por primera vez con el que sería su antagonista final, Kurgan. La diégesis se cerraba con Connor convertido en mortal y dotado de poderes telepáticos que le iban a permitir actuar como benefactor de la Humanidad. De esta forma sólo quedaban dos posibilidades de extender el universo de la película: situar la historia en una analepsis entre el periodo en el que Connor MacLeod descubrió su inmortalidad y el desenlace del Desafío en 1985, o plantear una nueva situación narrativa en la que se ampliara la información sobre el origen de los inmortales y de esta forma se abriera la posibilidad de rehacer el planteamiento de la historia.

A grandes rasgos esta última fue la solución utilizada para *Los inmortales 2: El desafío* con el propósito de mantener la lógica argumental dentro de lo posible. En este caso se reveló que los inmortales eran un grupo de habitantes del lejano planeta Zeist que protagonizaron una revuelta y que fueron condenados a volver a nacer en la Tierra y enfrentarse entre sí hasta sólo uno sobreviviera, el elegido para gobernar el planeta o regresar a Zeist perdonado de su culpa. Connor MacLeod, ya cercano a su muerte, recuperará sus poderes gracias a la presencia de dos inmortales en la Tierra enviados para asesinarlo por el villano de la película, el General Katana. Matando a los dos inmortales Connor consigue recuperar su juventud y devolver a la vida a su maestro Ramírez. Sin embargo, en *Los inmortales* (p) ya se había mencionado que nadie sabía el origen de los inmortales y tampoco parecía que esa verdad se le hubiera revelado a Connor al convertirse en el elegido para que él lo pudiera recordar

⁴⁶⁷ Para evitar la confusión entre textos homónimos, *Los inmortales* (p) se utiliza para denominar la primera película y *Los inmortales* (s) para la serie de televisión.

más tarde. Además, si era tan sencillo devolver la vida a un inmortal con la energía vital de otro, Connor podría haber resucitado a Ramírez mucho antes.

A partir de *Los inmortales 2: El desafío* la contradicción se iba a convertir en la característica principal de la franquicia. La serie de televisión sería el mejor ejemplo de ello, ya que no intentaría resolver las contradicciones en la historia, sino duplicar el planteamiento argumental original pero sin el carácter cerrado que tenía en *Los inmortales* (p). Así se crea una nueva versión de Connor MacLeod, Duncan MacLeod, que como se analizará en profundidad posteriormente recibe las mismas atribuciones como personaje y ocupa la misma función como sujeto de la acción. Este desdoblamiento del universo diegético se puede considerar un procedimiento híbrido entre la sustitución y la expansión diegética, de forma que los universos diegéticos no se superponen pero sí son muy similares, tal y como ocurre en televisión con las series clónicas que se discutieron en el punto de la hipertextualidad interna. Sin embargo, en el caso de *Los inmortales* (s) este desdoblamiento plantea una incoherencia lógica radical que se acentúa con la presencia de Connor MacLeod como personaje en el primer capítulo de la serie, *The gathering* (1.1.). El universo de la serie funciona como una sustitución diegética en donde se respetan los elementos esenciales que conforman su mitología, es decir, que los inmortales viven una existencia convencional hasta que mueren de forma violenta, que su vida sólo puede llegar a su fin si son decapitados y que deben enfrentarse los unos con los otros.

Pero un elemento quedaba alterado: que Connor MacLeod era el último inmortal en nacer y que con su transformación comenzaba el Desafío. La idea de que siguen naciendo inmortales potenciales supone que el Desafío se podría mantener de forma indefinida, lo que permite extender el planteamiento argumental hasta el infinito. Esta es la intencionalidad final de cada serie de televisión y muy a menudo es la dificultad de realizar esta adaptación lo que plantea la elección entre una sustitución o una expansión diegética. Pero en ambos casos se exige reemplazar al actor que interpreta al protagonista. La confusión que esto puede ocasionar en el espectador hace que una adaptación televisiva siempre quede subordinada a que no se vayan a realizar

continuaciones de la película con los mismos personajes. *Los inmortales (s)* es un caso excepcional en este tipo de adaptaciones al optar por el desdoblamiento, lo que es una consecuencia directa de la estructura narrativa original. Al ser ésta tan cerrada y limitada, la transformación necesaria debe ser mayor, y de paso también se dejan las puertas abiertas para futuras continuaciones cinematográficas protagonizadas por Connor MacLeod.

Sin embargo, cuando esta idea potencial, la de realizar nuevas películas, se llevó a la práctica, la relación narrativa se complicó aún más con la asunción por parte de *Los inmortales 3: El hechicero* del planteamiento narrativo de la serie de televisión. Si bien hasta la cuarta película la apropiación por parte de la serie de la franquicia cinematográfica no sería total, en la tercera película esa asimilación comienza a producirse de forma práctica. En *Los inmortales 3: El hechicero* Connor MacLeod debe enfrentarse a un poderoso inmortal llamado Kane que ha pasado los últimos siglos atrapado en una cueva hasta ser liberado por una excavación arqueológica. Es ahora Connor MacLeod el que se ajusta al modelo desarrollado para Duncan MacLeod: un inmortal perpetuamente obligado a seguir combatiendo a muerte contra otros inmortales sin que se haga referencia al Desafío de la primera entrega (con un inmortal vivo en la Tierra no se podría haber completado) ni a nada de lo sucedido en la segunda (especialmente la muerte de Brenda Wyatt a causa de las radiaciones solares y no de un accidente de tráfico). Es decir, el Connor MacLeod que protagoniza *Los inmortales 3: El hechicero* no es el mismo que el de las dos películas anteriores.

En *Los inmortales: Juego final* esta asimilación por parte de la serie del universo de la franquicia cinematográfica se completa hasta el extremo de que es capaz incluso de incorporar la primera entrega modificándola. Connor y Duncan MacLeod, que no habían vuelto a encontrarse desde el primer capítulo de *Los inmortales (s)*, se reúnen de nuevo. Durante el argumento se ofrecen tres partes diferenciadas del pasado de los personajes: cómo Connor mató a Kell convirtiéndolo en inmortal, la relación de maestro / alumno entre Connor y Duncan, y la relación de Duncan con Kate, la esposa a la que mató e hizo inmortal. Junto a Connor y Duncan aparecen dos personajes de la serie, el

inmortal Methos y el vigilante Joe Dawson. Sin embargo, lo más interesante es la aparición de dos personajes de la primera entrega cinematográfica: Heather MacLeod, la esposa de Connor en Escocia, y Rachel Ellenstein, su secretaria en Nueva York, a la que salvó de los nazis y adoptó cuando sólo era una niña. Los dos personajes vuelven a estar interpretados por las actrices originales (Bettie Edney y Sheila Gish) en un ejemplo de continuidad destacable.

En la analepsis en la que aparece, Heather le pide a Connor que no regrese a su aldea natal, en donde el inmortal verá a su madre ser quemada viva por brujería y acabará matando a Kell y a su padre como venganza. Rachel aparece brevemente al principio abriendo la tienda de antigüedades de Connor antes de ser asesinada en una explosión provocada por Kell, el acontecimiento que llevó a Connor a recluírse en el santuario de los Vigilantes durante diez años hasta que su localización fue descubierta. El hecho de incorporar dos personajes de *Los inmortales* (p) pero no tener en cuenta el resto de los acontecimientos que se desarrollaron presenta una incoherencia insalvable. Sin embargo, es un ejemplo de la lógica que se había ido imponiendo desde el desarrollo de la serie en 1992: mantener el planteamiento argumental de *Los inmortales* (p) pero olvidar todos los acontecimientos sucedidos en la primera y segunda entregas cinematográficas como si nunca hubieran tenido lugar. La falta de referencias a Brenda Wyatt y al hijo adoptado de ambos que aparece en *Los inmortales 3: El hechicero* también supone ignorar completamente los acontecimientos de esta película.

En *Los inmortales: Juego final* destaca la ausencia de referencias a Ramírez y a Kurgan, pero su situación en este nuevo universo ya había sido establecida en la serie. La existencia de Kurgan y su muerte a manos de Connor fue mencionada en el capítulo *The watchers* (2.1.) como un acontecimiento más, no la conclusión del Desafío, y también se citó a Ramírez y su asesinato por Kurgan en un diálogo de *The end of innocence* (5.3.). Al contrario de lo que sería previsible, en este caso es el universo secundario, el de *Los inmortales* (s), el que se convierte en preponderante hasta el punto de conseguir que el universo de la primera película quede alterado, el de la segunda sea eliminado, el de la tercera que haga siguiendo su modelo aunque después sea eliminado,

y en la cuarta quede asimilado y finalmente sustituido con la muerte de Connor MacLeod y la elevación de Duncan MacLeod a verdadero protagonista de la historia. Sin embargo, en la película se cae en una contradicción con la serie a la hora de realizar esta asimilación por la inclusión de una secuencia en la que Connor encuentra a Duncan después de haber sido asesinado en la batalla y ser convertido en inmortal. En *Family tree* (1.2.) ya se había mostrado cómo Duncan despertó solo y en *Prophecy* (5.2.) que no fue hasta tres años después cuando un eremita le reveló que en el futuro se encontraría con Connor, su mentor.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

A lo largo de todas sus encarnaciones *Los inmortales* se ha caracterizado por utilizar el contraste de las coordenadas espaciales y temporales con propósitos narrativos. En *Los inmortales* (p) la historia principal se desarrollaba en la contemporaneidad, 1985, y en la ciudad de Nueva York, pero los acontecimientos se contextualizaban por sucesivas analepsis que presentaban a Connor herido mortalmente en una batalla en su tierra natal de Escocia por un misterioso caballero (Kurgan), su milagrosa recuperación, la expulsión de su aldea, el matrimonio con Heather, la aparición de Ramírez y la muerte de éste. Posteriormente Connor también recordará el encuentro en el París del siglo XVIII con Kastagir, que será el último inmortal con el que luchará Kurgan antes de combatir a Connor en el Desafío. Gracias a su inmortalidad, los personajes han tenido la oportunidad de visitar decenas de lugares y vivir multitud de experiencias que pueden ser incorporadas a sus actividades presentes. En *Los inmortales 2: El desafío* las analepsis tienen una función mucho menos importante y se limitan a explicar el origen de los inmortales y el desarrollo del escudo protector de la Tierra a causa de la destrucción de la capa de ozono.

Este uso de analepsis para contextualizar la historia es recuperado como el principal procedimiento narrativo en la serie de televisión. En cada capítulo se van a desarrollar dos historias de forma paralela, una en el presente de Duncan MacLeod y otra en su pasado. La focalización a través de la cual se realizan las analepsis no va a ser siempre coherente, ya que aunque es Duncan el que

recuerda los acontecimientos, a veces van a incluir acciones que no presencié o de las que no tuvo conocimiento. Ya en la película se mostraba la muerte de Ramírez y se dejaba implícito que después Kurgan había violado a Heather, algo que Connor sólo descubrirá poco antes de acabar con él. Las analepsis siempre van a estar organizadas en torno a cronotopos con unas características implícitas muy ricas. Por ejemplo, en el primer capítulo Duncan recuerda cómo decidió retirarse del mundo después de que su familia adoptiva india fuera masacrada en el siglo XIX. En diferentes capítulos Duncan rememora su experiencia en la Francia revolucionaria (*Free fall*, 1.5.), el Londres de la época isabelina (*Revenge is sweet*, 1.10.), Irlanda durante la revolución independentista (*Eye for an eye*, 2.5.), la Alemania nazi (*The return of Amanda*, 2.7.), el Sur de los Estados Unidos azotado por el racismo en los años veinte y cincuenta (*Run for your life*, 2.9.), el Egipto de los faraones (*Pharaoh's daughter*, 2.18.), la Guerra Civil española (*Blind faith*, 3.13.), la India a punto de ser colonizada por los británicos (*The wrath of Kali*, 4.9.) y Londres durante la Batalla de Inglaterra (*The blitz*, 4.12.), por citar algunos ejemplos. En estas analepsis aparecen a veces personajes con los que el protagonista se vuelve a encontrar en el presente, pero en otras ocasiones solamente muestran situaciones paralelas a las de la actualidad con una enseñanza que Duncan MacLeod deberá aplicar en esta segunda oportunidad.

Una serie de cronotopos tienen una relevancia más destacada que el resto. Uno de ellos es la Escocia del siglo XVII, donde Connor nació y se convirtió en inmortal, un lugar al que lo llevarán sus recuerdos en siete capítulos diferentes (1.2., 2.14., 2.20., 4.1., 5.1., 5.18., 6.6.). Otros son Francia a través de los siglos XVII (cuatro capítulos), XVIII (dos capítulos), XIX (cinco capítulos) y XX (siete capítulos) y Gran Bretaña en el siglo XVIII (nueve capítulos). Estos cronotopos permiten localizaciones exóticas y atractivas y un ambiente en donde la violencia que caracteriza la relación entre los inmortales puede desplegarse con mucha más libertad que en la actualidad, algo complementado con el hecho de que en varias ocasiones los recuerdos se sitúan en medio de conflictos bélicos. Nueva York, donde se sitúa el eje de la acción en *Los inmortales* y *Los inmortales 2: El desafío* y también donde se desarrolla el

combate final en *Los inmortales 3: El hechicero*, tiene una presencia prácticamente nula en la serie.

En *Los inmortales: Juego final* se realiza una fusión entre los ambientes de la serie y las películas. La historia comienza en Nueva York con la muerte de Rachel a manos de Kell y después se desplaza a París, donde se encuentra el santuario atacado, y Londres, donde Duncan recibe la noticia. Duncan se dirige rápidamente a Nueva York, de donde la historia desarrollada en el presente no saldrá hasta después del duelo final con Kell. Connor recuerda su pasado en Escocia junto a Heather y la muerte de Kell, lo que se relaciona con las frecuentes analepsis con este cronotopo en la película original y también con las de carácter similar que realiza Duncan a lo largo de la serie. De forma consecuente, al final Duncan lleva el cuerpo de Connor a Escocia para que pueda descansar junto a su amada Heather y la historia de Connor finalice en el mismo lugar donde comenzó. Las dos analepsis restantes tienen lugar en cronotopos habituales de *Los inmortales* (s). La primera en la Francia del s. XIX, donde Connor enseña a Duncan el golpe de espada mortal con el que después pondrá fin a su vida, y la segunda en la Inglaterra del s. XVIII, donde Duncan conoce a Kate y decide casarse con ella.

C. Los personajes.

El personaje principal de *Los inmortales* (p) es Connor MacLeod, un escocés que fue asesinado en una batalla en el siglo XVII por un misterioso caballero pero que milagrosamente se recuperó convertido en inmortal. De esta forma MacLeod vivirá el resto de su existencia aparentando la edad con la que se produce su transformación, en torno a los treinta años. A través de las analepsis expuestas a lo largo de la película se explican muchas de las características del personaje, como su sentido de la lealtad y el honor, su habilidad con la espada y su idea de no comprometerse sentimentalmente con ninguna mujer desde la muerte de su esposa Heather. Para pasar desapercibido Connor adopta identidades de personas fallecidas y se gana la vida como anticuario, una profesión que por su larga trayectoria vital no debe serle complicada. Duncan MacLeod, el protagonista de la serie, es una

duplicación casi exacta de Connor tal y como aparece representado en la primera película. Duncan también nació en Escocia (pero un siglo más tarde) y murió en una batalla entre clanes rivales alrededor de los treinta años. Duncan ha sido seductor y juerguista como Connor, pero siempre ha estado del lado del bien y ha peleado a su pesar para acabar con inmortales peligrosos.

Duncan también esconde su identidad y trabaja como anticuario, una profesión que le permite vivir desahogadamente y con una cierta estabilidad. Las diferencias entre los dos personajes se plantean en el primer capítulo de la serie. Duncan es mucho más contrario a la violencia y también tiene una espiritualidad más elevada. Connor, por el contrario, es más descreído y humorístico. La preeminencia de un personaje sobre otro se empieza a formar en este primer capítulo, en donde Connor no puede acabar con el villano Slan Quince, que está a punto de matarlo en dos ocasiones, y es Duncan quien lo hace. En este capítulo se perfilaba que la relación entre Connor y Duncan no era tanto la de compañeros como la de maestro y alumno, de igual forma que Duncan se convertirá en el maestro del futuro inmortal Richie. Durante numerosos capítulos de la serie se pone de manifiesto que un inmortal que no tenga a nadie que lo guíe siempre se acaba convirtiendo en una amenaza para la comunidad de los inmortales y para la sociedad en su conjunto. Connor era el protagonista solitario en las dos primeras películas, pero con la llegada de la serie se quiso emular la relación que existía entre las películas y la serie de televisión convirtiéndolo en el mentor de Duncan para reeditar la relación que tenía con el veterano Ramírez. En *Los inmortales: Juego final* esta idea iba a ser explorada con mayor profundidad a través de varias analepsis en donde se mostraba cómo Connor había descubierto a Duncan después de una sangrienta batalla y lo había tomado bajo su cuidado para enseñarle los secretos de la inmortalidad.

La pérdida de protagonismo de Connor permitió que su caracterización fuera más oscura que en anteriores ocasiones. El Connor de *Los inmortales: Juego final* ya estaba cansado de su existencia inmortal antes de la muerte de Rachel, como le confesó a Duncan la última vez que se vieron, así que resulta lógico que su asesinato le llevara a pedir ser recluido, la dolorosa opción de los

inmortales que no desean seguir viviendo en el mundo pero no quieren que su energía vital pueda acabar en manos de un inmortal maligno. Después de su liberación Connor ya ha decidido que su destino es la muerte, en este caso a manos de su protegido Duncan para que éste tenga una posibilidad de acabar con Kell. La obligación de Connor como maestro no es triunfar, sino posibilitar el triunfo de Duncan, aunque sea sorprendente teniendo en cuenta que fue el personaje que originó *Los inmortales*. Hay que recordar que a lo largo de la serie se había planteado que Duncan era el inmortal verdaderamente especial, de forma que la muerte de Connor es un equivalente a la de Ramírez en *Los inmortales* (p). Además también es coherente con la consideración de que finalmente había sido el universo propuesto por la serie de televisión el que había asimilado al de la franquicia cinematográfica. La muerte de Connor a manos de Duncan es una perfecta metáfora de la relación entre los dos planteamientos precisamente en la película donde la asimilación se completa.

Otro elemento de análisis se refiere a los personajes femeninos. Una de las grandes contradicciones de Duncan es su relación con Tessa, una mortal que es consciente de que él seguirá joven mientras ella envejece y que nunca podrán tener hijos. Connor, después de la experiencia con Heather, había cerrado toda posibilidad de volver a mantener una relación hasta que conoció a Brenda Wyatt en los días anteriores al que el Desafío se completara. Sin embargo, como ya se ha visto anteriormente, el Connor que aparece en la serie no tiene en cuenta esos acontecimientos y por tanto es incrédulo ante la relación entre Duncan y Tessa. En la serie se había caracterizado a Duncan por su irresistible tendencia a relacionarse con mujeres bellas, en el presente con Tessa y en el pasado con multitud de mortales e inmortales. Ese interés amoroso siempre se encuentra presente en *Los inmortales* en sus diferentes encarnaciones, incluso en la excluida *Los inmortales 2: El desafío*, en donde Connor acaba enamorado de la activista ambiental Louise Marcus. Los personajes femeninos principales tienen caracterizaciones parecidas: son jóvenes, atractivas e inteligentes. Sin embargo, en ningún caso dejan de ser meros complementos de la acción. La relación entre Tessa y Duncan es más interesante porque durante los casi treinta capítulos en los que aparecía se planteaba la dificultad de una relación en esas condiciones, un tema sólo

explorado tangencialmente en *Los inmortales* (p). La muerte de Tessa abre todas las posibilidades para que Duncan tenga sucesivas aventuras amorosas emulando a Connor. Una de esas aventuras es con Amanda, el personaje con el que se introducirá la existencia de mujeres inmortales. Amanda se irá haciendo cada vez más importante a lo largo de la serie y vivirá con Duncan MacLeod una relación de amor intermitente hasta el capítulo final, en donde Duncan le declara su amor pero su futuro juntos no es aclarado.

En *Los inmortales: Juego final* se retoma la idea de que la única relación de verdad duradera que puede tener Duncan es con una inmortal, en este caso Kate, la esposa que tomó siglos atrás y mató para convertirla en inmortal. Kate es una sustitución de Amanda, que no aparece en la película, y es una recreación de muchas de sus atribuciones, como su gran belleza física y su balanceo constante entre el bien y el mal, Amanda en su actividad como ladrona y Kate en su relación con el despiadado Kell. En la película la caracterización de Kate, que ha renegado de su pasado haciéndose llamar Faith, es un elemento enriquecedor y novedoso respecto al resto de los personajes femeninos de las películas y la serie. Kate no fue convertida en inmortal por azar sino por la propia mano de Duncan, que egoístamente tomó la decisión sin consultarle. Para ella la inmortalidad se ha convertido en una maldición, especialmente porque la ha privado de poder engendrar hijos. En una de las dos versiones de la película Kate es asesinada por Kell junto al resto de su grupo, algo que acepta con entereza y casi con satisfacción, ya que lo considera una liberación. En la segunda versión Kate sobrevive y se reúne con Duncan para iniciar una nueva vida juntos, un final tópico que sin embargo se ajusta al de las tres películas anteriores, en donde Connor siempre acababa con una mujer después de haber triunfado en la batalla final.

En *Los inmortales: Juego final* también aparecen dos personajes pertenecientes a la mitología de la serie de televisión, Methos y Joe Dawson. Ambos aparecen con una importancia muy inferior respecto a la serie, principalmente porque son desplazados por las restantes líneas argumentales relacionadas con Duncan y Connor. La presencia de Joe Dawson permite introducir una de las tramas más importantes de la serie de televisión, la de los

Vigilantes, una organización dedicada a seguir las actividades de los inmortales. Muchos vigilantes acabaron sintiendo miedo del poder de los inmortales y se dedicaron a acabar de forma indiscriminada con ellos, desatando una confrontación entre distintas secciones de la organización. Dawson siempre se opuso a esta actividad criminal tal y como ocurre en la película, aunque la presencia de los Vigilantes está escasamente contextualizada, lo que marca que *Los inmortales: Juego final* se dirige esencialmente al público familiarizado con el programa de televisión.

En *Los inmortales: Juego final* el villano principal es Kell, un inmortal especialmente sanguinario que ha acumulado un poder extraordinario como resultado de haber matado a más de seiscientos inmortales. Esa maldad amplificada se ajusta a la consideración de que en una historia especial (la película en oposición a un capítulo de la serie) se debe presentar un malvado de gran entidad. En este caso las atribuciones de Kell son similares a las de los villanos precedentes (Kurgan, Katana y Kane, todos nombres que empiezan por la letra k): un inmortal extremadamente malvado con unos poderes que lo convierten en prácticamente invencible. La caracterización de Kane como un fanático religioso que no duda en matar a sus propios aliados para completar el número de muertes que equivalen a la marca del Anticristo, 666, añade un elemento tenebroso especialmente efectivo.

D. Las acciones narrativas.

La transformación que se produce en la mitología de *Los inmortales* es muy patente a través del análisis de las acciones narrativas. En la película original quedó establecido que Connor MacLeod era el sujeto de la acción y que su objetivo principal era ganar el Desafío, la conclusión de la imparable lucha que los inmortales llevaban librando entre sí hasta que sólo quedara uno. Esto anulaba la propuesta argumental inicial: al lograr su objetivo Connor MacLeod deja de ser inmortal para vivir una existencia convencional junto a la mujer de la que se ha enamorado, la doctora Brenda Wyatt. Connor contaba como ayudante a Ramírez, su maestro asesinado siglos atrás mientras intentaba defender a Heather del ataque de su antagonista principal, Kurgan. A este

objetivo principal se añadía un objetivo secundario, lograr un amor romántico, algo para lo que Connor había quedado inhabilitado después de la muerte de Heather. Convertirse en mortal le permitía vivir una existencia pacífica junto a la doctora Wyatt hasta su muerte. El destinador no aparecía encarnado por un personaje, sino que era una función asumida por la propia inmortalidad que llevaba aparejada el Desafío.

Desaparecido el planteamiento narrativo al final de la primera película, para *Los inmortales 2: El desafío* se tuvo que desarrollar uno nuevo. Connor MacLeod era de nuevo el protagonista, pero su objetivo no iba a ser de una importancia tan fundamental como la del Desafío. Para poder dar a Connor un nuevo objetivo había que anular las consecuencias del Desafío y convertirlo de nuevo en inmortal. Una vez realizada esta transformación, Connor descubría que su objetivo era derrotar al General Katana, de forma que el antagonista principal volvía a ser un inmortal. Sin embargo, en este caso cumplir el objetivo no anulaba el planteamiento, sino que de hecho era el que lo creaba, ya que había sido la intención de Katana de matar a Connor lo que había permitido que éste recuperara la inmortalidad. Complementarios a este objetivo principal se encontraba un objetivo secundario, destruir el escudo protector de la atmósfera que Connor ayudó a construir décadas atrás y que ahora era el instrumento que utilizaba la corporación encargada de su mantenimiento para controlar el planeta. Esta trama paralela lleva aparejada su propio antagonista, David Blake, el ejecutivo que controla la corporación. Finalmente estos dos objetivos se completarán de forma consecutiva, ya que la muerte de Katana liberará la energía suficiente como para destruir el escudo.

En la serie de televisión se realiza una adaptación que permite el mantenimiento de la trama a largo plazo volviendo al planteamiento original pero sin completarlo. Duncan MacLeod es ahora el protagonista, con Connor como su ayudante durante el primer capítulo. El objetivo es triunfar en el Desafío, el equivalente a mantenerse con vida, pero en este caso es un objetivo a largo plazo que la transformación constante de nuevos inmortales impide que se pueda completar, pero que pone en marcha el relato porque es la fuerza que lleva a los inmortales a retarse entre sí en un combate a muerte.

Este objetivo a largo plazo se transforma en uno a corto plazo en cada capítulo: combatir y derrotar a un inmortal maligno. Duncan también tiene un objetivo secundario, actuar como maestro del joven Richie, un inmortal en potencia que ha acogido para evitar que acabe seducido por el mal. Richie y Tessa son ayudantes de Duncan en este punto del relato. Con el paso de los capítulos este planteamiento se irá ampliando. La noción del Desafío evitaba la introducción de antagonistas permanentes, de forma que cada antagonista nuevo era eliminado al final de cada capítulo. Con la introducción de los Vigilantes la historia se completó con la presencia de un nuevo ayudante, Joe Dawson, y también con unos antagonistas estables. Posteriormente se irán añadiendo nuevos ayudantes y antagonistas recurrentes. Entre los primeros estarán Methos, el inmortal más antiguo, Amanda, una ladrona inmortal, y Hugh Fitzcarrin, un pícaro inmortal que será asesinado por uno de los antagonistas recurrentes, Kalas. Entre los segundos, además del vigilante Horton, estarán los inmortales Xavier Saint Clout (cinco capítulos), Kronos (cinco capítulos) y Kalas (cinco capítulos).

Este planteamiento fue retomado en *Los inmortales: El hechicero*, en donde Connor tenía como objetivo acabar con un único inmortal en una situación mucho menos desesperada que en casos anteriores. Connor era el sujeto de la acción que debía completar el objetivo de acabar con Kane, un inmortal con grandes poderes que, como ocurre en todas las películas y a menudo sucedía en la serie, había conocido en el pasado. Sin embargo, en *Los inmortales: Juego final* Connor ya no es, por primera vez en un relato cinematográfico, sujeto de la acción, sino un ayudante de Duncan. La asimilación por parte del universo de la serie del universo de la franquicia cinematográfica se completa cuando Duncan se convierte, de la misma forma que ocurrió en el primer capítulo, en el sujeto de la acción que debe completar el objetivo de acabar con un inmortal maligno. En este caso ese antagonista es Kell, el inmortal más poderoso. Aunque la amenaza de Kell no es completamente equivalente a la del Desafío, se pretende que las dos circunstancias sean equiparables, ya que el poder de Kell es tan inmenso que, como Methos y Joe Dawson hacen ver a Duncan, su victoria en el Desafío será inevitable si no consiguen detenerlo. Connor, de manera concordante con su importancia en el universo de *Los*

inmortales, es el ayudante principal, con Joe Dawson y Methos como ayudantes secundarios. La ayuda de Connor se materializa en su sacrificio para que Duncan esté lo suficientemente fortalecido con su energía vital para acabar con Kell. La ayuda de Methos y Joe Dawson se centra en proporcionarle información sobre Kell y protegerlo del grupo de Vigilantes que como antagonistas secundarios primero lo secuestran y después quieren asesinarlo. Faith ocupa una función ambivalente, ya que aunque en un principio es una antagonista menor debido a su relación con Kell, finalmente regresa con Connor, aunque su influencia sobre el desenlace final es tan irrelevante que no se la puede llegar a considerar una ayudante, sino más bien la representación del amor romántico que se convierte en un objetivo menor de Duncan supeditado a vencer a Kell.

IV. Conclusión.

Los inmortales no es un ejemplo especialmente distinguido de producción audiovisual, pero su trayectoria es llamativa tanto por su capacidad para superar sus limitaciones iniciales como por el amplio culto que ha logrado entre los aficionados a la acción y el fantástico. Quizás si hubiera esperado el éxito que iba a lograr su trabajo, el guionista Gregory Widen, creador del concepto inicial, hubiera intentando desarrollar un planteamiento argumental que hubiera sido más sencillo de extender. El público que sigue este tipo de franquicias suele ser bastante fiel e incluso perdona casi cualquier tropiezo, pero también busca una cierta coherencia entre sus manifestaciones, algo que en este caso era imposible. *Los inmortales* tenía un planteamiento argumental atractivo (la vida de seres inmortales divididos en bandos que se ven atraídos hacia, paradójicamente, una muerte inevitable) que la serie fue muy hábil en explotar creando una interesante mitología de personajes y sus confrontaciones a lo largo de los siglos con un diseño de producción que sacaba partido a sus localizaciones europeas.

A lo largo de este trabajo se han visto casos en los que la sustitución de un actor por otro ha tenido éxito, mientras que en otros conduce al fracaso. Por

diversos motivos, hay actores que quedan ligados a personajes de una forma unívoca y sin duda Christopher Lambert como Connor McLeod era uno de ellos, lo que llevó al desarrollo de un nuevo protagonista que en algunos aspectos era casi una reproducción exacta. De esta forma se permitía que Lambert pudiera aparecer en el primer capítulo con una intencionalidad promocional, no alienar al público admirador de las películas originales y dejar la puerta abierta para que las aventuras de Connor y Duncan, juntos o por separado, pudieran seguir su camino. Detrás se quedaba toda la coherencia del universo narrativo de *Los inmortales* en su conjunto, un elemento que quedaba desplazado por el interés de la productora francesa Gaumont de lograr una amplia rentabilidad comercial con un material narrativo infraexplotado de forma notoria.

El resultado final fue una serie de notable popularidad internacional que reelaboró de forma tan acertada el planteamiento original que ha acabado consiguiendo que sustituya al de su referente cinematográfico, algo que gracias a una explotación igualmente especializada a nivel de audiencia también ha conseguido *Stargate SG-1*. El clímax de esta asimilación fue el estreno de *Los inmortales: Juego final*, cuarta entrega de la serie cinematográfica y primera adaptación de la televisiva donde Duncan y el universo de personajes que habían nacido a su amparo se adueñaban de la franquicia de *Los inmortales* desplazando definitivamente a Connor, que pasaba de ser el protagonista y triunfador del Desafío a una víctima más de una lucha que se iba a extender indefinidamente. La sustitución diegética se completaba de una forma poco convencional pero muy simbólica con el personaje cinematográfico muriendo a manos del televisivo que se había creado a su imagen a semejanza. *Los inmortales* (p) había sido un texto cerrado, mientras que en la serie se había desarrollado un concepto susceptible de ser extendido al infinito. Con el final igualmente abierto de *Los inmortales: Juego final* ha triunfado el planteamiento de fragmentación de la ficción televisiva que va a permitir extender indefinidamente la franquicia (en la que están en proyecto una nueva película y una miniserie) porque en el sistema económico de la industria audiovisual, hoy más que nunca en la era de la concentración empresarial y la diversificación de mercados, permite que sea mucho más rentable.

8.3. TELEVISIÓN – CINE – TELEVISIÓN.

8.3.1. Introducción.

El estudio del ciclo televisión-cine-televisión no puede separarse del análisis complementario de la hipertextualidad interna en televisión. Como se analizó en el apartado correspondiente, las versiones temporales no han sido muy abundantes en la televisión norteamericana y en los últimos años han estado asociadas a la adaptación cinematográfica de series de televisión cuyo éxito ha despertado el interés por producir una nueva serie que es a la vez versión del original y adaptación de la película⁴⁶⁸. De esta forma el material regresa a su medio de procedencia, la televisión, muchos años después de la emisión del texto original, pero transformado a su vez por la reelaboración cinematográfica de la que fue objeto. El número de ejemplos de este tipo de adaptación reversible no es demasiado abundante, pero sí mayor que en el proceso cine-televisión-cine que se analizó anteriormente. Para que este ciclo se complete se deben dar una serie de circunstancias muy concretas, especialmente que la adaptación cinematográfica de una serie de televisión tenga la repercusión suficiente y las características necesarias para que se plantee la posibilidad de convertirla en un nuevo programa. Pero en este caso también debe ocurrir que la serie original mantenga cierta popularidad o que su planteamiento argumental siga siendo válido para un público contemporáneo.

Los materiales narrativos que parecen estar más inclinados a un trasvase reversible son aquellos que se mantienen actuales gracias a unos esquemas narrativos que pueden ser adaptados con modificaciones mínimas. Ese fue el caso del primer ejemplo de trasvase reversible, *Los intocables*. La serie original fue un ejemplo muy temprano de acción policiaca con un estilo muy diferente al de *Dragnet*, el programa germen de la vertiente procedimental del mismo

⁴⁶⁸ Aunque en la mayoría de los ejemplos este doble trasvase es muy evidente, se debe evitar la confusión de considerar que la existencia de una prolongación cinematográfica anterior otorga este carácter de adaptación múltiple. De la misma forma que *La armada de McHale* no es una versión temporal de la prolongación cinematográfica *McHale's navy*, tampoco se deben considerar adaptaciones de la películas *Dragnet* o *Sombras en la oscuridad a L.A. Dragnet* o *Vampiros*, ya que en ninguno de estos casos aparecen en los relatos cinematográficos nuevos elementos narrativos que se incorporan a la serie dando lugar a un trasvase diferenciado.

género. Los componentes de acción de *Los intocables* lo han mantenido como un formato popular, como demuestra la producción continua de programas de acción policiaca (como *Walker Texas ranger* o *L.A. heat*) que pueden encontrar especial acomodo en el mercado de la sindicación, tal y como ocurrió con *Los intocables*. En este caso también destaca el hecho de que la serie original se adelantó a su tiempo en cuanto al tratamiento de la violencia en televisión, lo que la llevó a ser objeto de una fuerte polémica con una investigación parlamentaria incluida. En la versión cinematográfica la violencia explícita pudo ser incorporada con mayor facilidad, tanto por tratarse de un medio como el cine en donde está más tolerada como por el hecho de que su director, Brian DePalma, fuera conocido por su tendencia a la representación de la violencia en sus películas. Aunque suavizada en el trasvase a la televisión, la violencia siguió siendo una de las características esenciales de *Los intocables* y un elemento que en un principio debía permitirle destacar del resto de la producción para convertirla en atractiva a los ojos del público. La serie tomaba de su referente televisivo su planteamiento argumental, en donde las actividades de Eliot Ness (Tom Amandes) eran mucho más amplias que la simple detención de Al Capone. Sin embargo, los elementos tomados de la película eran muy patentes, como la caracterización de Ness como un padre de familia, la presencia de Capone y Frank Nitti como antagonistas principales y la introducción de Michael Malone (John Rhys-Davies), que es una adaptación del personaje original de la película James Malone (Sean Connery).

En los últimos años se han desarrollado proyectos que pretendían adaptar a la televisión películas basadas a su vez en series de televisión, pero aparte de los ejemplos reseñados en el apartado de la hipertextualidad interna, ninguno ha llegado a buen término. Muchos de estos proyectos, como las nuevas versiones de *Los ángeles de Charlie* o *Los hombres de Harrelson*, se quedaron en fase embrionaria, mientras que otros como *Perdidos en el espacio* llegaron a la fase del piloto pero no recibieron la aprobación para comenzar la producción. A pesar de que las telecomedias son un género fundamental para las cadenas de televisión, ninguna adaptación cinematográfica de una comedia ha sido convertida de nuevo en una serie con la excepción de *La familia Addams*, lo que es un indicativo de las dificultades de su actualización que ya

se comentaron en el apartado de la versión temporal cinematográfica por su excesiva dependencia de los intérpretes. *La familia Addams* logró superar esta dificultad gracias a contar con un humor negro muy avanzado para el contexto social en el que surgió.

El uso de las adaptaciones múltiples reversibles no se ha detectado sólo en el apartado de las series, sino también en el del telefilme. *Doce hombres sin piedad* fue una versión en forma de telefilme de la película homónima, la adaptación cinematográfica del programa de *Studio one Twelve angry men*, que ya se citó en el apartado de las adaptaciones de programas antológicos. El telefilme sigue de forma bastante literal el guión de la película, que a su vez era una ampliación del de *Twelve angry men*. En este caso se ha producido una actualización notable desde el punto de vista étnico con la inclusión de tres jurados afroamericanos y uno hispano entre los doce miembros, pero no se ha equilibrado de la misma forma la exclusión sexual presente en el original, ya que, aunque se ha convertido en mujer al juez, su presencia es testimonial y resulta inverosímil en la actualidad la existencia de un jurado exclusivamente formado por hombres.

A nivel narrativo las adaptaciones exigen que el espectador acepte una nueva reelaboración del planteamiento inicial. Tanto *El fugitivo* como *Los intocables* optaban por la sustitución diegética para poder plantear una nueva situación narrativa sostenible en el tiempo respecto a los planteamientos cerrados de sus dos precedentes, mientras que en el caso de *La nueva familia Addams*, en cuyo planteamiento los personajes eran más importantes que sus circunstancias, se optaba por la expansión diegética. Pero en todos los casos había que aceptar que por segunda vez se produjera una sustitución de actores, ya que, por las razones expuestas en el apartado de las series basadas en películas, la continuidad de los intérpretes suele ser muy limitada. A nivel industrial este tipo de adaptaciones reversibles están determinadas por las complejidades de la producción audiovisual. Un número no demasiado alto de adaptaciones de series de televisión se pueden considerar exitosas y cuando esto ocurre resulta más lógico pensar en una continuación con una repercusión asegurada que una serie de incierto futuro. Tanto *El fugitivo* como

el proyecto fallido *Charlie's angels* tuvieron que esperar para entrar en desarrollo el estreno decepcionante desde el punto de vista económico de las continuaciones *U.S. Marshals* y *Los ángeles de Charlie: Al límite*. El problema de la explotación comercial plantea una contradicción insalvable. Por un lado, si una continuación es exitosa, el siguiente paso lógico es producir una nueva continuación con los mismos protagonistas, no una serie de televisión de, como se ha dicho, destino incierto. Pero por otro, si fracasa se plantea la duda de si el material narrativo no ha sido explotado en exceso causando cansancio entre el público o simplemente ha sido un problema de ejecución del texto concreto. El escaso éxito logrado por las adaptaciones cruzadas que han visto la luz no plantea un punto de partida muy prometedor, pero teniendo en cuenta que las adaptaciones cinematográficas continúan produciéndose con regularidad y algunas de ellas han logrado una buena acogida, resulta lógico que nuevas adaptaciones reversibles acaben siendo producidas.

8.3.2. Ejemplos analizados.

A) Ejemplo: *El fugitivo*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

El fugitivo (*The fugitive*), ABC: 1963-67.

Creada por Roy Huggins.

Reparto: David Janssen (Dr. Richard Kimble), Barry Morse (Teniente Philip Gerard), Jacqueline Scott (Donna Taft), Bill Raisch (Fred Johnson, el hombre manco) y Diane Brewster (Helen Kimble).

Resumen: El Dr. Richard Kimble es un reputado pediatra en una pequeña ciudad de Indiana. Una noche al regresar a su casa está a punto de atropellar a un hombre manco en la carretera, descubriendo poco después a su mujer asesinada. Kimble es acusado del crimen y condenado a muerte. En su traslado a prisión el tren en el que viaja descarrila y consigue escapar, comenzando una huida que dura más de tres años y que lo lleva a recorrer el país asumiendo diferentes identidades para intentar encontrar al hombre manco. En su camino ayudará a muchos seres desamparados a lograr la justicia de la que él carece mientras es perseguido por el teniente Gerard. Al final Kimble descubre que hubo un testigo del asesinato de su esposa y es el propio Gerard el que tiene que salvar a Kimble matando al hombre manco.

Cine:

El fugitivo (*The fugitive*), 1993.

Dirigida por Andrew Davis. Escrita por Jeb Stuart y David Twohy basándose en una historia de David Twohy.

Reparto: Harrison Ford (Dr. Richard Kimble), Tommy Lee Jones (Marshal Sam Gerard), Sela Ward (Helen Kimble), Andreas Katsulas (Sykes, el hombre manco), Jeroen Krabbé (Dr. Charles Nichols) y Joe Pantoliano (Marshal Cosmo Renfro).

Resumen: Richard Kimble es un reputado cirujano de la ciudad de Chicago cuya mujer es asesinada brutalmente en su propio dormitorio. A pesar de que Kimble afirma que luchó con un hombre manco esa noche cuando regresó a su

casa, es acusado y condenado a muerte por el crimen. El autobús que lo traslada a la cárcel tiene un accidente y Kimble consigue escapar. Su mayor perseguidor es el marshal Gerard, un duro policía especializado en atrapar convictos huidos de la justicia. Finalmente Kimble descubre que su colega y amigo el doctor Nichols ordenó el crimen para evitar que Kimble hiciera público que un revolucionario medicamento que había patentado era un fraude. Kimble consigue así convencer a Gerard y al mundo de que es inocente.

Televisión:

El fugitivo (The fugitive), CBS: 2000-01.

Creada por Roy Huggins.

Reparto: Tim Daly (Dr. Richard Kimble), Mylketi Williamson (Teniente Philip Gerard), Stephen Lang (Fred Johnson / Ben Charnquist, el hombre manco), Bob Morrissey (Capitán Michael McLaren) y Gina Ravera (Sara Gerard).

Resumen: Richard Kimble es un reputado cirujano de la ciudad de Chicago cuya mujer es asesinada brutalmente en su propio dormitorio. A pesar de que Kimble afirma que luchó con un hombre manco esa noche cuando regresó a su casa, es acusado y condenado por la muerte de su esposa, una rica heredera. El autobús que lo traslada a la cárcel tiene un accidente y Kimble consigue escapar, pero el Teniente Gerard, el policía que investigó el caso, está dispuesto a todo por volver a poner a Kimble entre rejas. Kimble descubre que el hombre manco se llama Fred Johnson y que éste utiliza diversas identidades de diferentes nacionalidades. Al final logra secuestrar al hombre manco, pero todo sufrirá un vuelco con la intervención de un agente del FBI que dispara a Gerard y amenaza con hacer lo mismo con Johnson y Kimble.

Otros títulos:

U.S. Marshals (U.S. Marshals), 1998.

Dirigida por Stuart Baird. Escrita por John Pogue.

Reparto: Tommy Lee Jones (Marshal Sam Gerard), Wesley Snipes (Mark Sheridan), Robert Downey Jr. (John Royce), Joe Pantoliano (Marshal Cosmo Renfro), Irene Jacob (Marie) y Kate Nelligan (Marshal Catherine Walsh).

II. Contexto de producción.

Cuando Roy Huggins, el creador de *El fugitivo*, desarrolló el concepto inicial de la serie muy pocos lo tomaron en serio. Plantear una historia en la que el héroe era un convicto que debe huir de la justicia para poder demostrar su inocencia no encajaba con los patrones morales de la sociedad norteamericana del momento, finales de los cincuenta y principios de los sesenta⁴⁶⁹. Pero cuando Huggins vendió la idea a la ABC ya era un escritor respetado en la industria gracias a su trabajo en *Cheyenne* y *Maverick*. La nueva idea de Huggins era realizar una actualización del formato clásico del *western* mostrando a un antihéroe itinerante que vaga perseguido por la justicia acusado de un crimen que no ha cometido y que ayuda a los que se encuentra en su camino. Sin embargo, durante mucho tiempo se creyó incorrectamente que Huggins se había inspirado en el caso del Dr. Shepard, un médico condenado por el asesinato de su mujer en 1954 y que doce años después fue exculpado del crimen, una historia muy popular en la prensa del momento⁴⁷⁰. El pasado de Huggins como miembro del Partido Comunista y la dificultad del planteamiento argumental hizo que el proyecto estuviera cuatro años paralizado.

Cuando el desarrollo de la serie se reactivó Huggins ya había abandonado temporalmente su trabajo en televisión y fue el productor Quinn Martin el que supervisó el programa. Gracias a sus dosis de acción y suspense, *El fugitivo* obtuvo excelentes resultados de audiencia durante sus cuatro años de emisión y su cancelación fue decisión de su protagonista, David Janssen, y de Quinn Martin, que estaban agotados debido al fuerte ritmo de trabajo que imponía la serie. *El fugitivo* fue pionera en tener un final perfectamente planificado e

⁴⁶⁹ Huggins logró una reacción adversa de casi todo el mundo a quien comentó la idea excepto la persona más poderosa, el presidente de la ABC Leonard Goldenson. Julius Barnathan, ejecutivo de la ABC, espetó en una reunión a Huggins y a Goldenson que el programa era anti-americano y una ofensa al sistema de justicia. ROBERTSON, Ed: *'The fugitive' recaptured: The 30th anniversary companion to a television classic*. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 1993. Páginas 18-20.

⁴⁷⁰ Roy Huggins negó durante toda su vida haber conocido el caso del Dr. Shepard antes de haber desarrollado el planteamiento argumental para la serie. Huggins vendió la idea en 1960 y Shepard no fue absuelto hasta 1966, por lo que resulta creíble que no hubiera oído hablar desde California de un asesinato sin gran trascendencia cometido en Ohio, en la otra punta del país. De hecho, Huggins estaba convencido de la culpabilidad de Shepard. LONGWORTH (2002), pp. 40-41.

integrado dentro de la historia y promocionarlo como un acontecimiento especial. El capítulo final, *The judgment*, estuvo formado por dos partes que se emitieron en martes consecutivos de agosto de 1967. En el capítulo Kimble por fin conseguía demostrar su inocencia ante el mundo, un tipo de final cerrado al que los espectadores no estaban acostumbrados. La expectación creada fue tal que se convirtió en el programa más visto hasta ese momento, logrando que más de un setenta por ciento de todos los hogares que estaban viendo la televisión sintonizaran con *El fugitivo*⁴⁷¹.

Veinticinco años después se estrenó la adaptación cinematográfica de la serie, *El fugitivo*, dirigida por Andrew Davis y protagonizada por Harrison Ford como el Dr. Kimble y Tommy Lee Jones como su perseguidor, Gerard. La película se convirtió en uno de los títulos más taquilleros del año y obtuvo una recepción muy favorable por parte de los críticos. *El fugitivo* logró además siete nominaciones al Oscar, entre ellas la de mejor película, y se hizo con el premio como mejor actor secundario para Tommy Lee Jones. El éxito de la película propició una continuación, *U.S. Marshals*, en la que no aparecía Harrison Ford, sino un nuevo falso culpable interpretado por Wesley Snipes. En esta película, que no alcanzó la repercusión de su precedente, Tommy Lee Jones volvía a interpretar a Gerard rodeado de algunos de los actores (como Joe Pantoliano) que formaban parte de su equipo de investigación en *El fugitivo*.

El guionista de televisión John McNamara llevaba varios años trabajando en la idea de realizar una versión de la serie original cuando el proyecto de la adaptación cinematográfica se puso en marcha e incluso estuvo a punto de trabajar en *El fugitivo* como guionista⁴⁷². El éxito de la película propició un renovado interés por el proyecto, aunque antes de hacer la serie Warner Bros. decidió explorar la posibilidad de crear una franquicia cinematográfica protagonizada por Tommy Lee Jones. El fracaso comercial de *U.S. Marshals* permitió que la idea de la serie recuperara otra vez brío, con McNamara como productor principal. Arnold Kopelson, el productor de las películas, fue

⁴⁷¹ VAHIMAGI, Tise: *The fugitive*, en NEWCOMB (1997). Edición digital: <http://www.museum.tv/archives/etv/F/htmlF/fugitivethe/fugitivethe.htm> (12-09-2004).

⁴⁷² LONGWORTH (2002), p. 260.

productor ejecutivo junto a Roy Huggins, que salió de su retiro para ocupar una posición de asesoramiento. *El fugitivo* se convirtió en el proyecto estrella de la CBS para la temporada 2000-2001, pero los resultados de audiencia fueron decepcionantes para una serie de presupuesto tan elevado. Por un motivo no aclarado el final de la serie no se ajustó a su cancelación y finalizó sin resolver los principales interrogantes de la trama.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

El proceso reversible que lleva al universo diegético de *El fugitivo* (s1) a ser adaptado primero en forma cinematográfica y después en forma televisiva supone un proceso de condensación en el primer caso y de fragmentación en el segundo⁴⁷³. *El fugitivo* (s2) sustituye la narrativa cinematográfica expandiendo la estructura cerrada de la película para convertirla en una fragmentada, pero también tiene como referente la serie de televisión original, de la que se puede considerar una versión y por tanto también sustituye su universo diegético por uno actualizado. En un primer paso es preciso analizar el tipo de relación narrativa que *El fugitivo* (p) mantiene con *El fugitivo* (s1), para en un segundo analizar la relación narrativa de la nueva serie con los dos textos precedentes. En la película el periodo que transcurre entre la fuga del doctor Kimble y el momento en el que consigue demostrar su inocencia es condensado desde los más de cuatro años de la serie original hasta, como mucho, varias semanas. Si en *El fugitivo* (s1) Kimble vagaba por todo el país huyendo de su perseguidor Gerard y buscando al hombre manco, aquí inmediatamente se dirige hacia la ciudad en la que vivía, Chicago, para intentar descubrir quién era y por qué mató a su mujer.

De esta forma la trama de la película simplifica y altera el argumento de la serie original para limitarse a su planteamiento básico, esto es, la condena injusta del doctor Kimble, su huida y su búsqueda del hombre manco hasta conseguir

⁴⁷³ Para evitar la confusión entre los tres textos homónimos, la serie original se designa como *El fugitivo* (s1), la adaptación cinematográfica como *El fugitivo* (p) y la segunda serie de televisión como *El fugitivo* (s2).

demostrar su inocencia. Pero estos mismos acontecimientos básicos también son sustancialmente alterados. En la serie la muerte de la señora Kimble se debió a un ataque de ira del hombre manco mientras intentaba robar en su casa, hecho que fue presenciado por un testigo que sólo revelará su existencia y confesará en el último capítulo, *The judgment*. Sin embargo, en la película una conspiración ocupa el lugar central de la narrativa, ya que el hombre manco sólo fue el instrumento utilizado por un amigo de Kimble, el Dr. Nichols, para intentar acabar con su vida antes de que revelara que estaba apoyando la patente de un medicamento dañino para la salud. El hombre manco pretendía asesinar a Richard Kimble, pero encontró antes a su mujer y acabó con la vida de ésta en su lugar. En ambos casos al final Kimble logra demostrar su inocencia, aunque en la película el tiempo transcurrido es muy inferior. La condensación del universo diegético lleva a que Kimble no tenga tiempo de ejercer de buen samaritano durante su huida tal y como ocurre en la serie, pero esto es compensado parcialmente porque en dos ocasiones se pone en peligro para ayudar a los demás. Primero salva al guardia herido tras el accidente del autobús que lo traslada a la prisión y después, en el hospital al que acude para indagar sobre el hombre manco, trata a un niño gravemente herido en un accidente cuya dolencia ha sido mal diagnosticada. Sin embargo, todas las referencias a su familia, especialmente a su hermana, son eliminadas, así como la posibilidad de que rehaga su vida con otra mujer como ocurre en el capítulo final de la serie.

No existen demasiadas referencias directas entre la serie y la película, aunque una de ellas es muy visible. En una de las secuencias centrales de *El fugitivo* (p) Kimble va a visitar a la cárcel a un hombre que cree que puede ser el hombre manco. Sin embargo, resulta ser una persona diferente y Kimble se dispone a salir del edificio, pero mientras baja por las escaleras es reconocido por Gerard, que ha ido a la misma cárcel sospechando que Kimble podría dirigirse hacia allí para ver al hombre manco encarcelado. Kimble tiene la suerte de su lado y consigue escapar gracias a las fuertes medidas de seguridad de la prisión, las puertas blindadas, que, irónicamente, lo protegen de los disparos de Gerard y evitan que los policías puedan llegar hasta él. Esta situación está tomada directamente del doble capítulo de *El fugitivo* (s1) *Never*

wave goodbye (1.4. / 1.5.), en donde Kimble acude a los juzgados de Los Ángeles para ver a un hombre manco que se encuentra allí retenido. Kimble y Gerard no se ven en las escaleras, sino que se avistan brevemente antes de que las puertas de un ascensor se cierren. Sin embargo, aquí también son las puertas de seguridad del edificio las que permiten a Kimble escapar de su perseguidor.

Un análisis detallado de la nueva serie muestra su interés por tomar elementos de los universos diegéticos tanto de la serie original como de la película. En el apartado del planteamiento argumental existe, como resulta lógico, una preeminencia de *El fugitivo* (s1). Si en una narrativa única se exige que Kimble logre demostrar su inocencia con rapidez, en una fragmentada el desenlace debe irse demorando indefinidamente mientras el programa esté en producción. En la película Kimble regresa a Chicago lo antes posible para intentar demostrar su inocencia, pero en *El fugitivo* (s2) el personaje no es tan decidido e intenta alejarse lo más posible de la ciudad. A partir de ahí irá descubriendo pistas muy lentamente acerca de la identidad del hombre manco. Argumentalmente esto se justifica dando un carácter itinerante al hombre manco de la misma forma que ocurría en la serie original. En *El fugitivo* (s1) Kimble se movía por todo el país huyendo de Gerard, pero también siguiendo a su vez los pasos del hombre manco, al que podía localizar por sus encontronazos con la ley. En el primer capítulo de *El fugitivo* (s2), poco después de escapar, Kimble lee una noticia acerca de un altercado en un bar de Florida protagonizado por un hombre manco de inusitada fuerza física llamado Fred Johnson. En Florida Kimble llega a reconocer al hombre manco y logra asociarlo con una nueva identidad, Ben Charnquist, lo que a partir de entonces le ayudará a seguir su pista.

En *El fugitivo* (s2) las tramas seriales se alternan con otras episódicas en las que, al igual que ocurría en la serie original, el doctor Richard Kimble actúa como un buen samaritano que ayuda a personas que se encuentran en situaciones difíciles. Por ejemplo, en el capítulo piloto Kimble se dirige a Florida y encuentra trabajo en una obra controlada por un grupo criminal que intenta acabar con la vida de la supervisora de riesgos laborales. En una situación que

después se repetirá en diversos capítulos, Kimble deberá decidir entre huir rápidamente o ayudar a una persona en un riesgo inminente, en este caso si escapar de Gerard, que ha conseguido descubrir donde se encuentra, o permanecer para evitar que la supervisora sea asesinada. En la película Kimble tiene muy poco tiempo de ejercer de buen samaritano, pero en *El fugitivo* (s2), que posee un argumento extenso y fragmentado, se recupera la combinación de tramas episódicas con una trama serial principal, aunque en este caso, gracias a la recurrencia de algunos personajes, la trama serial es mucho más relevante que en el original.

Aunque no se actualiza ningún guión de *El fugitivo* (s1) para la nueva serie, sí que aparecen durante su única temporada algunos motivos recurrentes del original. Entre ellos destaca la presencia de un moribundo cuya existencia afecta de forma especial a Kimble, tal y como ocurre en *St. Christopher's prayer* (1.7.) y *Tucker's gift* (1.18.). En la serie ese tema era explorado en capítulos como *Tug of war* (2.7.), *May God have mercy* (2.25.), *Concrete evidence* (4.18.), *Death of a very small killer* (4.25.), *Dossier on a diplomat* (4.26.) y *The shattered silence* (4.28.). Las semejanzas entre *Tucker's gift* y *Concrete evidence* son muy notables, ya que en ambos casos Kimble ayuda a un enfermo terminal que oculta su enfermedad a construir algo (una maquinaria musical y un hospital respectivamente) que pretenden legar a su comunidad para ser recordados con afecto.

Sin embargo, aunque desde el punto de vista estructural *El fugitivo* (s2) tenga un planteamiento abierto similar al de la serie original, algunos puntos argumentales son tomados directamente de la película. Además de caracterizaciones y coordenadas espaciales, que serán analizadas en los puntos siguientes, lo más importante es la inclusión de una conspiración. En la serie la desgracia de Kimble había sido originada por un hecho fortuito, pero en la película la casualidad es sustituida por una conspiración para impedir que se descubra un fraude médico y que lleva a que Kimble sea traicionado por su mejor amigo, el doctor Charles Nichols. Kimble puede demostrar su inocencia cuando por fin descubre todos los recovecos de la conspiración y se da cuenta de que no puede confiar en nadie. Esa sensación de paranoia también afecta a

Kimble en la nueva serie de televisión. Muy pronto se manifiesta que el asesinato de Helen Kimble no se ha tratado de un hecho casual: Fred Johnson es sólo uno más de los alias que utiliza el hombre manco, que posee pasaportes de diversas nacionalidades y que parece pertenecer o haber pertenecido a algún servicio secreto.

La caracterización de Helen Kimble como una rica heredera es uno de los elementos que ayuda a sospechar que el asesino es su propio marido, pero sirve también para introducir la idea de que la muerte puede tener algo que ver con los negocios de su multimillonario padre. En *Smith 282* (1.20.) un informante anónimo relacionado con el hombre manco informa a Becca Ross, la hermana de Helen Kimble, de que su hermana iba a ser sólo secuestrada, no asesinada, y que ella era el verdadero objetivo del secuestro. En ese mismo capítulo el hombre manco es detenido y pide a los agentes que introduzcan un código en su sistema informático. Cuando esto ocurre los policías se ponen nerviosos, lo dejan marchar y niegan después haberlo detenido. La sensación de que se está ante algo más que un asesinato casual se confirma cuando en el último capítulo un aparentemente reputado agente federal, Dennis Gagomiros, dispara a Gerard cuando Kimble le iba a entregar al hombre manco. *El fugitivo* (s2) finaliza con Gagomiros disparando hacia Kimble y Charnquist, lo que abría la posibilidad de que la trama de la persecución del hombre manco fuera sustituida en la segunda temporada por otra que pudiera despertar más la atención del espectador ante los bajos resultados de audiencia cosechados por el programa.

Desde el punto de vista de la exposición, en todos los casos los eventos que conducen a Richard Kimble a la cárcel son mostrados predominantemente a través de analepsis. En el prólogo del primer capítulo de *El fugitivo* (s1) se muestra a Kimble en el tren junto a Gerard, su descarrilamiento y la huida de Kimble a través del bosque⁴⁷⁴. Su juicio es descrito en *The girl from Little Egypt* (1.14.), en donde Kimble es atropellado por un coche y comienza a sufrir una serie de *flash-backs* que le hacen revivir la noche en la que su esposa fue

⁴⁷⁴ Todos los resúmenes argumentales de episodios relacionados con la película están tomados de *The Home Page of the Hunted*: <http://unchance.net/Fugitive> (20-06-2004).

asesinada y el posterior juicio en el que fue condenado a muerte. Y en *Wife killer* (3.17.) Kimble atrapa al hombre manco e intenta extraer una confesión sobre los acontecimientos ocurridos esa noche, pero fracasa en el intento cuando Johnson consigue escapar. En la película la exposición del crimen y el juicio es mucho más lineal y el argumento comienza con el asesinato de Helen Kimble, la detención de su esposo y el posterior juicio. Sin embargo, estos acontecimientos están mostrados de una forma bastante breve y son completados a través de analepsis durante la secuencia del juicio o posteriormente. Al igual que en la serie original, en *El fugitivo* (s2) también se realiza una exposición de los acontecimientos que llevaron a Richard Kimble a su situación a través de una analepsis, pero ésta se produce de una forma muy temprana. El capítulo piloto comienza cuando Kimble se despierta después de que el vehículo que lo conduce a prisión tenga un accidente y, mientras el doctor huye a través del bosque, se desarrolla una analepsis de unos diez minutos en donde se muestra la idílica vida matrimonial de los Kimble, el asesinato de Helen, la investigación del teniente Gerard que culmina con la detención de Richard, el juicio y el accidente de la furgoneta que lo lleva a la prisión donde deberá esperar su ejecución.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

Tanto desde el punto de vista temporal como desde el espacial *El fugitivo* (s2) reproduce las adaptaciones realizadas para la película, aunque también se vuelven a utilizar algunos elementos de la serie original. El universo diegético de *El fugitivo* (p) es, como ya se comentó anteriormente, una actualización y una simplificación del universo de la serie original. La película se desarrolla, como la serie, en el tiempo extradiegético de la producción, por lo que se sitúa en los años noventa de la misma forma que serie transcurría durante los años sesenta. Ello tiene fuertes implicaciones dentro de la trama. Por ejemplo, la prueba que más decididamente contribuye a condenar a Kimble es la llamada que realizó su mujer al servicio de emergencia de la policía justo antes de morir y en la que, involuntariamente, daba a entender que su atacante era su marido. Ello hubiera sido imposible en los años sesenta porque entonces las llamadas a los servicios de emergencia no se grababan automáticamente. De igual

forma, es una llamada desde el teléfono celular que Kimble tiene en su coche la que sirve para demostrar su inocencia. La posibilidad de contar con mejores comunicaciones y con nuevos instrumentos para la investigación policial acelera la persecución del doctor Kimble, ofreciendo dosis de intriga pero también justificando que no pueda huir durante demasiado tiempo de sus perseguidores.

En *El fugitivo* (s2) se realiza una nueva actualización que permite la introducción de Internet como un importante elemento dentro de la trama, sobre todo para que se pueda incluir al hombre manco de forma más frecuente. Internet empezó a lograr una fuerte implantación en la sociedad a mediados de los años noventa y hacia 2000, fecha en la que la serie fue producida, se había convertido en una forma fundamental de lograr información. Después de escapar Kimble descubre su primera pista sobre el hombre manco en una noticia publicada en Internet que encuentra utilizando el buscador de una biblioteca pública y antes de eso ya había intentado localizar información en un ciber-café. En el capítulo *DrRichardKimble.com* (1.15.) se presenta la página web de ese nombre, creada para proclamar la inocencia del doctor y recopilar información sobre su caso, y a partir de ese momento la información que los internautas facilitan a Kimble será vital para que pueda localizar al hombre manco.

En cuanto a los espacios, la serie original sobresalía por tener a un protagonista itinerante que se encontraba en una ciudad diferente en cada episodio, lo que llevó al personaje a recorrer la mayoría de los estados norteamericanos a lo largo de las cuatro temporadas en las que estuvo en emisión *El fugitivo* (s1). Sin embargo, la condensación del universo diegético realizada en la película para ajustarse a una única trama argumental hace que el espacio recorrido por el doctor Kimble en su huida sea mucho más limitado. Kimble nunca sale del estado de Illinois, en cuya ciudad más importante, Chicago, vivía junto a su esposa. Chicago es también el marco principal de la acción, un protagonismo que sólo cede temporalmente en la primera parte de la película durante la huida inicial y la persecución en la ambulancia. Una vez que llega a Chicago Kimble no abandona más la ciudad. Es interesante

recordar que uno de los capítulos de la serie original, *Search in a windy city* (1.19.), se desarrollaba precisamente en la ciudad de Chicago.

Aunque la forma en la que los escenarios contribuyen a formar la psicología de los personajes será comentada en el apartado siguiente, en este punto se debe hacer notar cómo en la película existe una clara preeminencia por los escenarios urbanos, algo puesto de manifiesto por las sucesivas y constantes tomas aéreas de la ciudad de Chicago. En la serie original Kimble era médico en una pequeña comunidad del estado de Indiana, Stafford, y en la mayoría de las ocasiones va a buscar refugio en lugares parecidos, pequeñas ciudades o pueblos. En raras ocasiones va a visitar las grandes urbes como Nueva York, Los Ángeles o la misma Chicago, prefiriendo los lugares que más le recuerdan a su vida pasada y en donde puede pasar más desapercibido debido al aislamiento informativo de estas comunidades. En la película se opta en cambio por una gran ciudad, en donde en los años noventa resulta mucho más fácil esconderse en el anonimato porque el fax y los sistemas informáticos han permitido que en unos minutos toda la información sobre un fugitivo llegue al más recóndito pueblo del país.

En *El fugitivo* (s2) se toma la caracterización espacial de la película, pero se vuelve a la idea del protagonista itinerante. De nuevo Richard Kimble es un cirujano de la ciudad de Chicago, donde se desarrolla su vida y su desgracia. Si en la película Kimble regresa inmediatamente a Chicago para intentar encontrar al hombre manco, en la serie su primer objetivo es alejarse lo más rápidamente del lugar y acaba en la cercana ciudad de Milwaukee, donde la búsqueda no es tan intensa por ser ya otro estado (Wisconsin en vez de Illinois). De Milwaukee se traslada a Miami y a partir de ese momento se irá moviendo por diferentes estados siguiendo las pistas que le llevan al hombre manco hasta acabar en Nuevo México, donde se desarrolla el capítulo final. Gerard lo persigue durante algunos de sus desplazamientos, pero en buena parte de las ocasiones permanece en Chicago investigando o dirigiendo las operaciones de búsqueda. Como ocurre en la película, se da una preeminencia a los escenarios urbanos, donde es más fácil pasar desapercibido que en una comunidad más pequeña. Durante su huida Kimble visita Chicago, Milwaukee,

Miami, Savannah, Charleston, Philadelphia, Nueva York, Atlantic City, Nueva Orleans, Memphis, Aurora, San Francisco, Baltimore y Boston. De los veintidós capítulos, sólo siete se desarrollan en comunidades pequeñas: *Guilt* (1.3.), *DrRichardKimble.com*, *Miles to go* (1.6.), *Safekeeping* (1.12.), *Jenny* (1.15.), *Strapped* (1.16.) y *Tucker's gift*. Con ello no sólo se busca cierta verosimilitud, sino también que las acciones de Kimble se desarrollen en ambientes urbanos donde las persecuciones y situaciones de riesgo tengan una mayor intensidad.

C. Los personajes.

Tanto en *El fugitivo* (p) como en *El fugitivo* (s2) se retoman a los tres personajes principales de la serie de televisión original: el doctor Richard Kimble, el inocente fugitivo de la justicia; el policía Gerard, su implacable perseguidor; y el hombre manco, el asesino de la esposa de Kimble. Sin embargo, estos tres personajes están fuertemente alterados en la transposición cinematográfica y sufren también evidentes transformaciones en la nueva serie de televisión. El doctor Kimble era originalmente un pediatra de una pequeña comunidad, un hombre estable de mediana edad que es acusado y condenado erróneamente y cuya única respuesta es la huida. En la película Kimble es un reputado cirujano de ciudad, una persona extremadamente capaz e inteligente que, contraviniendo la lógica, decide que lo mejor para resolver su situación no es huir, sino afrontar el problema, regresar a Chicago y encontrar al hombre manco para demostrar su inocencia. Además, al contrario de lo que ocurría originalmente, Kimble era un hombre feliz en su matrimonio. En *El fugitivo* (s1) se le caracterizaba como un hombre amargado porque, a pesar de ser pediatra, él mismo estaba privado de hijos, algo que había enturbiado la relación con su esposa, que se había convertido en una alcohólica. Esto hace que respecto a su muerte sienta más culpa por no haber estado allí que una sensación de pérdida auténtica. En cambio, en la película Kimble sólo siente un gran dolor fruto del amor por la mujer asesinada y el sentimiento de culpabilidad se atenúa porque no se ausentó voluntariamente de su casa esa noche, sino que fue requerido para atender una emergencia médica, lo que supone una caracterización más amable respecto al original.

En *El fugitivo* (s2) se ofrece una versión rejuvenecida de Kimble de al menos una década, pasando de los más de cuarenta años que tiene en la película y la serie original a alrededor de treinta y cinco. Eso propicia que Kimble pueda ser mucho más activo y resulte verosímil que mantenga una actividad continúa sin sufrir gran desgaste. Aparte de este detalle, la caracterización del personaje es muy similar a la de la película en los aspectos en los que se contrapone a la serie de televisión. Kimble es también un reputado médico de una gran ciudad que era feliz en su matrimonio. De igual forma a como ocurría en *El fugitivo* (p), se reproducen las circunstancias en las que Kimble encontró asesinada a su mujer, lo que permite mostrar también su valentía al enfrentarse al hombre manco y su emotividad al descubrir a su esposa muerta. En la serie original la presentación de esta circunstancia era más fría, ya que Kimble sólo veía al hombre manco al estar a punto de atropellarlo mientras éste huía de su casa. El carácter activo del personaje en la nueva serie queda de manifiesto cuando, al igual que ocurre en la película, no busca huir lo más lejos posible, sino que vuelca sus esfuerzos, una vez que se encuentra en una posición segura, en encontrar pistas que le lleven al hombre manco para poder así demostrar su inocencia.

Sin embargo, en la nueva serie se puede realizar un desarrollo dramático del personaje mucho más profundo que en la película, una característica que comparte con la serie original. De esta forma, en ambos casos Kimble pasa los primeros capítulos adaptándose a su nueva existencia y desarrollando un miedo atroz a la autoridad que representa la pérdida de libertad, desconfianza ante cualquier desconocido que le pueda delatar después y frustración por no poder comunicarse con sus seres queridos bajo el riesgo de provocar la desgracia para ellos y para él mismo. En este aspecto la falta de vínculos personales que Kimble mostraba en la película no son reproducidos y en diversos capítulos aparecen su padre, su hermana, su cuñado, su tío, el padre y la hermana de Helen y diversos amigos y compañeros. La profundización más interesante en la desesperación del personaje se produce en *St. Christopher's prayer* cuando Kimble descubre que su padre Stuart está en estado terminal de su enfermedad y se arriesga a ser detenido para verlo por última vez. En ese encuentro Stuart se convence por fin de la inocencia de su

hijo y le pide que recupere su fe religiosa para que le sirva de sostén en esa situación. Posteriormente Richard tendrá que arriesgarse de nuevo cuando su hermana desarrolle leucemia y deba servir de donante de médula, lo que está dispuesto a hacer aunque pierda su libertad.

Pero la evolución más patente del personaje se produce desde el punto de vista emotivo. A pesar del dolor de su pérdida, Kimble no tarda mucho en desarrollar sentimientos por otras mujeres, algo que también ocurría en la serie original. Sin embargo, en este caso resulta más sorprendente por cuanto Kimble era feliz en su matrimonio. En este sentido la serie sigue la tónica de otros programas de televisión donde se produce una aceleración de los procesos sentimentales primando la inclusión de elementos románticos sobre el desarrollo dramático lógico. Como ocurría en la serie original, Kimble demuestra tener un gran atractivo para las mujeres y ya en el capítulo piloto está a punto de iniciar una relación con Laura, la supervisora de riesgos laborales a la que salva la vida. Pero la primera relación seria la establece en *Jenny* con Jenny Butler, una viuda que regenta un pequeño hostel en donde Kimble duerme una noche y se queda después haciendo pequeños trabajos.

También es interesante la evolución del perseguidor Gerard en la adaptación cinematográfica y en la posterior versión televisiva. En *El fugitivo* (s1) Philip Gerard es un policía honesto con una gran fe en el sistema de justicia que cree que hizo todo lo que pudo para demostrar que Kimble asesinó a su mujer. Esta misma fe en lo que cree que es justo es lo que hace que atrapar a Kimble no sea tanto una obligación como una obsesión que determina el rumbo de su vida. En la película el nombre de pila de Gerard es Sam, no Philip, y tampoco es un oficial de policía, sino un marshal, un representante del gobierno federal que comanda un equipo especializado en atrapar convictos huidos de la justicia. Para el Gerard cinematográfico atrapar a Kimble sólo se trata de una muestra de su perfeccionismo a la hora de realizar su trabajo, no de una obsesión personal. Además, el hecho de que Sam Gerard sea sureño y Philip Gerard sea de un estado del norte también sirve para contraponer sus caracteres, de forma que el primero es alegre pero expeditivo y el segundo taciturno y pacífico. Sin embargo, los dos afirman que no les interesa si Kimble

mató a su mujer o no porque la justicia ya decidió por ellos, pero al final le ayudan a demostrar su inocencia, demostrando que son mucho más comprensivos de lo que aparentaban externamente. En la nueva serie de televisión el personaje vuelve a su origen, recupera su nombre de pila (Philip) y su categoría profesional, teniente de policía, aunque en este caso de la ciudad de Chicago. Gerard fue el oficial que investigó el asesinato de Helen Kimble y el que construyó el caso contra Richard. El personaje mantiene la equivalencia de edad con Kimble siguiendo un procedimiento de rejuvenecimiento paralelo para aparentar tener en torno a los cuarenta años. En un ejemplo de inclusión de variedad étnica, Gerard es ahora interpretado por un actor afroamericano, Mykelti Williamson.

Pero en *El fugitivo* (s2) Gerard logra un protagonismo que no tenía ni en la serie de televisión (donde su presencia era recurrente) ni en la película (donde la posibilidad de desarrollar el personaje fue muy limitada). El éxito de Gerard en la película, que incluso permitió que protagonizara *U.S. Marshals*, propició que fuera elevado a la misma categoría que Kimble en la nueva serie, de forma que la narrativa se ocupa tanto de los esfuerzos de Kimble por escapar como de Gerard por capturarlo. La presencia constante de Gerard respondía a una inverosimilitud argumental, ya que siendo un policía de homicidios resultaba poco creíble que pudiera perseguir a Kimble por todo el país en lo que es tarea de grupos más especializados. Poco a poco en la serie se fue admitiendo esta realidad hasta que en el capítulo *And in that darkness* Gerard consigue información comprometida para su superior, el Capitán MacLaren, y lo chantajea ofreciendo su silencio a cambio de que sea transferido a la unidad de localización de fugitivos. De esta forma se resuelve la inverosimilitud argumental y se completa la transformación de Gerard desde el modelo televisivo original a la reconfiguración cinematográfica.

Pero desde el punto de vista psicológico Gerard mantiene muchos más vínculos en común con su equivalente en la serie original. En ambos casos son personas taciturnas que se toman el trabajo como una obligación moral. Sin embargo, Gerard ahora está construido como un espejo de Kimble, ya que él también perdió a su esposa en un accidente provocado por un conductor

borracho que logró librarse del peso de la justicia. El sentimiento de culpabilidad por lo que no pudieron evitar y el ansia de reequilibrar la situación conllevan que emocionalmente sus caminos sean paralelos e igualmente respetables el intento de ambos por lograr su particular justicia. La complicada vida familiar de Gerard también se convierte en un motivo argumental de *El fugitivo* (s2) de igual forma que ocurría en la serie original y en oposición a la escasa indagación en la vida de Sam Gerard en la película por una necesidad de economía narrativa. Además del trauma ocasionado por la muerte de su mujer y los problemas de su hija adolescente, el nuevo matrimonio de Gerard comienza a tambalearse cuando desarrolla la obsesión de encontrar a Kimble a toda costa. Aunque este punto no llega a ser explorado del todo, remite de forma directa a los graves problemas familiares de Gerard en la serie original. En *Landscape with running figures* (3.10. / 3.11.) la mujer de Gerard encontraba a Kimble por casualidad después de un accidente y a pesar de que estaba herida trazaba un plan para atraparlo que fracasaba, lo que la llenaba de impotencia porque con el fugitivo también se escapaba la posibilidad de recuperar una existencia feliz junto a su marido.

De la triada de personajes principales, el que sufre más alteración en las dos adaptaciones es el hombre manco. En la serie original se llamaba Fred Johnson y era una persona sin raíces que mató a Helen Kimble en un ataque de ira cuando fue sorprendido robando en su casa. Sin embargo, en *El fugitivo* (p) no es un delincuente habitual, sino un antiguo policía, Sykes, retirado del servicio tras ser herido y tener que amputársele un brazo. El punto de partida de la película (el sistema de justicia tiene un lado oscuro) está perfectamente simbolizado por el personaje del hombre manco, una persona que en el pasado estuvo dispuesto a dar su vida por proteger a los demás y que ahora es un ser siniestro y sin escrúpulos. En *El fugitivo* (s2) se continúa ofreciendo una visión más sofisticada del hombre manco que refleja el lado oscuro del poder. Aunque el personaje permanece en el misterio durante buena parte de la temporada, hay indicios de que ha podido trabajar para alguna agencia gubernamental. Sin embargo, al igual que Sykes, ha pasado de un extremo moral a otro y ahora es un brutal asesino que se oculta bajo la identidad de Fred Johnson después de

haber fingido su propia muerte, aunque como el Fred Johnson original es un personaje itinerante.

Debido a la compresión narrativa, en la película el hombre manco tuvo una apreciable presencia como figura amenazante a la que Kimble necesita acercarse para poder demostrar su inocencia. En *El fugitivo* (s2) se recupera esta idea y el hombre manco se convierte en un personaje recurrente que aparece en ocho de los veintidós capítulos de la serie (1.1., 1.2., 1.5., 1.11., 1.17., 1.20., 1.21. y 1.22.) mientras que alguna trama está relacionada directamente con él en otros cinco (1.6., 1.7., 1.8, 1.10. y 1.14.). El actor que lo interpreta, Stephen Lang, aparece en los títulos de crédito iniciales durante toda la temporada, con lo que se quiere reproducir en la serie el triángulo entre Kimble / Gerard / el hombre manco en el que se basada el argumento de *El fugitivo* (p). En total, el hombre manco apareció en *El fugitivo* (s1) en diez ocasiones, incluyendo el doble capítulo final (1.14., 1.19., 2.9., 3.17., 4.3., 4.7., 4.10., 4.21., 4.29. y 4.30.). El incremento de la presencia del personaje en la cuarta y última temporada formó parte de un proceso por el que la serie iba a elevar sus dosis de acción y suspense, exactamente el mismo objetivo que su frecuente presencia tuvo en la nueva serie⁴⁷⁵.

En la versión cinematográfica Helen Kimble, la esposa asesinada, recibe un mayor peso cuantitativo, apareciendo en varias retrospectivas y en los sueños de Richard Kimble, pero no cualitativo, porque es un personaje sin caracterización psicológica cuya única función dentro de la historia es morir asesinada. En la nueva serie su presencia es igualmente testimonial y sólo aparece en la analepsis durante el capítulo piloto y en las alucinaciones que Kimble sufre en *DrRichardKimble.com*. Un personaje ausente de manera relevante en la película era la hermana de Richard Kimble, su mayor apoyo en la serie original. En *El fugitivo* (s2) este personaje es recuperado y su importancia es apreciable, ya que aparece en cuatro capítulos diferentes (1.2., 1.7., 1.8. y 1.19.). En *El fugitivo* (p) aparecían algunos personajes nuevos como

⁴⁷⁵ Ed Robertson relaciona el interés del productor Wilton Schiller, que se hizo cargo del programa en la cuarta temporada, por aumentar la acción en la serie con la aparición más frecuente del hombre manco. ROBERTSON (1993), p. 158.

el equipo de agentes federales bajo el mando de Gerard y el Dr. Nichols, el mejor amigo de Kimble que resulta ser el responsable de la muerte de su mujer. En la nueva serie estos personajes no son recuperados, pero cuando Gerard se hace cargo de la unidad de persecución de fugitivos comienzan a aparecer personajes similares a los agentes de la unidad de Gerard, especialmente los agentes Eve Hillard y Eddie Miles.

D. Las acciones narrativas.

En el apartado de las acciones narrativas existe una gran coherencia entre los tres textos, aunque se trata de una coherencia ajustada al proceso de condensación narrativa en la adaptación cinematográfica y la posterior fragmentación en *El fugitivo* (s2). El Dr. Richard Kimble es siempre el protagonista y el sujeto de la acción, siendo su principal objetivo demostrar su inocencia en relación al asesinato de su esposa. Aunque para ello debe completar otro objetivo complementario, conseguir huir de sus perseguidores. La consecución de este objetivo temporal, mantenerse en libertad, será lo que le permita lograr su objetivo permanente, porque al demostrar su inocencia ya no tendrá que seguir huyendo nunca más. En *El fugitivo* (s2) no se produce la consecución de este objetivo debido a que, a pesar de que se sabía de la inminente cancelación de la serie, no se optó por ofrecer un final cerrado para el relato. En la serie original Kimble tiene otro objetivo secundario: ayudar a los desconocidos que se cruzaban en su camino mientras deambulaba por todo el país huyendo de Gerard y buscando al hombre manco. Al tener que simplificar la trama argumental, este objetivo secundario aparece desdibujado en la película, aunque en dos ocasiones Kimble se arriesga para salvar la vida de desconocidos. Sin embargo, con más posibilidades de desarrollo dramático, en *El fugitivo* (s2) este objetivo secundario se recupera en las tramas episódicas en las que Kimble ejerce de buen samaritano.

También en los tres textos Kimble cuenta con dos antagonistas principales, su perseguidor, Gerard, y el asesino de su esposa, el hombre manco. Sin duda, Gerard no es un antagonista convencional. Es la fuerza que se opone a los intentos de Kimble de demostrar su inocencia y el obstáculo para que logre su

objetivo principal, demostrar su inocencia. Sin embargo, en ningún caso puede ser considerado un villano porque se trata de un oficial de la ley que intenta cumplir la misión que le ha sido encomendada: detener a un fugitivo condenado a muerte por un horrible crimen que ha escapado de la justicia. Este hecho es lo que lo convierte en un personaje interesante desde el punto de vista narrativo y justifica su conversión final en ayudante de Kimble en la serie original y en la película. En ambos casos Gerard acaba creyendo la versión del fugitivo y le ayuda a desenmascarar al verdadero culpable del crimen. Además, es necesario recordar que, aunque actúa como su antagonista, Kimble siempre respeta a Gerard como defensor del orden público y le salva la vida cuando está en peligro, un hecho que se repite en la serie original en varias ocasiones y que en la película ocurre en la secuencia del enfrentamiento con Nichols. En *El fugitivo* (s2) esta situación se produce de una forma recurrente desde que en el piloto Kimble salva a Gerard tras el accidente de la furgoneta de transporte.

El segundo antagonista de Kimble es el hombre manco, siempre caracterizado como un villano convencional sin escrúpulos capaz de asesinar a una mujer a sangre fría. Sin embargo, en la película existe una diferencia importante, ya que el hombre manco es tan solo el instrumento del verdadero criminal, el Dr. Nichols. Este personaje aparece durante toda la película actuando como un ayudante de Kimble, pero, en un giro argumental típico del *thriller* contemporáneo, resulta ser su mayor antagonista, el responsable último de su desgracia. En *El fugitivo* (s2) se recupera la noción de que el hombre manco es en realidad un antagonista secundario y un instrumento del verdadero inductor del crimen. Sin embargo, la identidad de este antagonista principal no se llega a revelar. También es importante destacar que la policía, al contrario de lo que suele ser habitual, actúa como antagonista. Para Kimble la justicia se ha mostrado como corrupta e ineficaz y todos los mecanismos de orden público son una parte más del engranaje que ha llevado a un hombre inocente a las puertas de la muerte. En la película, aunque todos los cuerpos de policía quieren atrapar a Kimble y, por tanto, todos deben ser considerados antagonistas, el cuerpo de policía de la ciudad de Chicago tiene un peso especial en esta función. Primero son incapaces de encontrar al verdadero asesino de Helen Kimble y culpan erróneamente a su marido. Después

persiguen a Kimble con la intención de acabar con su vida después de atribuirle el asesinato de un policía, obra del hombre manco. Y por último, su arrogancia les lleva a no admitir su error y a seguir considerándolo culpable a pesar de la cantidad de evidencias a su favor. Por ello se quiere marcar una contraposición entre la policía federal que comanda Gerard, mostrada positivamente, y la policía local, representada como ineficaz.

En *El fugitivo* (s1) la policía local de los distintos lugares a los que Kimble se trasladaba siempre era una presencia amenazante. Y esto no sólo era así porque representara a una justicia ciega, sino porque en muchas ocasiones era también la fuerza de un poder establecido ineficaz, cruel y corrupto. En la nueva serie la policía sigue ocupando esta función, aunque su asociación con un poder corrupto es muy esporádica. Por ejemplo, en el capítulo *Miles from home* el sheriff Allagash crea una situación de riesgo cuando prima la captura de Kimble por motivos electorales sobre la resolución pacífica de una situación de crisis con rehenes. Sin embargo, esta visión negativa se contrapone en el capítulo con la del competidor del sheriff, su primo Cyrus, un agente más eficaz y honrado que pertenece a la policía del estado. Pero la corrupción también afecta a agentes federales, como se muestra con el agente Gagomiros en el capítulo final. Es decir, la identificación entre policía local / incompetencia y policía federal / eficacia no es tan tajante como en la película. Además, está la presencia recurrente de Karl Vassick, un asesino a sueldo contratado por el padre de Helen, el millonario Matthew Ross, para dar caza a quien cree el asesino de su hija.

En ninguno de los textos aparece la figura del destinador como una entidad independiente, ya que es el propio Kimble, ayudado por la suerte, el que decide intentar demostrar él mismo su inocencia tras el accidente de tren / autobús / furgoneta que le permite recuperar la libertad. En cuanto a los ayudantes, la nueva serie refleja en este aspecto la repercusión de una estructura fragmentada. En *El fugitivo* (s1) Kimble solía recibir ayuda, pero siempre por parte de personajes episódicos con la excepción de su hermana y de Gerard en el capítulo final. En la película sólo destacaba la presencia de la doctora Kathy Wahlund, que ayudaba a Kimble a descubrir el fraude con el

medicamento. Pero en la nueva serie, de la misma forma que aumentan el número de antagonistas, lo hace también el de ayudantes. Además de los episódicos, Kimble se va a encontrar con tres ayudantes principales: su hermana Maggie, su cuñada Becca y Chuck Brixius, el creador de la página DrRichardKimble.com.

IV. Conclusión.

El fugitivo puede considerarse la más exitosa adaptación de una serie de televisiva realizada por la industria norteamericana. La magnitud de su éxito se cuantifica en las elevadas cifras de dinero recaudadas en su estreno en salas, su ventas en vídeo y la audiencia en sus pases de televisión, pero también en el reconocimiento crítico obtenido, incluyendo varias nominaciones al premio más importante de la industria, el Oscar⁴⁷⁶. Su repercusión también se demuestra por la realización de una continuación cinematográfica, *U.S. Marshals*, y por una nueva versión de la serie original, que toma tanto elementos de su referente televisivo como de la película. La razón de su éxito se debe a que en este caso no se ha pretendido realizar un homenaje al original, sino tomar su brillante planteamiento argumental, la huida de un falso culpable, y actualizarlo para una audiencia contemporánea. Por ello la película sólo extrae de la serie aquello que es útil desde el punto de vista narrativo, los personajes principales y el planteamiento inicial, amplificando la sensación de suspense y paranoia para construir un eficaz *thriller* que funciona de manera completamente independiente de la serie. No existen referencias ocultas, salvo la secuencia de la huida de la cárcel tomada de *Never wave goodbye*, que debe ser entendida más como una apropiación que como un homenaje.

Los productores de *El fugitivo* (p), entre los que se encontraba Roy Huggins, habían apostado por un camino diferente del utilizado por los artífices de otras adaptaciones y, sin ningún tipo de nostalgia, tomaron de la serie original

⁴⁷⁶ En la página dedicada a la recopilación de críticas RottenTomatoes.com *El fugitivo* obtiene una cifra cercana al mayor porcentaje posible, el noventa y siete por ciento, con treinta críticas positivas sobre treinta y una. Datos disponibles en <http://www.rottentomatoes.com/m/Fugitive-1046129/> (12-09-2004).

solamente los elementos necesarios para construir una película que pudiera ser entendida por las audiencias contemporáneas, que en su mayor parte nunca han visto un capítulo del programa. El hecho de que *El fugitivo* (p) se considere hoy como un clásico del cine contemporáneo que ha influido en multitud de películas de su género demuestra lo acertado de este planteamiento. Sin embargo, la nueva versión televisiva, a la vez adaptación de la película, no logró tan buena acogida y fue cancelada después de una única temporada. El programa aunaba con fortuna elementos de los dos textos precedentes, pero tenía en su contra unas expectativas demasiado elevadas que no pudo cubrir con sus resultados de audiencia. Curiosamente, el fracaso de *El fugitivo* llegó poco después de la temprana cancelación de *La red*, la adaptación de la película homónima que era una reconstrucción casi literal de la serie original desde el punto de vista estructural⁴⁷⁷.

El fracaso de esta serie debió servir de alerta para *El fugitivo* acerca de cómo su planteamiento podía ser ya caduco e incapaz de conectar con un público de una nueva sensibilidad que en este género muestra sus preferencias por dramas policíacos procedimentales con escasa complicación argumental, limitado desarrollo de los personajes y una estructura fuertemente episódica. Y la simplicidad de su planteamiento tampoco permitía las mitologías complejas que suelen ir aparejadas a las producciones dirigidas a segmentos de público más específicos, las llamadas series de culto. El intento de combinar un concepto clásico con una sensibilidad moderna llevó a la serie a un punto intermedio que no le permitió enganchar a la audiencia masiva que exigía su presupuesto. En cualquier caso es una serie apreciable y con muchos valores (especialmente su reparto) que demostró que hay conceptos argumentales de series de televisión que pueden ser adaptados de forma eficaz para narrativas autónomas como una película, pero que han sufrido el desgaste del tiempo y ya no son capaces de soportar narrativas de larga duración.

⁴⁷⁷ Además de *La red*, tuvieron escasa vida series de planteamientos similares como *Nowhere man* (UPN, 1995-96), *Now and again* (CBS, 1999) y *John Doe* (Fox, 2002-2003).

B) Ejemplo de miniserie / versión espacial: *Traffic*.

I. Fichas técnicas y resúmenes argumentales.

Televisión:

Traffic, Channel 4: 1989 (6 capítulos).

Dirigida por Alastair Reid. Escrita por Simon Moore.

Reparto: Bill Paterson (Jack Lithgow), Julia Ormond (Caroline Lithgow), Lindsay Duncan (Helen Rosshalde), Knut Hinz (Kurt Rosshalde), Tilo Prückner (Dieter), Fritz Müller-Scherz (Ulli), Peter Lakenmacher (Led Desert), Vincenzo Benestante (Doménquez), Jamal Shah (Fazal) y Talat Hussain (Tariq Butt).

Resumen: Tres historias relacionadas con la distribución y consumo de drogas se entrelazan entre sí. Jack Lithgow, el nuevo ministro británico para la lucha contra la droga, viaja a Pakistán y conoce a un empresario alemán (Kurt Rosshale), a un cultivador de opio (Fazal) y a una abogada que persigue al mayor traficante de drogas de la zona (Tariq Butt). De vuelta a casa el ministro descubre que su única hija es drogadicta y ésta va cayendo poco a poco en una degradación que la lleva a prostituirse. Kurt Rosshale es detenido en Alemania después de que dos policías, Dieter y Ulli, hagan caer en una trampa a uno de sus subordinados, Led Desert. Pero su esposa Helen hará cualquier cosa para liberar a su marido y proteger a sus hijos, incluyendo volver a poner en marcha su negocio de narcotráfico y mandar asesinar al testigo, aunque en un primer intento es Dieter el que muere. Y en Pakistán Fazal acaba trabajando para Tariq Butt, pero cae en desgracia y su mujer fallece mientras intenta transportar a Londres un envío de heroína. Lithgow es obligado a dimitir después de negarse a firmar un acuerdo con Pakistán, pero logra ayudar a su hija a dejar las drogas. Rosshale y su mujer quedan libres, pero Ulli consigue reactivar la investigación contra ellos. Y Fazal regresa al campo con sus hijos, pero antes inyecta una dosis de heroína a Tariq Butt.

Cine:

Traffic (Traffic), 2000.

Dirigida por Steven Soderbergh. Escrita por Stephen Gaghan.

Reparto: Michael Douglas (Juez Robert Wakefield), Erika Christensen (Caroline Wakefield), Catherine Zeta-Jones (Helena Ayala), Steven Bauer (Carl Ayala),

Luis Guzmán (Agente Ray Castro), Don Cheadle (Agente Montel Gordon), Miguel Ferrer (Eduardo Ruiz), Dennis Quaid (Arnie Metzger), Benicio del Toro (Oficial Javier Rodríguez) y Tomas Milian (General Arturo Salazar).

Resumen: Tres historias relacionadas con la distribución y consumo de drogas se entrelazan entre sí. El reputado juez Robert Wakefield es elegido para ser el nuevo líder de la lucha contra la droga, pero a la vez descubre que su única hija es drogadicta. El empresario Carl Ayala es detenido después de que dos agentes de la DEA, Ray Castro y Montel Gordon, hagan caer en una trampa a uno de sus subordinados, Eduardo Ruiz. Pero su esposa Helena hará cualquier cosa para liberar a su marido y proteger a sus hijos, incluyendo volver a poner en marcha su negocio de contrabando con México y mandar asesinar al testigo, aunque el primer intento le cuesta la vida al agente Ray Castro. En México el policía Javier Vargas es captado por la máxima autoridad anti-droga del país, el General Salazar, para trabajar para él, aunque poco tiempo después descubre que Salazar pertenece a uno de los cárteles de droga. Wakefield decide dimitir de su cargo para salvar su matrimonio y ayudar a su hija, que ha llegado a caer en la prostitución. Carl Ayala queda libre, pero el agente Montel Gordon consigue reactivar la investigación contra él. Y Javier Rodríguez, después del asesinato de su compañero Manolo, se reafirma en su propósito de desenmascarar a Salazar y participa junto a la DEA y la policía de México en una operación en la que el militar es detenido.

Televisión:

Traffic, USA Network: 2004 (3 capítulos).

Dirigida por Stephen Hopkins y Eric Bross. Escrita por Ron Hutchinson.

Reparto: Martin Donovan (Brent Delaney), Elias Koteas (Mike McKay), Mary McCormack (Carole McKay), Justin Chatwin (Tyler McKay), Jennifer Rae Westley (Angie), Balthazar Getty (Ben Edmonds), Nelson Lee (Ronny Cho), Cliff Curtis (Adam Kadyrov) y Ritchie Coster (Fazal).

Resumen: Varias historias relacionadas con el tráfico de drogas, la inmigración ilegal y el terrorismo se desarrollan de forma paralela en Afganistán y Seattle. En Afganistán los agentes de la DEA Brent Delaney y Mike McKay detienen a Fazal, uno de los señores de la droga, pero Mike le propone a Fazal recuperar

un importante cargamento y ambos desaparecen sin dejar rastro. En Seattle la esposa e hijo de Mike, Carole y Tyler, son sujetos a una estrecha vigilancia por parte de la agencia mientras que Tyler comienza a salir con Angie, una joven drogadicta. Por su parte, el taxista checheno Adam recibe la noticia de que el barco que iba a traer a los Estados Unidos a su mujer e hija se ha hundido. Adam se propone descubrir la verdad, pero sólo se topa con una compleja red delictiva manejada por Ronnie Cho, que ha encontrado un aliado en Ben Edmonds, un joven empresario fracasado que hereda el negocio de importación de su padre sin saber que se mantiene a flote transportando droga e inmigrantes ilegales. La misión de Mike McKay resulta ser la localización del envío de un agente químico con el que se pretende realizar un ataque terrorista biológico, que resultó estar en el barco hundido en el que viajaba la familia de Adam. Mike también se da cuenta de que Brent era un agente corrupto, aunque le da la oportunidad de huir. Adam descubre que Ronnie Chon fue el responsable del hundimiento del barco, pero como es neutralizado por su propia organización, llega hasta Ben, que iba a testificar para el gobierno.

II. Contexto de producción.

La cadena Channel 4 nació en 1982 dentro del cerrado sistema de radiodifusión británico como un intento de aunar comercialidad y servicio público apostando por programas de calidad, un tono intelectual e importaciones norteamericanas de prestigio. Channel 4 también tomó de la BBC su celebrado modelo de miniserias basadas en guiones originales de autores del momento y con temas que pudieran interesar a un público amplio. Brian Eastman, productor de la serie *Hércules Poirot* y de dos conocidas adaptaciones de novelas de Tom Sharpe, la miniserie *Porterhouse Blue* y *Wilt*, desarrolló el proyecto de una ambiciosa miniserie sobre el tráfico de drogas en todas sus fases, desde su cultivo en Pakistán hasta su consumo en las calles de Londres pasando por la importación a Europa a través de los puertos alemanes. La miniserie tuvo por título *Traffik*, el vocablo alemán para tráfico, y contó con un guión de Simon Moore. La miniserie de seis capítulos destacó por una intrincada estructura narrativa con múltiples historias paralelas que se

cruzaban en diferentes momentos y se desarrollaban en tres países diferentes. La conclusión final no era demasiado alentadora, ya que mostraba la futilidad de la lucha contra el tráfico de drogas si al final éste está sustentado por una demanda en los países más avanzados que no deja de crecer. *Traffik* logró el premio de la Royal Television Society como mejor serie británica y un premio Emmy internacional también como mejor serie.

Traffik fue emitida en 1990 en los Estados Unidos dentro de la programación de la cadena pública PBS logrando una buena aceptación. A finales de los años noventa comenzó el desarrollo de dos proyectos similares sobre el tema del tráfico de drogas. Uno era una adaptación cinematográfica de *Traffik* puesta en marcha por la productora Laura Bickford, que había comprado los derechos para realizar la película con Steven Soderbergh como director. El segundo proyecto estaba liderado por los productores Marshall Herkovitz y Edward Zwick y contaba con el guionista Stephen Gaghan, que pretendía reflejar sus experiencias con la drogadicción. En los dos casos se trataba de producciones ambiciosas realizadas al margen de los grandes estudios, así que lo lógico era una fusión en la que el prestigio de Soderbergh y la posición en la industria de Zwick (que acababa de ganar un Oscar por *Shakespeare enamorado*) serían los motores del nuevo proyecto. El resultado final se convirtió en un gran éxito internacional y logró casi todos los premios posibles, incluidos Oscars para el director Steven Soderbergh, el guionista Stephen Gaghan, el actor Benicio del Toro y el montador Stephen Mirrione, dos Globos de Oro y reconocimientos de la práctica totalidad de asociaciones de críticos y los gremios de guionistas, directores y actores. El éxito de la película también puso de nuevo de actualidad a la serie de televisión, aun a pesar de que el guionista Stephen Gaghan quisiera restarle importancia declarando que sólo vio una vez *Traffik* antes de escribir el guión, lo que resulta altamente improbable teniendo en cuenta que la película reproduce buena parte del argumento de la miniserie con gran detallismo⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ STAYTON, Richard: "Crashing the border: Stephen Gaghan has something to declare". *Written by*, febrero de 2001. Edición digital: <http://www.wga.org/WrittenBy/0201/gaghan.html> (10-08-2004).

Sin embargo, *Traffic* perdió parte de su relevancia cuando el 11 de septiembre de 2001 los Estados Unidos sufrieron un mortífero atentado terrorista. El país declaró su prioridad número uno la guerra contra el terrorismo iniciando junto a sus aliados europeos una campaña bélica en Afganistán para derrocar el régimen talibán que sustentaba la organización terrorista Al-Qaeda, liderada por el millonario saudí Osama Bin Laden. Este acontecimiento contribuyó a que la miniserie original, que tenía una parte de su argumento localizado en Afganistán, resultara especialmente destacable. En 2002 la cadena USA Network comenzó a desarrollar un proyecto para ofrecer una nueva visión del argumento de la miniserie y la película que tuviera en cuenta el desarrollo reciente de los acontecimientos. Para ello contrató como guionista a Ron Hutchinson, un reputado autor teatral británico afincado en Estados Unidos. Hutchinson se había convertido en un prestigioso guionista de televisión, medio donde había ganado un Emmy por *Murderers among us: The Simon Wisenthal story* (HBO, 1989) y había escrito telefilmes de calado social e histórico como *Prisioneros del honor* (HBO, 1991), *La historia de Josephine Baker* (HBO, 1991), *Contra el muro* (HBO, 1994), *La estación ardiente* (HBO, 1994) y *Escuadrón de combate 332* (HBO, 1995).

Aunque la idea inicial de USA Network era realizar una adaptación más cercana a la película, Hutchinson decidió que el núcleo de la historia giraría en torno a la triada en la que se sustenta la delincuencia internacional: el terrorismo, el tráfico de personas y el tráfico de drogas. El resultado final fue una miniserie de tres partes de una hora y media, la primera de las cuales estuvo dirigida por Stephen Hopkins, realizador de la primera temporada de la serie *24*, que a nivel estético y de contenido presentaba notables semejanzas con la nueva miniserie. A pesar de una intensa campaña de publicidad y de la popularidad de la película, *Traffic* no logró unos resultados de audiencia espectaculares, aunque sí aceptables. Su acogida fue mejor entre los críticos y logró tres nominaciones a los premios Emmy, incluyendo mejor miniserie.

III. Análisis narrativo.

A. La relación narrativa.

Se puede afirmar que *Traffic* (p) es una sustitución diegética de la miniserie original que utiliza como mecanismo la condensación narrativa, mientras la nueva miniserie supone una transformación diegética que plantea un argumento completamente nuevo⁴⁷⁹. Un análisis general de la relación narrativa entre *Traffik* y *Traffic* (p) muestra un evidente esfuerzo de condensación narrativa que reduce la historia a la mitad, es decir, de cinco horas (seis capítulos de cincuenta minutos) a dos horas y media. La miniserie original contaba con múltiples líneas argumentales paralelas que se podían agrupar en tres grupos. La primera sección giraba en torno a los intentos de un ministro del gobierno británico por sacar a su hija de las drogas, lo que le lleva a renunciar a su carrera política. En la segunda sección dos policías detienen a un traficante de drogas, aunque la mujer del traficante consigue salvar sus negocios y devolverle la libertad. En la tercera sección un agricultor acaba introducido en una poderosa organización de narcotráfico que le hará renunciar a sus principios y perder a su mujer. En la versión cinematográfica las dos primeras secciones se mantienen con algunos cambios menores y la tercera es sustituida por una nueva.

Como se acaba de mencionar, la primera sección se mantiene casi intacta con algunas alteraciones, casi todas relacionadas con la economía narrativa. En el original Lithgow tiene tiempo de realizar varias actuaciones como máximo responsable gubernamental de la lucha contra la droga, especialmente dos viajes a Pakistán. Allí descubrirá la ineficacia de los programas para promover otros cultivos, conoce la corrupción local y descubre de primera mano cómo se produce la droga a través de una tribu local de la vecina Afganistán para quien el opio es un inofensivo entretenimiento. Esta relativa proporción entre el drama personal de Lithgow y su hundimiento político no se mantiene en la película, donde la labor profesional se limita a varias conversaciones en actos sociales y una visita a la frontera con México. En *Traffik* esta sección culmina con la

⁴⁷⁹ Para evitar la confusión entre los dos textos homónimos, *Traffic* (p) se utiliza para designar la película y *Traffic* (ms) la nueva miniserie.

intervención de Lithgow ante el plenario de una organización contra las drogas en donde va a ocupar una posición relevante, no con una reunión de terapia. La segunda sección es reproducida con gran exactitud, pero algunos detalles son simplificados: Helena no acepta llevar un envío de droga, pero aun así su interlocutor aprueba el plan de realizar el contrabando ocultando la droga en un material plástico soluble. En esta sección la condensación narrativa se logra reduciendo los intentos de Helen para reconstruir los negocios de su marido, el acoso que sufre por parte de los antiguos socios de Kurt y la policía (con una operación fallida y otra en la que logra escapar antes de ser descubierta), y una subtrama relacionada con Doménquez, que acaba de confidante policial.

Los cambios más sustanciales se producen en la tercera sección, que es eliminada en la versión cinematográfica en favor de una nueva historia. Una equivalencia de la sección original hubiera tenido como protagonista a un cultivador de Colombia, pero en su lugar se optó por colocar en esa posición a Javier Rodríguez, un policía mexicano que ve cómo las autoridades militares comandadas por el General Arturo Salazar se interponen en su trabajo. Rodríguez acaba trabajando para Salazar y después lo traiciona con la instalación de luces en un campo de béisbol para que los niños puedan jugar por las noches como única compensación. Las similitudes entre las dos historias son mínimas y sólo tienen en común que al final el narcotraficante es convertido en un adicto, aunque en la versión cinematográfica no se entiende la motivación de la policía mexicana para hacerlo. En este sentido, la historia no presenta un desarrollo dramático tan efectivo como las dos secciones anteriores y ofrece un extraño desenlace feliz que será comentado en el análisis de las acciones narrativas. Laura Bickford ha reconocido que se estuvo trabajando sobre la historia de un campesino colombiano, pero que finalmente se optó por una historia protagonizada, como la segunda sección, por policías, lo que supone en realidad una redundancia notable⁴⁸⁰. Resulta lógico pensar que después de adaptar dos secciones de la miniserie, Stephen Gaghan quisiera realizar la tercera sección con material propio sobre su tesis de que la

⁴⁸⁰ Laura Bickford comentó el desarrollo del proyecto en un *chat* con lectores de *The Washington Post* disponible en: http://discuss.washingtonpost.com/wp-srv/zforum/01/film_bickford0214.htm (10-09-2004).

corrupción en México se ha convertido en el principal obstáculo para controlar el tráfico de drogas hacia los Estados Unidos.

A nivel estructural, en la adaptación cinematográfica se pierde la compleja relación entre las tres secciones de la miniserie original. En *Traffik* se ofrecía una explicación de por qué se habían elegido precisamente esos personajes haciendo que sus caminos se cruzaran en el primer y en el último capítulo. Así, en su primer viaje a Pakistán Lithgow va a conocer a Fazal, Tariq Butt y Kurt Rosshalde, algunos de los principales protagonistas de las otras dos secciones. Posteriormente las subtramas protagonizadas por estos personajes se relacionarán entre sí: Fazal comienza a trabajar para Tariq Butt y éste recibe la visita de Helen Rosshalde, dispuesta a reeditar los negocios que su marido tenía con él. Las tres secciones de la historia también se cruzan en la parte final cuando se ponga en marcha una gran operación de narcotráfico. Tariq Butt envía la droga y su receptora es Helen Rosshalde, que va a conseguir así pagar sus deudas. A Londres la esposa de Fazal llega agonizante con droga en su interior y Lithgow recibe una llamada de su contacto en Pakistán que le alerta del envío, pero una huelga de celo de los agentes de aduana evitará que los correos sean detenidos. De esta forma se cierra el círculo que relaciona las tres secciones. En *Traffic* (p) las distintas secciones también se cruzan, pero de una manera testimonial. Wakefield conoce a Javier Rodríguez y el General Salazar en su visita a México y posteriormente Helena Ayala utiliza al asesino a sueldo torturado por Salazar para intentar matar al testigo contra su marido. Sin embargo, estos vínculos no sirven para dotar a la historia de la coherencia que presenta en *Traffik*.

La pertinencia de incluir el análisis de *Traffic* (ms) en este capítulo es que supone un ejemplo inédito de material basado en una miniserie de televisión que vuelve a su formato original. Este trasvase reversible podría haber tomado tres formas ajustadas a los tres tipos de adaptaciones narrativas explicadas a lo largo de esta investigación. La más fácilmente descartable era la sustitución diegética, un proceso habitual cuando una película es adaptada en forma de una serie de televisión, pero que hubiera resultado inadecuado para el formato de la miniserie. La sustitución es un procedimiento válido para desarrollar un

nuevo planteamiento argumental que sustente una narrativa de larga duración como una serie porque la redundancia argumental sólo se produce durante un periodo breve. Sin embargo, en este caso se trata de desarrollar un formato de corta duración (en total cuatro horas y media), por lo que una sustitución hubiera dado lugar a un texto unitario con un planteamiento argumental muy similar al de dos textos anteriores que son igualmente unitarios, la miniserie original y la película.

La nueva miniserie también hubiera podido utilizar la expansión diegética continuando las líneas narrativas ya establecidas con más peripecias protagonizadas por los personajes ya conocidos y otros nuevos. Pero el planteamiento de *Traffic* (ms) es ofrecer un acercamiento al tema del tráfico de drogas desde la perspectiva del terrorismo internacional puesto de actualidad tras los atentados del 11 de septiembre. Los dos textos anteriores, en los que tráfico significaba única y exclusivamente tráfico de drogas, seguían siendo válidos. En *Traffik* el afán de ver el problema desde una perspectiva totalizadora había llevado a realizar un planteamiento vertical en donde se mostraba la producción, distribución y consumo de drogas y los esfuerzos por combatirlo en esos tres frentes, aunque en *Traffic* (p) la renuncia a la sección de la producción provocaba que el conjunto resultara menos incisivo.

En la nueva miniserie se ha optado por una transformación diegética que elimina cualquier relación directa con el argumento de los dos textos precedentes, pero que mantiene una profunda relación estructural, sólo que en esta ocasión la visión del problema se va a realizar de forma horizontal, mostrando la relación del tráfico de drogas con otros dos problemas: el tráfico de seres humanos orientado a la inmigración ilegal y la explotación laboral, y el tráfico de sustancias peligrosas orientado a la comisión de actos terroristas⁴⁸¹. Sin embargo, esta visión horizontal no significa que se elimine la verticalidad, ya que se sigue mostrando el camino que sigue la droga desde la producción hasta el consumo. De esta forma el argumento se reconfigura de nuevo en tres

⁴⁸¹ En relación a los elementos paratextuales, la frase promocional de la miniserie refleja la visión horizontal del problema: *Drugs were just the beginning* (*Las drogas sólo fueron el comienzo*).

historias paralelas con ocasionales intersecciones. La primera tiene como protagonista a un agente de la DEA en Afganistán que desaparece junto a un señor de la droga con el objetivo de localizar un arma biológica robada de un laboratorio de la antigua URSS. Y en Estados Unidos su hijo adolescente descubre que su novia tiene un grave problema con las drogas que la conduce a una sobredosis. En esta única sección se agrupan la producción de la droga (en Afganistán) y el consumo (en las calles del mundo occidental).

El contrabando se desdobra en otras dos secciones. La primera tiene como protagonista a Adam, un taxista checheno que pierde a su mujer y a su hija en el hundimiento del barco que debía trasladarlas de forma ilegal a Seattle. En la segunda sección la figura central es Ben, un empresario con problemas que se hace cargo del negocio de importación utilizado por el mafioso Ronnie Cho para sus envíos de drogas e inmigrantes ilegales. En *Traffik* la sección de Lithgow sufría varias intersecciones con las otras dos, pero mostraba un grado autonomía más elevado que las dos secciones restantes entre sí. En este caso se produce una relación parecida, con la sección protagonizada por Mike McKay y su familia relativamente independizada del resto. La relación entre las otras dos secciones será más estrecha, ya que Adam se irá acercando cada vez más a Ronnie hasta descubrir que él era el encargado del barco y que fue su negativa a pagar más dinero al capitán por el traslado lo que motivó que éste empezara matar a sus ocupantes, suceso que motivó que el piloto abandonara su puesto y el barco se hundiera tras una colisión. Adam, después de la desaparición de Ronnie, eliminado por su propia organización, localiza a Ben y consigue que se suba a su taxi, probablemente con la intención de matarlo. De esta forma culmina la fusión entre las dos secciones después de varios cruces, como cuando Ronnie ordena por teléfono la muerte de Khan, el intermediario entre Adam y su organización. Al igual que en la sección protagonizada por la familia McKay, de nuevo la historia se ocupa de la causa / consecuencia del problema, en este caso mostrando a los que buscan el lucro fácil traficando con personas (Ronnie y Ben) y los que sufren esa explotación (Adam y su familia). Los vínculos de estas dos secciones con la primera son inexistentes hasta que se revela en la última parte que el ataque biológico se iba a realizar utilizando precisamente el barco en el que viajaba la familia de

Adam. Como en el caso de *Traffik*, en este caso un envío también unifica las tres historias, aunque aquí la intersección se produce al principio pero sólo se revela al final.

Una característica interesante de *Traffic* (ms) es la apertura final de las diferentes tramas, un reflejo de algo que también ocurría tanto en la miniserie original como en la película. Cada sección cuenta con un clímax, pero se deja abierto el destino final de los protagonistas. Mike ha regresado a Seattle y su familia, pero su destino dentro de la agencia es incierto y la visión de su trabajo, después de descubrir la traición de Brent, ha cambiado. Tyler también debe enfrentarse al problema de drogadicción de su novia Chloe, que ha sobrevivido a duras penas de su sobredosis, y tampoco se muestra el destino de Ben a manos de Adam. *Traffic* (ms) consigue así reproducir el flujo narrativo de sus dos predecesoras con una estructura narrativa abierta sin comienzo ni final, que metafóricamente refleja la lucha continua contra la delincuencia en general y contra el tráfico (de drogas, de personas y de armas) en particular.

B. Las coordenadas espacio-temporales.

El proceso de adaptación de *Traffik* en la película y en la miniserie se fundamenta en la alteración de las coordenadas espaciales, mientras que las coordenadas temporales son simplemente actualizadas. *Traffik* ofrecía una visión panorámica del problema de las drogas realizando una equivalencia entre sus tres estadios (la producción, la distribución y el consumo) y tres localizaciones espaciales: Pakistán / Afganistán, Hamburgo (Alemania) y Londres (Inglaterra). La sección protagonizada por Fazal y Tariq Butt se desarrollaba en Pakistán, al igual que los dos viajes que realiza Jack Lithgow para conocer más de cerca qué hacen los países subdesarrollados para combatir la droga en su origen⁴⁸². En dos ocasiones se atraviesa la frontera

⁴⁸² *Traffik* intenta mantener la verosimilitud haciendo que en las secciones de Alemania y Pakistán se utilicen los idiomas propios y el inglés de forma justificada. En Pakistán es sencillo porque en el pasado fue una colonia británica y el inglés sigue siendo el idioma preferido por la élite del país a la que pertenece Tariq Butt. En el caso de la sección desarrollada en Alemania, en ese país los ciudadanos tienen un buen conocimiento del inglés y su uso se justifica porque es el idioma elegido para la comunicación entre personas de diferentes nacionalidades, como Helen Rosshalde

que une Pakistán con Afganistán, un país que se había convertido en un oasis para la producción de opio. La sección centrada en el caso Rosshalde se desarrolla en Alemania, cuyo puerto de Hamburgo sirve para introducir cargamentos de droga en Europa. La sección dedicada al consumo se desarrolla en Londres, en donde Lithgow lucha sin éxito contra la adicción de su hija Caroline. Esta división espacial plantea que en apariencia se destaque que Gran Bretaña sufre las consecuencias (el consumo) de un problema generado por otros, aunque dentro del argumento se pone el acento en que es el consumo el que sostiene el negocio, siendo causa y no consecuencia de la producción y distribución de drogas.

Una equivalencia lógica en la adaptación cinematográfica hubiera sido que una sección se hubiera desarrollado en Colombia (la producción), otra en México (la distribución) y la tercera en Estados Unidos (el consumo). Sin embargo, la primera localización se ha desechado de la misma forma que la trama relacionada con la producción en favor de una historia policial sobre el tráfico en México. La delincuencia y la corrupción policial que reina en el país hacen que una equivalencia con Alemania tampoco fuera muy correcta. En *Traffik* nunca se plantea la idea de que Rosshalde consiga salir libre aprovechándose de la corrupción del sistema, sino que su mujer Helen debe acabar con la vida del testigo para conseguirlo. Sin embargo, si la historia se hubiera desarrollado en México se hubieran tenido que utilizar referencias a la corrupción policial y judicial que hubieran desvirtuado el sentido final de la trama: es difícil luchar con medios democráticos contra el poder de los grandes narcotraficantes. De hecho, la trama que se desarrolla en México se centra precisamente en destacar el problema de la corrupción como uno de los factores que más dificultan la lucha contra el narcotráfico.

En la sección dedicada al consumo en la película, la protagonizada por el juez Wakefield y su hija, también se produce una reproducción de los viajes que Lithgow realiza en el original, de forma que Wakefield visita la frontera y entra en México para conocer a su equivalente allí, el General Salazar. Sin embargo,

(que es inglesa) con Kurt y Doménquez (de origen norteamericano), y los policías con el testigo, el francés Ledesert.

no se produce una traslación directa de los espacios urbanos y Londres es sustituida por Cincinnati (Ohio) como lugar en donde Wakefield vive junto a su familia, ya que su reciente nombramiento no supone el traslado del núcleo familiar a la capital Washington. Sin embargo, en ambos casos estamos ante núcleos urbanos en donde las diferencias sociales se encuentran muy acentuadas y una distancia muy corta separa a los barrios adinerados donde Caroline vive con sus padres de las zonas marginales en las que acaba en su proceso de degradación. Los espacios de la película funcionan de una forma muy orgánica, algo acrecentado por su tratamiento estético. La sección de México está mostrada con unos tonos amarillentos que resaltan la aridez de los paisajes, una metáfora de la falta de referentes morales que marca la vida de los protagonistas con excepción de Javier Rodríguez. La sección desarrollada en San Diego, la historia del matrimonio Ayala, es representada de una forma más naturalista y en ella contrastan el lujo de la vida del matrimonio con la situación de debilidad en la que queda Helena tras la detención de su marido Carl. En la sección del consumo resaltan los tonos azulados que marcan la degradación de Caroline y la desesperación en la que va cayendo su padre.

En *Traffic* (ms) los espacios son simplificados de una forma notable, pero su localización remite tanto a la miniserie original como a la película. Si en *Traffic* (p) se utilizaban dos países pero se mantenían tres localizaciones, en este caso se utilizan dos países y dos localizaciones: Afganistán y la ciudad norteamericana de Seattle. Como ya se ha comentado anteriormente, la profunda relación entre la sección protagonizada por Adam, el taxista checheno, y la de Ben Edmonds y Ronnie Cho obliga que ambas se sitúen en el mismo espacio. En cuanto a la sección protagonizada por Mike McKay, se desarrolla en buena parte en Afganistán, pero también en Seattle, ya que hacia esa ciudad se dirige el envío terrorista que busca. El hecho de que la familia de McKay viva en Seattle, y por tanto allí se desarrolle también la historia del consumo de Angie, resulta una casualidad algo artificial. Sin embargo, la poca entidad de esta subtrama dentro de la estructura general no hubiera justificado que la historia hubiera contado con una localización suplementaria. Resulta particularmente interesante la representación de Afganistán quince años después de que el país fuera mostrado en la miniserie original. En ese periodo

Afganistán ha atravesado fuertes convulsiones, especialmente la instauración del régimen talibán y la posterior invasión por una coalición internacional motivada por la negativa de los talibanes a facilitar la neutralización de Al-Qaeda y la detención de su líder Osama Bin Laden. Sin embargo, resulta interesante comprobar que en realidad la situación del país es muy parecida: una sociedad arcaica controlada por señores de la guerra que consiguen financiación rápida con la producción y tráfico de drogas.

En *Traffic* (ms) los espacios de Afganistán están reproducidos con bastante cuidado y Kabul aparece representada como una ciudad caótica donde el control es difícil de conseguir e imposible de mantener. En oposición, los paisajes son áridos e inmensos, creando la misma sensación de desasosiego y soledad que los paisajes mexicanos en *Traffic*. En cuanto a Seattle (en realidad la cercana ciudad canadiense de Vancouver) es un centro urbano que gracias a poseer un importante puerto puede servir como centro de las diferentes tramas. Su puerto hace que jóvenes sin escrúpulos como Ronnie Cho o simplemente ambiciosos como Ben puedan traficar con drogas y personas y hacerse ricos con rapidez. Pero también es un centro urbano moderno en donde, como ocurría con Londres y Cincinnati, una distancia muy corta separa los barrios acomodados del centro degradado dejado a merced de los narcotraficantes y explotadores.

En cuanto al tiempo, los tres textos se caracterizan por guardar un orden cronológico interno y mantener coherencia con la temporalidad extratextual. En este sentido, los tres se pueden considerar documentos de periodos muy concretos. *Traffik* de la definición del problema de la droga a finales de los años ochenta, en donde ya se había convertido en sinónimo de degradación urbana e ineficacia gubernamental. En *Traffic* (p) se destaca que diez años después las dificultades se articulan en torno a los mismos puntos: la corrupción presente en los países menos desarrollados, las dificultades de luchar contra los narcotraficantes en un estado de derecho garantista y la falta de atención al origen del problema, la demanda, que en las sociedades modernas el bienestar alienta más que reprime. En *Traffic* (ms) el problema se enfoca desde una perspectiva más global donde después del 11 de septiembre el terrorismo se

ha convertido en una amenaza evidente, a lo que se añade la íntima relación entre el terrorismo y otras formas de delincuencia como el tráfico de drogas y el tráfico de personas. Aunque ya desde las dos últimas décadas la inmigración ilegal se había convertido en un problema para el mundo desarrollado, ha sido en los últimos años cuando las cotas de deshumanización alcanzadas han comenzado a llegar a la opinión pública en forma de noticias sobre barcos repletos de inmigrantes y camiones donde los seres humanos han sido hacinados y abandonados para morir de hambre o asfixia⁴⁸³.

C. Los personajes.

La miniserie original y la adaptación cinematográfica comparten un conjunto de personajes comunes, consecuencia lógica de la traslación casi sin alteraciones de dos de las secciones, mientras que en *Traffic* (ms) la transformación diegética supone la utilización de un nuevo plantel de personajes. En la película tanto la sección protagonizada por el juez Wakefield como la sección del matrimonio Ayala reutilizan la mayoría de los personajes del original con sus caracterizaciones psicológicas y, en algunos casos, hasta manteniendo los nombres. Así Jack Lithgow se convierte en Robert Wakefield, un hombre conservador y distante cuya visión de la realidad del problema de las drogas cambia conforme su hija se va degradando por su adicción. Que Lithgow sea un político profesional y Wakefield un juez no provoca ninguna alteración sustancial, ya que en ambas ocasiones se trata de la mayor autoridad del gobierno en la lucha contra la droga. En *Traffik* la hija es algo más mayor (dieciocho años frente a dieciséis) y también se refleja cómo los problemas de Lithgow le llevan a romper su matrimonio, algo que no ocurre en la versión, donde el núcleo familiar sufre pero no se destruye.

Respecto a la sección central, el matrimonio de Kurt y Helen Rosshalde se convierte en Carl y Helena Ayala (nótese la traducción de los nombres de pila). En ambos casos él es un inmigrante que ha logrado triunfar en su nuevo país

⁴⁸³ En Estados Unidos las noticias sobre sucesos de este tipo han sido equivalentes en los últimos años al tratamiento informativo dado en España a la muerte de inmigrantes en el Estrecho. Especialmente relevante fue el descubrimiento de dieciocho mexicanos muertos en el interior de un camión en Texas en mayo de 2003.

como hombre de negocios, una tapadera de su actividad como narcotraficante. También tiene una mujer trofeo, Helen / Helena, que simboliza su éxito social. En la película *Helena* está embarazada (un reflejo del embarazo de la actriz Catherine Zeta-Jones), lo que da al personaje una vulnerabilidad que hace que sus esfuerzos por superar los problemas a los que se enfrenta sean mayores. En esta sección se plasma una variedad étnica realista y Ray Castro, los Ayala y el testigo Eduardo Ruiz son hispanos⁴⁸⁴. Entre los amigos de Caroline, jóvenes de clase alta de Ohio, no existe ningún representante de una minoría, aunque su novio narcotraficante es afroamericano.

En la sección desarrollada en México todos los personajes son mexicanos, de igual forma que en la sección de la producción en *Traffik* los personajes eran en su práctica totalidad habitantes originales de la zona en la que se desarrollaba la historia. En la miniserie la sección estaba protagonizada por Fazal, un agricultor que acaba metido en una organización de narcotráfico con resultados fatales. En *Traffic* (p) esa historia es sustituida por otra protagonizada por un policía que intenta ser todo lo honesto que puede en su situación. Tanto en el caso de Fazal como de Rodríguez presenciar una muerte violenta es el detonante de la superación de la ambigüedad moral: para Fazal es ver a Tariq matar a un niño delante de su padre para forzarle a hacer un trato y para Rodríguez es el asesinato de su compañero Manolo. El General Salazar es una figura equivalente a Tariq Butt, ya que ambos son personas de relevancia social tras cuya fachada esconden una personalidad brutal y que no tienen inconveniente en asesinar a sangre fría. Al final ambos serán convertidos en adictos para caer presos del mismo mal que propagan.

En *Traffic* (ms) todos estos personajes son sustituidos por otros nuevos con los que, a pesar de todo, guardan ciertos puntos en común. En la miniserie las tres secciones se articulan en torno a un número limitado de personajes. En la sección de la familia McKay se ofrece una visión del problema de las drogas

⁴⁸⁴ Los actores Luis Guzmán, Miguel Ferrer y Steven Bauer son de origen hispano. Sin embargo, Catherine Zeta-Jones es galesa de nacimiento. A pesar de ello, su físico puede pasar por latino y de hecho la actriz ha encarnado personajes latinos (hispanos o italianos) en la miniserie *Titanic*, *The phantom (El hombre enmascarado)* y *La máscara del Zorro*.

desde dos localizaciones diversas. Mike McKay es un agente de la DEA (como Montel y Ray en la película) que se encuentra destinado en Afganistán como parte de la nueva lucha internacional contra el problema. McKay está dispuesto a arriesgarlo todo por localizar un envío que contiene un arma biológica, pero mientras se encuentra ausente en casa su familia se enfrenta a otros problemas. Como ocurre en el caso de Wakefield y Lithgow, McKay participa en la lucha contra el narcotráfico, pero no sabe afrontar esa batalla a nivel personal. Los tres son padres ausentes absorbidos por su trabajo que dejan a sus hijos en parte desprotegidos ante las drogas. En *Traffic* (ms) la superación de esa situación de incomunicación se produce con la madre, que al final consigue conectar con Tyler y ayudarlo a salvar la vida de Angie cuando ésta sufre una sobredosis. Mike, que después de su regreso a Seattle ha estado buscando el envío con el virus, no tiene tiempo de rehacer la relación con su hijo. Pero sí recibe la alerta de Brent acerca de que el peligro está más cerca de lo que imagina y al final manifiesta su voluntad de pedir un puesto de despacho para estar más cerca de su familia, marcando el mismo tipo de prioridades que Jack Lithgow y Robert Wakefield toman al final de sus respectivas tramas. La degeneración de Caroline en *Traffik* y *Traffic* (p) es mostrada aquí a través de Angie, también una adolescente sin apoyo familiar que pasa de un entorno acomodado a la marginalidad.

La historia de Adam también es posible relacionarla con la de Fazal en la miniserie original. Ambos son padres que intentan sacar adelante a su familia y que se ven abocados a una grave pérdida: para Fazal su mujer y para Adam su mujer e hija. A pesar de que al comienzo de sus respectivas tramas son buenas personas, los dos acabarán realizando acciones desesperadas para vengarse de los que le han hecho daño. Fazal inyecta a Tariq Butt heroína y Adam acaba con casi toda seguridad con la vida de Ben Edmonds. Estas dos secciones representan la visión del que se encuentra fuera del sistema: Fazal era un agricultor en un país subdesarrollado y Adam un inmigrante ilegal checheno que se gana la vida como taxista en Seattle. Los dos también representan los estragos causados por la inmigración, aunque Fazal lo hace como emigrante rural en la ciudad y Adam como inmigrante transnacional.

El tema de la explotación al prójimo también tiene un reflejo con Ronnie Cho, que se puede considerar el equivalente de Tariq Butt en *Traffic* (ms). Ambos son personas con una evidente capacidad que carecen de escrúpulos y, en vez de trabajar para mejorar las condiciones de sus semejantes, se dedican a explotarlos. Tariq no tiene problemas en comerciar con la droga que inunda las calles de Karachi y Ronnie Cho explota los sueños de inmigrantes ilegales (seguramente como fueron sus padres o abuelos en el pasado) y los trata como mera mercancía. Ambos son también la representación del mal absoluto dentro de sus respectivas tramas. A pesar de sus reprobables acciones, puede existir una justificación para las acciones cometidas por Helen Rosshalde (que quiere salvar a su familia) o Brent Delaney (que ha dejado de creer en la utilidad de la lucha contra las drogas). Sin embargo, Tariq y Ronnie carecen completamente de moral: Tariq mata a un niño delante de su padre para darle un escarmiento y Ronnie se queda impasible mientras oye por el teléfono cómo el capitán del barco está acabando con los inmigrantes que transporta. En *Traffic* (p) su equivalente sería el General Salazar, que ordena la brutal tortura del asesino a sueldo Francisco Flores y la muerte de Manolo Sánchez, aunque al final los tres pagan caro por sus acciones.

Respecto a Ben Edmonds, es lo que se podría considerar una versión rejuvenecida de Doménquez y Arnie Metzger. En todos los casos son hombres que consideran que el tráfico de drogas o personas es un negocio más que no supone ningún tipo de problema moral. Ellos no cometen actos delictivos sangrientos, sino que son más bien el escudo protector de estas actividades. Y con ello pueden disfrutar de la rentabilidad económica del negocio criminal sin haber tenido que cometer un acto violento con sus propias manos, con la comodidad legal y moral que ello significa. Y es que al final resultan ser personas cobardes dispuestas a vender a sus protectores cuando ven su situación amenazada: Doménquez se convierte en confidente de Ulli cuando éste consigue información sobre su pasado, Arnie Metzger intenta que Helena Anaya deje sus negocios en sus manos y Ben Edmonds está dispuesto a testificar contra Ronnie para no ir a la cárcel. Sin embargo, a pesar de ello no podrán escapar de su propia trampa. Doménquez y Arnie son asesinados

cuando Kurt Rosshalde y Carl Ayala salen en libertad y Ben acabará en manos de Adam, que probablemente lo acabará matando.

D. Las acciones narrativas.

En este apartado se está ante tres textos que presentan una gran complejidad argumental con protagonistas múltiples y tres secciones con acciones narrativas diferenciadas. Entre la miniserie original y la adaptación cinematográfica existe una gran coherencia, al menos en las dos secciones en las que los argumentos coinciden. En la sección del consumo Lithgow / Wakefield es el protagonista y su doble objetivo es cumplir su labor como máxima autoridad en la lucha contra la droga y lograr rehabilitar a su hija. El problema fundamental al que se va a enfrentar el personaje va a ser establecer una jerarquía entre estos dos objetivos, lo que logrará cuando al final sacrifique su carrera política por ayudar a su hija. Desechado el primer objetivo, Lithgow / Wakefield puede centrarse en el segundo, que debido a la limitada extensión de la narrativa no se puede asegurar que será cubierto con la definitiva curación de Caroline. La diferenciación de ambos objetivos se pone de manifiesto a través del destinador. En el caso del primer objetivo, luchar contra la droga, Lithgow / Wakefield tiene como destinador al Primer Ministro británico / el Presidente de los Estados Unidos. Sin embargo, el convencimiento de ayudar a su hija de una forma activa llega de su propia responsabilidad paterna. La droga parte en un principio como principal antagonista para lograr ambos objetivos, pero al final se llega a la conclusión de que son las circunstancias que posibilitan su producción, tráfico y consumo.

En la sección del tráfico existe igualmente una gran equivalencia, con Helen Rosshalde / Helena Ayala como protagonista cuyo objetivo es garantizar la seguridad y comodidad de su familia. Para ello debe lograr reestablecer los negocios de su marido y conseguir sacar a éste de la cárcel. Los antagonistas para lograr este objetivo van a ser fundamentalmente los agentes de la policía alemana / DEA, que no podrán evitar que consiga completar su objetivo final. Habitualmente los protagonistas en la ficción audiovisual suelen ser personas que, con o sin matices, reciben un aprobado en el cómputo moral de sus

acciones. La necesidad de que exista una identificación entre espectador y protagonista (además del afianzamiento del orden social que la narrativa comercial propone) hacen que el objetivo final de este último siempre sea lograr algo moralmente positivo. Sin embargo, el interés tanto de *Traffic* (p) como de *Traffik* es precisamente ofrecer una visión interna del negocio de las drogas con realismo, donde el protagonista debe necesariamente querer lograr algo moralmente reprobable sin que exista un arrepentimiento final. Esto se logra hacer con verosimilitud y sin alienar moralmente al espectador a través de establecer un objetivo con el que cualquiera pueda identificarse, por lo que el objetivo final de Helen / Helena no es lucrarse con el negocio de las drogas, sino sencillamente responder al instinto materno de protección de sus hijos, que se encuentran en una situación de peligro si no logra pagar las deudas de su marido. Así se logra un equilibrio que permite reflejar el punto de vista de los narcotraficantes sin que sus acciones puedan provocar un rechazo total por parte del espectador⁴⁸⁵. A ello también contribuye que la trama se cierra con la colocación de un micro que en el futuro permita que los Ayala paguen por sus crímenes.

Respecto a la tercera sección, en *Traffik* también se ofrecía un planteamiento similar con Fazal, aunque en este caso él era un simple trabajador que no realizaba acciones delictivas de forma directa y cuyo objetivo esencial era proporcionar algo de bienestar a su familia. Tariq Butt, que al principio aparece como un ayudante, acaba convirtiéndose en un antagonista. Después de la muerte de su mujer y el fracaso de su objetivo, Fazal sólo puede reaccionar neutralizando a su antagonista. En la película esta sección es sustituida por otra con el policía mexicano Javier Rodríguez como protagonista, cuyo primer objetivo parece ser lograr su bienestar, en lo que el General Salazar puede ser

⁴⁸⁵ En la actualidad dos series de televisión utilizan este tipo de protagonistas que en un texto convencional hubieran realizado la función de villanos. En *Los Soprano* (HBO, 1999-) el protagonista es Tony Soprano, un brutal mafioso humanizado por sus graves problemas psicológicos y el amor a su familia. Y en *The shield. Al margen de la ley* el protagonista es Vic Mackey, un policía corrupto que llega a matar a un compañero que pensaba delatarle, pero que es un eficaz agente del orden que ha logrado bajar la criminalidad en su barrio. En lo que parece ser una combinación de *Traffic* y *Los Soprano*, la serie *Kingpin* (NBC, 2003) ha tenido como protagonistas a un narcotraficante norteamericano de origen hispano y un grupo de policías.

su ayudante. Sin embargo, después de la muerte de Manolo, Salazar se convierte en un antagonista y el objetivo de Rodríguez será acabar con él, con lo que se reproduce el esquema de la tercera sección en la miniserie original. Desde un punto de vista de la verosimilitud de la historia, acabar con Salazar debería suponer su propio sacrificio, ya que es difícilmente creíble que pueda delatar a una persona de ese poder sin recibir a cambio un castigo. La narrativa concluye con una resolución positiva que puede considerarse como artificial o simplemente como un final abierto que deja que el espectador se imagine cuál es el destino previsible para Javier Rodríguez⁴⁸⁶.

En *Traffic* (ms) se produce una reorganización total de las acciones narrativas. De nuevo en cada sección es posible localizar a un protagonista. En la primera sección es Mike McKay, cuyo objetivo es neutralizar un atentado terrorista con armas biológicas. El ataque no llega a producirse, pero no es directamente por la acción de McKay, sino por el hundimiento del barco en el que se transportaba el virus. A pesar de ello, él consigue realizar una investigación modélica y localizar el número de envío. La identidad de sus antagonistas principales en esta misión, es decir, los que han preparado el ataque, no llega nunca a revelarse. El taxista checheno Adam es el protagonista de su sección, siendo su objetivo descubrir la verdad sobre la muerte de su familia. Ello lo acabará dirigiendo hacia Ronnie Cho, que ordena la muerte de todos los que pueden ayudarle, como su cuñada, los tripulantes del barco pesquero que sirvieron de intermediarios y Khan. Una vez descubierta la verdad, su objetivo evoluciona hacia la venganza, que podrá ejecutar en Ben Edmonds. De esta forma, Adam se coloca en una situación sin solución como Fazal y sólo puede recuperar parte de su equilibrio a través de la venganza, el objetivo final que ambos completan. Por su parte, Ben es también el protagonista de su sección, en este caso ajustándose al perfil que en los dos textos anteriores tenían Helen

⁴⁸⁶ La historia de Javier Rodríguez remite de forma evidente al caso real del agente de la DEA Enrique Camarena, un emigrante mexicano que regresó a su país como agente infiltrado y consiguió poner al descubierto la relación entre el tráfico de drogas y la corrupción política y militar. Poco antes de acabar con su misión fue secuestrado y torturado hasta la muerte en un caso que conmocionó a la opinión pública de ambos países. Su historia fue objeto de la miniserie *Drug wars: The Camarena story* (NBC, 1990), entre cuyos protagonistas se encontraban cuatro actores de *Traffic* (p): Steven Bauer (que daba vida a Camarena), Benicio del Toro, Tomás Milian y Miguel Ferrer.

Rosshalde y Helena Ayala. El objetivo de Ben es recuperarse de sus problemas económicos, para lo cual diseña una estructura de ingeniera financiera con la que Ronnie Cho pueda actuar libremente. Pero no puede cumplir su objetivo porque la situación le supera y decide testificar contra Ronnie. Pero caerá en manos de Adam y sufrirá la venganza destinada a éste. Por ello, al contrario que en las secciones equivalentes en los dos textos anteriores, el protagonista no logra su objetivo de recuperar la estabilidad a través de la delincuencia, sino que, al contrario, lo aboca hacia su destrucción.

IV. Conclusión.

Traffik es una brillante miniserie que logró con éxito acercarse a un problema extremadamente complejo sin moralismos y sin proponer soluciones mágicas. Diez años después este planteamiento fue recuperado con fortuna en *Traffic* (p), una ambiciosa película producida de forma independiente que logró altas recaudaciones de taquilla y se convirtió en uno de los títulos favoritos de los críticos. Sin embargo, puesta en perspectiva con la miniserie que le dio origen y con la excepción de su original tratamiento visual, casi todos los elementos notables de la película ya se encuentran presentes en el original mientras que sus defectos (especialmente la sección desarrollada en México) son propios. *Traffic* (p) demostró que puede existir un cine socialmente relevante que provoque debate social sin caer en los prejuicios ideológicos y los maniqueísmos morales que suelen caracterizar a parte del cine que se presenta como comprometido. Y además lo consiguió creando un espectáculo audiovisual en donde la forma no es despreciada en favor del mensaje y con un ritmo narrativo capaz de hacerlo llegar a un público muy amplio. Sin embargo, este hecho no debe hacer olvidar que *Traffic* (p) es también una película que responde a una serie de prejuicios propios, especialmente en lo que se puede considerar una representación de México como una sociedad corrupta y enferma que es más un enemigo de los Estados Unidos en la lucha contra las drogas que un aliado. Y aunque no es objetivo principal de este trabajo realizar análisis culturales, resulta patente que muchos elementos de la película, como la representación de los barrios pobres de Cincinnati, pueden ser considerados

racistas, incluso cuando representan fenómenos que se producen en la realidad. Es inevitable pensar que *Traffic* (p) ha sido una película sobrevalorada, aunque en cualquier caso es indiscutible que intenta tratar un tema complejo y polémico sin las limitaciones de la corrección política.

Respecto a *Traffic* (ms), resulta un interesante ejemplo de televisión histórica y socialmente relevante, como lo intentó ser la miniserie original en su momento. A pesar de algunos defectos de construcción y los problemas acarreados por sus limitaciones presupuestarias, *Traffic* (ms) ofrece una visión arriesgada de una sociedad en crisis que se enfrenta a más amenazas de las que es capaz de asimilar. Con las drogas proliferando sin control en las calles y el terrorismo convertido en una presencia real, no sólo en una amenaza hipotética, los ciudadanos también presencian horrorizados el tráfico de seres humanos que huyen de la miseria para llegar a una nueva sociedad donde ésta puede que no sea material, pero sí es moral. Y la actitud ante estos problemas se resume brillantemente en la escena en la que Adam va a la casa en la que trabajaba su cuñada asesinada y sólo encuentra de sus prósperos habitantes lástima, pero no apoyo por encontrar la verdad y cambiar las cosas. Ese es el mismo apoyo que recibe McKay de la organización para la que trabaja en su intento de evitar un atentado terrorista neutralizado más por el azar que por la eficacia del trabajo policial. En este sentido *Traffic* (ms) ofrece como sus dos predecesoras una visión compleja de problemas que son también muy complejos sin pretender ofrecer soluciones fáciles. Aunque es posible que a algunos les parezca que el título de la nueva miniserie pretende explotar el éxito de la película, lo cierto es que aunque no haya una continuidad literal, sí la hay en cuanto al espíritu y estructura. Es por eso que puede considerarse tanto una heredera legítima de sus dos precedentes como una continuación extraordinariamente pertinente que se revalorizará con el tiempo.

PARTE CUARTA

9. CONCLUSIÓN.

A lo largo de la presente investigación se han expuesto los diferentes mecanismos de hipertextualidad que pone en práctica la industria audiovisual norteamericana en el terreno de la ficción. El especial auge que han tomado durante los últimos años tiene una fuerte relación con la expansión que ha experimentado la producción audiovisual en su conjunto, un proceso paulatino que ha venido motivado por la reconfiguración del mercado durante los últimos años. En un primer momento cine y televisión se erigieron como dos ámbitos separados y antagónicos cuya supervivencia dependía de poder neutralizar al contrario. Sin embargo, muy pronto se puso de manifiesto que la colaboración sería mucho más provechosa y los centros de poder de la industria televisiva en Nueva York y de la industria cinematográfica en Hollywood comenzaron a mediados de los años cincuenta a trabajar juntos. Los grandes estudios se convirtieron en suministradores de contenidos para televisión a través de sus productoras filiales y la venta del catálogo de películas para su emisión. Sin embargo, las grandes cadenas de televisión, las *networks*, continuaban utilizando su posición de ventaja para marcar las reglas y ajustar el mercado a sus intereses monopolistas. Todo este panorama cambió desde mediados de los setenta con el desarrollo de las redes de cable, que rápidamente se configurarían como una alternativa tanto para el espectador cansado de la uniformidad de la programación generalista como para los productores de contenidos deseosos de encontrar mercados alternativos.

A principios de los noventa se sumarían nuevas amenazas. La cadena Fox iba a irrumpir en el mercado con una agresiva campaña de captación de afiliados y de espectadores demostrando que el futuro de la televisión ya no radicaba en congregar a más millones de personas ante el televisor, sino en encontrar un público que proporcionara mayores ingresos publicitarios. El éxito de Fox sólo fue el anticipo de lo que vendría después con la irrupción de tres nuevas cadenas de televisión, WB, UPN y PAX. La erosión de la audiencia ha llegado a un punto álgido a principios del nuevo siglo con la acción combinada de la sindicación, las nuevas cadenas y los canales de cable, a lo que se han sumado una crisis patente en el mercado de la publicidad, acrecentada por las

consecuencias económicas de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, y la elevación constante de los costes de producción. Todas estas circunstancias han venido paralelas a un proceso de concentración y convergencia empresarial sin precedentes, que ha llevado a la creación de media docena de grandes corporaciones con filiales en todas las variedades del mercado del ocio. The Walt Disney Company, NBC Universal, Time Warner, Viacom y News Corporation son ahora los principales actores de un nuevo mercado, absorbiendo frecuentemente a las pequeñas compañías que destacan dentro del negocio y controlando la trayectoria de cada producto desde su desarrollo hasta su explotación en todos los medios, tanto en los Estados Unidos como a nivel internacional a través de sus filiales. Sin embargo, esta nueva configuración del sistema ha estado marcada por las graves crisis y las millonarias pérdidas económicas.

Sin embargo, una de las mayores expresiones de esta reconfiguración de la industria cultural ha sido la expansión de los llamados materiales narrativos multimedia, que en el mejor de los casos explotan hasta sus últimas consecuencias las sinergias creadas en el interior de estos conglomerados industriales. A lo largo de esta investigación se han mostrado algunos de los mecanismos de retroalimentación que utilizan las empresas para aprovechar los contenidos que ya tuvieron éxito y fueron rentables en el pasado. El análisis inicial, realizado inevitablemente de forma muy superficial, hizo un repaso de las adaptaciones de los principales modos de representación externos (como la novela, el teatro, el relato periodístico y el videojuego) por la ficción audiovisual. De esta sección se pudieron extraer tres conclusiones principales. La primera es que la ficción audiovisual en sus diferentes modalidades (películas, series de televisión, telefilmes y miniseries) ha utilizado la adaptación de forma muy abundante desde los mismos inicios de su desarrollo, lo que contrasta con la noción desde algunos ámbitos críticos acerca de que la utilización de material reciclado muestra una supuesta decadencia de la industria audiovisual norteamericana. El segundo aspecto relevante es el nivel de aprovechamiento que se realiza de estos modos de representación externos, primando aquellos que mantienen un mayor nivel de relevancia social y más popularidad entre los segmentos de público que en la actualidad se consideran los más afines a

consumir películas en las salas de cine, la principal garantía de rentabilidad en un momento en el que la industria ve cómo los presupuestos se elevan casi sin control. De esta forma el teatro ha sido desplazado por el cómic y el videojuego, mientras que la industria permanece atenta a todo aquello que sea aprovechable, desde las cartas intercambiables que inspiraron *Mars attacks*, una respuesta satírica a *Independence day*, a la naciente ficción original en Internet.

El último aspecto relevante es la constatación de la beneficiosa bidireccionalidad de estos intercambios. Las novelizaciones de películas y series de televisión, una práctica de larga tradición, han ayudado a mantener un tipo de producción menor para las editoriales, un equivalente de la serie B cinematográfica que no sólo ha ayudado a lograr resultados contables positivos, sino que también ha podido contribuir a que generaciones cada vez más dependientes de los mensajes audiovisuales puedan desarrollar un interés hacia la lectura con obras que quizás no sean notables desde el punto de vista literario, pero sí muy atractivas para sus potenciales lectores. Igualmente, el teatro musical, marcado por la crisis en las últimas décadas, ha logrado un amplio renacimiento del que el éxito de producciones basadas en películas como *Vicios pequeños*, *El beso de la mujer araña*, *Los productores* y *El rey león* no son ajenos.

El siguiente apartado se dedicó al estudio de la hipertextualidad interna, un procedimiento por el que películas para cine, series de televisión y telefilmes se nutren de sí mismos. Quizás el hecho más relevante que ha puesto de manifiesto esta investigación es que en los tres casos se desarrollan procesos de hipertextualidad completamente idénticos. Una aproximación inicial al fenómeno permitió el establecimiento de una categorización básica formada por la versión espacial y temporal, la continuación prospectiva y retrospectiva, y el *spin-off*. La versión temporal es una fórmula completamente establecida dentro del cine norteamericano desde los tiempos del cine mudo, aunque es innegable que durante la última década ha alcanzado una extraordinaria relevancia. Su estudio ha permitido constatar su utilidad para analizar aspectos industriales como los cambios en los géneros y los gustos del público, pero

también otros culturales como la evolución de usos y costumbres sociales y la representación de la mujer y las minorías étnicas. La versión temporal también se ha extendido a la televisión, una práctica que comenzó a mediados de los años ochenta gracias a las versiones de series antológicas como *La dimensión desconocida* y *Alfred Hitchcock presenta*. Sin haber alcanzado una importancia demasiado llamativa, lo cierto es que se haya presente en las parrillas de manera esporádica debido a su vinculación con las adaptaciones cinematográficas de series de televisión como parte del proceso de devolución del material narrativo a su medio original. En el apartado del telefilme también ha sido posible encontrar algunos ejemplos de versiones, lo que puede considerarse relevante teniendo en cuenta que ha sido tradicionalmente un formato de vida limitada para el espectador.

También ha sido destacable el uso de la producción de otros países con la versión espacial. En el apartado cinematográfico este préstamo se ha estado produciendo con regularidad desde los años treinta, particularmente con Francia, cuyas versiones suman casi medio centenar de títulos. Sin embargo, tampoco hay que olvidar la presencia de Italia, Alemania y Reino Unido, y la paulatina importancia de los países nórdicos, Latinoamérica y Japón. En el apartado televisivo se ha puesto de manifiesto cómo los intercambios entre Estados Unidos y Reino Unido han sido muy numerosos, sobre todo favorecidos por la cercanía sociocultural y lingüística. Aunque gracias a canales de cable como BBC América esto está empezando a cambiar, tradicionalmente el mercado televisivo norteamericano ha sido mucho menos proclive a aceptar exportaciones extranjeras que su equivalente cinematográfico, por lo que al contrario de lo que ha pasado con las películas británicas, el estreno del original no ha sido una opción, pero sí la adaptación de su formato. En la actualidad las versiones se continúan realizando con asiduidad y es posible encontrar hasta media decena de adaptaciones en proyecto o a punto de estrenarse. Estos intercambios muestran que de la misma forma que la ficción audiovisual norteamericana exporta temas y procedimientos narrativos a industrias extranjeras, tampoco se cierra a apropiarse de los productos de calidad o relevancia popular de estas mismas industrias. En el ámbito televisivo una estrecha vinculación ha primado a Gran Bretaña, donde irónicamente el

sistema televisivo ha sido hasta hace muy poco antitético al de Estados Unidos, mientras que en el caso cinematográfico ha destacado Francia, la industria audiovisual más relevante e influyente de Europa. Esto muestra cómo este tipo de versiones no suponen un reconocimiento de una superioridad desde el ámbito cultural, sino de la consecución de la misma relevancia social y el éxito económico que ha sustentado desde el principio a la industria cinematográfica norteamericana.

La segunda gran categoría establecida fue la continuación, en sus dos variantes, la continuación prospectiva y la continuación retrospectiva. La continuación prospectiva es el procedimiento utilizado para la realización del grueso de continuaciones cinematográficas, un mecanismo habitual en la producción de bajo presupuesto a través de la fórmula de la serie durante los años treinta. En los ochenta, gracias al establecimiento del llamado *blockbuster*, la continuación sería una fórmula cada vez más asociada a la producción de alto presupuesto. En el apartado televisivo las continuaciones han sido utilizadas para intentar resucitar éxitos del pasado retomando a sus protagonistas ya envejecidos, pero en general no se trata de una fórmula útil debido al desgaste inherente a un producto de larga explotación como una serie de televisión. Durante los años noventa una nueva fórmula ha comenzado su expansión, las llamadas series clónicas, que no retoman a personajes sino ambientes y planteamientos argumentales para crear series similares agrupadas bajo una franquicia común, como *Star trek*, *C.S.I.* y *Ley y orden*. En cuanto a las continuaciones retrospectivas, denominadas a nivel popular como precuelas, están viviendo un periodo de relativa popularidad gracias a la repercusión alcanzada por la nueva trilogía de *La guerra de las galaxias*. Sin embargo, se ha demostrado que no se trata de un fenómeno nuevo, con ejemplos que datan de los años sesenta, ni tampoco se limita al ámbito cinematográfico, como ejemplifica *Ponderosa*, la continuación retrospectiva de *Bonanza*.

La última gran categoría es el *spin-off*, una fórmula de producción desarrollada en el ámbito de las series de televisión para aprovechar la popularidad de personajes secundarios que adquieren la categoría de protagonistas en el

nuevo texto. El *spin-off* ha sido una fórmula que ha dado lugar a series de éxito como *Lou Grant*, *Benson*, *Frasier* y *Ángel*. Sin embargo, también es posible encontrar esta fórmula en la ficción cinematográfica de la mano de continuaciones que parten de un personaje secundario en una película anterior. El caso de *Valiente marino* fue un destacado precedente y en la actualidad es posible encontrar nuevos ejemplos como *U.S. Marshals* y *El rey escorpión*. El estudio de la hipertextualidad interna en su conjunto muestra que el uso de procedimientos hipertextuales no ha sido nuevo ni en cine ni en televisión, aunque en el apartado cinematográfico su utilización ha sido frecuentemente utilizada para, de nuevo, achacar una supuesta decadencia a la industria audiovisual norteamericana, algo que su utilización indisimulada (lo único verdaderamente novedoso) y su notable visibilidad han contribuido a agravar.

La investigación entró en el apartado de los intercambios entre cine y televisión, el ámbito principal de nuestro estudio, con una visión general de la relación de los telefilmes con la ficción cinematográfica y las series de televisión. En el primer apartado se aprecia que las versiones para la televisión de películas de éxito han sido habituales desde los años setenta y que en la actualidad esta práctica continúa en plena vigencia. También han sido abundantes las continuaciones de películas en forma de telefilme, en ocasiones contando incluso con algunos de sus mismos protagonistas. La relación es incluso más estrecha entre los telefilmes y las series de televisión. Hay que recordar que los telefilmes han formado parte durante mucho tiempo del proceso de creación de nuevas series y que a menudo les sirven de continuación. Sin embargo, el apartado más relevante de este análisis ha sido la indagación sobre la moda de adaptar cinematográficamente programas dramáticos del género de la antología en el periodo entre 1955 y 1965. En una época en la que los dos medios estaban atravesando un periodo de redefinición, la producción televisiva logró en un momento tan temprano de su desarrollo una cota de calidad y relevancia tan alta que tuvo que ser reconocida por el mismo medio que no desperdiciaba la oportunidad de criticarla cuando tenía la ocasión. Hollywood intentó así cautivar con escaso éxito al público que lo estaba abandonando, pero estas adaptaciones, en la mayor parte de los

casos con su naturaleza encubierta en los títulos de crédito, se colocaron a la vanguardia a nivel temático ayudando al desarrollo de un nuevo cine social.

En el siguiente apartado de la investigación se realizó el análisis de las películas basadas en series de televisión. Tampoco es ésta una práctica nueva, aunque es cierto que durante los años noventa ha vivido un momento de esplendor. Para su estudio se partió de la distinción entre lo que denominamos prolongaciones y las reelaboraciones. Las prolongaciones comenzaron a realizarse en los años cincuenta cuando un pequeño grupo de series de televisión encuadradas en géneros como el policiaco, la comedia y el espionaje (*Dragnet*, *Foreign intrigue*, *Our Miss Brooks* y *The lineup*) pasaron a la gran pantalla como producciones de bajo presupuesto. En los años posteriores nacerían dos franquicias cinematográficas basadas en series de televisión, *Star trek* y *El show de los teleñecos*, que aportaron los únicos títulos durante un periodo de casi quince años. Su uso minoritario ha permanecido estable hasta la actualidad, aunque en los años noventa saltaron a las producciones de alto presupuesto de la mano de las publicitadas adaptaciones de *Expediente X* y *Mr. Bean*.

A finales de los años ochenta nació otro tipo de adaptación de series de televisión, las reelaboraciones, con las que se recrea el planteamiento de la serie utilizando nuevos actores y ambientaciones. El éxito de *Los intocables* y *Dos sabuesos despistados* las puso inmediatamente de moda y durante la década siguiente se estrenarían más de una decena de películas basadas en series de televisión clásicas, algunas con relevante éxito. En muchos casos estas películas han servido como homenaje a sus referentes originales, algo simbolizado por la presencia de actores originales en pequeños papeles. Pero siempre se ha pretendido aprovechar la popularidad de las series y la validez comercial de su propuesta argumental utilizando un nuevo reparto y, en muchas ocasiones, grandes dosis de acción y efectos especiales.

Respecto a su validez como fórmulas de producción, las prolongaciones, a pesar de su relativa escasez, ya son una práctica estandarizada en la industria audiovisual norteamericana, como demuestra su presencia intermitente a lo

largo de más de cincuenta años. No han sido abundantes los grandes éxitos, pero estas adaptaciones han estado favorecidas por unos menores costes de producción que garantizan una rentabilidad más rápida. La trayectoria de las reelaboraciones es mucho más corta y se limita a unos quince años de existencia. Aún tendrán que pasar algunos años más para comprobar si superan el periodo inicial y se acaba convirtiendo en una fórmula de producción establecida. De momento, la repercusión comercial alcanzada parece favorecerlo. El éxito de películas como *Los intocables*, *El fugitivo*, *Maverick*, *La tribu de los Brady*, *Misión imposible* y *Los ángeles de Charlie* demuestra que, realizadas con los ingredientes adecuados, pueden ser la base de grandes éxitos y hasta de sus propias franquicias cinematográficas. En este apartado no se pasaron por alto tres puntos relevantes. Uno fue la importancia que han tenido en este tipo de adaptaciones la actividad de algunos estudios muy concretos como Paramount y Universal, sin cuya decisión de explotar sus catálogos de programas a través de reelaboraciones y prolongaciones este fenómeno hubiera tenido una intensidad muy inferior. Un segundo aspecto ha sido un acercamiento a estas adaptaciones desde el punto de vista de la representación de la multiculturalidad, un área de estudio que complementa el análisis anterior en el ámbito de la versión y que puso de manifiesto la complejidad de este tipo de alteraciones, que a veces han logrado resultados notables (como *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson*) y en otras ocasiones travestimientos difícilmente digeribles (como *Wild wild west*).

El tercer punto ha sido la utilización de la animación en los procesos de conversión de series de televisión en películas. Contando con escasos precedentes como *El agente Picapiedra*, durante los años noventa se ha convertido en una moda que series de televisión de éxito entre el público infantil y juvenil pasen a protagonizar sus propias películas, con ejemplos destacados como las adaptaciones de *Beavis y Butt-head*, *Rugrats: Aventuras en pañales*, *South Park* o *Las supermenas*, algo propiciado por el extraordinario desarrollo del cine de animación durante este periodo. En este apartado ha sido notable la íntima relación entre las adaptaciones y el desarrollo de los canales infantiles por cable, que han acabado formando parte de conglomerados para los que estas películas son una forma de maximizar las

relaciones entre sus divisiones de producción televisiva y cinematográfica. Igualmente interesante ha sido la traslación a imagen real de series de televisión animadas como *Los Picapiedra*, *Scooby-Doo*, *El inspector Gadget* o *Josie y las Melódicas*. Sin duda, estas adaptaciones se han visto favorecidas por el desarrollo de los efectos especiales, que han permitido la creación de mundos imaginarios en donde el desenfreno visual de la animación ha podido ser trasladado con éxito a la imagen real.

La siguiente fase de la investigación se dedicó al estudio de las películas adaptadas como series de televisión. El análisis de las versiones televisivas de éxitos cinematográficos ha demostrado que es una práctica habitual desde los primeros años de desarrollo de la televisión en los Estados Unidos, con ejemplos tan tempranos como la adaptación de *Nunca la olvidaré* en 1948. A lo largo de las décadas siguientes el número de series basadas en películas se ha mantenido constante y en algunos años se han llegado a contabilizar hasta cinco estrenos. Con la reconfiguración del mercado televisivo esta práctica no ha hecho sino aumentar. Sin embargo, se ha hecho patente que las cadenas generalistas tradicionales han ido perdiendo interés en este tipo de adaptaciones y que su lugar ha sido ocupado por las nuevas cadenas como Fox y, sobre todo, por los canales de cable y la sindicación. Estos se han convertido en mercados en expansión para los que la popularidad de los referentes cinematográficos es un valor añadido que redundará en las posibilidades del producto final para llegar al público en un panorama televisivo cada más fragmentado.

También se ha realizado un exhaustivo recuento de la repercusión alcanzada por estas adaptaciones que muestra que la mayor parte de ellas pueden ser consideradas fracasadas desde el punto de vista industrial. Una abrumadora mayoría superior a los dos tercios no es renovada para una segunda temporada o es cancelada antes de finalizar su primer año de emisión. En principio esto podría llevar a considerar que como práctica de producción su utilidad es relativamente escasa. Pero si se tiene en cuenta que la programación televisiva se fundamenta en el principio de que la mayoría de los programas fracasan y sólo unos cuantos triunfan, se entenderá que los niveles

de éxito logrados por este tipo de adaptaciones son similares a los del resto de los programas y que cuentan con una virtud, la popularidad de un referente que les permite tener una ligera ventaja sobre su competencia. Un análisis de las parrillas de programación de los últimos años y del elevado número de proyectos que no llegaron a completarse, como las referidas adaptaciones de *Cruelles intenciones* y *L.A. confidencial*, demuestra que las adaptaciones televisivas de películas continúan siendo una práctica de producción de primer orden dentro de la industria televisiva norteamericana.

En este apartado de la investigación también nos referimos a la animación en el ámbito de la hipertextualidad cruzada del cine a la televisión, destacando el abundante número de series de animación que tienen su origen en éxitos cinematográficos. Durante los años ochenta estas adaptaciones se centraron sobre todo en películas de acción como *Rambo* o *Robocop*, aunque en los noventa se han situado más en el género de aventuras (*Regreso al futuro*, *Jumanji*) y en la comedia (*Dos tontos muy tontos*, *Ace Ventura*). Aunque la mayor parte de estas adaptaciones no han sido especialmente distinguidas, los ejemplos analizados de *Beetlejuice* y *Las brigadas del espacio* muestran sus amplias posibilidades para enriquecer de forma notable los planteamientos de sus precedentes. Igualmente interesantes han sido las adaptaciones de películas de animación en forma de series de televisión. La compañía Disney, la principal productora de películas de animación, las ha utilizado como un elemento más de su estrategia de diversificación, gracias a lo cual han visto la luz las adaptaciones de *El rey león*, *Hércules* y *Tarzán*.

El último apartado de la investigación ha estado dedicado a lo que hemos denominado adaptaciones múltiples reversibles. El éxito de las adaptaciones en cualquiera de los dos sentidos de la relación cine – televisión ha posibilitado que se intente aprovechar esa popularidad llevando de nuevo el material al medio donde se ha originado. Se trata de una variedad avanzada de los materiales narrativos multimedia, un campo extraordinariamente amplio y complejo al que hemos querido realizar una contribución dentro de lo que ha sido el punto de origen de esta investigación, los intercambios entre cine y televisión. *Los inmortales* fue un ejemplo de la complicación de realizar estas

adaptaciones, pero también de su rentabilidad cuando se dirigen a audiencias especializadas. *El fugitivo* mostró el desgaste que puede sufrir un material y cuando ya ha sido sobreexplotado. Y la miniserie *Traffic* ha sido un ejemplo de la pertinencia de un material narrativo y de cómo su planteamiento y su filosofía pueden ser extendidas en múltiples narrativas que sean tan estimulantes dramáticamente como reveladoras del momento histórico en el que fueron producidas.

El estudio realizado nos permite extraer una serie de conclusiones acerca de los procesos de hipertextualidad en el ámbito de la producción audiovisual norteamericana. La primera es que la industria audiovisual es una entidad que funciona a través de la retroalimentación. Su misma consideración como industria ya plantea esta realidad. En Estados Unidos el mercado del entretenimiento es una pujante fuerza económica que, ahora más que nunca con el desarrollo de la cultura del ocio, mueve cantidades ingentes de dinero. Pero para sobrevivir necesita guiarse por criterios de productividad, que no sólo se miden en la capacidad de generar ingresos, sino también de minimizar costes. Y en ambos apartados la hipertextualidad actúa como un mecanismo relevante. Primero porque permite poner de nuevo en circulación materiales que ya han demostrado su solvencia para atraer a los clientes potenciales, el público. Y segundo porque de esta forma se generan contenidos desde el propio sistema y se favorece la interacción entre las diferentes ramas de los entramados industriales que hoy en día son la práctica totalidad de las empresas de comunicación. La integración de contenidos es tan sólo un reflejo de una integración mucho mayor, tanto a nivel vertical como horizontal y transnacional, de las propias empresas, que ya no sólo producen películas o series, sino que abarcan todas las formas de ocio existentes en la cultura occidental.

Sin embargo, también se pueden extraer consecuencias fuera de los planteamientos meramente económicos. Para la sociedad norteamericana la cultura audiovisual es mucho más que una forma de entretenimiento, también es un mecanismo para construir su identidad. Un auténtico crisol de identidades étnicas y religiosas, esta sociedad siempre ha visto en la televisión

y en el cine una forma de comunión en la que todos, con matices, pueden formar parte, un reflejo de lo que fueron, lo que son y lo que quieren llegar a ser. Por eso constantemente reescriben su propia historia utilizando la ficción, conscientes de que eso es lo que moldea su conciencia colectiva. Y de ahí que la importancia sociológica de acontecimientos como la emisión de *Raíces* o el estreno de *Forrest Gump* sea mucho mayor que su consideración como mero entretenimiento. Las series y películas clásicas funcionan como una manifestación fundamental dentro de esa historia, como se evidencia por su continúa reemisión en canales de televisión, las ediciones en vídeo y DVD y los numerosos libros que se publican cada año. Por eso muchas nuevas versiones y continuaciones son un ejercicio de nostalgia, pero también una forma de crear un vínculo entre el pasado y el presente, mostrando a las nuevas generaciones los contenidos que ayudaron a forjar la identidad de sus padres o de sus abuelos en lo que es una reescritura constante de su propia identidad como país.

En el apartado industrial se debe hacer notar que este esfuerzo es, en la mayoría de las ocasiones, fracasado. La frase de Alejandro Dumas padre retomada por Todd Gitlin que nos sirvió para introducir esta investigación realmente tiene un doble sentido irónico, y es que, en muchas ocasiones, pretender el éxito a cualquier precio es la mayor garantía de fracaso, como ha quedado constatado por el gran número de series basadas en películas retiradas tras una única temporada o las películas basadas en series de televisión que consiguen recaudaciones ridículas. Pero no hay que llevarse a engaño. Como mecanismo de producción, la hipertextualidad cumple todas sus expectativas porque su objetivo principal no es lograr la excelencia artística (aunque a veces lo consigue) o comercial (aunque es por eso por lo que se acude a ella), sino permitir que el elevado ritmo de producción de la industria audiovisual se mantenga. No hay que olvidar que una de las principales características de esta industria es que devora a gran velocidad todo lo que aparenta ser novedoso, y que, además, tiene que atender a un público cambiante y caprichoso que ni siquiera es capaz de decidir qué es lo que quiere. Pero año tras año las parrillas de programación de las cadenas deben completarse, las salas contar con películas que proyectar y los videoclubes

cintas que colocar en sus estanterías. Perpetuamente colocada en una situación de crisis, la hipertextualidad es la mayor aliada de la industria audiovisual porque es cierto que cada año podrán surgir algunas ideas verdaderamente nuevas, interesantes u originales, pero nunca serán las suficientes para completar el flujo de nuevos contenidos que la maquinaria necesita para mantenerse en funcionamiento. Y en ese momento la hipertextualidad aparece para garantizar que el engranaje siga en marcha sin mayores complicaciones.

En este estudio se ha evitado deliberadamente realizar una aproximación al fenómeno de la hipertextualidad en una clave valorativa. En parte porque criticar este fenómeno equivaldría a despreciar toda la historia de la producción artística. Descalificar la adaptación cinematográfica de una serie de televisión por lo que es y no por cómo es sería lo mismo que denominar como burdas reproducciones obras claves en la cultura universal como *El paraíso perdido* de Milton o *La última cena* de Leonardo DaVinci solamente por la poca originalidad de su contenido. Por eso se ha optado por un acercamiento centrado en la historia del fenómeno y su estudio a través de la teoría narrativa. Y como en cualquier ámbito de producción cultural, en este caso la calidad es la excepción entre la mediocridad. Pero eso corresponde al apartado de la crítica cinematográfica o televisiva y sólo nos hemos referido a ello tangencialmente. Sin embargo, si para algo debe servir este trabajo es para combatir una serie de tópicos y lugares comunes que desde determinados ámbitos periodísticos y académicos se hacen sobre los procesos de hipertextualidad debido al desconocimiento o los prejuicios sobre la historia de la producción audiovisual en particular y de la producción cultural en general. La reelaboración y adaptación de narrativas previas es la base del desarrollo cultural, de la misma forma que lo son los intercambios entre diferentes entornos culturales, que a veces pueden llevar a la destrucción de uno a manos de otro, a la simple asimilación o la integración, pero que en cualquier caso es un proceso tan inevitable como que una persona no se sienta influida de alguna forma por sus lecturas, su conocimiento del entorno o su contacto con otros seres humanos.

La crítica que se hace a este tipo de adaptaciones proceden muchas veces del desconocimiento de la antigüedad y fertilidad de unos procesos comunes, lo que esta investigación pretende paliar, pero también de una serie de tendencias mucho más difíciles de subsanar que la ignorancia. Una de ellas es, como se señaló en el apartado de las versiones cinematográficas espaciales, la noción de supremacía cultural. Independientemente de lo que se pueda considerar en otros apartados, la industria audiovisual norteamericana, como la propia sociedad que la ha originado, ha estado dispuesta a asimilar el flujo externo (humano o material) a un nivel que sería impensable para la sociedad europea. Dos académicos de una potencia colonizadora culturalmente agresiva como Francia, Serceau y Protopopoff, llegaron a la conclusión después de dedicar un amplio estudio a las versiones norteamericanas de éxitos franceses que eran indicativo, como no, de que en la actualidad Francia era de nuevo la principal entidad cultural de Occidente, un ejemplo característico de su chauvinismo⁴⁸⁷. Culturas que se sienten legítimamente invadidas y expoliadas culturalmente por los Estados Unidos como las europeas tienen un historial muy poco ilustre de aniquilación de las culturas con las que han entrado en contacto y en la actualidad muestran esa misma tendencia con las que ahora no tienen más remedio que convivir.

Un segundo problema asociado del que se nutre lo anterior es la extraña mitificación de la que es objeto la ficción audiovisual, especialmente la ficción cinematográfica. Nacido como un entretenimiento de barraca de feria que luchaba desesperadamente por lograr un prestigio que tal humilde origen le privaba, el cine cuenta ahora con un tipo de audiencia que al parecer no espera menos que, a pesar de partir de una industria, deje de actuar con criterios industriales, que sea original de forma constante y que su calidad sea excelsa en cada una de sus encarnaciones, cuando lo lógico es pensar que como en el resto de ámbitos culturales los textos sobresalientes siempre serán una minoría en el conjunto de la producción. *Es cierto que el noventa por ciento de la televisión es basura*, recordaba hábilmente Gene Roddenberry, *pero es que el noventa por ciento de todo lo es*. Justo cuando como citaba Walter Benjamin

⁴⁸⁷ Citado en GRINDSTAFF (2002), p. 283.

había nacido un arte completamente desprovisto de aura en la era de la reproducción técnica, ciertos sectores se esfuerzan por darle una que supere a la de cualquier otro modo de producción cultural, con la originalidad convertida en un valor absoluto. Nadie duda del carácter artístico de cualquiera de las numerosas *Inmaculadas* de Murillo y los mejores museos (los máximos altares de la cultura) pagan cifras astronómicas por colgar cualquiera de las estimulantes series de Picasso sobre *El rapto de las Sabinas* o *El almuerzo en la hierba*. Sin embargo, el guionista James Gunn recibe amenazas de muerte después de que se anuncie que va a escribir una versión de *Zombie* de George A. Romero. Y cuando Gus Van Sant realiza una inteligente disección del estilo de Alfred Hitchcock con *Psycho. Psicosis*, la reacción no puede ser más negativa, pero siempre sin citar que no sólo Hitchcock se cuestionó a sí mismo con una autoversión, sino que de hecho un número importante de sus películas, en donde el *cómo* era mucho más importante que el *qué*, partían de narrativas previas. También se encubre hábilmente que la mayoría de las películas realizadas dentro de los llamados circuitos independientes a nivel internacional muestran la misma tendencia a la reiteración de tópicos argumentales, planteamientos narrativos y procedimientos estilísticos que la ficción más comercial, aunque el hecho de que no sean explícitos les sirve de enmascaramiento mientras que los materiales reciclados deben enfrentarse a su propia visibilidad.

Cierto elitismo cultural no está exento de este hecho, puesto que la adaptación de una obra teatral o una novela (modos de representación prestigiosos) pasa desapercibida, mientras que versiones, continuaciones o adaptaciones de medios escasamente valorados como la televisión, el videojuego o el cómic son vistas de forma negativa porque suponen un paso atrás en el esfuerzo por elevar al cine a un entorno cultural superior, por mucho que haya sido su configuración industrial la que le haya dado la preeminencia que tiene en la actualidad permitiendo la producción de sus obras más ilustres. Es cierto que desde algunos ámbitos siempre se quiere ver, cual copla manriqueña, que cualquier tiempo pasado fue mejor, pero en cualquier caso si esta supuesta decadencia está ligada a la utilización de materiales narrativos anteriores, la industria norteamericana no ha vivido desde sus comienzos algo que no sea un

periodo de decadencia. Un campo de estudio complejo y polémico, lo que es indudable es que la hipertextualidad representa un vasto campo casi inexplorado que ofrece infinitas posibilidades para los investigadores del ámbito de la cultura popular.

10. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES UTILIZADAS.

- LIBROS:

ABRAMSON, Albert: *The history of television, 1942 to 2000*. Ed. McFarland, Jefferson, 2003.

AGUILERA, Christian: *La generación de la televisión: La conciencia liberal del cine americano*. Ed. Editorial 2001, Barcelona, 2000.

ALLEN, Graham: *Intertextuality*. Ed. Routledge, Londres, 2000.

ALLEN, Robert (ed.): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. Ed. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1992.

ALTMAN, Rick (ed.): *Sound theory, sound practice*. Ed. Routledge, Nueva York, 1992.

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa: *La comedia enlatada: De Lucille Ball a 'Los Simpson'*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.

ANDERSON, Christopher: *Hollywood TV: The studio system in the fifties*. Ed. University of Texas Press, Austin, 1994.

BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

BALIO, Tino: *United Artist: The company that changed the film industry*, Ed. University of Wisconsin Press, Madison, 1987.

BALIO, Tino (ed.): *Hollywood in the age of television*. Ed. Unwin Hyman, Cambridge, 1990.

BALIO, Tino: *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1995.

BARER, Burl: *Maverick: The making of the movie - The official guide to the television series*. Ed. Charles E. Tuttle Company, Boston, 1994.

BARNOUW, Eric: *Tube of plenty: The evolution of american television*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 1982.

BAXTER, John: *Woody Allen: A biography*. Ed. Carroll and Graff, Nueva York, 1999.

BENNETT, Tony: *Popular television and film: A reader*. Ed. British Film Institute, Londres, 1981.

- BERTRAND, Claude Jean: *La televisión en Estados Unidos: ¿Qué nos puede enseñar?*. Ed. Rialp, Madrid, 1992.
- BIANCULLI, David: *Teleliteracy: Taking television seriously*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 2000.
- BIGSBY, Christopher (ed.): *The Cambridge companion to Arthur Miller*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- BIGSBY, Christopher (ed.): *The Cambridge companion to David Mamet*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- BLOCK, Bruce A.: *The visual story: Seeing the structure of film, TV and new media*. Ed. Focal Press, Boston, 2001.
- BLUESTONE, George: *Novels into film*. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2003.
- BLUM, Richard A. y LINDHEIM, Richard D.: *Programación de las cadenas de televisión en horarios de máxima audiencia*. Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión (Ente Público RTVE), Madrid, 1989.
- BODDY, William: *Fifties television: The industry and its critics*. Ed. University of Illinois Press, Chicago, 1993.
- BOGLE, Donald: *Primetime blues: African americans on network television*, Ed. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2001.
- BOOTH, Wayne C.: *La retórica de la ficción*. Ed. Antoni Bosch DL, Barcelona, 1974.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin y STAIGER, Janet: *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. Ed. Columbia University Press, Nueva York, 1985.
- BROOKS, Tim y MARSH, Earle: *The complete directory to prime time network and cable TV shows (1946-Present)*. Ed. Ballantine Books, Nueva York, 1999.
- BROWNE, Nick (ed.): *American television: New directions in history and theory*. Ed. Harwood Academic, Chur, 1994.
- BUONANNO, Milly: *El drama televisivo: Identidad y contenidos sociales*. Ed. Gedisa, Madrid, 1999.
- BURKE, Timothy y BURKE, Kevin: *Saturday morning fever: Growing up with cartoon culture*. Ed. St. Martin's Griffin, Nueva York, 1999.
- BURNS, Gary y THOMPSON, Robert J. (eds.): *Television studies*. Ed. Praeger, Londres, 1989.

- BUSCOMBE, Edward y PEARSON, Roberta E. (eds.): *Back in the saddle again: New essays on the western*. Ed. British Film Institute, Londres, 1998.
- BUXTON, David: *From 'The avengers' to 'Miami vice': Form and ideology in television series*. Ed. Manchester University Press, Manchester, 1990.
- CANO, Pedro Luis: *De Aristóteles a Woody Allen: Poética y retórica para cine y televisión*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.
- CAPILLA, Antoni y SOLÉ, Jordi: *Telemanía: Las 500 mejores series de TV de nuestra vida*. Ed. Salvat, Barcelona, 1999.
- CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (eds.): *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Ed. Routledge, Londres, 1999.
- CASSETTI, Francesco: *El film y su espectador*. Ed. Cátedra, 1989.
- CASSETTI, Francesco: *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de Investigación*. Ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- CASEY, Bernadette, CASEY, Neil, CALVERT, Ben, FRENCH, Liam y LEWIS, Justin: *Television studies: The key concepts*. Ed. Routledge, Londres, 2002.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Ed. Taurus, Madrid.
- CHATMAN, Seymour: *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ed. Cornell University Press, Londres, 1990.
- CHAYEFSEY, Paddy: *The collected works of Paddy Chayefsky, v. 2: The television plays*. Ed. Applause books, Nueva York, 1995.
- CLARK, Randall: *At a theater or drive-in near you: The history, culture and politics of the american exploitation film*. Ed. Garland, Nueva York, 1995.
- COHAN, Steve (ed.): *Hollywood musicals: The film reader*. Ed. Routledge, Londres, 2002.
- COLLINS, Jim, RADNER, Hilary y PREACHER COLLINS, Ava (eds.): *Film theory goes to the movies: Cultural analysis of contemporary film*. Ed. Routledge, Londres, 1993.
- CONDON, Jack y HOFSTEDE, David: *'The Charlie's angels' casebook*. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 2000.
- CONTRERAS MEDINA, Fernando R.: *La aportación infográfica al medio*

audiovisual: los parámetros del discurso informático: el videojuego. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1997.

COOK, David A.: *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979.* Ed. University of California Press, Berkeley, 2002.

CORNER, John y HARVEY, Sylvia (eds.): *Television times: A reader.* Ed. Arnold, Londres, 1996.

CORNER, John: *Critical ideas in television studies.* Ed. Oxford University Press, Oxford, 1999.

CORRIGAN, Timothy: *Film and literature: An introduction and reader.* Ed. Prentice Hall, Upper Saddle River, 1998.

COTTER, Bill: *The wonderful world of Disney television: A complete history.* Ed. Hyperion Books, Nueva York, 1997.

COX, Stephen: *The Addams chronicles: An altogether ooky look at 'The Addams family'.* Ed. Cumberland House Publishing, Nashville, 1998.

COX, Stephen: *The Beverly Hillbillies.* Ed. Cumberland House Publishing, Nashville, 2003.

CREEBER, Glen (ed.): *The television genre book.* Ed. British Film Institute, Londres, 2001.

DAVIES, Anthony (ed.): *Shakespeare and the moving image: The plays on film and television.* Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

DAWIDZIAK, Mark: *'The night stalker' companion: A 25th anniversary tribute.* Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 1997.

DIEHL, Digby: *'Tales from the crypt': The official archives including the complete history of EC Comics and the hit television series.* Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 1996.

DOLEZEL, Lubomir: *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles.* Ed. Arco Libros, Madrid, 1999.

DONALDSON, Scott (ed.): *The Cambridge companion to Hemingway.* Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

DURHAM, Carolyn A.: *Double takes: Culture and gender in french films and their american remakes.* Ed. University Press of New England, Hanover, 1998.

ELLIOTT, Kamilla: *Rethinking the novel/film debate.* Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

- ERSKINE, Thomas L. y WELSH, James M. (ed.): *Video versions: Film adaptations of plays on video*. Ed. Greenwood Publishing Group, Westport, 2000.
- FAUS BELAU, Ángel: *La era audiovisual: Historia de los primeros cien años de radio y la televisión*. Ed. Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1995.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico: *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- FEUER, Jane, KERR, Paul y VAHIMAGI, Tise: *MTM: Quality television*. Ed. British Film Institute, Londres, 1984.
- FEUER, Jane: *The Hollywood musical*. Ed. Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- FISHER, David E. y FISHER, Marshall J: *Tube: The invention of television*. Ed. Harvest Books, San Diego, 1997.
- FISKE, John y HARTLEY, John: *Reading television*. Ed. Routledge, Londres, 1996.
- FISKE, John: *Television culture*. Ed. Routledge, Londres, 1997.
- FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (eds.): *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Ed. State University of New York Press, Albany, 2002.
- FORSTER, E. M.: *Aspectos de la novela*. Ed. Debate, Madrid, 1990.
- FRAYLING, Christopher: *Sergio Leone: Algo que ver con la muerte*. Ed. T&B Editores, Madrid, 2002.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- GENETTE, Gerard: *Narrative discourse*. Ed. Blackwell, Oxford, 1986.
- GENETTE, Gerard: *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Ed. Taurus, Madrid, 1989.
- GENETTE, Gerard: *Nuevo discurso del relato*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- GERAGHTY, Christine y LUSTED, David (eds.): *The television studies book*. Ed. Arnold, Londres, 1998.
- GIFFORD, Denis: *Books and plays in films, 1896-1915: Literary, theatrical and artistic sources of the first twenty years of motion pictures*. Ed. McFarland, Jefferson, 1991.
- GITLIN, Todd: *Inside prime time*. Ed. Routledge, Londres, 1994.

- GOBLE, Alan: *The complete index to literary sources in film*. Ed. Bowker-Saur, Londres, 1999.
- GOLDMAN, William: *Which lie did I tell?: More adventures in the screen trade*. Ed. Vintage Books, Nueva York, 2000.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- GOODWIN, Andrew James: *Music, television and the politics of popular narrative*. Ed. University of Birmingham, Birmingham, 1991.
- GOOLWIN, Andrew y WHANNEL, Garry (eds.): *Understanding television*. Ed. Routledge, Londres, 1993.
- GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada: *Narrativa y televisión*. Ed. Mad, Sevilla, 1999.
- GRANT, Barray Keith (ed.): *Film genre reader II*. Ed. University of Texas Press, Austin, 1999.
- GRAS, Vernon W. y COOK, John R. (eds.): *The passion of Dennis Potter: International collected essays*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 1999.
- GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural*, Ed. Gredos, Madrid, 1987.
- GROSSVOGEL, David I: *Didn't you used to be Depardieu?: Film as cultural marker in France and Hollywood*. Ed. Peter Lang Publishing, Oxford, 2002.
- HALLIWELL, Leslie y PURSER, Philip: *Halliwel's television companion*. Ed. Grafton Books, Londres, 1986.
- HAMMETT, Dashiell: *Cosecha roja*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- HANNA, William y ITO, Tom: *A cast of friends*. Ed. Da Capo Press, Nueva York, 2000.
- HARRIES, Dan: *Film parody*. Ed. British Film Institute, Londres, 2000.
- HARRIS, Thomas: *El silencio de los corderos*. Ed. DeBolsillo (Random House Mondadori), Madrid, 2003.
- HARTLEY, John: *Uses of television*. Ed. Routledge, Londres, 1999.
- HAWES, William: *Filmed television drama, 1952-1958*, Ed. MacFarland & Company, Londres, 2002.
- HAYDE, Michael J.: *My name's Friday: The unauthorized but true story of 'Dragnet' and the films of Jack Webb*. Ed. Cumberland House Publishing, Nashville, 2001.

HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia general del cine, volumen X. Estados Unidos, 1955-1975. América Latina*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

HILLIARD, Robert L. y KEITH, Michael C.: *The broadcast century: A biography of american broadcasting*. Ed. Focal Press, Boston, 1997.

HILMES, Michele: *Hollywood and broadcasting: From radio to cable*. Ed. University of Illinois Press, Chicago, 1990.

HILMES, Michele (ed.): *The television history book*. Ed. British Film Institute, Londres, 2004.

HIRSCH, Foster: *Detours and lost highways: A map of neo-noir*. Ed. Proscenium Publishers, Nueva York, 1999.

HIRSCHMAN, Elisabeth: *Heroes, monsters & messiahs: Movies and television shows as the mythology of american culture*. Ed. Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 2000.

HOLSTON, Kim R. y WINCHESTER, Tom: *Science fiction, fantasy and horror film sequels, series and remakes: An illustrated filmography*. Ed. McFarland, Londres, 1997.

HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998.

HOVEYDA, Fereydoun: *The hidden meaning of mass communications: Cinema, books, and television in the age of computers*. Ed. Praeger, Wesport, 2000.

HUGHES, David: *Comic book movies*. Ed. Virgin Books, Londres, 2003.

JACKSON, Russell (eds.): *The Cambridge companion to Shakespeare on film*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

JANCOVICH, Mark y LYONS, James (eds.): *Quality popular television*. Ed. British Film Institute, Londres, 2003.

JONES, Darryl: *Horror: A thematic history in fiction and film*. Ed. Arnold, Londres, 2002.

JONES, Stephen: *Creepshows: The illustrated Stephen King movie guide*. Ed. Billboard Books, Nueva York, 2002.

KATZ, Ephraim: *The Macmillan film encyclopedia. 3rd Edition*. Ed. Macmillan, Londres, 1998.

KAUFMAN, William I (ed.): *Great television plays*. Ed. Dell Publishing, Nueva York, 1977.

- KINDEM, Gorham: *The live television generation of Hollywood film directors: Interviews with seven directors*. Ed. McFarland, Londres, 1994.
- KING, Geoff: *Spectacular narratives : Hollywood in the age of the blockbuster*. Ed. I.B. Tauris, Londres, 2000.
- KOVEN, Mikel J.: *Blaxploitation films*. Ed. Trafalgar Square, Londres, 2001.
- KRAMPNER, Jon: *The man in the shadows: Fred Coe and the golden age of television*, Ed. Rutgers University Press, New Brunswick, 1997.
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica 1*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1978.
- KRISTEVA, Julia: *The revolution in poetic language*. Ed. Columbia University Press, Nueva York, 1984.
- LACEY, Nick: *Narrative and genre: Key concepts in media studies*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 2000.
- LARSON, Randall D.: *Film into books: An analytical bibliography of film novelizations, movie and TV tie-ins*. Ed. Scarecrow Press, Metuchen, 1995.
- LAURENCE, Frank M.: *Hemingway and the movies*. Ed. University Press of Mississippi, Jackson, 1981.
- LEIGH SCOTT, Kathryn y PIERSON, Jim: *'Dark shadows' almanac: Millennium edition*. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 2000.
- LEITCH, Thomas: *Crime films*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- LENBURG, Jeff: *The encyclopedia of animated cartoons*. Ed. Checkmark Books, Nueva York, 1999.
- LEWIS, Justin: *The ideological octopus: An exploration of television and its audience*. Ed. Routledge, Nueva York, 1991.
- LIMBACHER, James L.: *Haven't I seen you somewhere before?: Remakes, sequels, and series in motion pictures, videos, and television, 1896-1978*. Ed. The Pierian Press, Ann Arbor, 1979.
- LINDHEIM, Richard D.: *Inside television producing*. Ed. Focal Press, Boston, 1991.
- LONGWORTH, James L. Jr.: *TV creators: Conversations with America's top producers of television drama*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 2000.
- LONGWORTH, James L. Jr.: *TV creators: Conversations with America's top producers of television drama. Volume two*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 2002.

- LOTHE, Jacob: *Narrative in fiction and film; An introduction*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 2000.
- LUMET, Sidney: *Making movies*. Ed. Vintage Books, Nueva York, 1996.
- LUPACK, Tera (ed.): *Take two: Adapting the contemporary american novel to film*. Ed. Bowling Green State University, Bowling Green, 1994.
- MACDONALD, J. Fred: *One nation under television: The rise and decline of network TV*. Ed. Pantheon Books, Nueva York, 1990.
- MAGISTRALE, Tony: *Hollywood's Stephen King*. Ed. Palgrave MacMillan, Nueva York, 2003.
- MALLORY, Michael: *Hanna-Barbera cartoons*. Ed. Hugh Lauter Levin Associates, Nueva York, 1998.
- MALTBY, Richard: *Hollywood cinema*. Ed. Blackwell, Oxford, 2003.
- MALTIN, Leonard: *Of mice and magic: A history of american animated cartoons*. Ed. Penguin Books, Nueva York, 1987.
- MALTIN, Leonard: *2002 video & movie guide*. Ed. Signet Books, Nueva York, 2001.
- MANGELS, Andy: *Animation on DVD: The ultimate guide*. Ed. Stone Bridge Press, Berkeley, 2003.
- MANN, Chris: *Come and knock on our door: A hers and hers and his guide to 'Three's company'*. Ed. St. Martin's Griffin, Nueva York, 1999.
- MANN, Delbert y SKUTCH, Ira (editor): *Looking back...: At live television & other matters*. Ed. Directors Guild of America, Hollywood, 1998.
- MANVELL, Roger: *Theater and film: A comparative study of the two forms of dramatic art, and of the problems of adaptation of stage plays into films*. Ed. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 1979.
- MARC, David y THOMPSON, Robert J.: *Prime time, prime movers*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 1995.
- MARC, David: *Comic visions: Television comedy and american culture*. Ed. Blackwell, Malden, 1997.
- MARLING, William: *The american roman noir: Hammett, Cain, and Chandler*. Ed. University of Georgia Press, Athens, 1998.
- MAROTO, Carlos D. y ALBORECA, Luis F.: *'Batman': De Bob Kane a Joel Schumacher*. Ed. Nuer, Madrid, 1999.

- MAST, Gerald: *Can't help singin': The american musical on stage and screen*. Ed. Overlook Press, Woodstock, 1987.
- MAZDON, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking french cinema*. Ed. British Film Institute, Londres, 2000.
- MCCROHAN, Donna: *Archie and Edith, Mike and Gloria: The tumultuous history of 'All in the family'*. Ed. Workman Publishing, Nueva York, 1988.
- MCDOUGAL, Dennis: *The last mogul: Lew Wasserman, MCA, and the hidden history of Hollywood*. Ed. Da Capo Press, Nueva York, 2001.
- MCFARLANE, Brian: *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 1996.
- MCGILLIAN, Patrick. *Backstory 3: Interviews with screenwriters of the 60s*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1997.
- MILLER, James A. y SHALES, John: *Live from New York: An uncensored history of 'Saturday night live', as told by its stars, writers and guests*. Ed. Back Bay Books, Boston, 2003.
- MILLER, Toby: *The avengers*. Ed. British Film Institute, Londres, 1998.
- MILLER, Toby (ed.): *Television studies*. Ed. British Film Institute, Londres, 2002.
- MONACO, James: *How to read a film: The world of movies, media, and multimedia: Language, history, theory*. Ed. Oxford University Press, Nueva York, 2000.
- MONACO, Paul: *The sixties, 1960-1969*. Ed. University of California Press, Berkeley, 2003.
- MORAN, Albert: *Copycat TV: Globalisation, program formats and cultural identity*. Ed. University of Luton Press, Luton, 1998.
- MOSES, Gabriel: *The nickel was for the movies: Film in the novel from Pirandello to Puig*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1995.
- MUIR, John Kenneth: *The encyclopedia of superheroes on film and television*. Ed. Routledge, Jefferson, 2004.
- MUNYAN, Russ (ed.): *Readings on 'Twelve angry men'*. Ed. Greenhaven Press, San Diego, 2000.
- NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank: *Popular film and television comedy*. Ed. Routledge, Londres, 1990.

- NEALE, Steve y SMITH, Murray (eds.): *Contemporary Hollywood cinema*. Ed. Routledge, Londres, 1998.
- NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. Ed. Routledge, Londres, 2000.
- NEALE, Steve (ed.): *Genre and contemporary Hollywood*. Ed. British Film Institute, Londres, 2002.
- NEWCOMB, Horace (ed.): *The encyclopedia of television*. Ed. The Museum of Broadcast Communication, Chicago, 1997.
- NEWCOMB, Horace (ed.): *Television: The critical view. Sixth edition*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 2000.
- OKUDA, Michael y OKUDA, Denise: *The 'Star trek' encyclopedia: A reference guide to the future*. Ed. Pocket Books, Nueva York, 1999.
- ÓNEGA, Susana y GARCÍA LANDA, José Ángel (eds.): *Narratology: An introduction*. Ed. Longman, Londres, 1996.
- OSBERBY, Bill y GOUGH-YATES (eds.), Anna: *Action TV: Tough-guys, smooth operators and foxy chicks*. Ed. Routledge, Londres, 2001.
- PAJARES, Eterio, MERINO, Raquel y SANTAMARÍA, J.M. (eds.): *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción, 3*. Ed. Universidad del País Vasco, Vitoria, 2001.
- PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Historia general del cine, volumen XII. El cine en la era del audiovisual*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- PALLARÉS, José Miguel: *Viñetas de celuloide: El cómic en el cine*. Ed. Festival Internacional de Cortometrajes y Cine Alternativo de Benalmádena, Benalmádena, 2003.
- PALMER, Jerry: *Potboilers: Methods, concepts and case studies in popular fiction*. Ed. Routledge, Londres, 1991.
- PHILIPS, Gene D.: *Hemingway and film*. Ed. F. Ungar Pub. Co., Nueva York, 1980.
- PHILIPS, Gene D.: *Fiction, film and Faulkner: The art of adaptation*. Ed. University of Tennessee Press, Knoxville, 1988.
- PHILIPS, Gene D.: *Creatures of darkness: Raymond Chandler, detective fiction, and film noir*. Ed. University Press of Kentucky, Lexington, 2000.
- PIERSON, Jim (ed.): *The 'Dark shadows' movie book*. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 1998.

- POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*. Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- PRINCE, Gerald: *Dictionary of narratology*. Ed. Scholar Press, Aldershot, 1988.
- PRINCE, Stephen: *The warrior's camera*. Ed. Princeton University Press, Princeton, 1999.
- PRINCE, Stephen: *A new pot of gold: Hollywood under the electronic rainbow, 1980-1989*. Ed. University of California Press, Berkeley, 2002.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Ed. Akal, Madrid, 1985.
- RAY, Robert B.: *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. Ed. Princeton University Press, Princeton, 1985.
- ROBB, Brian J.: *Screams & nightmares: The films of Wes Craven*. Ed. Overlook Press, Nueva York, 1999.
- ROBERTSON, Ed: *'The fugitive' recaptured: The 30th anniversary companion to a television classic*. Ed. Pomegranate Press, Los Ángeles, 1993.
- ROGERS, David: *The complete Avengers: The full story of Britain's smash crime-fighting team*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 1989.
- ROUDANÉ, Matthew C. (ed.): *The Cambridge companion to Tennessee Williams*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- RUBIN, Martin: *Thrillers*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *De la literatura al cine*. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.
- SCHATZ, Thomas: *The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era*. Ed. Metropolitan Books, Nueva York, 1996.
- SCHATZ, Thomas: *Boom and bust: American cinema in the 1940s*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1999.
- SCHATZKIN, Paul: *The boy who invented television: A story of inspiration, persistence and quiet passion*. Ed. Teamcom Books, Burtonsville, 2002.
- SCHWARTZ, Evan I.: *The last lone inventor: A tale of genius, deceit, and the birth of television*. Ed. Harper Collins, Nueva York, 2002.
- SCHWARTZ, Ronald: *Noir, now and then: Film noir originals and remakes (1944-1999)*. Ed. Greenwood Press, Westport, 2001.
- SCOTT, Keith: *The moose that roared: The story of Jay Ward, Bill Scott, a flying squirrel, and a talking moose*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 2001.

- SMITH, Anthony y PATERSON, Richard (eds.): *Television: An international History*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 1994.
- STABILE, Carole A. (eds.): *Prime time animation: Television animation and american culture*. Ed. Routledge, Londres, 2003.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy: *New vocabularies in film semiotics*. Ed. Routledge, Londres, 1992.
- STAM, Robert y MILLER, Toby (eds.): *Film and theory: An anthology*. Ed. Blackwell, Malden, 2000.
- STARR, Paul: *The creation of the media: Political origins of modern communications*. Ed. Basic Books, Nueva York, 2004.
- STASHOWER, Daniel: *The boy genius and the mogul: The untold story of television*. Ed. Broadway Books, Nueva York, 2002.
- STODDARD, Sylvia: *TV treasures: A companion guide to 'The Brady bunch'*. Ed. St. Martin's Press, Nueva York, 1996.
- STOKES, Jane C.: *On screen rivals: Cinema and television in the United States and Britain*. Ed. MacMillan, Basingstoke, 1999.
- STOKES, Melvyn y MALTBY, Richard (eds.): *Identifying Hollywood's audiences: Cultural identity and the movies*. Ed. British Film Institute, Londres, 2000.
- STURCKEN, Frank: *Live televisión: The golden age of 1946-1948 in New York*. Ed. MacFarland, Jefferson, 2001.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Historia general del cine, volumen III. Europa 1908-1918*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- TELOTTE, J.P.: *Science fiction film*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- THOMPSON, Kristin: *Storytelling in film and television*. Ed. Harvard University Press, Cambridge, 2003.
- THOMPSON, Robert J. y BURNS, Gary (eds.): *Making television: Authorship and the production process*. Ed. Praeger, Nueva York, 1990.
- THOMPSON, Robert J.: *Television's second golden age: from 'Hill Street blues' to 'ER'*. Ed. Continuum, Nueva York, 1996.
- TIBBETTS, John C. y WELSH, James M. (eds.): *Novels into film: The encyclopedia of movies adapted from books*. Ed. Facts on file, Nueva York, 1999.

- TIBBETTS, John C. y WELSH, James M. (eds.): *The encyclopedia of stage plays into film*. Ed. Facts on file, Nueva York, 2001
- VAHIMAGI, Tise: *The untouchables*. Ed. British film institute, Londres, 1998.
- VILLAGRASA SEBASTIÁN, José María: *La producción de ficción narrativa en la televisión norteamericana*. Ed. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1998.
- WASCO, Janet: *Hollywood in the information age: Beyond the silver screen*. Ed. Polity Press, Cambridge, 1994.
- WELLS, Paul: *Understanding animation*. Ed. Routledge, Nueva York, 1998.
- WHEELER, David (ed.): *No, but I saw the movie: The best short stories ever made into film*. Ed. Penguin Books, Nueva York, 1989.
- WILK, Max: *The golden age of televisión: Notes from the survivors*. Ed. Silver Spring Press, Chicago, 1999.
- WILT, David E.: *Hardboiled in Hollywood*. Ed. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1991.
- WLASCHIN, Ken: *Encyclopedia of opera on screen: A guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs*. Ed. Yale University Press, New Haven, 2004.
- WOLF, Mark J. P. y PERRON, Bernard (eds.): *The video game theory reader*. Ed. Routledge, Nueva York, 2003.
- WU, Duncan: *Six contemporary dramatists: Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*. Ed. Macmillan, Basingstoke, 1996.
- WYVER, John: *La imagen en movimiento: Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.
- YACOWAR, Maurice: *Tennessee Williams and film*. Ed. F. Ungar Pub. Co., Nueva York, 1977.
- YACOWAR, Maurice: *The comic art of Mel Brooks*. Ed. W.H.Allen, Londres, 1982.
- ZICREE, Marc Scott: *'The twilight zone' companion*. Ed. Silman-James Press, Los Ángeles, 1992.
- ZUNZUNEGUI, Santos y ZUBILLAGA, Juan: *Tengan cuidado hay fuera: "Hill street blues" o los variados matices del gris*. Ed. Fundación Instituto Shakespeare, Valencia, 1988.

- CAPÍTULOS EN LIBROS:

ABEL, Richard: *Del esplendor a la miseria: Cine francés, 1907-1918*, en TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Historia general del cine, volumen III. Europa 1908-1918*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Páginas 11-39.

ALLEN, Robert C.: *Audience-oriented criticism and television*, en ALLEN, Robert C. (ed.): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. Ed. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1992. Páginas 101-137.

ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María: *Las transformaciones industriales en el cine mundial*, en PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Historia general del cine, volumen XII. El cine en la era del audiovisual*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Páginas 11-38.

ALVEY, Mark: *The independents: Rethinking the television studio system*, en NEWCOMB, Horace (ed.): *Television: The critical view. Sixth edition*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 2000. Páginas 34-51.

BARTLETT, Keith: *Grisham adaptations and the legal thriller*, en NEALE, Steve (ed.): *Genre and contemporary Hollywood*. Ed. British Film Institute, Londres, 2002. Páginas 268-280.

BARTON PALMER, R.: *Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film*, en ROUDANÉ, Matthew C. (ed.): *The Cambridge companion to Tennessee Williams*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. Páginas 204-231.

BARTON PALMER, R.: *Arthur Miller and the cinema*, en BIGSBY, Christopher (ed.): *The Cambridge companion to Arthur Miller*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. Páginas 184-210.

BEEGEL, Susan F.: *The critical reputation of Ernest Hemingway*, en DONALDSON, Scott (ed.): *The Cambridge companion to Hemingway*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. Páginas 269-300.

BODDY, William: *'Sixty million viewers can't be wrong': The rise and fall of the televisión western*, en BUSCOMBE, Edward y PEARSON, Roberta E. (eds.): *Back in the saddle again: New essays on the western*. Ed. British Film Institute, Londres, 1998. Páginas 119-140.

BRASHINSKY, Michael: *The spring, defiled: Ingmar Bergman's 'Virging spring' and Wes Craven's 'Last house on the left'*, en HORTON, Andrew y MCDOUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998. Páginas 162-171.

CREEBER, Glen: *The mini-series*, en CREEBER, Glen (ed.): *The television genre book*. Ed. British Film Institute, Londres, 2001. Páginas 35-38.

CURTIN, Michael: *From network to neo-network audiences*, en HILMES, Michele (ed.): *The television history book*. Ed. British Film Institute, Londres, 2004. Páginas 122-125.

DELAMATER, Jerome: *'Once more, from the top': Musicals the second time around*, en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998. Páginas 80-94.

DURHAM, Carolyn A: *Three takes on motherhood, masculinity, and marriage: Serreau's 'Trois hommes et un couffin', Nimoy's remake, and Ardolino's sequel*, en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (eds.): *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Ed. State University of New York Press, Albany, 2002. Páginas 243-272.

DUROVICOVÁ, Natasa: *Translating America: The Hollywood multilinguals, 1929-1933*, en ALTMAN, Rick (ed.): *Sound theory, sound practice*. Ed. Routledge, Nueva York, 1992. Páginas 138-153.

EBERWEIN, Robert: *Remakes and cultural studies*, en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998. Páginas 15-33.

FEUER, Jane: *Genre study and television*, en ALLEN, Robert (ed.): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. Ed. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1992. Páginas 138-160.

FORREST, Jennifer: *The 'personal' touch: The original, the remake, and the dupe in early cinema*, en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (eds.): *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Ed. State University of New York Press, Albany, 2002. Páginas 89-126.

FRENCH, Philip: *David Mamet and film*, en BIGSBY, Christopher (ed.): *The Cambridge companion to David Mamet*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 2004. Páginas 171-193.

GOMERY, Douglas: *Failed opportunities: The integration of the US motion picture and television industries*, en BROWNE, Nick (ed.): *American television: New directions in history and theory*. Ed. Harwood Academic, Chur, 1994. Páginas 23-36.

GOMERY, Douglas: *La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood*, en HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia general del cine, volumen X. Estados Unidos, 1955-1975. América Latina*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Páginas 15-66.

GRINDSTAFF, Laura: *Pretty woman with a gun: 'La femme Nikita' and the textual politics of 'The remake'*, en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (eds.): *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Ed. State University of New York Press, Albany, 2002. Páginas 273-308.

HARNEY, Michael: *Economy and aesthetics in american remakes of french films*, en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (eds.): *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Ed. State University of New York Press, Albany, 2002. Página 63-88.

HARRIES, Dan: *Film parody and the resuscitation of genre*, en NEALE, Steve (ed.): *Genre and contemporary Hollywood*. Ed. British Film Institute, Londres, 2002. Página 281-293.

HILMES, Michele: *Pay television: Breaking the broadcast bottleneck*, en BALIO, Tino (ed.): *Hollywood in the age of television*. Ed. Unwin Hyman, Cambridge, 1990b. Páginas 297-318.

HILTON-MORROW, Wendy y MCMAHAN, David T.: *'The Flintstones' to 'Futurama': Networks and prime time animation*, en STABILE, Carole A. (eds.): *Prime time animation: Television animation and american culture*. Ed. Routledge, Londres, 2003. Páginas 74-88.

HOLT, Jennifer: *Vertical vision: Deregulation, industrial economy and prime-time design*, en JANCOVICH, Mark y LYONS, James (eds.): *Quality popular television*. Ed. British Film Institute, Londres, 2003. Páginas 11-31.

KOZLOFF, Sarah: *Narrative theory and television*, en ALLEN, Robert (ed.): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. Ed. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1992. Páginas 67-100.

LEITCH, Thomas: *Twice-told tales: Disavowal and rhetoric of the remake*, en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (eds.): *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Ed. State University of New York Press, Albany, 2002. Páginas 37-62.

MARC, David: *The Screen Gems division of Columbia Pictures: Twenty-five years of prime-time storytelling*, en THOMPSON, Robert J. y BURNS, Gary (eds.): *Making television: Authorship and the production process*. Ed. Praeger, Nueva York, 1990. Páginas 137-144.

MARCUS, Daniel: *Public television y public access in the US*, en HILMES, Michele (ed.): *The television history book*. Ed. British Film Institute, Londres, 2004. Páginas 55-59.

MCDUGAL, Stuart Y: *The director who knew too much: Hitchcock remakes himself*, en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998. Páginas 52-69.

MCGRATH, Charles M: *The triumph of the primer-time novel*, en NEWCOMB, Horace (ed.): *Television: The critical view. Sixth edition*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 2000. Páginas 242-252.

NEWCOMB, Horace y HIRSCH, Paul M: *Television as a cultural forum*, en NEWCOMB, Horace (ed.): *Television: The critical view. Sixth edition*. Ed. Oxford University Press, Oxford, 2000. Páginas 561-573.

O'DAY, Marc: *Of leather suits and kinky boots: 'The avengers', style and popular culture*, en OSBERBY, Bill y GOUGH-YATES (eds.), Anna: *Action TV: Tough-guys, smooth operators and foxy chicks*. Ed. Routledge, Londres, 2001. Páginas 221-235.

PEARSON, Roberta E. y MESSENGER-DAVIES, Máire: *'You're not going to see that on TV': 'Star trek: The next generation' in film and television*, en JANCOVICH, Mark y LYONS, James (eds.): *Quality popular television*. Ed. British Film Institute, Londres, 2003. Páginas 103-117.

PLASKETES, George M.: *The comic and artistic vision of Lorne Michaels and the production of unconventional television*, en THOMPSON, Robert J. y BURNS, Gary (eds.): *Making television: Authorship and the production process*. Ed. Praeger, Nueva York, 1990. Páginas 185-202.

PERREN, Alisa: *New US networks in the 1990s*, en HILMES, Michele (ed.): *The television history book*. Ed. British Film Institute, Londres, 2004. Páginas 107-112.

RAE HARK, Ina: *The wrath of the original cast: Translating embodied television characters to other media*, en CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (eds.): *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Ed. Routledge, Londres, 1999. Páginas 172-184.

ROSE, Reginald: *Creating the original story*, en MUNYAN, Russ (ed.): *Readings on 'Twelve angry men'*. Ed. Greenhaven Press, San Diego, 2000. Páginas 36-39.

SABIN, Roger: *The comic connection: Low culture meets even lower culture*, en OSBERBY, Bill y GOUGH-YATES (eds.), Anna: *Action TV: Tough-guys, smooth operators and foxy chicks*. Ed. Routledge, Londres, 2001. Páginas 205-220.

SCHATZ, Thomas: *The New Hollywood*, en COLLINS, Jim, RADNER, Hilary y PREACHER COLLINS, Ava (eds.): *Film theory goes to the movies: Cultural analysis of contemporary film*. Ed. Routledge, Londres, 1993. Páginas 8-36.

SCHULZE, Laurie: *The made-for-TV movie: Industrial practice, cultural form, popular reception*, en BALIO, Tino (ed.): *Hollywood in the age of television*. Ed. Unwin Hyman, Cambridge, 1990. Páginas 351- 375.

SIMONET, Thomas: *Conglomerates and content: Remakes, sequels, and serie in the New Hollywood*, en AUSTIN, B.A. (ed.): *Current research in film: Audiences, economics, and law, vol. 3*. Ed. Ablex Publishing, Norwood, 1987. Páginas 154-162.

SOMIGLI, Luca: *The superhero with a thousand faces: Visual narratives on film and paper*, en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998. Páginas 279-294.

VIANELLO, Robert: *The rise of the telefilm and the network's hegemony over the motion picture industry*, en BROWNE, Nick (ed.): *American television: New directions in history and theory*. Ed. Harwood Academic, Chur, 1994. Páginas 3-22.

WEIS, Elisabeth: *M*A*S*H* notes*, en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.): *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1998. Páginas 310-326.

WHITE, Timothy: *Hollywood's attempt at appropriating television: The case of Paramount Pictures*, en BALIO, Tino (ed.): *Hollywood in the age of television*. Ed. Unwin Hyman, Cambridge, 1990. Página 145-164.

- ARTÍCULOS DE PRENSA Y REVISTAS ACADÉMICAS O ESPECIALIZADAS:

ADALIAN, Josef: "Frog net sez it won't grow up". *Variety*, 11 de enero de 1999.

ADALIAN, Josef: "More for Les with UPN". *Variety*, 17 de diciembre de 2001.

ADALIAN, Joseph: "TV traumas trouble the town: Flaggging force nets to throw out their old script". *Variety*, 24 de junio de 2002.

ARNOLD, Thomas K.: "Hot properties: Releasing TV shows on DVD has become big business". *The Hollywood Reporter*, 9 de septiembre de 2004.

BERNSTEIN, Paula: "Fox Kids snares toon *Buffy*". *Variety*, 2 de abril de 2001.

BIERBAUM, Tom: "Fox sked making a comeback". *Variety*, 29 de noviembre de 1999.

CALVO, Dana: "*My big fat greek wedding* hopes to ride on *Wedding* success". *Los Angeles Times*, 19 de diciembre de 2002.

DEMPSEY, John: "Cable turns up heat on networks". *Variety*, 6 de agosto de 2002.

D'ALESSANDRO, Anthony: "Networks pilots in contention for the fall 2000-2001". *Variety*, 10 de abril de 2000.

HART, Hugh: "A third *Traffic* adds terrorism and immigration". *The New York Times*, 25 de enero de 2004.

HIRSCHBERG, Lynn: "The thinking inside the box: Jeff Zucker, Leslie Moonves and Chris Albrecht". *The New York Times Magazine*, 3 de noviembre de 2002.

HOLSON, Laura M.: "Out of Hollywood, rising fascination with video games". *The New York Times*, 10 de abril de 2004.

HOPE, Darrell: "The *Traffic* report with Steven Soderbergh". *DGA Magazine*, marzo de 2001.

HORNBY, Nick: "Graphic novels speak louder than words". *The New York Times*, 22 de diciembre de 2002.

HURWITZ, Matt: "Directing *The X-files*". *DGA Magazine*, marzo de 2002.

JONES, Robert A.: "Movies for television turns 40: Midlife crisis or good news?". *DGA Magazine*, mayo de 2004.

KATZ, Richard: "Tyson's return means big biz for PPV, cabling". *Variety*, 26 de octubre de 1998.

KING, Susan: "Oui, Nikita". *Los Angeles Times*, 3 de agosto de 1997. Página 5.

MCCLELLAN, Steve: "Peacock takes a piece of PAX". *Broadcasting and Cable*, 20 de septiembre de 1999.

MCGRATH, Charles: "Not funnies". *The New York Times Magazine*, 11 de julio de 2004.

ROSS SORKIN, Andrew: "You only sell thrice". *The New York Times*, 26 de septiembre de 2004.

RUTENBERG, Jim y ROSS SORKIN, Andrew: "Networks embrace cable, their longtime threat". *The New York Times*, 5 de noviembre de 2002.

RUTENBERG, Jim: "Fewer media owners, more media choices". *The New York Times*, 2 de diciembre de 2002.

RUTENBERG, Jim: "A network that serves youth, and sells it as well". *The New York Times*, 6 de enero de 2003.

STANLEY, Alexandra: "TV review -*Traffic: The mini-series*: In a terrorism era, it's not just a drug bust anymore". *The New York Times*, 26 de enero de 2004.

STAYTON, Richard: "Crashing the border: Stephen Gaghan has something to declare". *Written by*, febrero de 2001.

THE NEW YORK TIMES: "A strong start for *24* on Fox". *The New York Times*, 31 de Octubre de 2002.

VARIETY: "Comedy and drama pilots for fall 2002". *Variety*, 1 de abril de 2002.

WALLE, Alfred H.: "Evolving structures and consumer response: Dynamic transformations of *The fugitive* and *Mission impossible*". *Management Decision*, Volumen 36, número 6 (1998). Páginas 399-406.

WILKER, Deborah: "Shuttering of Dis ani facility 'loss' to art". *The Hollywood Reporter*, 13 de enero de 2004.

- INFORMES OFICIALES:

ACADEMY OF TELEVISION ARTS & SCIENCES: *56th Prime time Emmy Awards – 2003-2004 rules and procedures*. Febrero de 2004.

EINSTEIN, Mara: *Program diversity and the program selection process of broadcast network television*. FCC (Media Ownership Working Group), septiembre de 2002.

FEDERAL COMMUNICATIONS COMMISSION: *Ninth annual report*. Washington, diciembre de 2002.

LEVY, Jonathan, FORD-LIVENE, Marcelino y LEVINE, Anne: *Broadcast television: Survivor in a sea of competition*. OPP Working Paper Series, núm. 37. FCC, Washington, septiembre de 2002.

MOTION PICTURES ASSOCIATION OF AMERICA: *U.S. entertainment industry: 2003 MPA market statistics*.

- RECURSOS WEB:

Páginas de información historiográfica:

ABERDEEN, J.A.: *The Hollywood renegades archives*, http://www.cobbles.com/simpp_archive/index.htm

INGRAM, Clark: *The DuMont Television Network*, <http://members.aol.com/cingram/television/dumont.htm>

MARKSTEIN, Donald D.: *Don Markstein's toonopedia*, <http://www.toonopedia.com>

SCHATZKIN, Paul: *Farnovision*, <http://farnovision.com/>

Bases de datos:

The Internet Movie Data Base: <http://imdb.com/>

Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos: <http://www.loc.gov>

All Movie Guide: <http://allmovie.com/>

The Museum of Broadcasting Communications: <http://www.museum.tv>

The Big Cartoon Database: <http://www.bcdb.com/>

Tim's Showcase: <http://www.timstvshowcase.com/>

Guías de Episodios:

Epguides.com: <http://epguides.com/>

TVTome.com: <http://www.tvtome.com/>

The Classic TV Archive:

<http://www.geocities.com/TelevisionCity/Stage/2950/index.html>

Archivos de noticias:

Broadcasting & Cable: <http://www.broadcastingcable.com>

FindArticles.com: <http://www.findarticles.com>

Los Ángeles Times: <http://www.latimes.com>

RottenTomatos: <http://www.rottentomatos.com>

The Futon Critic: <http://www.thefutoncritic.com/>

The New York Times: <http://www.nytimes.com>

TVGuide: <http://www.tvguide.com>

Variety: <http://www.variety.com>

The Hollywood Reporter: <http://www.hollywoodreporter.com>

Zap2It: <http://www.zap2it.com>

Páginas oficiales de organismos públicos, asociaciones y empresas:

Ministerio de Cultura de España: <http://www.mcu.es>

The Federal Communications Commission: <http://www.fcc.gov>

The National Cable & Telecommunication Association: <http://www.ncta.com/>

The National Association of Broadcasters: <http://www.nab.org/>

The Academy of Television Arts and Sciences: <http://www.emmys.org/>

The Academy of Motion Picture Arts and Sciences: <http://www.oscars.org>

The League of American Theatres and Producers: www.ibdb.com

The Nielsen Company: <http://www.nielsen.com/>

NBC: <http://www.nbc.com/>

The Walt Disney Company: <http://disney.go.com/corporate/>

ABC: <http://www.abc.go.com>

Viacom: <http://www.viacom.com/>

CBS: <http://www.cbs.com/>

UPN: <http://www.upn.com>

News Corporation: <http://www.newscorp.com>

Fox TV: <http://www.fox.com>

Time Warner: <http://www.timewarner.com>

WB: <http://www.thewb.com>

HBO: <http://www.hbo.com/>

PAX TV: <http://www.pax.net/>

ANEXOS

ANEXO 1: RELACIÓN DE SERIES DE TELEVISIÓN BASADAS EN PELÍCULAS EN ORDEN CRONOLÓGICO⁴⁸⁸.

1949

Mama

- *Nunca la olvidaré (I remember mama)*

1950

The girls

- *Our hearts were young and gay*

Stage door

- *Damas del teatro (Stage door)*

1951

Boston blackie

1952

Claudia, the story of a marriage

- *Claudia*

1953

Topper

- *Una pareja invisible (Topper)*

Life with father

1954

That's my boy

1955

Casablanca

Cheyenne (Cheyenne)

Kings row

Dr. Hudson's secret journal

- *Obsesión (Magnificent obsession)*

1956

Broken arrow

- *Flecha rota (Broken arrow)*

My friend Flicka

1957

The thin man

- *La cena de los acusados (The thin man)*

⁴⁸⁸ En caso de que el título del programa de origen (el original o la traducción) no coincida con la adaptación, se anota en la parte inferior seguido de un guión.

1958

Northwest passage

- *Paso al noroeste (Northwest passage)*

Naked city

- *La ciudad desnuda (The naked city)*

How to marry a millionaire

- *Cómo casarse con un millonario (How to marry a millionaire)*

1959

Cinco dedos (Five fingers)

- *Operación Cicerón (Five fingers)*

Mr. Lucky

- *Mister Lucky (Mr. Lucky)*

Peck's bad girl

- *Peck's bad boy*

Wichita town

- *Wichita (Wichita)*

1960

National velvet

- *Fuego de juventud (National velvet)*

The third man

- *El tercer hombre (The third man)*

My sister Eileen

- *Mi hermana Elena (My sister Eileen)*

1961

Dr. Kildare (Dr. Kildare)

- *Internes can't take money*

The asphalt jungle

- *La jungla de asfalto (The asphalt jungle)*

The father of the bride

- *El padre de la novia (The father of the bride)*

Bus stop

- *Bus stop (Bus stop)*

Margie

1962

Going my way

- *Siguiendo mi camino (Going my way)*

Mr. Smith goes to Washington

- *Caballero sin espada (Mr. Smith goes to Washington)*

Room for one more

- *Hogar dulce hogar (Room for one more)*

El virginiano (The virginian)

- *The virginian*

1963

The farmer's daughter

- *Un destino de mujer (The farmer's daughter)*

1964

Destry

Mi amigo Flipper (Flipper)

No time for sergeants

Peyton Place (Peyton Place)

- *Vidas borrascosas (Peyton Place)*

Twelve o'clock high

- *Almas en la hoguera (Twelve o'clock high)*

Viaje al fondo del mar (Voyage to the bottom of the sea)

1965

Gidget

Mister Roberts

- *Escala de Hawaii (Mister Roberts)*

Please, don't eat the daisies

- *No os comais las margaritas (Please, don't eat the daisies)*

Tammy

- *Tammy, la muchacha salvaje (Tammy and the bachelor)*

The wackiest ship in the army

- *Comando del Pacífico (The wackiest ship in the army)*

The long and hot summer

- *El largo y cálido verano (The long and hot summer)*

1966

Daktari (Daktari)

- *Daktari Clarence, el león bizco (Clarence, the Cross-Eyed Lion)*

Shane

- *Raíces profundas (Shane)*

The rounders

- *Los desbravadores (The rounders)*

1967

Cowboy in Africa

- *Africa – Texas style!*

Hondo

- *Hondo (Hondo)*

1968

El fantasma y la señora Muir (The ghost and Mrs. Muir)

1969

Buscando novia a papá (The courtship of Eddie's father)

- *El noviazgo del padre de Eddie (The courtship of Eddie's father)*

Mr. Deeds goes to town
- *El secreto de vivir (Mr. Deeds goes to town)*

1970

McCloud (McCloud)
- *La jungla humana (Coogan's bluff)*
Barefoot in the park
- *Descalzos por el parque (Barefoot in the park)*
The odd couple
- *La extraña pareja (The odd couple)*
The interns

1972

Anna and the king
- *Ana y el rey de Siam (Anna and the king)*
Madigan
- *Brigada homicida (Madigan)*
*MASH (M*A*S*H*)*

1973

Adam's rib
- *La costilla de Adán (Adam's rib)*
Bob & Carol & Ted & Alice
Bob, Carol, Ted y Alice (Bob & Carol & Ted & Alice)
Love story
Love story (Love story)
Shaft (Shaft)
- *Las noches rojas de Harlem (Shaft)*

1974

Paper moon
- *Luna de papel (Paper moon)*
Nacida libre (Born free)
Petrocelli
- *The lawyer*
The cowboys
John Wayne y los cowboys (The cowboys)
The planet of apes
- *El planeta de los simios (The planet of apes)*

1975

Matt Helm
- *The silencers*
Swiss family Robinson
- *Los robinsones suizos (Swiss family Robinson)*

1976

Alicia (Alice)

- *Alicia ya no vive aquí (Alice doesn't live here anymore)*

Executive suite

- *La torre de los ambiciosos (Executive suite)*

Popi

- *Papi (Popi)*

Serpico

- *Serpico (Serpico)*

What's happening

- *Cooley High*

1977

La fuga de Logan (Logan's run)

Las aventuras de Grizzly Adams (The life and times of Grizzly Adams)

- *The life and times of Grizzly Adams*

Operation Petticoat

- *Operación Pacífico (Operation Petticoat)*

1978

La conquista del Oeste (How the West was won)

Vida de estudiante (The paper chase)

- *Vida de un estudiante (The paper chase)*

1979

Dear detective

- *Mi querido detective (Tendre poulet)*

Delta house

- *Desmadre a la americana (Animal house)*

House calls

- *Alegrías de un viudo (House calls)*

The bad new bears

- *Los picarones (The bad new bears)*

Turnabout

- *Cocktail de celos (Turnabout)*

1980

Beyond Westworld

- *Almas de metal (Westworld)*

Breaking away

- *El relevo (Breaking away)*

Freebie and the Bean

- *Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean)*

Semi-tough

- *Dos más uno igual a dos (Semi-tough)*

1981

Flamingo road (Flamingo road)

Foul play

- *Juego peligro (Foul play)*

Harper Valley P.T.A.

Private Benjamin

- *La recluta Benjamín (Private Benjamin)*

Walking tall

- *Pisando fuerte (Walking tall)*

1982

De 9 a 5 (9 to 5)

- *Cómo eliminar a su jefe (9 to 5)*

Fama (Fame)

Herbie, the love bug

- *Ahí va ese bólido (The love bug)*

Siete novias para siete hermanos (Seven brides for seven brothers)

1983

Casablanca

- *Casablanca (Casablanca)*

Hotel (Hotel)

Gun shy

- *The apple dumpling gang*

1984

El trueno azul (The blue thunder)

The four seasons

- *Las cuatro estaciones (The four seasons)*

1985

Mr. Belvedere (Mr. Belvedere)

- *Una niñera moderna (Sitting pretty)*

Stir crazy

- *Locos de remate (Stir crazy)*

1986

Fast times

- *Aquel excitante curso (Fast times at Ridgemont High)*

Gung ho

- *Pisa a fondo (Gung ho)*

Pee-wee's playhouse

- *La gran aventura de Pee-wee (Pee-wee's big adventure)*

Starman (Starman)

- *Starman, el hombre de las estrellas (Starman)*

1987

Bustin' loose

- *Perdedor nato (Bustin' loose)*

Down & out in Beverly Hills

- *Un loco suelto en Hollywood (Down & out in Beverly Hills)*

Nothing in common

- *Nada en común (Nothing in common)*

You can't take it with you

- *Vive como quieras (You can't take it with you)*

1988

Baby boom (Baby boom)

- *Baby, tú vales mucho (Baby boom)*

Dirty dancing (Dirty dancing)

En el calor de la noche (In the heat of the night)

La guerra de los mundos (The war of the world)

Las pesadillas de Freddy (Freddy's nightmares)

- *Pesadilla en Elm street (Nightmare on Elm street)*

Los doce del patíbulo (Dirty dozen)

- *Doce del patíbulo (Dirty dozen)*

1989

Alien nación (Alien nation)

1990

Bagdad café (Bagdad café)

Dulce hogar, a veces (Parenthood)

Ferris Bueller

- *Todo en un día (Ferris Bueller's day off)*

La cosa del pantano (Swamp thing)

Rebeldes (Outsiders)

The adventures of the black stallion

- *El corcel negro (The black stallion)*

Uncle Buck

- *Solos con nuestro tío (Uncle Buck)*

Working girl

- *Armas de mujer (Working girl)*

1991

Eddie Dodd (Eddie Dodd)

- *Sólo ante la ley (True believer)*

Harry y los Henderson (Harry and the Hendersons)

Mira quien habla (Baby talk)

- *Mira quien habla (Look who's talking)*

1992

Bill & Ted's excellent adventures

- *El alucinante viaje de Bill y Ted (Bill & Ted's excellent adventure)*

Las aventuras del joven Indiana Jones (Young Indiana Jones chronicles)

- *En busca del arca perdida (Raiders of the lost ark)*

Los inmortales (Highlander)

Los intocables (The untouchables)

1993

Ellas dan el golpe (A league of their own)

1994

Una chica explosiva (Weird science)

- *La mujer explosiva (Weird science)*

Robocop (Robocop)

1995

El cliente (The client)

1996

F/X: The series

- *F/X: Ilusiones mortales (F/X)*

Fuera de onda (Clueless)

Mentes peligrosas (Dangerous minds)

Party girl

The big easy

- *Mi querido detective (The big easy)*

1997

Buffy, cazavampiros (Buffy, the vampire slayer)

- *Buffy, la cazavampiros (Buffy, the vampire slayer)*

Cariño, he encogido a los niños (Honey, I shrunk the kids)

Conan (Conan)

Las tortugas ninja (Ninja turtles: The next mutation)

- *Las tortugas ninja (Teenage mutant ninja turtles)*

Loca academia de policía (Police academy)

Nikita (La femme Nikita)

Stargate SG-1 (Stargate SG-1)

- *Stargate, puerta a las estrellas (Stargate)*

The hunger II (The hunger)

- *El ansia (The hunger)*

Timecop

- *Timecop, policía en el tiempo (Timecop)*

La nueva familia Addams (The new Addams family)

- *La familia Addams (The Addams family)*

1998

El cuervo (The crow)

La red (The net)

Los siete magníficos (The magnificent seven)

Mortal kombat: Conquest (Mortal kombat: Conquest)

- *Mortal kombat (Mortal kombat)*

1999

Desafío total 2070 (Total recall 2070)

- *Desafío total (Total recall) / Blade runner (Blade runner)*

The beastmaster

- *El señor de las bestias (El señor de las bestias)*

2000

El fugitivo (The fugitive)

Soul food

- *Líos de familia (Soul food)*

2001

Robocop: Prime directives

- *Robocop (Robocop)*

2002

La zona muerta (The dead zone)

2003

My big fat greek life

- *Mi gran boda griega (My big fat greek wedding)*

Tremors: The series

- *Temblores (Tremors)*

Karen Sisco

- *Un romance muy peligroso (Out of sight)*

2004

Legally blonde

- *Una rubia muy legal (Legally blonde)*

ANEXO 2: RELACIÓN DE SERIES DE TELEVISIÓN POR SU DURACIÓN.

TOTAL: 147 (DESDE 1960)

GRAN ÉXITO (+4 TEMPORADAS): 17 (11,56%)

ÉXITO MODERADO (3/4 TEMPORADAS): 18 (12,24%)

FRACASO (1/2 TEMPORADAS): 112 (76,19%)

FRACASO TOTAL (1 TEMPORADA): 97 (65,98%)

11 TEMPORADAS (1):

MASH: CBS, 1972-1983.

9 TEMPORADAS (2):

Alicia: CBS, 1976-1985.

El virginiano: NBC, 1962-1971.

8 TEMPORADAS (1):

Stargate SG-1: Showtime, 1997-2002; Sci-Fi Channel, 2002- (en producción).

7 TEMPORADAS (3):

Buffy, cazavampiros: WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003.

En el calor de la noche: NBC, 1988-1992; CBS, 1992-1994.

McCloud: NBC, 1970-1977.

6 TEMPORADAS (3):

Los inmortales: Sindicación, 1992-1998.

Mr. Belvedere: ABC, 1985-1990.

Fama: NBC, 1982-1983; Sindicación, 1983-1987.

5 TEMPORADAS (7):

Soul food: Showtime, 2000-04.

Nikita: USA Network, 1997-2001.

Pee-wee's playhouse: CBS, 1986-1991.

Hotel: ABC, 1983-1988.

The odd couple: ABC, 1970-1975.

Peyton place: ABC, 1964-1969.

Dr. Kildare: NBC, 1961-1966.

4 TEMPORADAS (5):

La mujer explosiva: USA Network, 1994-1997.

Vida de estudiante: CBS, 1978-1979; Showtime, 1983-1986.

Daktari: CBS, 1966-69

Mi amigo Flipper: NBC, 1964-1968

Viaje al fondo del mar: ABC, 1964-1968.

3 TEMPORADAS (13):

La zona muerta: USA Network, 2002- (en producción).

El señor de las bestias: Sindicación, 1999-2001.

Cariño, he encogido al los niños: Disney Channel, 1997-2000.

Fuera de onda: ABC, 1996-1998; UPN, 1998-1999.

Harry y los Henderson: Sindicación, 1991-1993.

The adventures of the black stallion: Sindicación, 1990-1993.

La cosa del pantano: USA Network, 1990-1993.

De 9 a 5: ABC, 1982-1983; Sindicación, 1986-1988.

House calls: CBS, 1979-1982.

Buscando novia a papá: ABC, 1969-1972.

Twelve o'clock high: ABC, 1964-1967.

The farmer's daughter: ABC, 1963-1966.

The third man: Sindicación, 1960-1962.

2 TEMPORADAS (15):

Los siete magníficos: CBS, 1998-2000.

La nueva familia Addams: ABC Family Channel, 1997-1999.

The hunger II: Showtime, 1997-2000.

F/X: The series: Sindicación, 1996-1998 .

Las aventuras del joven Indiana Jones: ABC, 1992-1996.

Las pesadillas de Freddy: Sindicación, 1988-1990.

La guerra de los mundos: Sindicación, 1988-1990.

Private Benjamin: CBS, 1981-1983.

Harper Valley P.T.A.: NBC, 1981-1982.

La conquista del oeste: ABC, 1978-1979.

Operation Petticoat: ABC, 1977-1979.

Petrocelli: NBC, 1974-1976.

El fantasma y la señora Muir: NBC, 1968-1969; ABC, 1969-1970.

Please, don't eat the daisies: NBC, 1965-1967.

National velvet: NBC, 1960-1962.

1 TEMPORADAS (97):

My fat greek life: CBS, 2003.

Tremors: The series: Sci-Fi Channel, 2003.

Karen Sisco: ABC, 2003-2004.

Robocop: Prime directives: Sindicación, 2001.

El fugitivo: CBS, 2000-2001.

Desafío total 2070: Showtime, 1999-2000 .

Mortal kombat: Sindicación, 1998-1999.

El cuervo: Sindicación, 1998-1999.

La red: USA Network, 1998-1999.

Timecop: ABC, 1997-1998.

Loca academia de policía: Sindicación, 1997-1998.

Las tortugas ninja: Fox Kids, 1997-1998.

Conan: Sindicación, 1997-1998.

El cliente: CBS, 1995-1996.

The big easy: USA Network, 1996-1997.
Mentes peligrosas: ABC, 1996-1997.
Party girl: Fox, 1996.
Robocop: Sindicación, 1994.
Los intocables: Sindicación, 1993-1994.
Ellas dan el golpe: CBS, 1993.
Bill & Ted's excellent adventures: Fox, 1992.
Eddie Dodd: ABC, 1991.
Mira quien habla: ABC, 1991-1992.
Ferris Bueller: NBC, 1990-1991.
Uncle Buck: CBS, 1990-1991.
Bagdad café: CBS, 1990-1991.
Dulce hogar, a veces: NBC, 1990-1991.
Working girl: NBC, 1990.
Rebeldes: Fox, 1990.
Alien nación: Fox, 1989-1990.
Baby boom: NBC, 1988-1989.
Dirty dancing: CBS, 1988-1999.
Los doce del patíbulo: Fox, 1988.
Down & out in Beverly Hills: Fox, 1987.
Nothing in common: NBC, 1987.
Bustin' loose: CBS, 1987-1988.
You can't take it with you: Sindicación, 1987-1988.
Starman: ABC, 1986-1987.
Fast times: CBS, 1986.
Gung ho: ABC, 1986-1987.
Stir crazy: CBS, 1985-1986.
El trueno azul: ABC, 1984.
The four seasons: CBS, 1984.
Gun shy: CBS, 1983.
Casablanca: NBC, 1983.
Siete novias para siete hermanos: CBS, 1982-1983.
Herbie, the love bug: CBS, 1982.
Flamingo road: NBC, 1981-1982.
Foul play: ABC, 1981.
Walking tall: NBC, 1981.
Freebie and the Bean: CBS, 1980-1981.
Breaking away: ABC, 1980-1981.
Beyond Westworld: CBS, 1980.
Semi-tough: ABC, 1980.
Turnabout: NBC, 1979.
Delta house: ABC, 1979.
Dear detective: CBS, 1979.
The bad new bears: CBS, 1979-1980.
La fuga de Logan: CBS, 1977-1978.
Las aventuras de Grizzly Adams: NBC, 1977-1978.
Executive suite: CBS, 1976-1977.
Serpico: NBC, 1976-1977.
Popi: CBS, 1976.
Swiss family Robinson: ABC, 1975-1976.

Matt Helm: ABC, 1975.
Paper moon: ABC, 1974-1975.
Nacida libre: NBC, 1974.
The cowboys: ABC, 1974.
Shaft: CBS, 1973-1974.
The planet of the apes: CBS, 1974.
Love story: NBC, 1973-1974.
Adam's rib: ABC, 1973.
Bob & Carol & Ted & Alice: ABC, 1973.
Anna and the king: CBS, 1972.
Madigan: NBC, 1972.
Barefoot in the park: ABC, 1970-1971.
The interns: CBS, 1970-1971.
Mr. Deeds goes to town: ABC, 1969-70.
Cowboy in Africa: ABC, 1967-1968.
Hondo: ABC, 1967.
The rounders: ABC, 1966-1967.
Shane: ABC, 1966.
Gidget: ABC, 1965-1966.
Tammy: ABC, 1965-1966.
Mister Roberts: NBC, 1965-1966.
The wackiest ship in the army: NBC, 1965-1966.
The long hot summer: ABC, 1965-1966.
No time for sergeants: ABC, 1964-1965.
Destry: ABC, 1964.
Going my way: ABC, 1962-1963.
Mr. Smith goes to Washington: ABC, 1962-1963.
Room for one more: ABC, 1962.
Bus stop: ABC, 1961-1962.
Margie: ABC, 1961-1962.
The asphalt jungle: ABC, 1961.
The father of the bride: CBS, 1961-1962.
My sister Eileen: CBS, 1960-61.

ANEXO 3: RELACIÓN DE PELÍCULAS BASADAS EN SERIES DE TELEVISIÓN EN ORDEN CRONOLÓGICO CON SUS RECAUDACIONES EN LA TAQUILLA NORTEAMERICANA⁴⁸⁹.

1954

PR: *Dragnet*

1956

PR: *Intriga extranjera (Foreign intrigue)*

- *Foreign intrigue*

Our Miss Brooks

The lone ranger

1958

PR: *The line-up*

The lone ranger and the lost city of gold (S)

1964

PR: *McHale's navy*

- *La marina de McHale (McHale's navy)*

1965

PR: *McHale's navy joins the Air Force (S)*

1966

PR: *Batman (Batman)*

Munster, go home

- *La familia Munster (The Munsters)*

1967

PR: *Gunn*

- *Peter Gunn (Peter Gunn)*

1968

PR: *Head*

- *The Monkees*

1970

PR: *Sombras en la oscuridad (House of dark shadows)*

- *Dark shadows*

1971

PR: *Night of dark shadows (S)*

⁴⁸⁹ Recaudaciones tomadas de TheNumbers: <http://www.the-numbers.com>. PR indica prolongación y RE reelaboración. (S) indica secuela. En caso de que el título del programa de origen (el original o la traducción) no coincida con la adaptación, se anota en la parte inferior seguido de un guión.

1979

PR: *The muppet movie* (\$76.657.000)
- *El show de los teleñecos (The muppet show)*
Star trek: La película (\$82.300.000)
- *Star trek / La conquista del espacio (Star trek)*

1980

PR: *Granujas a todo ritmo (The Blues Brothers)* (\$54.200.000)
- *Saturday night live*
El disparatado agente 86 (The nude bomb)
- *El superagente 86 (Get Smart)*

1981

PR: *El gran golpe de los teleñecos (The great muppet caper)* (S) (\$31.206.000)
RE: *Dinero caído del cielo (Pennies from heaven)* (\$6.200.000)
- *Pennies from heaven*

1982

PR: *Star trek II: La ira de Khan (Star trek: The wrath of Khan)* (S) (\$78.912.963)

1983

PR: *The adventures of Bob & Doug McKenzie: Strange brew* (\$8.571.374)
- *Second city TV / SCTV Network 90*
RE: *En los límites de la realidad (The twilight zone: The movie)* (\$29.500.000)
- *En los límites de la realidad / La dimensión desconocida (The twilight zone)*

1984

PR: *Los teleñecos conquistan Manhattan (The muppets take Manhattan)* (S)
(\$25.534.000)
Star trek III: En busca de Spock (Star trek III: The search for Spock) (S)
(\$76.400.000)

1985

PR: *Sesame street presents: Follow that bird*
- *Barrio sésamo (Sesame street)*

1986

PR: *Star trek IV: Misión: Salvar la Tierra (Star trek IV: The voyage home)* (S)
(\$109.713.132)

1987

RE: *Dos sabuesos despistados (Dragnet)* (\$57.387.000)
- *Dragnet*
Los intocables (The untouchables) (\$76.270.000)
Se busca vivo o muerto (Wanted: Dead or alive) (\$7.555.000)
- *Wanted: Dead or alive*

1988

PR: *Agárralo como puedas (The naked gun)* (\$78.041.829)
- *Police squad!*

1989

PR: *Star trek V: La última frontera (Star trek V: The final frontier)* (S)
(\$52.206.498)

1990

PR: *El gato infernal (Tales from the darkside: The movie)* (\$16.324.573)
- *Tales from the darkside*

1991

PR: *Star trek VI: Aquel país desconocido (Star trek VI: The undiscovered country)* (S) (\$74.739.913)
Agárralo como puedas 2 1/2: El aroma del miedo (The naked gun 2 1/2: The smell of fear) (S) (\$86.930.411)

RE: *La familia Addams (The Addams family)* (\$113.502.246)

1992

PR: *Los teleñecos en Cuento de Navidad (The muppet Christmas carol)* (S)
(\$27.281.507)

Wayne's world. ¡Qué desparrame! (Wayne's world) (\$121.697.323)
- *Saturday night live*

Twin Peaks: Fuego camina conmigo (Twin Peaks: Fire walk with me)
(\$4.160.851)
- *Twin Peaks (Twin Peaks)*

1993

PR: *Wayne's world 2 (Wayne's world 2)* (S) (\$47.965.000)

Los Caraconos (Coneheads) (\$21.153.686)
- *Saturday night live*

RE: *El fugitivo (The fugitive)* (\$183.875.760)

Rústicos en Dinerolandia (The Beverly hillbillies) (\$41.954.205)
- *Los nuevos ricos (The Beverly hillbillies)*

La familia Addams: La tradición continúa (The addams family values) (S)
(\$46.293.855)

1994

PR: *Es Pat (It's Pat)* (\$60.822)
- *Saturday night live*

Star trek: La próxima generación (Star trek: Generations) (\$75.612.463)
- *Star trek / La conquista del espacio (Star trek)*
- *Star trek: La nueva generación (Star trek: The next generation)*

Agárralo como puedas 33 1/3: El insulto final (The naked gun 33 1/3: The final insult) (S) (\$51.041.856)

RE: *Coche 54, ¿dónde estás?* (*Car 54, where are you?*) (\$1.238.080)
- *Patrulla 54* (*Car 54, where are you?*)
Maverick (*Maverick*) (\$101.631.272)

1995

PR: *Caballero del diablo* (*Tales from the crypt presents: Demon knight*)
(\$20.983.790)
- *Cuentos de la cripta* (*Tales from the crypt*)
Rescate familiar (*Stuart saves his family*) (\$911.310)
- *Saturday night live*

RE: *La tribu de los Brady* (*The Brady bunch movie*) (\$46.546.167)
- *La tribu de los Brady / Segundo matrimonio* (*The Brady bunch*)

1996

PR: *El club de los vampiros* (*Tales from the crypt presents: Bordello of blood*)
(\$5.601.285)

- *Cuentos de la cripta* (*Tales from the crypt*)

Los teleñecos en la isla del tesoro (*Muppet treasure island*) (S)
(\$34.327.391)

Star trek: Primer contacto (*Star trek: First contact*) (S) (\$91.968.563)

- *Star trek: La nueva generación*

Kids in the hall: Brain candy (\$2.640.536)

- *Kids in the hall*

Misterio en el espacio: La película (*Mystery science theatre 3000 : The movie*) (\$949.745)

- *Mystery science theatre 3000*

RE: *Misión imposible* (*Mission: Impossible*) (\$180.981.886)

Sargento Bilko (*Sgt. Bilko*) (\$30.356.589)

- *The Phil Silvers show*

El retorno de los Brady (*A very Brady sequel*) (S) (\$21.443.204)

1997

PR: *Good Burger* (\$23.712.993)

- *All that*

RE: *El Santo* (*The Saint*) (\$61.355.436)

La armada de McHale (*McHale's navy*) (\$4.529.843)

- *La marina de McHale* (*McHale's navy*)

Las desventuras de Beaver (*Leave it to Beaver*) (\$11.307.615)

- *Leave it to Beaver*

1998

PR: *Bean* (*Bean*) (\$45.334.169)

- *Mr. Bean* (*Mr. Bean*)

Expediente X: La película (*The X-files*) (\$83.892.374)

- *Expediente X* (*The X-files*)

Movida en el Roxbury (A night at the Roxbury) (\$30.331.165)
 - *Saturday night live*
Star trek: Insurrección (Star trek: Insurrection) (S) (\$70.187.658)
Blues Brothers 2000 (Blues Brothers 2000) (S) (\$14.089.198)

RE: *Los vengadores (The avengers)* (\$23.384.939)
Perdidos en el espacio (Lost in space) (\$69.117.629)

1999

PR: *Superstar (Superstar)* (\$30.628.981)
 - *Saturday night live*
Elmo en el país de los gruñones (Elmo in Grouchland) (\$11.634.458)
 - *Barrio Sésamo (Sesame street)*
Los teleñecos en el espacio (Muppets in space) (S) (\$16.304.786)

RE: *Escuadrón oculto (The mod squad)* (\$13.260.050)
 - *Patrulla juvenil (The mod squad)*
Wild wild west (Wild wild west) (\$113.805.681)
 - *Jim West (Wild wild west)*
Mi marciano favorito (My favorite martian) (\$36.850.101)

2000

PR: *El terror de las chicas (The ladies man)* (\$13.592.872)
 - *Saturday night live*
Los inmortales: Juego final (Highlander: Endgame) (\$12.801.190)
 - *Los inmortales (Highlander)*

RE: *Los ángeles de Charlie (Charlie's angels)* (\$125.305.545)
Traffic (Traffic) (\$124.107.476)
 - *Traffik*
Misión imposible 2 (Mission: Imposible II) (S) (\$215.409.889)

2002

PR: *Star trek: Némesis (Star trek: Nemesis)* (S) (\$43.119.879)

RE: *Soy espía (I spy)* (\$33.105.600)
 - *Yo soy espía (I spy)*

2003

PR: *Lizzie superstar (The Lizzie McGuire movie)* (\$42.672.630)
 - *Lizzie McGuire (Lizzie McGuire)*

RE: *S.W.A.T.: Los hombres de Harrelson (S.W.A.T.)* (\$116.877.597)
 - *Los hombres de Harrelson (S.W.A.T.)*
Los ángeles de Charlie: Al límite (Charlie's angels: Full throttle) (S)
 (\$100.814.328)

2004

RE: *Starsky y Hutch (Starsky & Hutch)* (\$87.542.046)

2005

PR: *Serenity*

- *Firefly*

Strangers with Candy

RE: *Bewitched*

- *Embrujada (Bewitched)*

The honeymooners

**ANEXO 4: RELACIÓN DE PELÍCULAS DE IMAGEN REAL
BASADAS EN SERIES DE ANIMACIÓN.**

SERIE	PELÍCULA
<i>Las aventuras de Rocky y Bullwinkle (Rocky and his friends)</i> , ABC: 1959-61.	<i>Boris y Natasha (Boris and Natasha)</i> , 1992. Dir: Charles Martin Smith
<i>Los Picapiedra (The Flintstones)</i> , ABC: 1960-66.	<i>Los Picapiedra (The Flintstones)</i> , 1994. Dir: Brian Levant
<i>George of the jungle</i> , ABC: 1967.	<i>George de la jungla (George of the jungle)</i> , 1997. Dir: Sam Weisman
<i>Las aventuras de Rocky y Bullwinkle (The Bullwinkle show)</i> , NBC: 1961-64.	<i>Dudley de la montaña (Dudley Do-Right)</i> , 1999. Dir. Hugh Wilson
<i>El inspector Gadget (Inspector Gadget)</i> , Sindicación 1983-86.	<i>El inspector Gadget (Inspector Gadget)</i> , 1999. Dir: David Kellogg
<i>Los Picapiedra (The Flintstones)</i> , ABC: 1960-66.	<i>Los Picapiedra en Viva Rock Vegas (The Flintstones in Viva Rock Vegas)</i> , 2000. Dir: Brian Levant
<i>Las aventuras de Rocky y Bullwinkle (Rocky and his friends)</i> , ABC: 1959-61.	<i>Las aventuras de Rocky y Bullwinkle (The adventures of Rocky and Bullwinkle)</i> , 2000. Dir: Des McAnuff
<i>Josie y sus Melódicas (Josie and the Pussycats / Josie and the Pussycats in the Outer Space)</i> , CBS: 1970-72.	<i>Josie y las Melódicas (Josie and the Pussycats)</i> , 2001. Dir: Deborah Kaplan y Harry Elfont
<i>Scooby-Doo (Scooby-Doo, Where are you?)</i> , CBS: 1969-70.	<i>Scooby-Doo (Scooby-Doo)</i> , 2002. Dir: Raja Gosnell
<i>Scooby-Doo (Scooby-Doo, Where are you?)</i> , CBS: 1969-70.	<i>Scooby-Doo 2: Desatado (Scooby Doo: Monsters unleashed)</i> , 2004. Dir: Raja Gosnell
<i>Aeon Flux</i> , MTV: 1991-95.	<i>Aeon Flux</i> , 2005. Dir: Karyn Kusama

ANEXO 5: RELACIÓN DE PELÍCULAS DE ANIMACIÓN BASADAS EN SERIES DE ANIMACIÓN.

SERIE	PELÍCULA
<i>El Oso Yogi (The Yogi Bear Show)</i> , Sindicación: 1961-63.	<i>Hey there, it's Yogi bear</i> , 1964. Dir: William Hanna y Joseph Barbera
<i>Los Picapiedra (The Flintstones)</i> , ABC: 1960-66.	<i>El agente Picapiedra (The man called Flintstone)</i> , 1966. Dir: William Hanna y Joseph Barbera
<i>Los Supersónicos (The Jetsons)</i> , ABC: 1962-63.	<i>Los Supersónicos: La película (The Jetsons: The movie)</i> , 1990. Dir: William Hanna y Joseph Barbera
<i>Patoaventuras (Ducktales)</i> , Sindicación: 1987-90.	<i>Patoaventuras: La película (Ducktales: The movie – Treasure of the lost lamp)</i> , 1990. Dir: Bob Hathcock
<i>Batman (Batman: The animated series)</i> , Fox: 1992-95.	<i>Batman: La máscara del fantasma (Batman: The mask of the phantasm)</i> , 1993. Dir: Eric Radomski y Bruce W. Timm
<i>Beavis y Butt-head (Beavis and Butt-head)</i> , MTV: 1993-1997.	<i>Beavis y Butt-head recorren América (Beavis and Butt-head do America)</i> , 1996. Dir: Yvette Kaplan y Mike Judge.
<i>Rugrats: Aventuras en pañales (Rugrats)</i> , Nickelodeon: 1991-2003.	<i>Rugrats: La película (The rugrats movie)</i> , 1998. Dir: Igor Kovalyov y Norton Virgien
<i>Doug (Doug)</i> , Nickelodeon: 1991-94 / <i>Las nuevas aventuras de Doug (Disney's Doug)</i> , ABC: 1996-99.	<i>Doug, su 1ª película (Doug's 1st movie)</i> , 1999 Dir: Maurice Joyce
<i>South Park (South Park)</i> , Comedy Central: 1997-.	<i>South Park: Más grande, más largo y sin cortes (South Park: Bigger, longer & uncut)</i> , 1999. Dir: Trey Parker y Matt Stone
<i>Rugrats: Aventuras en pañales (Rugrats)</i> , Nickelodeon: 1991-2003.	<i>Rugrats en París: La película (Rugrats in Paris: The movie – Rugrats II)</i> , 2000. Dir: Stig Bergvist y Paul De Meyer

<i>La banda del patio (Recess)</i> , ABC: 1997-2001.	<i>La banda del patio: La película (Recess: School's out)</i> , 2001. Dir: Chuck Sheetz
<i>¡Oye, Arnold! (Hey, Arnold!)</i> , Nickelodeon: 1996-2002.	<i>¡Oye, Arnold!: La película (Hey, Arnold!: The movie)</i> , 2002. Dir: Tuck Tucker.
<i>Los Thornberrys (The wild Thornberrys)</i> , Nickelodeon: 1998-2003.	<i>Los Thornberrys: La película (The wild Thornberrys movie)</i> , 2002. Dir: Cathy Malkasian y Jeff McGrath
<i>Las supernenas (The powerpuff girls)</i> , Cartoon Network: 1998-.	<i>Las supernenas: La película (The powerpuff girls movie)</i> , 2002. Dir: Craig McCracken
<i>Rugrats: Aventuras en pañales (Rugrats)</i> , Nickelodeon: 1991-2003. <i>Los Thornberrys (The wild Thornberrys)</i> , Nickelodeon: 1998-2003.	<i>Los rugrats. Vacaciones salvajes (Rugrats go wild!)</i> , 2003. Dir: John Eng y Norton Virgien
<i>Bob Esponja (SpongeBob SquarePants)</i> , Nickelodeon: 1999-.	<i>The SpongeBob SquarePants movie</i> , 2004. Dir: Sherm Cohen y Stephen Hillenburg
<i>Teacher's pet</i> , ABC: 2000-02.	<i>Teacher's pet</i> , 2004. Dir: Timothy Björklund
<i>Clifford, the big red dog</i> , PBS: 2000-03.	<i>Clifford's really big movie</i> , 2004. Dir: Robert C. Ramírez

ANEXO 6: RELACIÓN DE PELÍCULAS BASADAS EN OBRAS DE PROGRAMAS ANTOLÓGICOS (1955-1965).

1955

Marty (Marty). Dirigida por Delbert Mann. Escrita por Paddy Chayefsky.
Basada en *Marty (Goodyear television playhouse, 1953)*. Dirigida por Delbert Mann. Escrita por Paddy Chayefsky.

1956

El farsante (The rainmaker). Dirigida por Joseph Anthony. Escrita por N. Richard Nash.
Basada en *The rainmaker (Philco television playhouse, 1953)*. Escrita por N. Richard Nash.

Llega un pistolero (The fastest gun alive). Dirigida por Russell Rouse. Escrita por Frank D. Gilroy y Russell Rouse.
Basada en *The last notch (U.S. Steel hour, 1954)*. Escrita por Frank D. Gilroy.

Rapto (Ransom!). Dirigida por Alex Segal. Escrita por Cyril Hume y Richard Maibaum.
Basada en *Fearful decision (U.S. Steel hour, 1954)*. Dirigida por Alex Segal. Escrita por Cyril Hume y Richard Maibaum.

The catered affair. Dirigida por Richard Brooks. Escrita por Gore Vidal.
Basada en *The catered affair (Philco television playhouse, 1954)*. Escrita por Paddy Chayefsky.

Crime in the street. Dirigida por Don Siegel. Escrita por Reginald Rose.
Basada en *Crime in the street (The Elgin hour, 1955)*. Dirigida Sidney Lumet. Escrita por Reginald Rose.

Patterns. Dirigida por Fielder Cook. Escrita por Rod Serling.
Basada en *Patterns (Kraft television playhouse, 1955)*. Dirigida por Fielder Cook. Escrita por Rod Serling.

Traidor a su patria (The rack). Dirigida por Arnold Laven. Escrita por Stewart Stern.
Basada en *The rack (U.S. Steel hour, 1955)*. Dirigida por Alex Segal. Escrita por Rod Serling.

Slander. Dirigida por Roy Rowland. Escrita por Jerome Weidman.
Basada en *A public figure (Studio one, 1956)*. Escrita por Harry W. Junkin.

1957

La noche de los maridos (The bachelor party). Dirigida por Delbert Mann. Escrita por Paddy Chayefsky.

Basada en *The bachelor party (Philco television playhouse, 1953)*. Dirigida por Delbert Mann. Escrita por Paddy Chayefsky.

Doce hombres sin piedad (Twelve angry men). Dirigida por Sidney Lumet. Escrita por Reginald Rose.

Basada en *Twelve angry men (Studio one, 1954)*. Dirigida por Franklin J. Schaffner. Escrita por Reginald Rose.

Spring reunion. Dirigida por Robert Pirosh. Escrita por Robert Pirosh y Elick Moll.

Basada en *Spring reunion (Goodyear television playhouse, 1954)*. Escrita por Robert Alan Aurthur.

Donde la ciudad termina (Edge of the city). Dirigida por Martin Ritt. Escrita por Robert Alan Aurthur.

Basada en *A man is ten feet tall (Philco television playhouse, 1955)*. Dirigida por Robert Mulligan. Escrita por Robert Alan Aurthur.

The young stranger. Dirigida por John Frankenheimer. Escrita por Robert Dozier.

Basada en *Deal a blow (Climax!, 1955)*. Dirigida por John Frankenheimer. Escrita por Robert Dozier.

Dino. Dirigida por Thomas Carr. Escrita por Reginald Rose.

Basada en *Dino (Studio one, 1956)*. Dirigida por Paul Nickell. Escrita por Reginald Rose.

Man on fire. Dirigida y escrita por Ranal MacDougall.

Basada en *Man on fire (The Alcoa hour, 1956)*. Dirigida por Sidney Lumet. Escrita por Jack Jacobs y Malvin Wald.

1958

All mine to give. Dirigida por Allen Reisner. Escrita por Dale Eunson.

Basada en *The day they gave babies away (Climax!, 1955)*. Dirigida por Allen Reisner. Escrita por Katherine Albert.

El zurdo (The left handed gun). Dirigida por Arthur Penn. Escrita por Leslie Stevens.

Basada en *The death of Billy the Kid (Philco television playhouse, 1955)*. Dirigida por Robert Mulligan. Escrita por Gore Vidal.

Sing, boy, sing. Dirigida por Harry Ephron. Escrita por Claude Binyon.

Basada en *The singin' idol (Kraft television theatre, 1957)*. Dirigida por Paul Bogart. Escrita por Paul Monash.

1959

En la mitad de la noche (Middle of the night). Dirigida por Delbert Mann. Escrita por Paddy Chayefsky.

Basada en *Middle of the night (Philco television playhouse, 1954)*.
Dirigida por Delbert Mann. Escrita por Paddy Chayefsky.

The rabbit trap. Dirigida por Philip Leacock. Escrita por J. P. Miller.

Basada en *The rabbit trap (Goodyear television playhouse, 1955)*.
Dirigida por Delbert Mann. Escrita por J.P. Miller.

1960

Un marciano en California (Visit to a small planet). Dirigida por Norman Taurog. Escrita por Edmund Beloin y Henry Garson.

Basada en *Visit to a small planet (Goodyear television playhouse, 1955)*.
Dirigida por Jack Smight. Escrita por Gore Vidal.

1961

Vencedores o vencidos (Judgment at Nuremberg). Dirigida por Stanley Kramer. Escrita por Abby Mann.

Basada en *The judgment at Nuremberg (Playhouse 90, 1959)*. Dirigida por George Roy Hill. Escrita por Abby Mann.

1962

El milagro de Ana Sullivan (The miracle worker). Dirigida por Arthur Penn. Escrita por William Gibson.

Basada en *The miracle worker (Playhouse 90, 1957)*. Dirigida por Arthur Penn. Escrita por William Gibson.

Incident in an alley. Dirigida por Edward L. Cahn. Escrita por Owen Harris y Harold Medford.

Basada en *Incident in an alley (U.S. Steel hour, 1955)*. Dirigida por Sidney Lumet. Escrita por Rod Serling.

Réquiem por un campeón (Requiem for a heavyweight). Dirigida por Ralph Nelson. Escrita por Rod Serling.

Basada en *Requiem for a heavyweight (Playhouse 90, 1956)*. Dirigida por Ralph Nelson. Escrita por Rod Serling.

Días de vino y rosas (Days of wine and roses). Dirigida por Blake Edwards. Escrita por J.P. Miller.

Basada en *The days of wine and roses (Playhouse 90, 1958)*. Dirigida por John Frankenheimer. Escrita por J. P. Miller.

1963

Ángeles sin paraíso (A child is waiting). Dirigida por John Cassavetes. Escrita por Abby Mann.

Basada en *A child is waiting (Studio one, 1957)*. Escrita por Abby Mann.

1964

Dear heart. Dirigida por Delbert Mann. Escrita por Tad Mosel.

Basada en *The out-of-towners (Studio one, 1957)*. Dirigida por Jack Smight. Escrita por Tad Mosel.

1965

Walk a tightrope. Dirigida por Frank Nesbitt. Escrita por Neil McCallum.

Basada en *Walk a tightrope (Climax!, 1957)*. Escrita por Mann Rubin.

ANEXO 7: RELACIÓN DE VERSIONES ESPACIALES Y TEMPORALES DE SERIES DE TELEVISIÓN.

- VERSIONES ESPACIALES DE SERIES BRITÁNICAS.

SERIE ORIGINAL	VERSIÓN
<i>Till death us do part</i> , BBC1: 1965-75.	<i>All in the family / Archie Bunker's Place</i> , CBS: 1971-83.
<i>Steptoe and son</i> , BBC1: 1962-74.	<i>Sanford and son</i> , NBC: 1972-77.
<i>Love thy neighbor</i> , ITV: 1972-76.	<i>Love thy neighbor</i> , ABC: 1973.
<i>Nearest and dearest</i> , ITV: 1968-73.	<i>Thicker than water</i> , ABC: 1973.
<i>For the love of Ada</i> , ITV: 1970-71.	<i>A touch of grace</i> , ABC: 1973.
<i>On the buses</i> , ITV: 1969-73.	<i>Lotsa luck</i> , NBC: 1973-74.
<i>Porridge</i> , BBC2: 1973; BBC1: 1974-77.	<i>On the rocks</i> , ABC: 1975-76.
<i>Un hombre en casa (Man about the house)</i> , ITV: 1973-76.	<i>Apartamento para tres (Three's company)</i> , ABC: 1977-84.
<i>Billy liar</i> , ITV: 1973-74.	<i>Billy</i> , CBS: 1979.
<i>Miss Jones and son</i> , ITV: 1977-78.	<i>Miss Winslow and son</i> , CBS: 1979.
<i>Los Roper (George & Mildred)</i> , ITV: 1976-79.	<i>Los Roper (The Ropers)</i> , ABC: 1979-80.
<i>Keep it in the family</i> , ITV: 1980-83.	<i>Too close for comfort</i> , ABC: 1980-83; Sindicación: 1984-86.
<i>Two's a company</i> , ITV: 1975-79.	<i>The two of us</i> , CBS: 1981-82.
<i>Fawlty Towers</i> , BBC2: 1975-79.	<i>Amanda's</i> , ABC: 1983.
<i>Tom, Dick & Harriet</i> , ITV: 1982-83.	<i>Foot in the door</i> , CBS: 1983.
<i>Caida y auge de Reginald Perrin (The fall and rise of Reginald Perrin)</i> , BBC1: 1976-79.	<i>Reggie</i> , ABC: 1983.
<i>Pig in the middle</i> , ITV: 1980-83.	<i>Oh Madeline</i> , ABC: 1983-84.
<i>El nido de Robin (Robin's nest)</i> , ITV: 1977-81.	<i>Tres son mogollón (Three's a crowd)</i> , ABC: 1984-85.

<i>Agony</i> , ITV: 1979-81.	<i>The Lucie Arnaz show</i> , CBS: 1985.
<i>Trippler's day</i> , ITV: 1984 / <i>Slinger's Day</i> , ITV: 1986-87.	<i>Check it out</i> , USA Cable Network: 1985-88.
<i>Home to roost</i> , ITV: 1985-90.	<i>You again?</i> , NBC: 1986-87.
<i>Mind your language</i> , ITV: 1977-86.	<i>What a country</i> , Sindicación: 1986-87.
<i>Dear John</i> , BBC1: 1986-87.	<i>Dear John</i> , NBC: 1988-92.
<i>Birds of a feather</i> , BBC1: 1989-98.	<i>Stand by your man</i> , Fox: 1992.
<i>One foot in the grave</i> , BBC1: 1990-2000.	<i>Cosby</i> , CBS: 1996-2000.
<i>Tíos brutos (Men behaving badly)</i> , ITV: 1992 / BBC1: 1994-98.	<i>Men behaving badly</i> , NBC: 1996-97.
<i>Cracker</i> , ITV: 1993-96.	<i>Cracker</i> , ABC: 1997-98.
<i>Holding the baby</i> , ITV: 1997-98.	<i>Holding the baby</i> , Fox: 1998.
<i>Fawlty Towers</i> , BBC2: 1975-79.	<i>Payne</i> , CBS: 1999.
<i>La vida, el amor y todo lo demás (Cold feet)</i> , ITV: 1997-2003.	<i>Cold feet</i> , NBC: 1999.
<i>Queer as folk</i> , Channel 4: 1999-2000.	<i>Queer as folk</i> , Showtime: 2000-.
<i>The young person's guide to becoming a rock star</i> , Channel 4: 1998.	<i>My guide to becoming a rock star</i> , WB: 2002.
<i>Así somos (As if)</i> , Channel 4: 2001-04.	<i>As if</i> , UPN: 2002.
<i>The Grimleys</i> , ITV: 1997-2001.	<i>The Grubbs</i> , Fox: 2002. (Serie inédita cancelada antes de comenzar la emisión.)
<i>Coupling</i> , BBC2: 2000-.	<i>Coupling</i> , NBC: 2003.
<i>The Kumars at No. 42</i> , BBC2: 2001-03.	<i>The Ortegas</i> , Fox: 2004. (Serie inédita cancelada antes de comenzar la emisión.)
<i>Touching evil</i> , ITV: 1997-99.	<i>Touching evil</i> , USA Network: 2004.
<i>The office</i> , BBC2: 2001-03.	<i>The office</i> , NBC: 2005-.

-VERSIONES TEMPORALES DE SERIES NORTEAMERICANAS.

SERIE ORIGINAL	VERSIÓN
<i>La extraña pareja (The odd couple)</i> , ABC: 1970-75.	<i>The new odd couple</i> , ABC: 1982-83.
<i>La dimensión desconocida / En los límites de la realidad (The twilight zone)</i> , CBS: 1959-65.	<i>La zona crepuscular</i> , CBS: 1985-87.
<i>Alfred Hitchcock presenta (Alfred Hitchcock presents)</i> , CBS: 1955-60 / NBC: 1960-65.	<i>Alfred Hitchcock presenta</i> : NBC: 1985-86 / Usa Network: 1987-89.
<i>Los Monkees (The Monkees)</i> , NBC: 1966-68.	<i>The new Monkees</i> , Sindicación: 1987.
<i>La familia Monster (The Munsters)</i> , CBS: 1964-66.	<i>La familia Monster (The Munsters)</i> , Sindicación: 1988-91.
<i>Dragnet</i> , NBC: 1952-59.	<i>Dragnet</i> , Sindicación: 1989-90
<i>Mi perra Lassie (Lassie)</i> , CBS: 1954-71.	<i>The new Lassie</i> , Sindicación: 1989-91.
<i>Adam 22</i> , NBC: 1968-75.	<i>Adam 22</i> , Sindicación: 1989-90.
<i>Dark shadows</i> , ABC: 1966-71.	<i>Vampiros</i> , NBC: 1991.
<i>Los intocables (The untouchables)</i> , ABC: 1959-63.	<i>Los intocables (The untouchables)</i> , Sindicación: 1993-94.
<i>Rumbo a lo desconocido (The Outer Limits)</i> , ABC: 1963-65.	<i>Más allá del límite (The outer limits)</i> , Showtime: 1995-2000 / Sci-Fi Channel: 2000-02.
<i>Fama (Fame)</i> , NBC: 1982-83 / Sindicación: 1983-87.	<i>Fame L.A.</i> , Sindicación: 1997-98.
<i>La familia Addams (The Addams family)</i> , ABC: 1964-66.	<i>La nueva familia Addams (The new Addams family)</i> , Fox Family Channel: 1998-99.
<i>Vacaciones en el mar (The love boat)</i> , ABC: 1977-86.	<i>Vacaciones en el mar (The love boat: The next wave)</i> , UPN: 1998-99.
<i>La isla de la fantasía (Fantasy Island)</i> , ABC, 1977-84.	<i>Fantasy island</i> , ABC: 1998-99.

<i>El fugitivo (The fugitive)</i> , ABC: 1963-67.	<i>El fugitivo (The fugitive)</i> , CBS: 2000-01.
<i>La dimensión desconocida / En los límites de la realidad (The twilight zone)</i> , CBS: 1959-65.	<i>Los límites de la realidad (The twilight zone)</i> , UPN: 2002-03.
<i>Mis adorables sobrinos (Family affair)</i> , CBS: 1966-71.	<i>Family affair</i> , WB: 2002-03.
<i>Dragnet</i> , NBC: 1952-59, 1967-70.	<i>Dragnet / L.A. Dragnet</i> , ABC: 2003-04.
<i>Galáctica, estrella de combate (Battlestar Galactica)</i> , ABC: 1978-80.	<i>Galactica</i> , Sci-Fi Channel: 2003-.

ANEXO 8: RELACIÓN DE CONTINUACIONES DE SERIES DE TELEVISIÓN.

- RELACIÓN DE EXPANSIONES PROSPECTIVAS Y RETROSPECTIVAS.

SERIE ORIGINAL	CONTINUACIÓN
<i>Bourbon street beat</i> , ABC: 1959-60.	<i>Surfside six</i> , ABC: 1960-62.
<i>Empire</i> , NBC: 1962-63.	<i>Redigo</i> , NBC: 1963.
<i>Dragnet</i> , NBC: 1952-59.	<i>Dragnet</i> , NBC: 1967-70.
<i>The Danny Thomas show / Make room for daddy</i> , ABC: 1953-57 / CBS: 1957-64.	<i>Make room for granddaddy</i> , ABC: 1970-71.
<i>Funny face</i> , CBS: 1971.	<i>The Sandy Duncan show</i> , CBS: 1972.
<i>La tribu de los Brady (The Brady bunch)</i> , ABC: 1969-74.	<i>The Brady Bunch hour</i> , ABC: 1977.
<i>Maverick</i> , ABC: 1957-62.	<i>The young Maverick</i> , CBS: 1979-80.
<i>Sanford and Son</i> , NBC: 1972-77.	<i>Sanford</i> , NBC: 1980-81.
<i>Maverick</i> , ABC: 1957-62.	<i>Bret Maverick</i> , NBC: 1981-82.
<i>Leave it to Beaver</i> , CBS: 1957-58 / ABC: 1959-63.	<i>The new leave it to Beaver</i> , The Disney Channel: 1985-86 / WTBS: 1986-89.
<i>Gidget</i> , ABC: 1965-66.	<i>The new Gidget</i> , Sindicación: 1986-88.
<i>Misión imposible</i> , CBS: 1966-73.	<i>Misión imposible</i> , ABC: 1988-90.
<i>High Mountain rangers</i> , CBS: 1988.	<i>Jesse Hawkes</i> , CBS: 1989.
<i>La tribu de los Brady (The Brady bunch)</i> , ABC: 1969-74.	<i>The Bradys</i> , CBS: 1990.
<i>The WKRP in Cincinnati</i> , CBS: 1978-82.	<i>The new WKRP in Cincinnati</i> , Sindicación: 1991-93.
<i>King Fu (Kung Fu)</i> , ABC: 1972-75.	<i>Kung Fu: La leyenda continúa (Kung Fu: The legend continues)</i> , Sindicación 1992-96.
<i>Las chicas de oro (The golden girls)</i> , NBC: 1985-92.	<i>El hotel de oro (The golden palace)</i> , NBC: 1992-93.

<i>Route 66</i> , CBS: 1960-64.	<i>Route 66</i> , NBC: 1993.
<i>Salvados por la campana (Saved by the bell)</i> , NBC: 1989-1993.	<i>Salvados por la campana (Saved by the bell: The collage years)</i> , NBC: 1993-1994.
<i>Salvados por la campana (Saved by the bell)</i> , NBC: 1989-1993.	<i>Salvado por la campana: La nueva clase (Saved by the bell: The new class)</i> , NBC: 1993-2000.
<i>La ley de Burke (Burke's law)</i> , ABC: 1963-66.	<i>La ley de Burke (Burke's law)</i> , CBS: 1994-95.
<i>All in the family / Archie Bunker's Place</i> , CBS: 1971-83.	<i>704 Hauser</i> , CBS: 1994.
<i>El superagente 86</i> , NBC: 1965-69 / CBS: 1969-70.	<i>Get Smart</i> , FOX: 1995.
<i>Los vigilantes de la playa (Baywatch)</i> , NBC: 1989-90 / Sindicación: 1991-2001.	<i>Los vigilantes de la noche (Baywatch nights)</i> , Sindicación: 1995-97.
<i>El coche fantástico (The knight rider)</i> , NBC: 1982-86.	<i>El equipo fantástico (Team knight rider)</i> , Sindicación: 1997-98.
<i>Bonanza</i> , NBC: 1959-73.	<i>Ponderosa</i> , PAX: 2001-02.
<i>Hunter (Hunter)</i> , NBC: 1984-91.	<i>Hunter</i> , NBC: 2003.

- RELACIÓN DE SERIES CLÓNICAS.

SERIE DE ORIGEN	SERIES CLÓNICAS
<i>El hombre de CIPOL (The man from U.N.C.L.E.)</i> , NBC: 1964-68.	<i>The girl from U.N.C.L.E.</i> , NBC: 1966-67.
<i>Star trek / La conquista del espacio (Star trek)</i> , NBC: 1966-69.	<i>Star trek: La nueva generación (Star trek: The next generation)</i> , Sindicación: 1987-94.
	<i>Star trek: Espacio Profundo Nueve (Star trek: Deep Space Nine)</i> , Sindicación: 1993-99.
	<i>Star trek: Voyager (Star trek: Voyager)</i> , UPN: 1995-2001.
	<i>Star trek: Enterprise (Star trek: Enterprise)</i> , UPN: 2001-.

Ley y orden (<i>Law & order</i>), NBC: 1990-.	<i>Ley y orden: Unidad de víctimas especiales (Law & order: Special victims unit)</i> , NBC: 1999-.
	<i>Ley y orden: Acción criminal (Law & order: Criminal intent)</i> , NBC: 2001-.
	<i>Law & order: Trial by jury</i> , NBC: 2005-.
<i>C.S.I. (C.S.I.: Crime scene investigation)</i> , CBS: 2000-.	<i>C.S.I.: Miami (C.S.I.: Miami)</i> , CBS: 2002-.
	<i>C.S.I.: NY</i> , CBS: 2004-.
<i>Stargate SG-1 (Stargate SG-1)</i> , Showtime: 1997-2002; Sci-Fi Channel: 2002-.	<i>Stargate: Atlantis</i> , Sci-Fi Channel: 2004-.

- RELACIÓN DE SPIN-OFFS.

SERIE DE ORIGEN	SPIN-OFF
<i>The Gene Autry show</i> , CBS: 1950-56.	<i>The adventures of Champion</i> , CBS: 1955-56.
<i>The Jackie Gleason show</i> , CBS: 1952-70.	<i>The honeymooners</i> , CBS: 1955-56.
<i>Conflict</i> , ABC: 1956-57.	<i>77 Sunset Street</i> , ABC: 1958-64.
<i>December bride</i> , CBS: 1954-59.	<i>Pete and Gladys</i> , CBS: 1960-62.
<i>Studio one</i> , CBS: 1948-58.	<i>The defenders</i> , CBS: 1961-65.
<i>Alcoa premiere</i> , ABC: 1961-63.	<i>La marina de McHale</i> , ABC: 1962-66.
<i>The Andy Griffith show</i> , CBS: 1960-68.	<i>Gomer Pyle, U.S.M.C.</i> , CBS: 1964-1970.
<i>The Andy Griffith show</i> , CBS: 1960-68.	<i>Mayberry R.F.D.</i> , CBS: 1968-71.
<i>Love, american style</i> , ABC: 1969-74.	<i>Happy days (Happy days)</i> , ABC: 1974-84.
<i>La chica de la tele (The Mary Tyler Moore show)</i> , CBS: 1970-77.	<i>Rhoda</i> , CBS: 1974-78.

<i>Maude</i> , CBS: 1972-78.	<i>Good times</i> , CBS: 1974-79.
<i>La chica de la tele (The Mary Tyler Moore show)</i> , CBS: 1970-77.	<i>Phillys</i> , CBS: 1975-77.
<i>All in the family / Archie Bunker's Place</i> , CBS: 1971-83.	<i>The Jeffersons</i> , CBS: 1975-85.
<i>Sanford and Son</i> , NBC: 1972-77.	<i>Grady</i> , NBC: 1975-76.
<i>Embrujada</i> , ABC: 1964-72.	<i>Tabitha</i> , ABC: 1977-78.
<i>Sanford and Son</i> , NBC: 1972-77.	<i>The Sanford arms</i> , NBC: 1977.
<i>El hombre de los seis millones (The six million dollar man)</i> , ABC: 1974-78.	<i>La mujer biónica (The bionic woman)</i> , ABC: 1976-77 / NBC: 1977-78.
<i>Barney Miller</i> , ABC: 1975-82.	<i>Fish</i> , ABC: 1977-78.
<i>La chica de la tele (The Mary Tyler Moore show)</i> , CBS: 1970-77.	<i>Lou Grant (Lou Grant)</i> , CBS: 1977-82.
<i>M.A.S.H. (M*A*S*H*)</i> , CBS: 1972-83.	<i>Trapper John, M.D.</i> , CBS: 1979-86.
<i>Apartamento para tres (Three's company)</i> , ABC: 1977-84.	<i>Los Roper (The Ropers)</i> , ABC: 1979-80.
<i>Enredo (Soap)</i> , ABC: 1977-81.	<i>Benson (Benson)</i> , ABC: 1979-86.
<i>Arnold (Diff'rent strokes)</i> , NBC: 1978-86.	<i>The facts of life</i> , NBC: 1979-88.
<i>Dallas (Dallas)</i> , CBS: 1978-91.	<i>California (Knots Landing)</i> , CBS: 1979-93.
<i>Billie Joe y su mono (B.J. & the bear)</i> , NBC: 1979-81.	<i>Las desventuras del sheriff Lobo (The misadventures of Sheriff Lobo / Lobo)</i> , NBC: 1979-81
<i>Alicia (Alice)</i> , CBS: 1976-85.	<i>Flo</i> , CBS: 1980-81.
<i>The dukes of Hazzard</i> , CBS: 1979-85.	<i>Enos</i> , CBS: 1980-81.
<i>La tribu de los Brady (The Brady bunch)</i> , ABC: 1969-74.	<i>The Brady brides</i> , NBC: 1981.
<i>The Jeffersons</i> , CBS: 1975-85.	<i>Checking-In</i> , CBS: 1981.
<i>All in the family / Archie Bunker's Place</i> , CBS: 1971-83.	<i>Gloria</i> , CBS: 1982.

<i>Happy days</i> (ABC, 1974-84).	<i>Joani loves Chachi</i> , ABC: 1982-83.
<i>M.A.S.H. (M*A*S*H*)</i> , CBS: 1972-83.	<i>AfterMASH</i> , CBS: 1983-84.
<i>Dinastía (Dynasty)</i> , ABC: 1981-89.	<i>Los Colby (The Colbys)</i> , ABC: 1985-87.
<i>Canción triste de Hill Street (Hill Street blues)</i> , NBC: 1981-87.	<i>Beverly Hills Buntz</i> , NBC: 1987-88.
<i>La hora de Bill Cosby (The Cosby show)</i> , NBC: 1984-92.	<i>Un mundo diferente (A different world)</i> , NBC: 1987-93.
<i>Se ha escrito un crimen (Murder she wrote)</i> , CBS: 1984-96.	<i>The law and Harry McGraw</i> , CBS: 1987-88.
<i>Spenser (Spenser: For hire)</i> , ABC: 1985-88.	<i>Un hombre llamado Halcón (A man called Hawk)</i> , ABC: 1989.
<i>Primos lejanos (Perfect strangers)</i> , ABC: 1986-93.	<i>Cosas de casa (Family matters)</i> , ABC: 1989-98.
<i>Duet</i> , Fox: 1987-89.	<i>Open house</i> , Fox: 1989-90.
<i>Nuevos policías (21 Jump Street)</i> , Fox: 1987-91.	<i>Booker (Booker)</i> , Fox: 1989-90.
<i>Miss Bliss (Good morning, Miss Bliss)</i> , The Disney Channel: 1988-89.	<i>Salvados por la campana (Saved by the bell)</i> , NBC: 1989-93.
<i>Los primeros de la clase (Head of the class)</i> , ABC: 1986-91.	<i>Billy</i> , ABC: 1992.
<i>Top of the heap</i> , Fox: 1991.	<i>Vinnie & Bobby</i> , Fox: 1992.
<i>Cheers (Cheers)</i> , NBC: 1982-93.	<i>Frasier (Frasier)</i> , NBC: 1993-2004.
<i>Second chances</i> , CBS: 1993-94.	<i>Hotel Malibú</i> , CBS: 1994.
<i>Designing women</i> , CBS: 1986-93.	<i>Women of the house</i> , CBS: 1995.
<i>Los inmortales (Highlander)</i> , Sindicación: 1992-98.	<i>Highlander: The raven</i> , Sindicación: 1998-99.
<i>Walker, Texas ranger (Walker, Texas ranger)</i> , CBS: 1993-2001.	<i>Sons of thunder</i> , CBS: 1999.
<i>Cinco en familia (Party of five)</i> , Fox: 1994-2000.	<i>Time of your life</i> , Fox: 1999-2000.
<i>Moesha (Moesha)</i> , UPN: 1996-2001.	<i>The Parkers</i> , UPN: 1999-2004.

<i>Expediente X (The X-files)</i> , Fox: 1993-2002.	<i>The lone gunmen</i> , Fox: 2001.
<i>Buffy, cazavampiros (Buffy, the vampire slayer)</i> , WB: 1997-2001 / UPN, 2001-03.	<i>Ángel (Angel)</i> , WB: 2001-04.
<i>Friends (Friends)</i> , NBC: 1994.	<i>Joey</i> , NBC: 2004-.
<i>El abogado (The practice)</i> , ABC: 1997-2004.	<i>Boston legal</i> , ABC: 2004-.

**ANEXO 9: RELACIÓN DE REMAKES ESPACIALES 1936-2005
POR PAÍS DE ORIGEN.**

PELÍCULA ORIGINAL (FRANCIA) ⁴⁹⁰	NUEVA VERSIÓN
<i>Les croix de bois</i> , 1931. Dir: Raymond Bernard	<i>The road to glory</i> , 1936. Dir: Howard Hawks
<i>Monsieur Sans-Gêne</i> , 1935. Dir: Karl Anton	<i>One rainy afternoon</i> , 1936. Dir: Rowland V. Lee
<i>L'équipage</i> , 1935. Dir: Anatole Litvak	<i>The woman I love</i> , 1937. Dir: Anatole Litvak
<i>Michel Strogoff</i> , 1935. Dir: Richard Eichberg	<i>The soldier and the lady</i> , 1937. Dir: George Nicholls
<i>Pepe le moko (Pépé-le-moko)</i> , 1937. Dir: Julien Duvivier	<i>Argel (Algiers)</i> , 1938. Dir: John Cromwell
<i>Marius</i> , 1931. Dir: Alexander Korda <i>Fanny</i> , 1932. Dir: Marc Allégret <i>César</i> , 1936. Dir: Marcel Pagnol	<i>Port of seven seas</i> , 1938. Dir: James Whale
<i>Gribouille</i> , 1939. Dir: Marc Allégret	<i>The lady in question</i> , 1940. Dir: Charles Vidor
<i>Bonne chance</i> , 1935. Dir: Sacha Guitry	<i>Unidos por la fortuna (Lucky partners)</i> , 1940. Dir: Lewis Milestone
<i>La mioche</i> , 1936. Dir: Léonide Monguy	<i>Forty little mothers</i> , 1940. Dir: Busby Berkely
<i>J'étais une aventurière</i> , 1938. Dir: Raymond Bernard	<i>I was an adventuress</i> , 1940. Dir: Gregory Ratoff
<i>Un carnet de baile (Un carnet de bal)</i> , 1937. Dir: Julien Duvivier	<i>Lydia (Lydia)</i> , 1941. Dir: Julien Duvivier
<i>La galfa (La chienne)</i> , 1931. Dir: Jean Renoir	<i>Perversidad (Scarlet street)</i> , 1945. Dir: Fritz Lang

⁴⁹⁰ Actualización de la lista incluida en MAZDON (2000), pp. 152-156.

<i>Battement de coeur</i> , 1940. Dir: Henri Decoin	<i>Heartbeat</i> , 1946. Dir: Sam Wood
<i>La mort du Cygne</i> , 1938. Dir: Jean Benoît-Lévy	<i>The unfinished dance</i> , 1947. Dir: Henry Koster
<i>Pièges</i> , 1939. Dir: Robert Siodmark	<i>El asesino poeta (Lured)</i> , 1947. Dir: Douglas Sirk
<i>Le jour se leve</i> , 1939. Dir: Marcel Carné	<i>Noche eterna (The long night)</i> , 1947. Dir: Anatole Litvak
<i>Pepe le moko (Pépé-le-moko)</i> , 1937. Dir: Julien Duvivier	<i>Casbah (Casbah)</i> , 1948. Dir: John Berry
<i>La tête d'un homme</i> , 1932. Dir: Julián Duvivier.	<i>The man on the Eiffel Tower</i> , 1949. Dir: Burgess Meredith
<i>Le corbeau</i> , 1941. Dir: Henri-Georges Clouzot	<i>Cartas envenenadas (The thirteenth letter)</i> , 1951. Dir: Otto Preminger
<i>Le voile bleu</i> , 1942. Dir: Jean Stelli	<i>No estoy sola (The blue veil)</i> , 1951. Dir: Curtis Bernhardt
<i>Sans laisser d'adresse</i> , 1954. Dir: Jean-Paul Le Chanois	<i>Taxi</i> , 1953. Dir: Gregory Ratoff.
<i>La bestia humana (La bête humaine)</i> , 1938. Dir: Jean Renoir	<i>Deseos humanos (Human desire)</i> , 1954. Dir: Fritz Lang
<i>La fête à Henriette</i> , 1952. Dir: Julien Duvivier	<i>Encuentro en París (Paris-when it sizzles)</i> , 1964. Dir: Richard Quine
<i>El salario del miedo (Le salaire de la peur)</i> , 1952. Dir: Henri-Georges Clouzot	<i>Carga maldita (The wages of fear / Sorcerer)</i> , 1977. Dir: William Friedkin
<i>Jules y Jim (Jules et Jim)</i> , 1961. Dir: François Truffaut	<i>Willie y Phil (Willie and Phil)</i> , 1980. Dir: Paul Mazursky
<i>El embrollón (L'emmerdeur)</i> , 1973. Dir: Edouard Molinaro	<i>Aquí un amigo (Buddy buddy)</i> , 1981. Dir: Billy Wilder
<i>Le jouet</i> , 1976. Dir: Francis Veber	<i>Mi juguete favorito (The toy)</i> , 1982. Dir: Richard Donner

<i>El amante del amor (L'homme qui aimait les femmes)</i> , 1977. Dir: François Truffaut	<i>Mis problemas con las mujeres (The man who loved women)</i> , 1983. Dir: Blake Edwards
<i>Al final de la escapada (A bout de souffle)</i> , 1959. Dir: Jean-Luc Godard	<i>Vivir sin aliento (Breathless)</i> , 1983. Dir: Jim McBride
<i>Un elefante se equivoca enormemente (Un éléphant ça trompe énormément)</i> , 1976. Dir: Yves Robert	<i>La mujer de rojo (The woman in red)</i> , 1984. Dir: Gene Wilder
<i>Un moment d'égarément</i> , 1977. Dir: Claude Berri.	<i>Lío en Río (Blame it on Rio)</i> , 1984. Dir: Stanley Donen
<i>El gran rubio con un zapato negro (Le grand blond avec une chaussure noire)</i> , 1972. Dir: Yves Robert	<i>El hombre con un zapato rojo (The man with one red shoe)</i> , 1985. Dir: Stan Dragoti
<i>Boudu sauvé des eaux</i> , 1932. Dir: Jean Renoir	<i>Un loco suelto en Hollywood (Down and out in Beverly Hills)</i> , 1987. Dir: Paul Mazursky
<i>Y Dios creó a la mujer (Et Dieu... créa la femme)</i> , 1956. Dir: Roger Vadim	<i>... Y la creó para el escándalo (... And God created woman)</i> , 1987. Dir: Roger Vadim
<i>Una dama y un bibrón (Le bonne année)</i> , 1973. Dir: Claude Lelouch	<i>Happy new year</i> , 1987. Dir: John G. Avildsen
<i>Tres solteros y un biberón (Trois hommes et un couffin)</i> , 1985. Dir: Coline Serreau	<i>Tres hombres y un bebé (Three men and a baby)</i> , 1987. Dir: Leonard Nimoy
<i>Cousin, cousine</i> , 1975. Dir: Jean-Charles Tacchella	<i>Un toque de infidelidad (Cousins)</i> , 1989. Dir: Joel Schumacher
<i>Dos fugitivos (Les fugitifs)</i> , 1986. Dir: Francis Veber	<i>Tres fugitivos (Three fugitives)</i> , 1989. Dir: Francis Veber
<i>La vie continue</i> , 1982. Dir: Moshe Mizrahi.	<i>Los hombres no abandonan (Men don't leave)</i> , 1990. Dir: Paul Brickman

<i>Asalto al banco de Montreal (Hold-up)</i> , 1985. Dir: Alexandre Arcady	<i>Con la poli en los talones (Quick change)</i> , 1990. Dir: Bill Murray y Howard Franklin
<i>Una maleta, dos maletas, tres maletas (Oscar)</i> , 1957. Dir: Edouard Molinaro	<i>Óscar (Oscar)</i> , 1991. Dir: John Landis
<i>La cabra (La chèvre)</i> , 1981. Dir: Francis Veber	<i>Poli con suerte (Pure luck)</i> , 1991. Dir: Nadia Tass
<i>Le grand chemin</i> , 1987. Dir: Jean-Loup Hubert	<i>Un lugar llamado paraíso (Paradise)</i> , 1991. Dir: Mary Agnes Donoghue
<i>El regreso de Martín Guerre (Le retour de Martín Guerre)</i> , 1982. Dir: Daniel Vigne	<i>Sommersby (Sommersby)</i> , 1993. Dir: Jon Amiel
<i>Nikita (La femme Nikita)</i> , 1990. Dir: Luc Besson	<i>La asesina (The assassin)</i> , 1993. Dir: John Badham
<i>Las cosas de la vida (Les choses de la vie)</i> , 1970. Dir: Claude Sautet	<i>Entre dos mujeres (Intersection)</i> , 1994. Dir: Mark Rydell
<i>Le Père Noël est une ordure</i> , 1982. Dir: Jean-Marie Poiré	<i>Un día de locos (Mixed nuts)</i> , 1994. Dir: Nora Ephron
<i>Dos espías en mi cama (La totale!)</i> , 1991. Dir: Claude Zidi	<i>Mentiras arriesgadas (True lies)</i> , 1994. Dir: James Cameron
<i>Mi padre, mi héroe (Mon père, ce héros)</i> , 1991. Dir: Gérard Lauzier	<i>Mi padre, ¡qué ligue! (My father, the hero)</i> , 1994. Dir: Steve Miner
<i>Sucedió en nueve meses (Neuf mois)</i> , 1994. Dir: Patrick Braoudé	<i>Nueve meses (Nine months)</i> , 1995. Dir: Chris Columbus
<i>Las diabólicas (Les diaboliques)</i> , 1954. Dir: Henri-Georges Clouzot	<i>Diabólicas (Diabolique)</i> , 1996. Dir: Jeremiah Chechik
<i>Le miroir à deux faces</i> , 1958. Dir: André Cayatte	<i>El amor tiene dos caras (The mirror has two faces)</i> , 1996. Dir: Barbra Streisand

<i>Vicios pequeños (La cage aux folles)</i> , 1978. Dir: Eduard Molinaro	<i>Una jaula de grillos (The birdcage)</i> , 1996. Dir: Mike Nichols
<i>L'associé</i> , 1979. Dir: René Gainville	<i>Cómo triunfar en Wall Street (en un par de horas) (The associate)</i> , 1996. Dir: Donald Petrie
<i>Los compadres (Les compères)</i> , 1983. Dir: Francis Veber	<i>Un lío padre (Father's day)</i> , 1997. Dir: Ivan Reitman
<i>Un indio en Paris (Un indien dans la ville)</i> , 1994. Dir: Hervé Palud	<i>De jungla a jungla (Jungle 2 jungle)</i> , 1997. Dir: John Pasquin
<i>Fuerza mayor (Force majeure)</i> , 1989. Dir: Pierre Jolivet	<i>Regreso al paraíso (Return to paradise)</i> , 1998. Dir: Joseph Ruben
<i>Génial, mes parents divorcent!</i> , 1991. Dir: Patrick Braoudé	<i>Operación separatista (Operation splitsville)</i> , 1999. Dir: Lynn Hamrick
<i>Garde à vue</i> , 1981. Dir: Claude Miller	<i>Bajo sospecha (Under suspicion)</i> , 2000. Dir: Stephen Hopkins
<i>Los visitantes, ¿no nacieron ayer! (Les visiteurs)</i> , 1992. Dir: Jean-Marie Poiré	<i>Dos colgados en Chicago (Just visiting)</i> , 2001. Dir: Jean-Marie Gaubert (Jean-Marie Poiré)
<i>La mujer infiel (La femme infidèle)</i> , 1969. Dir: Claude Chabrol	<i>Infidel (Unfaithful)</i> , 2002. Dir: Adrian Lyne
<i>Flash-back (El apartamento) (L'appartement)</i> , 1996. Dir: Pilles Mimouni	<i>Wicker park</i> , 2004. Dir: Paul McGuigan
<i>Taxi express (Taxi)</i> , 1998. Dir: Gerard Pirès	<i>Taxi</i> , 2004. Dir: Tim Story

PELÍCULA ORIGINAL (REINO UNIDO)	NUEVA VERSIÓN
<i>The informer</i> , 1929. Dir: Arthur Robison	<i>El delator (The informer)</i> , 1935. Dir: John Ford

<i>Luz de gas (Gaslight)</i> , 1940. Dir: Thorold Dickinson	<i>Luz que agoniza (Gaslight)</i> , 1944 Dir. George Cukor
<i>Love from a stranger</i> , 1937. Dir: Rowland V. Lee	<i>Love from a stranger</i> , 1947. Dir. Richard Whorf
<i>King Solomon's mines</i> , 1937. Dir: Robert Stevenson	<i>Las minas del rey Salomón (King Salomon's mines)</i> , 1950. Dir: Compton Bennett y Andrew Marton
<i>Lorna Doone</i> , 1935. Dir: Basil Dean	<i>Lorna Doone</i> , 1951. Dir: Phil Karlson
<i>The lodger</i> , 1926. Dir: Alfred Hitchcock	<i>Man in the attic</i> , 1954. Dir: Hugo Fregonese
<i>El hombre que sabía demasiado (The man who knew too much)</i> , 1934. Dir: Alfred Hitchcock	<i>El hombre que sabía demasiado (The man who knew too much)</i> , 1956. Dir: Alfred Hitchcock
<i>Doctor Syn</i> , 1937. Dir: Roy William Neill	<i>Dr. Syn, alias the scarecrow</i> , 1962. Dir: James Neilson
<i>Larga es la noche (Odd man out)</i> , 1947. Dir: Carol Reed	<i>El hombre perdido (The lost man)</i> , 1969. Dir: Robert Alan Arthur
<i>Asesino implacable (Get Carter)</i> , 1971. Dir: Mike Hodges	<i>Vengador (Hitman)</i> , 1972. Dir: George Armitage
<i>Stop the world: I want to get off</i> , 1966. Dir: Phillip Saville	<i>Sammy stops the world</i> , 1979. Dir: Mel Shapiro
<i>La isla perdida (The blue lagoon)</i> , 1949. Dir: Frank Launder	<i>El lago azul (The blue lagoon)</i> , 1980. Dir: Randal Kleiser
<i>Operación trueno (Thunderball)</i> , 1965. Dir: Terence Young	<i>Nunca digas nunca jamás (Never say never again)</i> , 1983. Dir: Irvin Kershner
<i>La versión Browning (The Browning Version)</i> , 1951. Dir: Anthony Asquith	<i>La versión Browning (The Browning versión)</i> , 1994. Dir: Mike Figgis
<i>El pueblo de los malditos (Village of the damned)</i> , 1960. Dir: Wolf Rilla	<i>El pueblo de los malditos (Village of the damned)</i> , 1995. Dir: John Carpenter

<i>Bedazzled</i> , 1967. Dir: Stanley Donen	<i>Al diablo con el diablo (Bedazzled)</i> , 2000. Dir: Harold Ramis
<i>Asesino implacable (Get Carter)</i> , 1971. Dir: Mike Hodges	<i>Get Carter, asesino implacable (Get Carter)</i> , 2000 Dir: Stephen T. Kay
<i>Across the bridge</i> , 1957. Dir: Ken Annakin	<i>Menudo bocazas (Double take)</i> , 2001. Dir: George Gallo
<i>Un trabajo en italia (The italian job)</i> , 1969. Dir: Peter Collinson	<i>The italian job (The italian job)</i> , 2003. Dir: F. Gary Gray
<i>El quinteto de la muerte (The ladykillers)</i> , 1955. Dir: Alexander Mackendrick	<i>Ladykillers (The ladykillers)</i> , 2004. Dir: Joel Coen y Ethan Coen
<i>Alfie (Alfie)</i> , 1966. Dir: Lewis Gilbert	<i>Alfie</i> , 2004. Dir: Charles Shyer

PELÍCULA ORIGINAL (ITALIA)	NUEVA VERSIÓN
<i>Mimi metalúrgico, herido en su honor (Mimí metallurgico ferito nell'onore)</i> , 1972. Dir: Lina Wertmuller	<i>Which way is up?</i> , 1977. Dir: Michael Schultz
<i>Ocho y medio (8 ½)</i> . Dir: Federico Fellini	<i>Recuerdos (Stardust memories)</i> , 1980. Dir: Woody Allen
<i>Rufufú (I soliti ignoti)</i> , 1958. Dir: Mario Monicelli	<i>Crackers (Crackers)</i> , 1984. Dir: Louis Malle
<i>Crimen</i> , 1960. Dir: Mario Camerini	<i>Sólo falta el asesino (Once upon a crime)</i> , 1992. Dir: Eugene Levy
<i>Perfume de mujer (Profumo di donna)</i> , 1974. Dir: Dino Risi	<i>Esencia de mujer (Scent of a woman)</i> , 1992. Dir: Martin Brest
<i>Cuatro pasos por las nubes (Quattro passi fra le nuvole)</i> , 1942. Dir: Alessandro Blasetti	<i>Un paseo por las nubes (A Walk in the clouds)</i> , 1995. Dir: Alfonso Arau

<i>Rufufú (I soliti ignoti)</i> , 1958. Dir: Mario Monicelli	<i>Bienvenidos a Collinwood (Welcome to Collinwood)</i> , 2002. Dir: Anthony Russo y Joe Russo
<i>Insólita aventura de verano (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto)</i> , 1975. Dir: Lina Wertmuller	<i>Barridos por la marea (Swept away)</i> , 2002. Dir: Guy Ritchie

PELÍCULA ORIGINAL (JAPÓN)	NUEVA VERSIÓN
<i>Los siete samuráis (Shichinin no samurai)</i> , 1954. Dir: Akira Kurosawa	<i>Los siete magníficos (The magnificent seven)</i> , 1960. Dir: John Sturges
<i>Rashomon (Rashomon)</i> , 1950. Dir: Akira Kurosawa	<i>Cuatro confesiones (The outrage)</i> , 1964. Dir: Martin Ritt
<i>El mercenario / Yojimbo (Yojimbo)</i> , 1961. Dir: Akira Kurosawa	<i>El último hombre (Last man standing)</i> , 1996 Dir: Walter Hill
<i>Godzilla, king of the monsters</i> , 1956. Dir: Ishirô Honda y Terry O. Morse	<i>Godzilla (Godzilla)</i> , 1998. Dir: Roland Emmerich
<i>El círculo (Ringu)</i> , 1996. Dir: Hideo Nakata	<i>The ring. La señal (The ring)</i> , 2002. Dir: Gore Verbinski
<i>Shall we dance? (Shall we dansu?)</i> , 1996. Dir: Masayuki Suo	<i>Shall we dance?</i> , 2004. Dir: Peter Chelsom
<i>La maldición (Ju-on)</i> , 2000. Dir: Takashi Shimizu	<i>The grudge</i> , 2004. Dir: Takashi Shimizu
<i>Dark water (Honogurai mizu no soko kara)</i> , 2002. Dir: Hideo Nakata	<i>Dark water</i> , 2005. Dir: Walter Salles

PELÍCULA ORIGINAL (SUECIA)	NUEVA VERSIÓN
<i>Intermezzo (Intermezzo)</i> , 1936. Dir: Gustav Molander	<i>Intermezzo (Intermezzo: A love story)</i> , 1939. Dir: Gregory Ratoff

<i>Un rostro de mujer (En kvinnas ansikte)</i> , 1938. Dir: Gustav Molander	<i>Un rostro de mujer (A woman's face)</i> , 1941. Dir: George Cukor
<i>El manantial de la doncella (Jungfrukällan)</i> , 1959. Dir: Ingmar Bergman	<i>La última casa a la izquierda (Last house on the left)</i> , 1972. Dir: Wes Craven
<i>Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende)</i> , 1955. Dir: Ingmar Bergman	<i>Comedia sexual de una noche de verano (A midsummer night's sex comedy)</i> , 1982. Dir: Woody Allen

PELÍCULA ORIGINAL (ORIGINAL)	NUEVA VERSIÓN
<i>M: El vampiro de Düsseldorf (M - Eine stadt sucht einen mörder)</i> , 1931. Dir: Fritz Lang	<i>M</i> , 1951. Dir: Joseph Losey
<i>El ángel azul (Der blaue engel)</i> , 1930. Dir: Josef von Sternberg	<i>The blue angel</i> , 1959. Dir: Edward Dmytryk
<i>Victor y Victoria (Viktor und Viktoria)</i> , 1933. Dir: Reinhold Schünzel	<i>Victor o Victoria (Victor/Victoria)</i> , 1982. Dir: Blake Edwards
(RFA) <i>El cielo sobre Berlín (Der himmel über Berlin)</i> , 1987. Dir: Wim Wenders	<i>City of angels (City of angels)</i> , 1998. Dir: Brad Silberling
(RDA) <i>Jakob, der lügner</i> , 1975. Dir: Frank Beyer	<i>Ilusiones de un mentiroso (Jakob the liar)</i> , 1999. Dir: Peter Kassovitz

PELÍCULA ORIGINAL (DINAMARCA)	NUEVA VERSIÓN
<i>El vigilante nocturno (Nattevagten)</i> , 1994. Dir: Ole Bornedal	<i>La sombra de la noche (Nightwatch)</i> , 1998. Dir: Ole Bornedal
<i>Klatretøsen</i> , 2002. Dir: Hans Fabian Wullenweber	<i>Catch that kid</i> , 2003. Dir: Bart Freundlich

PELÍCULA ORIGINAL (TAIWAN)	NUEVA VERSIÓN
<i>Comer, beber, amar (Yin shi nan nu)</i> , 1994. Dir: Ang Lee	<i>Tortilla soup (Tortilla soup)</i> , 2001. Dir: María Ripoll

PELÍCULA ORIGINAL (NORUEGA)	NUEVA VERSIÓN
<i>La cabeza sobre el agua (Hodet over vannet)</i> , 1993. Dir: Nils Gaup	<i>Solamente se vive una vez (Head above water)</i> , 1996. Dir: Jim Wilson
<i>Insomnia (Insomnia)</i> , 1997. Dir: Erick Skjoldbjaerg	<i>Insomnio (Insomnia)</i> , 2002. Dir: Christopher Nolan

PELÍCULA ORIGINAL (ESPAÑA)	NUEVA VERSIÓN
<i>La señora de Fátima</i> , 1951. Dir: Rafael Gil	<i>The miracle of our lady of Fatima</i> , 1952. Dir: John Brahm
<i>Abre los ojos (Abre los ojos)</i> , 1997. Dir: Alejandro Amenabar	<i>Vanilla sky (Vanilla sky)</i> , 2001. Dir: Cameron Crowe

PELÍCULA ORIGINAL (HOLANDA)	NUEVA VERSIÓN
<i>Desaparecida (Sporloos)</i> , 1988. Dir: George Sluizer	<i>Secuestrada (The vanishing)</i> , 1993. Dir: George Sluizer
<i>El ascensor (De lift)</i> , 1983. Dir: Dick Maas	<i>Down</i> , 2001. Dir: Dick Maas

PELÍCULA ORIGINAL (CANADÁ)	NUEVA VERSIÓN
<i>Jacob two-two meets the hooded fang</i> , 1977. Dir: Theodore J. Flicker	<i>Jacob two two meets the hooded fang</i> , 1999. Dir: George Bloomfield
<i>Louis XIX, le roi dans ondes</i> , 1994. Dir: Michel Poulette	<i>EdTV (EdTV)</i> , 1999. Dir: Ron Howard

PELÍCULA ORIGINAL (RUSIA)	NUEVA VERSIÓN
<i>Solaris (Solaris)</i> , 1972. Dir: Andrei Tarkovsky	<i>Solares (Solaris)</i> , 2002. Dir: Steven Sodenbergh

**ANEXO 10: RELACIÓN DE REMAKES TEMPORALES 1970-2005
POR DÉCADAS.**

PELÍCULA ORIGINAL	NUEVA VERSIÓN (70)
<i>La jungla de asfalto (The asphalt jungle)</i> , 1950. Dir: John Huston	<i>Cool breeze (Cool breeze)</i> , 1972. Dir: Barry Pollack
<i>Hampa dorada (Little Caesar)</i> , 1931. Dir: Mervyn LeRoy	<i>El padrino de Harlem (Black Caesar)</i> , 1973. Dir: Larry Cohen
<i>Horizontes perdidos (Lost horizon)</i> , 1937. Frank Capra	<i>Lost horizon</i> , 1973. Dir: Charles Jarrott
<i>El gran reportaje (The front page)</i> , 1931. Dir: Lewis Milestone	<i>Primera plana (The front page)</i> , 1974. Dir: Billy Wilder
<i>King Kong (King Kong)</i> , 1933. Dir: Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack	<i>King Kong (King Kong)</i> , 1976. Dir: John Guillermin
<i>El mago de Oz (The wizard of Oz)</i> , 1939. Dir: Victor Fleming	<i>El mago (The wiz)</i> , 1978. Dir: Sidney Lumet
<i>El difunto protesta (Here comes Mr. Jordan)</i> , 1941. Dir: Alexander Hall	<i>El cielo puede esperar (Heaven can wait)</i> , 1978. Dir: Warren Beatty y Buck Henry
<i>La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the body snatchers)</i> , 1956. Dir: Don Siegel	<i>La invasión de los ultracuerpos (Invasion of the body snatchers)</i> , 1978. Dir: Philip Kaufman
<i>Campeón (The champ)</i> , 1931. Dir: King Vidor	<i>Campeón (The champ)</i> , 1979. Dir: Franco Zeffirelli
<i>Huracán sobre la isla (The hurricane)</i> , 1937. Dir: John Ford y Stuart Heisler	<i>Huracán (Hurricane)</i> , 1979. Dir: Jan Troell
PELÍCULA ORIGINAL	NUEVA VERSIÓN (80)
<i>Old acquaintance</i> , 1943. Dir: Vincent Sherman	<i>Ricas y famosas (Rich and famous)</i> , 1981. Dir: George Cukor

<i>Solo ante el peligro (High noon)</i> , 1952. Dir: Fred Zinnemann	<i>Atmósfera cero (Outland)</i> , 1981. Dir: Peter Hyams
<i>El cartero siempre llama dos veces (The postman always rings twice)</i> , 1946 Dir: Tay Garnett	<i>El cartero siempre llama dos veces (The postman always rings twice)</i> , 1981. Dir: Bob Rafelson
<i>La mujer pantera (Cat people)</i> , 1942. Dir: Jacques Tourneur	<i>El beso de la pantera (Cat people)</i> , 1982. Dir: Paul Schrader
<i>El enigma... ¿de otro mundo! (The thing (from another world))</i> , 1951. Dir: Christian Nyby / Howard Hawks	<i>La cosa (The thing)</i> , 1982. Dir: John Carpenter
<i>Scarface, el terror del hampa (Scarface, the shame of the nation)</i> , 1932. Dir: Howard Hawks	<i>El precio del poder (Scarface)</i> , 1983. Dir: Brian DePalma
<i>Ser o no ser (To be or not to be)</i> , 1942. Dir: Ernst Lubitsch	<i>Soy o no soy (To be or not to be)</i> , 1983. Dir: Alan Johnson
<i>Un yanqui en Oxford (A yank in Oxford)</i> , 1938. Dir: Jack Conway	<i>Oxford blues (Oxford blues)</i> , 1984. Dir: Robert Boris
<i>Regreso al pasado (Out of the past)</i> , 1947. Dir: Jacques Tourneur	<i>Contra todo riesgo (Against all odds)</i> , 1984. Dir: Taylor Hackford
<i>Unfaithfully yours</i> , 1948. Dir: Preston Sturges	<i>Infielmente tuya (Unfaithfully yours)</i> , 1984. Dir: Howard Zieff
<i>The window</i> , 1949. Dir: Ted Tetzlaff	<i>Cloak & dagger</i> , 1984. Dir: Richard Franklin
<i>Las minas del rey Salomón (King Solomon's mines)</i> , 1950. Dir: Compton Bennett y Andrew Marton	<i>Las minas del rey Salomón (King Solomon's mines)</i> , 1985. Dir: J. Lee Thompson
<i>Invaders from Mars</i> , 1953. Dir: William Cameron Menzies	<i>Invasores de Marte (Invaders from Mars)</i> , 1986. Dir: Tobe Hooper

<i>La mosca (The fly)</i> , 1958. Dir: Kurt Neumann	<i>La mosca (The fly)</i> , 1986. Dir: David Cronenberg
<i>My name is Julia Rose</i> , 1945. Dir: Joseph L. Lewis	<i>Muerte en invierno (Dead of winter)</i> , 1987. Dir: Arthur Penn
<i>El reloj asesino (The big clock)</i> , 1948. Dir: John Farrow	<i>No hay salida (No way out)</i> , 1987. Dir: Roger Donaldson
<i>Raíces profundas (Shane)</i> , 1953. Dir: George Stevens	<i>El guerrero del amanecer (Steel dawn)</i> , 1987. Dir: Lance Hool
<i>Die, monster, die!</i> , 1965. Dir: Daniel Haller	<i>The curse</i> , 1987. Dir: David Keith
<i>La masa devoradora (The blob)</i> , 1958. Dir: Irvin S. Yeaworth	<i>El terror no tiene forma (The blob)</i> , 1988. Dir: Chuck Russell
<i>Dos seductores (Bedtime story)</i> , 1964. Dir: Ralph Levy	<i>Un par de seductores (Dirty rotten scoundrels)</i> , 1988. Dir: Frank Oz
<i>Dos en el cielo (A guy named Joe)</i> , 1943. Dir: Victor Fleming	<i>Always. Para siempre (Always)</i> , 1989 Dir: Steven Spielberg
<i>No somos ángeles (We're no angels)</i> , 1955. Dir: Michael Curtiz	<i>Nunca fuimos ángeles (We're no angels)</i> , 1989. Dir: Neil Jordan

PELÍCULA ORIGINAL	NUEVA VERSIÓN (90)
<i>The narrow margin</i> , 1952. Dir: Richard Fleischer	<i>Testigo accidental (Narrow margin)</i> , 1990. Dir: Peter Hyams
<i>Horas desesperadas (The desperate hours)</i> , 1955. Dir: William Wyler	<i>37 horas desesperadas (The desperate hours)</i> , 1990. Dir: Michael Cimino
<i>La noche de los muertos vivientes (Night of the living dead)</i> , 1968. Dir: George A. Romero	<i>La noche de los muertos vivientes (Night of the living dead)</i> , 1990. Dir: Tom Savini

<i>El padre de la novia (Father of the bride)</i> , 1950. Dir: Vicente Minnelli	<i>El padre de la novia (Father of the bride)</i> , 1991. Dir: Charles Shyer
<i>Un beso antes de morir (A kiss before dying)</i> , 1956. Dir: Gerd Oswald	<i>Bésame antes de morir (A kiss before dying)</i> , 1991. Dir: James Dearden
<i>El cabo del terror (Cape fear)</i> , 1962. Dir: J. Lee Thompson	<i>El cabo del miedo (Cape fear)</i> , 1991. Dir: Martín Scorsese
<i>Una noche en la ópera (A night at the opera)</i> , 1935. Dir: Sam Wood	<i>Escápate como puedas (Brain donors)</i> , 1992. Dir: Dennis Dugan
<i>Detour</i> , 1945. Dir: Edgar G. Ulmer	<i>Detour</i> , 1992. Dir: Wade Williams
<i>Noche en la ciudad (Night and the city)</i> , 1950. Dir: Jules Dassin	<i>La noche y la ciudad (Night and the city)</i> , 1992. Dir: Irwin Winkler
<i>Nacida ayer (Born yesterday)</i> , 1950. Dir: George Cukor	<i>Nacida ayer (Born yesterday)</i> , 1993. Dir: Luis Mandoki
<i>The incredible journey</i> , 1963. Dir: Fletcher Markle	<i>De vuelta a casa: Un viaje increíble (Homeward bound: The incredible journey)</i> , 1993. Dir: Duwayne Dunham
<i>La invasión de los ultracuerpos (Invasion of the body snatchers)</i> , 1978. Dir: Philip Kaufman	<i>Body snatchers. Secuestradores de cuerpos (Body snatchers)</i> , 1993. Dir: Abel Ferrara
<i>De ilusión también se vive (Miracle on 34th street)</i> , 1947. Dir: George Seaton	<i>Milagro en la ciudad (Miracle on 34th street)</i> , 1994. Dir: Les Mayfield
<i>El abrazo de la muerte (Criss cross)</i> , 1949. Dir: Robert Siodmark	<i>Bajos fondos (Underneath)</i> , 1994. Dir: Steven Soderbergh
<i>Angels in the outfield</i> , 1951. Dir: Clarence Brown	<i>Ángeles (Angels in the outfield)</i> , 1994. Dir: William Dear
<i>Tú y yo (An affair to remember)</i> , 1957. (R) Dir: Leo McCarey	<i>Un asunto de amor (Love affair)</i> , 1994. Dir: Glenn Gordon Caron

<i>La huida (The getaway)</i> , 1972. Dir: Sam Peckinpah	<i>The getaway. La huida (The getaway)</i> , 1994. Dir: Roger Donaldson
<i>El beso de la muerte (Kiss of death)</i> , 1947. Dir: Henry Hathaway	<i>El sabor de la muerte (Kiss of death)</i> , 1995. Dir: Barbet Schroeder
<i>Sabrina (Sabrina)</i> , 1954. Dir: Billy Wilder	<i>Sabrina (y sus Amores) (Sabrina)</i> , 1995. Dir: Sydney Pollack
<i>La guerra privada del Mayor Benson (The private war of Major Benson)</i> , 1995. Dir: Jerry Hopper	<i>Mayor Payne (Major Payne)</i> , 1995. Dir: Nick Castle
<i>La mujer del obispo (The bishop's wife)</i> , 1947. Dir: Henry Koster	<i>La mujer del predicador (The preacher's wife)</i> , 1996. Dir: Penny Marshall
<i>Rapto (Ramson)</i> , 1956. Dir: Alex Segal	<i>Rescate (Ramson)</i> , 1996. Dir: Ron Howard
<i>Mi amigo Flipper (Flipper)</i> , 1963. Dir: James B. Clark	<i>Flipper (Flipper)</i> , 1996. Dir: Alan Shapiro
<i>El profesor chiflado (The nutty professor)</i> , 1963. Dir: Jerry Lewis	<i>The nutty professor. El profesor chiflado (The nutty Professor)</i> , 1996. Dir: Tom Shadyac
<i>Un sabio en las nubes (The absent-minded professor)</i> , 1961. Dir: Robert Stevenson	<i>Flubber y el profesor chiflado (Flubber)</i> , 1997. Dir: Les Mayfield
<i>Un gato del FBI (That darn cat)</i> , 1965. Dir: Robert Stevenson	<i>Un gato del FBI (That darn cat)</i> , 1997. Dir: Bob Spiers
<i>La celda de la violación (Jackson county jail)</i> , 1976.	<i>Macon county jail</i> , 1997. Dir: Victoria Muspratt
<i>La muerte de vacaciones (Death takes a holiday)</i> , 1934. Dir: Mitchell Leisen	<i>¿Conoces a Joe Black? (Meet Joe Black)</i> , 1998. Dir: Martin Brest
<i>El bazar de las sorpresas (The shop around the corner)</i> , 1940. Dir: Ernest Lubitsch	<i>Tienes un e-mail (You've got mail)</i> , 1998. Dir: Nora Ephron

<i>El gran gorila (Mighty Joe Young)</i> , 1949. Dir: Ernest B. Schoedsack	<i>Mi gran amigo Joe (Mighty Joe Young)</i> , 1998. Dir: Ron Underwood
<i>Crimen perfecto (Dial M for murder)</i> , 1954. Dir: Alfred Hitchcock	<i>Un crimen perfecto (A perfect murder)</i> , 1998. Dir: Andrew Davis
<i>Psicosis (Psycho)</i> , 1960. Dir: Alfred Hitchcock	<i>Psycho. Psicosis (Psycho)</i> , 1998. Dir: Gus Van Sant
<i>Tú a Boston y yo a California (The parent trap)</i> , 1961. Dir: David Swift	<i>Tú a Londres y yo a California (The parent trap)</i> , 1998. Dir: Nancy Meyers
<i>El extravagante Doctor Dolittle (Doctor Dolittle)</i> , 1967. Dir: Richard Fleischer	<i>Doctor Dolittle (Doctor Dolittle)</i> , 1998. Dir: Betty Thomas
<i>Siete ocasiones (Seven chances)</i> , 1925. Dir: Buster Keaton	<i>El soltero (The bachelor)</i> , 1999. Dir: Gary Sinyor
<i>La momia (The mummy)</i> , 1932. Dir: Karl Freund	<i>The mummy. La momia (The mummy)</i> , 1999. Dir: Stephen Sommers
<i>Ana y el rey de Siam (Anna and the king of Siam)</i> , 1946. Dir: John Cromwell	<i>Ana y el rey (Anna and the king)</i> , 1999. Dir: Andy Tennant
<i>House on haunted hill</i> , 1958. Dir: William Castle	<i>House on haunted hill (House on haunted hill)</i> , 1999. Dir: William Malone
<i>Casa encantada (The haunting)</i> , 1963. Dir: Robert Wise	<i>La guarida (The haunting)</i> , 1999. Dir: Jan de Bont
<i>A quemarropa (Point back)</i> , 1967. Dir: John Boorman	<i>Payback (Payback)</i> , 1999. Dir: Brian Helgeland
<i>El caso de Thomas Crown (The Thomas Crown affair)</i> , 1968. Dir: Norman Jewison	<i>El secreto de Thomas Crown (The Thomas Crown affair)</i> , 1999. Dir: John McTiernan
<i>Los encantos de la gran ciudad (The out of towners)</i> , 1970. Dir: Arthur Hiller	<i>Forasteros en Nueva York (The out-of-towners)</i> , 1999. Dir: Sam Weisman

<i>Gloria (Gloria)</i> , 1980. Dir: John Cassavetes	<i>Gloria (Gloria)</i> , 1999. Dir: Sidney Lumet
--------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------

PELÍCULA ORIGINAL	NUEVA VERSIÓN (00)
<i>Gone in 60 seconds</i> , 1974. Dir: H.B. Halicki	<i>60 segundos (Gone in sixty seconds)</i> , 2000. Dir: Dominic Sena
<i>Yo anduve con un zombie (I walked with a zombie)</i> , 1943. Dir: Jacques Tourneur	<i>Ritual (Ritual)</i> , 2001. Dir: Avi Nesher
<i>Almas desnudas (The reckless moment)</i> , 1949. Dir: Max Ophüls	<i>En lo más profundo (The deep end)</i> , 2001. Dir: Scott McGehee y David Siegel
<i>13 ghosts</i> , 1960. Dir: William Castle	<i>Trece fantasmas (Thir13en ghosts)</i> , 2001. Dir: Steve Beck
<i>La cuadrilla de los once (Ocean's eleven)</i> , 1960. Dir: Lewis Milestone	<i>Ocean's eleven. Hagan juego (Ocean's eleven)</i> , 2001. Dir: Steven Soderbergh
<i>Dulce noviembre (Sweet november)</i> , 1968. Dir: Robert Ellis Miller	<i>Noviembre dulce (Sweet november)</i> , 2001. Dir: Pat O'Connor
<i>El planeta de los simios (The planet of apes)</i> , 1968. Dir: Franklin J. Schaffner	<i>El planeta de los simios (The planet of apes)</i> , 2001. Dir: Tim Burton
<i>El cielo puede esperar (Heaven can wait)</i> , 1978. (R) Dir: Warren Beatty y Buck Henry	<i>De vuelta a la tierra (Down to earth)</i> , 2001. Dir: Chris Weitz y Paul Weitz
<i>El secreto de vivir (Mr. Deeds goes to town)</i> , 1936. Dir: Frank Capra	<i>Mr. Deeds (Mr. Deeds)</i> , 2002. Dir: Steven Brill
<i>Charada (Charade)</i> , 1963. Dir: Stanley Donen	<i>La verdad sobre Charlie (The truth about Charlie)</i> , 2002. Dir: Jonathan Demme
<i>Rollerball (Rollerball)</i> , 1975. Dir: Norman Jewison	<i>Rollerball (Rollerball)</i> , 2002. Dir: John McTiernan

<i>Trece por docena (Cheaper by the dozen)</i> , 1950. Dir: Walter Lang	<i>Doce en casa (Cheaper by the dozen)</i> , 2003. Dir: Shawn Levy
<i>Mamá nos complica la vida (The reluctant debutante)</i> , 1958. Dir: Vicente Minnelli	<i>Un sueño para ella (What a girl wants)</i> , 2003. Dir: Dennie Gordon
<i>La rebelión de las ratas (Willard)</i> , 1971. Dir: Daniel Mann	<i>Willard (Willard)</i> , 2003. Dir: Glenn Morgan
<i>La matanza de Texas (The Texas chainsaw massacre)</i> , 1974. Dir: Tobe Hooper	<i>La matanza de Texas (The Texas chainsaw massacre)</i> , 2003. Dir: Marcus Nispel
<i>Freaky friday</i> , 1976. Dir: Gary Nelson	<i>Ponte en mi lugar (Freaky friday)</i> , 2003. Dir: Mark S. Waters
<i>Los suegros (The in-laws)</i> , 1979. Dir: Arthur Hiller	<i>Hasta que la muerte los separe (The in-laws)</i> , 2003. Dir: Andrew Fleming
<i>No puedes comprar mi amor (Can't buy me love)</i> , 1987. Dir: Steve Rash	<i>El amor no cuesta nada (Love don't cost a thing)</i> , 2003. Dir: Troy Beyer
<i>El mensajero del miedo (The manchurian candidate)</i> , 1962. Dir: John Frankenheimer.	<i>El mensajero del miedo (The manchurian candidate)</i> , 2004. Dir: Jonathan Demme
<i>2000 maniacos (Two thousand maniacs)</i> , 1964. Dir: Herschell Gordon Lewis	<i>2001 maniacs</i> , 2004. Dir: Tim Sullivan
<i>El vuelo del Fénix (The flight of the Phoenix)</i> , 1965. Dir: Robert Aldrich	<i>The flight of the Phoenix</i> , 2004. Dir: John Moore
<i>Pisando fuerte (Walking tall)</i> , 1973. Dir: Phil Karlson	<i>Pisando fuerte (Walking tall)</i> , 2004. Dir: Kevin Bray
<i>The Stepford wives</i> , 1975. Dir: Bryan Forbes	<i>Las mujeres perfectas (The Stepford wives)</i> , 2004. Dir: Frank Oz
<i>Zombi (Dawn of the dead)</i> , 1978. Dir: George A. Romero	<i>Amanecer de los muertos (Dawn of the dead)</i> , 2004. Dir: Zack Snyder

<p><i>Man on fire</i>, 1987. Dir: Eli Chouraqui</p>	<p><i>El fuego de la venganza (Man on fire)</i>, 2004. Dir: Tony Scott</p>
<p><i>King Kong (King Kong)</i>, 1933. Dir: Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack</p>	<p><i>King Kong</i>, 2005. Dir: Peter Jackson</p>
<p><i>La pantera rosa (The pink panther)</i>, 1965. Dir: Blake Edwards</p>	<p><i>The pink panther</i>, 2005. Dir: Shawn Levy</p>
<p><i>Un mundo de fantasía (Willy Wonka & the chocolate factory)</i>, 1971. Dir: Mel Stuart</p>	<p><i>Charlie and the chocolate factory</i>, 2005. Dir: Tim Burton</p>
<p><i>Rompehuesos (The longest yard)</i>, 1974. Dir: Robert Aldrich</p>	<p><i>The longest yard</i>, 2005. Dir: Peter Segal</p>
<p><i>Perros de paja (Straw dogs)</i>, 1974. Dir: Sam Peckinpah</p>	<p><i>Fear itself</i>, 2005. Dir: John Polson</p>
<p><i>Asalto a la comisaría del distrito 13 (Assault on Precinct 13)</i>, 1976. Dir: John Carpenter</p>	<p><i>Assault on Precinct 13</i>, 2005. Dir: Jean-François Richet</p>
<p><i>Terror en Amityville (The Amityville horror)</i>, 1979. Dir: Stuart Rosenberg</p>	<p><i>The Amityville horror</i>, 2005. Dir: Andrew Douglas</p>