



## Jornades de Foment de la Investigació

**DE LOS 24  
FOTOGRAMAS POR  
SEGUNDO A LOS  
24 EPISODIOS POR  
TEMPORADA**

**Autor**

Iván BORT

## DE LOS 24 FOTOGRAMAS POR SEGUNDO A LOS 24 EPISODIOS POR TEMPORADA

LAS SERIES DE TELEVISIÓN COMO EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÁNEA<sup>1</sup>

### ABSTRACT

Desde hace algún tiempo, y curiosamente coincidiendo con el centenario de su nacimiento, muchas voces vienen anunciando la inevitable *muerte del cine*. Las cifras del torrencial vaciado de las salas son irrefutables, y múltiples las posibles razones que se congregan para dar con su explicación. El precio de las entradas, la comodidad del consumo doméstico, la piratería, e incluso la baja calidad de los productos que se estrenan en las salas comerciales, son motivos comúnmente defendidos. Sin embargo, todos aquellos que con premura ansiaban encontrar su cadáver no logran encontrarlo, y es que puede que el cine no haya muerto, sino que haya *cambiado de aspecto*. Asistimos a un panorama de crisis de ideas, donde las secuelas, las precuelas, los remakes, las parodias, los pastiches, las adaptaciones y las trilogías copan el cine que se estrena en el circuito hollywoodiense actual – y en casi todo el mundo por ende – y que dista mucho de resultar para el espectador la experiencia que suponía en otros tiempos.

¿Pero qué ha sucedido para encontrarnos en este punto? ¿En qué manera la cotidianeidad del consumo cinematográfico se ha erigido el principal reclamo del espectador que ahora decide ver cine en su hogar? Y aún más, ¿de qué manera la industria cinematográfica ha sabido hacerse un hueco en el discurso del audiovisual televisivo como vía de escape a algunas de las propuestas más interesantes y diferentes de lo que se exhibe en la gran pantalla? Lo cierto es que la vida actual exige entretenimientos cortos, a mano, y apuestas de calidad, por lo que la industria norteamericana ha encontrado en el sofá de la sala de estar de los hogares, en formatos fragmentados de cuarenta minutos, y en la televisión como ventana de distribución, la forma perfecta de la evolución de la ficción narrativa contemporánea: *las series de televisión*.

### INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN:

#### CRISIS, ESTANCAMIENTO, AGOTAMIENTO Y CONVULSIÓN.

«Las salas se han convertido en anexos de los supermercados. Las palomitas han pasado a ser más rentables que las entradas vendidas en taquilla. Los DVD han hecho de la película un objeto. La obsesión por verlo todo ha sido sustituida por la de tenerlo todo. El ámbito doméstico es un espacio de exhibición en alta fidelidad. Los ordenadores son la puerta de acceso a la nueva filmoteca ideal. Y el viejo kinetoscopio de Thomas A. Edison, que perdió la batalla frente al cinematógrafo de los Lumière, ha acabado ganando la partida. Todos estamos más conectados a los kinetoscopios domésticos - ordenadores portátiles o home movies - que a los cinematógrafos, los cuales son incapaces de singularizarse entre las múltiples ofertas de los supermercados»<sup>2</sup>

1.- Este documento se conforma como un inacabado esqueleto sobre el que se vertebrará una investigación más amplia y cuyas líneas de trabajo y apuntes esbozan una primera aproximación a un trazado mucho más extenso y pormenorizado. De igual forma, ésta podría conceptualizar un primer marco contextual dentro de una futura tesis doctoral referida como investigación monográfica a alguna de las series que suponen el objeto de estudio en el mismo.

2.- QUINTANA, A.: “No sólo el cine cambia, la crítica también”, *Cahiers du Cinema España*, número 1 (Mayo 2007), págs. 6-7

Muchos son los posibles adjetivos que pueden calificar el estado de la industria hollywoodiense en los últimos tiempos, pero sólo un ítem claro la define: la falta de ideas. Merece la pena, no obstante, acotar con suma precisión el marco de esta afirmación. Según críticos y lectores de la revista *Cahiers du Cinema España*, “Inland Empire” (*Inland Empire*, David Lynch, 2007) y “Promesas del este” (*Eastern Promises*, David Cronenberg, 2007) «representan el mejor cine del año».<sup>3</sup> Además, en esa lista de las mejores películas del año también podemos encontrar títulos como “Zodiac” (*Zodiac*, David Fincher, 2007), “Cartas desde Iwo Jima” (*Letters From Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2007), “Death Proof” (*Death proof*, Quentin Tarantino, 2007), o “Last Days” (*Last Days*, Gus Van Sant, 2007), todas ellas producciones norteamericanas. Esto podría significar dos cosas; una, relacionada colateralmente con esta investigación, es la importancia que el cine digital está teniendo en la actualidad - muchas de las citadas obras están grabadas enteramente en digital o el papel de la tecnología digital en su post-producción es clave - y la otra, que tal vez esta falta de ideas del cine norteamericano de la que pretendemos partir no lo es tal. Sin embargo, los números en taquilla a nivel mundial, es decir, los productos verdaderamente *mainstream*<sup>4</sup>, nada tienen que ver con los títulos citados<sup>5</sup>.

En el primer lugar encontramos “Piratas del Caribe: en el fin del mundo” (*Pirates of the Caribbean: at world's end*, Gore Verbinski, 2007) - 961 millones de dólares - la tercera parte de una multimillonaria saga que - y es muy importante recalcarlo para ilustrar el objetivo de esta introducción - **nace de una atracción de un parque temático**. Su productor, Jerry Bruckheimer, es el nuevo Rey Midas de Hollywood - las recaudaciones en taquilla de sus producciones le han hecho desbancar al mismísimo Steven Spielberg - y es también la cabeza visible de muchas otras sagas taquilleras como “Dos policías rebeldes” (*Bad Boys*, Michael Bay, 1995) y “Dos policías rebeldes 2” (*Bad Boys 2*, Michael Bay, 2003) o las más recientes “La búsqueda” (*National treasure*, John Turteltaub, 2004) y “La búsqueda: El diario secreto” (*National treasure: Book of secrets*, John Turteltaub, 2007). De esta última, además, se espera una tercera parte para completar la trilogía, dado su éxito en las salas.

En el segundo lugar se encuentra “Harry Potter y la Orden del Fénix” (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*, David Yates, 2007) - 938 millones de dólares - la quinta de las siete adaptaciones a la gran pantalla de otros tantos libros escritos por la británica - y multimillonaria gracias a la explotación comercial de su obra - J.K. Rowling. **Supone el paradigma del éxito absoluto en la sinergia total conseguida entre las novelas y sus versiones cinematográficas**, pero no es el único caso. Las adaptaciones de las novelas de magia y fantasía *pseudoinfantiles* al cine son prácticamente ya un subgénero en los últimos años así como un éxito asegurado en la taquilla, como lo demuestran la mítica y oscarizada trilogía de “El Señor de los Anillos” (*Lord Of The Rings*, Peter Jackson, 2002-2004) - basada en las obras de Tolkien -; “Las crónicas de Narnia”, de las cuales sólo se ha estrenado “El león, la bruja y el armario” (*The Lion, the witch and the wardrobe*, Andrew Adamson, 2005) pero que cuenta con seis títulos más pendientes de producción y estreno - uno por cada libro escrito por C.S. Lewis -; o “La brújula dorada” (*The Golden Compass*, Chris Weitz, 2007) - franquicia basada en libros de Philip Pullman -. En definitiva, mastodónticas sagas de películas cuya justificación de origen en la novela es cada vez más difusa, teniendo en cuenta que las adaptaciones al cine son éxitos seguros antes incluso de escribirse.

3.- Resultados obtenidos a través de votos de lectores y críticos y publicados en “2007. El año (digital) americano”, *Cahiers du Cinema España*, número 8 (Enero 2008), págs 6-7

4.- Mainstream o Cultura comercial es un anglicismo que se utiliza para designar los pensamientos, gustos o preferencias aceptados mayoritariamente en una sociedad. (Fuente: Wikipedia).

5.- Fuente: Worldwide Box Office Results 1989 - present, consultable en español en la URL: <http://extracine.com/2007/12/31/top-10-en-taquilla-del-2007/>

El tercer título más taquillero a nivel mundial fue “Spiderman 3” (*Spiderman 3*, Sam Raimi, 2007) - 890 millones de dólares -, la tercera adaptación del cómic de la Marvel. Pero también encontramos, en el octavo lugar, “300” (*300*, Zack Snyder, 2007) - 456 millones de dólares - prodigio de post-producción digital para una película que se rodó enteramente en un sótano en Canadá, y que adaptaba la novela gráfica homónima de Frank Miller. **Y es que el cómic como fuente de ideas para el cine *mainstream* de Hollywood** es un filón inagotable. A continuación sólo unos cuantos ejemplos de éxitos comerciales de los últimos años basados en cómics y novelas gráficas - algunos de ellos incluso conformando celebradas secuelas y trilogías -: “Sin City” (*Frank Miller’s Sin City*, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Frank Miller, 2004); “V de Vendetta” (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005); “Batman begins” (*Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005) y “El caballero oscuro” (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2007); “Hulk” (*Hulk*, Ang Lee, 2003) y “El increíble Hulk” (*The incredible Hulk*, Louis Leterrier, 2008); “Superman returns” (*Superman Returns*, Bryan Singer, 2006); “X-Men” (*X-Men*, Bryan Singer, 2000), “X-Men 2” (*X2*, Bryan Singer, 2003) y “X-Men: La decisión final” (*X-Men: The Last Stand*, Brett Ratner, 2006); “Daredevil” (*Daredevil*, Mark Steven Johnson, 2003) y “Elektra” (*Elektra*, Rob Bowman, 2005); “Hellboy” (*Hellboy*, Guillermo del Toro, 2004) y “Hellboy 2” (*Hellboy: The Golden Army*, Guillermo del Toro, 2008); “Los 4 Fantásticos” (*Fantastic Four*, Tim Story, 2005) y “Los 4 Fantásticos y Silver Surfer” (*Fantastic Four: Rise Of Silver Surfer*, Tim Story, 2007); “El castigador” (*The punisher*, Jonathan Hensleigh, 2004); “El motorista fantasma” (*Ghost Rider*, Mark Steven Johnson, 2007); “Constantine” (*Constantine*, Francis Lawrence, 2005); “Catwoman” (*Catwoman*, Pitof, 2004); Blade (*Blade: The Vampire Slayer*, Stephen Norrington, 1998), “Blade 2” (*Blade II: Bloodhunt*, Guillermo del Toro, 2002) y “Blade Trinity” (*Blade Trinity*, David S. Goyer, 2004); “Iron Man” (*Iron Man*, Jon Favreau, 2008); entre muchos otros...

Y es que el top 10 de las películas más vistas es todo un catálogo de recurrencias, un escaparate de lo “ya visto” y de la confianza ciega en la explotación extrema de una primogénita y única idea inicial. Así lo corrobora el cuarto y noveno puesto: “Shrek Tercero” (*Shrek The Third*, Chris Miller, Raman Hui, 2007) - 796 millones de euros - y “El ultimátum de Bourne” (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007) - 441 millones de dólares -, ambas terceras partes de supuestas trilogías cuyos éxitos en sus periplos comerciales alimentan el fantasma de cuartas partes.

De las diez películas con más éxito comercial a nivel mundial, **sólo una de todas ellas procede de una idea original**: la producción de Pixar “Ratatouille” (*Ratatouille*, Brad Bird, Jan Pinkava, 2007) - 615 millones de dólares -, que además, curiosamente, fue la ganadora del Oscar al **mejor guión original** en la ceremonia del pasado año. Es un dato suficientemente alarmante como para ser valorado en su justa medida: Una única película - estandarte máximo de una idea - en todo un año capaz de aunar éxito en taquilla - reconocimiento máximo de los espectadores -, premios - reconocimiento máximo de la industria - y valoraciones positivas - reconocimiento de la crítica especializada<sup>6</sup> -.

Pero hay más muestras de esa crisis creativa. El género de la **parodia y el pastiche**, vuelta de tuerca absoluta y máximo exponente del reciclaje de las ideas originales, es hoy día uno de los más rentables, con exitosas

6.- En el artículo especial “2007. El año (digital) americano” en Cahiers du cinema España, número 8 (Enero 2008) , págs 6-7; “Ratatouille” ocupa el duodécimo lugar en la clasificación de las mejores películas del año.

franquicias como las cuatro entregas de “Scary Movie” (*Scary Movie*, Keenen Ivory Wayans, 2000 / *Scary Movie 2*, Keenen Ivory Wayans, 2001 / *Scary Movie 3*, David Zucker, 2003) / *Scary Movie 4*, David Zucker, 2006) - parodiando en clave de humor zafio y escatológico los blockbusters de turno -; “Epic Movie” (*Epic Movie*, Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2007) - revisitando películas épicas y de aventuras -; “Date Movie” (*Date Movie*, Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2006) - exprimiendo las películas más representativas del cine adolescente -; y el último retruécano, “Casi 300” (*Meet the Spartans*, Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2008), conocida en Estados Unidos también como *Not Another Scary Epic Teen Date Movie*, significativo título que ilustra a la perfección la explícita endogamia de toda la saga.

También los **remakes** están a la orden del día, como lo demuestra la proliferación de filmes que, varias décadas después, rehacen por completo clásicos del cine de terror con las mejoras tecnológicas de la actualidad. Algunos casos son “La niebla” (*John Carpenter’s The Fog*, John Carpenter, 1980) y “Terror en la niebla” (*The Fog*, Rupert Wainwright, 2005); “La profecía” (*The Omen*, Richard Donner, 1976) y “La profecía 666” (*The Omen 666*, John Moore, 2006) - ésta además aprovechando la idoneidad de su fecha de estreno (6/6/6) como culmen absoluto de la más absurda justificación -; “Las colinas tienen ojos” (*Wes Craven’s The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977) y “Las colinas tienen ojos” (*The Hills Have Eyes*, Alexandre Aja, 2006) y sus correspondientes secuelas; o las continuas revisiones de “La Matanza de Texas” (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) bien con su remake puro (*The Texas Chainsaw Massacre*, Marcus Nispel, 2003) o con su precuela (*The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*, Jonathan Liebesman, 2006).

Mención aparte merece la nueva moda de **rescatar viejos mitos del cine, ideas que en su día funcionaron muy bien, sagas aparentemente acabadas**, haciéndolas resurgir años después con la engañosa única motivación de incrustar una nueva forma de explotación de lo “ya visto” en medio del - indudablemente fructífero económicamente - panorama de estancamiento creativo reinante. Los casos más llamativos son “Rambo IV” (*John Rambo*, Sylvester Stallone, 2008) 26 años después del inicio de la saga; “Rocky Balboa” (*Rocky Balboa*, Sylvester Stallone, 2006) tres décadas después de la oscarizada primera parte y que traería consigo cinco secuelas más; o la más reciente “Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal” (*Indiana Jones And The Kingdom Of The Crystal Skull*, Steven Spielberg, 2008), haciendo perdurar veinte años después la supervivencia de un héroe eminentemente analógico en medio de un ideario irrefragablemente digital.

En cierta medida incluso - y éste es un tema muy interesante que tal vez merecería una profunda investigación de un modo aislado - estamos experimentando un curioso regreso a los orígenes del cine. **Las salas ofrecen cada día más nuevas formas de ver, oír, sentir, experimentar las películas<sup>7</sup>. El espectador empieza a fracturar su recepción del filme, relegando a un segundo plano la novedad, el interés, o la calidad de la historia que se le brinda, en pos de la rendida seducción por el artefacto, por el mecanismo intrínseco y por la intrascendencia de la narración<sup>8</sup>.** Queda patente pues que, el hecho de acudir a los remozados y tecnológicos multicines e interpretar el visionado como la , transforma la experiencia en una atracción, y

7.- Este año la película de animación con actores reales “Beowulf” (Beowulf, Robert Zemeckis, 2008) se ha proyectado en cines seleccionados con opción de visionado en tres dimensiones, con la ayuda de las conocidas gafas especiales. Resulta interesante reflexionar acerca de la justificación del visionado de una película carente de valor narrativo cuyo único interés parece la experiencia misma del visionado, al estilo de las proyecciones IMAX o de parques de atracciones.

8.- Algunas de las feroces críticas - compartidas por quien suscribe - que de ella pueden leerse decían: «El 3-D es necesario en la película sólo para mantener tus ojos atentos mientras tu mente comienza a vagar. Despojada de casi todo el lenguaje del poema original; su cadencia, su profundidad histórica y su contexto, no ofrece mucho más allá de los “¡oh!” de su 3-D» (Manohla Dargis, The New York Times) ó «Actores como juguetes. (...) fantasía demasiado ingenua para los adultos y demasiado patética para los niños (...) un entretenimiento que deja la impresión de que podría haber sido o quizá es mucho más divertido, por participativo, como videojuego.» (Francisco Marinero, El Mundo). (Fuente: FilmAffinity)

no hay que olvidar que al cine primitivo, ese de finales de siglo XIX donde podíamos ver a los trabajadores saliendo de la fábrica o a los pasajeros bajando del tren, ya fue acuñado como *cine de atracciones*<sup>9</sup>.

Valga pues todo este denso y revelador trayecto recorrido desde el iniciático punto de vista de la actualidad hasta acabar sorprendentemente con la invención del propio cine para retomar la aseveración de la falta de ideas del cine norteamericano *mainstream*. Sirva todo ello para ilustrar la endeblez de un sistema instalado cómodamente en el *perpetuo autoplagio*<sup>10</sup>. Paradigma mayúsculo de una forma de existencia que también se ha acertado a denominar *la estética de la clonación*: «En nuestro moderno paisaje mediático, las industrias del espectáculo fomentan la vírica propagación de arquetipos rentables, copias consensuadas de sucesivas gallinas de los huevos de oro que, como en todo proceso de clonación, van marcando en pasos sutiles, una distancia cada vez mayor con respecto al original hasta la obtención final del monstruo antirrentable que marca el agotamiento del filón»<sup>11</sup>

## HIPÓTESIS

### LAS SERIES DE TELEVISIÓN COMO REFUGIO DE LAS APUESTAS FORMALES Y NARRATIVAS MÁS RUPTURISTAS DEL CINE HEGEMÓNICO ACTUAL.

Así pues, las *ideas* del mercado hollywoodiense, al menos las más arriesgadas y diferentes - que casi por norma suelen resultar ser las más interesantes desde un punto de vista científico-crítico - debían buscar una plataforma a través de la cual poder manifestarse. El lugar en donde tradicionalmente se encontraba con mayor facilidad esta salida era a través del cine independiente, refugio donde numerosos cineastas llevaban décadas consiguiendo dar salida a través de una cierta *clandestinidad* a apuestas narrativas y formales discordantes - en mayor o menor medida - con el discurso hegemónico abanderado por la extenuada modernidad cinematográfica. Pero existen otras manifestaciones de este *off cinema* que no necesariamente han de renunciar al *mainstream* al que sí pueden dirigirse las producciones de las denominadas películas de *Blockbuster* o de *cine palomitero*. Y esa plataforma la encontró el cine en su *hermana pequeña*: la televisión.

«Nunca había habido series tan originales y tan audaces como las actuales. Los cines se vacían y millones de espectadores se arrellanan en el sillón de casa esperando el próximo capítulo. Según el Observatorio Europeo del Audiovisual, España perdió 9,5 millones de espectadores en el 2007. La vida actual exige entretenimientos cortos (40 minutos a lo sumo) y a mano (en la sala de estar). Y buenos, sobre todo buenos. Nunca hasta hoy se habían realizado tantas series, con un nivel tan alto de excelencia y tan audaz. ¿Por qué? Es posible que las tecnologías hayan actuado de motor para su sofisticación.»<sup>12</sup>

Y es que el factor tecnológico, si bien a intereses de análisis estrictamente narratológicos no es el fundamental, sí ha ayudado a propiciar la tipología de consumo cinematográfico cotidiana que ha allanado ostensiblemente el camino al apogeo y éxito de la apuesta por las series de televisión. «Cada vez que el cine se

9.- Tom Gunning habla de cine de atracciones. A partir del visionado de ciertas películas de los orígenes del cine, llegó a la conclusión del cine no intentaba narrar, sino que su primer interés era mostrar el invento: proyectar las imágenes en movimiento, algo que antes no existía. Adopta el término cine de atracciones a partir de las películas de Edison. Éste, desde 1894, mostraba las primeras imágenes, imágenes que el espectador no estaba acostumbrado a ver, como corridas de toros, una electrocución, gente besándose, estornudos,...

10.- BONET MOJICA, L. "La franquicia de lo previsible", *Las nuevas formas de narrativa seriada*, en *La Vanguardia*, Domingo 5 de Noviembre de 2007, pág. 52

11.- COSTA, J. "La estética de la clonación", *Fotogramas*, número 1.948 (Febrero 2006)

12.- LÓPEZ-LIGERO, M.: "Enganchados a la tele", *Dominical El Periódico*, número 289 (30/03/2008), págs. 22-25



ha visto en problemas económicos ha hecho películas más grandes, más anchas y más largas. El problema actual es que las películas se ven menos en la sala y más en salón. La experiencia intelectual de una película habita igual en la sala grande que en salón pequeño. Lo que nos separa de ver una película en casa o en el cine es la distancia de casa al cine. Para que vayamos a un palacio del centro o a un centro comercial de las afueras, los atractivos deben ser *muy atrayentes*. La guerra se disputa en varios frentes. Sospecho que la competencia de las adictivas series de televisión de la última década ha llevado a pensar que la solución es hacer las películas más largas. ¿Alguien se ajusta todavía a la métrica canónica de los 90 minutos? Adiós a los 14 versos del soneto cinematográfico. Nada baja de las dos horas. En las cadenas generalistas, con sus ristas de anuncios, es casi imposible acabar una película si estás en activo. Más duración diferencia en las salas y acerca en los estantes de los DVD de los grandes almacenes donde películas y teleseries se disputan el espacio a codazos.»<sup>13</sup>

Pero tal vez se acerca más a una de las claves del éxito de las series de televisión el escritor y crítico Sergi Pàmies, al afirmar que «el serial de televisión pertenece hoy a los guionistas, y por eso la calidad de las tramas y textos ha logrado arrebatar al cine la hegemonía creativa de la ficción audiovisual.»<sup>14</sup>. Y es que parece indudablemente significativo el hecho que la autoría de las series televisivas se construya a partir del *created by* - marca de la génesis absoluta de la producción -, y no del director, cuyo papel suele ser normalmente secundario, muy variable, irregular y de encargo, y relega la dicotomía guionista-director en el caso de las series a un orden jerárquico similar al de productor-director en la industria del gran cine hollywoodiense. En cualquier caso, a tenor de todo lo apuntado hasta ahora, y a colación de muchos otros aspectos que irán descubriéndose y desarrollándose a lo largo de las próximas páginas, la hipótesis que se formularía para la investigación sería:

**La televisión se ha erigido en los últimos años como un refugio de las apuestas formales y narrativas más rupturistas del cine hegemónico actual como consecuencia de diversos factores:**

1. Los cambios discursivos producidos por la quiebra del modelo clásico y el agotamiento de la modernidad cinematográfica.
2. La aparición de la serie televisiva “Twin Peaks” (Twin Peaks, Mark Frost, David Lynch, 1990-1991), que revistió características excepcionales para la evolución historiográfica del medio.
3. La arriesgada producción de la cadena HBO (Home Box Office).

13.- CUERVO, J.: “Cine 3x3”, *Magazine El Mundo*, (11 de Mayo de 2008), pág. 105

14.- VALLÍN, P.: □La televisión mata al héroe□, *Las nuevas formas de narrativa seriada*, en *La Vanguardia*, Domingo 5 de Noviembre de 2007, pág. 52

## ANTECEDENTES

### CINE EN 625 LÍNEAS: LA GENERACIÓN DE LA TELEVISIÓN Y HITCHCOCK

El primer punto de partida de la coexistencia entre el medio televisivo y el cinematográfico, evidente eje de arranque y reflexión para este trabajo de investigación, lo situamos en la década de los cincuenta, coincidiendo con la crisis de los estudios hollywoodienses, la primera etapa de la edad de oro televisiva norteamericana y el surgimiento de una hornada de cineastas procedentes de la pequeña pantalla que acertó a denominarse la *generación de la televisión*.

«Durante la década de los cincuenta van a producirse los más decisivos cambios, mutaciones y transformaciones en la historia de la televisión norteamericana»<sup>15</sup>.

«Durante estos años las compañías cinematográficas intentaron revertir el declive en la afluencia de público invirtiendo grandes sumas de dinero en extravagantes producciones de época, musicales y epopeyas. A los directores veteranos se les ofrecían costosas producciones no siempre acordes con su talento, pero les resultaba difícil resistirse a los abultados honorarios y a los abrumadores recursos puestos a su disposición. Algunos grandes directores se equivocaron terriblemente con proyectos mal concebidos: el experimentado Howard Hawks debería haber apelado a su experiencia antes de asumir *Tierra de faraones* (1955); del mismo modo que Robert Wise cometió un error con *Helena de Troya* (1955) y, en los sesenta, con el remake de *Rebelión a bordo* (1962), filmada previamente por Frank Lloyd; Nicholas Ray con *55 días en Pekín* y Joseph L. Mankiewicz con *Cleopatra*, ambas de 1963, así como George Stevens con *La historia más grande jamás contada* (1965). Una idea aún más clara de la muy diversa calidad de las realizaciones de esa época puede comprobarse en el hecho de que muchos directores alternaron entre películas en blanco y negro de bajo nivel y espectaculares superproducciones bastante impersonales. Otto Preminger, por ejemplo, después de *Anatomía de un asesinato* (1959) hizo *Éxodo* (1960); Stanley Kubrick pasó de *Senderos de gloria* (1957) a la épica *Espartaco* y volvió al blanco y negro con *Lolita* (1962) y *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (1963); William Wyler hizo un cambio entre *Ben-Hur* y el drama íntimo *La calumnia* (1961); Robert Aldrich saltó de *Sodoma y Gomorra* (1962) a *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962). Los más “esquizofrénicos” de todos fueron Robert Wise y Stanley Kramer, que discurrieron entre pequeños dramas en blanco y negro y unas caras extravagancias en pantalla panorámica a lo largo de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Con la experiencia de los directores sujeta, como siempre, al destino de las diversas compañías de cine, los desastres financieros de finales de los sesenta llevaron a su fin la apuesta de las supeproducciones, más o menos en las misma época en la que muchos veteranos de Hollywood como John Ford, Howard Hawks, George Stevens y William Wyler llegaban al final de sus carreras.»<sup>16</sup>

«Sin embargo, nuevos nombres irrumpieron en las películas por el camino de la pequeña pantalla a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Incluyendo a Franklin Schaffner, John Frankenheimer, Delbert Mann y Martin Ritt; también al excelente Arthur Penn, que tuvo un éxito enorme con *Bonnie y Clyde* en 1967, y Sidney Lumet, el más prolífico y exitoso de todos ellos. Si bien aportaron sangre nueva a Hollywood, su influencia de-

15.- CASTRO DE PAZ, J.L.: *El surgimiento del telefilme: Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Paidós Comunicación, 110, Cine, Barcelona: 1999, pág. 29

16.- FINLER, JOEL W.: *Historia de Hollywood, un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*, Ma Non Troppo, RobinBook, Cine, Barcelona: 2006, pág. 91.



mostró ser comparativamente menor, y Hollywood debió esperar hasta los años setenta para recibir una buena bocanada de oxígeno por parte de una nueva generación de directores jóvenes y talentosos que habían crecido con el cine. Casi una explosión de directores excelentes – que recordaba lo que había sucedido en los cuarenta – estuvo encabezada por Francis Ford Coppola, William Friedkin, George Lucas, Martin Scorsese, Woody Allen y Steven Spielberg. Su influencia ha seguido sintiéndose hasta bien entrado el nuevo milenio.»<sup>17</sup>

«1955 fue un año clave en la historia del cine, al señalar el fin de la resistencia de las *majors* a participar activamente en la producción televisiva y, de este modo, el comienzo de una transformación a gran escala y de la recolonización de Hollywood»<sup>18</sup>

Así pues, más allá de valoraciones casuales e hipotéticas trascendencias de una época y un cine inevitablemente tamizadas por el garbillo de la subjetividad, sí es cierto que la relación establecida entre cine y televisión por este grupo de cineastas, si bien sienta un precedente, está alejado del modelo actual que queremos analizar. La concepción única y aislada del *telefilme* y la clara disociación entre el fenómeno televisivo y su correspondencia cinematográfica, provoca que se siguiera hablando de *películas para televisión*, así como de realizadores que surgen de la televisión para *hacer cine*. En definitiva, *el cine seguía siendo cine* y los productos televisivos creados por y a partir de esta generación no podían entenderse como precedente claro de las series de televisión actuales, sino como simplemente **una primera relación sinérgica entre dos industrias condenadas inexorablemente a entenderse.**

No sería hasta la llegada de Alfred Hitchcock a la televisión, con *Alfred Hitchcock presents* (1955-1962) y *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-1965), cuando la gestación y organización empresarial, técnica y creativa de las series<sup>19</sup> podía entenderse como una primera aproximación muy básica de lo que hoy conocemos como serie televisiva moderna. *El filme clásico y autoral*<sup>20</sup> se hacía un hueco en la pequeña pantalla, y el genial director británico era capaz de utilizar su show televisivo como campo de pruebas para testar interesantes apuestas narrativas y formales que luego iría aplicando de distintas maneras a sus producciones cinematográficas. Resultan francamente reveladoras las palabras del propio Hitchcock acerca del éxito y seguimiento del incipiente medio televisivo cuando aseguraba «antes de la televisión, yo recibía alrededor de una docena de cartas a la semana. Ahora recibo cientos... Llevo treinta años dirigiendo películas, pero precisamente el otro día oí por casualidad a una dama decir: “Es Hitchcock, el de la televisión”»<sup>21</sup>. Este es un precedente paradigmático del fenómeno actual – el cual protagoniza una inaudita reversión historiográfica – que se da cuando grandes cineastas, guionistas, pero sobre todo actores, están encontrando en sus papeles en las series de televisión el germen del éxito y el reconocimiento a todos los niveles que por diversos motivos no se consiguen con el *modus operandi* del sistema cinematográfico hollywoodiense contemporáneo. Es más, no resulta sorprendente que las estrellas sean hoy día *originalmente televisivas*, y que su salto a la gran pantalla, eminentemente motivado por *cantos de sirena económicos*, se mantengan siempre en un plano colateral y complementario al mantenimiento de un reconfortante *status quo de reconocimiento televisivo*.

17.- *Ibidem*, pág. 92.

18.- SCHATZ, T.: *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Nueva York, Pantheon, 1988, pág. 476.

19.- CASTRO DE PAZ, J.L.: *El surgimiento del telefilme: Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Paidós Comunicación, 110, Cine, Barcelona: 1999, pág. 45

20.- *Ibidem*

21.- HITCHCOCK, A., declaraciones al *New York Herald Tribune* (6-6-1956), reproducidas por KAPIS, R.E., Hitchcock, *The making of a Reputation*, Chucago y Londres, The University of Chicago Press, 1992

En cualquier caso, y retomando el papel del serial televisivo de Hitchcock en la aproximación historicista de la concomitancia entre cine y televisión, si bien hallamos en él un incontestable simiente del *boom* de las series televisivas contemporáneas, la independencia narrativa de las historias, así como la ausencia de hilos conductores entre episodios y personajes – más allá de la sensación de unidad conseguida a través de las introducciones del propio Hitchcock – y muchos otros aspectos formales y discursivos marcan cierta distancia entre la manera de entender la serie como una apuesta cinematográfica propiamente dicha lo suficientemente despojada de la pátina del *tefilme*, tal y como pretenderíamos corroborar en la hipótesis propuesta.

### **FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN**

- Relaciones de metareferenciales y de intertextualidad intra e inter series.
- Influencias sociológicas de las series en los nuevos medios.
- Estudios monográficos.
- Adaptaciones de series de televisión al cine.
- El caso español.

## BIBLIOGRAFÍA

Balló, J. y Pérez, X.: *Yo ya he estado aquí, ficciones de la repetición*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona: 2005

Bazin, A.: *¿Qué es el cine?*, Libros de cine Ediciones RIALP, 6ª Edición, Madrid : 2004

Benet, V.J.: *La cultura del cine, introducción a la historia y a la estética del cine*, Paidós Comunicación, 152, Cine, Barcelona: 2006

Bonet Mojica, L. “La franquicia de lo previsible”, *Las nuevas formas de narratividad seriada*, en La Vanguardia, Domingo 5 de Noviembre de 2007

Cardona, R.: *Cómo se comenta un texto filmico*, Cátedra, Signo e Imagen, 6ª Edición, Madrid: 2005

Cascajosa Virino, C.: *De la TV a Hollywood, un repaso a las películas basadas en series*, Arkadin Ediciones, Ficción TV, Madrid: 2006

Cascajosa Virino, C.: *Prime Time: las mejores series de televisión americanas, de C.S.I. a Los Soprano*, Calamar Ediciones, Madrid: 2005

Castro de Paz, J.L.: *El surgimiento del telefilme: Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Paidós Comunicación, 110, Cine, Barcelona: 1999

Chabrol, C. y Guérif, F.: *Cómo se hace una película*, Alianza Editorial, Cine y Comunicación, Madrid: 2004

Costa, J. “La estética de la clonación”, *Fotogramas*, número 1.948 (Febrero 2006)

Cuervo, J.: “Cine 3x3”, *Magazine El Mundo*, (11 de Mayo de 2008)

Cueto, R. y Weinrichter, A.: *Dentro y fuera de Hollywood, la tradición independiente en el cine americano*, Festival Internacional de cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Colección Especial Textos, número 30, Valencia: 2004

Finler, Joel W.: *Historia de Hollywood, un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*, Ma Non Troppo, RobinBook, Cine, Barcelona: 2006

García de Castro, M.: *La ficción televisiva popular, una evolución de las series de televisión en España*, Gedisa Editorial, estudios de Televisión número 16, Barcelona: 2002

- Gómez Tarín, F.J.: *Guía para ver y analizar Arrebato*, Nau Llibres - Octaedro, Valencia: 2001
- Gómez Tarín, F.J.: *Guía para ver y analizar Al final de la escapada*, Nau Llibres - Octaedro, Valencia: 2006
- Gómez Tarín, F.J.: *Discursos de la ausencia, elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Ediciones de la Filmoteca, Colección Textos número 34, Valencia: 2006
- Llorens, V.: *Fundamentos tecnológicos de vídeo y televisión*, Paidós Papeles de Comunicación 13, Barcelona: 1995
- López-Ligero, M.: “Enganchados a la tele”, *Dominical El Periódico*, número 289 (30/03/2008)
- Martín, S.: *Expediente X: En honor a la verdad*, Alberto Santos Editor, Madrid: 2006
- Marzal Felici, J.J.: *Guía para ver y analizar Ciudadano Kane*, Nau Llibres - Octaedro, Valencia: 2004
- Pastoriza, F.R.: *Perversiones televisivas, una aproximación a los nuevos géneros audiovisuales*, Instituto Oficial de Radio televisión Española (IORTV), Madrid: 1997
- Payán, M.J. y Payán, J.J.: *Diccionario ilustrado del cine de ciencia ficción*, Ediciones Jardín, Madrid: 2005
- Quintana, A.: “No sólo el cine cambia, la crítica también”, *Cahiers du Cinema España*, número 1 (Mayo 2007)
- Romaguera i Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Signo e Imagen, Barcelona: 1989
- Sánchez-Biosca, V.: *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Ediciones Textos de la Filmoteca, número 11, Valencia: 1995
- Schihl, R.J.: *Dramáticos en televisión: organizaciones y procesos*, Instituto Oficial de Radio Televisión Española (IORTV), Madrid: 1997
- Toledano, G. y Verde, N.: *Cómo crear una serie de televisión*, T&B Editores, Madrid: 2007
- Valencia, J.J.: *Twin Peaks: 625 líneas en el futuro*, Recerca Editorial, Colección Peeping Tom, número 2, Navarra: 2000
- Vallín, P.: “La televisión mata al héroe”, *Las nuevas formas de narrativa seriada*, en La Vanguardia, Domingo 5 de Noviembre de 2007
- V.V.A.A.: “2007. El año (digital) americano” en *Cahiers du cinema España*, número 8 (Enero 2008)