

Introducción

Alberto Nahum García Martínez
Universidad de Navarra

María J. Ortiz
Universidad de Alicante

El 13 de noviembre de 2017 medios informativos de todo el mundo se hacían eco de una adaptación: *El señor de los anillos* se convertiría en una serie televisiva emitida por Amazon. Una de las mayores sagas narrativas desembarca así en la pequeña pantalla, esa que continúa su explosión productiva desde que, a principios de este siglo, propuestas como *Los Soprano*, *El ala oeste* o *CSI Las Vegas* cambiaran el estatus catódico para siempre. Desde que David Chase se propusiera realizar «películas» para la televisión en cada episodio o que Quentin Tarantino dirigiera la *season finale* de la quinta temporada del drama forense, la relación entre el cine y la televisión no ha hecho más que aumentar. Las posibilidades son infinitas y tienen billete de ida y vuelta: desde filmes emblemáticos que sirven de base para nuevas teleficciones (*Fargo*, *Arma Letal*, *Psicosis*), hasta series que se clausuran con una película (*Serenity*, *Veronica Mars*); desde directores de cine consagrados cada vez más habituales en la pequeña pantalla (Martin Scorsese, David Fincher), hasta guionistas que trabajan en Hollywood adoptando el concepto de la «writer's room» (Hill, 2017).

El hecho es que las diferencias entre cine y televisión se han acortado en los ámbitos narrativos, estéticos, industriales y tecnológicos. Allá por 2001, en el despegue de la tercera edad dorada de la televisión, el filósofo del cine Noël Carroll escribía una provocativa argumentación a contracorriente augurando que la convergencia entre la televisión y el cine no haría más que aumentar:

We will look back to the history of film and the history of TV and think of them as parts or phases of the history of the moving image, a trans-media form of expression and communication—marked by such perennial devices as point-of-view editing and metrical montage—that has sometimes been implemented by film, sometimes by TV, sometimes by digital computers, sometimes by some combination of all of these, and sometimes by that which we cannot yet imagine (Carroll, 2003: 279).¹

En este entorno en el que las fronteras se diluyen, este volumen parte de la premisa de que hoy el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética. Obviamente, una de las principales razones de esto es el creciente tránsito de profesionales del cine a las producciones seriales, aunque quizás hay otros factores todavía inexplorados dignos de la atención de los expertos. Al mismo tiempo, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general. En cualquier caso, parece que la fecundidad de las relaciones entre la pequeña y la gran pantalla está lejos de tocar techo. De ahí el título que hemos escogido para este volumen: una promiscuidad infinita que no cesa de producir nuevos formatos, proponer adaptaciones, tomar prestados estilos y expandir universos narrativos.

Ante semejante vastedad, el propósito de este volumen es ofrecer un cuadro tan rico como sea posible de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Para ello hemos recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones en torno a cuatro ejes que se describen a continuación.

¹ Traducción de la cita: «Miraremos hacia atrás a la historia del cine y la historia de la televisión y pensaremos en ambos como partes o fases de la historia de la imagen en movimiento, una forma de expresión y comunicación transmedia —determinada por dispositivos perennes tales como el punto de vista en la edición y el montaje métrico— que unas veces ha sido implementada en película, otras en la TV, a veces por ordenadores digitales, a veces por una combinación de todos estos, y, a veces, por medios que todavía no podemos imaginar.»

Hay que destacar que este volumen es especialmente sensible a la innovación teórica y metodológica, como puede notarse por la selección de propuestas y su carácter internacional, así como por el hecho de que hemos querido proponer una sección especial con contribuciones que representan lecturas experimentales del fenómeno que nos ocupa. Todo ello ha sido posible precisamente porque la base de esta empresa es un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dedicado precisamente a incentivar la innovación metodológica en el estudio de la investigación serial, bajo el título: «Theoretical Innovation Strategies in the Analysis of Narration in Television Series» (CSO2014-51872-R). Más información sobre el proyecto en: www.researchseries.org

Estructura del libro

La primera sección del libro lleva por título «Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad». La larga duración de los relatos seriales y su transmisión todavía dominante a través de la televisión son las cualidades principales que imponen una reestructuración de los procedimientos del relato cinematográfico cuando se piensa en el *remake* o la adaptación de narraciones originales del cine en la serialidad. Esta sección dedica una primera mirada hacia lo más propio del tránsito entre los dos terrenos que se estudian: la narración. Se identifican en ella los fenómenos más específicos, como la extensión de las tramas, la transformación de los personajes protagonistas, el desarrollo de elementos polifónicos en el relato a partir de ingredientes seminales en la cinematografía, o la adaptación de los ritmos filmicos a las dinámicas temporales de los episodios. Como no puede ser de otra manera dentro del panorama teórico actual, las contribuciones de estos primeros capítulos prestan atención muy especial a las implicaciones tecnológicas en los procesos de transformación propios de la intertextualidad narrativa, al reciclaje como segundo nivel de lectura o a las transferencias dramáticas entre cine y televisión. La selección de los objetos de estudio tratados obedece tanto a razones de impacto en la cultura popular contemporánea como al valor intrínseco de algunas de las series por sus extraordinarias cualidades narrativas.

En esta sección se ha querido ofrecer un equilibrio entre la serialidad norteamericana y europea. Por esta razón, el libro arranca con contribuciones de tres de los mayores expertos europeos en las relaciones entre cine y televisión: Roberta Pearson, Guglielmo Pescatore y Paola Brembilla. Sus propuestas exploran la que quizás es la figura transmedial más longeva y productiva de todos los tiempos, Sherlock Holmes, y uno de los universos con mayores ramificaciones de la actualidad: *Marvel*. El resto de las contribuciones de este primer bloque aborda series de referencia, como la aclamada *Fargo* (FX, 2014-), o uno de los últimos éxitos de la televisión italiana: *Gomorra* (Sky Italia, 2014-).

El primer capítulo («Ampliación y cohesión en mundos transaccionales: Sherlock Holmes, Batman y Star Trek») considera los factores narrativos e industriales implicados en la creación de ampliaciones narrativas. Partiendo de tres factores estructurales diferentes, Roberta Pearson propone distintos tipos de transacciones: de espacio/tiempo o de personajes, realista o fantástica, con propiedad o de dominio público. Así, por ejemplo, Sherlock Holmes es una transacción realista de personaje de dominio público, Batman es una transacción fantástica de personaje con derechos de autor y Star Trek una transacción fantástica de espacio/tiempo con derechos de autor. La comparación de los tres casos apunta a que se utilizan diferentes estrategias aplicables a otras transacciones similares.

El segundo capítulo se centra en los universos narrativos del cómic, en particular en los de Marvel y DC Cómics. Ambas franquicias están desarrollando una ingente cantidad de proyectos tanto en cine como televisión. Como argumentan Guglielmo Pescatore y Paola Brembilla, ambos casos son *bases de datos* (el mundo de los cómics, con la propiedad intelectual de Marvel y DC) de las que extraer personajes e historias que se recombinan siguiendo unas necesidades de producción que implican un diseño a largo plazo. Sin embargo, tanto la respuesta del público como la actividad creativa de los fans hace que ese mismo universo narrativo sea también «abierto, editable y ampliable de acuerdo con requisitos industriales (*top/down*) o de consumo (*bottom/up*)».

En el tercer capítulo, Alberto Nahum García Martínez aborda la especificidad del relato televisivo: la mezcla de trama de

fondo y episódicas, la dilatación temporal y el diferente *engagement* que proporciona un relato expandido. A partir de estas características, se desarrolla un análisis narrativo y estético de dos de las series más influyentes de la última década: *Fargo* (una reinención del filme de los Coen) y *Hannibal* (un *preboot* de *El silencio de los corderos*).

Esta primera sección del libro se cierra con un capítulo dedicado a una serie clave en la ficción europea de calidad. Veronica Innocenti repasa la rica tradición narrativa de la televisión italiana para enmarcar la estrategia que el canal Sky Italia siguió al apostar por la producción de series propias. En concreto, la autora emplea el drama político *Gomorra* —inspirado en una película que, a su vez, adaptaba un libro— como detallado caso de estudio para ejemplificar la vía italiana del relato transmedia.

La segunda sección del libro se centra, de un modo más explícito, en la estética: «El modelo visual del cine: sus influencias en la serialidad». Un ingrediente sobresaliente de muchas producciones seriales contemporáneas es su calidad visual, cualidad que deriva no solamente de la contratación de profesionales provenientes del ámbito de la producción cinematográfica. Los motivos visuales cinematográficos son una fuente central de las inspiraciones que manejan los creadores de las series. Hablamos aquí, por tanto, de complejos fenómenos que tienen la capacidad de impregnar de calidad cinematográfica nuestro primer contacto visual con la imagen serial. En esta parte podrá comprobarse que las inspiraciones visuales son un pilar de la influencia filmica en las series, y llegan a definir aspectos tan relevantes como los espacios de la narración, la caracterización de los eventos principales o los estilos de actuación y caracterización de los personajes. Así sucede con el estilo abiertamente cinematográfico de ambiciosas producciones como *Boardwalk Empire* o *Juego de tronos*, los referentes filmicos (David Lynch, Francis F. Coppola, David Cronenberg) que recicla Bryan Fuller en *Hannibal*, el espejo del melodrama clásico en el que se mira *Mad Men* o los motivos del *western* que reconocemos en los escenarios de *Breaking Bad*.

Pero ya antes de esta época dorada se puede rastrear ese diálogo estético entre el cine y la televisión, como describe José Pavía Cogollos. Su capítulo, el quinto, aborda de una manera exhaustiva la genealogía filmica del *Monty Python Flying Circus*, una

de las comedias televisivas esenciales en la historia del medio... y del género. «Tanto a nivel estilístico como temático —escribe Pavía—, *Monty Python Flying Circus* experimentó con una forma compleja de comedia que hizo estragos, no sólo con el aparato cinematográfico sino también con la cultura contemporánea».

Valentina Re, en el capítulo seis, muestra cómo el cine y las series de televisión de las últimas décadas reactivan los melodramas de Douglas Sirk y Todd Haynes en una doble dirección. Por una parte, sus formas cinematográficas y temas resurgen en la producción contemporánea. Al mismo tiempo, este resurgimiento modifica la definición y disfrute de la producción pasada. Concretamente, la autora analiza la relación de *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, (1955) y *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002) con una de las series de televisión más valoradas de los últimos tiempos, *Mad Men* (AMC, 2007-15).

Tras ese interludio histórico con la comedia británica y el drama de época, el volumen regresa a la serialidad contemporánea para degustar cadáveres exquisitos: en el capítulo siete, Raquel Crisóstomo aborda las innumerables referencias cinematográficas de la serie de televisión *Hannibal* (NBC, 2013-2015). Algunas de las muchas huellas que la autora describe son las secuencias alucinatorias que parecen diseñadas por David Lynch, las distintas escenas que rinden tributo a Stanley Kubrick, el nombre de algunos personajes que alude al de los personajes de Alfred Hitchcock o el tratamiento artístico de los cadáveres que caracteriza a las películas de David Cronenberg.

Beatriz Herráiz Zornoza cierra esta segunda sección estética introduciéndonos en la representación del asesino en serie a través de los títulos de crédito iniciales de las películas y series de televisión. Partiendo tanto de las investigaciones científicas que definen los perfiles psicológicos de los asesinos en serie como de los estudios que analizan cómo esos asesinos son llevados a la ficción, la autora estudia distintas cabeceras para concluir que su diseño presenta un sinfín de capas de significado que el espectador descifra conforme se va introduciendo en la ficción.

La tercera parte del libro («Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una Historia emocionante») aborda los aspectos sociopolíticos. Los juegos con el pasado son un motivo constante del tráfico entre cine y

series, representan una vía de creación de sentido de la narración, muchas veces en clave crítica con el presente, e implican casi siempre una trama emocional muy rica. Esta sección se ocupa por tanto de explorar cómo las series producen nuevos sentidos al revisitar el tiempo de antiguas películas, y lo hace recogiendo investigaciones sobre la variedad de relaciones con el pasado que el relato serial es capaz de poner en pie. Una primera fórmula es la revisión crítica explícita de otra época, como sucede con las décadas de los años 1950 y 1960 en *Mad Men*, aspecto que emerge con enorme claridad de la exploración de sus referentes filmicos en la representación del sueño americano en aquellos días. Otra variante de interés es la comparación de las expresiones de desconfianza hacia la política internacional entre la gran tradición de thrillers sobre la Guerra Fría y el caso más relevante en la televisión contemporánea: *Homeland* (Showtime, 2011-). Y, por último, también tenemos la presencia del giro que la cultura emocional ha imprimido a un tipo de ficción, intimista e *indie*, que triunfa bajo el paraguas de la «nueva sinceridad».

En primer lugar, el auge de las ficciones televisivas de género histórico es analizado por Lucía Salvador Esteban en el capítulo nueve. Entre 2008 y 2015 se produjeron tres series ambientadas en los tiempos de la Revolución Americana: *John Adams* (HBO, 2008), *Turn* (AMC, 2014-) y *Sons of Liberty* (History Channel, 2015). A diferencia de la mayoría de las ficciones televisivas de género histórico realizadas en Estados Unidos, estas tres producciones preservan la épica fundacional y no pueden desligarse del discurso patriótico sellado por el cine de Hollywood a lo largo del siglo XX. El capítulo contrasta los hechos verificados por la historiografía con los relatos de Hollywood y demuestra hasta qué punto han influido ambos enfoques en las revisiones de las tres series.

Si Lucía Salvador analiza el espejo del pasado en la representación que se traza desde el hoy, en el capítulo diez, Pablo Castriño y Pablo Echart le toman el pulso al humus ideológico que hay debajo del thriller político actual. Estableciendo un diálogo entre las películas de *El mensajero del miedo* y la serie *Homeland*, los autores destacan cómo «la premisa Manchurian» constituye un simbólico ejemplo de los miedos y ansiedades de cada etapa histórica. «Estas narrativas —concluyen— parecen cuestionar

la competencia del héroe para llevar a buen término su misión, o en términos narrativos, su objetivo dramático, poniendo así en tela de juicio la creencia —típicamente propia del mito americano— en el poder del individuo para controlar su destino».

Esos miedos y ansiedades que refleja *Homeland* también pueden abordarse desde una perspectiva emocional mucho más íntima. Es lo que examina Irene Martínez en el capítulo once. Partiendo de la literatura de autores como Jonathan Franzen, Zadie Smith o David Foster Wallace, la autora define lo que se ha venido en llamar la «nueva sinceridad» y cartografía sus expresiones fílmicas: Wes Anderson, Spike Jonze, Sofia Coppola o Richard Linklater. Una vez dibujado ese contexto, el artículo se centra en la traducción televisiva de la nueva sinceridad en series como *Girls*, *Togetherness*, *Transparent* o *Love*.

La cuarta y última sección del libro es la que da cuenta de las últimas innovaciones metodológicas en el análisis de las series de televisión, siempre relacionadas con su matriz cinematográfica. «La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales». En la primera de estas propuestas de innovación metodológica, Fernando Canet explora las relaciones transmediales e intertextuales en el seno de los ecosistemas narrativos. Este autor desbroza desde los guiños narrativos en *Breaking Bad* hasta diferentes dependencias diegéticas que, con su matriz fílmica, establecen series como *Better Call Saul* o *Scream*.

En el capítulo trece («Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos»), Marta Boni añade al modelo de los ecosistemas una posibilidad de hibridación con las singulares teorías cuantitativas del teórico Franco Moretti, para estudiar una de las cuestiones cruciales en el impacto cultural de las series: su capacidad para generar lo que se denomina *world building*, cuestión en la que no deja de jugar un rol relevante el origen cinematográfico de mucha producción serial.

Para terminar, en el capítulo catorce Kathrin Fahlenbrach propone que los espacios de la acción narrativa en las series de televisión pueden construir una red espacial de metáforas audiovisuales que permiten a los telespectadores generar un conocimiento corporeizado de significados complejos y abstractos. Como ejemplo, la autora analiza la compleja red de metáforas audiovisuales en *Twin Peaks* de David Lynch y Mark Frost.

Agradecimientos

Como es lógico, cualquier esfuerzo colectivo cuenta con el apoyo invisible de mucha gente que queda fuera de los títulos de crédito. Para evitar ese olvido, es de justicia agradecer el liderazgo de Héctor J. Pérez para conducir el proyecto de investigación del que nace este libro. De hecho, la mayoría de textos que aquí presentamos parten de un fructífero diálogo académico, allá por noviembre de 2015, en un *workshop* organizado por la Universitat Politècnica de València (campus de Gandía).

En las cenas de aquel encuentro se fraguó la idea de este volumen y decidimos que, dada la calidad de las propuestas, compensaba hacer un esfuerzo por traducir textos del inglés y del italiano, de modo que pudieran estar accesibles al público hispano. En la tarea —a veces engorrosa, siempre detallista— Héctor Pérez y Fernando Canet nos han echado una valiosa mano a los editores.

Precisamente las traducciones han acarreado un retraso sobre el plan previsto. Sin embargo, hay que agradecer a todos los colaboradores su *fair-play* y su paciencia, tanta como la mostrada por la editorial, cuya profesionalidad y mimo se han revelado proverbiales y, también, infinitamente fecundos.

Referencias bibliográficas

- Carroll, Noël (2003): *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press.
- Hill, Logan (2017): «What Hollywood Screenwriters Are Learning From Peak TV», en *Vulture* (3-10-2017) <<http://www.vulture.com/2017/10/what-hollywood-screenwriters-are-learning-from-peak-tv.html>>

