

S(c)inergias televisivas: una aproximación historiográfica al actual auge del serial dramático televisivo norteamericano. Los años cincuenta, Alfred Hitchcock, Twin Peaks y la HBO*

Iván Bort Gual**
Universitat Jaume I

Índice

1. Los años 50, el fin de la era de los estudios de Hollywood, las transformaciones del medio televisivo y la generación de la televisión como ecos del hoy	3
1.1. Hollywood A.T. (antes de la televisión)	4
1.2. La llegada de la televisión en el contexto sociológico norteamericano	15
1.3. La tecnología como arma de diferenciación	17
1.4. Cine por televisión	19
1.5. Primera gran <i>s(c)inergia</i> televisiva: la generación de la televisión	21
2. «Es Hitchcock, el de la televisión»	28
2.1. Orígenes y éxito de la serie	29
2.2. Hitchcock y el reconocimiento televisivo	31
2.3. Punto y seguido	33

* Grupo de Investigación ITACA-UJI. El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

** Personal Docente Investigador; Becario de Investigación (BFPI) de la Generalitat Valenciana; Departamento de Ciencias de la Comunicación; Grupo de investigación ITACA-UJI; Facultad de Ciencias Humanas y Sociales; Universitat Jaume I; ivan.bort@com.uji.es

3. Twin Peaks: El lugar donde empezó todo	35
3.1. ¿Quién creó a Laura Palmer?	35
3.2. ¿Quién mató a Laura Palmer?	37
3.3. Lynch y el celuloide	39
3.4. <i>Twin Peaks</i> como fenómeno	41
3.5. El principio del fin	43
3.6. El poder de la audiencia	47
3.7. Fuego camina conmigo	50
3.8. <i>Twin Peaks</i> : Cine en 625 líneas	53
3.9. Intertextualidades cinematográficas	58
3.10. Influencias en seriales coetáneos	66
4. No es televisión, es HBO	77
4.1. Orígenes	78
4.2. Algo diferente en televisión	80
4.3. HBO y cine: <i>Hermanos de sangre</i>	81
4.4. Inicios en los seriales dramáticos: <i>Historias de la cripta</i>	83
4.5. Primera serie con personajes continuos: <i>Oz</i>	89
4.6. Familia. Historia. <i>Los Soprano</i>	92
4.7. <i>Everything. Everyone. Everywhere. Ends. A dos metros bajo tierra</i>	98
4.8. Que siga la apuesta	104

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, las trilogías y las sagas 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*.

1. Los años 50, el fin de la era de los estudios de Hollywood, las transformaciones del medio televisivo y la generación de la televisión como ecos del hoy

Durante la década de los cincuenta van a producirse los más decisivos cambios, mutaciones y transformaciones en la historia de la televisión norteamericana. (Castro de Paz, 1999: 29)

Como decíamos, numerosas investigaciones de distintos orígenes confirman que hoy los cines se vacían, existe una crisis en Hollywood – al menos de ideas – y la mayor competencia que tienen las butacas de las salas comerciales se encuentra en los sofás de los hogares. En la actualidad existe una mayor oferta de ocio en el hogar potenciada y protagonizada casi en su totalidad por

el fenómeno Internet, pero sin duda sigue asociándose el consumo audiovisual al salón de casa delante del televisor – independientemente del carácter o el origen de este visionado, DVDs, eventos en directo, programación televisiva en abierto, cable, grabaciones, contenidos descargados de la red, multimedia, videojuegos... – Esta situación socioeconómica experimenta un curioso eco en la de hace cinco décadas – salvando las lógicas distancias –, lo que sugiere una revisión que permite esclarecer muy curiosamente que la relación entre cine y televisión ya hace mucho tiempo que estriba en condicionantes relevantes en la sociedad del consumo y que ayuda, sin duda, a entender un poco más qué es lo que está sucediendo en el escenario audiovisual contemporáneo que pretende investigar este estudio.

El primer punto de partida de la coexistencia entre el medio televisivo y el cinematográfico 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.

1.1. Hollywood A.T. (antes de la televisión)

Antes de adentrarnos en el periodo fundamental que supone la década de los cincuenta a la hora de analizar el contexto sociológico norteamericano en las relaciones entre cine y televisión, conviene hacer una breve introducción a los aspectos más importantes que marcaron la situación previa a la aparición del nuevo discurso televisivo. Para ello seguiremos a Gomery en su libro *Hollywood: el sistema de estudios* (1986: 12-233).

1.1.1. La era de los estudios

La expresión era de los estudios¹ designa el periodo comprendido entre 1930 y 1949, y supone una de las tres etapas principales de la historia del cine norteamericano. Desde el momento en que una película se utilizó por primera vez para entretener a las masas – y generar beneficios – hubieron de transcurrir treinta años hasta que surgió una industria multimillonaria. Este periodo de formación constituye la primera etapa. La era de los estudios definió la segunda. Para Gomery, actualmente nos encontramos aún en la tercera: «aquella en la que las producciones independientes rodadas en exteriores constituyen la norma e ir al cine no es un hábito nacional sino una costumbre restringida a

¹Gomery señala, sin embargo, que el término “estudio” «es un error que ha prendido» y remite como expresión más adecuada «sociedad cinematográfica» (Gomery, 1986: 20)

los jóvenes en época de vacaciones navideñas o veraniegas» (1986: 227). Obviamente, esta apreciación tan simplista puede aquejar cierta obsolescencia, pues el escrito de Gomery cuenta con más de veinte años de antigüedad, no obstante, a tenor de lo estrictamente relacionado con la época que analizamos en el presente apartado, y más allá de pretender clasificar la contemporaneidad de nuestro audiovisual como una nueva etapa, nos interesará detenernos en esa segunda etapa de la historia del cine norteamericano y los motivos de su transición hacia la tercera, sea cuando sea que ésta haya concluido o, si lo hace, vaya a concluir.

El punto de inflexión que supone el fin de la era de los estudios es sumamente importante porque representa el cambio definitivo en la manera de entender el concepto «ir al cine». De la era de los estudios permanece aún hoy el dominio de la distribución mundial por parte de las compañías principales. Se trataba de sociedades gigantescas que procuraban diferenciar sus productos para, de esta manera, acaparar más beneficios. Cada sociedad adoptaba estrategias económicas con leves diferencias respecto a las demás, pero, en última instancia, estaban unidas inexorablemente por unos acuerdos básicos de distribución y exhibición. Las diferencias entre las corporaciones deben considerarse, por tanto, distintos rasgos de una misma industria, diversas características de un engranaje económico que funcionaba a la perfección.

1.1.2. Las cinco grandes y las tres pequeñas

Durante estas dos décadas, la estructura de la industria del cine norteamericana era muy clara. Se trataba del dominio absoluto de las cinco grandes y las tres pequeñas. Estas dos catalogaciones utilizadas hasta la saciedad por Gomery correspondían a los dos grupos de sociedades cinematográficas reinantes en la época. Cada una de las cinco grandes – Paramount, Loew's/Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Fox y RKO (Radio-Keith-Orpheum) – disponía de amplios estudios en el sur de California, redes mundiales de distribución e importantes circuitos de exhibición. Las tres pequeñas – Universal, Columbia y United Artists – sólo disponían de unidades de producción y distribución. En términos de activos totales, las cinco grandes sociedades eran cuatro veces más grandes que las tres pequeñas. Estructuralmente, la industria del cine consistía en un puñado de compañías cuya conducta bastaba para recordar a los observadores atentos que estaban perfectamente dispuestas a aprovechar al máximo las ventajas de su poder oligopólico y vertical. Y es que la principal fuente de poder de las grandes compañías de Hollywood no radicaba en la producción, como cabría esperar, sino en las redes de distribución que poseían en todo el mundo, que les proporcionaban enormes ventajas en cuanto

a los costes, y, sobre todo, en los circuitos de exhibición, a través de los cuales tenían acceso directo a las taquillas. Las cinco grandes compañías totalmente integradas no eran propietarias de todas las salas de Estados Unidos, “sólo” de las que generaban las tres cuartas partes de los ingresos. Las películas más populares se estrenaban en sus salas, que las exhibían en exclusiva en todos los barrios de las grandes ciudades o en sus alrededores. Así, «cualquier análisis de la industria cinematográfica durante la era de los estudios debe atender a la exhibición» (Gomery, 1986: 25).

En la Fig. 1 podemos ver un cuadro resumen de las salas que había en Estados Unidos en 1945. Aunque los cines grandes – salas de más de 1.200 localidades – eran relativamente escasos, acogían más espectadores que el resto de los 10.000 cines pequeños – salas de hasta 500 localidades –. La mayoría de estos últimos se encontraba en zonas rurales o en las cercanías de las zonas comerciales de las grandes ciudades. Los más grandes estaban en los centros de las grandes ciudades o en las zonas comerciales cercanas a las cincuenta ciudades más pobladas de Estados Unidos. Las cinco grandes poseían, sobre todo, salas grandes, con lo que controlaban el 25 por ciento de las localidades del país. En conjunto, las grandes compañías controlaban más del 70 por ciento de los cines de estreno de las noventa y dos ciudades con una población igual o superior a 100.000 habitantes en 1940.

Localidades	Salas	Porcentaje del total de salas	Porcentaje del total de localidades
1500+	996	5,4	21,7
1201-1500	732	4,0	8,6
1001-1200	801	4,4	7,7
751-1000	2687	11,3	15,8
501-750	2979	16,2	16,2
351-500	4311	23,4	15,9
0-350	6507	35,3	14,1
Total	18.413	100	100

Fig. 1: Clasificación de los cines existentes en Estados Unidos en 1945 por número de localidades (Gomery, 1986)

Por si todos estos números relacionados con la importancia de la exhibi-

ción supieran a poco, los exhibidores buscaron fuentes de ingresos adicionales: empezaron a venderle directamente comida al público en lugar de dejar que se fuera a las tiendas, carritos o puestos de palomitas cercanos. Casi todos empezaron a vender dulces y pronto empezaron a experimentar con otros tipos de comida. Las palomitas se convirtieron muy pronto en la pieza fundamental de toda la operación. A diferencia de los dulces, poseían un aroma atractivo – que curiosamente hoy en día ya todos relacionamos con “el cine” – que llenaba los vestíbulos cuando los clientes permanecían en ellos antes de entrar o entre películas. Las palomitas eran fáciles de hacer y les gustaban a los espectadores de todas las edades. Para complementar las saladas palomitas los exhibidores introdujeron la venta de refrescos variados – Coca-Cola dominaba este mercado –, cuyas ventas alcanzaron cifras astronómicas. Las cinco grandes podían permitirse comprar cargamentos enteros, obteniendo sustanciales descuentos. No es de extrañar pues que, combinando esta venta de comida y refrescos con otras nuevas estrategias como la instalación de aire acondicionado en las salas, y la inclusión de programaciones múltiples, los exhibidores convirtieran el intermedio en un rito. Al terminar la primera película se encendían las luces y los espectadores acudían al vestíbulo a comprar palomitas, dulces y refrescos. La presentación de los futuros estrenos devolvía al público a la sala. El esquema era: película, comida, película.

El sistema de estudios era tan sólido que sólo incidencias ajenas a su control podían provocar en él trastornos de alguna importancia. Sin embargo, uno de ellos fue el que marcó para siempre su derrumbamiento y, por tanto, la transición hacia los años 50 y las primeras *s(c)inergias televisivas*.

1.1.3. Impactos externos

Gomery (1986: 35-37) señala «tres impactos externos» que sufrió la era de los estudios y que condicionaron irreversiblemente el fin de su trascendental papel en la historia del cine norteamericano. Dejaremos para el final el que creemos fue el desencadenante de mayor peso para confirmar el agónico fin de este sistema económico, y repasando en primer lugar los otros dos.

El primero fue obvio y se debía al impacto que tuvo la Depresión en la economía norteamericana. La demanda descendió debido a la disminución de los ingresos. Aunque es difícil encontrar estadísticas fiables, parece ser que los ingresos en taquilla cayeron un 25 por ciento. Los clientes buscaron sustitutos más baratos – como por aquel entonces era la radio – o limitaron sus salidas mensuales al cine. Las cinco grandes recortaron los salarios, buscaron nuevas fuentes de ingresos e hicieron frente a la situación como buenamente pudieron, para acabar finalmente sobreponiéndose.

El segundo de los impactos externos, tan lógico como inevitable y fundamental, fue la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Al ir propagándose las hostilidades por Europa y Oriente a finales de los años 30, los ingresos procedentes del extranjero de las cinco grandes y las tres pequeñas descendieron. Gradualmente fueron perdiendo mercados europeos y en el Lejano Oriente, que sumaban en conjunto entre el 35 y el 50 por ciento de los ingresos extranjeros. Cuando Gran Bretaña entró en guerra en septiembre de 1939 y comenzaron los bombardeos alemanes, algunas salas cerraron, pero una vez que los británicos se acostumbraron, los ingresos procedentes del Reino Unido fueron el doble que antes de la guerra. En los demás lugares, la Segunda Guerra Mundial consiguió lo que no habían logrado las cuotas, los impuestos y los aranceles: el cierre parcial de la distribución exterior de películas de Hollywood. Para compensar la pérdida de los mercados europeos y del Lejano Oriente, se volcaron en América Central y del Sur. Sin embargo, el mercado del cine durante la Segunda Guerra Mundial presentaba unas perspectivas muy distintas en Norteamérica. El mercado interior vivió los cinco mejores años de la historia del cine, compensando ampliamente la pérdida de los mercados extranjeros. Los negocios, especialmente en las ciudades con industrias de guerra, florecieron como jamás lo hicieron antes. Los ingresos en dólares reales alcanzaron su punto máximo en 1946, así como la frecuentación demográfica. Al restringirse la producción, el número de películas descendió. Daba igual. Los ingresos por película aumentaban más deprisa que los costes. Pese a que la producción de la industria cinematográfica norteamericana no ha tenido nunca excesiva importancia en lo que a actividad económica real se refiere – en sus mejores años los ingresos no suponían más del 0,5 por ciento del total de la renta nacional de los Estados Unidos – durante el año 1946 se obtuvieron los mayores beneficios de la era de los estudios de Hollywood (Fig. 2). En términos de dólares reales, los beneficios correspondían a las sociedades, que no volvieron a obtener ingresos semejantes hasta los años 70. A la industria cinematográfica norteamericana le habría encantado que la guerra siguiera, por lo menos en casa, para siempre.

Comprobamos de esta forma cómo el poderoso engranaje del sistema de estudios pudo ir inteligentemente sobreponiéndose a los impactos externos que le afectaban a distintos niveles. Sin embargo, es en 1949 cuando se data el derrumbamiento de este fructífero y prolífico artefacto industrial, y hemos de recurrir al tercer y más importante impacto externo para explicar la debacle. El principio del fin – pues veremos que aunque fue el verdugo último de la era de los estudios, las consecuencias finales de este impacto se dieron progresivamente en el tiempo – se produjo a raíz de que en 1938 la administración del presidente Franklin Roosevelt cambiara de política y presentara una demanda

Año	Beneficio neto (millones de dólares)							
	Paramount	Loew's	Fox	Warner Bros.	RKO	Universal	Columbia	United Artists
1930	25,0	14,6	6,5	7,0	3,4	(2,2)	1,0	0,4
1931	8,7	11,8	(2,3)	(7,9)	(5,7)	0,4	0,6	0,9
1932	-	8,0	(9,2)	(14,61)	(11,2)	(1,7)	0,6	(0,3)
1933	-	4,3	1,7	(6,3)	(4,4)	(1,0)	0,7	0,1
1934	-	8,6	1,4	(2,5)	(0,3)	0,2	1,0	1,1
1935	-	7,5	3,5	0,7	0,7	(0,7)	1,8	1,5
1936	4,0	10,6	7,7	3,2	2,5	(1,8)	1,5	0,9
1937	6,0	14,3	8,6	5,9	1,8	(1,1)	1,3	0,8
1938	2,8	9,9	7,3	1,9	0,0	(0,6)	0,2	0,3
1939	2,8	9,5	4,2	1,7	(0,2)	1,2	0,0	0,4
1940	6,4	8,7	(0,5)	2,7	(1,0)	2,4	0,5	0,2
1941	9,2	11,0	4,9	5,5	1,0	2,7	0,6	0,1
1942	13,1	11,8	10,6	8,6	0,6	2,8	1,6	0,1
1943	14,6	13,4	14,4	8,3	6,9	3,8	1,8	1,0
1944	14,7	14,5	15,1	6,9	5,2	3,4	2,0	(0,3)
1945	15,4	12,9	15,7	9,9	6,1	4,0	1,9	0,6
1946	39,2	17,9	25,3	19,4	12,2	4,6	3,4	0,4
1947	28,2	10,5	15,9	22,0	5,1	3,2	3,7	0,5
1948	22,6	4,2	13,8	11,8	0,5	(3,2)	0,6	(0,5)
1949	20,8	6,0	13,5	10,5	-	(1,1)	1,0	(0,2)

Fig. 2: Balance de beneficios de las cinco grandes y las tres pequeñas durante la era de los estudios (Adaptado de Gomery, 1986)

contra las actividades monopolistas de las cinco grandes y las tres pequeñas. Fueron acusadas de conspirar para fijar los términos contractuales de la distribución, la exhibición y sus plazos, las carencias y los precios de admisión. En 1940 todas las partes firmaron una avenencia sujeta a la aprobación del tribunal por la cual se fijaba un extenso sistema de normas reguladoras de las prácticas comerciales y para la solución de disputas. Apenas se produjeron cambios. En 1944 el gobierno retomó el caso y presionó a las cinco grandes para que se desprendieran de sus – económicamente indispensables, como hemos comprobado – circuitos de exhibición. El tribunal Supremo de los Estados Unidos las obligó a desvincular la producción de la exhibición por un fallo del 25 de Julio de 1949, marcando de forma decisiva el final de los veinte años de vida de la

era de los estudios. Aunque como veremos en las líneas inmediatamente subsiguientes, la decisión no se aplicó en toda su extensión hasta principios de los años cincuenta, las presiones fueron constantes a partir de 1938, en un arduo a la par que lógico proceso de resistencia por parte de las cinco grandes, que trataban de salvar un sistema que le reportaba beneficios capitales, pero que por diversos motivos sociales y políticos perdieron el caso.

1.1.4 Afrontando el cambio

Las cinco grandes y las tres pequeñas experimentaron comportamientos muy diversos ante la determinante sentencia del Tribunal Supremo. A continuación vamos a resumir brevemente, a modo de transición entre la era de los estudios y la entrante década de los cincuenta – en la que comprensiblemente nos detendremos por su importancia capital en nuestra investigación –, las distintas decisiones que tomaron para afrontar la nueva situación cada una de las sociedades cinematográficas.

1.1.4.1 Paramount

El fin del imperio Paramount – la que fue la sociedad cinematográfica más poderosa entre las surgidas en los años 20 que consiguió culminar la transición a la era de los estudios – se produjo en 1949. Tras la decisión del Tribunal Supremo relativa a las actividades monopolísticas, Barney Balaban, presidente de la corporación, que seguía buscando un lugar en el cada vez más amplio pero todavía embrionario mercado televisivo, ordenó que la sociedad acatara la decisión del tribunal y se desprendiera de su cadena de cines. Paramount Pictures conservó el estudio y la organización de ventas, unas 380 salas en otros países, sobre todo Canadá, el valor residual de las películas antiguas, las acciones de la empresa DuMont y el canal de televisión KYLA de Los Angeles. Estos tres últimos activos se conservaron para contribuir a la empresa televisiva. Así pues, si bien la Paramount alcanzó su cénit en 1946 gracias a estrellas de la radio y de la escena, y aunque trató de desempeñar un papel relevante en el mundo de la televisión, fue su filial, el circuito de exhibición United Paramount Theaters, bajo la dirección de un antiguo ayudante de Balaban, Leonard Goldenson, la que en 1970 se convirtió en una de las cadenas televisivas que dominan Estados Unidos, la ABC. Paramount Pictures fue vendida a un conglomerado de empresas, Gulf & Western, en 1967, y con el tiempo, llegó a ser uno de los principales proveedores de la televisión, haciendo realidad, aunque parcialmente, la visión de Barney Balaban.

1.1.4.2 20th Century-Fox

En 1951, 20th Century-Fox se avino a acatar el fallo del tribunal según el cual debía deshacerse de su circuito de exhibición. El estudio vivió momentos

de esplendor en los años 50 gracias a las películas en CinemaScope², introducido por Fox en *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953) y a una nueva estrella: Marilyn Monroe. Durante dicha década obtuvo 60 millones de dólares en beneficios, disputándole a Paramount el liderazgo de la industria. En 1956 dio comienzo para la compañía la transición hacia la era de la televisión. Ese año Darryl Zanuck dejó el estudio, tras más de veintiún años en él, para dedicarse a la producción independiente. Obviamente, la distribución de sus películas quedaría en manos de Fox, que probó con varios jefes de estudio pero ninguno funcionó. Tras el desastre de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) Zanuck volvió como presidente de la compañía, pero las técnicas que tan buen resultado le habían dado en los años 30 y 40 no resultaron productivas en el Hollywood de los 60. *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) interrumpió momentáneamente la espiral de fracasos que provocó su partida definitiva del estudio en 1970, momento en que las deudas de la compañía ascendían a 77 millones de dólares – un récord dentro de la industria – que estuvieron a punto de hundirlo definitivamente. Su dimisión simbolizó el final de una era.

1.1.4.3 Warner Bros.

En la década de 1950 el imperio de los hermanos Warner se derrumbó. En 1951 tuvieron que acatar el fallo del tribunal y deshacerse de sus cines. Harry y Abe Warner se fueron en 1956 tras resignar el mando al primero de una serie de dueños. Jack Warner se convirtió en productor independiente. Curiosamente, los únicos éxitos de la compañía durante ese decenio fueron precisamente series de televisión: *Cheyenne* (William Hale, Irving J. Moore, 1955-1963); *77 Sunset Strip* (Roy Huggins, 1958-1964); *Maverick* (Roy Huggins, 1957-1962). En los años 60 los largometrajes que estrenó fueron, en su mayoría, producciones independientes que iban de lo espectacular, como *My fair lady* (George Cukor, 1964), producida por Jack Warner, *Camelot* (Joshua Logan,

²El *CinemaScope*, inventado por Henry Chretien, es un sistema de filmación caracterizado por el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación, logradas al comprimir una imagen normal dentro del cuadro estándar de 35 milímetros, para luego descomprimirlas durante la proyección logrando una proporción que puede variar entre 2,66 y 2,39 veces más ancha que alta. Esto se lograba con el uso de lentes anamórficas especiales que eran instaladas tanto en las cámaras como en las máquinas de proyección. Las pantallas sobre las que inicialmente se proyectaban las películas en este sistema eran más amplias que las usadas tradicionalmente hasta 1953, y poseían una concavidad que permitía además eliminar ciertas distorsiones propias del sistema en sus comienzos. Con los años y los perfeccionamientos técnicos, dichas distorsiones fueron finalmente eliminadas y el uso de pantallas cóncavas se hizo innecesario. El *CinemaScope*, como tantos otros sistemas de filmación y proyección, surgió como mecanismo de diferenciación respecto a la competencia de la pantalla televisiva, problemática de la que nos ocupamos en el presente estudio

1967), o *La carrera del siglo* (*The Great Race*, Blake Edwards, 1965), a empresas más arriesgadas, como *¿Quién teme a Virginia Wolf?* (*Who's afraid of Virginia Wolf?*, Mike Nichols, 1966) o *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967)³. Tras múltiples ventas y cambios en las denominaciones, la sociedad cinematográfica de los primeros tiempos sólo pudo alcanzar fama y fortuna gracias a la promoción de las nuevas tecnologías, como su filial Atari, pionera en el ramo de los videojuegos y campo, junto con el de la televisión por cable, en el que la actual Warner está probando suerte cincuenta años después.

1.1.4.4 Loew's/Metro Goldwyn Mayer

En 1954, Loew's/Metro Goldwyn Mayer fue la última entre las cinco grandes en crear una filial de exhibición y en incluir en ella todas las salas que poseía en Estados Unidos. Loew's, con 3 millones de dólares en deudas a repartir entre la producción y la distribución – la nueva MGM – y la exhibición – la nueva Loew's – no completó la desvinculación hasta marzo de 1959, casi diez años después del fallo del Tribunal Supremo. Este comportamiento recalcitrante resultó un error. Mientras que Paramount, Fox y Warner, como productoras-distribuidoras, se recuperaron con cierta celeridad del desprendimiento de las salas, los beneficios de Loew's, que mantenía su integración vertical, continuaron disminuyendo. Así pues, los años transcurridos desde 1954 pueden considerarse la antítesis total del mundo estable de Loew's Inc. durante la era de los estudios.

1.1.4.5 Radio-Keith-Orpheum

La vida de RKO como sociedad cinematográfica fue la más breve y menos provechosa entre todas las compañías cinematográficas de alguna importancia. Pese a producir muchas películas de relevancia capital en la historia del cine, como *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933) o la mismísima *Ciudadano Kane*⁴ (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), desde un punto de vista económico, era el estudio marginal entre los más grandes, más parecido, en muchos aspectos, a Columbia y Universal, que a Loew's o Paramount. El poco éxito que alcanzó se debió, probablemente, a factores ajenos a sus largometrajes. Su circuito de exhibición, aunque nunca fue pode-

³Comprobaremos próximamente cómo este filme fue uno de los más importantes de los dirigidos por los cineastas procedentes de la generación de la televisión.

⁴«Sin lugar a dudas *Ciudadano Kane* es una de las películas más importantes de la historia del cine mundial. Actualmente este film es reconocido como una suerte de "enciclopedia", donde se pueden hallar aplicadas las más variadas técnicas cinematográficas. Quizás, es la película que más estudios sobre cine ha suscitado, que "más vocaciones de director de cine ha despertado", en palabras de Martin Scorsese, y es el film más estudiado en colegios, universidades y escuelas de cine, según diferentes estudios, como la encuesta realizada por el *American Film Institute*» (Marzal, 2004: 7), organismo, por cierto, que lleva décadas situándola en el inamovible primer lugar de su ranking de las mejores películas americanas de todos los tiempos.

roso, generó constantes beneficios, excepto durante la Depresión. La sociedad no habría sobrevivido si RKO no hubiera poseído salas. Vivió su mejor época durante la Segunda Guerra Mundial y esa prosperidad llegó en un momento especialmente útil. El estudio produjo un puñado de películas populares, pero los éxitos que consiguió durante sus 28 años de vida provinieron de los largometrajes de Samuel Goldwyn (1941-1954) y la distribución de las películas de Walt Disney (1937-1954), que fueron la joya de su corona.

1.1.4.6 Universal, Columbia y United Artists

Las tres pequeñas de la era de los estudios – Universal, Columbia y United Artists – tuvieron su importancia dentro de la industria, pero no poseían circuitos de exhibición, por lo que carecían de la capacidad para generar ingresos y de la potencia económica de las cinco grandes. Sin embargo, lógicamente, debido precisamente a esto mismo, no se vieron directamente afectadas por la sentencia antimonopolio de 1949.

En conjunto, Universal fue una sociedad marginalmente rentable durante toda la era de los estudios. A la relativa prosperidad de que gozó durante la década de 1940 contribuyeron dos factores. En primer lugar, el nuevo equipo de gestión avistó un sector de mercado en el que Universal podía competir con toda libertad y en el que las cinco grandes son sentían mucho interés: los cines de reestreno. Universal floreció en este mercado. En segundo lugar, el auge provocado por la Segunda Guerra Mundial benefició a todas las compañías existentes y Universal aprovechó el incremento en la demanda de películas por parte del público. En 1957, con su política de producción de películas para salas de reestreno⁵, obtuvo más beneficios que la poderosa MGM. Otro factor contribuyó a que Universal llevara a cabo con éxito la transición a la producción de películas para cine y televisión. Como Universal no poseía salas de cine, pudo adaptarse con mayor rapidez al nuevo mundo de espectáculos populares. Cuando al llegar la era de la televisión se convirtió en un conglomerado de medios de comunicación, dejó atrás a las cinco grandes y obtuvo millones de dólares de beneficios. Por fin una de las tres pequeñas llegaba a lo más alto.

Columbia fue la única productora-distribuidora de dimensiones reducidas de la era de los estudios que consiguió obtener beneficios de forma regular. Universal y United Artists no pudieron. De las cinco grandes, tan sólo Loew's igualó a Columbia en cuanto a regularidad en los beneficios. También se trató de un caso único en otro aspecto. Sus gestores y dueño, los herma-

⁵Es curioso cómo en la actualidad, la única forma de supervivencia – si aún existe – de las pequeñas salas en los núcleos urbanos en respuesta a los remozados multicines de los centros de ocio, consiste precisamente en la proyección de filmes fuera del circuito comercial, en versión original, y *reestrenando* películas otorgándoles una segunda oportunidad, desafiando y colocándose más allá del dictatorialmente pautado escenario de explotación comercial reinante.

nos Cohn, empezaron en el negocio antes de la era de los estudios y siguieron en él hasta mucho después de que ésta hubiera concluido. Ni siquiera los hermanos Warner duraron tanto. Columbia ilustra la importancia que tenían para una compañía pequeña los seriales y los cortometrajes. Resultaba difícil producir largometrajes de éxito, pero los seriales y los cortometrajes suponían unos beneficios regulares, si bien escasos. Columbia sólo supuso un reto para las cinco grandes durante la década de los cincuenta, cuando sus rivales ya no podían poseer salas.

La última de las tres pequeñas era United Artists, el estudio especializado más importante y que constituyó un caso único en el mundo de Hollywood por tratarse de una sociedad creada para los productores independientes que buscaban una red de distribución desligada de las cinco grandes. Durante toda la era de los estudios, UA distribuyó las películas de sus fundadores, Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks y D.W. Griffith, así como las de Samuel Goldwyn, Howard Hughes, Darryl Zanuck y Alexander Korda. Después de la guerra, UA no consiguió adaptarse a la nueva era del mundo del espectáculo. En esos momentos las pérdidas de UA ascendían a 100.000 dólares por semana. Para afrontarlo, en 1951 la sociedad cinematográfica se hizo con las películas de una pequeña compañía: Eagle-Lion, a las que fue añadiendo títulos como *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) o *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951), con el fin de disponer de un flujo regular de largometrajes. Posteriormente, UA firmó un contrato para la distribución de las obras de Billy Wilder, John Sturges, Robert Wise, Norman Jewison y tanto Stanley Kramer como Fred Zinnemann pasaron a trabajar para el estudio. Más tarde, la serie de James Bond, cuya primera entrega fue *Agente 007 contra el doctor No* (*Dr. No*, Terence Young, 1962), se convirtió en una fuente de ingresos regular. A principios de los 80, se arruinó estrepitosamente al producir la película más cara del momento: *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980), un homérico western crepuscular que recaudó en taquilla 3,4 millones de dólares, menos de la décima parte de lo que costó – 35 millones de dólares –, convirtiéndose en el paradigma del fracaso de una productora, acabando con UA y con el propio Cimino⁶. Debido a ello, Metro

⁶La biofilmografía de Michael Cimino es uno de los mayores ejemplos de ascenso meteórico y posterior caída que se ha visto en Hollywood. En 1978 dirigió la que era su segunda película: *El Cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978), con un reparto estelar, que se convirtió en un gran éxito comercial y de crítica, ganando un total de cinco Oscars incluyendo el de mejor director y mejor película. Con este triunfo como estandarte, United Artists le dio carta blanca para su siguiente film: *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980). El rodaje de la película fue largo y problemático al sobrepasar sobradamente el presupuesto asignado, resultando no sólo un desastre financiero sino un fracaso de público y un objetivo en el

Goldwyn Mayer, que hasta entonces distribuía sus películas a través de UA, compró la productora convirtiéndola en una unidad de producción propia, situación que perdura hasta la actualidad.

1.2. La llegada de la televisión en el contexto sociológico norteamericano

Siguiendo de nuevo a Gomery en otro de sus exhaustivos trabajos (1996: 15), tras la Segunda Guerra Mundial, se inició una importante transformación de la industria cinematográfica de los Estados Unidos. Los aficionados al cine comenzaron a dedicarse a otras cosas como crear una familia, conseguir casas espaciosas en los barrios residenciales o comprarse un coche. El máximo apogeo en la asistencia semanal al cine – como ya señalamos – se dio en 1946, y a partir de entonces, empezó a decaer de forma constante (Fig 2), hasta el punto de llegar, a comienzos de la década de los 60, a la mitad de lo que se registraba durante la Segunda Guerra Mundial. Los ingresos en taquilla, no obstante, cayeron menos de lo previsto debido al aumento constante del precio de las entradas⁷. Hacia 1960, miles de salas de cine, que tiempo atrás habían experimentado un gran auge, cerraron sus puertas para siempre⁸.

Decíamos al principio que son múltiples las posibles razones que intentar dar una explicación al cambiante panorama audiovisual contemporáneo y a esa polémica dicotomía muerte / cambio de aspecto del cine. Algo similar sucede con la discusión sobre las causas del declive experimentado en los años 50. Según Gomery (1996: 16-65), haciendo uso de un razonamiento sencillo,

que la crítica se ensañó duramente, debido particularmente a un lamentable montaje que mutilaba el muy largo metraje de la película. A partir de entonces Hollywood volvió la espalda a Cimino, que sólo pudo trabajar en producciones de financiación independiente y no como parte de cualquier estudio.

⁷Situación similar a la de hoy en día, con sistemas de venta de entradas variables dependiendo de la calidad de la proyección (digital/35mm.) y/o de las características de la sala, y que se acentúa con los indispensables ingresos complementarios por consumo de alimentos y bebidas cuyos precios están descomunalmente sobreinflados.

⁸Parece obvio destacar que el cierre masivo de salas es también actualmente una realidad en nuestros tiempos y aplicable a cualquier geografía occidental. En nuestro país, el pasado 15 de Junio de 2008 cerraba en Madrid el mítico cine Palacio de la Música, en la Gran vía, tras 80 años de actividad. La Gran Vía era hasta hace unos años el *Broadway español*, pero la AMITE (Asociación Nacional de Amigos de los Teatros de España) señala que «el efecto dominó que comenzó con otras salas de cine como Avenida, Pompeya, Imperial, Rex o el Azul, podría afectar próximamente a cines como el Callao o el Capitol». «Madrid llegó a tener en los últimos setenta años más de 500 salas de cine y hoy no son más de 20 las que quedan en el centro de la ciudad». [Fuente: 20minutos.es] [Último Acceso: Miércoles, 6 de Agosto de 2008, a las 14:14]

directo y claro – se suele echar la culpa de este declive a la llegada de la televisión. Basándonos en este argumento, cuando en los Estados Unidos, tras la Segunda Guerra Mundial, comenzó la programación de televisión, los aficionados al cine se quedaron en casa, atraídos por el nuevo y gratuito pasatiempo. Ir al cine se convirtió de repente en una actividad relativamente cara – su coste incluía la entrada, el aparcamiento y la *babysitter*– si se la comparaba con el nulo coste de lo que representaba pasar la noche delante del televisor. Además, la televisión podía verse en casa, sin necesidad de desplazarse. Suponía pues un pasatiempo tan barato y asequible que millones de estadounidenses abandonaron la sala de cine a favor del televisor.

No obstante, esta visión cuenta con un importante *handicap*, y es que en la mayor parte del país las señales de televisión no pudieron captarse hasta mucho después del declive en la afición al cine. Durante los años finales de la década de los 40 y los primeros años 50, sólo un tercio de los hogares estadounidenses disponían de aparatos de televisión. Por esta razón, son muchos los historiadores que han buscado otras razones para explicar el declive de la asistencia a las salas de cine: como las consecuencias económicas de la Segunda Guerra Mundial, que convirtieron los prósperos años de la guerra en un mundo posbélico estancado; el cambio en los ideales familiares – se pasó a vivir en las afueras para huir de los ruidos y de la congestión de las ciudades – y un auge demográfico en el que las mujeres se casaban más jóvenes y el índice de natalidad se disparaba como nunca antes lo había hecho ni lo iba a hacer después. Curiosamente, el perfil sociodemográfico del aficionado al cine del pasado – de clase media-alta, más rico y mejor educado – fue precisamente el que mejor abrazaba ese ideal de poseer una casa en una zona residencial, con una importante hipoteca que pagar y una familia de cuatro o cinco hijos. Así, parece que tal y como sucede en cualquier análisis de la situación actual, son muchos los factores coexistentes en cualquier sociedad para valorar con excesiva sencillez las relaciones directas entre causa y efecto.

Sin embargo, parece que el instinto de supervivencia de la industria es impercedero y, al igual que en la actualidad ha sabido transformarse y situar las múltiples salas de los multicines en omnipresentes centros de ocio en las afueras de las ciudades para coincidir espacio-temporalmente con el tiempo libre de su *target*⁹, también la industria de Hollywood de los años 50 supo hacer frente a la situación de recesión reinante. Y lo hizo adaptándose a las nuevas

⁹Público objetivo, que en el caso de las multisalas de cine comercial suele ser un perfil sociodemográfico de clase media, adolescente o joven, de hasta 30-35 años, normalmente perteneciente a grandes ciudades o cascos urbanos con posibilidad de desplazarse a los centros de ocio de las afueras.

tendencias de la sociedad del momento. Fue el estallido de los *drive-in*¹⁰ y de los primeros cines situados en los *malls*¹¹, predecesores de los actuales centros de ocio. Similares soluciones para una situación de crisis también similar, con cincuenta años de por medio, pero sin duda lo suficientemente ilustrativas para encontrar un eco justificado en los estertores de reanimación de la industria cinematográfica de ambas sociedades.

1.3. La tecnología como arma de diferenciación

Otro de los factores importantes en estos primeros tiempos de encuentro entre la industria cinematográfica y la televisión reside – otra vez – en el factor tecnológico. Y vuelven a ser particularmente coincidentes muchas de las propuestas de la época con las que hoy en día podemos encontrarnos en los multicines de nuestra ciudad. La tecnología televisiva interesó pronto a todos los grandes estudios como nuevo medio de obtención de posibles beneficios, más aún después de que el Tribunal Supremo, como ya explicamos al inicio del presente capítulo, a instancias del Ministerio de Justicia, obligara a las cinco grandes compañías y a las tres pequeñas a desprenderse de sus salas de cine. Así, como resultado de este proceso antimonopolio, Paramount Pictures, Twentieth Century Fox, RKO, Loew's/MGM, Warner Bros., Universal, Columbia y United Artists perdieron el control directo del mercado cinematográfico y el acceso al mismo. Hollywood siempre tuvo desde ese momento el sueño de apoderarse del control y de la gestión de las televisiones, algo que nunca pudo completar y que aún hoy en día no ha conseguido, pese a que a efectos del campo analizado en el presente trabajo – la ficción serializada dramática televisiva – está consiguiendo alianzas empresariales y beneficios a distintos niveles muy considerables.

Una de las estrategias de la industria cinematográfica de Hollywood para atraer a esa población que vivía en las zonas residenciales, fundaba familias y veía la televisión fue la proyección en las salas de cine de imágenes de televisión sobre pantalla grande. La industria cinematográfica convenció al público para que abandonara las pequeñas pantallas de sus televisores, ofreciéndoles televisión en directo sobre las pantallas del cine más próximo .

Otra vía de diferenciación entre las salas de cine y las televisiones a través del factor tecnológico, se daba con distintas innovaciones técnicas que ensal-

¹⁰Los *drive-in* eran cines donde se podían ver las películas desde el automóvil. Si bien ya existían desde la década de los 30, no fue hasta entonces cuando se inauguraron miles de ellos en las afueras de las ciudades estadounidenses.

¹¹Zonas comerciales reservadas para peatones con hectáreas de aparcamiento y fácil acceso por autopista.

zaban la calidad de la imagen de las proyecciones de las salas en contra de las recibidas en los hogares norteamericanos. De entre los mecanismos de atracción más célebres de la época destacan nombres como Technicolor¹², Cinerama¹³, CinemaScope¹⁴, PanaVision¹⁵ o VistaVision¹⁶. Entre ellas, además, existió durante los años 1952 al 1955 un interés por una tecnología que los grandes estudios de Hollywood consideraron la salvación de la industria cinematográfica: las películas en tres dimensiones. Tras la fundacional *Bwana, el*

¹²El Technicolor fue el primer intento efectivo de la industria cinematográfica para dejar atrás el blanco y negro y reproducir en pantalla los colores filmados en la realidad. Sus primeras grandes exponentes son las superproducciones clásicas *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) y *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). Se conseguía por la filmación simultánea de tres películas dentro de la misma cámara, cada una de las cuales contaba con filtros para que fuera impresionada sólo por un color. Después, tras un proceso de tinte, que más tenía que ver con la imprenta que con la fotografía, se sacaba una sola copia que al ser proyectada mantenía los colores de la realidad. Otros sistemas de filmación en color fueron el Eastmancolor y el Metrocolor.

¹³El Cinerama, inventado en 1952 por Fred Waller, consistía en tres películas de 35 mm, rodadas mediante otras tantas cámaras sincronizadas, que después eran proyectadas también por tres proyectores sobre una gigantesca pantalla con una curvatura de 146 grados, produciendo sobre la audiencia un inmenso efecto envolvente, con una relación de aspecto aproximada de 2.59:1. El sistema, además, utilizaba dos fotogramas más por segundo que el estándar, es decir, 26, y seis perforaciones por fotograma en cada película de 35 mm – cuando lo habitual eran cuatro –, por lo que era capaz de producir una calidad visual totalmente desconocida en la época.

¹⁴Ya comentado en la nota al pie número 3.

¹⁵La Fox encargó a la entonces pequeña compañía Panavision Inc. la producción de nuevas lentes que solventasen el problema de la distorsión que se producía en el centro de la pantalla en el formato CinemaScope – la imagen quedaba ligeramente aplastada y por ello durante años se evitaron los primeros planos en la medida de lo posible – así como una mayor variedad de objetivos de diferentes distancias focales para rodar en CinemaScope. A finales de los años cincuenta, películas rodadas en CinemaScope con las lentes creadas por Panavision comenzaron a llevar el logo “*Filmed in Panavision*” en lugar del de CinemaScope y el ascenso de las mismas fue gradual hasta que en 1967 se rodó la última película con las lentes originales de CinemaScope. Desde hace muchos años, Panavision no sólo fabrica lentes sino también cámaras y muchos equipos para el rodaje de películas y su formato, que sustituyó al obsoleto CinemaScope, continúa utilizándose en la actualidad basado en los mismos principios.

¹⁶El VistaVision fue el formato rival del CinemaScope lanzado en 1954 por Paramount. Si lo habitual hasta aquel momento era que el negativo pasase por la cámara de manera vertical, en el VistaVision éste lo hacía de manera horizontal, de modo que el número de perforaciones por fotograma se incrementaba en cuatro, hasta un total de ocho. Por lo tanto, el área de negativo empleado por cada fotograma también era mayor (justo el doble), consiguiendo imágenes de gran calidad manteniendo el número de fotogramas por segundo en veinticuatro. No se utilizaban lentes anamórficas que comprimesen la imagen en el negativo, que seguía siendo de 35 milímetros, y la relación de aspecto podía variar, a gusto del exhibidor, entre 1.66:1 y 1.96:1. Las películas estaban compuestas para aceptar diversos ratios, porque la compatibilidad con las salas ya existentes en aquel momento era primordial.

diablo de la jungla (*Bwana Devil*, Arch Oboler, 1952) protagonizada por Robert Stack, cuyas considerables carencias de guión e interpretación fueron ampliamente subsanadas por la sensación que el procedimiento del 3-D produjo en la audiencia, muchas otras películas durante ese año y los posteriores fueron producidas amparadas bajo el paraguas de tan cacareada técnica. En Abril de 1953 Warner Bros. estrenó la que iba a ser la película de más éxito realizada con dicho procedimiento: *Los crímenes del museo de cera* (*House Of Wax*, André de Toth, 1953), protagonizada por Vincent Price, que recaudó un millón de dólares durante la primera semana de exhibición¹⁷. No parece casual que, en nuestro trayecto por evidenciar la crisis de ideas del cine *mainstream* actual, vuelva a ser paradigma de la misma el hecho que de ésta película en particular produjera Warner Bros. un nuevo remake – esta vez sin 3-D pero todo un éxito de taquilla igualmente – con los nombres más atractivos de la palestra adolescente actual como Chad Michael Murray y Jared Padalecki – para ellas – y Elisha Cuthbert o la mismísima Paris Hilton – para ellos –, la homónima *La Casa de Cera* (*House of Wax*, Jaume Collet-Serra, 2005). La cuestión es que tras títulos de corte clásico como *Bésame, Kate* (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1953) de MGM; *El hombre en las tinieblas* (*Man In The Dark*, Lew Landers, 1953) de Columbia; y dos títulos de ciencia-ficción producidos por la Universal: *Vinieron del Espacio* (*It Came From Outer Space*, Jack Arnold, 1953) y *La Mujer y el Monstruo* (*The Creature From The Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954) el interés del público por el 3-D fue decayendo para abandonarse en 1955 de forma definitiva. Se recuperaría de forma esporádica a lo largo de las décadas de los 60 y los 70, y hasta hoy, que como venimos diciendo, muy distante en la tecnología pero francamente similar en su lógica de aplicación y objetivos, es hoy en día uno de los puntales que la industria pretende explotar en su resurgimiento de la crisis de asistencia a las salas.

1.4. Cine por televisión

Otro camino por el que Hollywood penetró en el mercado de las televisiones fue a través de la venta de sus catálogos de películas para su emisión televisiva. A principios de los años 50, los grandes estudios de Hollywood practicaron el obstruccionismo respecto a la industria televisiva, ya que pretendían crear sus propias emisoras y canales, para más tarde, crear salas de cine para la proyección de televisión – algo que nunca llegó a consumarse –.

¹⁷Veinte años atrás, en 1933, Michael Curtiz – director de *Casablanca* (1942) – ya llevó al cine esta misma historia en *Los crímenes del museo* (*Mystery of the wax museum*, Michael Curtiz, 1933). Pese a que entonces los *remakes* no proliferaban como en la actualidad, encontramos aquí un nuevo eco con nuestros tiempos.

Debido a estos marcados objetivos, Hollywood se negó rotundamente a vender o alquilar sus películas para televisión, ya que obviamente se reservaba estos contenidos para sus propias futuras emisiones. Además, existía el miedo a que si el público se acostumbraba a ver gratis las películas en televisión, se negara a pagar por hacerlo en las salas de cine¹⁸. A partir de este lógico planteamiento, para entender por qué al final la venta o alquiler de las filmotecas de los estudios a las distintas televisiones se convirtió no sólo en un hecho, sino en una entrada considerable de dinero que llegó a Hollywood justo en un momento de necesidad de liquidez muy importante, hemos de remontarnos a Mayo de 1948. El excéntrico millonario Howard Hughes se hace con el control de una RKO que pasaba por una situación financiera extremadamente delicada. A los cinco años, las deudas de la compañía sobrepasaban ya los 20 millones de dólares y se había dado luz verde a muy pocas producciones que resultaran fructíferas económicamente. Así, hacia 1954, el único valor activo a explotar por Hughes de su hundida RKO era su catálogo de películas. La RKO acabó vendiendo su filmoteca por 25 millones de dólares. Esta operación no pasó desapercibida para los grandes magnates de una industria hollywoodiense que, en apenas cuatro años, ya habían seguido el ejemplo de la RKO, incluso con aumentos continuados en las suculentas cantidades que uno tras otro iban recibiendo. Pronto pudieron verse en los salones de los hogares norteamericanos sesiones con lo mejor y lo peor de la industria de Hollywood: películas de cine mudo en forma de programas con las comedias de Charles Chaplin y Buster Keaton; la película más célebre emitida de forma regular por la televisión: *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939); o títulos que atraían una temporada tras otra a gran cantidad de público, como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) o *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedshack, 1933). Ya bien entrada la década de los 60, la competencia entre las distintas cadenas evolucionó hasta el punto de convertirse en práctica habitual la emisión de películas recién estrenadas en los cines¹⁹. *Los pájaros* (*The birds*, Alfred Hitchcock, 1963) fue vista por casi el 40 % de todos los televisores de la época, y las exhibiciones en 1966 y 1967 de *El puente sobre el Río Kwai* (*The Bridge On*

¹⁸En un nuevo eco con la actualidad, aunque hoy ya en un escenario mucho más extenso, globalizado y mediatizado, se encuentra el tema de la **piratería**, tanto en el cine como en el mercado audiovisual, que está a la orden del día con la manifestación de un recelo similar: si el público puede acceder a los contenidos gratis, por qué va a pagar por ellos, en una reducción muy simple de la que es quizá la mayor problemática del sector multimedia contemporáneo.

¹⁹Obviamente, el calificativo “recién” para referirnos a los estrenos cinematográficos era muy distinto entonces al ritmo actual. El tiempo entre las ventanas de exhibición en salas y televisores entonces podía ser de varios años, mientras que en la actualidad la ventana del consumo doméstico (DVD/Blu-ray Disc/PPV) supone pocos meses, incluso para la emisión en televisión en abierto.

The River Kwai, David Lean, 1957) y *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958) respectivamente, lograron índices de audiencia similares a los de la obra de Hitchcock. Incluso cuando a principios de Noviembre de 1976, *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) se exhibió en dos partes, la mitad de los televisores que había en el país conectaron con ella.

1.5. Primera gran s(c)inergia televisiva: la generación de la televisión

Todas estas s(c)inergias televisivas en las que nos hemos detenido en las últimas líneas esbozan un panorama audiovisual a modo de marco contextual que tiene más que ver con el actual de lo que en un principio, con más de cincuenta años de por medio, cabría esperar. Esto, sin duda, ayuda a introducir el último de los ítems en estas relaciones cine-televisión que se convierte tal vez en uno de los más interesantes de esta investigación, más allá de las necesarias e inevitables aproximaciones socioeconómicas, y es el de la hibridación/evolución del discurso fílmico cinematográfico en el escenario televisivo, elemento del que encontramos un precedente claro a nivel de autoría con la denominada *generación de la televisión* o *generación televisiva*.

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. (Schatz, 1988: 476)

Todos los elementos ya desarrollados como consecuencia de la progresiva intromisión del incipiente fenómeno televisivo en el ámbito de la industria audiovisual, unido a factores como el incremento de los costes de producción debido al reciclaje de las mecánicas tradicionales de la misma, entre otras cuestiones, colocaban a las pequeñas productoras cinematográficas ante la imposibilidad de adoptar una solución similar al camino seguido por las *majors*²⁰ y cuya situación derivó a emprender opciones completamente al margen de aquéllas.

Siguiendo a Heredero (1996: 120-125), la semilla del nacimiento de esta generación la introduce siete años atrás – en 1948 – la figura de Stanley

²⁰«Las sociedades denominadas *majors*, esto es, Paramount Pictures, Loew's Inc. (sociedad matriz de Metro Goldwun-Mayer, o MGM, filial que la superó en fama), 20th Century-Fox, Warner Bros. y Radio-Keith-Orpheum (RKO), integraban producción, distribución y exhibición» (Gomery, 1986: 12)

Kramer, que inicia una labor como productor independiente que se refuerza, a partir de 1955, cuando decide emprender, también, el camino de la dirección. Su nombre aparece, de forma continuada, ligado a títulos con una considerable ambición social, portadores de una notoria carga de denuncia y de concienciación indiscutiblemente liberal. Pero el pistoletazo de salida real no llegará hasta el momento en que se empieza a tratar de rescatar para la pantalla grande algunos de los procedimientos, temas, preocupaciones y profesionales que ya habían demostrado su capacidad de convocatoria desde la pantalla casera.

1.5.1. *Marty* de Delbert Mann y Paddy Chayefsky

Es así como se gesta *Marty* (Delbert Mann, 1955), auténtico estandarte y referente inequívoco del germen de una generación de realizadores forjados en la época dorada de la televisión en directo que pasaron a la industria cinematográfica como portadores de una nueva representación de la realidad en la pantalla. La revelación de la multipremiada²¹ *Marty* supone el triunfo de un modelo que introduce nuevos referentes sociales: la América de las clases modestas, de las dificultades de la vida cotidiana, de los personajes protagonistas de pequeños dramas heroicos escrutados con vocación de verismo, alejados de todo oropel y maquillaje de la estilización cinematográfica estelar reinante. Tal vez por ello siempre se le ha asignado «cierta influencia neorrealista» (Aguilera, 2000: 67). De hecho, Mann nunca negó que *Ladrón*²² *de bicicletas* (*Ladri di*

²¹Ganó cuatro de los Oscars más importantes: Actor protagonista – Ernest Borgnine –; Mejor director – Delbert Mann –; Mejor película – producida por Harold Hecht – y mejor guión adaptado – Paddy Chayefsky – de ocho nominaciones que se completaban con mejor actor secundario – Joe Mantell –; Mejor actriz secundaria – Betsy Blair –; mejor fotografía – Joseph LaShelle – y mejor dirección artística. *Marty* fue además la primera película norteamericana en ganar la Palma de Oro en Cannes, y su director, Delbert Mann, el primero en recibir el Oscar por su primera incursión en el cine, algo que sólo se repetiría 45 años después con Sam Mendes y su *American Beauty* (Sam Mendes, 2000), filme al que, por cierto, volveremos a hacer referencia en nuestro estudio al abordar el serial *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, Alan Ball, 2001-2005).

²²El título original de esta película fundamental del neorrealismo italiano es *Ladri di biciclette*; cuya traducción correcta en español quiere decir *ladrones de bicicletas*, que es el título que se dio al film en otros países de habla hispana como Argentina. El cambiar *ladrones* por *ladrón* es un matiz importante, porque mientras la película habla de una realidad muy dura que convierte a muchas personas en *ladrones de bicicletas*, el título español hace una lectura distinta, convirtiendo la historia en un caso puntual y despojándola de su intención de representar la miseria de todo un país. Teniendo en cuenta que el film se estrenó en pleno franquismo, es más que probable que el error fuera intencionado; en otros países en los que el título se cambió también al singular, como Estados Unidos o Francia, sí podemos albergar la duda de si el fallo se debió a simple desconocimiento del italiano. Pero la censura modificó algo aún más importante que el título: introdujo una *voice over* totalmente inexistente en el original, que dulcifica el desolador

biciclette, Vittorio DeSica, 1948) «estuviera en su mente y en la de Chayefsky durante el rodaje, en el que buscaron una forma de hacer realismo social con optimismo» (Cascajosa, 2006: 13). Así, no es casual que cineastas como Roberto Rossellini o Jean Renoir se mostrasen muy ilusionados con el inicio de la televisión en Europa, para la que soñaban unos usos que, lamentablemente, poco se parecen a los actuales.



Fig. 3: Fotogramas de *Marty* (Delbert Mann, 1955)

En referencia al éxito que tuvo el filme, el propio Delbert Mann decía «Como ya la había rodado para la televisión, sabía que funcionaba y que era una historia bastante buena. Pero nunca pude anticipar el gran éxito que iba a tener en la pantalla grande»²³. Y es que las aportaciones del guionista televisivo neoyorquino Paddy Chayefsky supusieron uno de los más destacados nutrientes de esta corriente. No en vano, además del guión de *Marty*, tanto para la exitosa versión cinematográfica como para el show en directo de una hora que Mann realizó en televisión, protagonizado por Rod Steiger y que alcanzó igualmente gran éxito de audiencia; y del siguiente largometraje del mismo director: *La noche de los maridos* (*Bachelor Party*, Delbert Mann, 1957); Chayefsky, profundo conocedor del medio televisivo, se dedicó a desatpar los malolientes entresijos de la televisión, y su degeneración progresiva, a través del guión de *Un mundo implacable* (*Network*, Sidney Lumet, 1976), un profético y nuevamente exitoso²⁴ film cuya realización firmó el también director de la generación televisiva Sidney Lumet – sin lugar a dudas el más longevo y prolífico de todos ellos –. Así pues, Chayefsky, a quien ya se pudo

– y magistral – plano final de la película, en el que el hombre, que no ha conseguido recuperar su bicicleta, camina junto a su pequeño hijo. La espantosa voz en off española mata el clímax y el sentido de la película al decir que sin duda la familia saldrá adelante porque la solidaridad cristiana siempre triunfa.

²³<http://clasicodvd.blogspot.com/2008/01/delbert-mann-1920-2007.html> [Último acceso: Lunes, 11 de Agosto de 2008, a las 14:05 horas].

²⁴Ganó cuatro importantes Oscars en 1976 al mejor actor – Peter Finch –, mejor actriz – Faye Dunaway –, actriz secundaria – Beatrice Straight – y mejor guión original – Paddy Chayefsky.

ver en los cuarenta ejerciendo labores de actor muy secundario en *Doble vida* (*A Double Life*, George Cukor, 1947) – film no especialmente plausible – se convirtió en un guionista de inusitado éxito, tanto en TV como en el cine – el único en la historia con tres Oscars a Mejor Guión en solitario²⁵ – y ha estado casi siempre asociado, en sus incursiones en la gran pantalla, con directores de currículum televisivo – además de los citados Lumet y Mann, con quien Chayefsky volvería a colaborar en un par de ocasiones, también vio sus textos adaptados por gente como Arthur Hiller o Joshua Logan –, e incluso Ken Russell abordó una novela suya para su filme *Viaje alucinante al fondo de la mente* (*Altered States*, Ken Russell, 1980), si bien, a la vista del resultado, Chayefsky decidió declinar toda responsabilidad en el libreto, finalmente firmado bajo el seudónimo de “Sidney Aaron” – que curiosamente era su nombre de pila real: Sidney Aaron Chayefsky –. Por todo lo señalado pues, podemos, por qué no, considerar a Chayefsky un claro precedente del gran autor televisivo, creador de éxito y reconocimiento tanto de la industria como del público, perfil que en la actualidad ostentan o han ostentado grandes nombres como Chris Carter, Aaron Sorkin, Alan Ball, David E. Kelley, Joss Whedon, David Chase o, sobre todo, el Rey Midas del nuevo Hollywood televisivo, J.J. Abrams.

1.5.2. Por el camino de la *pequeña pantalla*

Los integrantes de la llamada generación televisiva son cineastas formados en la realización de programas dramáticos televisivos, que trabajan principalmente en la ciudad de Nueva York y que, no casualmente, permanecen estrechamente ligados a la nómina actoral forjada en los talleres del *Actor's Studio*. Los primeros pasos de estos hombres, todos ellos nacidos entre 1920 y 1930, dan lugar a un cine que, sin llegar a provocar una ruptura decisiva con los cánones clásicos, sí que registra un cambio apreciable de referentes, un reforzamiento de las preocupaciones intelectuales y, en definitiva, una aproximación de talante crítico y realista al diagnóstico social, por lo que supone un llamativo contrapunto frente al ambiente de exaltación nacionalista que la guerra fría, Eisenhower y el conflicto bélico de Corea habían introducido en el país. Sus trabajos siguientes discurren a medio camino entre las ficciones de vocación realista y las adaptaciones de los grandes dramaturgos norteamericanos cuyo

²⁵Los otros tres históricos con tres Oscars a Mejor Guión – Francis Ford Coppola, Charles Brackett y Billy Wilder – compartieron al menos alguno de sus galardones con otros co-guionistas. Chayefsky ganó sus tres Oscar por los guiones de *Marty* (*Marty*, Delbert Mann, 1955), *Anatomía de un hospital* (*The Hospital*, Arthur Hiller, 1971) y *Un mundo implacable* (*Network*, Sidney Lumet, 1976), estando nominado a uno más por el guión original de *The Goddess* (John Cromwell, 1958).

teatro coloca sobre los escenarios la reflexión ética y la conciencia social. La trayectoria ulterior de todos ellos pronto deja al descubierto la singularidad de sus diferentes personalidades y, una vez que se ven atrapados en la renovación casi permanente que trae consigo la década siguiente, sus filmografías respectivas se dispersan por derroteros muy eclécticos, casi todos ellos marcados por unas relaciones siempre conflictivas y distantes con la producción de la gran industria.

Así, junto al ya mencionado Delbert Mann de la fundacional *Marty* y la también referenciada *La noche de los maridos* – así como otras colaboraciones con Chayefsky como *En mitad de la noche* (*Middle Of the night*, 1959) o éxitos como *Pijama para dos* (*Lover Come Back*, 1961) –; se pueden listar como pertenecientes a esta generación, otros destacados nombres como los de Martin Ritt – *Hud* (1963), *El espía que surgió del frío* (*The Spy Who Came In From The Cold*, 1965) o *Norma Rae* (1979) –; John Frankenheimer – *El Mensajero Del Miedo* (*The Manchurian Candidate*, 1962)²⁶, *El Hombre De Alcatraz* (*Birdman Of Alcatraz*, 1962) o *Siete días de Mayo* (*Seven Days In May*, 1964) –; Sidney Lumet – *12 hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, 1957), *Serpico* (1973) o *Veredicto Final* (*The Verdict*, 1982) –; Jack Garfein – *The Strange One* (1957) o *Something Wild* (1961) –; Robert Mulligan – *Matar a un ruiseñor* (*To Kill A Mockingbird*, 1962), *La noche de los gigantes* (*The Stalking Moon*, 1969) o *El otro* (*The Other*, 1972) –; Franklin J. Schaffner – *El planeta de los simios* (*Planet Of The Apes*, 1968)²⁷, *Patton* (1970) o *Papillon* (1973); y Arthur Penn – *El milagro de Ana Sullivan* (*The Miracle Worker*, 1962), *La jauría humana* (*The Chase*, 1966) o *Bonnie & Clyde* (1968). Aunque no directamente considerados parte de esta generación por seguir itinerarios y coyunturas tan dispares como irregulares, pero sí ligados de alguna manera a ella y asimismo renovadores inequívocos del lenguaje del cine norteamericano, se suelen relacionar con frecuencia las figuras del realizador de Missouri *Robert Altman* – *M.A.S.H.* (1970)²⁸, *Los vividores* (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971) o *Tres Mujeres* (*Three Women*, 1977) –; o la del auténtico renovador del género del western *Sam Peckinpah* – *Grupo Salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969); *La ba-*

²⁶Filme que, incidiendo nuevamente en la omnipresente crisis creativa hollywoodiense, tuvo su reciente y parece que insalvable *remake* en 2004 bajo la dirección de Jonathan Demme (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004).

²⁷Otro título “víctima” de un nuevo *remake*, en este caso a cargo del normalmente solvente Tim Burton (*Planet of the apes*, Tim Burton, 2001) que supuso uno de los más grandes fracasos de su exitosa carrera.

²⁸Dislocada sátira antibelicista de protagonismo coral – esto último conformaría posiblemente el más destacado de sus estilemas fílmicos – que le hizo merecedor de la prestigiosa Palma de Oro en Cannes curiosamente el mismo año que su “compañero de generación” Schaffner ganaba el Oscar por *Patton*, en 1970.

lada de Cable Hogue (*The Ballad Of Cable Hogue*, 1970) o *Pat Garrett y Billy The Kid* (*Pat Garrett And Billy The Kid*, 1973) –; e incluso desde perspectivas menos estrictas como la de Heredero (1996: 124-125) se han detectado ciertas concomitancias con la vanguardia independiente del *New American Cinema* y su estandarte John Cassavetes – *Shadows* (1959), *Faces* (1968) u *Opening Night* (1977). El tiempo dirá si los cada vez más prolíficos estudios sobre la actual generación de creadores televisivos y sus nuevas apuestas de inicio de milenio supondrá un cambio, una renovación o al menos una influencia similar en el cine *mainstream* de nuestros tiempos.

Nuevos nombres irrumpieron en las películas **por el camino de la pequeña pantalla**²⁹ 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 demostró ser comparativamente menor³⁰, 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. (Finler, 2006: 92)

²⁹La negrita es nuestra. Sirva este inciso para detenernos brevemente en la referencia al término “pequeña pantalla”, utilizado históricamente para designar a la “hermana pequeña” del cine. El punto de partida de esta investigación, unido a los avances de la tecnología del hogar – pantallas caseras cada vez más grandes y aumento paulatino del uso de proyectores digitales en los salones – invita a una revisión de esta relación, y propone el crecimiento de la televisión, tanto en tamaño físico como metafóricamente en términos de madurez en la ficción seriada, manifestando en ambos sentidos una cercanía cada vez mayor entre ambos medios.

³⁰Finler hace referencia previa a la cita a algunos grandes directores veteranos de la industria, precedentes a esta generación, tales como Howard Hawks, Robert Wise, Nicholas Ray, Joseph L. Mankiewicz, George Stevens, Otto Preminger, Stanley Kubrick, William Wyler, Robert Aldrich y John Ford, al respecto de quienes postula «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 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 directores se equivocaron terriblemente con proyectos mal concebidos» (Finler, 2006: 91).

1.5.3. Catalogando el primer contacto

Como consecuencia de todo lo apuntado, a esta generación y a su contexto sociológico se le ha hecho referencia históricamente etiquetando al tropo cine-televisión como una época de «relaciones de amor-odio» (Cascajosa, 2006b: 5) o de respuesta a la incógnita «¿aliados o enemigos?» (Cascajosa, 2006a: 25). Siendo lógicamente válidas todas ellas en particular y muchas otras en general, como el término hibridación del que hablan Company y Marzal (1999: 15), en la presente investigación proponemos, por las características intrínsecas de la misma y el ámbito en el que se desarrolla, el juego conceptual *s(c)inergias televisivas*, más cercano a los de simbiosis u ósmosis que propone Gubern:

En los años cincuenta se produjo el encuentro y desencuentro entre el cine y la televisión, un medio nacido de la simbiosis técnica entre la transmisión radiofónica y la exhibición cinematográfica. Y en esa estela, que haría nacer el sector de “lo audiovisual”, estamos todavía. Las consecuencias de este fenómeno serían enormes. Por una parte, la industria cinematográfica encontró, vencidas sus iniciales reticencias, un nuevo canal para exhibir sus productos, al tiempo que la frecuentación a las salas descendía en picado en todo el mundo. Por otra parte, se produjo una ósmosis profesional, primero de actores de cine que se instalaron en el nuevo medio (Bob Hope, Lucille Ball), de realizadores de la televisión que accedían a los estudios de cine (Delbert Mann, Sidney Lumet, Martin Ritt) y, por fin, de realizadores de cine que trabajaban para la televisión (Rossellini, Godard, Bergman, Welles, Taviani, Aranda)³¹. Y esta simbiosis se producía a pesar de que estaba muy claro que las implicaciones estéticas, psicológicas y sociales de ambos medios tenían perfiles propios y bien diferenciados. La circulación en doble sentido se generalizó en los años setenta, cuando las grandes productoras habían comprendido ya que existen tres mercados diferenciados pero tangentes: las salas de cine en declive, las estaciones de televisión (herzianas y por cable) y el mercado videográfico. (Gubern, 1995a: 286)

Así pues, más allá de valoraciones casuales e hipotéticas trascendencias de

³¹Pese a que la incursión de estos eminentes cineastas en el universo televisivo sería, conceptualmente, material de este estudio – interés cinematográfico por la televisión –, estas prácticas se llevaron a cabo especialmente en Europa, donde los condicionantes tanto sociopolíticos, como económicos y estructurales, eran otros y cuya influencia en las series de televisión dramáticas norteamericanas de la actualidad supone, si existe, una ínfima repercusión.

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 y sus circunstancias socioeconómicas, 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, sobre todo a partir de aspectos formales tanto de la narración como de la producción, 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 mantenía su pátina de superioridad y los productos televisivos creados por y a partir de esta generación, pese a poder entenderse como precedente claro de un interés cualitativo por la producción televisiva desde un punto de vista cinematográfico, así como una denunciada pretensión de ruptura, está aún alejado, stricto sensu, de la excelencia de las series de televisión actuales, sobre todo formalmente, y merece pues la pena reinterpretarlos como **una primera relación sinérgica entre dos industrias condenadas inexorablemente a entenderse.**

2. «Es Hitchcock, *el de la televisión*»

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 podía entenderse como una primera aproximación muy básica de lo que hoy conocemos como serie televisiva moderna. El *filme clásico* y *autoral* 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.

Pese al medio siglo transcurrido desde su creación y desarrollo, la influencia de esta serie sigue notándose con fuerza en producciones de ultimísima hornada, sin ir más lejos en la reciente miniserie *Pesadillas de Stephen King* (*Nightmares and Dreamscapes: From The Stories Of Stephen King*, Varios Directores, 2006) o en la concepción misma de la serie *Masters Of Horror* (Varios Directores, 2005-), consistente en la producción de pequeñas películas de terror a manos de los mejores y más reputados cineastas de la historia del género, como Dario Argento³² –*Suspiria* (1977), *Phenomena* (1985) o *Mother of*

³²Curiosamente, este guionista y director italiano evidenció aún más nuestra propuesta relación con el maestro británico, al dirigir y co-escribir el telefilme *Do You Like Hitchcock? (Ti Piace Hitchcock?)*, Dario Argento, 2005), en la que un estudiante obsesionado con el trabajo de

tears (*La Terza Madre*, 2007) –, John Carpenter – *La Niebla* (*The Fog*, 1980), *La Cosa* (*The Thing*, 1982) o *Vampiros de John Carpenter* (*John Carpenter's Vampires*, 1998) –, Joe Dante – *Piraña* (*Piranha*, 1978), *Aullidos* (*The Howling*, 1981) o *Gremlins* (1984) –, Takashi Miike – *Audition* (*Ôdishon*, 1999), *Ichi The Killer* (*Koroshiya*, 2001) o *Gozu* (*Gokudô kyôfu dai-gekijô*, 2003) –, o Tobe Hooper – *La Matanza De Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), *Poltergeist* (1982)³³ o *La masacre de Toolbox* (*Toolbox Murders*, 2003). En todos los casos se trata de producciones televisivas seriadas gestadas desde y a través de concepciones temáticas, narrativas y formales históricamente cinematográficas, con tramas independientes y autoconclusivas, cuyo mayor reclamo publicitario reside en la procedencia autoral de cada una de ellas. Es por todo ello por lo que la fórmula hitchcockiana de los 50 y 60 sigue siendo hoy en día tanto referente como filón para el público contemporáneo. Inevitablemente encontramos diferencias, basadas sobre todo en aspectos de producción y variables económicas, que dejan empantanadas en una cierta obsolescencia aquellas declaraciones de Hitchcock en las que decía que «uno no puede hacerse muchas ilusiones con respecto a la televisión. Dispones de un dinero y un minutaje limitados y no puedes pasarte un ápice de ellos» (Spoto, 1984: 372). Si bien siguen existiendo de alguna manera esas limitaciones a las que el maestro hacía referencia, hoy en día los niveles de producción de algunas series son ya completamente “cinematográficos” y las frecuentes rupturas y experimentaciones en la flexibilidad temporal y argumental configuran circunstancias estructurales francamente disímiles a las de entonces.

2.1. Orígenes y éxito de la serie

La ideación de la serie se le asigna históricamente a Lew Wasserman, presidente de la MCA y amigo personal de Hitchcock, quien, entreviendo el

Alfred Hitchcock, investiga un asesinato cometido en su vecindario. Este declarado homenaje a Hitchcock fue nominado al premio a la Mejor TV-Movie en los Barcelona Film Awards de 2006.

³³Pese a que histórica y oficialmente se le asigna la dirección de este clásico del cine de sucesos paranormales a Hooper, existe una recurrente rumorología que defiende que el filme lo dirigió realmente Steven Spielberg, pero por exigencias del omnipresente Sindicato de Directores norteamericano, que impide que un mismo director dirija dos películas al mismo tiempo, *Poltergeist* coincidió con *E.T. El Extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982), clásico *spielbergiano* de cine familiar por antonomasia, y Spielberg, productor y guionista de la cinta, depositó la autoría en un Hooper que venía, ocho años atrás, de forjar un mito del terror como *La Matanza de Texas*. Las dudas han sido tantas y tan variadas que hace pocos años, uno de esos sindicatos de Hollywood, pidió a Spielberg que publicara una carta pública en *Variety* para agradecer la labor de Hooper en la dirección de *Poltergeist*.

potencial de la mal llamada caja tonta³⁴, le ofreció al director recientemente nacionalizado norteamericano, la oportunidad de supervisar, presentar y despedir un compendio de relatos de suspense, *mini-películas*³⁵ de 25 minutos escasos cuyas tramas girarían en torno al asesinato, el robo y otros actos delictivos, siempre tratando de ofrecer al espectador un desenlace que fuera tan inesperado como sorprendente. Con un extraordinario plantel de guionistas – Ray Bradbury, Robert Bloch, John Collier, Cornell Woolrich... – y un no menos impresionante casting – Vera Miles, Joseph Cotten, Charles Bronson, John Cassavetes... – la serie se convirtió en un hit instantáneo, sobre todo gracias a su afamado maestro de ceremonias quien tras rellenar su propia silueta al son de la pieza *Funeral March Of The Marionette*, de Gounod, hacía gala de una fina y locuaz ironía para presentar y luego despedir cada uno de los capítulos, comentando aspectos de los mismos, riéndose del producto que esponsorizaba el show y, por encima de todo, fidelizando a una audiencia incapaz de resistirse al carisma de un genio que, todo sea dicho, no hacía otra cosa que leer – interpretar, sería más correcto – los acertados textos escritos por James Allardice.

El éxito del show fue tan rutilante que permaneció en antena durante siete temporadas, de 1955 a 1962, llegando a alumbrar la friolera de 266 episodios – 20 de los cuales dirigió el propio Hitchcock –. Pero eso no fue todo, ya que en 1962, justo al terminar la serie, se estrenó *La hora de Alfred Hitchcock*, excelente continuación cuyos episodios, como su nombre bien indicaba, rondaban los 60 minutos de duración. Ésta tuvo una vida algo más corta, de 1962 a 1965, dando lugar a 93 episodios – 32 en la primera temporada, 32 en la segunda y 29 en la tercera y última –. Y hay más, en 1985 se estrenó una versión actualizada de *La hora de Alfred Hitchcock*, una suerte de *remakes*, o deberíamos decir fotocopias, orquestados por diversos directores de renombre – como Tim Burton, Atom Egoyan o David Chase³⁶ – cuyo objetivo era contar las mismas historias de antaño pero modernizadas. Incluso se usaron las intervenciones originales de Hitchcock, aunque eso sí, convenientemente coloreadas. Ésta se mantuvo en pantalla durante cuatro temporadas – de 1985 a 1989 –, llegando a producir un total de 76 episodios – repartidos respectivamente entre las cuatro temporadas a razón de 22, 13, 21 y 20 entregas –.

³⁴La investigadora Concepción Cascajosa titula un libro que edita sobre las series de televisión, dándole una inteligente vuelta de tuerca al término: *La caja lista: televisión norteamericana de culto* en Editorial Laertes, Barcelona: 2007.

³⁵Hacemos hincapié en esta particular pero extendida manera de llamar a los episodios televisivos por la evidente relevancia con el objeto del presente estudio.

³⁶De nuevo otra curiosa conexión, a más de una década vista, ahora con uno de los máximos exponentes de la denominada *segunda edad dorada de la televisión norteamericana*, David Chase, creador de la imprescindible *Los Soprano (The Sopranos)*, David Chase, 1999-2007), figura y serie que tendrán su inevitable protagonismo en el epígrafe dedicado a HBO.

2.2. Hitchcock y el reconocimiento televisivo

Hitchcock hablaba frecuentemente, en sus apariciones, del medio televisivo³⁷, siendo muchas de ellas francamente reveladoras de muchos de los lastres a los que éste debía enfrentarse en su tan habitual como inevitable pugna con el cine: «La televisión ha hecho mucho por la psiquiatría, no sólo ha difundido su existencia, sino que ha contribuido a hacerla necesaria»; «Ver un asesinato por televisión puede ayudarnos a descargar los propios sentimientos de odio. Si no tienen sentimientos de odio, podrán obtenerlos en el intervalo publicitario», «Es una vergüenza salir por la televisión, pero mi familia necesita comer», «La televisión ha devuelto al crimen a su origen: el hogar» o «Para mí el cine sólo son cuatrocientas butacas que llenar». Pero resultan especialmente 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”»³⁸. 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*. Son muchos los ejemplos recientes que sustentan esta aseveración: la actriz Katherine Heigl – Izzie en la serie *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, Shonda Rhimes, 2005-) – es el reclamo protagonista en las taquilleras comedias románticas *Lío Embarazoso* (*Knocked Up*, Judd Apatow, 2007), *27 Vestidos* (*27 dresses*, Anne Fletcher, 2008) y *La cruda realidad* (*The Ugly Truth*, Robert Luketic, 2009); su compañero en la serie Patrick Dempsey – el Doctor Derek Shepherd – ha sido cabeza de cartel

³⁷Citas extraídas de <http://zinematik.jakintzazu.net/category/esaldi-zelebreak/> [Último Acceso: Martes, 26 de Agosto de 2008, a las 20:54 horas]

³⁸Declaraciones de Alfred Hitchcock 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 y extraídas de 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.

en éxitos como *Encantada: La historia de Giselle* (*Enchanted*, Kevin Lima, 2007), *Diarios de la calle* (*Freedom Writers*, Richard LaGravenese, 2007) o *La boda de mi novia* (*Made of Honor*, Paul Weiland, 2008); el actor Kiefer Sutherland, hijo del prolífico Donald Sutherland, nunca había conseguido el buscado reconocimiento por su trabajo hasta convertirse en Jack Bauer y protagonizar el aclamado serial *24* (Joel Surnow, Robert Cochran, 2001-), así como el celeberrimo Doctor Gregory House, de la exitosa serie *House* (*House M.D.*, David Shore, 2004-), interpretado por Hugh Laurie, se convierte en un omnipresente referente a la vez que en reclamo publicitario – reciente imagen de *Schweppes* – cuando años atrás no deja de parecer anecdótico que fuera Fredrick Little – el padre del ratón Stuart Little – en la comedia familiar *Stuart Little* (Rob Minkoff, 1999). Pero tal vez no sea en el apartado actoral, sino en el de la dirección, donde se dé el caso más ilustrativo del fenómeno comentado. Así sucede con J. J. Abrams, uno de los personajes más influyentes en la industria cinematográfica norteamericana actual³⁹, que salió a la palestra inicialmente creando series como *Felicity* (J.J. Abrams, Matt Reeves, 1998-2002) o la muy interesante *Alias*⁴⁰ (J.J. Abrams, 2001-2006) y siendo uno de los mayores responsables del éxito de *Perdidos* (*Lost*, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber & Damon Lindelof, 2004-). Su talento no pasó desapercibido para Hollywood y el mismísimo Tom Cruise, a través de su productora con Paula Wagner, le ofreció un cheque en blanco para que orquestara – esto es, escribiera y dirigiera – la tercera parte de la saga *Misión Imposible* (*Mission: Impossible III*,

³⁹Según la revista de espectáculos Entertainment Weekly, J. J. Abrams ocupa el vigesimonoveno lugar como una de las personas más inteligentes en la industria, encontrándose por encima de figuras como Angelina Jolie, Jodie Foster y Cate Blanchett, y sólo por debajo de gigantes históricos de la industria como Steven Spielberg, Michael Moore, Peter Jackson y George Clooney. Según el semanario, «Abrams es inteligente porque escribe guiones para sus series, compone temas musicales, diseña campañas de marketing, y utilizó el éxito de taquilla obtenido con *Misión imposible III* para financiar su misteriosa película sobre un monstruo que ataca la ciudad de Nueva York.». Abrams, de 41 años, fue una de las 115 personas escogidas en 2007 para integrarse a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, el organismo que promueve el trabajo cinematográfico y organiza la entrega de los premios Oscar. Para la prestigiosa revista norteamericana Forbes, es una de las 100 personas más ricas e influyentes del mundo del espectáculo.

⁴⁰Este inteligente y renovador serial creado por J.J. Abrams «reinventó el género de espías» y contaba con «una puesta en escena digna de una producción cinematográfica». *Alias* «tenía unos valores de producción propios del cine, no desechaba unos toques fantásticos, contaba con todos los clichés del género de espías e incluía todos los elementos necesarios para crear una amplia mitología (...) En un primer momento la serie destacó por un arriesgado planteamiento argumental en el que destacaba una estructura serial y la culminación de cada capítulo con un emocionante *cliffhanger* o final suspendido. (...) un programa vibrante y original» (Cascajosa, 2005: 168)

J.J. Abrams, 2006). Resulta muy curiosa y podría ser asimismo sorprendente objeto de investigación la translación total y descaradamente literal que hizo de la serie *Alias* a la película *Misión Imposible III*, con muy similares personajes, tramas, ritmo, planificación. . . Sin duda, este trayecto explicita un curioso itinerario circular de retroalimentación con el propio origen de la serie que él mismo gestó, y que siempre fue deudora de la original e iniciática serie sesentera *Misión Imposible* (*Mission Impossible*, Bruce Geller, 1966-1973). Así, J.J. Abrams sigue instalado en la más fructífera vertiente de la industria cinematográfica hollywoodiense compaginando la supervisión de la que quizá sea la mejor serie en vigencia del momento – la a nuestro juicio extraordinaria *Perdidos* – con *blockbusters* recientes como *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) o la esperada renovación de *Star Trek* (J.J. Abrams, 2009). Todo ello conforman pruebas fehacientes del talento que nace en la televisión y que ahora, en contra de lo que pasaba años atrás, pretende mantener ese vínculo inicial con ella, gestándose y manteniéndose así algunos de los productos más interesantes y prioritarios del mercado audiovisual contemporáneo.

2.3. Punto y seguido

Una simple constatación de los años de emisión de *Alfred Hitchcock presents* permite suponer la cantidad de factores entrecruzados que, en un periodo de tal complejidad, incidieron sobre un *producto* que, a su vez, y dado su longevo éxito, habría de convertirse en modelo a seguir para algunas otras de las más famosas series de la televisión americana. Su situación, auténticamente fronteriza y *experimental* pese a la inevitable *standarización* del medio (...) manifiesta una directa relación con las *crime-mystery series* (...) y también, por consiguiente, con la sólida fuente que el cine negro había supuesto para éstas. (...) Además, (...) la popularidad de Hitchcock como director de cine – que por otro lado habría de multiplicarse en progresión geométrica gracias a la televisión – iba a dotar a la serie de un *aura* hollywoodiense (...). Su directa implicación con la televisión fue llamativa por inesperada en el Hollywood de mediados de la década y, a la vez, contribuyó tanto a fortalecer la posición del telefilme entre la audiencia como, de alguna manera, **a impulsar la definitiva introducción del medio cinematográfico en la producción televisiva.**⁴¹ (Castro de Paz, 1999: 46-48)

⁴¹La negrita es nuestra.

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 una incontestable simiente del *boom* de las series televisivas contemporáneas, además de ser considerada la serie que marcó la definitiva «mayoría de edad» del medio televisivo (Dunn, 2007c: 55); la independencia narrativa total de las historias, así como la ausencia de *continuidad* entre episodios y personajes – más allá de la sensación de unidad conseguida a través de las introducciones del propio Hitchcock⁴² y de la estructura compartida por el género en el que se inscribían – dificultan su interpretación última como una apuesta cinematográfica lo suficientemente despojada de la pátina del *telefilme*.

En este sentido los textos de Hitchcock resultan límites: por una parte presentan una tendencia experimentalista similar a la de su producción cinematográfica, tendencia que además resulta absolutamente irrenunciable para que se produzca un reconocimiento de la marca de fábrica del “mago Hitchcock”. Pero por otra parte presentan un ajuste total al sistema discursivo del medio televisivo (al menos como era entendido en la época), ajuste que les da su coherencia por más lejos que llegue ese afán experimentador y por inútil que sea. Si el cuerpo del telefilm se hubiera constituido solamente de los despojos de un naufragio (el del cine clásico) jamás hubiera llegado a tener la relevancia que posee hoy en día. (...) La evolución de la televisión hasta la preeminencia escópica actual, a la que no ha sido ajena la incorporación del *look* publicitario, la multiplicación de posibilidades de elección con los satélites o la televisión por cable, la incorporación de sistemas informáticos a la banda imagen (...) deja paso a la paradoja de que los antiguos telefilms de Hitchcock nos parezcan más cercanos al cine clásico que a la televisión moderna. (Benet, 1989: 93-94)

Así, pese a la incuestionable importancia de la apuesta de un director que, gozando de un elevado índice de popularidad, accedió, *motu proprio*, a crear contenidos para la entonces «humillante pantalla televisiva» (Castro de Paz,

⁴²«Los trabajos de Hitchcock en la televisión refrendarían la importancia de su cuerpo filmado. Su mera presencia, en el prólogo de cada episodio, en el que daba las claves al espectador y marcando la distancia entre el creador y la obra, era suficiente para que este *Alfred Hitchcock presenta*.. inscribiera el estilo del director en a obra que venía a continuación, independientemente de su grado real de participación» (Balló y Pérez, 2005: 248).

1999, 46)⁴³, con un serial que reflejó claramente un precedente en términos de *calidad narrativa* al actual objeto de esta investigación, qué duda cabe que la propuesta – y el medio televisivo en general – aún necesitaba de progresivas, múltiples y diversas mutaciones y transformaciones a distintos niveles. Éstas, lógicamente, llegarían a lo largo de las propincuas décadas.

3. Twin Peaks: El lugar donde empezó todo⁴⁴

Twin Peaks revolucionó la ficción televisiva como ningún otro programa de la historia. (Cascajosa, 2006b: 87)

La serie demostró que el público estaba deseoso de ver algo diferente en la televisión, resaltó la importancia que los talentos cinematográficos tenían para redefinir el medio⁴⁵ y se convirtió en el primer programa de televisión en ser elevado a la categoría de arte por críticos e investigadores académicos. (...) abrió una nueva era en el estudio de la televisión e inició el lento camino que llevó, una década después, a convertirse en uno de los campos más pujantes de la investigación académica. (Cascajosa, 2005: 42-43)

3.1. ¿Quién creó a Laura Palmer?

Corría el año 1989 y el mundo asistía atónito a la caída del muro de Berlín y, con él, del Telón de Acero. No era la única revolución en marcha. Un año antes, el cineasta y artista multidisciplinar David Lynch conocía al guionista Mark Frost y juntos, acudieron a las oficinas de la cadena ABC con una historia sobre el asesinato de la reina del instituto en un pueblecito. La idea era mezclar una serie policial con un culebrón al uso, pero hacerlo combinando la estética surrealista y poética tan característica del director con un serial melodramático impregnado de tintes de cine negro. Lynch tenía un buen presentimiento al acudir a la reunión: «*Bajaba por Sunset Boulevard y delante de mí había un*

⁴³Castro de Paz hace referencia además a Bordwell y Thompson en su libro *El arte cinematográfico* (Barcelona, Paidós, 1995, pág. 36) para citar al «precedente *hitchcockiano* a la hora de referirse a la introducción de reconocidos cineastas en el mundo televisivo (Spielberg, Scorsese, etc.) y al desdibujamiento de las fronteras entre el cine, el vídeo y la televisión» (Castro de Paz, 1999: 47). Todo ello referencias esenciales para con nuestros intereses.

⁴⁴Tomamos prestada esta expresión aparecida en el número 154 correspondiente al mes de Julio de 2008 de la revista *Cinemanía*, con el título en portada “La televisión conquista Hollywood”, por su adecuación total con el contenido del capítulo.

⁴⁵Curiosa reversión historiográfica, así como importante muestra de la innegable relación establecida a través del recorrido trazado por este estudio, con la referenciada *generación de la televisión* de los años 50, cuyo trasvase fue inverso.

Volkswagen destrozado, pero tenía mis iniciales, DKL – David Keith Lynch –, y algunos números. Eso me pareció una señal». (Romero, 2008:101).

La cita anterior da buena muestra de lo sumamente especial que es la manera de funcionar de la mente de uno de los creadores – el apelativo cineasta se le queda bastante corto, pues es además pintor, escultor y fotógrafo – más importantes de las últimas décadas del séptimo arte. Su primer film, *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1971) ha pasado a la historia como una de las películas más bizarras e impactantes de todos los tiempos⁴⁶. Con *El Hombre Elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) consiguió un gran éxito de crítica y ocho nominaciones a los Oscar, entre ellas la de mejor director y mejor guión adaptado, con las cuales Lynch logra introducirse dentro de la cúpula de Hollywood. Tras rechazar trabajar para George Lucas en *El retorno del Jedi* (*The return of the Jedi*, George Lucas, 1983) acepta la adaptación de la famosa novela de Frank Herbert y rueda *Dune* (David Lynch, 1984). El proyecto tiene una envergadura descomunal y pronto se convierte en uno de los filmes más caros de la época, lo que le agota totalmente. *Dune* es la primera película en la que no ejerce un control total sobre el montaje y eso se nota demasiado en determinadas escenas. La cinta, que a pesar de sus virtudes y principalmente debido a una mala promoción que la vendía como un producto tipo *Star Wars* y presentaba a Sting como protagonista cuando realiza sólo un breve papel, se convierte en un fracaso y Lynch se manifiesta totalmente insatisfecho del resultado, aunque le sirve para establecer su primer contacto con Kyle MacLachlan. El contrato que había firmado con Dino De Laurentiis para rodar *Dune* especificaba que, terminada ésta, podría rodar su siguiente película con total libertad, aunque estuviera limitada por presupuesto. Así, rueda *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), una de las más extraordinarias y controvertidas películas de las últimas décadas. El film generó un rápido culto hacia la obra de Lynch, y supone la primera de las colaboraciones con su a partir de entonces inseparable conductor musical y artífice absoluto de los éxitos de las bandas sonoras de todos sus próximos filmes – entre ellos la serie *Twin Peaks* –, Angelo Badalamenti. Tras el tremendo éxito de esta cinta, que le vuelve a nominar a los Oscar como mejor director, y convertirse automáticamente en autor de culto, Lynch empieza a tomarse con cierta calma sus siguientes proyectos, y empieza a interesarse por el mundo de la televisión a raíz de la realización de medimetrajes para la televisión francesa y de la

⁴⁶El director del Festival de Sitges y especialista en cine de terror y fantástico, Àngel Sala, ha declarado en múltiples ocasiones que, para él, *Cabeza borradora* es la película más turbadora de todas las que se han proyectado en los 40 años de festival. No en vano, la edición XXXIX del festival (2006) tuvo como *leit motiv* el universo cinéfilo y la filmografía de David Lynch a modo de homenaje de los 20 años del film *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)

presentación de documentales sobre películas antiguas para la BBC. Todo este trayecto desembocaría en *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, 1990-1991).

El otro cincuenta por ciento de la serie, Mark Frost, era el discípulo más aventajado de Steven Bochco, el hombre que había reinventado el serial televisivo con productos como *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, Steven Bochco, Michael Kozoll, 1981-1987)⁴⁷, *Policías de Nueva York* (*NYPD Blue*, Steven Bochco, David Milch, 1993-2005) o *Muder One* (Steven Bochco, Charles H. Eglee, Channing Gibson, 1995-1997). «Steven Bochco: “el rey del crimen”, entró en la década de los 90 convertido en el productor de televisión más laureado e influyente, y salió de ella con un éxito indiscutible y un puñado de incontestables fracasos. Pero fiel a su estilo provocador y aventurero, unos y otros fueron igualmente interesantes» (Cascajosa, 2005: 44). Frost colaboró pues en *Canción triste de Hill Street* durante cuatro temporadas – de la segunda a la quinta –, recibió una nominación al Emmy y ganó el premio Guild que se otorga al mejor guionista. «Hill Street estaba muy bien, pero fue un trabajo muy impersonal para mí. Escribía acerca de aquel sitio como si fuera un visitante. Aquello no era mi vida. Era un gran lugar para aprender el oficio de cómo configurar una escena, pero yo quería tener la oportunidad de escribir acerca de temas y obsesiones más personales», dijo Frost en 1990 al *New York Times* (Valencia, 2000: 10).

3.2. ¿Quién mató a Laura Palmer?

Tras la luz verde al proyecto de una necesitada ABC, cuya crisis exigía decisiones arriesgadas, el piloto de *Twin Peaks* se rodó en 24 días en la gélida localidad de Snoqualmie (Washington) a un ritmo bastante elevado para un cineasta, pero Lynch estaba encantado. Pronto vio en el medio televisivo una oportunidad única para sacarle el máximo provecho a la idea que ya había desarrollado en *Terciopelo azul* – su anterior trabajo –: destapar las miserias, vicios y perversiones de una, en apariencia, idílica población. *Twin Peaks* se transformaba así en Lumberton, el hogar de sufrimiento de Isabella Rossellini⁴⁸ en *Terciopelo azul*, pero llevado al más extremo detalle.

Me interesa saber qué se esconde tras las limpias fachadas,

⁴⁷Para muchos, esta serie revolucionó la forma de hacer televisión en los 80 de un modo comparable al de *Twin Peaks* en los 90, como sostiene Cascajosa (2005: 32), aunque dejando a un margen éxitos de audiencia y otros reconocimientos, no lo hizo basándose en aspectos relativos al *lenguaje cinematográfico*, suponiendo una ruptura a nivel estilístico y narrativo, como consideramos sí lo consiguió la propuesta catódica de Lynch y Frost.

⁴⁸Tras conocerse en el rodaje de *Terciopelo azul*, en 1986, y divorciarse de su segunda mujer, Mary Fisk, Isabella Rossellini se convirtió en la pareja sentimental de David Lynch hasta 1990.

tras los visillos de las casas, explorar los recovecos tortuosos de la existencia. Soy como un detective que destapa lo que los demás ocultan. Y es que este mundo de hoy no es un lugar tan maravilloso como dicen. No es el sueño más brillante. (David Lynch, citado en Valencia, 2006: 1)

La gente quiere olvidar el mundo que le rodea, pero al mismo tiempo eso le asusta. Ver una película en casa es más seguro. Hay mundos que preferiría no conocer, pero si voy al cine quiero estar justo en el centro de la acción. (David Lynch, citado en Müller, 2002: 97)

A simple vista, en una primera aproximación superficial, las historias cruzadas en *Twin Peaks* tampoco distan mucho de las de *Los Colby* (*The Colbys*, Eileen Pollock, Robert Pollock, Esther Shapiro, 1985-1987) o *Dinastía* (*Dynasty*, Esther Shapiro, Richard Shapiro, 1981-1989), sus antecesores en la parrilla de la ABC: con infidelidades a la orden del día, negocios turbios, tráfico de drogas, especulaciones, chantajes, muertes, mafias... Pero Lynch consiguió introducir en la serie escenas que sobrepasaban todos los códigos de lo que hasta entonces se entendía por *soap opera*⁴⁹: incestos, sadismo y, lo hasta ese momento inconcebible en un “culebrón”, situaciones inexplicables y fenómenos paranormales. todos los códigos de lo que hasta entonces se entendía por *soap opera*⁵⁰: incestos, sadismo y, lo hasta ese momento inconcebible en un “culebrón”, situaciones inexplicables y fenómenos paranormales.

⁴⁹El término *soap opera*, anglicismo usado para referirse al serial televisivo dramático y/o a la telenovela normalmente latinoamericana, heredera directa de los folletines clásicos de la literatura popular del siglo XIX, de la novela romántica y del serial radiofónico, significa literalmente “obra de jabón”. Este nombre tan peculiar tiene su origen en Estados Unidos, donde las primeras *soap operas* estaban dirigidas a las amas de casa que se quedaban en su hogar por las mañanas mientras sus esposos iban a trabajar. Los patrocinadores, conscientes de su mercado, interrumpían la transmisión regularmente para anunciar productos de limpieza, como el jabón. El mercado, el público y muchas de las características de estos seriales han cambiado con el tiempo, pero sin embargo el nombre con que fueron conocidas ha permanecido e incluso se traduce directamente a otros idiomas, como en noruego, que se conoce como *såpeopera*.

⁵⁰El término *soap opera*, anglicismo usado para referirse al serial televisivo dramático y/o a la telenovela normalmente latinoamericana, heredera directa de los folletines clásicos de la literatura popular del siglo XIX, de la novela romántica y del serial radiofónico, significa literalmente “obra de jabón”. Este nombre tan peculiar tiene su origen en Estados Unidos, donde las primeras *soap operas* estaban dirigidas a las amas de casa que se quedaban en su hogar por las mañanas mientras sus esposos iban a trabajar. Los patrocinadores, conscientes de su mercado, interrumpían la transmisión regularmente para anunciar productos de limpieza, como el jabón. El mercado, el público y muchas de las características de estos seriales han cambiado con el tiempo, pero sin embargo el nombre con que fueron conocidas ha permanecido e incluso se traduce directamente a otros idiomas, como en noruego, que se conoce como *såpeopera*.

El verdadero logro de la obra de Lynch fue equilibrar a la perfección las estridencias y las neurosis de su cine encarnándolas en un lugar y en un personaje que ya forman historia de la televisión: Twin Peaks y el agente especial Dale Cooper, interpretado de forma inolvidable por Kyle MacLachlan.

3.3. Lynch y el celuloide

La serie no sólo gustaba al público, la crítica la trató con adoración. Pero lo más importante, lo que verdaderamente la convierte en la semilla de la concepción enteramente cinematográfica del serial televisivo moderno, y que la transforma en el hito a partir del cual realmente podemos empezar a concebir el nivel formal y narrativo de las series actuales, y por ello fundamental en el trayecto de esta investigación, lo resume a la perfección el propio Lynch:

En *Twin Peaks*, hasta su difusión, no hay ninguna diferencia entre cine y televisión. Después de ella, la tele, al contrario que el cine, tiene una imagen y un sonido malos y poco atractivos. Pero los procesos de fabricación son los mismos. Hemos guionizado, planificado, filmado, montado y mezclado cada episodio de igual manera que si fuera una película (David Lynch, citado en Romero, 2008: 102)

Lo que verdaderamente nos interesa de esta visión es que Lynch consideraba el producto televisivo “menor” simplemente enfocándolo partir de un prisma de análisis estrictamente tecnológico – *imagen y sonido malos y poco atractivos* – pero independientemente de ello, valoraba su producción y planificación como un hecho enteramente cinematográfico. Y es que precisamente es éste el factor que muy posiblemente faltaba por manifestarse para llegar al momento actual: el tecnológico. Ya hemos apuntado páginas atrás que la revolución tecnológica y el culto al audiovisual cotidiano – con excelentes equipos audio/vídeo en los hogares – es un aspecto a tener muy en cuenta en la construcción del éxito de las series televisivas del siglo XXI. Se consigue una calidad asombrosa en el consumo particular de los productos, lo que de manera recíproca e indivisible obliga a que la calidad de las producciones aumente considerablemente para poder aprovechar al máximo su explotación comercial.

Los avances tecnológicos ponen asimismo de manifiesto lo natural que resulta hoy en día la relación entre la televisión y el cine. En la actualidad, los televisores se diseñan con un formato de pantalla (16:9) que corresponde al formato de pantalla panorámica

del cine. Cada vez se fabrican televisores de mayor tamaño y hace mucho tiempo que la pantalla de cine dejó de ser la única forma de presentar una película. Los sistemas *Dolby* de sonido envolvente permiten que, incluso en casa, el sonido y la música de una cinta se puedan percibir de forma espacial. Cabe destacar el alcance de la transformación de la experiencia televisiva gracias a los avances tecnológicos. El vídeo representa una especie de cine casero, sin mencionar la tecnología más puntera del formato DVD⁵¹ (Müller, 2002: 7)

Así pues, ese *handicap* que propuso en su día Lynch, esa *imagen y sonido malos y poco atractivos* ha evolucionado lo suficiente como para subsanar sobradamente el único contra que entonces se veía en el medio televisivo. Incluso es curioso detenerse en la regresión que el tiempo propone, y leer lo que en la actualidad, casi 20 años después, opina David Lynch de las nuevas tecnologías de vídeo digital en relación a la libertad creativa y a la versatilidad en los rodajes a propósito de su último filme, la hipnótica y subyugante *Inland Empire* (*Inland Empire*, David Lynch, 2007), elegida por los críticos de Cahiers du Cinema España como la mejor película de 2007:

Empecé a trabajar con una Sony PD 150. Por aquel entonces, no sabía adónde iba pero me enamoré de esa cámara experimentando cosas para mi página web. Comencé a filmar escenas con esa cámara y me gustó el resultado. Cuando me planteé hacer una película con ella, hice pruebas de transferencia a celuloide y me quedé maravillado con el resultado. Quise continuar con la misma cámara. Antes de transferir las imágenes, se puede trabajar encima de ellas, para tener un mayor control. Para mí, lo más importante de esta película es el hecho de que la he filmado con esta cámara. Me permitía estar cerca de Laura Dern. Y tener cuarenta minutos por delante para filmar, no nueve. No tiene nada que ver con el modo en que se trabajaba antes, con película. Estuvimos filmando durante tres años. En un momento dado, cuando todo se dibujaba, intervino un equipo más grande, con un rodaje clásico en continuidad. Pero al principio, yo filmaba sólo con Laura Dern, luego nada, y luego empezaba de nuevo. Normalmente no estaba

⁵¹Obviamente, llevando esta cita a la más absoluta actualidad, deberíamos añadir la irrupción del nuevo formato de alta definición digital de 1080 líneas de definición y escalado progresivo (*1080p*) que ofrece la tecnología FullHD de los Blu-ray Discs.

solo. Rodábamos con tres cámaras. Me sigue gustando la palabra “celuloide”, pero ya no rodaré más con película. (David Lynch)⁵²

De las palabras de Lynch nos queda un insalvable poso de reflexión acerca de los límites cada día más difusos entre lo que representan y significan en la actualidad los conceptos del cine, el vídeo, la televisión, lo analógico, lo digital, el celuloide, lo audiovisual... cuyas vagas fronteras sumergen cualquier atisbo de radicalidad en su taxonomía y confrontación en el más absoluto y yermo de los absurdos.

3.4. *Twin Peaks* como fenómeno

Twin Peaks fue mucho más que una serie, fue un fenómeno que arrasó con todo y con todos, y lo hizo a nivel internacional. En nuestro país el engranaje para su futuro e irremediable éxito se puso en marcha el 10 de Noviembre de 1990, con una noticia publicada en los principales periódicos nacionales que rezaba lo siguiente: «Laura Palmer ha sido asesinada». Al día siguiente, aparecía la misma noticia pero con algo más de información: «Laura Palmer ha sido asesinada. Nadie sabe quién la mató». El 12 de Noviembre la noticia era: «Laura Palmer ha sido asesinada. Todo el mundo pregunta quien la mató». Un día después, se leía la última noticia: «Laura Palmer ha sido asesinada. Sólo hay una pista: sabemos dónde fue encontrado su cadáver. Descúbrelo mañana». Así, finalmente, cuatro días después de la primera aparición de la noticia, un 14 de Noviembre de 1990, los mismos periódicos anunciaban la emisión de la serie en Telecinco, cadena de reciente creación propiedad de Silvio Berlusconi, con un texto que decía: «Si no ves mañana *Twin Peaks*, pasado mañana no sabrás de qué hablan todos». El día quince se emitió el piloto, con un share de pantalla superior al 57 %. Se había destapado la caja de Pandora, todos, niños, padres y abuelos habían caído en el influjo de David Lynch y los habitantes del idílico Twin Peaks. Para muchos, el episodio piloto de *Twin Peaks* ofreció **las dos mejores horas de cine que nunca jamás habían podido verse a través de la televisión** (Romero, 2008: 102, Dunn, 2006: 59, Dunn, 2007: 53, Valencia, 2000: 42). Y luego, lo impensable. Cada día que se emitía un episodio, todo parecía paralizarse de la misma forma que en España se hacía históricamente con un Barça-Madrid. Telecinco emitía capítulos por partida doble, de

⁵²Extracto de la entrevista realizada a David Lynch el 26 de Noviembre del 2006 en París, por Hervé Aubron, Stéphane Delorme y Jean-Phillipe Tessé en Cahiers du Cinéma número 620, Febrero de 2007, traducción: Núria Pujol; publicado en Cahiers du Cinéma España, número 8, Enero 2008, págs. 8-11.

manera que los episodios 1 y 2 obtuvieron un 46,9 % de share, los 3 y 4 un 52,3 % y los 5 y 6 un 47,7 %.

Periódicos, revistas – no Internet porque todavía no había desarrollado un poder como hoy lo conocemos – iban repletos de noticias, artículos y rumores relacionados con la serie. Todo el mundo se sentaba a discutir lo visto la noche anterior y a teorizar sobre lo que pudieran deparar las próximas entregas. El 29 de Noviembre de 1990, se emite el último episodio de la primera temporada – el episodio 7 – con una audiencia de 2.424.000 espectadores y una cuota de pantalla de más del 50 %. Telecinco anuncia que éste es el último capítulo y – prueba fehaciente de que Internet ha revolucionado completamente las ventanas de comunicación mediática – entonces se produjo un aluvión de llamadas a la centralita de la cadena. La gente, enfadada y desconcertada, preguntaba por quién era el asesino de Laura⁵³. El 30 de Noviembre, un día después de emitir el capítulo final de la primera temporada, Telecinco montó un especial de dos horas titulado *Las claves de Twin Peaks* en el que el galardonado⁵⁴ director José Luis Garci resumía lo visto hasta la fecha, analizaba las claves más secretas y especulaba sobre posibles respuestas a los enigmas todavía por esclarecer. El país entero, incluso aquellos que no sintonizaban Telecinco – recordemos que por aquellos tiempos la cadena sólo emitía en Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla – elogió su sospechoso favorito. El país entero hacía sus apuestas e incluso – otra prueba fehaciente, esta vez del impacto mediático de la serie – el futurólogo Rappel, vaticinó el 1 de Diciembre de ese año que el asesino de Laura Palmer era Andy, el ayudante llorica del Sheriff Truman. El 22 de Marzo de 1991 se emite el capítulo 14 con una audiencia media del 32,4 %. El tiempo publicitario en las pausas de la serie se dispara y se sitúa en tres millones de pesetas – de la época – por sólo 20 segundos, lo que era un 50 % más caro que en ninguna otra franja horaria⁵⁵.

Con el tiempo, el globo *Twin Peaks* fue desinflándose, perdiendo algo de su genialidad y, como consecuencia, una porción de hasta su entonces incuantificable audiencia. No obstante, fueron muchos los que jamás se desengancharon

⁵³Muy posiblemente en la actualidad serían los foros especializados quienes alojarían estas demandas y debates.

⁵⁴En 1983 José Luis Garci recibía el Oscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa por *Volver a empezar* (1982), y se convertía en el primer cineasta español de la historia en conseguirlo. Además, sólo dos años antes de dirigir el especial televisivo sobre *Twin Peaks*, había recibido el Goya al mejor director por su filme *Asignatura aprobada* (1987).

⁵⁵Como estamos comprobando, *Twin Peaks* revistió características esenciales para la evolución historiográfica del medio, y en este caso encontramos una conexión directa con la actualidad a través de la serie *24* (24, Robert Cochran, Joel Surnow, 2001-), que ostenta el mayor precio por anuncio en sus pausas publicitarias, debido a las exigencias específicas de su estructura narrativa como consecuencia de su compromiso con el *tiempo real*.

de la serie, los que semana a semana siguieron disfrutando de unos personajes que sólo la alocada y brillante mente de David Lynch podía haber alumbrado. Para ellos, para los fans más entusiastas, se diseñó una campaña de *merchandising* de pantagruélicas proporciones. En España, el objeto más preciado y también el más fácil de adquirir fue *El diario secreto de Laura Palmer*, un libro escrito por la hija de David Lynch, Jennifer Lynch, que relataba con pelos y señales los últimos días de vida de Laura Palmer. Nintendo planeó un videojuego sobre la serie que finalmente fue cancelado. En los Estados Unidos la oferta abarcaba camisetas, libros de toda clase, y el que quizá fuera el tesoro más reputado, *The Twin Peaks tapes of agent Cooper*, una cassette de 45 minutos escasos en la que Kyle MacLachlan – el agente Cooper – le contaba a Diane – la secretaria a quien dirigía sus notas de grabadora de la investigación pero a la que como hemos dicho nunca se vio ni en la serie ni en la película posterior – las confidencias oídas en la serie y otras muchas creadas especialmente para la ocasión⁵⁶. Los más fans, aquellos que todavía querían más, hallaron la respuesta a sus plegarias en el *Twin Peaks Fan Festival*, una convención anual en la que, previo pago, se podían visitar los escenarios de rodaje, degustar el café, los donuts y la tarta de ciruelas que tan célebres hizo el agente Cooper, conocer a los protagonistas e incluso involucrarse en plástico⁵⁷ junto a la roca donde fue hallado el cadáver de Laura Palmer⁵⁸.

3.5. El principio del fin

Como apuntábamos, *Twin Peaks* – en cuanto a términos de audiencia solamente, insistiremos en ello en próximas líneas – iba desvaneciéndose. En Estados Unidos, se data para muchos el principio del fin el primer día de emisión de la segunda temporada. La serie aumenta ostensiblemente la carga onírica y la audiencia baja, sólo ligeramente, durante la emisión de los primeros capítulos. Finalmente, muy presionado por la cadena ABC, Lynch cede y deja que el nombre del asesino de Laura Palmer se sepa, contra su voluntad, antes del final de la serie. Todo el mundo quería saber quién había matado a Laura Palmer. . . menos sus creadores. Para Lynch «se trataba de un misterio en torno a un ase-

⁵⁶Casi 20 años después y otra vez con el desarrollo tecnológico como motor evolutivo, se pueden adquirir estos y otros muchos artilugios conectándose a espacios como *ebay.com* y escribiendo simplemente las palabras Twin Peaks; la oferta de segunda mano es abundante y los precios suelen ser bastante asequibles.

⁵⁷La publicación oficial de la serie, que también la hubo, se tituló *Wrapped in Plastic* – envuelta en plástico – precisamente por este motivo.

⁵⁸El festival dejó de celebrarse hace unos años, pero actualmente siguen vigentes diversas comunidades de fans como puede verse en www.twinpeaksfest.com o www.twinpeakstownhall.com.

sinato, pero ese misterio terminaría por pasar a un segundo plano. No íbamos a resolver el asesinato en mucho tiempo» (Romero, 2008: 102). Incluso entre muchos *fans* se extendió la sensación de que en el trayecto por rizar el rizo y complicar una historia ya de por sí terriblemente compleja – aunque si se conoce el cine de David Lynch esta teoría queda completamente derruida – los creadores no tenían ni idea de cómo solucionar el embrollo producido. Lynch respondía rotundamente: «Eso es estúpido. En televisión tienen nombre para todo. Como el “arco” de la historia: dónde va, quién va a hacer qué, todo eso. Escribimos nuestro “arco” para satisfacer a los ejecutivos» (Romero, 2008: 102). Desde nuestro punto de vista, la respuesta al enigma de *Quién mató a Laura Palmer*, el modo en el que éste se desarrolla en la serie, y a tenor de las astutas palabras de Lynch, la cuestión se nos antoja un guiño más al omnipresente Hitchcock⁵⁹, en forma de *MacGuffin*⁶⁰. Hitchcock ya dijo en 1939 que «en historias de rufianes, el *MacGuffin* siempre es un collar, y en historias de espías siempre son los documentos.». No resulta descabellado afirmar, pues, que en el universo *lynchiano* de *Twin Peaks*, sobre una historia excéntrica repleta de *sospechosos pintorescos, sueños oníricos y personalidades bizarras*, averiguar la identidad del autor último del crimen era *un absoluto MacGuffin*.

Sin embargo, más allá de las subjetividades y credibilidades que podamos concederle al papel de un creador coartado bajo el coercitivo yugo del entramado empresarial televisivo, es especialmente relevante este último dato, el de la sensación de trama narratológicamente irresoluble, por resultar un precedente claro y sorprendentemente cognado del caso de la que es, a nuestro entender, y ya hemos hecho referencia a ella, la mejor serie de la actualidad, *Perdidos*

⁵⁹En próximas líneas comprobaremos como los homenajes al director británico son recurrentes en *Twin Peaks*.

⁶⁰*MacGuffin* es una expresión acuñada por Hitchcock y que designa a una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, y que en realidad carece de relevancia por sí misma. Un ejemplo de *MacGuffin* sería la *fórmula secreta* que recuerda el memorista circense de *39 escalones* (*The 39 Steps*, Alfred Hitchcock, 1935). Hubiese sido lo mismo si hubiese sido una clave de acceso a un banco, una lista de nombres de espías o cualquier otra excusa argumental. Un *MacGuffin* no es sólo un objeto como unos planos o una fórmula, sino también puede ser un personaje como George Kaplan, el espía inexistente e irrelevante con el que el personaje de Cary Grant es confundido en *Con la muerte en los talones* (*North by northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) y sobre el que Hitchcock construye la narración que le conducirá a un estado de confusión permanente. Entrevistado en 1966 por François Truffaut y publicado en el libro *El cine según Hitchcock*, Alfred Hitchcock ilustra el término *MacGuffin* con esta historia: «Dos viajeros se conocen en un tren de Inglaterra. Uno le dice al otro: “Perdone, señor, pero ¿qué es ese paquete de curioso aspecto que está encima de su cabeza?”. “Ah! Es un macguffin” “¿Y para qué sirve eso?” “Sirve para atrapar leones en las montañas de Escocia” “Pero si no hay leones en las montañas de Escocia”. “Entonces, no hay macguffin” (Truffaut, 1985: 23)

(*Lost*, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber & Damon Lindelof, 2004-). En primer lugar porque la serie inicia su lógica narrativa en el naufragio de unos cuantos supervivientes del vuelo *Oceanic 815*, y como tal, su primera temporada discurre en la preocupación máxima por salir de la isla. Por ello, la pregunta más extendida entre sus seguidores – aquellos que con las siguientes temporadas han ido disminuyendo en cantidad para dejar paso a una tipología de seguidor extremadamente fiel, menor en número, pero que ensalza el *show* a nivel de culto – era *¿Pero al final salen de la isla?*. Así, encontramos un paralelismo con aquel celeberrimo *¿Pero quién mató a Laura Palmer?*, en el sentido en que la resolución de un misterio magistralmente propuesto y desarrollado, se convierte, tal y como decía Lynch, en un hilo narrativo en segundo plano en pos de una evolución de los personajes, sus inquietudes y sus relaciones mucho más complejos e interesantes. Por ello, las temporadas ulteriores de *Perdidos* diluyen ese enigma fundacional en tramas asombrosamente complicadas, enmarañadas, confusas y oscuras, tal y como Lynch y Frost ya hicieran con el misterio del asesinato de Laura Palmer. Como un reflejo de entonces, los *fans* de *Perdidos* sienten que todo se ha complicado hasta tal punto que es absolutamente imposible resolver la trama de un modo lógico, y que ni siquiera los propios creadores tienen idea de cómo hacerlo⁶¹. Sin embargo, hay casi veinte años de por medio, de manera que ahora todo va más rápido y esta rumorología negativa se intenta reencauzar con suma celeridad. En respuesta a ello, el 7 de mayo de 2007, el presidente de ABC Entertainment, Stephen McPherson, anunció que *Perdidos* terminaría en 2010. «Sentíamos que ésta era la única manera de darle a *Lost* un final creativo y apropiado» dijo McPherson. Comenzando con la temporada de 2008, habría 48 episodios finales de la serie que serían transmitidos en tres temporadas con 16 episodios cada una. Así, *Perdidos* concluiría en su sexta temporada. Este aviso de la ABC fue tildado de «sin precedentes» por los productores ejecutivos de la serie, Damon Lindelof y Carlton Cuse. Además, los creadores, abanderados por la figura clave de J.J. Abrams, también aclararon que «*Lost* tiene un inicio, un desarrollo y un final marcados e ideados desde un principio». J.J. Abrams, asignado artífice del arranque del éxito del *show*, elogió la decisión de la ABC, comentando que «es la opción apropiada para la serie y sus espectadores. Aplaudo a ABC y Touchstone Televisión por la decisión», y añadió – para regocijo de todos los seguidores – que «la trama

⁶¹Aunque no es precisamente un recurso muy “científico”, sí es extremadamente ilustrativo de ello el enlace <http://www.mimesacojea.com/2008/03/entrevista-exclusiva-con-jj-abrams.html>, donde se parodia burdamente la complejidad narrativa de la serie. Asimismo, puede disfrutarse a través de Youtube en la dirección: <http://www.youtube.com/watch?v=R-xCAJaNUec> de un descacharrante sketch que destaca los “mecanismos” de creación de los guionistas en clave de humor absurdo.

se resolvería de un modo “lógico”, ya que cuando escribía el piloto ya sabía cómo iba a acabar la serie». Sin duda pues, hallamos una analogía claramente definida entre las declaraciones de los creadores de *Twin Peaks* y *Perdidos*, Lynch y Abrams respectivamente, además de considerables ecos en la manera de concebir y desarrollar las tramas, los planteamientos y resoluciones de los misterios y el modo en el que evolucionaron, tanto para la audiencia y su culto como en la generación de decisiones empresariales por parte de los ejecutivos televisivos, ambos shows. Así pues, podría concluirse que *Perdidos* nunca hubiera existido sin el marco historiográfico que le proporcionó el fenómeno *Twin Peaks*, de la misma manera que otros éxitos inmediatamente posteriores a la creación de Abrams, Lieber y Lindelof, como *Jerichó* (*Jericho*, Stephen Chbosky, Josh Schaer, Jonathan E. Steinberg, 2006-2008) o la más exitosa *Héroes* (*Heroes*, Tim Kring, 2006-), podrían considerarse acertados émulos de ella.

El séptimo episodio de la segunda temporada de *Twin Peaks* – el de la resolución del asesinato y el que hacíamos referencia en España fue el de la publicidad más cara del momento – sigue ofreciendo – pese a todo – cuarenta y cinco minutos del mejor cine en el medio televisivo, con imágenes absolutamente memorables. Su último acto (Fig. 4), con la muerte de uno de los personajes principales y la recepción del Agente Cooper de un mensaje críptico por parte del *Gigante*, es uno de los picos más gloriosos de la historia de las series de televisión (Romero, 2008: 102, Dunn, 2006: 59, Dunn, 2007: 53, Valencia, 2000: 42).



Fig. 4: Fotogramas del episodio *Almas solitarias* (#2x07: *Lonely souls*, David Lynch, 1990)

El asesino ya tenía rostro y, como muchos suponían, la serie fecha de caducidad. Dos semanas después, con la audiencia aún más reducida debido a las fiestas navideñas y la Guerra del Golfo, la ABC cambia el día de emisión y la manda al espacio del sábado noche⁶², el cementerio de otros títulos ilus-

⁶²Para Mark Frost, la razón del derrumbamiento de la serie en términos de audiencia respondía a cuestiones empresariales: «Pasamos de competir los martes a hacerlo los sábados. Cuando te emiten entre semana la audiencia puede comentar sus diferentes teorías en el trabajo.

tres como *Hospital General* (*St. Elsewhere*, Joshua Brand, John Falsey, 1982-1988), *Cagney y Lacey* (*Cagney & Lacey*, Barbara Avedon, Barbara Corday, 1982-1988) o la mismísima *Luz de Luna* (*Moonlighting*, Glenn Gordon Caron, 1985-1989). Si bien esta decisión pudo ser trascendental en la suerte final de la serie, no es menos cierto que el público televisivo de hace dos décadas no estaba preparado para digerir un suspense, un *cliffhanger*⁶³ tan grande como el que ya ofreció el último episodio de la primera entrega, que resultó sumamente decepcionante para una amplia mayoría que entendía la resolución de la trama argumental centrada en el misterio principal del asesinato de Laura Palmer como único reclamo para su seguimiento⁶⁴.

3.6. El poder de la audiencia

La audiencia, pues, marcó un descenso en picado y tres semanas después la cadena ABC decide quitarla de antena sin previo aviso. «Sentimos que hay gente ahí fuera que está enamorada de *Twin Peaks*. Tenemos problemas y necesitamos vuestra ayuda». Ésa es la petición que hace David Lynch en la rueda de prensa que conceden él y Mark Frost el 22 de Febrero de 1991. Dicho y hecho. Los telespectadores fundan la asociación COOP – *Citizens Opposing the Offing of Peaks* (Ciudadanos en contra de la cancelación de *Twin Peaks*) y claro juego también con la abreviatura de *Cooper* – y montan una fuerte campaña para conseguir que la serie vuelva a antena. No se sabe si por esta presión o por la amenaza de Lynch de pedir una fuerte indemnización de 50.000 dólares por episodio no emitido, la serie regresa a antena los jueves por la noche y

Si lo haces el fin de semana, el lunes ya es cosa olvidada. Además, en aquella época estalló la primera Guerra del Golfo». (Romero, 2008:102)

⁶³Un *cliffhanger*, literalmente “colgante de un acantilado”, es un suceso que normalmente, al final del capítulo de una serie de televisión, cómic, película, libro o cualquier otra obra de la que se espera una continuación, genera el suspense o el *shock* necesario para hacer que el receptor de la misma – audiencia, espectador, lector – experimente el máximo interés posible en conocer las consecuencias, el resultado y/o el desarrollo de dicho efecto en la siguiente entrega. En el campo que nos ocupa, el de las series de televisión, el *cliffhanger* por antonomasia se sitúa siempre en el episodio final de cada una de las temporadas. Originario de la literatura *pulp* y de los radiodramas, su objetivo es mantener en vilo la espera de una nueva temporada de cada serie para fidelizar el consumo tras el inevitable y ya normalizado parón entre las temporadas de 22-24 episodios. Con menor rigor en la definición, Cascajosa (2005: 207) lo describe como «un final que deja la resolución del argumento en suspense, a menudo acompañado del rótulo “Continuará...”» aunque la evolución en la complejidad de las tramas del serial televisivo contemporáneo deja esta visión ciertamente insuficiente.

⁶⁴En la actualidad, la proliferación masiva de las series de televisión y la normalización de estas prácticas narrativas de suspenso ha acostumbrado a la audiencia a la indefinición e irresolución de las tramas a través de finales muy abiertos e incluso prácticamente inabarcables e incomprensibles.

este retorno es anunciado mediante un divertido spot. En él, el Agente Cooper despierta de una de sus frecuentes pesadillas oníricas y se encuentra a varios personajes de la serie. La pesadilla era que la serie se emitía la noche de los sábados pero los personajes le tranquilizaban diciéndole que habían vuelto al jueves.

3.6.1. De *Twin Peaks* a *Jerichó*

Vuelve a ser momento para detenernos en el recorrido por *Twin Peaks* y presentar otro de esos ecos que, pese a las casi dos décadas que han pasado, vuelve a presentárenos como precedente en el fenómeno de la serie televisiva contemporánea, y es, precisamente, el de la **presión popular ante la cancelación de una serie** y su correspondiente **efecto** en las decisiones tomadas por las cadenas, en este caso el retorno y posterior cierre definitivo de la misma. Y para ello regresamos a la más directa actualidad, más concretamente al año 2006 cuando se estrena en el canal CBS *Jerichó* (*Jericho*, Stephen Chbosky, Josh Schaer, Jonathan E. Steinberg, 2006-2008), serie a la que ya hemos referenciado como deudora de *Perdidos* y, por tanto, en cierto modo, ramificación derivativa de la narrativa de *Twin Peaks*.

Jerichó reunía todos los ingredientes para convertirse en la serie de culto del año. Recogía de la televisión coetánea el misterio, el aislamiento, la lucha por la supervivencia y el reparto coral de *Perdidos*, así como la amenaza terrorista, la paranoia y los personajes con agenda oculta de *24*. De la literatura históricamente ligada a la narrativa cinematográfica, la tensión, el miedo, la lucha entre el bien y el mal y otras obsesiones que vertebran la obra de Stephen King⁶⁵. Incluso recoge de películas como *Mad Max* (George Miller, 1979) o las adaptaciones de la novela de Richard Matheson *El último hombre... vivo* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971), *El último hombre sobre la tierra* (*The last man on Earth*, Sidney Salkow, Ubaldo Ragona, 1964) y la más reciente y taquillera *Soy Leyenda* (*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007) la recreación de la atmósfera y ciertos mecanismos de los que hace uso. Y de la realidad, la desazón y el aire post-apocalíptico que se respira en el mundo tras los malogrados atentados del 11-S, sin olvidar, claro, la necesidad de unirse para luchar contra un enemigo común y de volver a creer en los héroes. No es extraño pues que, con semejante cóctel, la serie se convirtiera rápidamente en la favorita de millones de televidentes, los mismos que, poco a poco y por múltiples motivos – parón de la emisión desde el 29 de Noviembre de 2006 hasta el 21 de Febrero de 2007, fuerte competencia de los otros canales, descarga de los episodios

⁶⁵Sobre todo, la de su novela *La danza de la muerte/Apocalipsis* cuya trama, elementos sobrenaturales aparte, guarda parecidos razonables con la de *Jerichó*.

vía Internet antes de ser emitidos en televisión. . . – fueron perdiendo interés y, contra todo pronóstico, dejándola de lado.

Al término de la primera temporada, los productores, entre ellos Jon Turteltaub⁶⁶ estaban más que dispuestos a producir una segunda tanda de episodios, no así el canal CBS que viendo cómo había descendido la audiencia y temiéndose lo peor decidió cancelarla. Hasta aquí, ciertas similitudes con el fenómeno *Twin Peaks* – pero también con muchas otras series que han pasado por lo mismo –. Sin embargo, esta decisión, hasta cierto punto sorprendente pero no inesperada, provocó la ira entre los seguidores más acérrimos, quienes montaron la campaña de salvación más popular y creativa de la que se tiene constancia. Por un lado, llegaron a recoger hasta 110.000 firmas pidiendo el regreso del serial. Por el otro, tomando como referencia un diálogo del último episodio – ante la petición de rendición, Jake repite la célebre respuesta que el General Anthony McAuliffe dio a los alemanes, o sea «Nuts», expresión inglesa que se ha traducido en la versión española como «y un huevo» pero también literalmente como «nueces» – inundaron las oficinas que la CBS tiene en Nueva York y Los Ángeles con nueces, unos ocho millones en apenas tres semanas, lo que equivale a un total estimado de 18 toneladas de nueces. Poco después, el 6 de Junio, Nina Tassler, presidenta de la CBS, hizo público un comunicado en el que, además de pedir amablemente que no les mandaran más nueces, se comprometía a emitir la segunda temporada del serial, de momento siete nuevos episodios que podrían convertirse en más si la audiencia respondía positivamente. Desgraciadamente, el estreno de la segunda temporada sólo fue visto por siete millones doscientos mil espectadores, o sea la audiencia más baja desde su estreno. Las cosas fueron de mal en peor y aunque los productores decidieron rodar dos finales distintos para el episodio siete, uno abierto y otro cerrado, por si acaso se obraba el milagro, la CBS terminó por emitir el final cerrado, poniendo punto y final así a una serie que, pese al esfuerzo colectivo de todas las partes, jamás colmó las expectativas que en ella se habían depositado.

De un modo muy similar al inciso desarrollado con *Jerichó*, el retorno de *Twin Peaks* al “nuevo viejo horario” serviría de poco. La audiencia perdida no

⁶⁶Jon Turteltaub es el director de las dos entregas cinematográficas de *La búsqueda: La búsqueda* (*National treasure*, John Turteltaub, 2004) y *La búsqueda: El diario secreto* (*National treasure: Book of secrets*, John Turteltaub, 2007); éxitos rotundos en taquilla a nivel mundial pero filmes profundamente infectados del mal endémico del cine hegemónico actual, una falta absoluta de riesgo e innovación en la narrativa de sus propuestas discursivas. Es por ello que vuelve a resultar francamente interesante en pos de nuestra investigación valorar el hecho de que sea paradójicamente en la televisión y no en el cine donde Turteltaub produzca una obra de mucho mayor interés desde un punto de vista de narrativa fílmica.

vuelve, los fieles no son suficientes, y el 25 de Mayo de 1991 la serie es oficialmente cancelada. El fenómeno desaparece tan rápido como apareció, y el último par de episodios, pendientes de emisión, se fusionan y van a parar al contenedor *ABC Monday Night Movie* a modo de telefilme⁶⁷. Dos episodios, no obstante, rodados con una valentía inédita. En ellos se observa el espectáculo más tenebroso, surrealista y grotesco que se recuerda haber mostrado por serie alguna (Fig. 5)

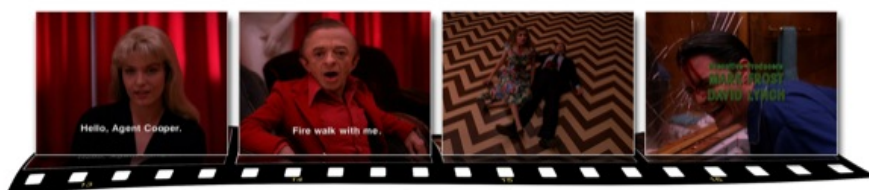


Fig. 5: Fotogramas del final de la serie: episodio *Más allá de la vida y de la muerte* (#2x22: *Beyond life and death*, David Lynch, 1991)

3.7. Fuego camina conmigo

Curiosamente, dos días antes de que la cadena ABC decidiera suspender la emisión de la serie, David Lynch firmaba un contrato con la productora francesa Ciby 2000 para rodar tres películas en siete años, más un primer film ese mismo año⁶⁸. La intención de Lynch era ponerse a rodar de inmediato *Ronnie Rocket*, su eternamente pospuesto proyecto, pero Spelling Entertainment le mostró al director su interés por producir algún tipo de secuela de *Twin Peaks*. Esto modificó los planes del director que intuía los planes que tiene la cadena ABC respecto a la serie: «Estoy enamorado del lugar. Una pequeña ciudad envuelta en profundos bosques. Es como un cuento de hadas. Tenía que volver.

⁶⁷Es práctica ciertamente habitual hacer de un doble episodio final de una serie, un producto único diferenciado distribuido de manera independiente a modo de telefilme o enviarlo a la ventana de venta/alquiler directamente como película editada. Un ejemplo de ello es la película *Xena: La Princesa Guerrera* (*Xena: Warrior Princess*, Robert G. Tapert, 1995), así como, mucho más reciente, el episodio doble final de *Prison Break* (Paul T. Scheuring, 2005-2009) en su cuarta temporada se ha editado de forma independiente como *Prison Break: Evasión final* (*Prison Break: Final Break*, Kevin Hooks, Brad Turner, 2009), con las características y duración lógica – 88 minutos – de dos episodios televisivos.

⁶⁸De forma no menos curiosa, transcurrido en tiempo que estipulaba el contrato, Lynch demandó a la productora por sólo haberle producido un film en esos siete años: *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997) y ganó una compensación económica de 6,5 millones de dólares.

Quería volver a este mundo antes de que comenzara la serie y ver qué había aquí, para poder ver cosas de las que sólo habíamos oído hablar» (Valencia, 2006: 14)

Surgió entonces la idea de rodar una precuela, una historia situada antes de los hechos acontecidos en la serie. Los problemas no tardaron en llegar, puesto que miembros del reparto se negaron a participar por no creer en las razones por las que se hacía la película. El co-creador Mark Frost rechazaba participar activamente en el proyecto, por lo que es sólo Lynch quien abanderaba la realización del film. Como le sucedía a Kubrick, Lynch tiene obsesión por el secreto y durante las entrevistas iniciales, tanto él como los actores se mostraron muy reacios a comentar el argumento de la película, de la que sólo se llegó a conocer una breve definición del director: «Extrañas pistas y extraños sucesos ocurren durante la investigación del brutal asesinato de Teresa Banks, en unas condiciones idénticas a las de Laura Palmer. Luego, un año después, en la aparentemente pacífica localidad de Twin Peaks experimentaremos los misteriosos y tortuosos últimos siete días de vida de Laura Palmer» (Valencia, 2006: 16). El enigma argumental se resolvería en la Sección Oficial del Festival de Cannes de 1992. Se acababa el suspense... pero empezaba el drama. La recepción en Cannes de *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, David Lynch, 1992) por parte de la crítica fue desoladora; abucheos, pataleos, gritos. El mito se desmontaba. El director recuerda con dolor aquel momento: «La gran noticia fue que finalmente había asesinado *Twin Peaks* con esta película. Y hubo un ambiente hostil en aquel sitio. Cuando entras en una habitación llena de gente enfadada, no sabes muy bien qué decir, sólo sentirlo» (Valencia, 2006: 19)

La película basada en la serie televisiva comienza con la implosión de un televisor – *marca enunciativa* imbricada en una *mise en abîme*⁶⁹ – y a los pocos minutos de metraje regresamos a Twin Peaks acompañados de la mítica música de Angelo Badalamenti, Laura Palmer todavía está viva y presenciamos sus últimos días con la esperanza de descubrir lo que la serie no dilucidó – o al menos no lo hizo de una forma *convencionalmente definitoria* –. En contra del acusado aprovechamiento y explotación autodestructiva con que se definió al

⁶⁹ «Entendemos por *marca enunciativa* la inscripción explícita en un texto del *ente enunciativo*. Así, por ejemplo, en el caso del cine, las voces en “off”, las angulaciones o movimientos de cámara, los títulos o rótulos, los procedimientos ópticos (como ralentizaciones o aceleraciones), los efectos de montaje, etc.» (Gómez Tarín, 2001: 62). Lynch suele hacer uso de este tipo de *marcas enunciativas* al respecto de la *mise en abîme* – entendida como la multiplicidad de representaciones en el interior de un mismo filme (Gómez Tarín, 2001: 1-13) – y podemos ver en su última y más personal producción: *Inland Empire*, una suerte de siniestra y desconcertante *sitcom* televisiva protagonizada por hombres-conejo, incrustada en el discurso principal del filme.

filme respecto al fenómeno de la serie, *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* reúne algunas de las líneas argumentales que se perdían en la compleja trama de la serie. El incesto, tan sólo esbozado en la serie, es uno de los elementos principales del guión y Lynch también dio más cabida a los aspectos sexuales de la historia en general, ya que no debía preocuparse por las normativas de televisión de los países en los que se emitía la serie *Twin Peaks*⁷⁰. La película explica muchas insinuaciones y preguntas que quedan abiertas en la serie, y Lynch caracteriza más a sus personajes trabajando sus conflictos psicológicos y haciéndoles más convincentes. Dado que las incertidumbres y las contradicciones habían sido el alma de la serie, el hecho de aclarar las cosas comportaba un gran riesgo. Muchos de los aspectos que se omitieron en el montaje final⁷¹ eran elementos que servían para relajar el ambiente de la serie y esto hizo que la película fuera más siniestra que el modelo televisivo. La extraña atmósfera de *Twin Peaks* y la presencia amenazante del bosque crean una pesadilla claustrofóbica⁷². El público no familiarizado con el trabajo anterior de Lynch no sabe cómo reaccionar, pero la película conforma un monumento a la versatilidad y la determinación de un mensaje que el espectador se sienta incómodo, pero como apunta Gubern, **la ruptura está en subvertir los códigos y los convencionalismos del espectador:**

La aspiración central de las vanguardias históricas fue la de producir un efecto de extrañamiento, de desconventionalización y de violencia intelectual sobre el espectador, subvirtiendo o cuestionando los códigos de significación y estimulando su lucidez crítica. (Gubern, 1995b: 293)

De entrada resulta complicado que alguien que nunca haya visto las treinta horas previas que suma la serie sea capaz de comprender qué es lo que ocurre

⁷⁰La libertad creativa frente a la opresión censora veremos próximamente que será un aspecto fundamental en el papel de HBO como cierre a la presente aproximación historiográfica al actual auge e interés del serial televisivo.

⁷¹En el montaje final, se omitieron muchas escenas, desaparecieron algunos personajes secundarios para ajustar la duración al cine y se dio un marco argumental más definido. Se perdieron muchas alusiones irónicas y por eso muchos seguidores de la serie televisiva quedaron decepcionados al ver que habían desaparecido las frecuentes referencias a las rosquillas y a los pasteles de cereza.

⁷²De hecho, la secuencia final del filme está inscrita en el más puro género del terror, con referencias explícitas a obras cumbre del mismo, como *La matanza de Texas (The Texas Chainsaw Massacre)*, Tobe Hooper, 1974). Un exhaustivo análisis de la misma llevado a cabo por el autor de este texto puede consultarse *online* en formato PDF en el documento *La secuencia que mató a Laura Palmer* en <http://usuarios.lycos.es/fbimulder>

exactamente en el metraje de *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*. La película está llena de referencias que obligan más que a haber visto la serie, a haberla estudiado. Mientras la serie televisiva se alimentaba de referencias a otras series y películas, su continuación cinematográfica lo hace casi exclusivamente de la serie en sí. Esta codificación es el alimento para el fan y motivo de rechazo y causa del fracaso para quien nunca lo fue ni lo será⁷³. A pesar de todo, la segunda parte de la película resulta reveladora. Resuelve enigmas y encaja bastante con los hechos que narra la serie y, aunque también abre nuevos misterios, no tienen la densidad de los que pueblan la primera media hora del film. En definitiva, aunque su carrera comercial parezca desmentir esta teoría, puede disfrutarse de la película sin haber visto la serie. Los seguidores del director pueden hacerlo, sólo se necesita ser bastante receptivo. Y es que la obra de Lynch exige una inmersión en las poderosas aguas de sus imágenes y sonidos, exige alejarse de explicaciones racionales, entregarse de forma incondicional a **narrativas que rechazan la linealidad**, atreverse a vagar por mundos en los que muy pocos pondrían un pie, y mucho menos una cámara.

La gran expansión de los reproductores de vídeo y de DVD implica que las películas ya no sólo se ven en la gran pantalla, sino que suelen verse en el televisor de casa. Esto hace que se comparen ambos medios y formatos de imagen, y que se debata sobre ellos. El medio de expresión televisivo suele influir en el cine, tal y como sucede en la estética del videoclip y las técnicas de montaje rápido utilizadas por directores como Oliver Stone en *Asesinos Natos (Natural Born Killers, Oliver Stone, 1994)* (...) Otro ejemplo es la obra de David Lynch *Twin Peaks* (1990-1991), **una serie de televisión que cumple con los requisitos más sofisticados del arte cinematográfico**⁷⁴. (Müller, 2002: 96)

3.8. *Twin Peaks*: Cine en 625 líneas

A través de estas últimas líneas del presente epígrafe nos adentramos en una tipología de análisis menos historiográfica y más centrada en la **narrativa**

⁷³Interesante reflexión acerca de la postura a adquirir a la hora de adaptar una serie al cine. Existen muchos otros casos – «más de un centenar en cincuenta años» (Cascajosa, 2006b: 10) – y propone un interesante estudio que sin duda merece mayor profundidad. La dicotomía se erige entre seguir al máximo la trama y mitología de la serie – película para el fan – o basar la historia en los personajes y referencias pero hacerla comprensible para quien jamás haya visto el serial televisivo. Están, pues, los dos extremos y hay posiciones intermedias. En cualquier caso, interesante objeto de estudio éste.

⁷⁴La negrita es nuestra.

cinematográfica. De *Twin Peaks* se pueden realizar muchas y diversas valoraciones, en los extremos de las cuales se sitúan de forma muy convenientemente ilustrativa las aportadas por la doctora Concepción Cascajosa en su libro *Prime Time: Las mejores series de TV americanas*. Una lectura superficial, rendida a criterios económico-empresariales⁷⁵ y decodificaciones sinópticas instaladas en el hegemónico convencionalismo, define a *Twin Peaks* como «sólo una elaborada tomadura de pelo por parte de Lynch que pretendía ridiculizar a la intelectualidad con un programa sin sentido tan vacuo como deliberadamente extraño» (Cascajosa, 2005: 44). Sin embargo, la lectura más interesante y acorde con los criterios y objetivos de nuestro estudio, surge desde herramientas de decodificación estrictamente adyacentes a un estudio desde un punto de vista claramente localizado en el análisis fílmico. Partiremos de dicho prisma de análisis deteniéndonos en cada punto de la cita cuya conveniente reflexión, apunte y desarrollo deberemos llevar a cabo en las siguientes líneas por su carácter de axiomático interés:

En *Twin Peaks*, el cómo era mucho más importante que el qué. En el capítulo piloto Lynch optó por un ritmo narrativo muy lento (posteriormente cada episodio equivaldría a un día de tiempo), una inspirada fotografía y la banda sonora de Angelo Badalamenti para crear una atmósfera melancólica que debía servir como contraste a las corruptas almas de los habitantes de Twin Peaks. Como *Terciopelo azul*, *Twin Peaks* era un ejercicio de estilo sobre los lados más ocultos de la psique humana que utilizaba todos los convencionalismos del melodrama familiar (desde la infidelidad a los abusos sexuales) para construir un relato coral que pretendía formular más preguntas al espectador que responderlas. La utilización frecuente de imágenes y experiencias oníricas contribuyeron a que a menudo *Twin Peaks* se convirtiera en un texto críptico susceptible de resistir mil análisis por parte de sus admiradores, frente al estilo lineal y populista que solía caracterizar la ficción para televisión. La inclusión de elementos sobrenaturales, como la revelación de la naturaleza fantasmagórica del asesino de Laura, Bob (Frank Silva) contribuyeron aún más a la naturaleza de rareza del programa⁷⁶ (...) *Twin Peaks* reivindicó que la televisión podía

⁷⁵El propio Lynch recelaba de ese tipo de análisis para su *Twin Peaks*: «Bueno, sí, tuvimos mucho éxito en 1990, como *Solo en casa...*» (Romero, 2008: 102).

⁷⁶Sin embargo, cierta mitología de la serie alimentada por Lynch cuenta que cuando se estaba rodando el episodio piloto, en la escena en la que la madre de Laura tiene una visión de la mano que roba el medallón enterrado en el bosque, el entonces ayudante de decoración Frank Silva

ser tanto forma como contenido, inspiró la búsqueda de realidades alternativas fuera de las clásicas historias sobre profesionales (ya fueran médicos, policías o abogados) y resaltó la importancia de premisas explosivas y sugerentes. (Cascajosa, 2005: 43-44)

Respecto a que en *Twin Peaks*, «el cómo era mucho más importante que el *qué*», hacemos una vuelta en nuestro trayecto cronológico por la evolución de la narrativa a través del tropo cine-televisión, que nos lleva de nuevo a Hitchcock, que siempre defendió, refiriéndose a la citada dicotomía fílmica del *cómo* y el *qué*, en este caso materializadas en la dialéctica entre la *forma* y el *contenido*: « Cuando digo que no me interesa el contenido es como si un pintor se preocupara por el sabor que tienen las manzanas que pinta, por si son dulces o amargas. ¿Qué más da? Es su estilo, su forma de pintarlas, de ahí es de donde surge la emoción»⁷⁷. Cascajosa también hace referencia a la apuesta por «un ritmo narrativo muy lento», cuya evolución en la serie llevaría a hacer equivalentes un episodio y un día en la vida de los personajes. Empezaban así, pues, las experimentaciones con el tiempo en la narración del serial televisivo moderno, cuyo clímax llegará con la serie *24*, de la que nos ocuparemos más adelante. De acuerdo con Cascajosa, la «atmósfera melancólica» del *show* fue una marca muy característica, y tal vez uno de los máximos artífices de este hito fue Angelo Badalamenti, colaborador habitual de Lynch, que se convirtió en un icono merced a la banda sonora de la serie. El 13 de Marzo de 1991, su álbum *Music from Twin Peaks* se colocó, insólitamente, en el número uno de las listas de ventas españolas. Se trataba de variaciones sobre tres temas: *Falling*, interpretado por Julee Cruise, *Laura's theme* y *Audrey dances*. Pero tal vez lo más importante que tomamos de la cita y que nos ayuda a corroborar – cimentándonos por supuesto en todos los elementos ya desarrollados y por desarrollar – es la concepción de *Twin Peaks* como un **texto críptico susceptible de resistir mil análisis, frente al estilo lineal y populista que solía caracterizar la ficción para televisión**. La importancia de esta afirmación es capital, ya que pone de manifiesto la **transgresión** y corrobora su importancia historiográfica como fenómeno clave a la hora de «revestir características excepcionales en la evolución del medio», confirmando así pues el subpunto

se coló en la imagen, viéndose su rostro reflejado en un espejo de la habitación. El ayudante de dirección insistió en que la toma no era válida. Lynch la observó a través del visor y dijo que era perfecta, y optó por incorporar a Silva al reparto de la serie, aunque aún no sabía muy bien qué iba a hacer con él. Frank Silva, por supuesto, encarnaría a Bob.

⁷⁷Cita extraída de: <http://zinematik.jakintzazu.net/category/esaldi-zelebreak/> [Último Acceso: Miércoles, 27 de Agosto de 2008, a las 11:49 horas]

segundo de la hipótesis presentada. Para cerrar la cita, Cascajosa vuelve a incidir en la aseveración «*Twin Peaks* reivindicó que la televisión podía ser tanto forma como contenido» – lo que vuelve a llevarnos a la importante reflexión hitchcockiana anterior – e «inspiró la búsqueda de realidades alternativas más allá de las historias sobre profesionales» – lo que es fundamental a la hora de entender la apuesta por la originalidad en las series actuales – y «resaltó la importancia de premisas explosivas y sugerentes», lo que acaba de conformar a *Twin Peaks* como el fenotipo de serial televisivo definitivamente germinal y fundacional de todos cuantos hoy inundan las televisiones mundiales, en sus apuestas por innovar, sorprender, seducir y transgredir los clichés de la ficción televisiva convencional en una continua declaración de intenciones por una puesta en escena absolutamente cinematográfica.

En la línea esbozada por todo lo ya propuesto, *Twin Peaks* ofreció a su vez una apuesta pionera por dotar a sus tramas de una compleja mitología, una simbología que sería objeto de culto y estudio hasta la saciedad por todos sus seguidores y analistas. Veremos cómo, en los años venideros, las que quizá son sus dos mayores deudas en este apartado – entiéndase series de absoluto culto con tramas extremadamente complejas y cimentadas en una profundamente endogámica mitología propia, pero de asombroso impacto, éxito y trascendencia mundial – *Expediente X* (*The X-Files*, Chris Carter, 1993-2002) y la ya omnipresente en nuestro estudio *Perdidos*, harían uso de similares mecanismos de captación y fidelización. Así, en *Twin Peaks*, su imperecedera naturaleza onírica y alucinógena se manifiesta a través de la *garmonbozia*, *La Logia Negra*, *La Logia Blanca*, *Mike el manco*, *el Enano*, *los búhos*, *los doppelgänger*, *el Gigante*, *Bob*, *la Dama del Leño*⁷⁸ pero sobre todo, la celeberrima *Habitación Roja*⁷⁹. Todos estos conceptos, lugares y personajes, y muchos más, contribu-

⁷⁸Este enigmático personaje llamado Margaret Lanterman, nació a raíz de una apuesta de Lynch con Jack Nance – con quien trabajó en *Cabeza borradora* – en la que Nance apostó a que Lynch no se atrevía a incluir un personaje así en alguna de sus futuras obras. Lynch no sólo lo hizo sino que el papel lo interpreta Catherine E. Coulson, su mujer. Además, en una de las múltiples reediciones de esta serie en DVD – es posiblemente la serie con mayor número de reediciones diferentes en DVD que existe – es precisamente *la dama del leño* la que introduce determinados episodios al espectador – ¿nuevo guiño hitchcockiano?.

⁷⁹En ese espacio procedente de otra dimensión, reducción surrealista y absurda de la existencia, refugio de seres que se mueven conforme a leyes físicas improbables y que hablan de forma distorsionada como si estuviesen en un medio atmosférico diferente, denominada *la habitación roja*, Lynch se permitió llevar a cabo algo que no pudo hacer en *Cabeza Borradora* y demuestra una vez más la ruptura estilística que la serie supuso: recurrir a un recurso narratológico más cercano al vídeo-arte: *la grabación hacia atrás*. Todos los actores aprendieron sus diálogos fonéticamente al revés. Después, la escena fue montada a la inversa para crear un ambiente que fuera más allá del ámbito terrenal y diera un aspecto más onírico. Posteriormente Lynch optó por subtítular las frases para su mejor comprensión.

yeron decisivamente en la creación de un mastodóntico compendio ecléctico y surrealista de elementos de codificación-decodificación y reinterpretación en la travesía de ascensión del serial televisivo a inmortal referente de culto y eterno regreso.

Decía Kubrick, a propósito de su obra *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), que «el cine se mueve a un nivel más cercano a la música y a la pintura que a la palabra escrita. Por eso, las películas ofrecen la oportunidad de explicar conceptos y abstracciones sin la tradicional dependencia de las palabras» (Duncan, 2008: 61). Por ello, en *Twin Peaks*, Lynch dota al serial de un *look* absolutamente cinematográfico, como ya hemos señalado, a través de múltiples elementos, entre ellos los que Kubrick referenciaba como «música» y «pintura» – inolvidable banda sonora de Angelo Badalamenti y fotografía muy cuidada en la creación de atmósferas y claroscuros –, pero es que *Twin Peaks* también supo servirse, en su propuesta cinematográfica televisiva, de elementos y figuras clásicas de la narrativa fílmica. El episodio piloto, por ejemplo, cuenta con dos planos antológicos: el **montaje paralelo**⁸⁰ en el que se comunica a sus compañeros la muerte de Laura, y en el que, con un uso de la **profundidad de campo**⁸¹ inédita hasta entonces en la televisión, se hace lo propio con el padre de la fallecida (Fig. 6). Así, pues, es innegable que *Twin Peaks* cristaliza, del mismo modo que, intentaremos probar, sucede en su linaje televisivo de una década después, la **evolución de un estilo narrativo seriado mucho más cercano al discurso cinematográfico que a la lógica del serial televisivo clásico**. No por casualidad, «Lynch y Frost parodian el propio mundo de la televisión, y retratan una comunidad que pasa su tiempo contemplando en el televisor un folletín

⁸⁰Figura de compleja definición, es frecuentemente confundida con el *montaje alternado* o *cross-cutting*, siendo el montaje paralelo una variante de éste. Siguiendo a Gómez Tarín (2006: 152), el montaje alternado «concede a la cámara una función narrativa y su virtud fundamental es hacer olvidar que la simultaneidad no se presenta en sucesión, lo que le obliga a que capte o interprete como simultáneas las cosas que van unas detrás de otras; para conseguirlo necesita de la transparencia del montaje, de ahí las reglas de lo que Burch definió como M.R.I.: eliminación del salto de eje, establecimiento de normas escritas para las relaciones de *raccord*, prohibición de las miradas a cámara, etc. Hoy en día esta forma de montar ha sido ya interiorizada por todo tipo de públicos. **La variante esencial es el montaje paralelo, en el que las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo**». El montaje alternado «es una figura con un peso determinante en la experimentación sobre la continuidad», ya que logra «no sólo conectar sucesivamente espacios alejados dentro de una misma acción, sino construir la tensión dramática a través del ritmo de la alternancia y del avance de la acción en cada una de las escenas» (Benet, 2004: 245)

⁸¹«Término fotográfico referido a la distancia entre el plano más cercano y el más alejado de la imagen en la que los elementos que aparecen se observan enfocados con nitidez» (Benet, 2004: 301)

clásico, que transcurre en paralelo a sus vidas, *Invitation to love*, para poner en evidencia la fractura icónica entre su modelo descreído y el alienante modelo de la *soap opera* que había invadido la televisión norteamericana de los años ochenta». (Balló y Pérez, 2005: 173). En esta línea, no parece osado encontrar cierta provocación en el hecho que uno de los personajes de carácter más iluso, inocente, simple, estupidizado y edulcorado – aunque inevitablemente entrañable – de la serie, como el de la secretaria, interpretado por Kimmy Robertson, se llame Lucy, en una – adivinamos – referencia a la influyente y popular *soap opera* de los cincuenta *Te quiero, Lucy (I Love, Lucy, Madelyn Pugh Davis, Bob Carroll Jr., 1951-1957)*. Así, una vez más, se evidencia en *Twin Peaks* la declarada **perversión del modelo clásico**.



Fig. 6: Fotogramas del mítico episodio piloto de la serie *Twin Peaks: Un cadáver en Black Lake* (#1x00: *A corpse in Black Lake*, David Lynch, 1990)

3.9. Intertextualidades cinematográficas

La serie además está trufada de referentes y homenajes al cine clásico. Esto supone una muestra más de la conexión de la serie y el **cine de la post-modernidad**, inequívocamente repleto de guiños y alusiones más o menos explícitas a grandes filmes y grandes cineastas, en este caso cuya influencia en Lynch y en su cine se evidencia continuamente.

3.9.1. *Laura* de Otto Preminger (1944)

La serie alude con frecuencia al filme *Laura* de Otto Preminger (1944), ya que, en ambas, la trama tiene como motivo central el asesinato de una chica joven llamada Laura, que es encontrada muerta al principio y vista posteriormente en sucesivos flashbacks, un sagaz y carismático detective investiga ambos casos, y ambas Lauras guardaban un diario en el que había pistas sobre la identidad del asesino. También queda hueco al homenaje estilístico visual ya que los créditos del clásico de cine negro de Preminger – iniciales en aquella

época – aparecen sobreimpresos en un plano fijo del retrato de Laura, **exactamente igual** que los créditos de salida – finales en la actualidad – de *Twin Peaks*, que se superponen a un plano fijo del célebre retrato de Laura Palmer. Y aun más, aunque ya algo más codificado, el personaje de Clifton Webb, en *Laura* se llama “Waldo Lydecker”, y en el episodio 4 de *Twin Peaks* (*Descanse en el dolor; 01x04: Rest in pain*, 1990) se revela que el único testigo del asesinato de Laura es un pájaro llamado “Waldo”⁸² cuyo veterinario es el “Dr. Lydecker”, propietario de la “Clínica Veterinaria Lydecker” que visita el agente Cooper en la serie (Fig. 7)

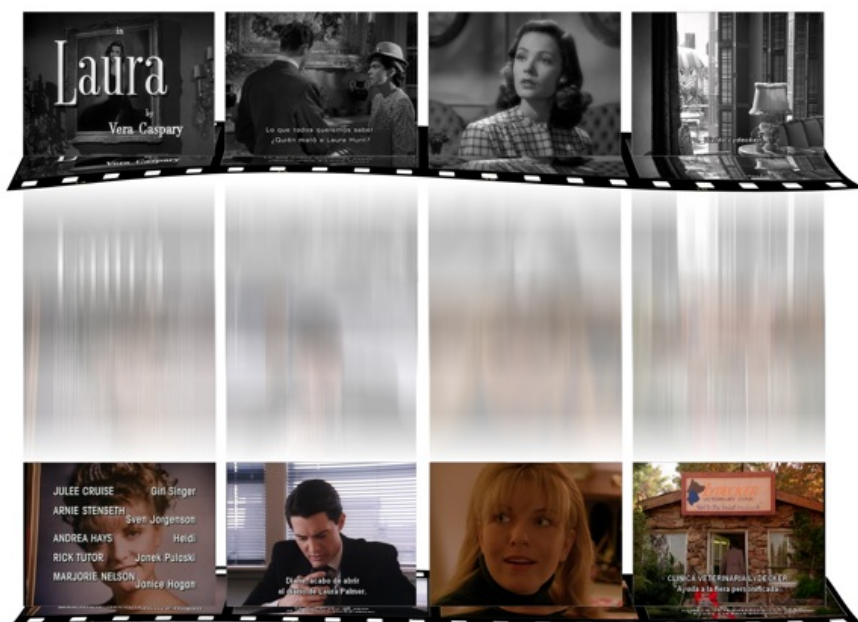


Fig. 7: Comparativa: *Laura* (Otto Preminger, 1944) - *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, 1990-1991)

Al respecto de *Laura*, y siguiendo a Serna en su *Guía para ver y analizar Laura* (2000: 86), donde citando a Sánchez Noriega⁸³ señala las características para identificar al cine negro, comprobamos curiosamente – pues no es el género en el que se inscribe – que *Twin Peaks* cumple con muchas de ellas:

⁸²Este pájaro, cuyo propietario es el propio David Lynch, aparece brevemente en el filme *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, pero en el montaje original de dicha película, en un fragmento que luego se eliminó, existía un plano en el que veíamos cómo el pájaro picoteaba el cadáver de Laura.

⁸³SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (1998), *Obras maestras del cine negro*, Mensajero, Bilbao, págs 12-13.

«personajes estereotipados, historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la trama, los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contexto social, los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas, la estética visual es de carácter expresionista y los diálogos son cortantes, muy “cinematográficos” y frecuentemente cínicos». Esta estrecha relación con uno de los más clásicos géneros fílmicos vuelve a referirnos a las múltiples y constantes concomitancias de este serial con el más ilustre fenómeno cinematográfico.

3.9.2. *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958)

Continuando con las intertextualidades explícitas, regresemos al genio del suspense – por lo que ligamos no por casualidad una vez más con nuestro trayecto evolutivo – para evidenciar otro curioso homenaje que *Twin Peaks* rinde a Alfred Hitchcock y su obra maestra *Vértigo: De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Aparte del hecho de que David Lynch aparezca tanto en la serie como en la película, con el nombre de Gordon Cole – personaje a su vez de la película *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), una de las favoritas de Lynch⁸⁴ – como lo hacía el maestro británico en sus célebres cameos (Fig. 8),

en *Twin Peaks* Sheryl Lee interpreta a dos personajes: la fallecida Laura Palmer y su prima Madeleine Ferguson – una rubia y otra morena –. En *Vértigo* Kim Novak interpreta también a dos personajes – una rubia y otra morena – y uno de esos dos personajes se llamaba Madeleine, mientras que el personaje de James Stewart se llamaba John Ferguson. Lynch unió nombre de una y apellido de otro para bautizar al personaje de *Twin Peaks* Madeleine Ferguson, que fue creado porque quedó impresionado con Sheryl Lee y quiso que apareciera más en la serie como un personaje más. Pero no sólo ahí acaba el homenaje, y es que el personaje de James Hurley en *Twin Peaks* se enamora de Laura y, tras su fallecimiento, se enamora de su prima – exactamente igual que ella pero con el cabello moreno – por el recuerdo que Madeleine despierta en él, de un

⁸⁴Prueba de esta influencia es que su film *Mulholland Drive* (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2001) transcurre en Sunset Boulevard. Filme, por cierto – *Mulholland Drive* – cuyo guión inicial pretendía ser el regreso de Lynch al serial televisivo, ya que se redactó en forma de episodio piloto. En Enero de 1999 la cadena ABC anunció su interés en producirlo y dos meses después comenzó el rodaje en Los Angeles con Liz Smith, Helen Mirren y Billy Ray Cyrus como protagonistas. La ABC pretendía emitir la primera temporada en otoño de ese mismo año, pero consideró el resultado final “demasiado violento” y sólo propuso, en consecuencia, producir una miniserie. Finalmente, dos años después, Lynch rueda el guión como largometraje y es nominado, por dicho filme, al Oscar al mejor director en 2002.



Fig. 8: Fotogramas correspondientes a dos de los muchos célebres cameos de Hitchcock en sus películas *Vértigo: De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y *Los Pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963). Abajo, apariciones de David Lynch en el episodio *En las alas del amor* (#2x18 *On the Wings of love*, David Lynch, 1991) de la serie *Twin Peaks* y en su película *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, David Lynch, 1992), respectivamente.

modo idéntico al personaje de James Stewart en la obra maestra hitchcockiana (Fig. 9). En ambas tramas, incluso, aparece un collar como elemento que sirve de enlace entre ambas personalidades. Además, en *Twin Peaks* se ridiculiza frecuentemente la labor policial a lo largo de distintos momentos de la investigación, algo que también caracterizaba a Hitchcock en las resoluciones de sus casos en la pantalla.



Fig. 9: Comparativa: *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) - *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, 1990-1991)

3.9.3. Frenesí de Alfred Hitchcock

También podemos detectar otra intertextualidad entre el fundacional punto de arranque de la serie, en el mítico piloto *Un cadáver en Black Lake* (#01x00, *A corpse in Black Lake*) con el *incipit*⁸⁵ de otro film de Hitchcock, esta vez *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972). En ambos inicios, el cadáver de una joven rubia yace en el agua – en el film de Hitchcock aparece en la orilla del Támesis – para romper con la aparente tranquilidad reinante del idílico paisaje y su descubrimiento origina el inicio de sendas tramas detectivescas y policíacas (Fig. 10)

De hecho, Balló y Pérez consideran – en total consonancia con nuestra propuesta – la imagen del cadáver de Laura Palmer junto al lago y su posterior autopsia como «un punto de ruptura en relación con todo lo que era filmable o no», que «suponía un auténtico puñetazo en el estómago de la imaginación puritana de la América profunda» y observan – en concomitancia también con

⁸⁵El *incipit* en literatura es el término que en las descripciones bibliográficas designa las primeras palabras de un texto o de un impreso antiguo. En lenguaje cinematográfico hace referencia a las imágenes que abren un texto audiovisual.



Fig. 10: Comparativa: *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972) - *Un cadáver en Black Lake* (#1x00: *A corpse in Black Lake*, David Lynch, 1990)

nuestra hipótesis – que series posteriores como *Expediente X* (*The X-Files*, *Chris Carter*; 1993-2002) o *C.S.I.* (*CSI: Crime Scene Investigation*, *Anthony E. Zuiker*, 2000-) le deben a *Twin Peaks* «la cotidianeidad del cuerpo cadavérico». (Balló y Pérez, 2005: 174-175). Parece un hecho pues, después de todo lo señalado, que la obra de uno de los más grandes directores de la historia del cine con mayúsculas, como fue Hitchcock, sirvió de simiente tanto para fomentar la relación sinérgica entre cine y televisión – como demostramos anteriormente en este estudio con su apuesta por el serial televisivo – como para inspirar muchos de los idearios narrativos y visuales que Lynch propuso para su fundacional *Twin Peaks* y que a su vez, como hemos comprobado, han devenido germen innegable de las revolucionarias series televisivas contem-

poráneas.

3.9.4. Otros intertextos

Se dan una serie de homenajes más en clave anecdótica: el hombre manco vendedor de zapatos en *Twin Peaks*, llamado Philip Gerard, tiene el mismo nombre que el detective de *El fugitivo* (*The fugitive*, Roy Huggind, 1963-1967), que buscaba a Richard Kimble quien, a su vez, buscaba a un hombre manco. El número de prisionero de Hank Jennings era el 24601, que era el mismo que tenía Jean Valjean en *Los Miserables* de Víctor Hugo. Cuando el agente Cooper, en uno de los primeros episodios de la serie, usa un silbato, lo hace tarareando las cinco notas del tema central de *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters Of The Third Kind*, Steven Spielberg, 1977). El agente de seguros que visita a Catherine se llama Walter Neff, al igual que el agente de seguros que aparecía en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) – en otra referencia al cine del director austríaco al que ya habíamos traído con *Sunset Boulevard* –.

3.9.5. Auto-referencias lynchianas

Y para cerrar con este carnaval de la intertextualidad, eminente ostentación de la cultura cinéfila clásica, tan propia y característica, como hemos indicado, del cine de la post-modernidad, Lynch también tiene un hueco para las auto-referencias.

3.9.5.1 *Terciopelo azul* (1986)

El personaje de Josie Packard – que es el primero al que vemos en la serie – iba a ser en un principio para Isabella Rossellini, a quien homenajea en su actuación en el film – tan manifiestamente emparentado con la serie, como ya hemos evidenciado – *Terciopelo Azul* (Fig. 11)

3.9.5.2 *Cabeza borradora* (1977)

También hay hueco para la referencia más bizarra y dedicada al más absoluto culto del cineasta, ya que el suelo de la Habitación Roja en *Twin Peaks* es el mismo que el piso de Henry en *Cabeza borradora*, primer y absolutamente fascinante largometraje de Lynch, que además de dirigir, produjo, escribió, montó, decoró y se encargó de los efectos especiales (Fig. 12)

3.9.5.3 *El hombre elefante* (1980)

Con *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) vuelve a suceder, como con *Laura*, que una de las imágenes que abre la diégesis⁸⁶ –

⁸⁶«En la teoría fílmica se denomina diegético a lo que pertenece al mundo de la ficción. Los elementos diegéticos suelen aparecer físicamente en la banda de imagen o en la de sonido. Por



Fig. 11: Comparativa: *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986) *Almas solitarias* (#2x07: *Lonely souls*, David Lynch, 1990)

aunque en este caso construida en una suerte de escena onírica de apertura – es la de un retrato enmarcado. La importancia de este elemento, y de la imagen retratada a través de vidrios y *espejos*, expone una de las constantes dialécticas en la obra de Lynch. El espejo, y por tanto la imagen física que vemos retratada de nosotros simboliza la dicotomía entre el reflejo exterior del ser y su realidad íntima y esencial – principal línea argumental del filme de *El hombre elefante* – y, escudriñando a través de este concepto, Lynch nos invita a reflexionar si

ejemplo, si vemos a los personajes en un club donde una orquesta interpreta su música, esa música es *diegética*. Pero si vemos a los personajes en medio de un desierto, sin una fuente sonora precisa, pero escuchamos música en la banda sonora, esa música es *extradiegética*» (Benet, 2004: 300)



Fig. 12: Comparativa: Cabeza borradora (*Eraserhead*, David Lynch, 1977)
 Más allá de la vida y de la muerte (*Beyond life and death*, David Lynch, 1991)

*somos realmente lo que vemos a través de nuestras saludables apariencias y blancas fachadas*⁸⁷ (Fig. 13)

3.10. Influencias en seriales coetáneos

Parecía que la osadía narrativa y visual de *Twin Peaks* moriría en su propia rareza respecto de la normativa serial norteamericana. La serie no tuvo continuidad y todo hacía suponer que estaba definitivamente enterrada. Pero la influencia de *Twin Peaks* en el imaginario catódico de los noventa y primeros años del siglo XXI

⁸⁷En referencia a la cita del propio Lynch reproducida en el apartado 3.2 del presente estudio.



Fig. 13: Comparativa: El hombre elefante (*The elephant man*, David Lynch, 1980) Almas solitarias (#2x07: *Lonely souls*, David Lynch, 1991)

fue tan abrumadora, que no ha serie posterior que no haya adaptado algo de ella. (Balló y Pérez, 2005: 175)

Si bien, tras todo lo apuntado, no es *Twin Peaks* la serie dramática norteamericana con la que tanto en este estudio como en muchos otros, se data el inicio del *boom* de las nuevas series de televisión contemporáneas, y “sólo” se la considera su más ilustre ancestro, es porque, aparte de los ya mencionados bajos índices de audiencia finales que truncaron cualquier esperanza, la serie no tuvo la continuidad directa deseada dentro de los parámetros televisivos de la década, y ninguna de las series inmediatamente posteriores encadenó con ella la necesaria persistencia cualitativa para llegar al cambio de milenio manteniendo su nivel.

3.10.1. *Doctor en Alaska*

De todas las producciones previas a nuestro *corpus* relacionadas por uno u otro motivo con *Twin Peaks*, *Doctor en Alaska* (*Northern Exposure*, Joshua Brand, John Falsey, 1990-1995) fue la más exitosa. Comparada una y otra vez con la obra de Lynch y Frost, su máxima deuda era la *small town*⁸⁸ situada en el norte con una importancia desmesurada de los personajes excéntricos, de los sueños, de las apariciones oníricas. Pero *Doctor en Alaska* era principalmente una comedia, aunque eso sí, de una hora de duración y sin risas enlatadas, disfrazada de “serie dramática”. En *Doctor en Alaska*, también existía una importancia enorme del paisaje, como si de un personaje más se tratara, de su fauna y de su flora. Y los sueños, que en *Twin Peaks* eran asombrosamente reveladores, también lo eran en el pequeño poblado de Cicely. Y es que *Doctor en Alaska* estaba «centrada directamente en el poder galvanizador de la imaginación, y en la importancia consecuente de los sueños en tanto que fundamento de la identidad social. Basándose explícitamente en las teorías del mitólogo Joseph Campbell sobre el valor de los mitos en la constitución del imaginario colectivo, e incorporando con ironía un juego multireferencial de citas a Freud, Jung y otros estudiosos del inconsciente» (Balló y Pérez, 2005: 120). Sin embargo, mucho más cercano al humor de Woody Allen que al surrealismo de David Lynch, todo lo que acontecía en Cicely podía interpretarse como «la otra cara de la moneda de *Twin Peaks*, un lugar donde las extrañas fuerzas sobrenaturales ayudan y conviven con los personajes no para provocar el caos y la confusión, sino para ayudarles y mostrarles en muchos casos el camino a seguir» (Valencia, 2000: 118). Roslyn, población de Washington donde se grabó la serie, estaba tan sólo a unos pocos kilómetros de las localizaciones de *Twin Peaks*, e incluso uno de los episodios de *Doctor en Alaska* parodia claramente el serial de Lynch y Frost. Así, pese a que los creadores de la serie se tomaban con buen humor toda comparación con *Twin Peaks* y llegaron a defender su obra de la vida en una *small town* como la prueba de que el serial de Lynch habría podido ser mucho más longevo si no hubiera torcido por otros derroteros, **a efectos estrictamente narratológicos, y en la búsqueda de la ruptura con el corsé estilístico televisivo**, *Doctor en Alaska* fue una gran serie, incluso impregnada de cierto culto para todos sus seguidores y una declarada apuesta por el aspecto mitológico en el que hacemos hincapié como rastro de evolución narrativa, pero no se le puede conceder la importancia historiográfica en términos de análisis académico que le asignamos a *Twin Peaks*.

⁸⁸Término que se usa en los Estados Unidos para definir a una pequeña población.

3.10.2. *Picket Fences*

Picket Fences (*Picket Fences*, David E. Kelley, 1992-1996), por su parte, fue el intento de David E. Kelley⁸⁹ de hacer su propio *Twin Peaks* al gusto de los valores conservadores americanos (Valencia, 2000: 119). Kelley situó el centro de la serie en un pequeño pueblo donde ocurrían crímenes feroces y situaciones de lo más extrañas, pero estas situaciones eran más bien banales y poco creíbles dentro del universo en el que se producían. El referente a *Twin Peaks* era bastante descarado, empezando la serie con un crimen y presentándolo con unos títulos de crédito donde la apacible música y las vallas blancas daban la nota predominante. Pese a no lograr nunca índices de audiencia demasiado altos, la buena cantidad de premios Emmy que la serie logró aseguró su supervivencia a lo largo de cuatro temporadas, aunque su longevidad se debió primordialmente a su acercamiento argumental y estilístico a *Doctor en Alaska* y su, por tanto, alejamiento del elemento dramático y extraño de la obra de Lynch y Frost.

3.10.3. *Murder One*

Quizá fue a mitad de la década de los 90, con *Murder One* (*Murder One*, Steven Bochco, Charles H. Eglee, Channing Gibson, 1995-1997) cuando verdaderamente se intentó adaptar el tempo narrativo que *Twin Peaks* propuso en el desarrollo y resolución de una investigación por asesinato en un entorno urbano de policías y abogados más convencional y acorde con la estética más clásica del serial televisivo que tan brillantemente había materializado Steven Bochco en la década anterior. Sin embargo, la indiscutible similitud en su presentación que proponía el serial de Bochco – una joven asesinada en el piloto de la serie, que también era prostituta y drogadicta, que también tenía un diario secreto y que también tenía un amante millonario, aparte de haber tenido relaciones con media ciudad – pero que no obstante él negó en todo momento – tildó a *Twin Peaks* de «aburrida y sin historia» – acabó pereciendo para colmo de la paradoja, adoleciendo el mismo mal que se le achacó en su momento a

⁸⁹ «David E. Kelly, el alumno aventajado de Steven Bochco, un abogado aspirante a escritor, comenzó una espectacular carrera en la que produjo un éxito tras otro, logrando el aplauso de los críticos y cinco premios Emmy por su trabajo. Todas sus series iban a tener varios elementos en común: punzantes diálogos, situaciones dramáticas combinadas con otras delirantes, frecuente aparición de escatología y personajes excéntricos. Su prolífico y genial talento le llevó a escribir en solitario la mayor parte de los guiones de tres series a la vez, lo que en última instancia ha demostrado ser su talón de Aquiles, ya que lo ha quemado creativamente a una edad temprana e impidió que sus series mantuvieran el nivel de calidad una vez que él se tuvo que centrar en otros proyectos» (Cascajosa, 2005: 47)

Twin Peaks, que no fue otro que presentar un solo asesinato como punto de partida que tardaría en resolverse, en este caso, 22 episodios. Este entonces *handicap* para la audiencia televisiva de los años 90, encarnado en una excesiva **dilatación temporal de la narración**, se lleva al extremo en la actualidad con el serial *24*, cuya **diégesis se sucede en tiempo real**, y cuyo éxito a todos los niveles evidencia un cambio importante en la recepción de la audiencia televisiva contemporánea de apuestas narrativas más rupturistas en el medio.

3.10.4. *Wild Palms*

Wild Palms (*Wild Palms*, Bruce Wagner, 1993) fue una miniserie producida por el destacado y renombrado cineasta Oliver Stone⁹⁰ – a quien, por cierto, no tardaron en acusarle de querer imitar a Lynch, pese a que Stone ni dirigió ni escribió uno solo de los episodios – que «en su día también fue comparada hasta la saciedad con *Twin Peaks*, lo que le valió el sobrenombre de *Twin Palms*» (Valencia, 2000: 120). Su autorreflexiva trama sobre el medio televisivo – *metatelevisión* – se enmarcaba en un futuro cercano – tan cercano como el ya pasado año 2007 – en el que Harry – el personaje de James Belushi – trabaja en una cadena de televisión que utiliza un revolucionario método tecnológico que permite transmisiones de realidad virtual a través de programas holográficos en tres dimensiones, mientras que un siniestro grupo de personalidades encabezado por un senador corrupto trata de utilizar esta tecnología para lograr el dominio de las mentes de millones de televidentes. Más allá de una historia inequívocamente deudora de la ciencia-ficción de los cincuenta, su apuesta por una realización heredera de *Twin Peaks*, en cuanto a la apuesta extrema por la forma por encima del contenido, no sin ser enteramente loable, presentó además una trama excesivamente complicada en su episodio piloto. *Wild Palms* fue el claro ejemplo de la complejidad de alcanzar el *in medio virtus* en la ya tratada dialéctica *qué-como* del serial televisivo de los noventa. Su atrevida propuesta, acompañada de muchos rostros conocidos de la gran pantalla y de otros seriales televisivos como James Belushi, Angie Dickinson, Robert Loggia, Brad Dourif, David Warner, Kim Cattrall, Dana Delaney o Ernie Hudson, localizaba su error estructural en confundir con inusitada frecuencia el surrealismo de la obra de Lynch con el recurso fácil de lo incomprensible y la búsqueda entregada por las situaciones más extrañas y fantásticas. La se-

⁹⁰Nominado en la friolera de once ocasiones, Stone ejercía de productor ejecutivo de *Wild Palms* con la víspera de ganar tres Oscars en los últimos años: mejor director por *JFK: Caso abierto* (*JFK*, Oliver Stone, 1991) y por *Platoon* (*Platoon*, Oliver Stone, 1986) y también al mejor guión adaptado en uno de sus primeros trabajos, el libreto de *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, Alan J. Pakula, 1978).

rie al final se convirtió en miniserie de cinco episodios – con un piloto con el doble de duración – y pasó muy discretamente por la ABC, comercializándose *a posteriori* en una edición íntegra a modo de *teletfilme* de 270 minutos en el mercado doméstico internacional, cuya escandalosa traducción del título al español rezaba *Las ignotas primaveras salvajes*.

Como ya apuntaba Gómez Tarín (2006a: 10) a propósito del éxito de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959), «algunas películas son hitos en la historia del cine porque aparece en torno a ellas una serie de eventos difícilmente catalogables que escapan con frecuencia a la racionalidad del investigador». Esta explicación suscribe perfectamente por qué la propuesta de *Twin Peaks* se considera un punto cardinal en la historia de la televisión, y no así muchas de estas propuestas listadas que, con la ventaja que *a priori* les brindaba el paso del tiempo y el reconocimiento ajeno de los errores cometidos, surgieron a su rebufo y han quedado irremediabilmente enclaustradas en el amargo e inmisericorde cajón del olvido catódico.

3.10.5. *American Gothic*

American Gothic (*American Gothic*, Shaun Cassidy, 1995-1996) fue otra de esas propuestas interesantes que por uno u otro motivo no tuvo la acogida que en principio se esperaba. «Cogiendo elementos de *Twin Peaks*, la continuidad episódica y hasta cierta forma la estructura de *Doctor en Alaska* y un toque de Stephen King» (Valencia, 2000: 120-121), y avalada en la producción ejecutiva por otro gran nombre de la gran pantalla como Sam Raimi⁹¹; *American Gothic* cuenta la historia de Caleb, un joven que vive en el pueblo sureño de Trinity. La hermana de Caleb, Merlyn es asesinada por el *sheriff* local, Lucas Buck, quien parece ser una especie de ente diabólico. Al poco, Caleb pierde a su padre – también asesinado por el *sheriff*, quien hace creer que fue un suicidio –. Poco a poco se va revelando que Caleb es hijo ilegítimo de Lucas, quien intenta educarlo a su imagen y semejanza. Pero al mismo tiempo llegan al pueblo la prima de Caleb, la periodista Gail Temple y el médico Matt Crower, el cual perdió a su mujer y a su hija en un accidente en el pasado e intentará educar a Caleb de la manera contraria a la de Lucas. Como puede apreciarse, una trama de lo más enrevesada, enmarcada en un entorno impreg-

⁹¹Por aquel entonces Sam Raimi aún no había saltado a la palestra del Hollywood más acaudalado por su reciente y escandalosamente taquillera trilogía *Spider-man*, pero gozaba de un reconocido *status* en el género fantástico y de terror, con importantes premios en renombrados festivales especializados como Sitges o Fantasporto por producciones emblemáticas como *Terroríficamente muertos* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1981), *Darkman* (*Darkman*, Sam Raimi, 1990) o *El ejército de las tinieblas* (*Army of Darkness*, Sam Raimi, 1992).

nado de cierto halo de pesadilla quimérica y basada en la eterna lucha entre las fuerzas del bien y del mal. La premisa era interesante, algo confusa e incoherente a veces, pero mereció mejor suerte de la que corrió, puesto que también fue cancelada tras su primera temporada. La audiencia no la apoyó, a pesar de la polémica despertada por su episodio piloto, calificado en Estados Unidos como «demasiado violento». En España llegó a emitirse con el título *La mirada del mal*, y más recientemente, rescatada por *Calle 13* bajo el nombre de *América Oculta*.

Como dato curioso, ya propósito del título, *American Gothic* es también el nombre de un famoso cuadro de Grant Wood, pintado en 1930, que ha pasado a la historia del arte norteamericano como símbolo de los roles tradicionales de hombre y mujer del pasado siglo, y ha sido referenciado y parodiado en multitud de ocasiones por el ente cinematográfico. Nosotros nos detenemos mínimamente en él para traer a colación la ácida y reivindicativa propuesta de la exitosa serie contemporánea *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, 2004-) que guarda un hueco en su ocurrente *opening*⁹² para *pervertir* dicha obra y sus connotaciones. (Fig. 14)



Fig. 14: Comparativa: Pintura *American Gothic* (Grant Wood, 1930)
Opening Mujeres Desesperadas (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, 2004-)

En cualquier caso, más que como producto *post-Twin Peaks*, esta interesante serie se enmarcó en ese filón de producciones sobre “lo paranormal” que

⁹²El *opening*, vocablo anglosajón que hace referencia a las secuencias de apertura de las series de televisión, se convierte en la actualidad en una partícula narrativa de especial interés para cuyo estudio desde múltiples puntos de vista resulta insalvable una profundización analítica y una ajustada catalogación teórica. Todo ello sin duda una de las muchas cuestiones que deja abierta la investigación del serial televisivo contemporáneo.

surgieron aprovechando el enorme éxito de la que quizás, tras *Twin Peaks*, fue la serie de la década de los noventa que dejó una mayor huella en el imaginario colectivo del audiovisual mundial: *Expediente X*.

3.10.6. *Expediente X*

El éxito de *Expediente X* es inexplicable sin el precedente de *Twin Peaks*⁹³ (...) Aun siendo parte de la fase generalista de la televisión americana, *Twin Peaks* ya demostró que el futuro de la televisión no residía tan sólo en el común denominador encarnado hoy por la televisión basura, sino también en la televisión de culto para minorías de diversos tamaños. Se puede argumentar que *Twin Peaks* perdió su inmenso público al intentar llevar la broma postmoderna en el centro de su narración demasiado lejos, y hacer poco menos que la trama incomprensible. Siguiendo su modelo, (...) la paradoja es, pues, que *Expediente X* es una serie de culto, pero de un culto tan inmenso como no se había visto antes. Dar una idea exacta de cuántos espectadores han seguido *Expediente X* en todo el mundo es imposible. (...) Tele 5 tuvo la astucia de comprar *Twin Peaks* para ganar prestigio, con lo que hizo un hueco en la cadena para el espectador algo más exigente (o para las neuronas más exigentes del espectador medio), hueco que más tarde llenaría *Expediente X* y sus innegables sucesoras *C.S.I.* y sus clones. (Martín, 2006: 15-17)

Expediente X (*The X-Files*, Chris Carter, 1993-2002) es, sin lugar a dudas, la más influyente de las series – a su vez – influenciadas por *Twin Peaks*. De hecho, Chris Carter jamás negó su admiración por *Twin Peaks* a la hora de crear *Expediente X*, ofreciéndole incluso a Mark Frost la posibilidad de escribir un episodio de la serie. Las influencias van desde lo más anecdótico a lo más estructural, pasando, claro, por similitudes argumentales y personajes. Lo primero que llama la atención es que el actor David Duchovny participó en ambas, siendo, obviamente, el inolvidable agente del FBI encargado de los sucesos paranormales y casos sin explicación – que se archivaban en la “X” porque era donde había más espacio, de ahí los “expedientes X” – Fox William Mulder en *Expediente X*, pero también el/la agente especial Dennis/Denise Bryson en tres episodios de *Twin Peaks*. Esta dicotomía/Denise en su nombre se debe al desconcertante personaje que interpretaba en la obra de Lynch y Frost, donde

⁹³La negrita es nuestra.

aparecía sorprendentemente **vestido de mujer**. Resulta verdaderamente insólito pensar que el travestido personaje surrealista de Duchovny en *Twin Peaks* dista poco menos de dos años del papel que le convertiría en un mito de la historia de la televisión: el del “siniestro” agente Fox Mulder⁹⁴ (Fig. 15)



Fig. 15: Comparativa de David Duchovny en *Twin Peaks* y *Expediente X*: *Baile de máscaras* (#2x11: *Masked Ball*, Dwayne Dunham, 1990) – *Piloto* (#1x00: *Pilot*, Robert Mandel, 1993)

La evolución que experimentó en su trama cada vez más enrevesada *Twin*

⁹⁴De hecho, era broma recurrente en el rodaje de *Expediente X* insistir con la posibilidad de volver a vestir a David Duchovny de mujer. El de Duchovny no es el único caso de actores y actrices que participaron en ambas series: Don S. Davis en *Expediente X* era el padre de Scully, y en *Twin Peaks* interpretaba a un comandante de las fuerzas armadas que incluso sufre una extraña abducción. Otras apariciones afines han sido la de Michael Horse, Frances Bay, Michael J. Anderson o Richard Beymer.

Peaks parecía experimentar una suerte de acercamiento a las temáticas que poco más tarde se erigirían estandarte de *Expediente X*. Así, en la última decena de episodios del serial de Lynch y Frost, así como en la película *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, ya aparecen abducciones, una posible conspiración gubernamental, o agentes del FBI investigando fuerzas sobrenaturales, eso sin contar que durante su primera temporada Mulder presentaba más de un parecido razonable con el agente Cooper: su impecable forma de vestir, su gran intuición, su resolución de los enigmas a través de sueños o instintos, su curiosa adicción a algún alimento – las pipas en este caso – e incontestablemente, su enorme carisma como veleta de la serie. Sin embargo, todas estas semejanzas quedan claramente subyugadas a la innegable explotación de una atmósfera y una ambientación – tanto fotográfica como musical – materializadas en una puesta en escena inequívocamente deudora.

Cooper y Mulder comparten una total falta de pudor y de tacto en cuanto a la exposición de sus particulares métodos investigadores, despreocupándose al máximo de qué impresión puedan causar. Ambos son lúcidos, muy inteligentes, abiertos a lo imposible y muy dados a tomarse en serio intuiciones, sueños y visiones. (...) Los puntos de contacto entre *Expediente X* y *Twin Peaks* no se limitan a las afinidades entre Mulder y Cooper, sino que se extienden más allá. La ya mencionada mezcla de géneros se copia en *Expediente X*, incluyendo los toques humorísticos, incluso en medio de los acontecimientos más brutales. **La voluntad también apuntada de dar un tratamiento lo más artístico posible al material televisivo está asimismo inspirada en por *Twin Peaks***⁹⁵, al igual que la idea de que debajo de la apariencia cotidiana de América se ocultan los peores monstruos. (...) Cerrando el círculo de afinidades, hay que recordar que en *Hidden: Oculito* (*Hidden*, Jack Sholder, 1987) el actor Kyle MacLachlan, antes de ser Dale Cooper, había interpretado un personaje que al mismo tiempo era alienígena y agente del FBI: un extraterrestre benigno que usa el cuerpo de un agente fallecido para dar caza a congéneres mucho menos benévolos camuflados en otros cuerpos humanos. (Martín, 2006: 23-24)

Cascajosa (2005: 66) detecta otras claras influencias en *Expediente X* como *Kolchak: cazador de vampiros* (*Kolchak: The Night Stalker*, 1974-1975)⁹⁶ o

⁹⁵La negrita es nuestra.

⁹⁶La influencia es tan explícita que el propio Chris Carter reconoció que escribió el papel del

Cazadores de sombras (*Shadow Chasers*, 1985). Martín (2006: 19-34) añade a éstas, otras referencias de muy diversa índole, desde series como *En los límites de la realidad* (*The Twilight Zone*, Rod Serling, 1959-1964), *Más allá del límite* (*The outer limits*, Leslie Stevens, 1963-1965), *V: Los visitantes* (*V*, Kenneth Johnson, 1983-1985), *Los invasores* (*The invaders*, Larry Cohen, 1967-1968) nuestra ya archirreferenciada *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock presents*, Alfred Hitchcock, 1955-1965) hasta largometrajes como *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991) – cuyo oscarizado personaje de *Clarice Starling* interpretado por Jodie Foster es el germen axiomático de *Dana Scully* – e incluso el propio Carter declaraba, al respecto del muchas veces olvidado trasfondo político de un guión anclado en las incursiones profundas en el género de terror y fantástico, que «*Expediente X* surge de mi inclinación hacia películas como *Todos los hombres del presidente* (*All the president's men*, Alan J. Pakula, 1976) que he visto innumerables veces. Pensé que los *thrillers* políticos se habían convertido en un género olvidado y rechazado, así que quise reinventarlo y devolverlo a la televisión» (Martín, 2006: 8).

Expediente X logró conectar con el público tratando con seriedad temas que casi nadie se tomaba en serio en la vida real, ofreciendo un fantástico de calidad que sabía articular el suspense (...) con la desconfianza hacia las verdades oficiales y las teorías conspirativas, elementos básicos en una sociedad como la occidental que produce cada vez ciudadanos más cínicos y descreídos. Rápidamente Mulder y Scully se convirtieron en iconos populares y la serie en una fábrica de hacer dinero. (Cascajosa: 2005, 67-68)

En cualquier caso, la importancia de *Expediente X* en el audiovisual contemporáneo, la cantidad de voces y personalidades que han analizado sus tramas y su narrativa⁹⁷, así como su influencia en el cine y la televisión de las últimas dos décadas es irrefutable, y a nuestro juicio merecería a todas luces un estudio de una profundidad mayor a ésta ya que, lógicamente, aquí no tenemos espacio. Para ello remitimos a la imprescindible obra de Sara Martín:

agente retirado Arthur Dales para Darren McGavin, actor protagonista de *Kolchak*. McGavin interpretó a Dales en los episodios *Travelers* (#05x15: *Travelers*, William A. Graham, 1998) y *Agua Mala* (#06x13, *Agua Mala*, Rob Bowman, 1999).

⁹⁷Entre muchos otros estudios – tanto académicos y científicos como divulgativos –, el profesor José Antonio Palao elaboró un destacado y concienzudo artículo analizando pormenorizadamente diversos aspectos de la serie, un sin duda encomiable y admirable documento publicado en la revista *Banda Aparte número 13*, de Febrero de 1999, titulado *Expediente X: El universo de la información*, en cuyos comentarios y valoraciones no podemos profundizar aquí por evidente falta de espacio e idoneidad con el objeto investigador.

En honor a la verdad – consultable en nuestra bibliografía –, donde se lleva a cabo una extensa y sugerente disección tanto de la serie como del fenómeno, sus influencias, sus personajes y sus tramas. Desde aquí simplemente abrimos una puerta a la futura posibilidad de ampliar este magno análisis con la reciente aparición de una nueva y ansiada adaptación cinematográfica de la serie: *Expediente X: Creer es la clave* (*The X-Files: I want to believe*, Chris Carter, 2008)⁹⁸ y la – desde nuestro punto de vista – muy interesante opción que ofrecería un homérico estudio formal y textual – tanto de su conjunto, como de todos sus episodios individualmente y también de sus dos adaptaciones al cine – desde un punto de vista más relacionado con el análisis fílmico y los planteamientos teóricos de la narrativa cinematográfica. Sin duda una futura línea de investigación francamente atractiva.

4. No es televisión, es HBO⁹⁹

El cine más inteligente y adictivo que se está haciendo hoy tiene formato de serie de televisión, y no lo está rodando Hollywood, sino la televisión por cable HBO. Hay que pagar por la calidad. Y esperar con insufrible mono a que esas obras de arte aparezcan en DVD. Ya pueden caer tormentas o que la soledad pretenda en vano estrangularte si estás en compañía de *Los Soprano*, *Deadwood*, *Roma*, *A dos metros bajo tierra*, *The wire* y demás identificable familia. Cuando HBO comienza a emitir su catarata de talento me entra la misma ilusión que cuando me entero que Allen, Eastwood o Scorsese van a estrenar película. (Carlos Boyero, *El País*, 29/03/2008)¹⁰⁰

«No es televisión, es HBO», fue uno de los más representativos slogans¹⁰¹

⁹⁸Puede consultarse la crítica cinematográfica de esta película, a cargo del autor mismo de esta investigación, en la web especializada en cine y DVD: ZonaDVD, a través del enlace: <http://www.zonadvd.com/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=872> [Último acceso: Lunes, 13 de Octubre de 2008, a las 15:02 horas]

⁹⁹Coincidimos en titular el capítulo de la misma forma que Cascajosa en su libro *Prime Time: las mejores series de televisión americanas, de C.S.I. a Los Soprano*, cuyo acertado texto seguiremos en el desarrollo del actual apartado de nuestro estudio (Cascajosa, 2005: 101-118)

¹⁰⁰http://www.elpais.com/articulo/arte/fuera/ti/HBO/elpepuculbab/20080329elpbabart_10/Tes/ [Último acceso: Miércoles, 1 de Octubre de 2008, a las 12:49 horas]

¹⁰¹Otros slogans como declaración de intenciones del canal fueron *Different and first* – diferente y primero (1972-1978) –; *Don't Miss HBO* – no te pierdas HBO (1978-1982) –; *Start with*

que el canal de televisión norteamericano HBO – acrónimo de Home Box Office, cuya traducción aproximada sería *la taquilla en casa* – concibió para hacer referencia a su programación televisiva. Sin duda, a la hora de encarar un estudio sobre la apuesta del medio televisivo por crear contenidos de índole cinematográfica y alejarse de los convencionalismos inherentes a su propio medio, el envite de un canal que se auto-declaró desde sus inicios en los setenta como *la taquilla en casa* – evidente y acertada conceptualización terminológica de mucho de lo que ya hemos intentado desarrollar aquí en el consumo actual de cine y televisión – merecía la atención total de uno de nuestros apartados. Así, en las próximas líneas, a través de un concienzudo recorrido historiográfico, convendremos o no en si su *arriesgada producción* – tal y como proponía nuestra hipótesis – marca un punto de inflexión cualitativo en las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas.

4.1. Orígenes

HBO fue el primer canal de cable creado como un canal de televisión de transmisión no terrestre. En 1965, el visionario y pionero del cable Charles Francis Dolan ganó la franquicia para construir un sistema de cable en Manhattan. El nuevo sistema, bautizado por Dolan como Sterling Manhattan Cable, fue el primer sistema de cable *underground* urbano de los Estados Unidos. En lugar de colgar el cable de los postes telefónicos, y usando antenas de microondas para recibir la señal, Sterling puso cable subterráneo bajo las calles de Manhattan, porque la señal era bloqueada por la gran cantidad de edificios altos y rascacielos. Time Life, Inc. ese mismo año compró el 20 % de la compañía de Dolan.

A principios de 1970, buscando nuevas fuentes de ingresos, Dolan decidió crear un sistema que llamaría The Green Channel, mediante el cual los suscriptores podrían pagar un dinero extra por recibir películas sin cortes comerciales, así como por las coberturas de eventos deportivos importantes. Para ayudarlo a dirigir su nuevo proyecto, Dolan contrató como su vicepresidente de programación a un joven abogado llamado Gerald Levin, con experiencia en contratación de películas y eventos deportivos para su transmisión televisiva.

Dolan presentó su idea a la gerencia de Time Life, y aunque la distribución por satélite era una tecnología remota en esa época, convenció a Time Life

us on HBO – empieza con nosotros en HBO (1982-1983) –; *There's no place like HBO* – no hay lugar como HBO (1983-1985) –; *Let's all get together* – reunámonos todos (1986-1988) –; *Watch us here on HBO* – Míranos aquí en HBO (1988-1989) –; *Simply the best* – simplemente lo mejor (1990-1992) –; *We're HBO* – somos HBO (1992-1993) – o *Sunday is HBO* – domingo es HBO (2004-2006).

para que lo apoyaran, y muy pronto, el 8 de noviembre de 1972, el The Green Channel se convirtió en Home Box Office.

HBO empezó a usar las microondas para llevar a cabo su programación. El primer programa en transmitir por el canal de pago fue el partido de los New York Rangers contra los Canucks de Vancouver, a través de un sistema de canal de cable en Wilkes Barre, Pennsylvania. También en esa noche se vio la primera película en HBO: *Casta invencible (Sometimes a Great Notion*, Paul Newman, 1971) dirigida y protagonizada por Paul Newman con Henry Fonda como co-protagonista.

Sterling Manhattan Cable perdía dinero rápidamente porque la compañía sólo tenía una pequeña base de suscriptores de 20.000 clientes en Manhattan. Time Life, Inc. ganó entonces la propiedad del 80 % de Sterling Manhattan y tomó el mando de operaciones de la compañía. Time Life desechó el nombre Sterling para convertirse en Manhattan Cable Television ganando el control de HBO en marzo de 1973. Gerald Levin reemplazó a Dolan como Presidente y Director Ejecutivo y en septiembre de 1973, Time Life, Inc. completó su adquisición del servicio de pago.

Así fue como, bajo la dirección de Gerald Levin, en 1975 HBO se convirtió en en la primera empresa de televisión en aprovechar el satélite geoestacionario SATCOM1 para la transmisión regular de programación, inaugurando el servicio el 13 de diciembre cuando emitió la pelea de boxeo “Thrilla in Manila” entre Muhammad Ali y Joe Frazier por el campeonato mundial de los pesos pesados. HBO hizo entonces de la emisión por satélite su mecánica habitual para mandar su señal a todos sus suscriptores a lo largo de todo el país. Esta práctica fue pronto adaptada por el resto de empresas del sector – como Ted Turner, que dio inicio así a la CNN –.

En 1977, tras una sentencia favorable del Tribunal Supremo que anulaba las limitaciones legales a las que debían someterse las redes de cable en la que era una medida proteccionista de las *networks*¹⁰², Time Inc. anunció que HBO ya lograba beneficios. Así, después de dos años de fuertes pérdidas por los altos costes de la instalación de las antenas de recepción de los operadores, la inversión resultó ser rentable finalmente cuando HBO podía presumir de contar con más de catorce millones de suscriptores. El 28 de Diciembre de 1981, HBO expandió su horario de programación a 24 horas al día y 7 días a la semana y en enero de 1986, se convirtió en el primer canal de satélite en cifrar – o codificar – su señal del uso no autorizado con el sistema *Videocypher II*.

¹⁰²Las *networks* son «cadenas de onda hertziana que emiten su programación a través de emisoras repartidas por todo el país. Las *networks* tradicionales son NBC, CBS y ABC, mientras que WB y UPN, que poseen una red más pequeña, son conocidas como *mini-networks* o *netlets*.» (Cascajosa, 2005: 207).

Más tarde, HBO – otra vez pionero – fue también el primer canal de cable en lanzar la versión de su canal en alta definición.

4.2. Algo diferente en televisión

El primero de los vínculos directos con el medio cinematográfico en HBO lo encontramos en el interés mostrado desde sus inicios por la emisión de películas recientes – de ahí lo de *la taquilla en casa* –. En 1982 HBO formó junto a Columbia Pictures y CBS una compañía para la producción y distribución de películas: Tri-Star, en una asociación cuyos mayores frutos llegarían algunos años después.

Durante esa década, la industria cinematográfica encontró una importante fuente de ingresos en el vídeo frente a la recaudación en salas, algo que Gerald Levin interpretó como una amenaza ante la que debía reaccionar, ya que todos los títulos editados en vídeo perderían atractivo para emisoras y espectadores. Levin consiguió contrarrestar este suceso con dos inteligentes medidas; la primera, formar en 1984 junto a Thorn EMI Screen Entertainment una filial para distribuir contenidos en el mercado videográfico; la segunda – que marcaría el exitoso futuro del canal – consistía en mantener el atractivo del canal ante la audiencia ofreciendo contenidos exclusivos que no pudieran encontrarse en los videoclubes, así que empezó a potenciar notablemente la producción propia. Esta práctica que llevaría a cabo Michael Fuchs, estrecho colaborador de Levin, dado que éste iba ascendiendo en la escalera de poder de Time Inc. – el talento no pasa desapercibido –, también fue planteada paralelamente por Fox, esto es, producir contenidos imposibles de emitir en ningún otro sitio. Sin embargo HBO tenía una importante ventaja respecto a FOX, y era que el cable¹⁰³ quedaba fuera de las restricciones y censuras de la FCC (Federal Communications Commission).

Así, pronto HBO **se creó una potente imagen de marca**, gracias a ofrecer programación **original de muy alta calidad**. Como decimos, al ser HBO un servicio exclusivamente de suscripción sin lugar para los cortes publicitarios tradicionales, la presión es mucho menor y existe máxima libertad a la hora de representar aspectos o temas controvertidos en la programación, permitiendo generosas dosis de sexo violencia, lenguaje explícito, consumo de drogas... todos ellos contenidos tabú televisivos que convertirían a HBO en

¹⁰³ Los canales de cable se dividen en básico y Premium. El cable básico se financia con publicidad y una mínima cuota por abonado que puede ir desde los céntimos de dólar hasta un dólar. El cable Premium, por su parte, no tiene publicidad y se financia cobrando una elevada cuota por abonado, de 8 a 12 dólares. HBO es un canal de cable Premium y FOX es una *network* (ver nota al pie 168). (Casajosa, 2005: 207)

todo un referente en la atracción de un público deseoso de ver **algo diferente en la televisión**¹⁰⁴. *No era televisión, era HBO*. Da comienzo así la **arriesgada apuesta en la producción de contenidos** a la que hacemos referencia en nuestra hipótesis.

4.3. HBO y cine: *Hermanos de sangre*

De este modo, HBO comenzó a potenciar considerablemente la producción de telefilmes y miniseries, invirtiendo con el paso de los años más y más dinero en los géneros en los que precisamente las *networks* depositaban menor interés, considerándolos elementos centrales de su parrilla de programación. El telefilme clásico estaba desde hace años enclaustrado en el corsé del *based on a true story* – basado en una historia real – con historias menores y estructuras narrativas aplanilladas cuyos guiones eran francamente insuficientes como para alojar en ellos un mínimo interés cinematográfico. HBO, en su osada apuesta por superar este arquetipo, se caracterizó por una preocupación absoluta por la calidad de sus guiones, haciendo gala de un acertado revisionismo histórico en las tramas de sus creaciones y de unos niveles de producción encomiables. El apoyo de HBO a estas producciones tanto a nivel económico como de promoción era total y se los convertía en auténticos acontecimientos en su estreno¹⁰⁵. Tal vez el título más representativo de esta *s(c)inergia televisiva* fue el relato bélico *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, Steven Spielberg, Tom Hanks, Gary Goetzman, 2001), miniserie de 10 episodios producida por dos auténticos pesos pesados de la industria hollywoodiense, como Steven Spielberg y Tom Hanks. Aunque su éxito de audiencia no fue destacado, suponía la cristalización del interés por parte del sector cinematográfico – y no precisamente de cualquiera, sino de dos de los más importantes nombres de la industria de todos los tiempos¹⁰⁶ – en una clara intención por retomar el éxito de crítica

¹⁰⁴ Merece la pena que echemos la vista atrás para recordar que, aunque a través de otros matices y recurriendo a otros elementos, la **quiebra** que supuso *Twin Peaks* consistía igualmente en ofrecer **algo diferente** al inquieto espectador televisivo, ávido de propuestas rupturistas en el aparentemente agotado escenario del serial televisivo procedente de las convulsas décadas anteriores.

¹⁰⁵ Volvamos a recordar la importante campaña promocional – para su época – de estreno de *Twin Peaks* para reencontrarnos de nuevo con otro de los innumerables – y no precisamente casuales sino muy significativos – ecos que nuestro recorrido historiográfico marca en los distintos puntos de inflexión en los que nos detenemos.

¹⁰⁶ Tom Hanks está considerado como una de las más versátiles y talentosas figuras de la historia del cine, el único en ganar dos Oscar a mejor actor consecutivos – en 1994 por *Philadelphia* (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1994) y 1995 por *Forrest Gump* (*Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1995) – estando nominado a tres más, en 1989 por *Big* (*Big*, Penny Marshall, 1989), en 1999 por *Salvar al soldado Ryan* (*Save Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) y en 2001 por

y público del film en el que ambos trabajaron tres años atrás – Spielberg dirigiendo y produciendo, Hanks protagonizando – que supuso *Salvar al soldado Ryan* (*Save Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998). La miniserie fue nominada a 19 Premios Emmy, ganando 6 de ellos¹⁰⁷; también ganó el Globo de Oro a la mejor mini-serie o película hecha para televisión, y su guión se llevó el premio del gremio de escritores *Writers Guild of America*.

La filosofía detrás de estas producciones era buscar temas controvertidos que no dejaran al público indiferente y llevarlas a la pantalla en producciones con presupuestos elevados, un equipo creativo de prestigio y populares actores como protagonistas. El éxito crítico no tardó en llegar: entre 1993 y 2004 HBO logró diez victorias y casi la mitad de las nominaciones como mejor película para televisión. Esta experiencia es significativa de hasta qué punto **HBO se está convirtiendo en un referente para los creadores cinematográficos que pretenden llevar a la pantalla proyectos menos comerciales a través de HBO Films, un referente del cine independiente**¹⁰⁸. (Cascajosa, 2005: 104)

Esta afirmación resulta clave a tenor de nuestro objeto investigado. Si bien aquí Cascajosa reduce el *refugio* que supone HBO para la industria cinematográfica al sector más independiente – relacionado con el concepto ya desarrollado de *cine invisible* –, hemos de considerar que internacionalmente muchas de sus producciones – sobre todo las series dramáticas de las que nos ocuparemos en las próximas líneas – se emiten en canales generalistas, de manera que pueden acceder a ellas una mayor cantidad de público sin necesidad de suscripción. En este sentido, cuando se remite a «proyectos menos comerciales»

Náufrago (*Cast away*, Robert Zemeckis, 2001); y se embolsó, por su papel de Robert Langdon en la adaptación cinematográfica de *Ángeles y demonios*, la novela de Dan Brown que precede a *El código Da Vinci*, el sueldo más alto de todos los tiempos en Hollywood: 50 millones de dólares. Spielberg, por su parte, es indiscutiblemente uno de los más influyentes cineastas de la historia, produciendo y dirigiendo títulos que forman parte de la memoria cinematográfica mundial. Entre sus numerosos premios tiene tres Oscars – mejor película y director por *La lista de Schindler* (*The Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) y mejor director por *Salvar al soldado Ryan* (*Save Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) –, ocho nominaciones más, dos Globos de Oro y, lo más relevante, le será otorgado en 2009 el premio Cecil B. DeMille que se entrega en honor a la trayectoria cinematográfica por la asociación de críticos HFPA (*Hollywood Foreign Press Association*). Además del propio DeMille (1952), este galardón ha sido entregado a leyendas del séptimo arte como Walt Disney (1953), Alfred Hitchcock (1972) o Clint Eastwood (1987), entre muchísimas otras.

¹⁰⁷Mejor reparto, mejor dirección, mejor miniserie, mejor montaje, mejor mezcla de sonido y mejor edición de sonido.

¹⁰⁸La negrita es nuestra.

se refiere precisamente a ese tipo de producciones que el cine hegemónico se muestra reticente a albergar, pero que, de este modo, con la influencia de HBO se torna en cierta medida *mainstream*, consiguiéndolo a través de elementos narratológicos **que huyen del convencionalismo televisivo**, razonamiento por el cual nos interesa su apuesta y su desarrollo tiene total lógica en nuestra investigación.

4.4. Inicios en los seriales dramáticos: *Historias de la cripta*

Historias de la cripta (*Tales from the crypt*, William Maxwell Gaines, 1989-1996) fue la más relevante de las primeras series con las que HBO empezó su andadura por el serial televisivo dramático. Sus historias de suspense y terror, alejadas de los tentáculos de la censura a los que sí se sometían las *networks*, permitían la inclusión de sexo y violencia con bastante frecuencia, y la serie se convirtió pronto en un referente del género. En la serie, basada en los célebres cómics de William Maxwell Gaines, participaron a diferentes niveles de implicación un sinfín de estrellas de Hollywood¹⁰⁹ que empezaron a interesarse por el valor de lo que HBO llevaba tiempo haciendo en el medio televisivo como alternativa del cacareado declive de originalidad reinante en las salas. Así, la serie tenía como productores ejecutivos – a la cabeza del proyecto pues – a nombres verdaderamente destacados de la industria cinematográfica, tales como Richard Donner – director de filmes emblemáticos como *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976), *Superman* (Richard Donner, 1978) o *Arma letal* (*Letal weapon*, Richard Donner, 1987) –; David Giler – productor de la fructífera saga *Alien* (*Alien*, Ridley Scott, 1979 / *Aliens*, James Cameron, 1986 / *Alien*³, David Fincher, 1986 / *Alien: Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997 / *Alien vs. Predator*, Paul W.S. Anderson, 2004 / *Alien vs. Predator: Requiem*, Colin Strause, Greg Strause, 2007) –; Walter Hill – director de *Los amos de la noche* (*The Warriors*, Walter Hill, 1979), *Forajidos de leyenda* (*The long riders*, Walter Hill, 1980) o *La presa* (*Southern comfort*, Walter Hill,

¹⁰⁹La lista de nombres se nos antoja interminable: Adam Ant, Hank Azaria, Steve Buscemi, Daniel Craig, Tim Curry, Timothy Dalton, Roger Daltrey, Benicio del Toro, Kirk Douglas, Brad Dourif, Whoopi Goldberg, Bobcat Goldthwait, Marg Helgenberger, Mariel Hemingway, John Lithgow, Dylan McDermott, Meat Loaf, Demi Moore, Malcolm McDowell, Donald O'Connor, Joe Pantoliano, Bill Paxton, Joe Pesci, Brad Pitt, Iggy Pop, Christopher Reeve, Don Rickles, Mimi Rogers, Tim Roth, Martin Sheen, Brooke Shields, Slash, Ben Stein, John Stamos, Mary Ellen Trainor, Jeffrey Tambor, Lea Thompson, Vanity, Sam Waterston, George Wendt, Adam West, Treat Williams, Michael J. Fox, Tom Hanks, Kyle MacLachlan, Arnold Schwarzenegger, Howard Deutch, William Friedkin, Tobe Hooper, John Frankenheimer, Russell Mulcahy, Elliot Silverstein, Tom Holland o Freddie Francis. Éste último dirigió el film original en 1972 (*Tales from the crypt*)

1981) –; Joel Silver – uno de los más importantes y prolíficos productores de las últimas décadas, productor ejecutivo de casi un centenar de exitosos filmes como la visionaria saga *Matrix* (*Matrix / Matrix Reloaded / Matrix Revolutions*, Andy Wachowski & Larry Wachowski, 1998-2003) –; David Geffen – productor de *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the vampire: The vampire chronicles*, Neil Jordan, 1994) – o Robert Zemeckis – productor, guionista y director artífice de grandes hitos recientes de Hollywood como la trilogía de *Regreso al futuro* (*Back to the future / Back to the future Part II / Back to the future Part III*, Robert Zemeckis, 1985 / 1989 / 1990) o la multipremiada¹¹⁰ *Forrest Gump* (*Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1994). Además, el *theme*¹¹¹ de la serie lo compuso Danny Elfman, compositor de reconocida fama en la industria cinematográfica – y curiosamente muy afín al género fantástico y de terror en sus partituras –, en una de sus primeras incursiones en la escritura televisiva que le llevaría a componer el mítico tema principal de la celeberrima serie de animación *Los Simpsons* (*The Simpsons*, Matt Groening, 1989-) o la más actual – cuyo *opening* ya hemos mencionado líneas atrás en nuestro trabajo – *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, 2004-). Cada episodio tenía una historia propia, singular, individual y *autoconclusiva*. De hecho, cada capítulo se cerraba visualmente como si de un libro antiguo se tratase, en una secuencia en la que aparecía el *Guardián de la Cripta*, que siempre hacía de *storyteller*¹¹², y cuyo final fue homenajeado explícitamente por Chris Carter, creador de la influyente *Expediente X*, en el primer episodio que dirigió – escribía los guiones pero no dirigió ningún capítulo hasta su quinta temporada –, uno de los más gloriosos y memorables de la serie¹¹³, rodado además en un exquisito blanco y negro y con una trama basada en la revisión

¹¹⁰Entre muchos otros premios ganó 6 Oscars: mejor actor – para Tom Hanks –, mejor director – para el propio Zemeckis –, mejores efectos visuales, mejor montaje, mejor guión adaptado y mejor película.

¹¹¹El *theme* o tema principal de una serie es aquella composición musical – tanto original como adaptada de una canción existente – que acompaña al *opening*, *intro* o cabecera – en terminología cinematográfica sería similar a los *créditos de inicio* – de cada episodio y que se convierte en una de las señas de identidad de la misma. El concepto, su importancia y su evolución van ligados precisamente a esa relevancia de la que hablábamos en la nota al pie 93 sobre los *openings*.

¹¹²Una suerte de *contador de la historia* o *narrador*, pero como maestro de ceremonias introduciendo y cerrando cada episodio, algo que, podemos entender, ya hizo Hitchcock en sus *Alfred Hitchcock presenta...* y *The Alfred Hitchcock Hour*, aunque eso sí, entendiéndolo en una versión puramente fantástica y más *intradiegética* en el relato.

¹¹³Para Sara Martín, en su acertado libro *Expediente X: En honor a la verdad*, el episodio *The Post-Modern Prometheus* es el mejor de toda la serie, según valoración crítica de la autora, con un 10/10 (Martín, 2006: 380). Esta valoración es absolutamente aplaudida y compartida por el autor de esta investigación.

del mito de *Frankenstein* (#05x06, *The Post-Modern Prometheus*, Chris Carter, 1997). (Fig. 16)



Fig. 16: Comparativa: episodio de la serie *Historias de la cripta: Tú, asesino* (#6x15 *You, murderer*, Robert Zemeckis, 1995) – episodio de la serie *Expediente X: The Post-Modern Prometheus* (#5x06, Chris Carter, 1997)

Al respecto del presente inciso, este ilustre e imprescindible episodio de *Expediente X*, además, bebía de las fuentes cinematográficas de otro de los cineastas de importancia capital en nuestro estudio, David Lynch, al desarrollar una trama sorprendentemente similar, con idéntica fotografía – elección del blanco y negro como recurso estilístico voluntario –, inspirada música, referentes clásicos concurrentes – como *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), buscada atmósfera y análogo “monstruo” protagonista; a *El hombre elefante* (*The elephant man*, David Lynch, 1980), historias cuya reflexión última – en un canto compartido a la historia de *El jorobado de Notre Dame* – escindía y exaltaba la inocencia interior de la *monstruosidad exterior*, y llevaba en ambos finales al desfigurado personaje principal a emocionarse – y emocionar – en un acto artístico público – una obra de teatro en el caso del

filme de Lynch; y un concierto de Cher, en alusión a su vez al film *Máscara* (*Mask*, Peter Bogdanovich, 1985), en el episodio de Chris Carter – (Fig. 17)



Fig. 17: Comparativa: Episodio de Expediente X: The Post-Modern Prometheus (#05x06, Chris Carter, 1997)

El hombre elefante (*The elephant man*, David Lynch, 1980)

Historias de la cripta era incontestable heredera de otros míticos seriales del género como *Historias del lado oscuro* (*Tales from the dark side*, George A. Romero, 1983-1988), *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, Rod Serling, 1959-1964) o *Más allá del límite* (*The outer limits*, Leslie Stevens, Joseph Stefano, 1963-1965), así que todas ellas a su vez se confiesan deudas del fundacional serial de Alfred Hitchcock *Alfred Hitchcock presenta...* y *The Alfred Hitchcock hour* que, ya vamos viendo que no por casualidad, han merecido un espacio propio y aparte en nuestro trayecto. El referente al genio del suspense es tan declarado que en uno de los episodios particularmente más notorios: *Tú, asesino*¹¹⁴ (#06x15 *You, murderer*, Robert Zemeckis, 1995) (Fig. 18) – título típicamente hitchcockiano –, que cerraba la sexta tem-

¹¹⁴El título de este episodio guarda relación con la experimentación que Zemeckis dispone en su narración con el **punto de vista filmico**. El asesino en este episodio – con la cara de Humphrey Bogart – sólo aparece reflejado en espejos, vidrios, retrovisores de coche... y sus actos homicidas están planificados mediante continuadas **ocularizaciones internas**, tanto **primarias**

porada¹¹⁵, Alfred Hitchcock aparecía en un cameo al principio del capítulo, siendo Humphrey Bogart el protagonista del episodio. Cómo dos leyendas del cine mundial que habían muerto muchos años atrás podían aparecer en carne y hueso en un serial televisivo lo resolvió el propio Zemeckis¹¹⁶ utilizando los mismos efectos visuales de superposición con los que el año anterior había ganado el Oscar en *Forrest Gump*¹¹⁷.

De hecho, este *cameo virtual* de Hithcock homenaja explícitamente a su vez la popular escena de la película de Zemeckis en la que Tom Hanks aparece sentado en un banco con una caja de bombones, pronunciando la inolvidable cita «Life is like a box of chocolates. . . you never know what you're gonna get!» – «la vida es como una caja de bombones. . . ¡nunca sabes lo que te va a tocar!»¹¹⁸ –. Además, el episodio se inicia con la famosa pluma blanca volando

– “nos vemos” empuñando la pistola – como **secundarias** – los personajes miran a la cámara para “hablarnos” –. De este modo, la *mirada* del asesino se corresponde *tramposamente* con la del espectador, de ahí el interesante juego *Tú, asesino*.

¹¹⁵Es un rasgo característico de las series, más aún en la actualidad, que los episodios iniciales y finales de cada temporada cuenten con una mayor carga dramática y unos guiones más elaborados y trascendentales dentro de la línea argumental de toda la serie, debido sobre todo al efecto *cliffhanger*, en el que tanto el cierre como la vuelta han de generar el máximo atractivo para el espectador. Es por ello que suelen ser escritos o co-escritos por el propio creador de la serie y dirigidos por nombres de mayor entidad que en el resto de los episodios centrales de la temporada.

¹¹⁶Curiosamente Zemeckis ha seguido mostrándose como un valedor de esta experimentación e innovación en el uso de los nuevos efectos visuales en la manera de llevar historias al cine, y ha apostado durante los últimos años por películas con avances técnicos destacados como *Polar Express* (*The Polar Express*, Robert Zemeckis, 2004), *Monster House* (*Monster House*, Gil Kenan, 2006) o la más reciente *Beowulf* (*Beowulf*, Robert Zemeckis, 2007), de la que ya nos hemos ocupado en la presente investigación para denunciarla como paradigma de la sumisión absoluta de la narración al interés del mecanismo tecnológico audiovisual, en la que supone a nuestro entender la muestra definitiva del agotamiento de la fórmula para Zemeckis.

¹¹⁷Con la colaboración de la compañía de efectos especiales de George Lucas, Industrial Light & Magic (ILM), Zemeckis empleó revolucionarios y sofisticados trucos visuales para la época, creando la ilusión de que Forrest Gump estuvo presente en diversos eventos históricos. La técnica, llamada *blue/green screen*, «permite superponer siluetas en movimiento recortadas sobre una imagen de fondo. Los actores, figuras u objetos se filman primero contra una pantalla azul. Después, se realizan dos versiones. En la primera los colores se filtran sin la imagen de fondo y luego sólo se aprovechan las siluetas de los actores sobre un fondo blanco. La segunda versión se transfiere a una película sin exponer que es la que se usa para grabar la escena real. Finalmente, ambas versiones se combinan sobre otra película en una máquina de montaje o bien con una impresora» (Müller, 2002: 203).

¹¹⁸Esta escena en la que, «sentado el banco ofreciendo los recuerdos de su vida y sus bombones a un puñado de desconocidos, Forrest/Hanks nos contó su peripecia en este mundo, ayudado por unos efectos especiales ajustados, por una vez, a las exigencias puramente dramáticas de la historia» ha pasado a la historia como una de las mejores escenas de la historia del cine. (M.J. Payán, J.J. Payán y Mena, 2005: 242)



Fig. 18: Fotogramas del episodio de *Historias de la cripta* (#6x15 *You murderer*, Robert Zemeckis, 1995)

Apariciones de Alfred Hitchcock (Fotograma 1), Humphrey Bogart (Fotogramas 2 y 4), Sherilyn Fenn (Fotograma 3) e Isabella Rossellini, parodiando a su madre Ingrid Bergman (Fotograma 4)

por el aire, de la misma forma que acababa el filme de Zemeckis, construyendo así una suerte de simetría con el diálogo fílmico (Fig. 19). Esto convirtió al episodio en un hito televisivo, en el que incluso Isabella Rossellini – que curiosamente ya ha aparecido en nuestro trabajo a propósito de *Terciopelo Azul* – intervenía como artista invitada en una parodia de su madre Ingrid Bergman, por primera – y única – ocasión (Fig. 18). Y para colmo de intertextualidades con la presente investigación, en este mismo episodio forma parte del reparto protagonista Sherilyn Fenn, actriz que saltó al estrellato como la sensual Audrey Horne de “nuestra” *Twin Peaks*, encabezando las portadas de muchas de las más populares revistas del sector, como *Rolling Stone*¹¹⁹ (Fig. 20)

Parece probado a tenor de todo este carrusel de *s(c)inergias televisivas* protagonizadas por *Historias de la cripta*, que existe una indudable conexión cine-televisión en estos albores del serial televisivo dramático producido por HBO – no debemos olvidar que estamos en la primera década de los noventa –, al menos considerando el hecho cinematográfico como un referente para la producción y desarrollo de los contenidos, de manera que, en los años ulteriores, esta relación iba a tornarse mucho más fructífera y madura, hasta el punto de *superarla* en términos cualitativos – o a ello pretendemos llegar en el desarrollo de nuestro estudio –.

¹¹⁹Por ese entonces, en 1990 la publicación *US Magazine* la eligió como una de las 10 mujeres más guapas del mundo, y *People*, en 1991, como una de las 50, además de protagonizar portadas en *New York*, *In Fashion*, *Playboy*, *Entertainment Weekly*, *The Face*, *Details*, *Sky*, *Harper's Bazaar*, *FHM* o *The Daily Mirror*. Todo esto, aunque eminentemente anecdótico e irrelevante, nos puede ayudar a hacernos una leve idea del *boom* que supuso *Twin Peaks* a la hora de considerarlo germen fundacional de las series de la actualidad, ya no sólo a nivel narrativo, sino *exitológico*.



Fig. 19: Comparativa: *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994)
Episodio de *Historias de la cripta*: *Tú, asesino* (#6x15: *You, murderer*, Robert Zemeckis, 1995)

4.5. Primera serie con personajes continuos: *Oz*

Tras todas las ligazones presentadas entre cine y televisión a través del serial *Historias de la cripta*, debía llegar a HBO la primera serie con personajes continuos y desarrollo horizontal en las tramas – obviamente en *Historias de la cripta*, tal y como sucedía en *Alfred Hitchcock presenta* y muchas otras, cada episodio era autoconclusivo, con lo que su estructura era enteramente vertical –, terreno en el que el canal se iba a ir introduciendo con extrema cautela.

La primera serie dramática con el sello de calidad de HBO llegó con *Oz* (*Oz*, Tom Fontana, 1997-2003):



Fig. 20: Sherilyn Fenn, en el centro de la imagen, junto a sus compañeras de reparto en la serie *Twin Peaks*: Lara Flynn Boyle (izquierda) y Mädchen Amick (derecha) en la portada de la revista *Rolling Stone* en 1990.

El título de *Oz* era un diminutivo de la Penitenciaría Oswald, nombrada en homenaje al comisionado de prisiones durante el motín de Attica, pero también un guiño irónico a *El Mago de Oz*, ya que el módulo especial donde el psicólogo Tim McManus (Terry Kinney) pretende realizar un experimento sobre cómo los condicionantes en la cárcel pueden favorecer el comportamiento y la eventual reinserción de los presos se llama Emerald City (Ciudad Esmeralda). Las temporadas de *Oz* iban a ser breves (ocho capítulos, excepto en la cuarta), el estilo de la narración era docudramático y la historia siempre se iba a ver a través de ojos de un narrador, Augustus Hill (Harold Perrineau Jr.), un traficante de drogas en sillas de ruedas que cumple cadena perpetua por haber asesinado a un policía. Se trataba de un artificio teatral que permitía la utilización de soliloquios y la inclusión de frecuentes escenas surrealistas. (...) En sus mejores momentos *Oz* era un programa adictivo, un serial con clase que se atrevía con un tema complejo con valentía y lograba crear un espectacular retrato

de personajes. Pero en sus peores, era un panfleto indulgente y moralista cuyos excesos ideológicos no sólo jugaban contra la calidad del drama, sino que eran impropios de un autor del talento de Fontana. Pero en cualquier caso marcó el camino a seguir por los siguientes dramas de HBO. (Cascajosa, 2005: 105-106)

La serie estaba abanderada por dos grandes nombres como creador y productor ejecutivo, lo que ofrecía garantías de un aceptable nivel de calidad en el proyecto. Por un lado, Tom Fontana, su creador, había ganado dos premios Emmy por sus trabajos en *Hospital General (St. Elsewhere)*, Joshua Brand, John Falsey, 1982-1988) y *Homicidio (Homicide: life on street)*, Paul Attanasio, 1993-1999), siendo ésta última una producción conjunta con Barry Levinson, con quien comparte la productora The Levinson/Fontana Company. Levinson, nombre ilustre de la industria hollywoodiense, director, escritor, actor ocasional y en este caso productor ejecutivo, ganó el Oscar al mejor director por *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), y ha sido el artífice de grandes filmes de los últimas décadas, como *Good morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987), *Bugsy* (Barry Levinson, 1991) o *La cortina de humo (Watch the dog)*, Barry Levinson, 1997) donde ponía en evidencia los mecanismos de engaño y farsa orquestados por los medios de comunicación como instrumentos al servicio de la cínica política exterior norteamericana. No es sorprendente, pues, con la valentía mostrada por estos dos prestigiosos profesionales, que fueran ellos quienes dispararan el pistoletazo de salida del serial dramático con la imagen de marca característica de HBO. No en vano, en las negociaciones con Chris Albrecht, presidente del canal, Fontana y Levinson ya avisaban que en un serial basado en la América de las prisiones, sus personajes no iban a lograr las simpatías del público, a lo que Albrecht respondió, en la más clara declaración de intenciones de la postura que a la postre cambiaría el curso de la historia de la ficción seriada dramática del nuevo milenio: «No me importa que no caigan bien mientras sean interesantes»¹²⁰. (Cascajosa, 2005: 105)

Las premisas de *Oz* quedaban claras desde su primer episodio: «En Emerald City tenemos reglas, tenemos muchas más reglas que en ninguna otra parte de Oz. Vuestra celda es vuestro hogar, mantenedla limpia, sin una mota de polvo. Vais a hacer ejercicio regularmente, ir a clases e ir a terapias de drogas y

¹²⁰Sin embargo, es relevante observar como otra de las más destacadas series del nuevo milenio, ésta sí presente en nuestro corpus: *Prison break (Prison break)*, Paul T. Scheuring, 2005-) retrata también la vida dentro de una prisión – al menos en su primera temporada – pero sus personajes y sus tramas son casi antagónicos a *Oz*, ya que la manera de reflejar las situaciones, su desarrollo e intenciones son claramente distintas. Podría argumentarse en última instancia que *Prison break* es bastante más acorde con los patrones *mainstream* del cine contemporáneo.

alcohol. Vais a trabajar en uno de los puestos de la prisión. Vais a seguir la rutina. Os diremos cuando dormir, cuando comer, cuando mear. Sin gritos, sin peleas, y prohibido follar. Seguid las reglas, aprended autodisciplina, porque si hubiérais tenido algún atisbo de autodisciplina, algún control sobre vosotros mismos, no estaríais aquí sentados ahora mismo. ¿Preguntas?».

El propósito de la serie, más allá de entretener, pretendía denunciar los problemas existentes. Desde la perspectiva de *Oz*, nadie puede rehabilitarse y reeducarse porque el sistema penitenciario se encuentra lleno de corrupción. Asimismo, se huye de los extremos y de los maniqueísmos – tan típicos del cine hegemónico –: todo personaje naturalmente “bueno” comete sus pequeños o grandes crímenes, y todo personaje que provoca caos y problemas normalmente tiene su momento de retracción o piedad. *Oz* denuncia la tensión racial que existe en los presos, el maltrato al que se les somete y el notorio aumento de reclusiones en las cárceles a finales de los noventa. Nunca se dice en qué estado se localiza *Oz*, pero se especula con que pueda ser Nueva York o Illinois porque está admitida la pena de muerte, pena capital que desde la perspectiva de la serie suele referenciarse de forma negativa.

En cualquier caso, *Oz* es un serial donde la violencia explícita, el lenguaje soez, el consumo de drogas, las violaciones, las ejecuciones, los desnudos¹²¹, los contenidos sexuales y los conflictos raciales y culturales están a la orden del día, de manera que queda patente la fuerte disposición con la que HBO sentaba los cimientos de una producción que se convertiría en precedente directo de la serie que marcaría el antes y el después de todo: *Los Soprano*.

4.6. Familia. Historia. *Los Soprano*

Los Soprano no sólo es una saga mítica, sino sencillamente es la mejor serie de televisión jamás realizada, y, para muchos, una de las mejores películas de la historia del cine. (Gerardo Sánchez, subdirector de *Días de cine*, programa #719, 2008)

Si bien en *Oz*, HBO ya dejaba bien claro que huía de los maniqueísmos, de las lecturas fáciles, de lo convencional y establecido, de las tramas sencillas y de los personajes planos y estereotipados, su mayor éxito, ya no “sólo”

¹²¹Cascajosa (2005: 105) apunta que «los desnudos masculinos son frecuentes y le valieron para hacerse con un importante público femenino».

a nivel de audiencia¹²² ni de crítica¹²³, sino posiblemente el mayor hito del audiovisual norteamericano de las últimas décadas, llegaría con un personaje impulsivo, conflictivo, violento, patriarcal, adúltero, machista, asesino, contradictorio, con un nivel cultural escaso, pero a su vez estandarte máximo de la serie que abrió la nueva era dorada de la televisión norteamericana: el capo mafioso Tony Soprano – el personaje – y *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2007) – la serie –.

Los Soprano fue creación de David Chase, nativo de Nueva Jersey con orígenes italianos – Chase es una americanización de su verdadero apellido familiar, De Cesare –, un estudioso de la mafia, fascinado por su poderoso atractivo para el público – materializado, cómo no, en el éxito histórico del género cinematográfico de los gánsters y el cine negro – y quien, paradójicamente, pese a pasar a la historia como el creador de la serie referente en calidad de la televisión moderna, siempre ha despreciado el medio televisivo:

Desde el punto de vista narrativo, *Los Soprano* se ha convertido en el exponente de una ficción que aspira a la calidad del cine (esto es, del cine de calidad) aprovechándose de las ventajas de una narrativa de larga duración y sus infinitas posibilidades para desarrollar situaciones y caracterizaciones. Aunque resulta irónico, David Chase desprecia la televisión y la ha considerado un medio menor cuya trivialización de la realidad ha contaminado al cine. En sus propias palabras, “la televisión arruinó a las películas”. Frustrado por sus experiencias en el cine (donde no consiguió que se produjeran ninguno de sus guiones), Chase planteó cada uno de los capítulos de *Los Soprano* como una mini-película, de forma que las tramas seriales están subordinadas a las episódicas durante

¹²²HBO obtuvo 695.000 nuevas inscripciones después de la emisión del primer capítulo de la segunda temporada de *Los Soprano*, y el 15 de Septiembre de 2002, el debut de la cuarta temporada consiguió 13,4 millones de telespectadores, la primera vez que un programa de televisión de pago conseguía mejor audiencia que todo el resto de programas de la parrilla – incluyendo los de programación abierta generalista–.

¹²³«*Los Soprano* logró el favor de los críticos paso previo a convertirse en un auténtico fenómeno de tal calibre que después de tres años en antena el prestigioso *The New York Times* editó un libro con los artículos y críticas dedicados a la serie. Y es que *Los Soprano* era el paraíso de cualquier escritor y académico, un programa tan rico y complejo como para resistir una infinidad de análisis» (Cascajosa, 2005: 108). Además, la serie ha ganado una cantidad ingente de galardones a lo largo de los años: Globo de Oro a la mejor serie dramática de televisión (1999), Emmy al mejor guión a David Chase por su episodio *Universidad* (#1x05, *College*, David Chase, 1999), Programa del año por la TCA (Asociación de Críticos de Televisión) (1999-2001), Premios de la Asociación de guionistas, de directores, Peabody Awards y un larguísimo etcétera.

la mayor parte de la temporada. Los extensos créditos del comienzo¹²⁴, que muestran el viaje de Tony Soprano en coche desde la ciudad de Nueva Jersey a la afluyente comunidad del extrarradio en la que vive, no incluye la tópica presentación de rostros y evita que las letras impresas se inmiscuyan en la narrativa. Para oponerse a un convencionalismo narrativo, los títulos finales tienen un acompañamiento musical diferente en cada capítulo (algo que Chase quería extender a los iniciales), proporcionando una especie de epílogo que refleja los cambios de tono y temas. (Cascajosa, 2005: 108)

Pocas series, por no decir ninguna, han tenido un impacto mediático comparable a la creación de David Chase en 1999. La historia del mafioso que se ve obligado a acudir al psicólogo porque no soporta la presión a la que se ve sometido por culpa de su trabajo y su familia fue sólo el punto de partida. De forma escalonada y añadiendo subtramas varias y personajes únicos, *Los Soprano* fue adquiriendo paulatinamente el status de mito televisivo. La serie representaba con absoluta perfección el sueño americano, la lucha de una familia mafiosa que intenta mantener su porción del pastel a pesar de los ataques constantes tanto de la policía como de otras familias. Tony Soprano, cuya evolución a lo largo de estos ocho años ha sido tan intensa como constante, ha terminado por convertirse en todo un icono de la Cosa Nostra, comparable al mismísimo Vito Corleone. (Foskan, 2008: 58). En la serie es especialmente relevante el método utilizado para presentar las situaciones y los hechos. Como **icono fundacional de la narrativa rupturista**, no toda la información se le sirve al espectador en bandeja, los gestos, las miradas, los silencios y otras diversas sutilezas acompañan al guión aportándole casi el mismo peso que las convencionales relaciones causa-efecto. El espectador, desde los mismos títulos de crédito – donde vemos únicamente a Tony Soprano y con dificultad, al final, saliendo fugazmente del encuadre¹²⁵ –, ya se da cuenta que deberá ser él mismo quien cree o invente en base a los indicios y las pistas que se le vayan ofreciendo, dejando otras en el aire, e incluso dando pie a propias conjeturas y pensamientos sobre los personajes. El transcurso de cada uno de los capítulos no es lineal, ni tampoco atiende a repeticiones ni estructuras fijas como

¹²⁴Nueva referencia a la importancia de los *openings* a la hora de encarar el análisis de una serie televisiva.

¹²⁵Es importante no confundir el término *encuadre* con otros de similar taxonomía pero diferentes conceptualizaciones como *marco*, *plano* o *campo*. Para ello remitimos a GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2006), *Discursos de la ausencia, elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia.

otras series, ya que cada episodio posee una disposición de tramas y puesta en escena independiente del resto, lo que confiere al *show* un aspecto versátil, cambiante, original, y prácticamente *único*. La serie consta de 6 temporadas – estando la última dividida en dos – y su capítulo final, tan temido como esperado por una audiencia planetaria, fue transmitido el domingo 10 de Junio de 2007 por HBO con una audiencia en Estados Unidos de 12 millones de espectadores, convirtiéndose en uno de los programas más vistos del año y superando con mucho a la audiencia de esa jornada de la televisión en abierto. David Chase nos invitaba a un final tan sorprendentemente cotidiano como la vida de sus personajes, que viven de la extorsión y el asesinato, y que pueden pasar de matar u ordenar hacerlo en una secuencia a enfadarse en la siguiente por las malas notas de sus hijos en el colegio. El final, tan sorprendente como desconcertante, tan innovador como lo fue la serie en su momento y, como siempre, abierto a que cada cual sacara sus propias conclusiones, en un fundido a negro sin desenlace al uso ni lugar para las típicas estridencias finales, tuvo tal relevancia y trascendencia en Estados Unidos que Bill y Hillary Clinton lo emularon en su campaña electoral.

Los Soprano es además una delicia para la cinefilia de cualquier espectador, pues destila una profunda melancolía por un tipo de cine cada vez más lejano para las generaciones actuales. La serie, a través de la búsqueda de un cine añorado por su creador, David Chase, que, como decimos, ya casi no existe, interpreta un ingenioso y continuado juego metatextual con los grandes filmes sobre la *famiglia* de la historia del cine¹²⁶. Empezando, obviamente, por las recurrentes e insalvables referencias a la mítica saga de *El padrino*, especialmente en sus dos primeras partes (*The Godfather part I / part II*, Francis Ford Coppola, 1972 / 1974) y culminando con intertextos más recientes como el cine de Scorsese – en *Uno de los nuestros* (*Godfellas*, Martin Scorsese, 1990) o *Casino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1995) –, *Érase una vez en América* (*Once upon a time in America*, Sergio Leone, 1984) o *El precio del poder* (*Scarface*, Brian de Palma, 1983). En cualquier caso, referentes máximos de la mejor muestra cualitativa de un género que jamás se había tratado – si acaso se había hecho – de igual forma en la televisión. Para el cine *palomitero* este hito marcado por *Los Soprano* no pasó inadvertido, y, cómo no, supo reciclar las ideas más *comerciales* que proponía y adaptarlo a una comedia ligera, paródica, no por casualidad protagonizada por el propio Robert de Niro – cuya

¹²⁶Los intertextos entre la serie y estas películas van desde lo más estructural hasta la cita más explícita, pasando por un sinfín de actores y actrices comunes, y son tan frecuentes y continuados que podrían ilustrarse con multitud de comparativas y análisis en profundidad, pero su intento aquí de evidenciarlo a través de nuestra habitual selección de determinados fotogramas quedaría sin duda corto e insuficiente en su propósito.

imperecedera imagen de gángster ítaloamericano se debía a su participación en muchas de las películas que hemos comentado anteriormente¹²⁷ – como capo mafioso deprimido e inseguro que debe acudir al psiquiatra, en el filme *Una terapia peligrosa* (*Analyze this*, Harold Ramis, 1999), cuyo éxito en taquilla propinó la aparición de su correspondiente e inevitable secuela: *Otra terapia peligrosa: ¡Recaída total!* (*Analyze that*, Harold Ramis, 2002) con idéntico equipo y reparto al de la primera parte. Así pues, y reconduciendo de nuevo el tema al objeto de nuestro interés, en *Los Soprano*, Tony Soprano rememora una tradición familiar que, al igual que ese tipo de cine que comentamos, queda enterrada por la contemporaneidad y se convierte en todo un *clásico*. De esta forma, se genera una perspicaz simetría dialógica entre su *modelo* y el que propugnan las nuevas generaciones representadas en la serie – hijos y sobrinos – cuyos referentes vitales, y por tanto cinematográficos, dentro de esta metáfora sobre la evolución de la tradición/género, queda representada en los *nuevos referentes del cine de género contemporáneo*. No deja de resultar notable, en este sentido, que para Christopher – sobrino de Tony – y su generación, el referente por antonomasia sea Quentin Tarantino¹²⁸.

La experiencia de colocar a un delincuente como eje del relato era completamente inédita en una serie de televisión, por lo que el rechazo de las *networks* no pilló a Chase por sorpresa. Inicialmente fue FOX quien se interesó por el proyecto, pero finalmente rechazó la serie y terminó siendo HBO quien dio luz verde para ser rodada y emitida. Es destacable que el principal handicap entonces, la *dudosa moralidad y postura contradictoria* que suscitaba la inclusión de un protagonista para un serial dramático televisivo como Tony Soprano, hoy en día sea emblema máximo de la creación de los personajes en la series

¹²⁷Robert de Niro, actor italoamericano de nacimiento, fue el mismísimo Al Capone en *Los intocables de Elliot Ness* (*The Untouchables*, Brian de Palma, 1987) y protagonizó *Érase una vez en América* (*Once upon a time in America*, Sergio Leone, 1984), *Casino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1995), *La chica del gángster* (*Mad dog and Glory*, John McNaughton, 1993), *Uno de los nuestros* (*Godfellas*, Martin Scorsese, 1990) y *El Padrino II* (*The Godfather, Part II*, Francis Ford Coppola, 1974), en papeles tallados definitivamente bajo un patrón muy similar.

¹²⁸Quentin Tarantino, cineasta referente de la nueva post-modernidad cinematográfica, se convirtió en un icono mundial tanto de crítica como de público por sus dos primeros largometrajes: *Reservoir dogs* (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992) y *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994). Por ellas, se le ha considerado el máximo estandarte del “nuevo lenguaje cinematográfico”, por su uso del montaje y la narración no lineal. Sin embargo, nosotros, como “voces de Tony Soprano”, en este caso como metaforización de la memoria del género y la historia del cine, deberíamos señalar que lo que Tarantino hace en realidad es gala de una innegable cinefilia y conocimiento de los clásicos en su inteligente – eso no lo negaremos – readaptación, pues ninguna de sus obras existiría sin filmes como *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956), sin duda el simiente estilístico, formal y narrativo del primer cine de Tarantino, hoy día más manierista, disfuncional y ecléctico.

del nuevo milenio. El ácido, cortante y desaliñado doctor Gregory House de *House (House M.D., David Shore, 2004 -)* es el sustento único y absoluto del éxito de su serial, un personaje cuyas características y comportamiento costaría creer hace años que resultaran tan atractivas para una audiencia tremendamente fiel. Y es que estamos, en cierta medida – y es otro tema que soportaría una reflexión más profunda –, en la era del *antihéroe*. Para ello sólo tenemos que detenemos en una de las últimas producciones del canal norteamericano *Showtime*, la destacada serie *Dexter* (Michael Cuesta, Tony Goldwyn, Robert Lieberman, 2006 -) basada en las novelas de Jeff Lindsay, donde ¿empatizamos? con un personaje protagonista que no es, ni más ni menos, que un asesino en serie. Otra vez queda patente, pues, el antes y el después que en las series del nuevo milenio marcó *Los Soprano*.

En suma, la narrativa de *Los Soprano* se resume a la perfección con la frase con la que David Chase inicia su audiocomentario del episodio duodécimo de la sexta temporada en DVD: «Bienvenido a *Los Soprano*, el famoso programa donde nunca pasa nada» (Thirion, 2007: 109). Esto nos recuerda tremendamente, y salvando las distancias, al razonamiento por el cual grandes obras del cine clásico y de autor, reconocidas mundialmente por historiadores y críticos de todas las épocas – podríamos estar pensando en títulos tan dispares en todos los aspectos como *Umberto D (Umberto D, Vittorio De Sica, 1952)*, *Un condenado a muerte se ha escapado (Un condamné à mort s'est échappé, Robert Bresson, 1956)* o, si queremos, la más reciente *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford, Andrew Dominik, 2007)* – son tildadas por el espectador con la mirada hipnóticamente subyugada por ese *nuevo cine de atracciones* que comentábamos en nuestro marco introductorio, de *filmes aburridos en los que no pasa nada en toda la película*. Es por ello que la apuesta de *Los Soprano* marca un antes y un después en la manera de concebir una serie de televisión. En sí misma, **crystaliza toda la evolución formal e historiográfica que hemos pretendido trazar en nuestro recorrido investigador**, tomando en cierta medida influencias de cada una de nuestras paradas en el camino, y a su vez, **supone el punto de inflexión para empezar a valorar todas las producciones posteriores, de cualquier índole y naturaleza, como corpus de estudio en el metafórico paso definitivo de los 24 fotogramas por segundo a los 24 episodios por temporada.**

4.7. *Everything. Everyone. Everywhere. Ends. A dos metros bajo tierra*

Las series no mueren, se interrumpen, entran en hibernación. Nunca hay nada absolutamente irremediable. (...) La muerte no es nada desde el momento en que se decreta que un año sólo es una “temporada”, o una jornada, como sucede en la serie 24. La genialidad de *A dos metros bajo tierra* ha consistido en cuestionar este axioma de la conjura. Ya no se trata de la continuación. Se trata del final. En sus premisas se pone en escena lo siguiente: el marco de una empresa familiar de pompas fúnebres, en donde la muerte del padre prende mecha a la historia. Rodeados de restos humanos, los Fisher reciben también la visita de fantasmas burlescos que los enfrentan continuamente a su propia mortalidad. El ritual del tránsito inaugural tiene su prolongación durante toda la serie: cada episodio permite ver, en su prólogo, la muerte del futuro cadáver-cliente. (...) De crisis de pánico a delirio paranoico, de depresión a adicción sexual, el tema de la serie era, además del fin, la enfermedad mental, el encierro en uno mismo, la disolución del otro, muerto o vivo, en su película interior. (...) *A dos metros bajo tierra* entrelazaba rupturas y rutina: abruptos efectos teatrales y cambios, movimiento de tics y de caracteres, ronda de fantasmas y cadáveres. Como profesionales de la muerte, los Fisher muestran una delicadeza admirable, capaces del melodrama y de la comedia, de la psicología y de la burla, de la ligereza y del nihilismo mórbido. *A dos metros bajo tierra* poseía todos los ingredientes para ser inmortal. (Aubron, 2007: 106)

En la ceremonia de los Oscar del año 2000, hubo una indudable triunfadora, la película *American Beauty* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999), ganadora de 5 de los más importantes galardones – incluyendo el de mejor película – sobre 8 nominaciones¹²⁹. La película rezumaba originalidad y frescura por los cuatro costados, y suponía un duro golpe a la tradición y cotidianeidad de la América más conservadora. Gran parte del mérito de todo ello residía en un guión corrosivo, inteligente, impactante, mordaz y perfectamente hilado,

¹²⁹*American Beauty* ganó ese año los Oscar a Mejor película – productores: Bruce Cohen y Dan Jinks –, Mejor actor protagonista – para Kevin Spacey –, Mejor fotografía – para Conrad L. Hall –, Mejor director – Sam Mendes –, y mejor guión original – Alan Ball –. Las tres nominaciones para las que no obtuvo premio fueron Mejor actriz protagonista – Annette Bening –, Mejor montaje – Tariq Anwar y Christopher Greenbury –, y Mejor banda sonora – Thomas Newman –.

además de ser **original** – no sólo como calificativo, sino en el estricto sentido del término, esto es, ideado originalmente para la pantalla – y no una muestra más de las ya frecuentes adaptaciones y *remakes* como mal endémico de la industria a las que ya hemos dedicado, en nuestro estudio, su correspondiente espacio en el marco introductorio. El brillante libreto corría a cargo de Alan Ball, quien tras su éxito con el filme, recibió una alud de ofertas, pero, curiosamente, fue en la *nueva* televisión en donde fijó su interés, y fue HBO quien le dio la libertad absoluta y necesaria para crear, producir, escribir y hasta dirigir su propia serie:

A comienzos de 2000 el guionista Alan Ball se encontraba en una posición envidiable después de ganar el Oscar por su trabajo para *American Beauty* (*American Beauty*, 1999). Un veterano de diversas comedias de situación como *Cybill* (*Cybill*, CBS, 1995-1998), **Ball quería seguir trabajando en televisión, sólo que en un tipo de televisión muy diferente**¹³⁰. Así que aceptó reunirse con Carolyn Strauss, la jefa de sección de entretenimiento de HBO, y escuchó, sorprendido, cómo ésta le proponía una idea para una serie sobre una funeraria regentada por una familia que examinara la relación de América con la muerte (...) Alan Ball se dio cuenta de que aquello iba a ser una oportunidad única para él como escritor. (Cascajosa, 2005: 109-110)

En muchos sentidos, *A dos metros bajo tierra* (*Six feet under*, Alan Ball, 2001-2005) tiene mucho de lo que ofreció *American Beauty*, sobre todo la ácida reflexión sobre temas hasta ahora tabús como las referencias más explícitas e incluso escabrosas hacia la muerte – esencialmente física – y sus consecuencias¹³¹ – más allá de las edulcoradas y manidas tramas sobre hospitales – y especialmente por su mirada desajustada a los patrones de la idílica felicidad familiar, el paso de tiempo, la rutina, la vejez y las enfermedades. Como podemos comprobar, a mucho de ello le corresponde una incontestable deuda con

¹³⁰La negrita es nuestra. No por casualidad acabaría trabajando para HBO, y en nuestro estudio, en el punto 4.2, ya utilizábamos curiosamente esas mismas palabras: *Algo diferente en televisión*.

¹³¹Nos resulta difícil de olvidar, a este respecto, la brillante línea de diálogo que puso Alan Ball en boca de Kevin Spacey en el guión de *American Beauty* cuando decía aquello de «Remember those posters that said “Today is the first day of the rest of your life”?, Well, that’s true of every day but one: the day you die», traducido como «¿Recordáis aquellos carteles que decían: “Hoy es el primer día del resto de tu vida”?, bueno, pues eso es cierto todos los días excepto uno, el día en que mueres.». Este genial cinismo se convertiría, sin lugar a dudas, en el simiento del estilo y la mirada ofrecidas en *A dos metros bajo tierra*.

Los Soprano, no en vano ya avisamos líneas atrás del antes y el después que supuso la creación de David Chase. No sólo en este sentido, sino que la representación de la muerte – normalmente a partir de una estructura episódica excesivamente recurrente en la que alguien fallecía en el *incipit* del capítulo – «se mostraba a menudo de forma tan rocambolésca que resultaba tan cómica como trágica, por lo que, como *Los Soprano*, *A dos metros bajo tierra* tenía una doble lectura como sofisticado drama e irreverente comedia.» (Cascajosa, 2005: 111).

El propio Ball lanzaba las siguientes preguntas a la hora de explicar el concepto básico sobre el que desarrolló su serie: «¿Quiénes son esas personas que trabajan en las funerarias y que contratamos para que hagan frente a la muerte en nuestro lugar? ¿Qué es lo que hacen en sus propias vidas cuando, en la empresa familiar, los niños crecen y se crían en un hogar donde hay cadáveres en el sótano y ven a su padre con un cadáver encima de la mesa y trabajando sobre él? ¿Qué haría usted?»¹³²

Durante sus inolvidables y aplaudidas cinco temporadas, la evolución de la serie y sus personajes fue considerable. Suele apuntarse que su *defunción* se debió a lastres como los «excesos melodramáticos y una molesta indulgencia que llevaron a que su popularidad descendiera notablemente desde su primera y celebrada temporada¹³³» (Cascajosa, 2005: 111) o «guiones que, aunque brillantes, a menudo caían en la repetición y en ocasiones, incluso en la pedantería» (Dunn, 2007b: 51). Sin embargo, sus 63 episodios conforman «una de las series más originales, inteligentes, complejas y depresivas de la ya mítica HBO» (Dunn, 2007c: 51). La producción era de absoluto lujo, la dirección de cada episodio era de ensueño, su puesta en escena era de lo más cuidada, y sus personajes estaban perfectamente caracterizados, amparado todo ello por unos guiones verdaderamente soberbios. Si bien la primera temporada y la segunda – aunque ésta menos – fueron magistrales, la tercera decayó considerablemente, mientras que la cuarta y la quinta intentaron enderezar el rumbo. En cualquier caso, la quinta y última temporada de un serial cuya despedida, aunque amarga, sonaba especialmente coherente en un *show* cimentado precisamente sobre algo tan trágico e inevitable como la muerte, se cerraba con un capítulo final especial – de 75 minutos de duración – que se convirtió en otro hito televisivo a cargo de la recientemente iniciada en estos lares, HBO, otra vez

¹³²Declaraciones extraídas de *Six Feet Under: In Memoriam interview*. La traducción es nuestra.

¹³³En su primera temporada el serial consiguió varios Emmys, como mejor director de serie dramática para el propio Alan Ball, mejor cásting de serie dramática, mejor actriz invitada en serie dramática para Patricia Clarkson, y mejor tema musical para Thomas Newman, además de un prestigioso Globo de Oro para Rachel Griffiths como mejor actriz de reparto.

más como paradigma de la **concepción del serial dramático televisivo como vía de expresión preferente del producto puramente cinematográfico de la más alta calidad:**

Con la quinta temporada me he quedado patidifuso. No estamos ante la mejor temporada de *A dos metros bajo tierra*, de eso nada, pero sí ante el mejor final televisivo de la historia catódica. Los primeros once episodios aguantan el tipo, sin ser ninguna maravilla ni por supuesto ningún fracaso, pero es el último, el capítulo especial de 75 minutos, sobre todo los 10 minutos finales, el que te deja boquiabierto. De todas las series que he visto en mi vida, y os aseguro que tanto por gusto como por afición he visto unas cuantas, nunca jamás he presenciado un final de semejante envergadura, un final que, curiosamente, y esto lo sabemos porque el propio Ball lo menciona en el audiocomentario que acompaña al episodio, no se le ocurrió a él sino a uno de los co-guionistas. No se trata sólo de un montaje capaz de arrancarle las lágrimas al más curtido, sino del desenlace más lógico que una serie de semejante temática necesitaba para cerrar el ciclo y atar cualquier cabo que a lo largo de estos años pudiera haber quedado suelto. Y si las imágenes rozan la perfección, qué decir de la música que las hilvana, una pieza titulada “Breath me” de grupo Sia (disco “Colour the small one”) capaz de erizarte aquellos pelos de la piel que ni siquiera sabías que existían. (...) Se despide una gran serie y lo hace a lo grande, con el mejor *the end* jamás producido para la pequeña pantalla, un *the end* que no olvidarás hasta que, lo siento, pero así es la vida, descansas a dos metros bajo tierra. (Dunn, 2007b: 51)

Como ya hemos comentado, además del uso de una narrativa ejemplar, *indiscutiblemente cinematográfica*, y además haciendo frente a temas controvertidos y polémicos, incluyendo un valiente retrato de la homosexualidad¹³⁴,

¹³⁴ «Ball ha logrado con la pareja formada por David Fisher (Michael C. Hall) y Keith (Matthew St. Patrick) el más elaborado retrato de una relación homosexual vista en la televisión norteamericana. Alan Ball es uno más de la decena de creadores televisivos que se declaran abiertamente homosexuales, entre ellos Darren Star (*Sensación de vivir*), Kevin Williamson (*Dawson crece*), Greg Berlanti (*Everwood*), Marc Cherry (*Mujeres desesperadas*), y Ryan Murphy (*Nip/Tuck, a golpe de bisturí*). Sin embargo, con la excepción de Williamson, ninguno ha dedicado relevantes tramas dentro de sus series a seguir la vida amorosa de un personaje homosexual, y menos aún a mostrar una pareja estable a lo largo de múltiples temporadas. La historia de David en *A dos metros bajo tierra* será el paso desde la represión a la liberación, incluyendo

una de las cosas que bajo nuestra atenta mirada investigadora desde el punto de vista del análisis fílmico, nos llama poderosamente la atención en *A dos metros bajo tierra*, es el de contar con **un opening absolutamente extraordinario**. Estamos comprobando como, a lo largo de nuestro trayecto investigador, son numerosas las referencias que, de manera inevitable, van surgiéndonos al respecto de estas *secuencias de créditos* características de los distintos seriales, y de su poder icónico en relación al análisis de la propia serie y sus *estilemas*. Es por ello que abriremos nuestro marco analítico con una necesaria aproximación al concepto y su evolución, toda vez que comprobaremos que es un extenso campo necesitado de ser atendido con mayor profundidad. Así, como apuntábamos, la secuencia de créditos iniciales de cada episodio de *A dos metros bajo tierra*, esto es, su *opening*, es una pieza magistral, especialmente larga¹³⁵, cargada de un simbolismo y un poder conceptual portentoso. Si con *Los Soprano*, su creador, David Chase, intentaba alejarse de los convencionalismos del *opening* del serial televisivo, *A dos metros bajo tierra* ofrece una obra digna de los mejores genéricos de la historia del cine¹³⁶. Haciendo gala de un exquisito minimalismo formal, y convirtiéndose en un inteligente compendio de elementos que resistiría continuados análisis desde una perspectiva **semiótica**¹³⁷, el *opening* hilvana con sumo ingenio, al son de un melancólico

un poderoso capítulo, “Una vida privada” (1.12), en el que se descubre que su último cliente resultó ser un joven que, resonando el caso de Matthew Shepard, fue apaleado hasta la muerte por su condición sexual. Sin embargo, frente al cliché del homosexual asexual, perfectamente equilibrado y dotado de las mayores virtudes, David es tan complejo como el resto de su familia y su relación con Keith está lejos de ser un modelo de felicidad» (Cascajosa, 2005: 111). Michael C. Hall, por cierto, que ciertamente se “encasilló” en su personaje de David Fisher como homosexual en una destacada interpretación a lo largo de toda la serie, encarna actualmente a Dexter, personaje protagonista de un muy reciente serial, llamado de forma homónima, *Dexter* (Michael Cuesta, Tony Goldwyn, Robert Lieberman, 2006-), en el que, para colmo del cambio extremo, Hall interpreta a un asesino en serie.

¹³⁵Insistimos en las recurrentes referencias a los aspectos formales de los *openings* como elementos de interés analítico capaces de concentrar muchos de los estilemas del show al que pertenecen.

¹³⁶Es inevitable no pensar, a este respecto, en la figura de Saul Bass, creador de algunas de las secuencias de créditos más magistrales y recordadas de la historia del cine, como sus colaboraciones con Alfred Hitchcock en *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) o *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1959), con Otto Preminger en *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden arm*, Otto Preminger, 1955) o *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, 1959), e incluso más recientemente con Martin Scorsese en *Uno de los nuestros* (*Godfellas*, Martin Scorsese, 1990) o *Casino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1995). Sus creaciones se convirtieron en paradigma del diseño gráfico y la originalidad, pese a que, más allá de su belleza y calidad, formalmente, poco – o nada – tienen que ver con la secuencia del *opening* de *A dos metros bajo tierra*.

¹³⁷De una forma muy genérica, la semiótica se define como el estudio de los signos, la estructura de éstos y cómo se da la relación entre el significante y el significado. A lo largo de la

theme a cargo del prestigioso compositor cinematográfico Thomas Newman¹³⁸ – el mismo autor de la inolvidable música de *American Beauty* con quien Ball trabajó –, una secuencia de imágenes profundamente simbólicas, etéreas, muy sutiles, conceptuales, icónicas tremendamente acordes con la atmósfera y el clima generado por la propia serie. Su relevancia fue tal, que muchos otros seriales posteriores, en otros canales distintos a HBO, e indudablemente con disímiles características, pero que intentaban emular en cierto modo el estilo y, sobre todo, la visión de la muerte y las relaciones con *el más allá* de *A dos metros bajo tierra*, construirían sus *openings* en una explícita declaración de deuda audiovisual con la creación de Ball. Es así como series tan dispares como la inscrita en el género del terror *Hospital Kingdom* (*Kingdom Hospital*, Stephen King, 2004)¹³⁹ o la más edulcorada *Entre fantasmas* (*Ghost whisperer*, John Gray, 2005-) lucen unos créditos claramente influenciados por el poder visual que en su día desarrolló el innovador *opening* de *A dos metros bajo tierra*. En el caso de *Hospital Kingdom*, *opening* verdaderamente cinematográfico¹⁴⁰ donde, como en *A dos metros bajo tierra*, se le confería a la música un papel destacado – magnífico y nostálgico *theme* de Ivy titulado “Worry about you” – en el que se sucedían los elementos simbólicos fantásticos en una atmósfera sombría y tétrica que nos transportaba hacia un hospital maldito; y en el caso de

historia han sido muchos los estudiosos del tema, entre ellos nombres ilustres como Umberto Eco, Noam Chomsky, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Jacques Lacan o Jacques Derrida. En el campo del cine, algunos cineastas de corte esencialmente intelectual, como el ruso Andrej Tarkovski, han dotado a diversos elementos y objetos en sus filmes de significados y simbologías muy poderosos que se han tornado en inequívocos estilemas en sus obras.

¹³⁸Newman ha estado nominado hasta en 8 ocasiones al Oscar por sus partituras, aunque nunca ha ganado ninguna estatuilla, pero sí un Emmy precisamente por el *theme* de *A dos metros bajo tierra*. Más allá de puntuales galardones, le debemos memorables composiciones como las de *Cadena Perpetua* (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994), *American Beauty* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999), *Camino a la perdición* (*Road to perdition*, Sam Mendes, 2002) o *El buen alemán* (*The good german*, Steven Soderbergh, 2006), todas ellas nominadas al Oscar, entre muchas otras.

¹³⁹*Hospital Kingdom*, «tenebrosa serie limitada de Stephen King que fue una interesante apuesta por el terror en televisión» (Cascajosa, 2005: 160), adaptaba para el público americano la mini-serie danesa *The Kingdom* (*Riget*, Lars Von Trier, 1994), ideada por el inclasificable cineasta Lars Von Trier. Obtuvo resultados discretos de audiencia, contaba con una cuidada producción e interesantes interpretaciones – especialmente la joven Jodelle Micah Ferland que más tarde se prodigaría frecuentemente en el cine en filmes como *Silent Hill* (*Silent Hill*, Christophe Gans, 2006) o *Tideland* (*Tideland*, Terry Gilliam, 2006) – pero es en su trabajado *opening* donde encontramos gran parte de su interés.

¹⁴⁰Balló y Pérez (2005: 176), reflexionando sobre el ítem: “hospital demoníaco” en referencia a *Hospital Kingdom*, decían que se trataba de un «*Twin Peaks* hospitalario», la serie que «trabaría un vínculo más estrecho entre medicina e infierno», haciendo especial hincapié en el producto autoral danés dirigido por Lars Von Trier por su mayor interés respecto a la adaptación norteamericana.

Entre fantasmas, una composición más sencilla pero intensamente conceptual, con una duración más acorde con el *timing* televisivo de la contemporaneidad – en torno al medio minuto – y ya con espacio relegado a la más convencional aparición de su mediática protagonista Jennifer Love Hewitt (Fig. 21)



Fig. 21: Comparativa *openings* *A dos metros bajo tierra*, *Hospital Kingdom* y *Entre Fantasmas*, todo un escaparate estilístico de elementos semióticos sobre la muerte con atmósferas profundamente melancólicas.

4.8. Que siga la apuesta

Si bien *Los Soprano* y *A dos metros bajo tierra* serán recordadas – pues ambas ya han concluido – como los máximos estandartes de la definitiva aproximación a la narración cinematográfica experimentada por las series de te-

levisión dramáticas del nuevo milenio – siendo considerada la primera como el punto de inflexión fundacional, y la siguiente, como la confirmación de la apuesta – fueron algunas más las producciones que, desde HBO, y en los años venideros, contribuyeron decisivamente al asentamiento definitivo de un proyecto que buscó construir un modelo televisivo **diferente**, y acabó lográndolo, convirtiéndose en un incuestionable referente para el audiovisual contemporáneo. No obstante, cada una de estas series, que a continuación listaremos y definiremos con brevedad – pues no podemos permitirnos mayor profundidad de análisis en coherencia a los límites y objetivos de nuestro estudio –, no llegaron nunca a alcanzar el éxito a los distintos niveles que sí consiguieron sus antecesoras, en parte debido a que el modelo cualitativo innovado empezó a ser magníficamente adaptado por el resto de televisiones, que pasaron a producir los seriales **vigentes que hoy son referencia de calidad** y HBO se encontró compitiendo con un *monstruo nacido de un envite que ella misma había gestado*: La gran mayoría de series de nuestro corpus cuyos recursos seleccionados para continuar con la comprobación de la hipótesis inicial, que ocuparán el grueso del marco analítico de la presente investigación, corresponderán precisamente a ese aluvión de nuevos seriales que surgieron inmediatamente después del *boom* que supuso la apuesta de HBO y que, cronológicamente, se hace coincidir con el cambio de milenio. En cualquier caso, la totalidad de las series que a continuación relacionamos siguió siendo un prodigio ejemplar de calidad, niveles de producción cinematográficos y rigor exquisito en sus guiones, tramas e interpretaciones. Un sello de marca al que HBO continuaba – y continúa – sin renunciar.

4.8.1. *Bajo escucha (The wire)*

Bajo escucha (The Wire, David Simon, 2002-2008) supuso el mayor ejemplo de «gema televisiva necesitada de reconocimiento» (Cascajosa, 2005: 112) en un momento en el que parecía probado que *la mirada mainstream* había recavado en otros incipientes derroteros, quedando claramente cautivada por las interesantes nuevas producciones seriadas, fruto de la reacción de los demás canales al *movimiento de fichas* de HBO. Así, mientras una audiencia planetaria quedaba seducida por el surgimiento de magníficos seriales de sobrada referencia y calidad, como *Alias*, *C.S.I.* o *24* – no olvidemos que, todas ellas, *a rebufo* del modelo innovador de *Los Soprano* – HBO producía *Bajo escucha (The wire)*, una serie policíaca visualmente gris y decadente que retrataba el narcotráfico en la zona de los complejos del oeste de Baltimore.

En *Bajo escucha (The wire)*, tras el asesinato del testigo ocular de un homicidio frente a la corte federal, la policía decide crear un equipo especial para

conseguir la detención de Avon Barksdale, traficante de la zona y supuestamente la persona que ordenó el asesinato. Se inicia así una investigación que irá creciendo y salpicando a mucha más gente de la que los mismos jefes y la policía deseaban en un principio. Éstas son solo cuatro pinceladas del argumento de la primera de las cinco temporadas que componen la serie. Aunque pudiera parecer una serie de policías al uso, nada más lejos de la realidad. *Bajo escucha* (*The wire*) es el polo opuesto de seriales como *C.S.I.* o *The Shield*; la acción no se sintetiza, se dilata. Atrapa al espectador sin mecanismos de espectacularización como los tiros o las persecuciones, y cada temporada – al igual que aquella germinal *Twin Peaks* – se centra en un único caso que se va desmenuzando con detenimiento, paso a paso. Tan importante como los policías que investigan el caso – y aquí radica la diferencia con otras series al uso – son los traficantes a los que persiguen, y la línea que los separa se hace más difusa que nunca, llegando incluso a sentir una mayor empatía por estos últimos. Su preocupación casi extrema por el detalle nos introduce en la realidad más cruda de los barrios periféricos, las escasas opciones de vida de los traficantes, así como a todo lo que rodea una investigación: burocracia agotadora, jueces y abogados más preocupados por sus propias carreras que por cumplir su deber, palizas, corrupción... Todo ello en la búsqueda declarada del mayor realismo posible. Esto la convierte en un serie mucho más *lenta* de lo habitual – en el mejor sentido de la palabra – y sin duda en un producto HBO, de nuevo, **diferente**.

The Wire. Bajo Escucha era una novela visual, lo que venía a significar que debía ser analizada como un libro y no como una serie convencional. Por ello, frente a los explosivos capítulos pilotos de la mayoría de las series, el de *The Wire. Bajo Escucha* es sorprendentemente minimalista, al igual que los que lo siguen. Como en una novela, los primeros capítulos deben servir para plantear el argumento presentando los ambientes y los personajes. Y un diálogo sin importancia en un capítulo puede revelar información valiosa que sólo tendrá importancia seis o siete más tarde. (...) Los héroes de *The Wire. Bajo Escucha* son un grupo de policías que eran lo peor de cada comisaría, su oficina es un sótano para calderas y su mayor empeño es conseguir un ordenador para no tener que hacer los informes a máquina. Y frente a la estilización que caracteriza el drama procedimental moderno, los protagonistas no parecen modelos, la sangre es desagradable de ver y la violencia es realista. A todos los niveles (estético, narrativo, temático e ideológico) no hay otra manera de definir a *The Wire*.

Bajo Escucha que como el anti-C.S.I. (Cascajosa, 2005: 113-114)

La crítica pronto la consideró como una de las mejores series de televisión de todos los tiempos¹⁴¹ – algo que tratándose de HBO ya sonaba recurrente –, amparada en una trama tremendamente absorbente, los episodios de *The Wire* eran densos e innovadores, y contaban con unos guiones soberbios en los que se abordaban varias tramas de forma impecable, en las que se movían una gran cantidad de personajes perfectamente definidos con una verosimilitud, realismo y crudeza desconocidos en las habituales series de policías.

Y así, HBO continuaría desarrollando grandes series durante los siguientes años, siempre con niveles de producción exquisitos y un cuidado máximo por la calidad de los guiones. Así se gestaron grandes producciones seriadas como *Carnivàle* (*Carnivàle*, Daniel Knauf, 2003-2005), *Roma* (*Rome*, Bruno Heller, John Millius, William J. Macdonald, David Frankel, Adrian Hodges, Alexandra Cunningham, 2005-2007) o *Deadwood* (*Deadwood*, David Milch, 2004-2006).

4.8.2. *Carnivàle*

«*Carnivàle* seguía las desventuras de un circo durante la Depresión en clave de realismo mágico» (Cascajosa, 2005: 114-115), describiendo la vida de dos grupos de personas en el fondo de cuyas relaciones se inscribía la eterna batalla entre el bien y el mal, la pelea entre el destino y el libre albedrío. Su historia mezclaba la teología cristiana con el agnosticismo y la masonería, particularmente sobre los caballeros templarios. La serie, filmada en Santa Clarita (California) y otras localizaciones del sur del Estado, fue rodada en dos temporadas y, aunque cada episodio describía una historia en el discurrir diario de una caravana, en su conjunto formaba parte de una trama mayor: la batalla de Dios contra el diablo que se resolvía en su segunda temporada. *Carnivàle* fue un producto único que a su vez supuso una excepción a la mecánica productiva de HBO, que siempre se había caracterizado por dar fin a sus series, ya que, debido al estancamiento en audiencia, pero sobre todo, a los importantes incrementos en los gastos de producción de la segunda temporada – cuyo coste por episodio rondaba los cuatro millones de euros – HBO se vio obligada a anunciar la cancelación definitiva de la serie¹⁴² entre el malestar de sus numerosos

¹⁴¹Entre numerosísimas nominaciones a multitud de galardones, *The Wire* fue elegida por la revista Time la mejor serie de televisión de 2002; así como el Programa de Televisión del Año por el American Film Institute en 2003 y 2006 o el premio a la mejor música en 2004 por la ASCAP (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Publicantes).

¹⁴²«Knauf no era un hombre de televisión, y como tal no comprendió que era imprescindible un equilibrio entre avanzar la historia lo suficiente para recompensar la atención del espectador

fans, que a día de hoy aún esperan una nueva temporada o una película como extensión de la serie.

4.8.3. *Roma*

Para la producción de la colosal *Roma*, HBO unió sus fuerzas con la RAI italiana y la BBC británica, para crear una impecable serie galardonada con varios premios BAFTA, Globos de Oro y Emmys. *Roma* se situaba en la época del paso de la República Romana al Imperio, y fue rodada en los alrededores de la actual capital italiana y en los antiguos estudios de Cinecittà, en una superficie de más de 200.000 metros cuadrados y la participación de más de 350 personas. Por ello, es la serie más cara de la historia de la televisión, con un presupuesto de cien millones de dólares. La serie profundiza en el drama histórico que representó el periodo de la violenta transformación de Roma, un cambio causado por una guerra civil entre populistas y conservadores, las crisis de las instituciones políticas y las actuaciones profundamente ambiciosas de un puñado de egocéntricos hombres y mujeres. Así, la serie concede un espacio considerable a la conducta sexual de los personajes, abundando las escenas explícitas e imágenes de órganos sexuales masculinos para complementar el juego de intrigas familiares y conyugales, incluyendo el libertinaje del legionario romano, el presunto sadismo de Octavio, la bisexualidad de Octavia y Servilia, o el incesto de Octavia y Octavio sumados a una Cleopatra sumamente licenciosa. La serie causó considerables controversias desde su producción hasta su emisión, tanto por sus contenidos explícitos como por sus desviaciones históricas. En cualquier caso se ha convertido en todo un referente de calidad máxima en la creación de una serie televisiva con un nivel de exigencia en la producción enteramente cinematográfico¹⁴³.

(y más aún cuando exigen largos periodos de tiempo entre temporadas) y no avanzarla demasiado para mantener el plantamiento argumental todo el tiempo posible. Por el contrario, Knauf afirmó que la serie sólo iba a tener sentido tras las seis temporadas que tenía planeadas, una base demasiado ambicios para una serie cuyo desarrollo narrativo era extraordinariamente lento y que contaba con un grupo de personajes fascinantes cuyas motivaciones eran sin embargo opacas» (Cascajosa, 2005: 116)

¹⁴³La serie fue filmada en alta definición con la cámara profesional Panasonic SDX 900 DVC-PRO 50, elegida después de muchas y largas discusiones. Para la reproducción fidedigna de la época, gran parte del histórico presupuesto de la serie se dedicó a la construcción extremadamente cuidadosa, por parte de un numeroso equipo de expertos internacionales, de decorados extremadamente realistas, con especial atención a la hora de recrear las villas de los patricios, el foro romano o el Aventino, el barrio bajo de la ciudad. Una parte significativa de estos decorados fue más tarde destruida por el incendio que sufrieron los estudios de Cinecittà el 10 de Agosto de 2007.

4.8.4. *Deadwood*

Deadwood es un interesante híbrido entre el *western* y el género de *gánsters*, algo a lo que también contribuye la utilización casi exclusiva de escenarios urbanos. Pese a la herencia de John Ford que asocia al *western* con los espacios abiertos de inescrutables praderas, *Deadwood* es un relato claustrofóbico que se desarrolla en las diminutas y sucias calles de la ciudad, en las oscuras habitaciones de hotel y en siniestros lugares de recreo. (Cascajosa; 2005: 117)

Llegados a este punto, con el nuevo milenio entrado y sobrepasado con holgura el centenario del cine, parecía una osadía mayúscula proclamar a los cuatro vientos que alguien pudiera mostrarnos el *western* como nunca antes se había hecho. John Ford, Howard Hawks, John Sturges, Clint Eastwood o Kevin Costner, entre muchos otros, se habían encargado de asociar a este género cinematográfico las más altas cotas de popularidad y recuerdo a través de filmes inolvidables en los que héroes y villanos se enfrentaban hasta la extenuación por un palmo de terreno, un ganado de reses o la defensa de la ley o el honor. Sin embargo, de nuevo HBO tenía algo que decir en su incesante tesón por convertir las series dramáticas de televisión en auténticos objetos de culto. En 2004, y de la mano de su creador, David Milch, nos daba la bienvenida a *Deadwood, un lugar infernal donde hacerse rico*, un producto sorprendente que se movía a medio camino entre la ficción y el documental, con un realismo que rayaba la perfección y, como siempre, con unos guiones que puestos en boca de un grupo de actores magistralmente ajustados, dejaba boquiabiertos a muchos de los más exigentes seguidores de un género tan históricamente cinéfilo. Su absoluto responsable, David Milch, antiguo profesor de literatura inglesa en Yale, que ya escribió un guión en la mítica *Canción triste de Hill Street*¹⁴⁴, hace gala de una capacidad narrativa impresionante y una excepcional valentía en el tratamiento de sus historias. En *Deadwood*, los personajes son fundamentales, y, al igual que ya ocurriera en otros seriales como *Policías de Nueva York*, todos y cada uno de ellos – algunos basados en personajes reales, otros no – son el motor de la serie, con la particularidad que, en esta ocasión, el propio pueblo en sí mismo es un personaje y, probablemente, el más importante. Milch, además, no es alguien que deje nada al azar y eso se puede confirmar con facilidad simplemente descubriendo que el piloto de la

¹⁴⁴El episodio que escribió, perteneciente a la tercera temporada, acabó llevándose un Emmy, pero Milch no tenía entonces ninguna intención de dejar la enseñanza por más dólares que Hollywood le pusiera delante para que se trasladara a la meca del cine.

serie lo dirige Walter Hill¹⁴⁵. Incluso podemos – nuevamente – acudir al *opening* de la serie¹⁴⁶, para comprobar de primera mano que lo que va a acontecer al espectador será una experiencia francamente extraordinaria. Y es que probablemente, y parece que HBO con cada producción va subiendo escalones en su propia reafirmación, *Deadwood* es una de las series más ambiciosas de todos los tiempos. Como sucedía en *Roma*, el set sobre el que se asienta el pueblo es una oda al realismo, hasta el punto de que el maquillaje, vestuario y decorados se crearon a partir de una concienzuda investigación *ex profeso*, algo impensable para una serie de televisión pocos años antes. El excelente trabajo de dirección artística y producción supone «un auténtico viaje en el tiempo. Es coger la máquina inventada por H.G. Wells y trasladarnos a una de las épocas más increíbles y emocionantes de la historia americana» (Chigliak, 2006: 59).

Es evidente que en los últimos años hemos asistido a un resurgimiento del medio televisivo. Hasta hace poco tiempo hablar sobre la pequeña pantalla era hablar sobre el hermano pequeño, y más bien tonto, del cine. Nadie pone en tela de juicio que el cine es un arte, no hablemos ya de la literatura. Pero si te atrevías a realizar esa misma valoración sobre las series de televisión eras poco menos que un loco. Por algo la llamamos la caja tonta. Pero los tiempos han cambiado y en la actualidad estas afirmaciones parecen haber pasado a la historia. De hecho, empezamos a hablar de la televisión como el medio donde se consigue la calidad y libertad de las cuales carece el cine. Mientras que una película tiene que tratar de complacer al mayor número de personas posibles, una serie se dirige a un sector de público determinado, lo cual evidentemente no coarta la libertad creativa de los guionis-

¹⁴⁵Walter Hill, productor y director que ya había estado ligado a algunos títulos tratados en la presente investigación como *Historias de la cripta*, es uno de los nombres que junto a Steven Spielberg, George Lucas, John Millius, Brian de Palma, Martin Scorsese, Paul Schraeder o Francis Ford Coppola, formaron parte de la generación de los 70, históricamente reconocida como la modernizadora del cine estadounidense. Hill es especialmente conocido por haber revitalizado las últimas décadas del género del *western*, de ahí la inteligente elección que suponía para *Deadwood*, más aún cuando su introducción en la industria cinematográfica se produjo, en 1972, en el rodaje de *La huida* (*The getaway*, Sam Peckinpah, 1972) donde trabajó de la mano del gran renovador del género: Sam Peckinpah. A pesar de que sus éxitos no han pertenecido al *western* – como *Los amos de la noche* (*The Warriors*, Walter Hill, 1979), que escribió y dirigió – siempre ha declarado que su pasión ha sido el cine del oeste y su referente fundamental, la obra de John Ford.

¹⁴⁶No cesamos en nuestro empeño de reiterar la importancia icónica que tiene el *opening* de la serie de televisión a la hora de plasmar simbólicamente con un ajuste milimétrico las características narrativas, expresivas y formales del *show* en su compendio.

tas. Mientras que el éxito de una película se mide en función de los espectadores del primer fin de semana, series como *The wire* están en antena durante cinco temporadas sin que la más vista supere los 600.000 espectadores. Incluso actores y actrices de Hollywood empiezan a preferir los seriales, ahí están los ejemplos de Forest Whitaker, Glenn Close o Alec Baldwin. Y aunque muchas cadenas han emitido series de culto en los últimos tiempos, sin duda existen tres letras que han hecho que nos pegemos al televisor como nunca antes habíamos imaginado: HBO. Este canal norteamericano nos ha proporcionado los productos audiovisuales más audaces y atrevidos de los últimos años. (Herrero, 2008: 63)

Después de todo lo señalado, desde los orígenes y constitución de HBO, sus inicios con los seriales dramáticos, hasta llegar a la constante reformulación de un patrón de producción basado incondicionalmente en la calidad a todos los niveles, y haciendo hincapié, sobre todo, en el antes y el después que supuso la apuesta de *Los Soprano*, parece corroborada la importancia capital que ha tenido HBO en el escenario audiovisual contemporáneo. Destacábamos en nuestra hipótesis inicial dos factores condicionantes del estado ascendente actual del serial televisivo dramático en contraposición al agotamiento del modelo hegemónico cinematográfico. Con *Twin Peaks* se desarrolló un modelo **carente de continuidad**, un hito televisivo que quedó como un islote de *cinematografía pura* en medio de un hierático océano televisivo que no supo afrontar su envite. Sin embargo, sin su aparición, no habiéramos llegado a **la producción de HBO**, una apuesta que, en esta ocasión, **sí fue perpetuada** tanto por el propio canal, que la convirtió en sello de calidad e imagen de marca, como por el resto de televisiones, que supieron **adaptar el interés cinematográfico por el medio televisivo** que HBO propugnaba de un modo tan inteligente y productivo, que hizo suyo todo un universo de seriales de televisión dramáticos que hoy día son referentes absolutos del panorama audiovisual planetario, tanto a nivel de audiencia, como de crítica, e incluso, algo impensable sólo algunos años atrás, **de interés académico en el campo del análisis fílmico**.

Bibliografía citada

- AGUILERA, CHRISTIAN (2000), *La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine americano*, Editorial 2001, Madrid
- AUBRON, HERVÉ (2007), "A dos metros bajo tierra: Los cinco o seis últimos minutos" en *Cahiers du cinema España, número 1*, Mayo 2007, Caimán

- Ediciones, Madrid, págs. 106-107
- CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN (2005), *Prime Time: las mejores series de televisión americanas, de C.S.I. a Los Soprano*, Calamar Ediciones, Madrid
- CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN CARMEN (2006a), *El espejo deformado, versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla
- CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN (2006b), *De la TV a Hollywood, un repaso a las películas basadas en series*, Arkadin Ediciones, Madrid
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS (1999) *El surgimiento del telefilme: Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Paidós, Barcelona
- CHIGLIAK, ED (2006), “Deadwood, 1ª Temporada Episodios 01-12” en *Edición Limitada DVD, Número 38*, Septiembre 2006, The Searchers S.L., Barcelona, págs. 58-60
- COMPANY, JUAN MIGUEL Y MARZAL, JOSÉ JAVIER (1999), *La mirada cautiva: formas de ver en el cine contemporáneo*, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, Valencia
- DUNCAN, PAUL (2008), *Stanley Kubrick, el poeta de la imagen (1928-1999)*, Taschen, Germany/Barcelona
- DUNN, DAVID (2007a), “Twin Peaks, 2ª Temporada, Parte 1, Episodios 08-18” en *Edición Limitada DVD, Número 42*, Enero 2007, The Searchers S.L., Barcelona, págs. 52-54.
- DUNN, DAVID (2007b), “A dos metros bajo tierra, 5ª Temporada, Episodios 52-63” en *Edición Limitada DVD, Número 42*, Enero 2007, The Searchers S.L., Barcelona, págs. 50-51.
- DUNN, DAVID (2007c), “Alfred Hitchcock Presenta... 1ª Temporada Episodios 01-39” en *Edición Limitada DVD, Número 47*, Junio 2007, The Searchers S.L., Barcelona, págs. 54-57.
- FINLER, JOEL. W. (2006), *Historia de Hollywood, un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*, Ma Non Troppo, RobinBook, Barcelona

- GOMERY, DOUGLAS (1986), *Hollywood: el sistema de estudios*, Verdoux, Madrid
- GOMERY, DOUGLAS (1996), “La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood”, en HEREDERO, CARLOS F. Y TORREIRO, CASIMIRO (EDS.) (1996), *Historia General del Cine Volumen X, Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Cátedra, Madrid
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2001), *Guía para ver y analizar Arrebato*, Nau Llibres - Octaedro, Valencia
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2006), *Guía para ver y analizar Al final de la escapada*, Nau Llibres - Octaedro, Valencia
- GUBERN, ROMÁN (1995a), “Cien años del cine”, en PALACIO, M. Y ZUNZUNEGUI, S. (eds.) (1995), *Historia General del Cine Volumen XII, El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid
- GUBERN, ROMÁN (1995b), “El cine después del cine”, en PALACIO, M. Y ZUNZUNEGUI, S. (eds.): *Historia General del Cine Volumen XII, El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid
- HEREDERO, CARLOS F. (1996), “Los directores: el relevo generacional”, en HEREDERO, C.F. Y TORREIRO, C. (eds.) (1996), *Historia General del Cine Volumen X, Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Cátedra, Madrid
- HERRERO, ÁLEX (2008), “The Wire (Bajo escucha), 1ª Temporada Episodios 01-13” en *Edición Limitada DVD*, Número 60, Septiembre 2008, The Searchers S.L., Barcelona, págs. 62-64
- MARTÍN, SARA (2006), *Expediente X: En honor a la verdad*, Alberto Santos Editor, Madrid
- MARZAL FELICI, JOSÉ JAVIER (2004), *Guía para ver y analizar Ciudadano Kane*, Nau Llibres - Octaedro, Valencia
- MÜLLER, JÜRGEN (Ed.) (2002), *Cine de los 90*, Taschen, Múnich / Barcelona
- ROMERO, RUBÉN (2008), “Televisión, Camina Conmigo”, en *Cinemanía*, Número 154, Julio 2008, págs. 91-102
- SCHATZ, THOMAS (1988) *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Pantheon, Nueva York

SERNA MENÉ, DAVID (2000), *Guía para ver y analizar Laura*, Nau Llibres - Octaedro, Valencia

SPOTO, DONALD (1984), *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, Ultramar, Barcelona

TRUFFAUT, FRANÇOIS (1985): *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid

VALENCIA, JAVIER J. (2000), *Twin Peaks: 625 líneas en el futuro*, Recerca Editorial, Navarra

VALENCIA, JAVIER J. (2006) *David Lynch: El Zar de lo Bizarro*, Cameo Media, Libro que acompaña a la edición limitada del DVD *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo*, Cameo Media S.L., Barcelona