

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

De *Compañeros* a *No te fallaré*: Manuel Ríos San Martín y la experiencia en la producción cinematográfica de Globomedia¹

CONCEPCIÓN CASCAJOSA VIRINO

BEGOÑA HERRERO BERNAL

*Grupo de investigación «Televisión: memoria, representación e industria»
Universidad Carlos III de Madrid*

NO TE FALLARÉ Y LOS INTERCAMBIOS ENTRE CINE Y TELEVISIÓN EN ESPAÑA

No se puede negar que el cine y la televisión estaban condenados a entenderse. Asu-
midos como ámbitos antagónicos durante mucho tiempo (aunque más en la superfi-
cie que en el fondo), su realidad actual es que a menudo son indistinguibles, engr-
najes ambos de un sistema audiovisual cada vez más fragmentado y diversificado que
está en manos de unos cuantos grupos empresariales globalizados. La experiencia
muestra que cine y televisión son medios que se complementan, no se excluyen
mutuamente. A un mero nivel económico, la televisión se ha nutrido de películas
para rellenar sus parrillas, pero también con ello ha dado a los estudios y productoras
una elevada fuente de financiación. Históricamente la televisión también ha servido
como escuela de aprendizaje para actores, productores, guionistas y directores que
después saltaron a un medio más legitimado como el cine, pero además ha sido des-
tino final de profesionales que han dejado atrás sus horas más gloriosas. En España la
experiencia es en este aspecto similar a la de otros países como Estados Unidos y Gran

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación del Proyecto de Investigación I+D «Cultura, sociedad y televisión en España (1956-2006)».

Breña. Manuel Palacio (2006) ha afirmado que la importancia de los trabajos para televisión de profesionales cinematográficos permitiría realizar una historia paralela del cine español, destacando especialmente a la llamada generación de la televisión surgida de los primeros alumnos de la Escuela Oficial de Cine:

El término es de origen estadounidense y no tiene completa aplicabilidad a la situación de España. A pesar de ello debe indicarse que Pilar Miró, Josefina Molina, Claudio Guerín Hill o Narciso Ibáñez Serrador, entre una larga lista de directores cinematográficos, inician su carrera audiovisual en televisión y luego saltan, en general con éxito de público y crítica, a la pantalla grande.

Nuestro interés es ahondar en esta cuestión desde una perspectiva particular que hasta el momento no ha sido objeto de demasiada atención crítica: las películas basadas en programas de televisión. Se trata de una variedad característica de los intercambios de materiales narrativos entre ambos medios que, a modo de reciclaje y reaprovechamiento, han contribuido a crear una cierta sinergia industrial más patente durante la última década que en periodos anteriores. En una primera etapa, que coincide con el monopolio de TVE, se producen tres casos pioneros: *Escala en Hi-Fi* (1963, Isidoro Martínez Ferry), inspirada libremente en *Escala en Hi-Fi* (TVE1: 1961-1967), *La casa de los Martínez* (1971, Agustín Navarro), basada en *La casa de los Martínez* (TVE1: 1967-1971), y *Avisa a Curro Jiménez* (1978, Rafael Romero-Marchent), que toma como referente a *Curro Jiménez* (TVE1: 1977-1981). Aunque durante un periodo de dos décadas no se produjo en España ninguna película basada en una serie de televisión, eso no significa que los intercambios entre ambos medios desaparecieran del todo. Una de las modalidades más significativas fue la de estrenar en salas de cine proyectos originalmente concebidos para televisión. Como ejemplo podemos citar el caso de *Fuenteovejuna* (TVE1: 1975), una adaptación de Juan Guerrero Zamora de la obra de Lope de Vega que se convirtió en la producción más cara de TVE hasta ese momento. Tras conflictos sobre el presupuesto y el final de la obra, la acción de la censura fue determinante para que *Fuenteovejuna*, filmada en 1970, se estrenara en cine en 1972 y no fuera emitida en televisión hasta abril de 1975 (Ibáñez, 2006: 49). Un caso algo diferente fue *Amantes* (1991, Vicente Aranda), en principio concebida como un capítulo de la serie *La huella del crimen* (TVE1: 1985-1991). Finalmente, el director Vicente Aranda y el productor Pedro Costa decidieron aumentar la duración y presupuesto del capítulo de esta crónica de algunos de los casos más sonados de la historia criminal de España.

Además de *Eso* (1998, Fernando Colomo), un telefilme producido para Antena 3 exhibido en cines, también podemos destacar las experiencias de *El abuelo* (1998, José Luis Garcí) y *Los Borgia* (2006, Antonio Hernández), en origen miniseries de elevado presupuesto, respectivamente para TVE y Antena 3, que se estrenaron en montaje aligerado en salas como forma alternativa de explotación superando el millón de espec-

tadores. Ambas tienen como precedente el caso pionero de *La plaça del diamant* (1982, Francesc Betriú), una ambiciosa adaptación de la novela de Mercè Rodoreda. En una segunda etapa ya nos encontramos en un mercado televisivo más abierto en el que desde 1989 forman parte las cadenas privadas. Desterrado el monopolio público, será el momento de las productoras independientes. Las adaptaciones cinematográficas de programas de televisión toman como referentes un relato de ficción, *No te fallaré* (2001, Manuel Ríos San Martín), basada en la serie *Compañeros* (Antena 3: 1998-2002); un programa de variedades, *¡Ja me maaten...!* (2000, Juan A. Muñoz), cuyo protagonista es un personaje recurrente de *Éste no es el programa de los viernes* (TVE1: 1998), y dos formatos de telerrealidad, *El gran marciano* (2001, Antonio Hernández), procedente de *Gran Hermano* (Telecinco: 2000-), y *OT: la película* (2002, Jaume Balagueró y Francisco Plaza), que toma como base *Operación Triunfo* (TVE1: 2001-2004, Telecinco: 2005-). El estudio de estos relatos nos permite ofrecer una triple perspectiva que incluye los mecanismos de creación en el contexto de la configuración industrial, los procesos de adaptación narrativa y, por último, las modalidades de explotación y recepción por parte del público.

En este trabajo hemos seleccionado como caso de estudio la película *No te fallaré*, y más concretamente el proceso de adaptación desde la perspectiva de Manuel Ríos San Martín, productor ejecutivo de la serie en ese momento que asumió la principal dirección creativa de la película. El caso de *No te fallaré* nos permitirá analizar la particular situación de la producción audiovisual en España a comienzos del nuevo milenio y las complejidades que supone intentar armonizar la visión creativa con las limitaciones industriales y las necesidades de producción.

EL SISTEMA DE TRABAJO DE GLOBOMEDIA Y *COMPAÑEROS*

La productora de televisión Globomedia fue constituida en 1993 por el artista Emilio Aragón y el director Daniel Écija, a los que rápidamente se unieron otros profesionales como José Miguel Contreras, Manuel Valdivia, José María Irisarri y Andrés Varela. Globomedia logró colocarse como una empresa puntera en el mercado audiovisual español merced a éxitos como *Médico de familia* (Telecinco: 1995-1999), *Menudo es mi padre* (Antena 3: 1996-1998), *Periodistas* (Telecinco: 1998-2002) y *Siete vidas* (Telecinco: 1999-2006) en el campo de la ficción, y *El gran juego de la oca* (Antena 3: 1993-1995), *Caiga quien caiga* (Telecinco: 1996-2002) y *El informal* (Telecinco: 1998-2002) en el área de la no ficción. *Compañeros*, que comenzó su emisión en 1998, se situó como el programa de ficción más marcadamente juvenil de todos los producidos hasta entonces por Globomedia, que se escoraban o bien hacia el drama familiar (como *Médico de familia*) o bien hacia los ambientes profesionales (como *Periodistas*). En este caso los protagonistas eran un grupo de alumnos y pro-

fesores de un centro educativo de primaria y secundaria, el Colegio Azcona, a los que se sumaban los propios trabajadores no docentes del centro y los padres de los alumnos. La serie supo sacar partido a los temas de actualidad insertados en la problemática de la adolescencia, ya que, aunque se trataba con el relato intergeneracional llegar a un público diverso, eran los personajes adolescentes, encabezados por Quimi (Antonio Hortelano) y Valle (Eva Santolaria), los que dominaban la mayor parte de los capítulos. Tras unos inicios titubeantes, *Compañeros* experimentó una trayectoria ascendente y para la temporada 1999-2000 ya se convirtió en el programa más visto de Antena 3 con una media de 4.700.000 espectadores (GECA, 2000, p. 40). Aunque con un número de espectadores ligeramente inferior (4,5 millones), en la temporada 2000-2001, coincidiendo con sus sexta y séptima tandas de capítulos, *Compañeros* se coronó como la serie de ficción de mayor audiencia de España, siendo especialmente popular entre las mujeres y los menores de veinticuatro años (GECA, 2001, p. 248).

Compañeros había sido creada por Manuel Valdivia, una de las fuerzas creativas más importantes de Globomedia en el terreno de la ficción tras su trabajo en *Médico de familia* y *Menudo es mi padre*. Sin embargo, como ocurre en todos los programas de televisión de larga trayectoria, en *Compañeros* se produjo un relevo generacional a nivel creativo, y en 1999 Manuel Valdivia abandonó su posición como productor ejecutivo para centrarse en uno de los proyectos más ambiciosos de la productora, *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3: 2000-2003). En este punto es necesario aclarar la concepción que de la producción ejecutiva se tiene en Globomedia, que mantiene como principal referencia el modelo norteamericano. En éste se entiende la producción ejecutiva desde el punto de vista creativo, si bien el productor ejecutivo es el responsable financiero último de un proyecto. Sin embargo, los elementos presupuestarios están por debajo de los elementos creativos. De tal forma que se considera que si un producto está bien concebido (y aquí es donde radica la responsabilidad de un productor ejecutivo), más tarde o más temprano va a tener éxito, un modo de trabajo que busca la proyección a largo plazo en un mercado que no obstante está caracterizado por un índice muy elevado de fracaso de los nuevos productos. El proceso de la producción ejecutiva se basa en que alrededor de una persona (o varias) con una idea creativa van apareciendo otras que resuelven las materias concretas. Según se baja en la pirámide del organigrama, el nivel de concreción será mayor. El productor ejecutivo asume la mayor responsabilidad, pero trabaja sobre la mayor abstracción, sobre ideas y conceptos. Como planteó Muriel Cantor en un pionero estudio de 1971, en televisión el productor tiene el poder de decisión sobre los tres principales ejes del relato: el argumento, el reparto y el montaje (citado en Thompson, 1990: 7).

La conclusión es que definitivamente es el productor ejecutivo sobre quien descansan los mayores rasgos de autoría, como han destacado autores como Newcomb y Alley (1983), y Thompson y David Marc (1995). Ésta es una diferencia fundamental res-

pecto a las fórmulas de trabajo en cine, en el que el director suele asumir las tareas creativas principales. El productor ejecutivo, salvo casos muy concretos, será siempre un guionista cuyo trabajo le ha permitido ir subiendo escalones en la pirámide de poder. Por debajo de él estarán los coproductores, procedentes también del guión y en algún caso de la dirección. Ya en el tercer nivel de responsabilidad se encuentran los directores, que en virtud de presentar un producto homogeneizado nunca podrán tener rasgos demasiado personalistas respecto al estilo general del programa. Esta distinción se revelará decisiva a la hora de analizar la manera en la que Manuel Ríos San Martín encabezó el proceso de adaptación cinematográfica de *Compañeros*.

EL SALTO A LA GRAN PANTALLA: *NO TE FALLARÉ*

El éxito de *Compañeros* coincidió con el convencimiento dentro de Globomedia de que había llegado la hora a la empresa para intentar expandirse en el mercado cinematográfico, una tarea que finalmente acabó recayendo en los profesionales de la compañía Manuel Valdivia, César Vidal y Manuel Ríos Martín, que tenían en común haber trabajado como guionistas, productores y directores de *Compañeros*. El origen del proyecto se encuentra también en el cambio de liderazgo creativo que se produjo en la serie, ya que Manuel Ríos San Martín pretendió hacer nada más asumir esta posición una *tv-movie* o telefilme sobre la serie en un momento en el que el género vivía un momento de expansión en España (entrevista personal con Manuel Ríos Sanmartín)². Este precedente acabó tomando forma cuando Ríos San Martín, Valdivia y Vidal se reunieron un fin de semana para comenzar a desarrollar una comedia carcelaria, pero en su lugar se decidieron por una continuación cinematográfica de *Compañeros*³. La película tomaría de la canción de los créditos iniciales el título de *No te fallaré* y continuaría las desventuras de los personajes una vez que hubieran abandonado el instituto:

Una de las referencias fueron algunos *cómics* de Frank Miller (como *The Dark Knight Returns*) en los que coge los personajes y cuenta lo que ha sido de ellos cinco o quince años después. Lo que sucede también con *El buscavidas* y *El color del dinero*. A mí es una idea que siempre me ha gustado mucho. El coger un héroe y decir: «¿Qué fue de él?» Y Quimi (Antonio Hortelano) era un héroe en la serie. (Entrevista personal.)

Este peculiar *flash-forward* narrativo permitía ofrecer una experiencia distintiva a los espectadores de la serie, pero a la vez favorecía que ésta, entonces en su momento de

² La entrevista personal con Manuel Ríos San Martín fue realizada por Begoña Herrero Bernal el 14 de diciembre de 2006 en la ciudad de Madrid.

³ Información tomada del *pressbook* de *No te fallaré*, disponible en la página oficial de Manuel Ríos San Martín: <http://www.fantasmaweb.com/paginas/notefallare/pressbook/pressbook.htm> (1-12-2006).

mayor popularidad, fuera completamente independiente de la película y por tanto no se pudiera alienar a los espectadores que no deseaban consumir el producto cinematográfico. De esta manera, la película comenzaba el último día de clase con los protagonistas finalizando su estancia en el instituto. La pandilla se traslada a una playa y deciden saltar a un acantilado desde una plataforma. En ese momento la historia se traslada a tres años después, en el que ya han iniciado nuevas existencias por separado: Quimi trabaja de camarero esperando reunir dinero con el que abrir el desguace familiar, Valle es bailarina en una discoteca, Luismi (Manuel Feijoo) va a empezar sus prácticas como profesor en el Colegio Azcona, Eloy (Nicolás Belmonte) e Isabel (Virginia Rodríguez) siguen siendo pareja y crían a su hijo, mientras que Sara (Lara de Miguel) está embarazada. Todos se reencuentran en la reunión de antiguos alumnos del colegio y se revela que ese día de celebración un accidente dejó a César (Julián González) paralítico y separó a los amigos. Valle, traumatizada por la culpa, va cayendo en una espiral de excesos y drogas y se acaba convirtiendo en objetivo de un grupo de mafiosos, aunque Quimi consigue salvarla y la pandilla se reúne de nuevo en la playa donde comenzó su separación. A lo largo del argumento también hay guiños para los espectadores fieles de la serie con las apariciones breves de actores fijos o recurrentes como María Garralón, Miguel Rellán, Tina Sainz y Pepo Oliva. Incluso se incluye un *cross-over* o cruce diegético con otra de las producciones más significativas de Globomedia, *Policías, en el corazón de la calle*, con la participación de Ruso (Pedro Casablanc), uno de los protagonistas de la serie.

Manuel Ríos San Martín, al ser productor ejecutivo de la serie en ese momento, se hizo con el control creativo de la película, pero en este caso a través de una terminología diferente:

En *No te fallaré* yo desde el principio les dije que no era el productor ejecutivo, que yo era el director, que ya bastante tenía con eso. Hay una parte de producción ejecutiva en cine que es muy importante, desde negociar con la distribuidora, con los actores... es decir, las negociaciones al más alto nivel. Sobre todo cuando hay problemas tiene que haber una persona capacitada para resolverlas. [...] En cine la labor del productor ejecutivo en la fase de la distribución, lanzamiento y exhibición es importantísima, cosa que no sucede en televisión, donde tú entregas la cinta a la cadena para emitirla. (Entrevista personal.)

De esta manera, Ríos San Martín iba a seguir ejerciendo el liderazgo creativo del proyecto realizando prácticamente las mismas funciones. Sin embargo, no iba a figurar como productor ejecutivo de la película, ya que en un proyecto cinematográfico esta función se extiende a materias que iban a escapar de su acción y que tienen más que ver con la concepción industrial del proyecto: búsqueda de la financiación, contratación del equipo, negociación de contratos, ventas de derechos, gestión del presupuesto y planificación de la campaña de promoción. La composición del equipo de productores ejecutivos es por ello bastante significativa. Por un lado, se encuentran Daniel Écija y Manuel Valdivia,

que ocupan el escalafón superior en el organigrama de Globomedia, y que por tanto fueron los responsables de dar luz verde al proyecto. Junto a ellos estuvo Alfonso Mardones, director de producción de ficción de Globomedia. En el equipo también destacó la presencia de Tedy Villalba, productor delegado de Antena 3 Televisión para la serie, y Concha Huerta, una de las directivas de la cadena encargada de las producciones fílmicas. Antena 3 era coproductora de la película junto a Globomedia, tanto de manera directa como a través de su filial en la televisión de pago, la plataforma Vía Digital, y de su subsidiaria de producción cinematográfica Ensueño Films, responsable en años posteriores de filmes como *El penalti más largo del mundo* (2004, Roberto Santiago) y *Los Borgia*. De esta manera, lo que Manuel Ríos San Martín realizaba en *Compañeros* no era muy diferente de lo que iba a realizar en *No te fallaré*, donde iba a figurar como director y coguionista. Esta última responsabilidad iba a tener una importancia relevante:

Unos cuantos guionistas de la serie empezamos a escribir el guión. Al principio abrimos mucho a que todo guionista de la serie participara, pero luego el proyecto se fue centrando y nos quedamos cuatro personas y finalmente lo escribimos entre Nuria Bueno y yo. [...] Es verdad que la primera temporada de *Compañeros* que yo me quedé al cargo sí la considero más mía, pero luego el trabajo es en equipo, hay varios coproductores ejecutivos que aportan mucho, pero dentro de eso sí hay capítulos muy «tuyos» porque los has escrito tú, los has dirigido tú, etc. La película, aunque es más personal, también la quise abrir a la gente y a sus aportaciones. Tampoco la escribí solo, sino que quise escribirla con una chica para tener su punto de vista. (Entrevista personal.)

Siendo como era un producto derivado, era lógico que la parte del guión fuera responsabilidad del equipo creativo del proyecto. De esta manera, finalmente el núcleo de trabajo para desarrollar el guión estuvo formado por el propio Manuel Ríos San Martín y Manuel Valdivia junto con la guionista Nuria Bueno (de *Compañeros*) y el asesor Paco Mármol (de *Policías, en el corazón de la calle*). Aunque sólo Ríos San Martín y Bueno se encargaron de la versión final del guión, los títulos de crédito de la película reconocen las contribuciones de César Vidal, Pablo Barrera, Manuel Feijoo y David Paniagua. Así, la escritura del guión de la película siguió un esquema no muy diferente de lo que podría ser característico de la televisión, partiendo de una sesión de intercambios de ideas entre el equipo de guionistas pasando a la concreción de éstas por un grupo muy reducido y finalmente a la elaboración final del texto por parte de uno o dos escritores. Para un capítulo especial de la serie el autor o coautor de la versión definitiva del guión hubiera sido el productor ejecutivo, y por tanto resulta lógico que en la película esta función fuera asumida por Manuel Ríos San Martín. En este caso todo esto sucedió en un proceso, como recuerda el propio Ríos San Martín, que comenzó en septiembre de 1999 y concluyó con la versión final del guión en torno a la Semana Santa de 2000, con el rodaje establecido para ese verano y el estreno para el siguiente.

Pero, como director, la dinámica de trabajo sí que iba a ser completamente diferente. La familiaridad del equipo de la televisión fue aquí sustituida por profesionales procedentes del mundo del cine que tenían que acostumbrarse a trabajar en un producto híbrido:

Había gente con la que yo ya había trabajado en la serie como Daniel Sánchez de la Hera, el músico, o Fernando González para la dirección de Arte, pero la mayoría venían de cine. En el equipo de producción había un par de personas que habían trabajado en la serie para televisión, pero en el equipo de dirección no había nadie de la serie. Ni el primero de producción ni el primero de dirección eran de la serie. [...] En la época en que yo dejé la serie para hacer la película estábamos habituados a hacer secuencias de acción a menudo. Sin embargo, la gente que venía de cine, venían muchos de hacer *Solas*, que es una película estu-penda. Pero a ese equipo le pones a hacer acción después de estar en el rodaje de *Solas* y estaban un poco despistados. Es verdad que aprendieron muy rápido porque era gente muy buena y aprendieron enseguida, pero en algunos temas tenían menos experiencia que el equipo que trabajábamos en TV. (Entrevista personal.)

Como indicativo de las diferentes velocidades con las que se encara el trabajo en cine respecto a la televisión, debemos destacar que el rodaje de la película duró once semanas, plazo en el que se podían llegar a grabar más de media docena de capítulos de la serie de televisión. Sin embargo, Ríos San Martín utilizó esas condiciones de trabajo privilegiadas para una elaboración más compleja de la planificación visual. En lugar de entenderlo como un ritmo de trabajo más relajado, buscó maximizar el tiempo lo más posible, lo que chocó con una filosofía diferente:

En televisión estás acostumbrado a trabajar con mucha velocidad. Pero ésta era una película donde yo quería hacer muchos planos, y me acuerdo que hablaba con la *script*, Margarita (Fernández), y me decía: «Es que en cine estamos acostumbrados a hacer cuatro planos al día». Y yo le decía: «Claro, pero yo hoy necesito hacer treinta y un planos.» Así que el plan-teamiento es distinto. Pero no es porque sea cine o televisión; es por el tipo de película que estamos haciendo. Así que el cámara no puede componer el plano para que entre un rayo de luz por aquí, o una hojita por allá, sobre todo porque es una explosión y es un plano que va a durar tres segundos y lo único que necesito es que se vea la explosión. (Entrevista personal.)

EL ESTRENO DE *NO TE FALLARÉ*: UNA EXPERIENCIA AGRIDULCE

Tras el final de la séptima tanda de capítulos se iba a producir un relevo generacional en el programa con la sustitución de buena parte del reparto juvenil, y la idea inicial fue que la película se estrenara después de esta temporada a modo de epílogo (GECA, 2001, p. 249). Pero finalmente fue el estreno de la séptima temporada en abril de 2001 el que seguiría al de la película, proyectada en los cines desde el 2 de marzo, con lo que se buscó que el esfuerzo promocional impulsado por Antena 3 tuviera beneficios mutuos.

La elección de *Compañeros* para ser objeto de una versión cinematográfica respondía sin duda a su notable popularidad entre el público general, pero muy especialmente entre el juvenil. Éste es el sector de edad del que dependen las salas de cine, ya que los jóvenes son los que acuden en mayor número y con más elevada frecuencia, hasta el punto de que se ha podido concluir que fueron los cambios en sus hábitos de ocio los que provocaron la crisis de público que aquejó al cine a partir de los años sesenta. Sin embargo, desde finales de los ochenta los hábitos de ocio se modifican de nuevo y la asistencia a las salas va creciendo de manera paulatina para pasar de 87 millones de espectadores en 1992 a 135 millones de 2000, llevando a un responsable político como el entonces director del ICAA (Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales), José María Otero, a considerar como un factor clave la recuperación del público juvenil por parte de directores como Alejandro Amenábar o Santiago Segura (citado en Palacio, 2005, pp. 413-415). *No te fallaré* logró convertirse con 800.000 espectadores en la quinta película española de mayor recaudación de 2001.

Sin embargo, esta positiva consideración inicial debe ponerse en relación con el hecho de que desde entonces Globomedia no haya producido ninguna otra película para cine, por lo que se intuye que desde el punto de vista empresarial no debió de tratarse de una experiencia completamente satisfactoria. Sus tres millones de euros de recaudación no son equivalentes a un presupuesto que se situó en torno a los 3.600.000 y por tanto dejó la rentabilidad de la película al amparo de las subvenciones públicas (sólo por recompensa a sus recaudaciones la productora recibió del ICA casi un millón de euros) y la explotación en los mercados auxiliares. Otro dato puede ser si cabe más significativo: *No te fallaré* sólo llevó a las salas de cine a un 17% de la entonces audiencia de *Compañeros* (770.000 espectadores frente a 4.500.000). Quizás el motivo esencial de esta desconexión con los espectadores habituales de la serie y audiencia potencial de la película sea que *No te fallaré* no se parece a su referente televisivo demasiado, ni a nivel de contenido ni de coordenadas genéricas. A pesar de ocasionales tramas de acción, *Compañeros* fue esencialmente un drama juvenil de corte social. Sin embargo, la trama central de *No te fallaré* está dedicada a los negocios criminales de dos bandas rivales de narcotraficantes con los que inadvertidamente acaba relacionada Valle. Por utilizar una terminología del guión televisivo, la historia del grupo de amigos que se reencuentran tras tres años queda reducida a ser una trama B:

Yo quería que la película se llamara *Valle y Quimi* porque eran los protagonistas claros de la serie. A veces nos han acusado de que la película no tenía mucho que ver con la serie. Y es verdad. La película era bastante más adulta. La trama policial y delictiva que invadió mucho, quizá demasiado, pero como el resultado de público fue bueno yo concluiría que fue un acierto. [...] Vino también el asesor de la serie *Policías, en el corazón de la calle* y él aumentó mucho la trama policial, que al principio iba a ser mas corta y se convirtió casi en la trama principal. La película creció por todos lados y los que lo pagaron fueron la pandilla.

A pesar de la popularidad del programa y la fuerte campaña de promoción puesta a su servicio por Antena 3, la película no logró movilizar al público fiel a *Compañeros*, demostrando que el mercado cinematográfico se rige por unas reglas muy diferentes al televisivo y que el público tiene motivaciones distintas para ir a las salas de cine que para sintonizar con un canal desde la comodidad de su casa. Y es que lo que para el director pudo ser un éxito teniendo en cuenta las primeras recaudaciones, para la compañía no lo fue tanto viendo el proyecto desde una perspectiva global:

Luego tras el éxito de la película, Tele 5 ofreció a Globomedia un contrato para hacer cine, pero Globomedia dijo que no. Con lo cual yo no sé si Globomedia decidió que lo suyo era la televisión y que no quería meterse en el lío del cine. No sé qué paso porque fue un intento que salió bien. Globomedia dio marcha atrás y de hecho han pasado cinco años y no se ha vuelto a hacer una película ni ha habido un proyecto claro. Ha habido un intento de hacer una película sobre *Los Serrano*, pero al final no salió.

Si con todo a favor, Globomedia no logró acercarse ni de lejos a los seis millones de espectadores de *Los otros* (2001, Alejandro Amenábar) o los cinco de *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001, Santiago Segura), la elección más lógica fue plegar velas y regresar al territorio conocido (y ya dominado) de la televisión. Allí *Compañeros* todavía pudo extenderse durante tres temporadas más, la primera dedicada a la transición a una nueva pandilla protagonista:

Eva Santolaria y Antonio Hortelano dijeron que con la película cerraban un ciclo y que no hacían más. Era comprensible; llevábamos setenta y tantos capítulos y se hicieron con ellos hasta noventa y cinco. El resto de la pandilla estaban un poco más dudosos, pero dijimos que si Valle y Quimi se iban que al final era mejor cambiar de pandilla. En la última temporada Eva y Antonio hicieron sólo ocho capítulos y fue una temporada complicada porque faltaban muchos capítulos; así que se decidió cerrar esa pandilla y ver qué pasaba con una nueva. Luego con la nueva hicimos veintiséis capítulos. Los primeros trece funcionaron bastante bien y luego nos colocaron contra *Operación Triunfo* y nos hicieron sufrir bastante. El total fueron ciento veintiún capítulos. Suficiente.

En el capítulo final de la serie, la sombra de la película seguía presente. Primero por la muerte de una de las protagonistas, la profesora de Literatura Marisa (Beatriz Carvajal), cuya ausencia en *No te fallaré* quedaba así justificada. Y después por la aparición en silla de ruedas de César (Julián González), cuyo accidente había sido el detonante de *No te fallaré*. De esta manera se cerraba completamente una de las más interesantes, por significativa respecto a los modelos de trabajo respectivos, experiencias de trasvase entre cine y televisión.

BIBLIOGRAFÍA

- GECA (2000), *Anuario de la Televisión 2001*, Madrid, GECA Consultores.
- (2001), *Anuario de la Televisión 2002*, Madrid, GECA Consultores.
- Ibáñez, J. C. (2006), «Fuenteovejuna», en Palacio, M. (ed.), *Las cosas que hemos visto: cincuenta años y más de TVE*, Madrid, Instituto Oficial de RTVE, p. 49.
- Marc, D., y Thompson, R. J. (1995), *Prime Time, Prime Movers*, Syracuse, Syracuse University Press.
- Newcomb, H., y Alley, R. S. (1983), *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*, Nueva York, Oxford University Press.
- Palacio, M. (2005), «El público en las salas», en Castro de Paz, J. L.; Pérez Perucha, J. L., y Zunzunegui, S. (eds.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, pp. 378-417.
- Palacio, M., *Televisión Española y Cine*. Notas del programa del ciclo «TVE Cincuenta Años» de la Filmoteca Española (agosto-octubre de 2006). Disponible en: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=8306&area=cine&contenido=/cine/film/dore/dore_notas/2006/agosto/dore_tve.html (consulta: 1-12-2006).
- Thompson, R. J. (1990), *Adventures on Prime Time: The Television Programs of Stephen J. Cannell*, Nueva York, Praeger.