

(DES)ENCUENTROS

La ficción
televisiva
a debate

_introducción

Iván Bort Gual

«Las salas se han convertido en anexos de los supermercados. Las palomitas han pasado a ser más rentables que las entradas vendidas en taquilla. Los DVD han hecho de la película un objeto. La obsesión por verlo todo ha sido sustituida por la de tenerlo todo. El ámbito doméstico es un espacio de exhibición en alta fidelidad. Los ordenadores son la puerta de acceso a la nueva filmoteca ideal. Y el viejo kinetoscopio de Thomas A. Edison, que perdió la batalla frente al cinematógrafo de los Lumière, ha acabado ganando la partida. Todos estamos más conectados a los kinetoscopios domésticos – ordenadores portátiles o home movies – que a los cinematógrafos, los cuales son incapaces de singularizarse entre las múltiples ofertas de los supermercados». (QUINTANA, A., 2007: 6-7)

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*.



Los Soprano (The Sopranos, David Chase, 1999-2007) fue la arriesgada apuesta de producción del canal HBO que marcó un antes y un después en la concepción cinematográfica del medio

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.

La homogeneización del terreno audiovisual, concibiéndolo siempre desde un prisma de análisis instalado en su vertiente *mainstream* nos hace reflexionar, como indica acertadamente Gómez Tarín, que se manifiesta con

excesiva frecuencia «la negación de cualquier alteridad» (GÓMEZ TARÍN, 2006: 9), esto es, el ninguneo explícito a la cesión de un espacio de exhibición —e incluso a la propia existencia— de *otro* cine¹, en un escenario convulso producto de la generación y propagación indiscriminada de un discurso «incapaz de cuestionar o mover a la reflexión», en donde «no hay tiempo para el pensamiento» e «importa *lo que es igual siempre*». Tal vez resida justo ahí, en la *familiaridad*, el *reconocimiento*, en la *sensación de pertenencia*, todos ellos términos psicosociales, el germen a partir del cual debamos empezar a plantearnos el por qué del despreocupado estancamiento creativo global del cine hegemónico contemporáneo y, a su vez, estableciendo una curiosa paradoja, la explotación sinérgica positiva de una de las principales estrategias de atracción y *fidelización* de la ficción seriada: precisamente su inherente metadiscurso sobre la *serialidad*².

Así, las ideas del mercado hollywoodiense, al menos las más arriesgadas y diferentes —que casi por norma suelen resultar ser las más interesantes desde un punto de vista científico-crítico— debían buscar una plataforma a través de la cual poder manifestarse. El lugar en donde tradicionalmente se encontraba con mayor facilidad esta salida era a través del cine independiente y de autor, refugio donde numerosos cineastas llevaban décadas consiguiendo dar salida a través de una cierta clandestinidad



Perdidos (Lost, Jeffrey Lieber, J.J. Abrams, Damon Lindelof, 2004-) es posiblemente uno de los mayores exponentes de la calidad del serial televisivo actual, y su extraordinario episodio *La constante* (#4x05: The constant, Jack Bender, 2008) fue sin duda alguna el mejor episodio de una serie de televisión en 2008

a apuestas narrativas y formales discordantes —en mayor o menor medida— con el discurso hegemónico abanderado por la extenuada modernidad cinematográfica. Pero existen otras manifestaciones de este *off cinema* que no necesariamente han de renunciar al *mainstream* al que sí pueden dirigirse las producciones de los denominados *blockbusters*³. Y esa plataforma la encontró el cine en su hermana pequeña —por edad—: la televisión.

Resulta de cualquier forma un craso error enardecer ciegamente confrontaciones maniqueístas extremas acerca de la relación cine-televisión, pues el fenómeno actual debe entenderse como fruto de una evolución s(c)inérgica entre cine y televisión que ha pasado por multitud de estaciones desde los años cincuenta y los orígenes del medio televisivo en el complejo escenario sociológico norteamericano, las relaciones osmóticas entre los medios —el papel de Hitchcock, la *generación de la televisión*, las rupturas de productos revolucionarios como *Twin Peaks*, el valor de la arriesgada apuesta de HBO...—, todo ello que forman parte de una enciclopédica labor de investigación, hasta configurar el apasionante y sugerente escenario a debate. ■

Iván Bort Gual es licenciado en Comunicación Audiovisual y Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I. Diplomado en Estudios Avanzados, actualmente está desarrollando su tesis doctoral analizando la narrativa fílmica de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas como becario de investigación de la Generalitat Valenciana en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Colabora habitualmente en diversos medios de comunicación especializados en cine y DVD/Blu-ray Disc.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona
- CUETO, Roberto (2008), «Pero, ¿existe el cine invisible?», en *Cahiers du Cinema España*, número 14, Julio-Agosto 2008, Caimán Ediciones, Madrid
- 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
- HEREDERO, Carlos F. (2008), «De lo visible y lo invisible», en *Cahiers du Cinema España*, número 14, Julio-Agosto 2008, Caimán Ediciones, Madrid
- QUINTANA, Ángel (2007), «No sólo el cine cambia, la crítica también», en *Cahiers du Cinema España*, número 1, Mayo 2007, Caimán Ediciones, Madrid
- RUBIO ALCOVER, Agustín (2006), *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Tesis doctoral dirigida por Marzal Felici, Javier y defendida en la Universitat Jaume I el 25 de Abril de 2006, Castellón.

NOTAS

- 1 Se hace referencia al mismo fenómeno cuando se pone en evidencia la existencia de un *cine invisible*, como acertadamente se ha bautizado en el número 14 de Julio-Agosto de 2008 de la revista *Cahiers du Cinema España*. Un cine «víctima de servidumbres dictadas por un mercado que sacude a todo el entramado de distribución y exhibición comercial» y unas películas que «sólo se hacen visibles por otros canales y otras pantallas —circuitos culturales, festivales, filmotecas, museos, DVDs, redes P2P...» (Heredero, 2008: 5)— e incluso, llevado más al extremo, la existencia «de un tipo de público que puede vivir sin Rossellini y que no siente ansiedad por ver el cine de Pedro Costa» (Cueto, 2008: 9-10). En cualquier caso, un tema muy complejo en el que no nos adentremos pero que evidencia magníficamente la importancia de unos contenidos para el gran público, con éxitos probados de audiencia, basados en apuestas narrativas innovadoras y discursivamente desafiantes para la mayoría de proyecciones de las multisalas, cuyos atractivos han ido menguando a lo largo de los últimos años e incluso desapareciendo en la mayoría de los casos.
- 2 Altman (2000: 33-56) señala la importancia de una rigurosa codificación narrativa e interpretativa desde los propios orígenes del cine que conformaba un eficiente sistema de reconocimiento y clasificación —esto es, pues, esta misma *identificación y fidelización*— que se materializaba en los denominados *géneros cinematográficos*. El género es así un concepto versátil, flexible, que puede entenderse como *esquema básico* o *fórmula*, tanto como *estructura* —en un nivel superior— o simplemente como etiqueta —en un nivel inferior—, pero siempre supone un *contrato* con el público, algo que implícitamente firma tácitamente la audiencia en pos de un *pacto espectadorial* al respecto de unas directrices, tanto formales como de contenido, que facilitan la decodificación del discurso y la *potenciación*, pues, *de su serialidad*.
- 3 Las alusiones al *blockbuster* salpican el discurso acerca de la espectacularización del cine *mainstream*. El vocablo ha venido a representar la quintaesencia del modelo que propone el Hollywood contemporáneo y evoca asociaciones múltiples, entre las cuales ocupa un lugar preferente la proliferación de los efectos digitales y el sojuzgamiento de la narración y los personajes. Sin embargo, un examen minucioso del *blockbuster*, a partir de su discutida etimología, revela un significado bastante más estricto: según el criterio general, el término se originó para calificar aquella película cuya popularidad provoca colas ante las taquillas de los cines que doblan las esquinas —de *block*, manzana, y *bust*, quebrar. (RUBIO, 2006: 369).

_discusión

1. ¿Es la televisión el medio del futuro?

Fran Benavente

Es dudoso que a la televisión, por su carácter de flujo omnipresente, de espectáculo sin fin, le pueda ser asignado un tiempo. En todo caso, se pudo hablar de pasado nostálgico y, en algunos momentos, se ha podido pensar en una especie de presente sintomático. En ningún caso creo que se conjugue en futuro.

Desde un punto de vista sociológico y de implantación tecnológica, la televisión puede ser el medio del futuro en la medida en que llamamos así a un determinado monitor; en tanto que *plataforma* audiovisual. Por otra parte, el negocio televisivo es demasiado rentable como para no tener ningún tipo de futuro.

Diego Salgado

Como soporte, la televisión se halla en situación tan crítica como el cine. Siempre habrá quien tenga en su casa una pantalla plana, como siempre habrá filmotecas, salas en 3D o museos donde se proyecten películas. Pero creo que, a estas alturas, tanto uno como otro medio ya no tienen principal razón de ser sujetos a la técnica que les vio nacer, sino como parte de ese microcosmos audiovisual que podemos materializar entre los dedos (en un portátil, una PSP, un móvil) y en el que tienen cabida simultánea series descargadas desde nuestro PC, llamadas, fotografías, politonos, emisiones radiofónicas y televisivas, Internet, juegos, películas vistas en *streaming*, SMSs privados y publicitarios, correo electrónico...



Iván Bort

El medio del futuro es, indiscutiblemente, Internet. No creo que el debate sobre el actual nivel cualitativo de las series deba establecerse en función de si el medio es capaz de soportar mejor el paso del tiempo y las rutinas domésticas contemporáneas que el rito mismo —ya casi romántico— de salir al cine. La cuestión va más bien enfocada a que las series de televisión se desligan cada vez más de las características intrínsecas a las que les encorseta su propio formato. Esto es, experimentaciones con géneros, temáticas y duraciones, *webisodes*, verdaderas tramas y guiones alternativos a la línea original construyendo universos mitológicos paralelos —quizá *Lost* (J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, 2004-) sea el paradigma en este sentido— pero, sobre todo, el hecho que coleccionar/consumir series de televisión como productos unitarios— concebidos por temporadas— de similar forma a como se hace con las películas, desvinculándolos de sus *air dates* originales televisivas convierte la experiencia del visionado en algo completamente desligado de su presunta correspondencia televisiva. En última instancia, que las series de televisión *se estrenen* en televisión, es un hecho cada vez menos relevante para considerarlas dependientes de esa *textura*, pues las ventanas que se abren para su difusión *a posteriori* minimizan el peso del yugo que el propio medio ejerce sobre ellas, y eso la industria lo sabe y lo explota. El maniqueísmo en el tropo cine-televisión como medios me parece un error de base en el actual escenario audiovisual contemporáneo.

Hilario J. Rodríguez

No creo en el futuro, y si tuviese que creer en él sería muy parecido a una película de Lisandro Alonso, donde no se ve por ningún sitio esa era *conectada* de la que tanto se habla. Leo el periódico todos los días pero no siempre veo el telediario, ¿cómo puedo pensar que la televisión vaya a convertirse en el medio del futuro? Esa idea llevo oyéndola casi cuarenta y cinco años, y hubo un tiempo en que de tanto repetirse me la llegué a tomar en serio, ya no.

Fringe (J. J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, 2008)

2. ¿Son las series cualitativamente superiores al cine?

.....

Fran Benavente

Es un tópico que se extiende. Habría que hablar en todo caso de algunas series y, con más precisión, de algunos capítulos de series. *The Wire* (David Simon y Ed Burns, 2002-08) o muchos capítulos de *Lost* figuran entre el mejor cine norteamericano de los últimos tiempos, pero *True Blood* (Alan Ball, 2008-), por poner un ejemplo generoso, no destaca especialmente en el marco de la ficción contemporánea, aunque sea mejor y más tolerable que *American Beauty* (Sam Mendes, 1999).

Diego Salgado

No. En primer lugar, el debate sobre las calidades respectivas de televisión y cine está viciado, siempre confronta series con audiencia (habitualmente norteamericanas) con películas comerciales (asimismo norteamericanas). Es decir, está limitado a coordenadas mayoritarias, en las que el factor creativo es secundario frente al mínimo común denominador de la aceptación popular. Pero incluso ciñéndonos a ese ámbito, en mi opinión las series tienen mejor prensa no porque sean mejores que las películas, sino porque devuelven al espectador al útero de lo folletinesco y lo sentimental. Elementos que el cine ha abandonado (incluso cuando pretende no haberlo hecho) y que son incuestionablemente añorados.

Arriba. *Alias* (J. J. Abrams, 2001-06)
Abajo. *True Blood* (Alan Ball, 2008-)



Iván Bort

Quizá lo más relevante sea aquí esgrimir a qué cine las comparamos. Desde luego, las series dramáticas norteamericanas contemporáneas, por su propia fisonomía, son capaces de dirigirse a un público tan mundial como lo hacen los grandes estrenos cinematográficos hollywoodienses. En este sentido, en su concepción *mains-tream*, las series le tienen mucho ganado al gran cine que se estrena en las multisalas más comerciales. Digamos que las series son capaces de llevar a cabo la perversión de adoptar estrategias formales y narrativas propias del cine hegemónico y tanto asimilar como subvertir muchas de ellas. En esa dialéctica es donde podemos encontrar el gran valor cualitativo que ofrecen las series en oposición a un cine instalado, mayoritariamente —pues por definición toda generalización incurre en insalvable inexactitud— en el perpetuo autoplagio.

Hilario J. Rodríguez

Mi conocimiento de las series televisivas es muy inferior a mi conocimiento del cine en general, o sea que sería muy aventurado dar una respuesta tajante. Se me ocurre que hoy parte del discurso que antes sólo estaba determinado por las películas, también lo determinan las series.

Perdidos (Lost, Jeffrey Lieber, J.J. Abrams, Damon Lindelof, 2004-)



3. ¿En qué términos se establecen los trasvases entre uno y otro formato?

Fran Benavente

Durante mucho tiempo en los peores términos: la televisión reducía y formateaba esquemas y géneros en la fábrica serial. Por su parte, el cine, avisado de su seguro futuro doméstico, recurría a las fórmulas digeribles y la puesta en escena plana de la televisión.

La cara provechosa, más al uso en los últimos tiempos pero no exclusiva de nuestra contemporaneidad, consiste en que la televisión ve en el cine a un padre del que heredar un legado que, sin embargo, debe articularse a partir de herramientas más específicamente televisivas (suspensión argumental, diferimiento, repetición, dispersividad coral, etc.). El resultado es el diálogo problemático pero fecundo nacido de esa fricción (este era el *Edipo de Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, 1999-2007)). Por su parte, el cine entiende que la televisión puede ser una forja importante de cineastas y actores. Pasó en los sesenta y vuelve a pasar ahora.

Diego Salgado

Seamos cínicos: en términos de rentabilidad. Lo que sea rentable en un formato, no importa en qué aspecto, será trasvasado al otro. Y entre los formatos habría que incluir también los videojuegos, el cómic, Internet, la publicidad... Luego hay casos como el de J. J. Abrams, quien demuestra que es posible pensar no en trasvases entre formatos, sino en sinergias (y además creativas) entre ellos.



Iván Bort

Historiográficamente, los trasvases entre cine y televisión se han ido llevando a cabo desde los mismos inicios de su convivencia. Ambos han desarrollado una relación de amor-odio que les ha llevado a estar tan enfrentados como dependientes en diferentes momentos de la historia. Vuelve a existir el problema de taxonomizar la dicotomía entre medios o formatos, pues la cuestión varía. El formato televisivo es cada vez más cinematográfico, a todos los niveles, porque el factor tecnológico ha sido determinante en esta evolución a debate. David Lynch, a propósito de su fundacional obra maestra —cuyo visionado y análisis teórico-fílmico se antoja germinal para comprender la actual situación— *Twin Peaks* (1990-1991), señalaba entonces que «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». Actualmente Lynch confesó en *Cahiers* que tras rodar en digital con una Sony PD 150 en *Inland Empire* (2006), aunque le sigue gustando mucho la palabra *celuloide*, jamás volvería a usar película. Así, teniendo en cuenta estos avances tecnológicos de hoy y sus rutinas productivas, unidas a que aquel revolucionario modelo propugnado por *Twin Peaks* de *cine en 625 líneas* que parece ser el precedente más claro de la concepción cinematográfica del serial televisivo actual, las fronteras entre medios y formatos son tan vagas que sumergen cualquier atisbo de radicalidad en el más yermo de los absurdos.

Hilario J. Rodríguez

Los trasvases siempre tienen relación con el capitalismo (esto hace pasta aquí, probemos allá), y a veces tienen relación con la ideología, aunque en menor medida. ¿Trasvases formales o conceptuales? Yo diría que se trata de trasvases metodológicos, porque ni la forma ni sus implicaciones pueden ser iguales en ambos medios. Lo que puede resultar parecido es cómo se utilizan las formas o los conceptos.

Deadwood (David Milch, 2004-06)

4. ¿Es el guionista la estrella de la ficción televisiva?

.....

Fran Benavente

Creo que sería más correcto hablar de escritor, en la medida que David Simon, el creador de *The Wire*, es antes un escritor que un guionista, y que su serie es la gran novela balzaquiana de América o, al menos, de Baltimore. David Milch, el artífice de *Deadwood* (2004-06), fue profesor de literatura. En todo caso, el escritor es la estrella en tanto que es creador y, sobre todo, productor ejecutivo. Matthew Weiner no pasó de guionista meritorio de *Los Soprano* hasta que se convirtió en creador y productor ejecutivo de *Mad Men* (2007-). En la televisión, hay mucho que negociar más allá de las líneas de diálogo.

Un caso peculiar es el de J. J. Abrams. Antes que escritor es inventor de formas o dispositivos. Y particularmente visionario. *Alias* (2001-06), *Lost*, *Monstruoso* (Cloverfield, Matt Reeves, 2008) y *MI-3* (2006) forman un bloque compacto sobre los deseos, motores y mecanismos de la ficción actual. Es como la versión definitiva de los productores-creadores clásicos, tipo Steven Bochco o Chris Carter.

Diego Salgado

Si con guionistas nos referimos a los auténticos, es decir, a los medidores de los índices de audiencia, así como a los voceros de las calidades de tales ficciones empleados curiosamente en medios conexos a los canales donde se emiten las susodichas, sí.



Iván Bort

La televisión norteamericana es hoy el medio del guionista por naturaleza, que encuentra allí la posibilidad de expresarse con un margen de autonomía del que carece en el cine de Hollywood, en el que el poder está decididamente en el productor o, en el mejor de los casos, en el director de renombre. Los siderales presupuestos que se manejan en la pantalla grande tienden a reducir los riesgos a la mínima expresión, mientras que la finalidad de la televisión es mantener el interés del público durante meses. Por ello la calidad de las tramas y textos ha logrado arrebatar al cine la hegemonía creativa de la ficción audiovisual contemporánea. 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 guionistas. 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. Y es que parece indudablemente significativo el hecho que la autoría de las series televisivas se construya a partir del *Created by* —marca de la génesis absoluta de la producción—, y no del *Directed by*, cuyo papel —el del director— suele ser normalmente secundario, muy variable, irregular y de encargo —incluso es común que cada serie cuente con varios directores *en nómina* a los que creador y productor van repartiendo la labor de la dirección de los distintos episodios—, y relega la dicotomía guionista-director en el caso de las series a un orden jerárquico similar al de productor-director en la industria del gran cine hollywoodiense. Sin ir más lejos, la pasada huelga de guionistas de Hollywood ocasionó una problemática indudablemente mayor en los seriales televisivos, obligados a un trabajo creativo continuado de mayor exigencia en el tiempo que tuvo que detenerse drásticamente, que en un mercado cinematográfico repleto de eternas revisitas y en cuyo marco el papel del guionista está en decisivo declive. ¿Quién no oyó el chiste fácil que decía por aquel entonces que *a tenor de lo que ya llevaba años rodándose en Hollywood, hacía ya mucho tiempo que los guionistas estaban en huelga*?

Hilario J. Rodríguez

Depende. ¿Quién es el guionista de un *Reality Show*, que para mí es el ejemplo de ficción televisiva? No, no creo que el guionista tenga más protagonismo que los índices de audiencia.

Twin Peaks (Mark Frost, David Lynch, 1990-1991)

5. ¿De qué manera ha afectado al cine el auge y revalorización de la pequeña pantalla?

Fran Benavente

Es difícil de decir, e incluso se podría llegar a pensar que de ninguna manera puesto que el cine parece haber cambiado por otras razones. Sin embargo, uno puede ver claramente que lo mejor de la comedia norteamericana actual ha nacido en la televisión. Ahora bien, esto ya ocurría en los 80, con la generación *Saturday Night Live* (1975-). Por otra parte, hay saltos trascendentes de la televisión al cine, como el de J. J. Abrams (aunque en realidad es un retorno). Pero frente a eso hay enormes fracasos o saltos intrascendentes: véanse las recientes películas de Alan Taylor, Alan Ball o el retorno al guión de largometraje de Aaron Sorkin. Sin embargo, es cierto que el nuevo estatus de la ficción televisiva permite que el cine acoja como un mesías a Abrams, que profundice en la adaptación cinematográfica de series o que algunos creadores se comporten como nuevos ricos en el cine (fue el caso de Stephen Hopkins, de vuelta de *24* (Joel Surnow y Robert Cochran, 2001-), con su película sobre Peter Sellers).

En todo caso, viendo ciertos filmes uno piensa que hubieran funcionado mucho mejor como serie de televisión (es lo que me ocurre con *Bourne*). Y, finalmente, como profesor sí noto una afectación brutal. Donde antes cualquier alumno, por poco cinéfilo que fuera, hablaba de Tarantino o los Coen, ahora sólo hablan de *Perdidos* o de *Dexter* (James Manos, Jr., 2006-); como si el cine hubiera dejado de existir.

Diego Salgado

Películas de estreno reciente como *Dragonball Evolution* (James Wong, 2009), *Fast & Furious: Aún más rápido* (Fast and Furious, Justin Lin, 2009) o *Underworld: La Rebelión de los Licántropos* (Underworld, rise of the Lycans, Patrick Tatopoulos, 2009) podrían pasar por episodios de cualquier producción televisiva. Por tanto, parece evidente que la pequeña pantalla (junto a otros factores) está influyendo lo suyo en la grande. Sería de agradecer que también sucediese al contrario. Pero teniendo en cuenta que un éxito de taquilla cinematográfico lo constituyen trescientas mil entradas despachadas en un fin de semana, mientras que en el caso de una emisión televisiva hablamos de millones de espectadores, lo veo difícil.

Iván Bort

Las influencias van en ambos sentidos. El cine se ha alimentado de muchos de los nombres que han despuntado en su hermana pequeña desde siempre (recordemos *la generación de la televisión*), pero quizá ahora sea el único momento en la historia en el que el trayecto contempla el regreso, en el que la televisión funcione como refugio de las apuestas más rupturistas del cine hegemónico actual. Alan Ball, tras ganar el Oscar con *American Beauty*, pasó a la televisión a orquestar la extraordinaria *A dos metros bajo tierra* (Six Feet Under, Alan Ball, 2001-2005). Al nuevo Rey Midas del Hollywood actual, J.J. Abrams, creador de *Felicity* (1998-2002), *Alias* y *Lost*, se le puso un cheque en blanco para capitanear la tercera entrega de *Mission Impossible* con Tom Cruise, y actualmente *trekkies* de medio mundo están esperando con fervor su *remake* de



Mad Men (Matthew Weiner, 2007-)

la mítica *Star Trek*, pero sigue con los seriales *Perdidos* y *Fringe* (2008-). En el apartado actoral, la Katherine Heigl o el Patrick Dempsey de *Anatomía de Grey* (Grey's Anatomy, Shonda Rhimes, 2005-) están continuamente flirteando con la pantalla grande, mientras que actores de la talla de Forest Whitaker, Glenn Close o Alec Baldwin se instalan exitosamente en el medio televisivo. La diferencia es que a ninguno de ellos les interesa desaparecer del lugar donde parece instalarse la calidad y la libertad creativa.

Hilario J. Rodríguez

La política de franquicias puede ser un resultado, no lo sé. Sólo sé que los lunes no suelo ir al cine porque ponen *CSI* (Anthony E. Zuiker, 2000-) en la televisión. De la misma manera, no suelo ver la televisión los miércoles porque en Zaragoza es el día del espectador. ■