

*El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood.*

Concepción Carmen CASCAJOSA VIRINO.

Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006, 354 páginas.

INMACULADA GORDILLO

Universidad de Sevilla

Este libro nace de una temprana y rotunda vocación investigadora, crece con el tesón, la minuciosidad y la rigurosidad metodológica de su autora y ve la luz como un trabajo serio, necesario y de plena actualidad dentro del campo de la comunicación audiovisual. Concepción Cascajosa Virino ha cursado su licenciatura en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, donde en 2005 se doctoró con todos los honores. De jovencísima alumna aventajada y tímida con muchas cosas que decir y productiva doctoranda se ha convertido, con este ya su segundo libro publicado, en una investigadora de pleno derecho con una vocación y unas actitudes verdaderamente sobresalientes. Y entrando en el terreno personal –como directora de sus primeras investigaciones y de su tesis– ha sido, sin ninguna duda, la discípula que me ha dado más satisfacciones durante toda mi carrera académica.

*El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood* recoge la investigación que presentó como tesis doctoral: tras pulir un trabajo académico necesariamente erudito y encorsetado, ha escrito este interesante y ameno estudio que, no obstante, mantiene toda la rigurosidad y profundidad del texto doctoral originario. En palabras de su autora, el libro “es un análisis de las fórmulas de reciclaje que mantiene en funcionamiento el mercado del cine y la televisión en Estados Unidos”. Pero desde este punto de partida aparentemente acotado la doctora Cascajosa emprende un intrincado camino lleno de bifurcaciones que recorre minuciosamente. Tomando como referencia el estado de la cuestión en relación a la adaptación literaria y el remake cinematográfico, así como el trabajo clásico del narratólogo Gérard Genette, la autora establece un modelo original que permite clasificar y organizar intercambios, adaptaciones, retroalimentaciones y aprovechamientos narrativos diversos. Este modelo constituye el corpus discursivo que nutre el libro, y permite una serie de conclusiones teóricas interesantes y novedosas, como la reivindicación del interés que esta área de estudio tiene para las investigaciones en el campo de la cultura popular.

Y aunque su línea de trabajo se refiere a la ficción norteamericana –la más desarrollada en el terreno audiovisual contemporáneo– la amplia metodología

y tipología que desarrolla Concepción puede aplicarse a las relaciones de intertextualidad o hipertextualidad de cualquier entorno cultural. Por ello la obra es compleja, completa pero fácil de leer. Su pertinencia se debe, en primer lugar, a la actualidad del tema, aunque –como expresa la autora– “el trasvase de materiales de un modo de representación a otro o la retroalimentación a través de versiones o continuaciones no se puede considerar en ningún caso un fenómeno contemporáneo, sino uno de los mecanismos básicos de la producción cultural desde los inicios de la civilización”, en la actualidad se multiplican las fórmulas de intercambio de materiales narrativos dentro de los diferentes discursos culturales de nuestra sociedad y el interés académico por ellos se encuentra en pleno auge. Además, la pertinencia del libro también se debe al momento de expansión y calidad de la producción audiovisual norteamericana, sin olvidarnos del alcance cultural y del éxito comercial cosechado internacionalmente.

*El espejo deformado* comienza con un capítulo introductorio para situar el tema de la investigación. Aquí se delimitan los presupuestos teóricos y metodológicos además de algunos conceptos esenciales como el de hipertextualidad, analizando su evolución y actualidad. El pensamiento de Dumas –padre– “nada triunfa tanto como el éxito” proporciona a Concepción una perfecta manera de sintetizar la filosofía de producción de la industria norteamericana, recurriendo a obras que ya han funcionado en cualquier medio de representación.

A partir de aquí la doctora Cascajosa profundiza en las complicadas relaciones que han mantenido el cine y la televisión, a lo largo de décadas de convivencia, colaboración y competencia. Partiendo de un primer momento de antagonismo absoluto, desde muy pronto las industrias televisiva y cinematográfica comienzan una larga cooperación que pasa por diversas etapas: desde el suministro de contenidos para televisión por parte de los grandes estudios cinematográficos (años cincuenta), el desarrollo de las redes de cable que permitía mayor variedad de contenidos (años setenta), hasta la absoluta convergencia industrial junto a la segmentación de los públicos especializados con el nacimiento de la *mini-networks* (a partir de los noventa).

Este desarrollo de la industria audiovisual implica un aumento de la necesidad de materiales argumentales, por lo que Concepción se centra en uno de los mecanismos discursivos más utilizado para el suministro de nuevos productos: las fórmulas de aprovechamiento de elementos narrativos diferentes al cine y la televisión. Modos de representación como la novela, el relato corto, el teatro, la poesía, el cómic, el serial radiofónico, el videojuego, la música y el discurso informativo han servido como fuentes narrativas externas para ambos medios, y los ejemplos aportados en el libro son numerosos: desde *Blade runner* (Ridley

Scott) o *Vidas cruzadas* (Robert Altman) –provenientes del relato corto–, *Algunos hombres buenos* (Rob Reiner) –del teatro– o *Perry Mason* (CBS) y *Sexo en Nueva York* (HBO) de la novela.

Una de las conclusiones del libro es especialmente interesante: a la hora de elegir fuentes externas priman las que mantienen mayor relevancia social y popular, “de esta forma, el teatro ha sido desplazado por el cómic y el videojuego, mientras que la industria permanece atenta a todo aquello que sea aprovechable”, desde las cartas intercambiables que inspiraron *Mars attacks* (Tim Burton), una respuesta satírica a *Independence day* (Roland Emmerich), hasta la naciente ficción original en Internet. Incluso reflexiona sobre la influencia de elementos tan contemporáneos como la publicidad o los parques temáticos.

La investigación llega a su núcleo central en el rastreo de elementos de “hipertextualidad interna” en la industria audiovisual americana. Así, la doctora Cascajosa articula las fórmulas de retroalimentación cuando la ficción cinematográfica y televisiva se nutren de sus propios materiales. En primer lugar, dentro de la industria cinematográfica Cascajosa Virino diferencia diversos procedimientos de reelaboración, como las versiones (o *remakes*) temporales, donde se utilizan referentes de la misma industria norteamericana, pero introduciendo un lapso temporal entre el discurso original y el nuevo (el caso de las tres versiones de *La jungla de asfalto* de John Huston: *Arizona*, *prisión federal* (Delmer Daves), *Cairo* (Wof Rilla) y *Cool breeze* (Barry Pollack), entre los muchos ejemplos citados); la versión espacial, que toma como referente películas producidas fuera de la industria americana (como la taiwanesa *Comer, beber, amar* (Ang Lee) adaptada por María Ripoll como *Tortilla soup*); los procedimientos de continuación tanto retrospectivos como prospectivos (secuelas y precuelas como las de *La guerra de las galaxias* o *El padrino*), y por último, entre las técnicas de reelaboración destaca el *spin-off* –la transvaloración genettiana– poco desarrollada en cine pero con algunos ejemplos significativos como el filme *U.S. Marshals* (Stuart Baird) como *spin-off* de *El fugitivo* (Andrew Davis).

La hipertextualidad interna para series de televisión sigue caminos idénticos al de la industria cinematográfica, por lo que Concepción elabora una reflexión paralela en torno a las mismas fórmulas de retroalimentación: la versión temporal (*La familia Munster*), la espacial (*Apartamento para tres*, basada en la británica *Un hombre en casa*), la continuación retrospectiva (*El joven Hércules*) y prospectiva (*Bret Maverick*) y el *spin-off*, fenómeno muy habitual en la industria televisiva (*El nido de Robin* o *Los Ropers* a partir de *Apartamento para tres*).

Así pues, los discursos ficcionales cinematográficos, las series de televisión y también los telefilmes –género televisivo al que se le dedica el capítulo cinco de *El espejo deformado*– desarrollan procesos de intercambio hipertextual completamente idénticos, según la autora. Y alguna de estas fórmulas, como la versión temporal –perfectamente establecida desde el cine mudo– permite “constatar la utilidad para analizar aspectos industriales como los cambios en los géneros y los gustos del público, pero también otros culturales como la evolución de usos y costumbres sociales y la representación de la mujer y las minorías étnicas”. A su vez, las fórmulas de aprovechamiento basadas en la versión espacial muestran cómo las narrativas –con éxito– de diferentes países han interesado a la industria norteamericana desde los años treinta, sobre todo.

El libro continúa con los intercambios, largos y prolíficos, entre el cine y la televisión, revisando, en primer lugar, las adaptaciones fílmicas de series de la pequeña pantalla. Aquí la doctora Cascajosa distingue entre la prolongación de la serie en forma de películas (habitual antes de los ochenta) y la reelaboración de materiales narrativos de las series clásicas al pasar a la gran pantalla (desde finales de los ochenta). En la actualidad, sin embargo, coexisten ambas fórmulas de adaptación, con un número de casos similar, incluso esta práctica de intercambio narrativo se ha convertido “en una de las modas más relevantes del cine contemporáneo”.

Y en segundo lugar dentro de los intercambios entre el cine y la televisión, *El espejo deformado* se detiene en las series de la pequeña pantalla basadas en películas, clasificándolas en diversas categorías, según el tipo de elementos icónicos representados. Entonces distingue entre adaptaciones que provienen de imágenes reales y se materializan televisivamente también así, con ejemplos que pueden ser grandes éxitos cinematográficos (como el caso de *El fugitivo* (Andrew Davis) y *El fugitivo* de la CBS) o incluso modestas producciones fílmicas que, no obstante, alcanzan un gran éxito televisivo (*Buffy, la cazavampiros* de Fran Rubel Kuzui y *Buffy, cazavampiros* de la WB). De las fórmulas narrativas elegidas para las adaptaciones de filmes a series televisivas, destacan las expansiones diegéticas, que consiguen que el producto televisivo continúe “con coherencia los acontecimientos descritos en la película ofreciendo nuevas historias protagonizadas por el personaje o los personajes principales de la misma”. Es el caso de *Stargate SG-1* (adaptación de *Stargate* de Roland Emmerich), que continúa el mismo universo de la película, situando los hechos un año después de los acontecimientos de su referente fílmico. Por el contrario, en *Las aventuras del joven Indiana Jones* (ABC, 1992-93) se observa una expansión de carácter retrospectivo ya que muestra la niñez y adolescencia del protagonista de filmes como *En busca del arca perdida*, *Indiana Jones y el templo maldito* e *Indiana Jones y la última cruzada*.

También pueden organizarse adaptaciones a partir de sustituciones diegéticas, cuando “el universo de la serie se superpone al de la película con el fin de desarrollar un punto de partida apto para una estructura fragmentada”. Esta fórmula será necesaria cuando el filme muestre una estructura cerrada con un desenlace muy marcado. *La red* (Irwin Winkler) o *El cuervo* (Alex Proyas) y sus respectivas adaptaciones televisivas con los mismos títulos son algunos de los ejemplos señalados.

La tercera de las fórmulas narrativas de adaptación de cine a televisión es la transformación dietética: se toman algunos elementos básicos del original, para crear un universo diegético nuevo “que no tiene por qué guardar ni coherencia ni relación directa con su referente”. Es el caso de *Desafío total 2070* (Showtime, 1999-2000), adaptación de *Desafío total* (Paul Verhoeven) y *Blade Runner* (Ridley Scott).

Para terminar este capítulo, la doctora Cascajosa se centra en las adaptaciones de películas de animación en series animadas –muy recientes, debido al rechazo de la Disney durante años a versionar sus éxitos cinematográficos–, y las adaptaciones de películas de imagen real en series de televisión animadas.

El último capítulo del libro reflexiona sobre “los desafíos de los materiales narrativos multimedia y las adaptaciones múltiples”, y analiza casos de especial aprovechamiento y explotación de algunos materiales narrativos. Ofrece ejemplos que conjugan la hipertextualidad interna y la cruzada (series de televisión basadas en películas, que a causa del éxito obtenido vuelven a ser adaptadas al cine o filmes basados en series televisivas que vuelvan a ser aprovechados para la pequeña pantalla) observando que incorporan elementos de los dos textos referentes. Son denominadas “adaptaciones múltiples reversibles”, y *Los inmortales*, *El fugitivo* o *Traffic* son ejemplos analizados.

Y para finalizar esta magnífica investigación la autora reflexiona sobre todo lo expuesto para extraer interesantes conclusiones como el momento de expansión que viven, en el mercado cultural norteamericano, los materiales narrativos multimedia, que “explotan hasta sus últimas consecuencias las sinergias creadas en el interior de estos conglomerados industriales”. Aunque no se olvida de señalar que la ficción audiovisual ha utilizado la adaptación de forma constante desde sus inicios, considerando que la industria audiovisual norteamericana “es una entidad que funciona a través de la retroalimentación”.

En definitiva, un libro interesante, riguroso y lleno de sugerencias para interesados en el relato televisivo y cinematográfico y con numerosas líneas abiertas para futuros estudios, de una investigadora que, con toda seguridad, va a seguir produciendo magníficas reflexiones en torno a las narraciones audiovisuales.