

Juego de pantallas: Esbozando la historia de las películas españolas basadas en programas de televisión

Concepción Cascajosa Virino

INEVITABLES COMPAÑEROS DE VIAJE

Resulta imposible negar que el cine y la televisión estaban condenados a entenderse. Asumidos como ámbitos antagónicos durante mucho tiempo (aunque más en la superficie que en el fondo), su realidad actual es que a menudo son indistinguibles, engranajes 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 destino 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 Bretaña. 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, como veremos, más patente durante la última década que en periodos anteriores. 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 el caso español, las películas basadas en programas de televisión nunca han constituido una corriente de producción tan definida como en Estados Unidos, en donde existen ejemplos tempranos que datan de 1954 y cerca de doscientos casos hasta 2005. Pero, con las evidentes diferencias de los modelos televisivo y cinematográfico de España en relación a la poderosa industria norteamericana, ha sido posible localizar experiencias que, aunque no abundantes, sí son significativas.

En nuestro estudio vamos a establecer dos etapas claramente definidas. En la primera, 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). En una segunda etapa ya nos situaremos en un mercado televisivo más abierto en el que desde 1989 ya forman parte las cadenas privadas. Desterrado el monopolio público, será el momento de las productoras independientes. En este caso nos ocuparemos de una adaptación de un relato de ficción, *No te fallaré* (2001, Manuel Ríos San Martín), basada en la serie *Compañeros* (Antena 3: 1998-2002), y de 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-).

Un estudio de las películas basadas en series de televisión a nivel internacional ha permitido distinguir dos categorías generales: las prolongaciones, que a nivel de creación mantienen una parte relevante del equipo artístico y en el narrativo pueden ser consideradas secuelas, y las reelaboraciones, realizadas por un nuevo equipo artístico tomando como base un texto clásico y que, a modo de versión, reinventan su universo (Cascajosa Virino, 2006:47). Todos los ejemplos en la cinematografía española, con la excepción de *Escala en Hi-Fi* (en lo que incidiremos a continuación), tienen en común ser una continuación directa de los programas de televisión en los que se basan.

Sin caer en elucubraciones sobre la causa de que ningún programa de televisión clásico español haya inspirado a algún cineasta contemporáneo para realizar una reinterpretación, creemos que se trata de un síntoma del limitado valor que se da a la memoria televisiva en España, que hasta la llegada del DVD y los canales temáticos

había permanecido completamente desconocida para las nuevas generaciones e inaccesible para las antiguas.¹ Mientras que en otros lugares la programación clásica es una parte fundamental de las parrillas diarias (el caso de Estados Unidos) o los archivos de la televisión pública se ponen a disposición de los espectadores a través de Internet (la experiencia francesa del Institut National de L'Audiovisuel), en España se carece incluso de algo tan básico como un Museo de la Televisión.²

EXPERIENCIAS PIONERAS: ESCALA EN HI-FI, LA CASA DE LOS MARTÍNEZ Y AVISAA CURRO JIMÉNEZ

La primera película española basada en un programa de televisión llegó en una fecha tan temprana como 1963, cuando el medio llevaba menos de una década asentado en nuestro país. Dentro de esta primera etapa de TVE, antes de la llegada en 1966 de un segundo canal alternativo, *Escala en Hi-Fi* fue el programa que con mejor fortuna aprovechó la renovación de la cultura juvenil y, más concretamente, de las nuevas corrientes musicales que comenzaban a llegar a España tras el fin del aislacionismo. La característica esencial de *Escala en Hi-Fi*, creado por Fernando García de la Vega, era la escenificación de éxitos musicales del momento por jóvenes actores a través de *play-backs*.

Aunque *Escala en Hi-Fi* no logró su máxima popularidad hasta que Juan Erasmo Mochi no se hizo cargo de la función de presentador en 1965, su impacto en la cultura juvenil no pasó desapercibido tras su estreno en 1961 y ello le permitió servir como inspiración para una película dirigida por Isidoro Martínez Ferry en la que no tuvo ninguna participación García de la Vega. La naciente Ízaro Films compartió las tareas de producción con la más consolidada Documento Films, responsable de *El pisito* (co-dirigida por Martínez Ferry en 1959) y *La cara del terror* (colaboración anterior de Martínez Ferry con el co-guionista de *Escala en Hi-Fi* Gustavo Quintana).³ Para Martínez Ferry y su productora Documento Films se trató de una labor de encargo, un intento de adaptar en España el género de la comedia musical norteamericana contando con el elevado presupuesto de 13 millones de pesetas (Martialay, 1963:290).

Al comienzo de la película, Ignacio de Paúl, presentador entonces del programa, aparece como conductor de un especial de *Escala en Hi-Fi* dedicado a Grace Kelly en el que los protagonistas van a participar. Entre ellos se encuentra Karina, que a la sazón era una de las actrices del referente televisivo en ese periodo. Tras este comienzo, se desarrollan una serie de piezas cómico-musicales sobre las peripecias de estos aspirantes a estrellas que, como comentó a propósito del fin del rodaje el co-guionista Juan Cobos (1963:335), estaban inspiradas directamente en las películas

mudas de Mack Sennett para la productora Keystone.⁴ De esta manera los vínculos con el programa se limitaban al mínimo, hasta el punto de que Ignacio de Paúl ni siquiera figuró en los carteles promocionales del filme en su estreno. Pero en su estreno *Escala en Hi-Fi* no cumplió las expectativas creadas a nivel comercial, lo que truncó la posibilidad de realizar una continuación titulada *Escala en estéreo* (Martialay, 1963:290).

Con este precedente negativo en el horizonte, *La casa de los Martínez* llegó a las salas en 1971 a modo de despedida de uno de los programas más originales producidos localmente. Se trataba de una combinación de comedia familiar con el género de entrevistas que mostraba la vida de una familia de clase media cuyo hogar era visitado cada semana por algún personaje famoso al que al final se entregaba una llave de dicha casa. Creado por Romano Villalba, el programa conseguía captar la atención de los espectadores gracias a la simpatía de sus protagonistas, pero tampoco se libró de las críticas por el excesivo tono promocional de las apariciones de artistas y la inclusión abundante de publicidad en el relato (Fernández Labayen, 2006:34). Tras varias temporadas en antena con notable éxito (incluso en el contexto de la falta de competencia del periodo), Romano Villalba acometió dos proyectos con los que dar continuidad al programa una vez que dejó de emitirse: una versión cinematográfica y una teatral, ésta última con el título de *La otra casa de los Martínez*.⁵

A propósito del estreno en salas de *La casa de los Martínez* en abril de 1971, el crítico del diario *Ya* Pascual Cebollada recordó que se limitaba a recordar tramas de diferentes capítulos del programa utilizando algunos exteriores. Su conclusión llevaba a considerarla un caso de oportunismo sin valor cinematográfico (Cebollada, 1971:47). En este sentido, la película destaca por una excesiva fragmentación, con algunos de los personajes secundarios del programa, como la abuela Olga (María del Carmen Prendes), el hermano Pepe (José Rubio) y las asistentes del hogar (Rafaela Aparicio y Florinda Chico) viviendo diferentes peripecias completamente independientes entre sí.⁶ Los miembros más jóvenes de la familia quieren triunfar en el mundo de la música mientras que la abuela Olga publica con éxito y escándalo un libro en el que realiza una crónica de las aventuras sexuales de buena parte de la alta sociedad. Pepe continúa su actividad de mujeriego con una *pin-up* nórdica y las asistentes dirigen con celo un congreso internacional de empleadas de hogar.

Todas estas tramas independientes no destacan por su interés, pero sí son reflejo, aunque trivializado, de algunos de los incipientes cambios sociales de la época relacionados con la cultura juvenil, la expansión del turismo extranjero, la sexualidad y el movimiento obrero. Pero como producto surgido del mayor medio de masas, *La casa de los Martínez*, al igual que lo fue el programa, es fundamentalmente

un reflejo de la cultura popular del momento a través de las continuas apariciones de cantantes, actores y presentadores interpretándose a sí mismos. Incidiendo en este apartado, por lo que supone de desviación y reflexión sobre los convencionalismos del programa, es especialmente interesante la trama central, que se ocupa del triángulo formado por Enrique Martínez (Carlos Muñoz), su esposa Carmen (Julita Martínez) y el director del programa *La casa de los Martínez* (Ricardo Merino). En una interesante reflexión que anticipaba los dilemas ocasionados por el género de la telerrealidad, Enrique se muestra hastiado de que su vida quede expuesta al público y controlada por desconocidos. La gota que colma el vaso es asistir a cómo el guionista del programa intenta seducir a su mujer, considerada por el escritor como un producto creado por él y que por tanto le pertenece.

El artificio narrativo del programa dentro de la película queda hábilmente expuesto en los títulos de crédito, que muestran escenas de su rodaje y hasta los estudios de TVE, y dos escenas que reflexionan sobre su naturaleza ficcional. En la primera, una discusión entre Enrique y Carmen queda interrumpida por la visita del cantante Manolo Escobar y su esposa, una intrusión del convencionalismo narrativo del relato televisivo, y continúa en cuanto la pareja abandona la casa con su correspondiente llave.⁷ En la segunda escena significativa, Enrique está seduciendo a su mujer y, recordando la profusa inclusión de marcas comerciales del programa antes reseñada, ésta responde a cada uno de sus piropos citando el producto que utiliza para cuidar esa parte de su cuerpo. Antes de que culmine la escena, el guionista interviene cortando la grabación y revelando el artificio al espectador para, a continuación, iniciar su propio proceso de seducción. La complacencia de Carmen Martínez alerta hábilmente al espectador de la disociación entre actriz y personaje encubierta por el planteamiento de la serie.⁸

Tendrían que pasar siete años hasta que otra película basada en un programa de televisión se estrenara en salas, *Avisa a Curro Jiménez*. En este caso el referente de partida era la popular serie de ficción *Curro Jiménez*, concebida por el actor Sancho Gracia en colaboración con el dramaturgo Antonio Larreta.⁹ La premisa básica era seguir las peripecias de un bandolero andaluz, Curro Jiménez (Sancho Gracia), y su cuadrilla en el periodo de la invasión napoleónica. Pero más allá de las tramas en las que se combinaban la aventura, el romance y el humor, la serie destacó por un marcado talante progresista en el que la lucha de clases, el combate antiimperialista y la necesidad de la movilización del pueblo para acabar con la injusticia eran conceptos básicos (Cortell Huot-Sordot, 2006:74). El contexto historicista servía como excusa y disfraz de un relato de una notable complejidad ideológica en un periodo de profundas convulsiones políticas en el que se eligió en las urnas al primer

gobierno estatal democrático desde el fin de la II República y se aprobó la Constitución que regiría la vida de los españoles a partir de entonces.

Aunque el capítulo final de *Curro Jiménez*, en el que él y alguno de sus compañeros decidían partir a América, no se emitió hasta 1981, la serie como tal dejó de producirse en 1978 tras tres temporadas. Como en el caso de *La casa de los Martínez*, la película era una manera de aprovechar la popularidad reciente del programa de televisión. Pero en esta ocasión encontramos diferencias sustanciales a nivel del desarrollo de producción. Mientras que *La casa de los Martínez* tuvo como respaldo a dos productoras como Cite y Ufesa de escasa entidad, *Avisa a Curro Jiménez* contó con el de Ízaro Films, que 15 años después de *Escala en Hi-Fi* era ya una de las empresas cinematográficas más prolíficas del periodo, tanto en el apartado de la producción como de la distribución. La importancia de Ízaro Films no sólo estribaba en su posición en el mercado español, sino también en las diversas co-producciones internacionales, como *Anthony and Cleopatra* (1972, Charlton Heston) con Gran Bretaña y *Guyana, el crimen del siglo* (1979, René Cardona) con México, en las que había participado.

Sancho Gracia, tras sus numerosos trabajos en televisión, aspiraba con esta película completar su lanzamiento definitivo como galán cinematográfico. La prensa de la época refleja que el rodaje se prolongó durante apenas cuatro semanas y media y que Gracia participó en ella como productor con un cuarto del presupuesto.¹⁰ La continuidad a nivel de equipo creativo de la película con la serie de televisión era total, incluyendo el guión de Antonio Larreta y la dirección de uno de los realizadores habituales del programa, Rafael Romero-Marchent.¹¹ Los compañeros de aventuras de Curro Jiménez también iban a ser los de la última etapa de la serie: el Estudiante (José Sancho), el Algarrobo (Álvaro de Luna) y el Gitano (Eduardo García). Por ello, lo más significativo de *Avisa a Curro Jiménez* fue la escasa continuidad temática que existe en relación a una serie marcada por su fuerte orientación ideológica. La opción elegida como argumento era una historia escapista sobre la búsqueda de un tesoro mítico enterrado en Córdoba, que lleva a los protagonistas a tener que reunir las dos partes de un libro de botánica. Por medio, un antiguo bandolero traidor convertido ahora en terrateniente (Alfredo Mayo) y una atractiva científica francesa (Ágata Lys) que se va encontrando una y otra vez con Curro Jiménez y sus compañeros. Ella es finalmente la que se queda con el libro (y con las atenciones de Curro) cuando se revela que la leyenda del tesoro era un engaño con el que alertar de la futilidad de la avaricia.

Escala en Hi-Fi, *La casa de los Martínez* y *Avisa a Curro Jiménez* tienen en común haber sido experiencias insatisfactorias a nivel comercial. *La casa*

de los *Martínez* no llegó al medio millón de espectadores y sólo se mantuvo en los cines de Madrid dos semanas.¹² Por su parte, *Avisa a Curro Jiménez* apenas superó el medio millón de espectadores, una cifra que debió ser lo suficientemente decepcionante como para que se anulara el proyecto de realizar una continuación.¹³ Y es que, aunque las cifras de sus respectivos estrenos fueron muy superiores a las de *Escala en Hi-Fi* y se pueden considerar hasta cierto punto aceptables, *La casa de los Martínez* y *Avisa a Curro Jiménez* no supieron capitalizar el impacto en la audiencia de sus programas de origen, mayor si cabe si tenemos en cuenta la entonces posición de monopolio de TVE.

Estas cifras quedan muy lejos de los cuatro millones de espectadores del mayor éxito del quinquenio 1970-1975, *No desearás al vecino del quinto* (1971, Ramón Fernández), o de los dos millones de *El amor del capitán Brando* (1973, Jaime de Armiñán), otro título popular del periodo. Lo cual nos lleva a la dicotomía que subyace en este tipo de adaptaciones: pedir al público que pague por ver algo que tiene gratis en su hogar, aunque contando a favor con una audiencia que ya es familiar con lo que se propone y que por tanto necesita en apariencia ser menos sugestionada por los esfuerzos promocionales. Ésta última parte es relevante si tenemos en cuenta que el cine español perdió 23 millones de entradas entre 1966 y 1975, una cifra que se eleva a 148 millones en la asistencia general a las salas (Palacio, 2005:383, 396-397).

La motivación que impulsó a la realización de estas tres adaptaciones era responder a la realidad palpable en las salas de cine de que la cultura de masas se basaba en la retroalimentación, como demuestra la extraordinaria popularidad en el periodo de cantantes-actores como Manolo Escobar, Conchita Velasco y Raphael, e incluso de toreros-actores como Palomo Linares. La aparición de Escobar y Velasco en la versión cinematográfica de *La casa de los Martínez*, con lo que se lograba un beneficio promocional mutuo, seguía así la misma lógica que el espectáculo equino-aurino que con la temática de *Curro Jiménez* llevaron por toda España Sancho Gracia y el resto de actores de la serie justo antes del rodaje de la película, lo que ya alertaba de que en la versión cinematográfica el contenido ideológico de la serie iba a quedar desterrado en favor de las tramas de acción y aventuras que se consideraban menos problemáticas y más comerciales.¹⁴

NUEVA TELEVISIÓN, NUEVOS MODELOS: NO TE FALLARÉ

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.¹⁵

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 espectadores. Ambas tienen como precedente el caso pionero de *La Plaça del diamant* (1982, Francesc Betriú), una ambiciosa adaptación de la novela de Mercè Rodoreda.

Otro tipo de intercambio, las series basadas en películas, tuvo un limitado periodo de relevancia a mitad de la década de los noventa. Para entonces Antena 3 y Telecinco, las dos cadenas privadas en abierto que llegaron al mercado en 1990, se hallaban en un periodo de consolidación ante los espectadores, un aspecto para el que la producción de ficción original fue clave. En este sentido, la producción de series de televisión basadas en películas permitía trasladar algo del prestigio asociado a los relatos cinematográficos. Resulta destacable que tanto Alfredo Landa con *Por fin solos* (Antena 3: 1995), basada en *¡Por fin solos!* (1994, Antonio del Real), como Francisco Rabal y Arturo Fernández en *Truhanes* (Telecinco: 1994), tardía continuación de *Truhanes* (1993, Miguel Hermoso), recuperaran en la pequeña pantalla a sus personajes cinematográficos. En estos casos se buscó aprovechar la popularidad de veteranos intérpretes, aunque en *Todos los hombres sois iguales* (Telecinco: 1996-1998), una comedia sobre tres divorciados que comparten piso y su asistenta, se optó por un nuevo reparto diferente al de la película de partida, *Todos los hombres sois iguales* (1994, Manuel Gómez Pereira).

La experiencia de *Todos los hombres sois iguales* resulta el modelo inverso al puesto en práctica en *No te fallaré*, continuación de la televisiva *Compañeros*. Para sus respectivas productoras, BocaBoca y Globo Media, se

trató de aprovechar la popularidad de un trabajo de éxito para abrirse camino en un nuevo medio: la hasta entonces eminentemente cinematográfica BocaBoca de César Benítez lograba diversificar su producción con la incorporación de la televisión y Globo Media, concebida como una factoría de televisión, se aventuraba en la creación de largometrajes. Este doble proceso es imposible de entender sin tener en cuenta las profundas transformaciones experimentadas en el sistema televisivo español tras la llegada de la televisión privada y el paulatino incremento de las cadenas públicas autonómicas. Para abastecer a todo este mercado en expansión, una serie de productoras independientes se fueron posicionando con fuerza y para la temporada 1999/2000 un total de 97 empresas en activo desarrollaron 12.355 horas de contenidos (Bardají y Gómez, 2004:53-54).

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 y Andrés Varela, Globo Media 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 Globo Media, 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 profesores 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 4,7 millones espectadores (GECA, 2000:40). 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 24 años (GECA, 2001:248).

El éxito de *Compañeros* coincidió con la realización dentro de Globo Media de que había llegado la hora de que la empresa intentara expandirse al mercado cinematográfico. Fueron elegidos para desarrollar este proyecto Manuel Valdivia, César Vidal y Manuel Ríos Martín, que tenían en común haber trabajado como guionistas, productores y directores de *Compañeros*. Valdivia fue el creador y primer productor principal, tarea que entonces ya recaía en Ríos San Martín. Éste recordó a propósito del estreno de *No te fallaré* que los tres 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*, que 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.¹⁶

Este peculiar *fast-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 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. 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, 2001:249). 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, co-productora de la película junto a Globo Media, 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 en 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, 2005:413-415). *No te fallaré* logró

convertirse con 800 mil 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 Globo Media 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 3 millones de euros de recaudación no son equivalentes a un presupuesto que se situó en torno a los 3,6 millones y por tanto dejó la rentabilidad de la película al amparo de las subvenciones públicas y la explotación en los mercados auxiliares.¹⁷ 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 mil espectadores frente a 4,5 millones).

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 diferentes para ir a las salas de cine que para sintonizar con un canal desde la comodidad de su casa. Si con todo a favor Globo Media no logró acercarse ni de lejos a los 6 millones de espectadores de *Los otros* (2001, Alejandro Amenábar) o los 5 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.

LA TELERREALIDAD EN LA GRAN PANTALLA: EL GRAN MARCIANO Y OT: LA PELÍCULA

Podemos destacar otras experiencias de adaptación cinematográfica de programas de televisión en la última década. Tal es el caso de *¡Ja me maaten...!* (2000, Juan A. Muñoz) y el dúo cómico Cruz y Raya. Juan Antonio Muñoz, que forma Cruz y Raya junto a José Mota, había estado interpretando de forma recurrente en programas como *Estamos de vuelta* (TVE1: 1995-1997) y *Éste no es el programa de los viernes* (TVE1: 1998) a Juan de Dios, una reformulación cómica del estereotipo del gitano. En la película Juan de Dios acaba inmerso en una trama criminal que propicia todo tipo de situaciones humorísticas. Sin contar con la participación de José Mota, *¡Ja me maaten...!* fue una producción de gran modestia que tuvo una repercusión marginal en su estreno en salas.

Aunque los programas de humor y variedades de Cruz y Raya se han mantenido exitosos hasta la actualidad, la atención televisiva de 2000 se había volcado en un novedoso formato de telerrealidad convertido en el fenómeno del momento,

Gran Hermano. Adaptación de Zeppelin TV y Telecinco del formato internacional *Big Brother*, creado por Endemol, la provocativa propuesta del programa, encerrar en una casa llena de cámaras a un grupo de desconocidos, estimuló un amplio debate social y unos extraordinarios índices de audiencia con una media de casi 8,3 millones espectadores y más de la mitad de la cuota de pantalla (GECA, 2000:229). La gala final donde se reveló al ganador del concurso, el gaditano Ismael Beiro, reunió a más de 9 millones de espectadores, el 70% de los que entonces estaban situados frente al televisor.

Apenas un año después del fin de la primera entrega de *Gran Hermano* (que se mantiene en emisión en España en 2006 habiendo totalizado ocho ediciones convencionales y dos protagonizadas por famosos), otro formato de telerrealidad llegó con fuerza a las pantallas, *Operación Triunfo*. Creado por la productora Gestmusic como híbrido de los formatos de convivencia y los concursos de talentos, *Operación Triunfo* tiene una limitada repercusión en sus primeras semanas, pero rápidamente el carisma de sus concursantes, aspirantes a cantantes, le permite ganar audiencia a pasos agigantados. Su media es de casi 6,8 millones espectadores y el 44% de cuota de pantalla. Las cifras logradas en sus últimas entregas son estratosféricas: casi 13 millones (68% de cuota) ven la gala en la que se elige a la granadina Rosa López como vencedora y un número similar de espectadores (esta vez contabilizando el 80% de cuota de pantalla) ven el Festival de Eurovisión en el que la artista, con los dos finalistas David Bisbal y David Bustamante en los coros, representa a España (GECA, 2002:33). Pero *Operación Triunfo* también tiene un profundo impacto en la industria musical. Casi todos los concursantes, incluso los descartados en las primeras fases, graban discos, algunos de los cuales se convierten en grandes éxitos de ventas. Estos se reúnen además para una gira antes de iniciar sus caminos en solitario en un verano que estuvo caracterizado por su presencia en las fiestas locales de toda la geografía española.

En un escrito realizado al amparo de este éxito, el director general de Gestmusic Josep Maria Mainat recordaba que los formatos de telerrealidad podían capitalizar de muchas maneras la conexión con el gran público: “Por último, no hay que olvidar que en este género de la ‘telerrealidad’ suelen converger beneficios económicos que proceden de fuentes distintas a las habituales en televisión: llamadas telefónicas masivas, mensajes a móviles, Internet, televisión de pago, merchandising... y en el caso de ‘Operación Triunfo’, ventas millonarias de discos, vídeos, DVDs, giras artísticas multitudinarias...” (GECA, 2002:65). La realización de sendas películas que explotaran los fenómenos sociológicos que fueron tanto *Gran Hermano* como *Operación Triunfo* en sus entregas iniciales parecía así un paso natural favorecido

por un elemento que debe ser tenido en cuenta: ambos se basaban en la participación del público a través de envíos de mensajes a móviles y llamadas telefónicas, por lo que sus espectadores más fieles ya estaban acostumbrados al desembolso económico como parte de la experiencia televisiva.

En *El Gran Marciano* la figura central del proceso de adaptación fue José Velasco, co-fundador y entonces consejero delegado de la productora Zeppelin TV. Durante su periodo allí Velasco participó de manera directa en lo que iban a ser sus dos grandes formatos de entretenimiento de la franja de *prime-time*, el propia *Gran Hermano* e *Inocente, Inocente* (FORTA [Cadenas regionales españolas]: 1992-1998). Este último era una reformulación de los programas de humor con cámara oculta en el que personajes populares del mundo del espectáculo eran sometidos a elaboradas mascaradas que escenificaban desde fenómenos paranormales a encuentros con personas de increíble mala educación. En 2001 Velasco fundó la productora Zebra Producciones con el propósito de saltar a la producción de cine, pero el proyecto *El Gran Marciano* no dejó de ser una continuación fílmica de los formatos de éxito supervisados por él en Zeppelin TV.

De *Inocente, Inocente* se recuperó la estructura del relato, en este caso someter a personajes famosos a una broma en la que participan actores y que cuenta con logrados efectos especiales. Antonio Hernández, realizador del programa durante varios años y entonces una figura en alza en el cine español gracias al drama *Lisboa* (1999, Antonio Hernández), fue contratado para dirigir *El Gran Marciano*. Serían los protagonistas de la edición inaugural de *Gran Hermano*, convertidos en estrellas mediáticas de primera magnitud tras su paso por el concurso, los que iban a ser las víctimas de la broma escenificada en *El Gran Marciano*, en este caso, como indica el título, el avistamiento de un OVNI y el posterior contacto extraterrestre.

La opción de los artífices de *Operación Triunfo* fue la realización de una película documental que mostraba retazos de la multitudinaria gira conjunta realizada por los concursantes durante los meses inmediatamente posteriores al fin de la primera edición del programa.¹⁸ Para entonces, estos ya estaban en manos de Academia de Artistas, la entidad creada por Gestmusic y la discográfica Vale Music para guiar sus carreras musicales.¹⁹ Como Academia de Artistas no tenía ningún tipo de infraestructura audiovisual, el proyecto se puso en pie en colaboración con Castelao Productions, una división de la relevante productora y distribuidora Filmax, que como Gestmusic también tiene como centro de operaciones Cataluña. Julio Fernández, el presidente de Filmax, dejó la dirección del proyecto en manos de dos jóvenes realizadores ligados a la división de películas de terror de la

compañía: Jaume Balagueró (*Los sin nombre*, 1999; *Darkness*, 2002) y Francisco Plaza (*El segundo nombre*, 2002).

A pesar de que en principio resultaba una elección un tanto extraña, los realizadores completaron un estimable trabajo que reflejaba el fenómeno de masas que fue *Operación Triunfo* a la vez que arrojaba luz sobre algunos de sus artificios y miserias. En una ilustrativa secuencia se mostraba el afán controlador del coreógrafo Poti durante la actuación del cuarteto Fórmula Abierta, formado por los concursantes descartados, y posteriormente las tensiones entre sus miembros (Alex, Geno, Javian y Mireia), abocados a él ante la imposibilidad de desarrollar carreras en solitario. En otros momentos se presenta a Geno llorando en el cuarto de baño de un hotel y a Javian expresando su frustración por ser considerado un repuesto por muchas fans que no pueden llegar a las verdaderas estrellas como Bisbal, Bustamante, Rosa o Chenoa (pareja del primero y cuarta clasificada). Y es que a lo largo de la película son varias las ocasiones en las que se pone de manifiesto las diferencias notables que hay entre unos artistas y otros, como por ejemplo las resonantes ovaciones que cualquiera de los primeros clasificados reciben en cuanto suben al escenario para interpretar una canción. Los arranques de vanidad de estos jóvenes que en apenas unos meses han pasado de ser desconocidos a rostros populares se plasma a veces de manera humorística, como cuando las declaraciones a cámara de Manu Tenorio son interrumpidas por el sonido de su móvil, que reproduce la música del tema principal de su disco.

La escasa popularidad de los filmes documentales en las salas de cine y la saturación del público lastraron la carrera comercial tanto de *El Gran Marciano* (100mil espectadores) como de *OT: La película* (350 mil espectadores). El fracaso de *El Gran Marciano*, que por sus características de producción había contado con un presupuesto apreciable, fue mucho más notorio que el de la más modesta *OT: La película*, que desde el primer momento se planteaba como un producto ideal para el consumo casero. Sin embargo, la reacción crítica ante los dos filmes fue algo diferente, como podemos apreciar a través de las valoraciones de Jordi Costa en la revista *Fotogramas*, la publicación de cine más longeva de España. Sobre *El Gran Marciano*, que expuso con acidez la problemática personalidad de alguno de los concursantes, afirmó: “Si ‘Gran Hermano’ engendró monstruos, ‘El Gran Marciano’ se encarga de aniquilarlos sin excesiva piedad. La película es, de alguna manera, un ensayo filmado sobre la fama como enfermedad con forma de comedia” (Costa, 2001:16). De las tres estrellas que otorgó a *El Gran Marciano*, pasó a una con *OT: La película*: “Labor de esbirro, en suma, que deja en el aire una certeza inquietante (propia de una película de género, o de una pesadilla): la rapidez y la facilidad con la que un par de

cineastas (posiblemente parapetados tras el cinismo) son capaces de vender su alma al Diablo en una fase tan temprana de sus carreras” (Costa, 2002:26).

Esta última crítica tiene, por su virulencia, la virtud de revelar que estos filmes no son nunca juzgados por sí mismos, sino en relación con un producto televisivo que como tal va a carecer, a los ojos de la cinefilia ortodoxa, de cualquier tipo de legitimidad estética y, en algún caso como el que nos ocupa, hasta moral. De hecho, la valoración de Jordi Costa del fenómeno social que llegó a ser *Operación Triunfo* refleja a la perfección el elitismo que preside buena parte de la crítica cinematográfica: “También ha supuesto el descubrimiento de que el gusto mayoritario es muy poca cosa y de que se puede reprogramar (o zombificar) a la manada recurriendo a consignas que creíamos sepultadas (recordemos la fiebre patriótico-eurovisiva alrededor de Rosa de España)” (*ibidem*). El relato que en apariencia más cuestiona a su referente (y sólo en apariencia puesto que no revela nada no visto ya en el programa), en valoración del crítico es automáticamente aquel que tiene más calidad.²⁰

El hecho de que *Fotogramas* sólo haya dedicado a estas películas una atención anecdótica tiene como precedente la limitada cobertura prestada a las experiencias pioneras, ignoradas también en la revista Tele Radio. Igualmente resulta significativo que las distribuidoras de *No te fallaré*, *El Gran Marciano* y *OT: La película* no contrataran publicidad en ningún número de *Fotogramas*, marcando las distancias de esta forma con el público cinéfilo poco especializado habitual de la revista. Y es que definitivamente las películas basadas en programas de televisión permanecen en una incómoda tierra de nadie, ignoradas a la vez por las revistas cinematográficas y las televisivas como productos que intentan penetrar en donde no les corresponde. Sin embargo, por su carácter híbrido, tienen la virtud de revelar las similitudes y diferencias de dos medios que a veces se cuestionan entre sí, en otras ocasiones colaboran con fortuna y que, definitivamente, son inevitables compañeros de viaje.

CONCEPCIÓN CASCAJOSA VIRINO es doctora en Comunicación Audiovisual, profesora ayudante en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

NOTAS

1 Curiosamente sí que existe una adaptación reciente de un programa radiofónico, *Los Porretas* (1996, Carlos Suárez), basada en *La saga de los Porretas* (Cadena SER, 1977-1989), un serial humorístico nacido en el periodo de la transición a la democracia.

² Podemos citar en este punto dos hechos significativos relacionados con el valor dado a la memoria televisiva. Para celebrar su cincuenta aniversario, TVE sustituyó su canal temático de veinticuatro horas dedicado a reponer contenidos clásicos, Canal Nostalgia, por una nueva versión, 50 Años, que sólo emitía durante diez horas a partir de las nueve de la noche, por lo que la mayor parte de su programación quedaba confinada al horario de madrugada. Por otro lado, la edición del 21 de noviembre del diario *El País* destacó la negativa de la ministra de Cultura del gobierno español, Carmen Calvo, a conceder ayudas para salvar el archivo histórico de TVE, amenazado por la desaparición. Noticia disponible en: http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Cultura/dara/fondos/RTVE/salvar/archivos/historicos/elpepugen/20061121elpepirtv_4/Tes/. Consulta en 25/11/2006.

3 Isidoro Martínez Ferry fundó a finales de los cincuenta la productora Documento Films, con la que produjo *El pisito*, una de las películas más relevantes de la historia del cine español y versión amarga en tono esperpéntico de los problemas de vivienda en una España todavía marcada por la fuerte crisis económica.

4 La película *Escala en Hi-Fi* se encuentra desaparecida y no existe copia de ella en la Filmoteca Española. Los datos del argumento han sido tomados de un trabajo historiográfico de Ernesto Pastor (2005:89-92) sobre Angelino Fons, auxiliar de dirección en la película.

5 La noticia del proyecto teatral *La otra casa de los Martínez* se publicó en el número 1.174 de *Nuevos Fotogramas*, correspondiente al 16 de abril de 1971 (p. 30). No hay más datos sobre el mismo en el artículo más allá de la participación como actores de Carlos Muñoz, uno de los protagonistas del programa, Carmen de la Maza, Ángel Aranda y María Isbert.

6 *La casa de los Martínez* lanzó al estrellato a Florinda Chico y Rafaela Aparicio, hasta entonces esencialmente dos actrices de teatro, y las asoció al estereotipo de la “chacha” o asistenta de hogar que cultivaron en decenas de títulos, especialmente durante el tardo-franquismo y la transición a la democracia.

7 La elección de Manolo Escobar para protagonizar esta escena no es casual, ya que en este periodo era el actor más taquillero del cine español gracias a títulos como *Mi canción es para ti* (1965, Ramón Torrado), *Un beso en el puerto*

(1965, Ramón Torrado), *El padre Manolo* (1966, Ramón Torrado), *Juicio de faldas* (1969, José Luis Sáenz de Heredia) y *Un lugar de la manga* (1970, Mariano Ozores). En estas películas Escobar interpretaba pegadizas canciones que conectaban con los gustos populares y encarnaba con naturalidad un estereotipo de hombre honesto, sencillo y trabajador que reproduce en su aparición en *La casa de los Martínez*.

8 Probablemente a esta trama que se puede considerar post-moderna se refería Enrique Brasó en su crítica de *Nuevos Fotogramas* en mayo de 1971 (número 1.177, página 38) al hablar de “honda temática”. Por lo demás, no podemos coincidir en el tono de halago exaltado del resto de su texto, que no tiene en cuenta las profundas limitaciones narrativas y estilísticas del filme.

9 Sancho Gracia y Antonio Larreta comparten origen uruguayo. Gracia nació en España en 1936 pero emigró con su familia al país latinoamericano durante la Guerra Civil y no regresó hasta 1963. Larreta, una de las figuras teatrales más relevantes de Uruguay, se asentó en España a comienzos de la década de los setenta tras distintas estancias en Europa para trabajar como guionista de cine y televisión. En 1980 ganó el premio Planeta con la novela *Volavérunt*.

10 Datos sobre la duración del rodaje de *Avisa a Curro Jiménez* y la participación económica del actor Sancho Gracia tomados de un reportaje sobre la película publicado en el número 1.555 de *Nuevos Fotogramas*, 04/08/1978, p. 20.

11 Rafael Romero-Marchent pertenece a una ilustre saga de profesionales ligados al cine español que incluye a su padre, el crítico Joaquín Romero-Marchent Gómez de Avellaneda, y sus hermanos Joaquín Romero-Marchent Hernández, director y guionista, Carlos Romero-Marchent, actor, y Ana María Marchent, montadora. Rafael Romero-Marchent fue además el director de la miniserie *Cañas y barro* (TVE1: 1978).

12 Todas las referencias a cifras de recaudación y espectadores de las películas citadas en este trabajo han sido tomadas de la base de datos cinematográfica del Ministerio de Cultura de España, accesible electrónicamente a través de la dirección: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine. Consulta en 01/12/2006.

13 *ABC*, 28/06/1978, p. 68.

14 *ABC*, 28/06/1978, p. 68.

15 Estrenado en salas en abril de 1991, *Amantes* se convirtió el filme español más reconocido del año logrando dos premios Goya (incluyendo mejor película), un Fotogramas de Plata, dos Ondas y el Oso de Plata en el Festival de Berlín para la actriz Victoria Abril.

16 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>. Consulta en 01/12/2006.

17 El *pressbook* de la película cita la cifra de 3.600.000 euros de presupuesto, pero en un artículo publicado en su página oficial Manuel Ríos habla de que los costes de producción se elevaron a 2.500.000 (<http://fantasmaweb.com/paginas/notefallare/articulos/Miradasobremirada.htm>. Consulta en 28/11/2006). La discrepancia probablemente radica en que la cifra inicial tiene en cuenta la distribución, que a la hora de solicitar ayudas públicas Columbia Tri-Star Films presupuestó en algo más de 1 millón de euros (*Boletín Oficial del Estado*, 18 de agosto de 2001:31.112).

18 La opción elegida por los artífices de *OT: La película* no era la única posible. Kelly Clarkson y Justin Guarini, respectivamente ganadora y finalista de la primera edición del formato norteamericano *American Idol* (Fox: 2002-), con el que *Operación Triunfo* tiene notables puntos en común, protagonizaron la película de ficción *From Justin to Kelly* (2003, Robert Iscove). En el filme, una comedia musical, los dos cantantes interpretan a una pareja de jóvenes que viven una historia de amor.

19 La relación contractual de los concursantes del programa con Academia de Artistas ha sido criticada como abusiva en varias ocasiones e incluso se convirtió en objeto de un libro sometido a secuestro judicial, *OT: La cara oculta* de Wayne Jamison (Madrid: ArcoPress, 2005).

20 La opinión favorable hacia *El Gran Marciano* de Jordi Costa no fue algo aislado en *Fotogramas*. En el número 1.890, correspondiente a abril de 2001 (p. 22), la sección *La opinión de nuestros críticos* reflejaba otras tres valoraciones que le daban tres estrellas (*No lo lamentará*), mientras que dos le daban una estrella (*No pierda el tiempo*) y una dos estrellas (*Allá usted*).

BIBLIOGRAFÍA

- BARDAJÍ, Javier y GÓMEZ, Santiago (2004). *La gestión de la creatividad en televisión: El caso de Globo Media*, Pamplona: EUNSA.
- BRASÓ, Enrique (1971). Crítica de “La casa de los Martínez”, *Nuevo Fotogramas*, n. 1.177, 07/05/1971, p. 38.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006). *De la TV a Hollywood: Un repaso a las películas basadas en series*, Madrid: Arkadín Ediciones.
- CEBOLLADA, Pascual (1971). De la televisión al cine. Reseña de “La casa de los Martínez”, *Diario Ya*, 27/04/1971, p. 47.
- COBOS, Juan (1963). Notas al rodaje del primer musical español, *Film Ideal*, n. 120, 15/05/1963, pp. 331-335.
- CORTELL HUOT-SORDOT, Guido (2006). Curro Jiménez, in M. Palacio (Ed.) *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Madrid: Instituto Oficial de RTVE.
- COSTA, Jordi (2001). Crítica de “El Gran Marciano”, *Fotogramas*, n. 1.889.
- (2002). Crítica de “OT: La película”, *Fotogramas*, n. 1.908.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2006). La casa de los Martínez, in M. Palacio (Ed.) *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Madrid: Instituto Oficial de RTVE.
- GECA (2000). *Anuario de la Televisión 2001*, Madrid: GECA Consultores.
- (2001). *Anuario de la Televisión 2002*, Madrid: GECA Consultores.
- (2002). *Anuario de la Televisión 2003*, Madrid: GECA Consultores.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos (2006). Fuenteovejuna in M. Palacio (Ed.) *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Madrid: Instituto Oficial de RTVE.
- MARTIALAY, Félix (1963). El director y su película: Isidoro Martínez Ferry hace una “Escala en Hi-Fi”, *Film Ideal*, n. 119, 01/05/1963, pp. 289-291.
- PALACIO, Manuel (2005). El público en las salas, in J.L. Castro de Paz u otros (Eds.) *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, La Coruña: Vía Lactea, pp. 378-417.
- (2006). *Televisión Española y Cine*. Notas del programa del ciclo

“TVE 50 Años” de la Filmoteca Española. 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 en 01/12/2006.

PASTOR, Ernesto (2005). *Conversaciones con Angelino Fons: La necesidad de la memoria*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.