

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Periodismo I  
(Análisis del Mensaje Informativo)



**TESIS DOCTORAL**

**La televisión contada a través del cine**  
**(Análisis del relato que el cine de ficción realiza sobre el**  
**medio televisivo)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Daniel García González**

Director

**Francisco Javier Mayoral Sánchez**

**Madrid, 2017**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

## **Facultad de Ciencias de la Información**

Departamento de Periodismo I (Análisis del Mensaje Informativo)

### **La televisión contada a través del cine** (Análisis del relato que el cine de ficción realiza sobre el medio televisivo)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR  
**Daniel GARCÍA GONZÁLEZ**

Director: Prof. Dr. Francisco Javier Mayoral Sánchez

Madrid, noviembre de 2015



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

## **Facultad de Ciencias de la Información**

Departamento de Periodismo I (Análisis del Mensaje Informativo)

### **La televisión contada a través del cine** (Análisis del relato que el cine de ficción realiza sobre el medio televisivo)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR  
**Daniel GARCÍA GONZÁLEZ**

Director: Prof. Dr. Francisco Javier Mayoral Sánchez

Madrid, noviembre de 2015

**La televisión contada a través del cine**  
(Análisis del relato que el cine de ficción realiza  
sobre el medio televisivo)

Daniel García González  
Tesis Doctoral  
Departamento de Periodismo I  
Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid

Director  
Francisco Javier Mayoral Sánchez  
Doctor en Ciencias de la Información  
Profesor del Departamento de Periodismo I  
Universidad Complutense de Madrid

**Año 2015**



感謝你，筱涵  
Gracias, Javier  
Gracias familia  
Thanks Hyejin  
感謝你，廖教授  
Grazie, Lorenzo  
感謝臺灣獎助金  
感謝你們，臺灣的朋友們

“To me, my thing is, a video image is much more powerful and useful than an actual event. Like back when I used to go out, when I was last out, I was walking down the street and this guy, that came barreling out of a bar, fell right in front of me, and he had a knife right in his back, landed right on the ground and... Well, I have no reference to it now. I can't put it on pause. I can't put it on slow mo and see all the little details. And the blood, it was all wrong. It didn't look like blood. The hue was off. I couldn't adjust the hue. I was seeing it for real, but it just wasn't right. And I didn't even see the knife impact on the body. I missed that part.”

*Slacker* (Richard Linklater, 1991)

## Índice:

<b>Abstract</b> .....	Pág. 10
<b>Resumen</b> .....	Pág. 12
<b>Capítulo I: Introducción</b> .....	Pág. 16
1.1) <a href="#">Presentación</a> .....	Pág. 17
1.2) <a href="#">Objetivos de la investigación</a> .....	Pág. 19
1.3) <a href="#">Justificación</a> .....	Pág. 20
1.4) <a href="#">Hipótesis</a> .....	Pág. 22
1.5) <a href="#">Metodología</a> .....	Pág. 23
1.6) <a href="#">Fuentes utilizadas</a> .....	Pág. 26
1.7) <a href="#">Problemas de base</a> .....	Pág. 29
<b>Capítulo II: Marco teórico</b> .....	Pág. 31
2.1) <a href="#">En busca de la mirada</a> .....	Pág. 32
<b>Capítulo III: Desarrollo del análisis</b>	
<b>La televisión contada a través del cine</b> .....	Pág. 38
3.1) <a href="#">Nacimiento y primeros pasos de un medio</a> .....	Pág. 39
3.1.1) <a href="#">Una nueva forma de entretenimiento</a> .....	Pág. 46
3.2) <a href="#">Crítica a la creación, manipulación</a> <a href="#">y transformación de la realidad</a> .....	Pág. 48
3.2.1) <a href="#">Un medio fantástico</a> .....	Pág. 49
3.2.2) <a href="#">Periodismo de la pequeña pantalla</a> <a href="#">en la pantalla grande</a> .....	Pág. 58
3.2.3) <a href="#">El espacio político</a> .....	Pág. 65
3.3) <a href="#">El mundo entero está mirando</a> .....	Pág. 69
3.4) <a href="#">La estrategia de la seducción, la alienación</a> .....	Pág. 73
3.4.1) <a href="#">Llenar el vacío</a> .....	Pág. 77
3.5) <a href="#">La lucha por las audiencias</a> .....	Pág. 80
3.6) <a href="#">La infancia ante el tubo catódico</a> .....	Pág. 84
3.7) <a href="#">La violencia</a> .....	Pág. 87
3.8) <a href="#">Un mundo de locos</a> .....	Pág. 92

3.9) <a href="#">La industria televisiva (Show must go on)</a> .....	Pág. 96
3.10) <a href="#">Una programación variada</a> .....	Pág. 106
3.10.1) <a href="#">Los informativos</a> .....	Pág. 106
3.10.2) <a href="#">De series y seriales</a> .....	Pág. 112
3.10.3) <a href="#">Los concursos, la suerte retransmitida</a> .....	Pág. 116
3.10.4) <a href="#">Los telepredicadores</a> .....	Pág. 120
3.10.5) <a href="#">Talk shows, Varietés</a> <a href="#">y otros entretenimientos</a> .....	Pág. 124
3.10.6) <a href="#">La realidad desvirtuada, los reality</a> .....	Pág. 129
3.11) <a href="#">Fama</a> .....	Pág. 135
3.12) <a href="#">Unos apuntes sobre la publicidad</a> .....	Pág. 145
3.13) <a href="#">Y la televisión se metió en el cine</a> .....	Pág. 149
3.13.1) <a href="#">Y el cine en la televisión</a> .....	Pág. 152
3.14) <a href="#">“self-made man”</a> .....	Pág. 153
3.15) <a href="#">Ocultos en las sombras, los señores de los medios</a> .	Pág. 157
3.16) <a href="#">Una segunda mirada a la profesión</a> <a href="#">periodística en la televisión</a> .....	Pág. 161
3.16.1) <a href="#">y otros profesionales de la televisión</a> .....	Pág. 167
3.17) <a href="#">El futuro de la pantalla...</a> .....	Pág. 171
<b>Capítulo IV: Conclusiones</b> .....	Pág. 176
4.1) <a href="#">Un relato espectacular</a> .....	Pág. 177
4.2) <a href="#">Un relato crítico y fatalista</a> .....	Pág. 178
4.2.1) <a href="#">La crítica llega desde Europa y América</a> .....	Pág. 179
4.3) <a href="#">El factor humano</a> .....	Pág. 180
4.4) <a href="#">Un relato histórico sobre la televisión,</a> <a href="#">filmado por el cine</a> .....	Pág. 181
4.5) <a href="#">Un relato simbólico</a> .....	Pág. 183
4.6) <a href="#">Una obsesión por la muerte y la violencia</a> <a href="#">pero nada de sexo</a> .....	Pág. 184
4.7) <a href="#">Un relato predominantemente masculino</a> .....	Pág. 185
4.8) <a href="#">Un relato vivo y en evolución</a> .....	Pág. 186

4.9) <a href="#">Una obsesión de autor</a> .....	Pág. 187
4.10) <a href="#">Un relato hipertextual</a> .....	Pág. 188
<a href="#">Síntesis</a> .....	Pág. 188
<b>Capítulo V: <a href="#">Referencias Bibliográficas</a></b> .....	Pág. 190
<b>Anexo I: <a href="#">Ficha para el estudio de la filmografía seleccionada</a></b> .....	Pág. 202
<b>Anexo II: <a href="#">Filmografía seleccionada</a></b> .....	Pág. 204
<b>Anexo III: <a href="#">Caso de estudio en Asia</a></b> .....	Pág. 219
<a href="#">Summary</a> .....	Pág. 219
<a href="#">Problem statement</a> .....	Pág. 220
<a href="#">Justification</a> .....	Pág. 221
<a href="#">Methodology</a> .....	Pág. 221
<a href="#">Objectives</a> .....	Pág. 222
<a href="#">Data analysis plan</a> .....	Pág. 223
<a href="#">Bibliography</a> .....	Pág. 224
Annexes .....	Pág. 227
- <a href="#">Filmography</a> .....	Pág. 227
- <a href="#">Institutions and resources</a>	
<a href="#">related to cinema in Taiwa</a> .....	Pág. 229
- <a href="#">Datasheet for analysis of the movies</a> .....	Pág. 230

## Abstract

This research studies the depiction of TV told by the cinema. This work tries to locate what movies are telling about television and checking if what these movies are telling agrees with what people perceives by TV. In order to reach these goals 382 movies related to television were analysed.

### Objectives:

- 1) Define the vision of television as told by the cinema.
- 2) Locate the topics of the television most widely observed in our filmography.
- 3) Analyse the topics of the television story and its evolution within the filmography selected for this research.
- 4) Follow the evolution of these topics of the television in the cinema as represented in the movies selected for this case study.
- 5) Define the story of each topic through the filmography selected.
- 6) Broaden the study of TV told by cinema using C. Ehrlich's (2004) or Pardo Alarcón's (2000) works as a starting point.

Due to the qualitative nature of this research, the **triangulation** of several methods has formed the heart of our methodology. This research has been divided into four stages:

1. Textual analysis of the bibliographic material + historical perspective (television spectrum).
2. Textual analysis + comparative method (sources: selected movies during stage 1).
3. Asian case study: Textual analysis of the bibliographic material + Textual analysis and comparative method (sources: Filmography selected during a visiting scholar period in Taipei - National Taiwan University of Arts 電影學習國立臺灣藝術大學 and Taiwan National Central Library 國家圖書館).

#### 4. Comparative method (oriental filmography – western filmography).

During this research the following television topics (they were developed through the filmography selected afterwards):

1. Birth of TV
2. Critique of creation, manipulation and transformation of reality (regarding fantastique genre, journalism and politics)
3. TV as a witness to History
4. TV as a dehumanizing agent
5. The ratings phenomena
6. Regarding childhood
7. Regarding violence
8. Regarding madness
9. TV industry
10. The TV guide (news, series, contests, late night, talk show, *variétés*, reality)
11. Fame
12. Advertisement
13. Textual relations between cinema and TV
14. Ambitions and obsessions
15. Those who control the television
16. Journalism and other professions related to television
17. The future of television

This research leads us to the following conclusions:

Cinema draws a spectacular story of television. All TV genres are framed in boastful and flamboyant events. This story told by the cinema contains a strong critique towards the private industry and the public sector that want to control the TV. Journalism is widely judged. The critique comes mostly from western filmographies. It's a story that prioritizes characters over television stories. When TV history is the main character, this story is quite similar to the one told by Academic sectors. It's a story that uses the television as a symbol,

mostly with negatives connotations. Death and violence appears extensively in this story told by the cinema about television, though it's quite difficult to find sex in it. It's a predominantly masculine story, but this is changing quite fast. It's a story alive and in permanent evolution; the representation of the television in cinema is quite common on recent movies, though the representation we see nowadays is closer to a hybrid media than the classic concept of television. Sidney Lumet, David Cronenberg, Michel Haneke, Federico Fellini and Álex de la Iglesia use TV as a recurrent trope on their respective works. This story is a hypertext, moving easily from cinema to TV and from TV to cinema. It's an endless story.

#### Keywords

Television TV Cinema story filmography representation  
TV industry Journalist Violence dehumanization manipulation

\*\*\*\*\*

#### Resumen

Esta investigación se adentra en el relato que el cine cuenta sobre la televisión. El trabajo busca lo que dice el discurso fílmico sobre la pequeña pantalla y comprueba si ese relato, dibujado por el cinematógrafo, forma parte del concepto sobre la televisión que tiene la sociedad. Para ello se han analizado 382 películas relacionadas con el espectro televisivo.

Objetivos de la investigación:

- 1) Definir el relato propio que el cine narra y dibuja sobre la televisión.
- 2) Localizar los aspectos televisivos que el discurso cinematográfico representa con más asiduidad sobre la televisión.
- 3) El análisis de los principales aspectos determinantes en la historia y la evolución televisiva, presentes en las películas de la filmografía seleccionada.

- 4) Seguir la evolución de los aspectos televisivos contenidos en las películas estudiadas.
- 5) Definir el relato de cada aspecto televisivo a través de las películas de la filmografía de estudio seleccionada.
- 6) Ampliar el estudio del relato cinematográfico sobre la televisión, partiendo de las investigaciones desarrolladas por autores como C. Ehrlich (2004) o Pardo Alarcón (2000).

La triangulación metodológica ha determinado el sistema de trabajo utilizado en esta investigación. El trabajo ha seguido una línea metodológica mayormente cualitativa. La investigación se ha dividido en cuatro fases diferenciadas:

1. Análisis de texto del material bibliográfico + perspectiva histórica (espectro televisivo).
2. Análisis de texto + método comparativo (fuentes: filmografía seleccionada durante fase uno).
3. Caso de estudio asiático: análisis de texto del material bibliográfico + Análisis de texto y método comparativo (fuentes: filmografía seleccionada durante estancia investigadora en Taipéi - National Taiwan University of Arts 電影學習國立臺灣藝術大學 y Biblioteca Nacional de Taiwán 國家圖書館).
4. Método comparativo (filmografía oriental – filmografía occidental).

Durante la investigación se localizaron los siguientes aspectos televisivos que posteriormente fueron desarrollados a través del análisis de la filmografía seleccionada:

1. El nacimiento de la televisión
2. La crítica a la creación, manipulación y transformación de la realidad (relación con el género fantástico, el periodismo y la política)
3. La televisión como testigo de la historia
4. La televisión como agente alienador
5. El fenómeno de las audiencias
6. Relación con la infancia

7. Relación con la violencia
8. Relación con la locura
9. La industria televisiva
10. La programación televisiva (informativos, series, concursos, *late night*, *talk shows*, variedades, telerrealidad)
11. La fama
12. La publicidad
13. Relaciones textuales entre cine y televisión
14. Ambiciones y obsesiones
15. Aquellos que controlan la televisión
16. Periodismo y otras profesiones relacionadas con el universo televisivo
17. El futuro de la televisión

La investigación nos condujo a las siguientes conclusiones:

El cine dibuja un relato espectacular sobre la televisión. Todos los géneros de la pequeña pantalla aparecen enmarcados en eventos grandilocuentes y artificiosos. En este relato existe una crítica constante hacia la industria privada y los poderes públicos que pretenden controlar el medio televisivo. La profesión periodística es ampliamente juzgada. La crítica llega desde las filmografías de países occidentales. Es un relato en el que predominan las historias de personajes, más allá de la historia de la televisión. Cuando la historia de la televisión se hace presente, esta se asemeja a la investigación científica oficial sobre el medio. Es un relato que utiliza a la televisión como símbolo, mayormente con connotaciones negativas. La muerte y la violencia aparecen a lo largo de su metraje de manera continuada, pero apenas se percibe la sexualidad en el mismo. Es un retrato predominantemente masculino, aunque esto es algo que está cambiando rápidamente. Es un relato vivo y en constante evolución; la aparición de la televisión en el cine cada vez es mayor, aunque en la actualidad se muestra más un híbrido que el concepto clásico del medio. Sidney Lumet, David Cronenberg, Michel Haneke, Federico Fellini y Álex de la Iglesia son los directores que muestran una mayor predilección por utilizar el medio televisivo

en su obra. Es un relato hipertextual, que se mueve entre el cine y la televisión por igual. Es un relato sin final.

Palabras clave:

Televisión Cine Relato Filmografía Representación Industria televisiva  
Periodista Violencia Alienación Manipulación

# Capítulo I

---

## Introducción

## 1.1. Presentación

Desde los orígenes de la humanidad el hombre ha tratado de plasmar y atrapar la realidad que lo rodea. “Las representaciones de animales más antiguas se encuentran en Europa, y tienen unos 35.000 años. Las realizaron humanos como nosotros, que no mucho antes habían llegado al continente, donde se encontraron con los neandertales que vivían en él” (Arsuaga y Martín-Loeches, 2013: La ceremonia. *Kindle*). Esta necesidad de construir nuestro propio relato sobre la realidad es una capacidad que acompaña al hombre desde sus orígenes. La llegada de nuevas tecnologías, pero sobre todo del lenguaje, permitiría ahondar en esas representaciones, creando verdaderas narraciones capaces de contar una historia.

A través de imágenes y sonidos el hombre ha creado mundos ficticios, realidades paralelas a la nuestra que se retroalimentan las unas a las otras creando imaginarios, lugares comunes, conciencias y monstruos. Con el paso de los siglos aquella obsesión por la representación como reflejo de la realidad busca su perfección a través del movimiento, ya no basta con la simple transmisión de un momento único.

“La revolución industrial había transformado el estilo de vida de las ciudades occidentales. La población se concentró en grandes núcleos urbanos (...) la vida se tornó más rápida, y el tren de vapor permitió viajar a mayor velocidad. Las montañas rusas, con las que se compararía la experiencia cinematográfica a finales del siglo XX, habían empezado a funcionar en 1884. Los automóviles apenas acababan de inventarse y la fascinación que causaron en la gente fue paralela a la producida por el cine” (Cousins, 2005: 21).

Esta revolución sentaría las bases para un nuevo mundo en el que la capacidad técnica, las nuevas mecánicas e invenciones dieron lugar a artilugios capaces de atrapar la imagen de manera realista y de otorgarles sonido y movimiento.

Con el disco de Nipkow de 1884, un embrionario sistema televisivo, la realidad de la televisión

“era más una promesa que una realidad convincente (...) pero, a pesar de ello, todas las transmisiones de televisión que se efectuaron con carácter público o semipúblico antes de

1929, utilizaron sistemas mecánicos de exploración de imagen, derivados directamente del ideado por Nipkow” (Gubern, 1964: 83).

Una década más tarde en Francia, un 28 de diciembre de 1895 en el sótano del Grand café de París, los hermanos Lumière presentaban el cinematógrafo ante el asombro de “un público que gritaba intentando esquivar un tren que los aterrorizados espectadores veían abalanzarse sobre ellos” (Aumont et al, 1998: 60). Poco más de una centuria ha pasado desde aquellos momentos, un siglo XX en el que el ser humano ha visto una revolución silenciosa que ha ocurrido en las salas de cine al principio, y posteriormente en cada uno de los hogares del planeta con la llegada de la televisión. Medios creadores de una realidad deformada que construye nuestra propia realidad cotidiana, de la cual beben para crear su propio discurso. Es esa realidad deformada y a la vez creadora la que ha plasmado el cine y la televisión, los únicos medios (hasta la llegada de internet) capaces de transmitir y guardar la imagen y el sonido como si de una imitación a la vida se tratara.

Ambos medios se encuentran en un proceso constante de redefinición ante los nuevos retos que les plantea el futuro. Internet está acaparando los territorios que desde siempre hemos asociado al cine y la televisión y estos buscan un espacio propio en el que mantener su estatus. “Correo, teléfono, cine, televisión, música, fotografía, radio –todo ha sido traducido al formato digital y puesto a disposición en formas mucho más accesibles para aproximadamente dos billones de personas (ahora redefinidos como ‘usuarios’) alrededor del mundo” (Reed, 2014: 2)<sup>1</sup>. Este cambio radical en el paradigma de la comunicación indica la necesidad de aproximarse al estudio de estos medios con nuevos enfoques.

Lo que pretendemos con este trabajo es contar el propio relato que el cine construye sobre el mundo televisivo, localizar lo que nos dice y comprender que ese relato que el mundo del cine nos ha contado es algo que forma parte de

---

<sup>1</sup> Traducción propia: Mail, phoning, film, television, music, photography, radio—all have been translated into digital form and made available in far more accessible ways to the roughly two billion people (now redefined as "users") around the world.

nuestra concepción y percepción de la televisión. En la época de la *videovisualización*

“más del 94 por 100 de las informaciones que el hombre contemporáneo, habitante de las grandes urbes, recibe se analiza a través de los sentidos de la vista y el oído (...) por eso no se debe al azar que se hable de <<civilización de la imagen>> para caracterizar con rapidez el universo comunicativo contemporáneo” (Zunzunegui Díez, 1998: 21).

Se trata de un ejercicio de investigación que pretende definir una narración que parece perderse entre una marabunta de innumerable metraje. Un mundo construido por fotogramas, el del cine, que “incita a reavivar la memoria y justifica un relato individual (Sorlin, 2005: 35). Como Sorlin indica, el cinematógrafo se ha convertido en un elemento capaz de construir nuevos juicios en la memoria de los seres humanos. En un momento en el que el cine y la televisión se dirigen hacia nuevos territorios queremos adentrarnos en esa memoria que construye el primero sobre el segundo.

Un relato que no se puede dejar morir y que ayudará a comprender mejor las naturalezas del cine y la televisión, en una época en la que la redefinición de los medios amenaza con la desaparición de algunos. La televisión contada a través del cine.

## 1.2. Objetivos de la investigación

- 7) Definir el relato propio que el cine narra y dibuja sobre la televisión.
- 8) Localizar los aspectos televisivos que el discurso cinematográfico representa con más asiduidad sobre la televisión.
- 9) El análisis de los principales aspectos determinantes en la historia y la evolución televisiva, presentes en las películas de la filmografía seleccionada.

- 10) Seguir la evolución de los aspectos televisivos contenidos en las películas estudiadas.
- 11) Definir el relato de cada aspecto televisivo a través de las películas de la filmografía de estudio seleccionada.
- 12) Ampliar el estudio del relato cinematográfico sobre la televisión, partiendo de las investigaciones desarrolladas por autores como C. Ehrlich (2004) o Pardo Alarcón (2000).

### 1.3. Justificación

En un momento de la historia en el que el medio televisivo resulta tan cuestionado, y tanto el cine como la televisión buscan su redefinición como medios, el análisis de la visión que el primero tiene sobre el segundo se nos antoja en cualquier caso necesario.

Nunca antes como ahora, a principios de siglo, el descontento de la sociedad hacia la televisión había sido tan grande. Sin embargo los estudios y las estadísticas demuestran que las audiencias siguen creciendo, al igual que el número de receptores. A este descontento se le suma el enorme poder que implica el medio televisivo.

“La pantalla luminosa en el hogar conlleva una fantástica autoridad. Los televidentes de todo el mundo tienden a aceptarla como una ventana abierta al mundo (...) Este hecho ha tendido a desplazar o aplastar otras influencias tales como los periódicos, la escuela, la iglesia, el abuelo, la abuela. La pantalla se ha convertido en el definidor y transmisor de los valores de la sociedad” (Barnouw, 1978: 75)<sup>2</sup>.

En la sociedad actual se plantea un debate sobre la articulación del conocimiento en la población. Para muchos el acceso a éste se encuadra en la esfera de la *videovisualización*, que supone un acercamiento a la cultura y a la

---

<sup>2</sup> Traducción propia: The luminous screen in the home carries fantastic authority. Viewers everywhere tend to accept it as a window on the world... It has tended to displace or overwhelm other influences such as newspapers, school, church, grandpa, grandma. It has become the definer and transmitter of society's values.

información a través de los *mass media*, tal y como proponía Régis Debray en la etapa de la *Videosfera* (1994). Este conocimiento transmitido a través de los medios también implica una discusión basada en los peligros y ventajas que tal forma de transmisión puede provocar. A este último respecto resulta interesante la confrontación entre Claude Lanzmann y Jorge Semprún en torno a la representación del campo de concentración de Auswichtz en el cine y la televisión. Mientras que Lanzmann crítica y condena a la mayoría de tales representaciones,

“Semprún, superviviente del campo de Buchenwald, sabe de lo que habla cuando compara las versiones cinematográficas con los recuerdos que permanecen imborrables en su memoria. Ninguna es, ni podrá ser jamás, similar siquiera a aquello que vivió. Pero consciente de esta condición intrínseca a cualquier representación del pasado, él discrepa totalmente de su amigo Claude Lanzmann: <<lo importante es la memoria>> dijo en una entrevista publicada en un diario parisino a raíz del agitado estreno de la película de Benigni, <<por eso hay que ver una y otra vez *La vida es bella*, *La Lista de Schindler*, *Shoah*, etc.>>” (Baer, 2007: Web).

Salvando las distancias entre los ámbitos del estudio de Baer (2007) y esta investigación sobre la mirada del cine al medio televisivo, se puede concluir que lo importante y lo que justifica una investigación de estas características es esa **memoria** de la que habla Semprún. Sobre esa memoria en la que participa el relato cinematográfico, el profesor Sorlin afirmaba que

“nuestro parecer sobre el pasado cambia con el paso de los años, no interpretamos la Guerra Civil como los que la hicieron o como la generación de los años 60; nuestras experiencias sucesivas modifican no sólo nuestro juicio sino también nuestro modo de recordar y relatar los sucesos. Si Jaime Camino hubiera rodado *La vieja memoria* en 1986, en vez de hacerlo durante la Transición, los protagonistas habrían hablado de otro modo: no habrían insistido, por ejemplo, en eventos como los acontecimientos barceloneses de mayo de 1937, todavía poco conocidos en 1976, elucidados diez años más tarde.

La obra de Camino no es solamente un documento sobre las variaciones del juicio histórico. Las cadenas televisivas saben que cuando difunden una película sobre el pasado reciente, centenares de telespectadores les envían un testimonio personal a propósito del mismo momento” (Sorlin, 2005: 35).

Una mirada, la del cine y los medios en general, a través de la cual una inmensa mayoría de la población accede al conocimiento. Por eso resulta necesario el análisis de la memoria del cinematógrafo, en el caso del presente estudio centrado en el medio televisivo, para comprender y tratar de responder

a las cuestiones que surgen a la hora de intuir la formación del imaginario colectivo, el cual define nuestra sociedad y marca aspectos tan diferentes como la cultura, el comportamiento y la propia comprensión del mundo.

Lo que pretendemos con nuestra investigación es aportar la *iconosfera*, “el entorno imaginístico surgido del invento del cine” (Cohen-Séat en Gubern, 1996: 107), sobre la televisión, la cual forma parte del imaginario colectivo versado en tal medio. Localizar unos aspectos, los televisivos, que el cine ha sabido plasmar en la pantalla grande y a partir de esta plasmación analizar cómo se han narrado en tal pantalla. Así llegaremos a unas conclusiones en las que esperamos encontrar una luz al fenómeno televisivo. Las aplicaciones de la investigación se acercan al ámbito de la enseñanza y la historia, una exploración de la que se desprendan unos ámbitos de análisis sobre la televisión, para su mejor comprensión, su mayor conocimiento y posibilidad de acceso para las presentes y futuras generaciones de televidentes y expertos del espectro estudiado.

La segunda mitad del siglo XX ha abierto las puertas a nuevas formas del conocimiento. Se hace necesaria la utilización de nuevas fuentes, medios y elementos de juicio, y aquí entra el cine como elemento propio de estudio. El del cinematógrafo es un discurso singular en el que la imagen y el sonido narran los hechos, adueñándose del relato y adaptándolo a su propio código. El resultado obtenido proviene de multitud de factores (producción, realización, presupuesto, equipo humano, duración del rodaje...), y son estos factores los que determinarán la narración.

Una forma de entendimiento del pasado, el presente y el futuro de un medio que visto a través del cine nos dará una perspectiva única y diferente. Un medio dentro de otro.

#### 1.4. Hipótesis

A pesar de la dificultad que supone realizar una hipótesis *científica* ante la naturaleza de nuestra investigación, identificamos las siguientes hipótesis en este estudio:

- 1) Que los aspectos televisivos seleccionados acontecerán en la filmografía elegida para el estudio. Si bien es cierto que los aspectos televisivos que van a ser analizados en la filmografía de estudio han sido elegidos *a priori*, el visionado de más de 380 películas que versan el tema televisivo dará lugar a una ampliación de tales elementos.
- 2) Que el relato de la televisión narrado por el cine es principalmente una historia vista desde la industria norteamericana hacia la misma industria norteamericana del Broadcasting, debido a la superioridad de la nacionalidad estadounidense en la filmografía designada para el estudio.
- 3) Que a pesar de la hipótesis número 2, los aspectos que acontecen en nuestro relato se pueden extrapolar a la gran mayoría de los países del mundo. La historia de la televisión está llena de pioneros que sentaron las bases de unos contenidos fácilmente exportables a cualquier rincón del mundo.
- 4) Que el relato de la televisión narrado a través del cine no será muy cercano a las propias narraciones históricas sobre el mismo medio, ya que éstas se centran más en la propia historia técnica que en los aspectos que determinan las causas y los efectos.

### 1.5. Metodología

La triangulación metodológica, el “uso de técnicas múltiples para estudiar un solo problema” (Berganza Conde et al, 2005: 34), ha determinado la metodología manejada en esta investigación.

La metodología utilizada en nuestro estudio ha sido mayormente observada desde una perspectiva cualitativa ya que “aporta una información sobre los fenómenos sociales más rica y profunda que la que se puede obtener mediante

técnicas cuantitativas” (Berganza Conde et al, 2005: 31). Precisamente esta investigación pretende el análisis sobre el fenómeno televisivo visto a través del cine, de ahí que los métodos utilizados para llegar a él sean observados desde la perspectiva cualitativa.

La investigación se ha dividido en cuatro fases diferenciadas. La primera parte consistió en un análisis de texto del material bibliográfico (libros, publicaciones diarias y periódicas, recursos electrónicos) que permitieron determinar los aspectos televisivos más significativos que se han localizado a lo largo de la historia de la televisión. Estos aspectos estuvieron incompletos hasta que se llevó a cabo la segunda fase de la investigación, pues son las mismas películas las que determinan en nuestro caso tales contenidos. La primera lista de elementos basados en causas y efectos del medio televisivo se realizó como un simulacro, como una hipótesis de lo que se podría encontrar al visionar las películas seleccionadas. Esta primera etapa de la investigación fue también la que aportó luz sobre las hipótesis con las que trabajar.

Durante esta primera fase de recolección y lectura de material se adoptó además una perspectiva histórica, “un estudio de la representación que se hace la sociedad moderna de los momentos de la temporalidad” (Mendiola y Zermeño, 1998: 202) centrado en el mundo de la televisión.

La conclusión de la primera fase no estuvo reñida en ningún caso con el comienzo de la segunda. Ambas se llevaron a cabo de manera compaginada y en íntima interrelación aportando en mayor medida la primera fase complementos a la segunda, imprimiendo más rigor a los aspectos determinantes del medio televisivo localizados en la filmografía seleccionada.

La segunda fase de la investigación fue el verdadero marco de estudio. Esta fase supuso de nuevo un análisis de texto, haciendo énfasis en esta ocasión en el discurso que cada una de las películas realiza sobre la televisión. Respecto a este análisis de los textos fílmicos también se ha recurrido al método comparativo, el “examen simultáneo de dos o más objetos que tienen a la vez algo en común y algo diferente” (Berganza Conde et al, 2005: 29), que aporta luz a las relaciones que se establecen entre las películas analizadas. Los elementos de trabajo han sido la filmografía seleccionada de películas basadas, completa

o parcialmente, sobre temas televisivos y la ficha (adjuntada en anexos) para el estudio de los mismos. La ficha y cada uno de sus apartados pretenden dar una visión universal y a la vez particular de cada una de las películas, abordando desde la singularidad de los datos hasta el análisis de los elementos y temáticas que las conforman, otorgando siempre una dimensión significativa a los fenómenos relacionados con la televisión.

En estas primeras dos fases de la investigación limitamos la filmografía seleccionada a películas provenientes de países occidentales, debido sobre todo a un problema de acceso a materiales y tiempo. Posteriormente la Biblioteca Nacional de Taiwán 國家圖書館, a través del programa *Taiwan Fellowship*<sup>3</sup> financió esta investigación durante un año (2015), con lo que conseguimos poder ampliar el espectro de estudio a la región asiática (caso de estudio adjunto en los anexos de esta investigación). En Taipéi se llevó a cabo la tercera fase de esta investigación, bajo la codirección del profesor Liao Gene-Fon 廖金鳳 del Department of Motion Pictures of National Taiwan University of Arts 電影學習國立臺灣藝術大學. El trabajo llevado a cabo en Taipéi ha consistido en una repetición de las fases una y dos de esta investigación, pero esta vez utilizando filmografía del continente asiático, en concreto de la región del este asiático (República Popular de China, República de China –Taiwán-, Corea del Sur, Japón y la región administrativa especial de Hong Kong), zona elegida por su actual repercusión en la escena cinematográfica internacional.

“Puede decirse que nunca antes el cine de Asia oriental ha tenido una mayor presencia en occidente que en la actualidad (a pesar de ello, alguien podría argumentar que esto ha sido a expensas de unas películas con una mayor ‘exigencia’ y una menor ambición global). Con el éxito de los *blockbusters* chinos de artes marciales, las franquicias de horror japonesas (más sus remakes hollywoodienses) y las cintas de acción tailandesas y coreanas en occidente, el cine contemporáneo de Asia oriental ha trascendido las fronteras geográficas, culturales y teóricas” (Hunt y Leung, 2008: 8)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> <http://taiwanfellowship.ncl.edu.tw/>

<sup>4</sup> Traducción propia: Cinema from East Asia has arguably never had a more visible presence in the west than it does at present (although some might argue that this has been at the expense of more ‘challenging’, less globally ambitious, films). With the success of Chinese martial arts blockbusters, Japanese horror cycles (and their Hollywood remakes), Korean and Thai action films in the West, contemporary East Asian cinema has transcended geographical, cultural and theoretical boundaries.

Finalmente la cuarta fase consistió en comparar los resultados de la filmografía utilizada durante las fases uno y dos con los resultados de la tercera fase, la filmografía occidental en comparación a la filmografía oriental, para aportar luz al relato global de la televisión contada por el cine. Durante esta fase volvimos a acudir al método comparativo. Una vez concluida esta fase, y con los datos obtenidos, se procedió a la redacción de las conclusiones de esta tesis.

En resumen, en la investigación se han localizado y analizado los aspectos más importantes del ente televisivo, dando paso a una narración propia por parte del cine sobre la televisión, alejada del complejo historicista. Todo ello a través de una triangulación metodológica, encuadrada en un proceso deductivo, con la que observar el material bibliográfico y filmográfico, y siempre desde una perspectiva cualitativa acorde a la naturaleza del espectro investigado.

#### 1.6. Fuentes utilizadas

El particular objeto de estudio de este trabajo, el relato cinematográfico del medio televisivo, merece un breve apunte sobre el material elegido para llevarlo a cabo, en especial la filmografía seleccionada. Si bien durante toda la elaboración del mismo se ha utilizado documentación, bibliografía y recursos electrónicos principalmente relacionados con el binomio cine y televisión, se ha de reconocer que las fuentes primarias de la investigación han sido las películas seleccionadas. Una colección de más de 380 películas que versan en mayor y menor medida sobre el tema televisivo y los aspectos que la rodean. La selección acoge a filmes de ficción que han sido estrenados en salas comerciales o directamente en formato video o televisivo. La naturaleza del estudio y la falta de recursos decantaron, en un principio, que la propuesta filmográfica proviniese de la producción cinematográfica propia del ámbito occidental, obviando aquellas que no coincidieran con este criterio. Posteriormente, gracias a los recursos puestos a disposición para esta investigación por diferentes instituciones en Taiwán, se amplió el ámbito de estudio a la filmografía del continente asiático. Para la realización del listado de películas de la primera y segunda fase de esta

investigación, acudimos a la bibliografía que existe sobre el tema tratado y a diferentes recursos electrónicos. Partimos del listado de Vicent Pardo Alarcón y sus *Cien películas de cine para trabajar la televisión en el aula* (2000: 159-172), de la cual hubo que realizar una criba al no encuadrarse muchos de sus títulos en el ámbito televisivo. También hemos utilizado la filmografía seleccionada por Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia en *Cine entre líneas, periodistas en la pantalla* (2006), la utilizada por el profesor Martínez Salanova-Sánchez en el apartado de su website *Periodismo y medios de comunicación en el cine* (Web) o los listados que ofrecen *Journalism in the movies* (C. Ehrlich, 2004) y *Los chicos de la prensa* (Laviana, 1996). La recopilación de este material se ha realizado fundamentalmente en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Filmoteca Española y otros centros de diferente índole<sup>5</sup>. Por otra parte, las principales bases de datos utilizadas para la compilación del material bibliográfico, filmográfico y de hemeroteca fueron Ariadna (catálogo automatizado de la Biblioteca Nacional) y el Film Index Internacional, además de otros recursos electrónicos<sup>6</sup>.

Durante la tercera fase de la investigación, llevada a cabo en Taipéi, recurrimos a diferentes recursos para localizar las películas que conformarían el listado final del caso de estudio asiático. Formulamos la lista de filmes relacionados con el universo televisivo a través del análisis de texto de la bibliografía adjunta en dicho caso de estudio.

Para encontrar copias físicas de las cintas acudimos a diferentes instituciones relacionadas con el cine en Taiwán y contactamos con varias bases de datos online:

---

<sup>5</sup> Biblioteca y Videoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca y Videoteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Biblioteca Pública Ruíz Egea de la comunidad de Madrid y Biblioteca Pública Acuña de la comunidad de Madrid.

<sup>6</sup> IMDB, base de datos del mundo del cine y la televisión en internet. COMPLUDOC, base de datos multidisciplinar, de artículos de revistas. ENCICLONET, enciclopedia electrónica de carácter general y con una importante sección de cine. CINE Y AUDIOVISUALES, portal de cine y audiovisuales del Ministerio de Cultura. FILMAFFINITY, base de datos del mundo del cine y la televisión en internet. TESEO, base de datos de Tesis doctorales.

Institution/ resource	Contact
Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, Ministry of Culture	<a href="http://www.bamid.gov.tw/">http://www.bamid.gov.tw/</a> 台北市中正區開封街一段 3 號 電話: 02-2375-8368
Chinese Taipei Film Archive	<a href="http://www.ctfa.org.tw/">http://www.ctfa.org.tw/</a> 台北市青島東路 7 號 4 樓 電話: 02-23924243
Taiwan Cinema	<a href="http://www.taiwancinema.com/">http://www.taiwancinema.com/</a> 台北市開封街 1 段 3 號 電話: 02-23758368#1418
Taiwan Film and Culture Association	<a href="http://www.twfilm.org/">http://www.twfilm.org/</a> 台北市 115 南港路三段 50 巷 18 號 4 樓 電話: 02-27857991
The Database of Taiwan Cinema	<a href="http://cinema.nccu.edu.tw/">http://cinema.nccu.edu.tw/</a>
Chinese Movie Database	<a href="http://www.dianying.com/">http://www.dianying.com/</a>
Taiwan Public Television Service (PTS)	<a href="http://www.pts.org.tw/">http://www.pts.org.tw/</a> 台北市內湖區康寧路三段 75 巷 50 號 電話: 02-26332000
Taipei Film Commission	<a href="http://www.taipeifilmcommission.org/">http://www.taipeifilmcommission.org/</a> 106 臺北市大安區光復南路 630 號 1&2 樓(近文昌街) 電話: 02-27093880
New Taipei City Film Assist and Development Center	<a href="http://www.filmassist.ntpc.gov.tw/">http://www.filmassist.ntpc.gov.tw/</a> 新北市板橋區中山路一段 161 號 電話: 02-2968-3600
Kaohsiung Film Archive	<a href="http://kfa.kcg.gov.tw/">http://kfa.kcg.gov.tw/</a> 高雄市鹽埕區河西路 10 號 電話: 07-5511211
Hsinchu Municipal Image Museum	<a href="http://www.hcccb.gov.tw/">http://www.hcccb.gov.tw/</a> 新竹市東大路二段 15 巷 1 號 電話: 03-5319756
The Database of Taiwan TV, Cinema and Music	<a href="http://tcm.tier.org.tw/">http://tcm.tier.org.tw/</a>
Spot – Taipei Film House	<a href="http://www.spot.org.tw/">http://www.spot.org.tw/</a> 台北市中山區中山北路二段 18 號 電話: 02 2511 7786#400

La mayoría de los libros utilizados durante esta tercera fase fueron localizados en la biblioteca de la National Taiwan University of Arts 電影學習國

立臺灣藝術大學, la Biblioteca Nacional de Taiwán 國家圖書館 y la biblioteca de la National Taiwan University 國立臺灣大學. Muchos de estos libros se encuentran en los catálogos electrónicos de estas instituciones.

### 1.7. Problemas de base

Varios son los problemas que se han de afrontar cuando se lleva a cabo una investigación cuya naturaleza está ampliamente condicionada por la subjetividad del investigador. En el estudio de la televisión contada a través del cine se previeron las siguientes dificultades:

- La ingente cantidad de información con la que tuvimos que trabajar supuso todo un reto a la hora de categorizarla. Identificar los aspectos que buscábamos en la misma e interaccionar con ella fue uno de los desafíos más complejos de la investigación. Resulta difícil encontrar entre tanta información las conexiones que entre ellas existen, así como agrupar los elementos de estudios en categorías generales que nos conduzcan de lo particular a lo universal y a su inversa, de lo universal a lo particular.
- La posición del investigador hacia la información seleccionada supone un problema con respecto al criterio que determina esta selección y cómo se acerca el autor a ella. De nuevo, la subjetividad del sujeto.

“La subjetividad no es solo un problema posible de distintas teorizaciones, sino además, constituye un ángulo particular desde el cual podemos pensar la realidad social y el propio pensar que organicemos sobre dicha realidad. Implica un concepto de lo social a partir de ese dinamismo particular que son los sujetos, los que, en última instancia, consisten en las diferentes modalidades que pueden asumir los *nucleamientos* de lo colectivo como los espacios de constitución de las fuerzas capaces de determinadas construcciones sociales” (Zemelman 1997: 21).

- El periodo de tiempo en el que se realiza el trabajo supuso a la vez un estímulo y un problema a la hora de trabajar con tanta documentación. Los continuos cambios de residencia por motivos laborales durante los últimos años y la búsqueda activa de fuentes de financiación para

completar la investigación fueron tanto un obstáculo como una motivación más para seguir adelante.

- La variedad de idiomas utilizados. Durante la tercera fase de este proyecto, que tuvo lugar en Taipéi, el investigador tuvo que traducir varias películas de habla china (mandarín), ya que no existían subtítulos en otros idiomas para estas. Esta memoria del trabajo de tesis está escrita en español, pero la investigación ha contado con materiales, además, en inglés, chino mandarín, chino cantonés, japonés, turco, coreano, alemán, francés, alemán o italiano, entre otras lenguas.

A pesar de tales problemas, la conciencia y el conocimiento de los mismos nos acercaron a un resultado de la investigación si bien no más objetivo (el relato al que llegamos nunca podrá ser algo objetivo), sí al menos más cercano a un criterio de profesionalidad y dedicación al trabajo y sus resultados, capacitando al investigador de una herramienta más a la hora de realizar sus estudios, la precaución.

## Capítulo II



### Marco teórico

## 2.1. En busca de la mirada

El análisis del retrato televisivo que el cine realiza a través de la filmografía con la que hemos trabajado, es la continuación de una extensa labor realizada por una serie de investigadores que, de una manera o de otra, y en mayor o menor medida, han aportado su conocimiento al desarrollo del estudio de la mirada cinematográfica.

Ese estudio de la mirada es el punto de partida de donde surge esta investigación, la cual se centra en dos medios, el cine y la televisión. Estos medios poseen su propio campo de estudio que va desde la vertiente historicista hasta el estudio de las causas, los efectos y la naturaleza que lo determinan. En este apartado no tendremos en cuenta ese espacio de estudio, ya que no es este el entorno donde se mueve este trabajo, salvo aspectos puntuales que coincidan con la materia estudiada.

Empezamos por tanto con la búsqueda de esa mirada cinematográfica que diferentes autores han tratado de encontrar. Las raíces de esa mirada se encuentran en diferentes ámbitos como la hermenéutica y la semiología. A este respecto cabe destacar las distintas vertientes en las que este análisis se ha articulado. No se habla de una mirada universal del cine sino de varias, y estas van desde la visión de la historia que tiene el cine hasta el retrato que este hace de profesionales como los médicos o los periodistas. Por la pantalla cinematográfica ha pasado una ficción de nuestro mundo. “En la medida en que el cine no constituye una ventana al mundo sino un escondite, cuanto más restringido es nuestro universo, más facilidad tenemos para resumir este mundo dentro de la pantalla” (Truffaut, 1999: 22). Por ello sobre muchísimos aspectos del ser humano y de su historia se han visto representaciones en el cine. Es una mirada que tiene un especial acercamiento al estudio de la historia. En este ámbito Marc Ferro ha tratado de ofrecer un relato sobre la historia en las obras *Cinéma et histoire* (1976) y *Cinéma, une vision de l'histoire* (2003). Ferro es un nombre clave en la utilización del cine como nueva fuente de estudio para acercarse a la historia, y por ende, a la realidad que nos rodea. En la introducción de *Cinéma et histoire*, titulada *El cine como fuente y agente de la historia*, el autor

francés indicaba que “los puntos de intersección entre cine e historia son numerosos. Estos ocurren en los cruces de camino donde se hace la historia y donde esta es percibida como un recuento de nuestra era o como una explicación del desarrollo de la sociedad (1988: 14)<sup>7</sup>. El mismo año en el que historiador francés publicaba *Cinéma et histoire*, el español Ramón Barco del Río construyó uno de los primeros textos en los que el cine sirvió como nuevo método de representación de la historia, *La historia a través del cine* (1976). Sin embargo la obra de Barco del Río no tuvo la repercusión del libro de *Cinéma et histoire*. M<sup>a</sup> Antonia Paz y Julio Montero coordinarían la elaboración del volumen *Historia y cine* (1995) que como el francés trataría de analizar la mirada histórica del cinematógrafo. A partir de la obra de Ferro, las investigaciones que han utilizado el discurso cinematográfico para observar la historia, en general o en periodos concretos, se han multiplicado de manera exponencial, especialmente tras la llegada del nuevo siglo:

<i>La historia a través del cine</i> (De Pablo y Alegre, 2000)
<i>La historia a través del cine: la Unión Soviética</i> (De Pablo, 2001)
<i>La memoria filmada: América Latina a través de su cine</i> (Pérez Murillo, Fernández y Cascón, 2002)
<i>La historia a través del cine: memoria e historia en la España de la posguerra</i> (Romero y Prieto, 2002)
<i>Las sombras del encuentro: España y América, cuatro siglos de historia a través del cine</i> (De España, 2002)
<i>La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España</i> (Ruzafa Ortega, 2004)
<i>El siglo XX en pantalla: cien años a través del cine</i> (Sand, 2005)
<i>La historia argentina a través del cine: las "visiones del pasado" (1933-2003)</i> (Jakubowicz y Radetich, 2006)
<i>La historia a través del cine: las dos guerras mundiales</i> (De Pablo, 2007)

---

<sup>7</sup> Traducción propia: The intersecting points between cinema and history are numerous. They occur at the junction where History is being made and where it is perceived as an account of our era or as an explanation of the development of societies.

<i>La historia de España a través del cine</i> (Payán, 2007)
<i>La historia de España a través del cine</i> (de Castro et al, 2007)
<i>La historia a través del cine, China y Japón en el siglo XX</i> (Tápiz et al, 2008)
<i>La derrota del III Reich a través del cine</i> (Narváez Torregrosa y Martínez Musabimana, 2009)
<i>La historia contemporánea de España a través del cine español</i> (Navarrete, 2009)
<i>La memoria filmada: historia socio-política de América Latina a través del cine: la visión desde el norte</i> (Pérez Murillo, 2009)
<i>La historia a través del cine: Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo</i> (Rubio Pobes, 2010)
<i>La antigüedad a través del cine</i> (Prieto Arciniega, 2011)
<i>La historia a través del cine: 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato</i> (Breu Pañella, 2012)
<i>La historia antigua a través del cine: Arqueología, Historia Antigua y tradición clásica</i> (Antela-Bernárdez y Sierra Martín, 2013)
<i>The American Jewish Story through Cinema</i> (Goldman, 2013)

Mientras que los textos anteriores se centran en el retrato que el cine realiza sobre la historia, *El cine cambia la historia* (Montero et al, 2005) se adentra en un terreno más complejo, el de la percepción por parte de la audiencia. El volumen responde a “una realidad cada vez más patente: las versiones cinematográficas de la Historia tienden, de manera cada vez más efectiva, a sustituir las que ofrecen los libros de historia (Montero, 2005: 11).

Tras esta mirada histórica de la que Marc Ferro sería pionero, algunos investigadores comenzaron a buscar la mirada del cinematógrafo en otros ámbitos o figuras. Así se ha visto el relato que el cine hacía de los médicos en *Médicos en el cine, dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes* (Muñoz y Gracia, 2006), de la figura de autores como Shakespeare en *Shakespeare en el cine* (Roshental, 2006) o de ciudades como Madrid en *Madrid en el cine de la década de los 50* (Deltell, 2006). Además de estos casos, en la primera fase de

la investigación también encontramos los siguientes textos que han utilizado el cine como método de análisis y representación:

<i>La visión de la frontera a través del cine mexicano</i> (Iglesias Prieto, 1985)
<i>La cultura a través del cine</i> (Gómez Pérez, 1996)
<i>Historia del tren a través del cine</i> (Fernández Oliva, 1998)
<i>Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas</i> (Cabrera, 1999)
<i>Del Club de los poetas muertos a Mentas peligrosas: elementos para la introducción del cine en la materia Sociología de la Educación</i> (García Marín, 1999)
<i>Las ciencias sociales a través del cine, el cine como herramienta en la construcción del conocimiento de las Ciencias Sociales en la básica secundaria</i> (Acosta Valdeleón, 2000)
<i>Violencia en las aulas. El cine como espejo Social</i> (Loscertales, Núñez Domínguez y Crucera Ramírez, 2001)
<i>La discapacidad en el cine</i> (Alegre, 2003)
<i>La vida a través del cine</i> (Ocaña, 2003)
<i>Imágenes y justicia: el derecho a través del cine</i> (Soto Nieto y J. Fernández, 2004)
<i>La vida humana a través del cine: cuestiones de antropología y bioética</i> (Tomás y Garrido y Tomás y Garrido, 2005)
<i>Literatura universal a través del cine</i> (Echazarreta Soler y Romea, 2006)
<i>Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje</i> (Larrosa, 2007)
<i>Cine y derecho en 13 películas</i> (Ortega Giménez y Cremades García, 2008)
<i>Trabajo y cine: una introducción al mundo del trabajo a través del cine</i> (Rivaya García, 2007)
<i>Eutanasia y cine</i> (Rivaya García, 2008)
<i>Los sentimientos y la vida afectiva a través del cine</i> (Tomás y Garrido y Ródenas Tolosa, 2009)

<i>Management a través del cine</i> (Fernández Aguado, 2009)
<i>La experiencia del mal a través del cine</i> (Enríquez Sánchez, 2011)
<i>La Enseñanza de la Ética Periodística a través del cine: Un nueva metodología pedagógica para estudiantes universitarios</i> (Tello Díaz, 2012)

Observamos por tanto una evolución de la mirada en el cine que comienza en la década de los setenta y que se ha convertido en el siglo XXI en una corriente propia de análisis para el estudio de diferentes espacios de estudio.

Tras exponer el desarrollo del ámbito en el que se enmarca la investigación, la mirada cinematográfica, a continuación se especificará el espacio concreto en el que se mueve. La labor que se pretende es aplicar esa mirada cinematográfica al medio televisivo. Sobre esta visión no existe una amplia bibliografía, por el contrario resulta escasa. Apenas se puede hablar de una investigación en firme sobre el tema, más bien existen una serie de textos que se acercan al análisis que se plantea. Así por ejemplo observamos cómo la figura del periodista en el cine es estudiada en varios textos como los de Laviana, *Los chicos de la prensa* (1996), o C. Ehrlich, *Journalism in the movies* (2004). En estos textos se hace una referencia a los periodistas que aparecen en televisión pero sin centrarse en el medio televisivo. Sin embargo, la obra *Cine entre líneas, periodistas en la pantalla* (2006) de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia si ahondará en esta mirada del cine hacia el medio analizado, en especial en el artículo de García de Lucas “Radio y televisión”. Vicent Pardo Alarcón con sus *Cien películas de cine para trabajar la televisión en el aula* (2000: 159-172) y Martínez Salanova-Sánchez con el apartado de su website *Periodismo y medios de comunicación en el cine* (Web) proporcionarían unos listados dedicados más al ámbito de la enseñanza que al propio relato cinematográfico sobre la televisión. A pesar de ello es posible encontrar en los mismos una base sobre la que partir para construir este relato. Finalmente la revista cinematográfica *Versión original* ofreció en febrero de 2003 un número dedicado al aparato televisivo en el que se encontraban textos dedicados al análisis de varios aspectos del tubo catódico.

En este punto es donde comienza la investigación sobre el relato que el cine de ficción dibuja sobre la televisión. Asentándose en la mirada que retrata el cinematógrafo, en la labor de aquellos que han buscado este relato sobre la televisión y en la filmografía de más de 380 películas seleccionadas en la que se encontró un nuevo retrato por parte del cine: la mirada televisiva.

## **Capítulo III**

---

### **Desarrollo del análisis**

### **La televisión contada a través del cine**

En este apartado acontece el grueso de la investigación acometida. Este análisis, de carácter diacrónico, se centra en la visión de los aspectos que el cine muestra sobre la televisión. Cada epígrafe de este capítulo coincide con uno de los aspectos televisivos que retrata el cine. En la metodología de este trabajo analizábamos como hemos localizado estos aspectos.

A lo largo del desarrollo del análisis nos encontramos con significativos saltos temporales entre unas cintas y otras. Este fenómeno se debe a la atemporalidad de los aspectos televisivos dibujados por el discurso cinematográfico. Así por ejemplo encontramos casos en los que un aspecto televisivo se repite con asiduidad durante una época en concreto de la filmografía seleccionada, para posteriormente desaparecer y volver a resurgir varias décadas más tarde.

### 3.1. Nacimiento y primeros pasos de un medio

El medio televisivo nació con la incertidumbre de las posibilidades que ofrecía. No sería hasta después de la segunda guerra mundial cuando dicho medio triunfaría y empezaría a llegar a los hogares de millones de familias. Antes de ese momento el cine había reflejado a la televisión en películas de serie B en las que se teorizaba sobre las oportunidades y los peligros del nuevo medio. Es el caso de *Asesinato por televisión* (Clifford Sanforth, 1935), en la que el profesor James Houghland (Huntley Gordon) perfecciona el sistema televisivo y consigue enviar señales de manera instantánea a cualquier lugar del mundo. El día de la presentación de su invento es asesinado durante la retransmisión que ofrece a los invitados de tal evento y la película se convierte en un folletinesco suspense sobre quién mató al profesor. Es interesante destacar que éste es el primer asesinato retransmitido a través de la televisión que ofrece el cine, una imagen simbólica que posteriormente se repetirá en otros filmes que pretenden denunciar al medio televisivo. *Trapped by television* (Del Lord, 1936) es otro ejemplo de esta visión innovadora a la par que aterradora. En esta ocasión el científico Fred Dennis (Lyle Talbot) ha desarrollado un método a través del cual

la televisión se convierte en un medio que no sólo retransmite, sino que también es capaz de recibir información, permitiendo la interacción y el cambio de roles entre emisor y receptor. Para financiar su proyecto Dennis acude a un gánster que tiene sus propios planes para el invento. *Casa internacional* (A. Edward Sutherland, 1933) presentaría una visión del medio basada en el entretenimiento. *Casa internacional* fue un vehículo para aglutinar a las estrellas del panorama mediático de aquel entonces en la misma cinta. Uno de los personajes principales, el inventor chino Dr. Wong (Edmund Breese), ha creado un aparato a través del cual se pueden contemplar actuaciones musicales de todo el planeta –una televisión primigenia-. Wong necesita financiación para llevar su invento al gran público, por lo que reúne a alguno de los millonarios del momento –las estrellas mediáticas que mencionábamos- bajo el mismo techo para conseguir crédito. Los millonarios que acuden a su llamada muestran su asombro ante lo innovador del aparato. En estos filmes existe un denominador común: la incertidumbre ante el nuevo invento.

“En el principio la televisión era un sistema de envío y recepción de señales. No se sabía bien para qué podía servir. Ni sus constructores habían estipulado su función, ni la sociedad había fijado las normas de su regulación ni tampoco los individuos poseían una representación de su objeto” (Vilches, 1993: 17).

Esta incertidumbre se mantendría durante los posteriores años hasta la consolidación del Broadcasting en países como Estados Unidos, Inglaterra o Japón.

Habrá que esperar hasta 1959 para ver en las pantallas del cine una nueva simbolización de la televisión, basada ya no en la incertidumbre de épocas anteriores, sino en la fascinación que el medio ejerce como resultado de la confirmación del desarrollo de las posibilidades que prometía. Será *Buenos días* (Yasujiro Ozu, 1959) el film que mejor refleje aquellos años en los que la televisión empezaba a llegar a los hogares. El film relata el día a día de una pequeña comunidad del suburbano Japón de los años 50, los malentendidos entre las vecinas, los problemas cotidianos relacionados con el trabajo, la familia, las relaciones humanas, etc. Y de entre todas las historias resalta la de los

hermanos Minoru (Koji Shitara) e Isamu (Masahiko Shimazu), que no paran de pedir a sus padres que les compren una televisión. El conflicto generacional está perfectamente ejemplificado a través de la presencia del aparato de televisión. La generación de los padres de Minoru e Isamu ven el nuevo invento con escepticismo, precaución e incluso desprecio. En una de las escenas, a la pregunta de si puede permitirse comprar una televisión o no, el padre de los pequeños responde: “Ese no es el problema. Lo que sucede es que estoy en contra de comprar una. Recuerdo haber escuchado decir a alguien que la televisión solo produce una sociedad de idiotas (...) esto significa que los japoneses seremos reducidos a idiotas”. Para darle más peso a este argumento quien preguntaba al padre de los chicos también le pregunta a otro de los personajes que aparecen en escena: “-¿Y tú qué piensas? -¿De la televisión, la caja idiota?, oh sí, la televisión es una pérdida total de tiempo”. Por otro lado, la generación más joven parece no tener ningún problema con lo que sus padres llaman la caja tonta, al contrario, están completamente fascinados por ella. Minoru e Isamu tienen que ir a ver la televisión a casa de unos jóvenes vecinos poco apreciados por los padres de los amigos de los pequeños. Allí se reúnen con otros amigos para ver el sumo, ejemplificando una escena que se repite a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI en la mayoría de los hogares del mundo, la comunión ante la pantalla (figura 1). Al final de la película y ante la insistencia de los chicos el padre cede y les compra la televisión, dando rienda suelta a la alegría de Isamu y Minoru. Ozu resuelve de esta manera el conflicto generacional planteado en su geométrico relato humano, escenificando el devenir de las cosas que son inevitables. La televisión habría de llegar a todos los hogares finalmente.



**Figura 1- *Buenos días*, la televisión en comunidad**

*Buenos días* ejemplifica en el discurso cinematográfico el relato de la llegada de la televisión a la sociedad. El nacimiento del medio televisivo como fenómeno de masas en cada rincón del planeta, presentándolo como un objeto mitificado por las nuevas generaciones posteriores a la segunda guerra mundial y visto con escepticismo y cautela por la generación anterior a ésta. La cinematografía japonesa ha mostrado con asiduidad la fascinación del ser humano por la televisión y la compleja relación que mantiene con el medio; *Mis vecinos los Yamada* (Isao Takahata, 1999), *Always: Sunset on Third Street* (Takashi Yamazaki, 2005) o *Summer Wars* (Mamoru Hosoda, 2009) ofrecen una particular mirada que vuelve a escenificar la televisión en comunidad mencionada con anterioridad. En la primera cinta, *Mis vecinos los Yamada*, nos encontramos con el día a día de una familia media japonesa. El film de Takahata se muestra comprensivo con la figura del aparato televisivo como elemento nuclear dentro del espacio comunitario que es el salón del hogar de la familia, pero dando a entender que hay cosas mucho más importantes que el contenido que ofrece el medio; esta premisa se percibe en las palabras –en forma de *Kanji*– del señor Yamada, que se encuentra en un momento bajo de ánimo, a su esposa mientras esta ve la televisión: “gírate hacia mí, yo también estoy solo, el otoño atardece”. *Always: Sunset on Third Street* y *Summer Wars* vendrían a enfatizar aún más esta imagen comprensiva de la cinematografía japonesa hacia la televisión, pero sin elevarla a la categoría de otros estamentos sociales como la familia. La primera es un ejercicio de nostalgia, en el Tokio de postguerra, en el que la televisión vuelve a ocupar ese espacio nuclear en el hogar, mientras que la segunda nos muestra una dimensión del Japón actual en el que dicho espacio –debido a la llegada de nuevas tecnologías como internet– se mantiene e incluso se amplifica. La película de Hosoda nos cuenta la historia de Kenji Koiso (Ryunosuke Kamiki), un genio de los ordenadores que debe enfrentarse a un poderoso programa informático que ha invadido el mundo virtual de OZ (una red social al estilo de Facebook). En la última escena del film podemos ver a Koiso en el salón de la casa de la familia de su prometida enfrentándose contra el temible virus; junto a él se encuentran su novia y la familia de ésta, apoyándolo

a través de sus móviles y tabletas, mientras la pantalla televisiva da cuenta del avance de la batalla. Una imagen icónica que une el pasado con el futuro de la televisión en el cine.



**Figura 2 - *Vizontele*, la llegada de la televisión en Turquía**

Filmografías menores, como la turca, también han aportado detalles al relato de la llegada del medio. La tragicomedia *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001) cuenta la llegada de la televisión a un pequeño pueblo turco en los años 70 (figura 2). Erdoğan repite, como ya sucediera en filmes anteriormente citados, la temática de la incertidumbre. Los habitantes del pueblo se muestran agitados por la llegada de eso a lo que llaman “vizontele”, el nombre que los locales han dado al aparato televisivo. En una de las escenas del film, en la que la muchedumbre se ha reunido en la plaza del pueblo, la gente pregunta al alcalde “¿Qué es Vizontele?”, a lo que el político responde: “radio con imágenes. Vosotros escucháis a Zeki Müren –famosa figura en la radio turca de la época- en la radio ¿verdad?, ahora también podréis verlo”, a lo que uno de los personajes del film responde: “¿y Zeki Müren nos verá a nosotros”. La inquieta conversación da cuenta de las dudas y los deseos de la muchedumbre. *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), la segunda parte de la tragicomedia, nos

presenta una televisión diferente, asentada en el imaginario colectivo del pueblo en el que transcurría la acción del primer film.

Posteriormente otras filmografías tratarían distintas facetas del nacimiento del medio televisivo. En Italia Vittorio De Sica utilizaría la televisión en el cine para transmitir *El juicio Universal* (1961). En esta película se entremezclan una serie de historias de estilo neorrealista, para concluir finalmente todo el mundo en las plazas de las ciudades y pueblos esperando el juicio final. Éste ha sido anunciado varias veces por una tremebunda voz desde el cielo. El juicio que se celebra a las seis de la tarde conecta a toda la población a través de la pantalla del televisor y es a través de ésta por donde la voz de Dios va juzgando uno a uno a cada habitante. De Sica le otorga algo de sagrado al medio, sobre todo al explorar la faceta de comunión que intuye en ella.

Australia también cuenta con una representación de la llegada de la televisión a su territorio en *Newsfront* (Phillip Noyce, 1978). El film nos cuenta la historia de los hermanos Maguire (Bill Hunter y Gerard Kennedy), dos profesionales de los noticieros cinematográficos. Uno de los temas que van a filmar es la llegada de la televisión de masas a Australia, que sucedería el 16 de septiembre de 1956 en Sídney. La cinta ofrece un relato historicista de la llegada del medio al país oceánico.

En España se rodó una singular visión del fenómeno televisivo. *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) es, salvando las distancias, nuestro *Buenos días* particular. La película cuenta la historia de Kathy (Concha Velasco) y Felipe (Tony Leblanc). La primera desea fervientemente convertirse en líder de un grupo de música moderno y el segundo está obsesionado con los concursos televisivos. En la cinta se muestran los deseos y ambiciones de la población reflejados a través de la pantalla televisiva y, a pesar de la obviedad y simplicidad del argumento, se consigue reflejar el aspecto comunitario que la televisión ejerció en los años 60 en España. La película es un vehículo para el lucimiento de los por entonces afamados Concha Velasco y Tony Leblanc, pero

en el fondo se puede descubrir la representación fílmica de lo que era una parte de la televisión de aquella época en la España de la dictadura, una especie de pan y circo retransmitido a través del UHF.

Posteriormente en Estados Unidos algunas películas han tratado de reflejar la historia del medio televisivo, en particular de algunos de los momentos más cruciales en los que se vio envuelto en los principios de su andadura y la búsqueda de su consolidación, además de narrar las vidas de algunos insignes protagonistas de la historia de la televisión. Dentro de este segmento encontramos la comedia *Mi año favorito* (Richard Benjamín, 1982), cuyo relato nos introduce de pleno en la televisión en directo de mediados de los años 50 en Estados Unidos a través de un programa de comedia y variedades. Siguiendo esta línea de revisión histórica Robert Reford realizaría *Quiz show, el dilema* (1994), que escenifica el escándalo que saltó en 1959 en Estados Unidos cuando se demostró que a Charles Van Doren (Ralph Fiennes) le daban de antemano las respuestas que debía de contestar en el programa de preguntas y respuestas 21. Pero sería George Clooney quien a principios de siglo volvería la vista atrás y analizaría con detenimiento los orígenes y el desarrollo del broadcasting estadounidense a través de dos personajes, Chuck Barris y Edward R. Murrow, completamente opuestos en sus planteamientos, pero que acabarían conviviendo bajo el signo televisivo. En la primera de estas cintas, *Confesiones de una mente peligrosa* (2002), Clooney revisa la vida y obra de Chuck Barris (Sam Rockwell), un famoso productor televisivo al que muchos consideran uno de los padres de la telebasura. La segunda, *Buenas noches y buena suerte* (2005), narra los acontecimientos que sucedieron durante los primeros años del periodismo televisivo en los Estados Unidos (década de los 50), en particular la confrontación que mantuvo Edward R. Murrow (David Strathairn) con el senador Joseph McCarthy durante el periodo conocido como la caza de brujas.

El nacimiento y posterior desarrollo de la televisión ha sido reflejado a través del cine de diferentes maneras dependiendo de la época estudiada. Así antes de la segunda guerra mundial el medio estaba representado con

incertidumbre y fascinación ante las posibilidades del nuevo invento. Posteriormente se dio paso a una representación cercana al desencuentro entre las generaciones pre-televisivas y post-televisivas provocado por el aparato que empezaba a inundar los hogares de todo el mundo, pero en la que destacaba la comunión que dicho invento era capaz de crear. Finalmente a finales de siglo la representación ha dado paso a un revisionismo histórico afianzado en la crítica y el juicio hacia la época en que la televisión empezaba su andadura como medio de comunicación de masas. Sin embargo, la cinematografía japonesa se aleja de esa crítica y juicio que comienza a finales de siglo para adentrarse en un discurso nostálgico; una visión que nos presenta a un medio transformado en nexo de unión de diferentes estamentos sociales.

### 3.1.1 Una nueva forma de entretenimiento

La llegada de la televisión supuso un cambio en el espectro del entretenimiento a mediados de la década del siglo pasado. Acostumbrados al cine, el teatro y otros pasatiempos, en menor o mayor medida, públicos, la audiencia comenzó a vislumbrar una nueva forma de ocupar su tiempo libre, de manera más individualista, a través del medio televisivo. El discurso cinematográfico cuenta esta nueva forma de entretenimiento a través de la preocupación o la falta completa de ella. *Yo-yo* (Pierre Étaix, 1965) muestra preocupación por la llegada de la televisión, preguntándose de manera retórica qué va a suceder con los profesionales de otras formas de entretenimiento como el cine o el teatro. En la cinta de Étaix se nos muestra la vida del circo a través de la figura de Yo-yo, un payaso que recuperará todas las posesiones que perdió su padre tras el crack del 29. La película reflexiona en su tramo final sobre el escenario al que deberán enfrentarse payasos y otros artistas tras la llegada masiva de la televisión.

En el otro lado del espejo nos encontramos con una representación en la que no aparece ningún atisbo de desasosiego por la llegada del aparato televisivo, todo lo contrario, se celebra con jolgorio. Sucede así en *My blue*

*heaven* (Henry Koster, 1950). El film estadounidense nos presenta a Kitty (Betty Grable) y Jack Moran (Dan Dailey), una pareja que no puede tener hijos. El dueto realiza actuaciones de baile muy populares en televisión con gran éxito de audiencia. Ante la imposibilidad de tener hijos deciden adoptar. Una vez la adopción se lleva a cabo, la cinta se centrará en contarnos las vicisitudes a las que deben enfrentarse para combinar su frenético trabajo en televisión con la crianza de los pequeños, pero siempre dando a entender en sus actuaciones televisivas que todo es maravilloso dentro del marco de la pequeña pantalla (figura 3).



**Figura 3 - *My blue heaven*, la televisión como nueva forma de entretenimiento**

Una visión ésta, de un entretenimiento sin fisuras, en la que no tiene cabida la crítica. Películas anteriormente citadas, como *Casa internacional* o *Always: Sunset on Third Street*, separadas por más de 70 años de historia, se suman a esta imagen de la televisión como una nueva forma de entretenimiento que acabaría por convertirse en la principal forma de ocio para el gran público (figura 4).



**Figura 4 - Always: *Sunset on Third Street*, entretenimiento en comunidad**

### 3.2. Crítica a la creación, manipulación y transformación de la realidad

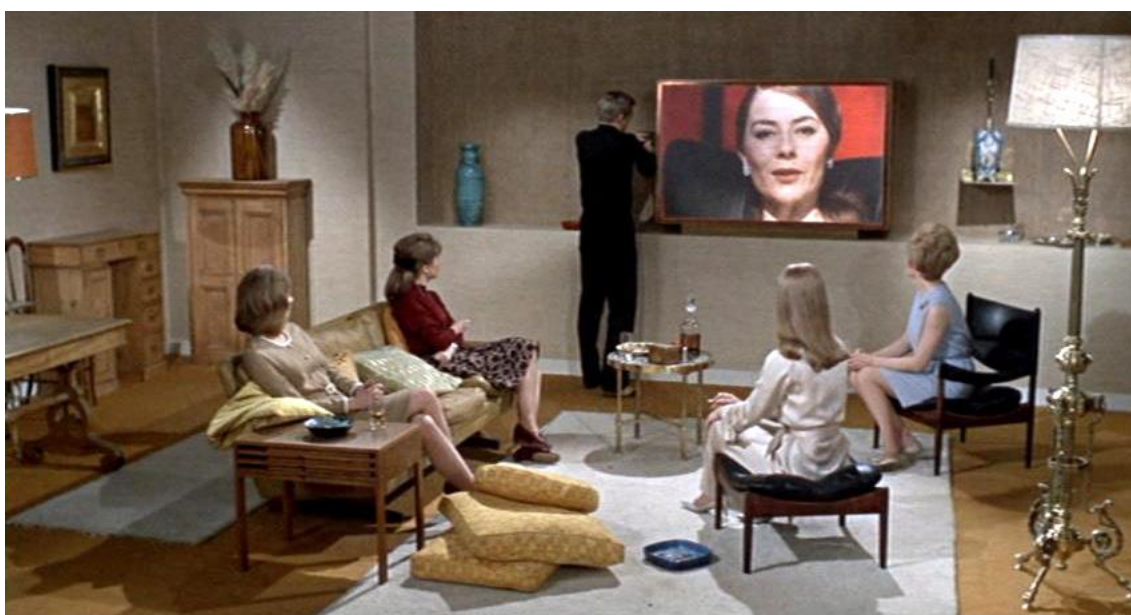
A lo largo de la historia del cinematógrafo hay un aspecto del medio televisivo que el cine ha tratado de escenificar desde varios puntos de vista: la realidad creada, manipulada y transformada mediante el tubo catódico, siempre desde la perspectiva de la crítica y tratando de denunciar el enorme poder que el pequeño aparato ha ido adquiriendo. Dentro de esta corriente de denuncia al poder televisivo y su capacidad de crear, manipular y transformar la realidad, tres serán los géneros cinematográficos que más aludan a tales aspectos: el fantástico, el drama periodístico y el político.

El primero presentará sombríos relatos *distópicos* en los que la televisión se ha convertido en un instrumento de control de las masas mediante el uso tergiversado de la realidad, y por el cual, en ocasiones, llega el mal en forma de emisión televisiva. En el segundo las historias se centran en los periodistas y demás profesionales del medio, en su trabajo y en cómo de manera voluntaria o involuntaria alteran la realidad existente para obtener determinados fines.

Finalmente en el género político se observará un retrato del medio televisivo utilizado con fines electoralistas.

### 3.2.1. Un medio fantástico

El medio televisivo se presenta en el género fantástico como un elemento tecnológico, utilizado por el poder, capaz de conducir la voluntad de la sociedad. Una mirada que se encuadra en relatos dibujados en el lienzo de la *distopía*, “un lugar en el que la gente es infeliz y vive con miedo porque no es tratada justamente”<sup>8</sup>. *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), adaptación de la novela de Ray Bradbury, supone el primer acercamiento en el género de la ciencia-ficción a la denuncia de la televisión como instrumento de control de masas (figura 5).



**Figura 5 - *Fahrenheit 451*, la televisión en mundos distópicos creados por el cine**

Truffaut escenifica una sociedad en la que la lectura está prohibida, así como la posesión de libros, y en el que todo el mundo debe ser feliz. Para ello el gobierno

---

<sup>8</sup> An imaginary place where people are unhappy and usually afraid because they are not treated fairly. Dystopia, en *Merriam-Webster.com* consultado el 13 de noviembre de 2014 <http://www.merriam-webster.com/dictionary/dystopia>

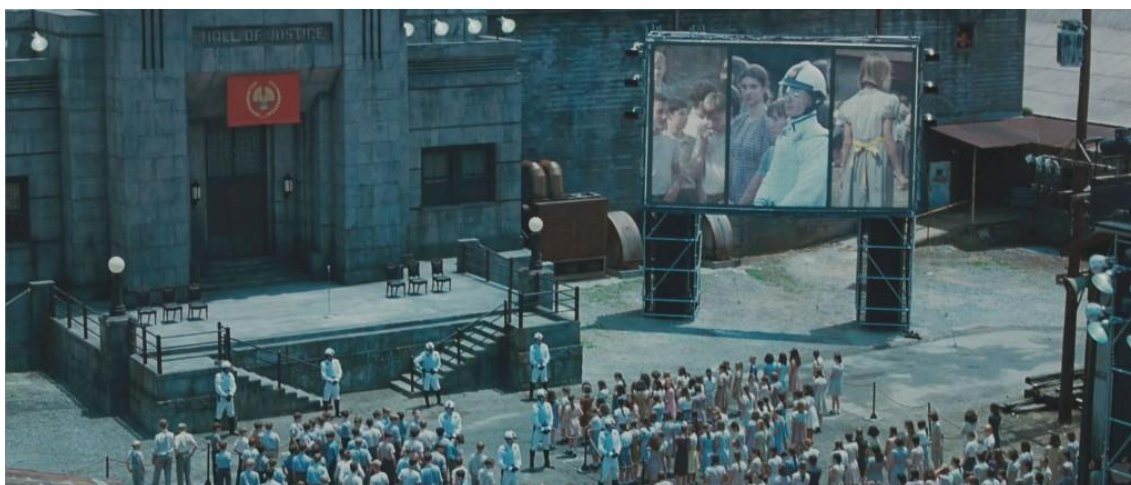
hace uso de las drogas y la televisión. La propuesta por el francés es una televisión cercana a la que definía Sartori en su *homo videns*, un medio que “produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender” (1997: 47).

Dentro de esta corriente que trata de explicar la construcción de la realidad social, en la que “los medios de información se encuentran totalmente subordinados a las relaciones de fuerza, a los detentores del poder y son moldeados por estas” (Vilches, 1993: 132), también localizamos el film *1984* (Michael Radford, 1984), adaptación de la novela del mismo nombre de George Orwell. En *1984*, tal y como ocurría en *Fahrenheit 451*, se nos presenta un mundo totalitario cuyo gobierno hace uso de la televisión para controlar a la sociedad. La pantalla se ha convertido en un objeto por el que no sólo llegan las imágenes, también es capaz de monitorizar a cada habitante para saber qué está haciendo.

Siguiendo la premisa de la novela de Orwell, *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) nos presentaría a un particular “gran hermano” capaz de controlar los movimientos de sus ciudadanos a través de la pantalla y un desconcertante sistema burocrático. *Perseguido* (Paul Michael Glaser, 1987) también describe la utilización de la televisión en cuanto a construcción de la realidad social. La película recrea un mundo en el que los condenados por el gobierno participan en un programa de televisión en el cual habrán de enfrentarse a sádicos luchadores en una batalla a muerte. El gobierno de este ficticio futuro manipula la realidad a través de la televisión para hacer de estos participantes unos verdaderos monstruos a los ojos de la audiencia.

*Rollerball ¿Un futuro próximo?* (Norman Jewison, 1975) Y su remake *Rollerball* (John McTiernan, 2002) repiten el esquema de *Perseguido*, aportando de nuevo un violento programa televisivo que sirve a los intereses de los poderosos. La serie fílmica *Los juegos del hambre – Los juegos del hambre* (Gary Ross, 2012), *Los juegos del hambre: En llamas* (Francis Lawrence, 2013), *Los juegos del hambre: sinsajo - Parte 1* (Francis Lawrence, 2014)- mantiene el discurso *distópico* de las cintas anteriores con una televisión utilizada como

instrumento del poder (figura 6). La serie nos cuenta la historia de Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence), una joven que vive en uno de los distritos pobres de *Panem*, un país ficticio creado tras la destrucción de los países de América del norte. Este nuevo país está formado por una rica área denominada el capitolio y trece distritos, que se encargan de abastecer al capitolio. Uno de esos distritos fue arrasado por el capitolio cuando éste intentó revelarse contra el poder central de dicha región. Para que el resto de habitantes de los otros distritos no olviden la lección, el capitolio decide crear Los juegos del hambre, un programa televisivo en el que varios jóvenes, seleccionados al azar en cada distrito, deben luchar a muerte por sus vidas. Katniss Everdeen es una de esos jóvenes.



**Figura 6 - *Los juegos del hambre*, representación actual de la televisión en un mundo distópico creado por el cine**

La televisión que nos presenta *Los juegos del hambre* es una televisión instrumentalizada que funciona favoreciendo los intereses del poder imperante, es también una televisión que busca el espectáculo a cualquier precio y en la que no cabe la ética o la compasión. El medio se muestra como un objeto inanimado que sirve a las necesidades de aquellos que lo poseen. Al principio será el capitolio el que utilizará la señal televisiva para transmitir sus consignas. Sin embargo, en la tercera parte de la serie, los rebeldes conseguirán robar la señal televisiva para mostrar un video en el que Katniss Everdeen despacha un emotivo –y propagandístico- discurso para “abrir los ojos” a los ciudadanos de

*Panem*: “tengo un mensaje para el presidente Snow –líder de *Panem*–: nos puedes torturar, nos puedes bombardear o reducir nuestros distritos a cenizas ¿pero puedes ver eso? –apuntando a una de las naves del gobierno de Snow-. El fuego es contagioso. Si ardemos... ¡vosotros ardéis con nosotros!”

Esta escena tiene mucho valor dentro del relato que el cine cuenta sobre la televisión, ya que es una de las pocas veces que se observa en el relato fílmico una representación de una intrusión en la señal de emisión. En el mundo real este tipo de acontecimientos también han ocurrido y, tal y como sucede en la película de Francis Lawrence, las intenciones de los *piratas* coinciden con las de la protagonista de la cinta; sucedía así, por ejemplo, en Polonia el 14 de septiembre de 1985 cuando cuatro astrónomos de la Universidad de Torún conseguían sobreponer un mensaje de apoyo al sindicato Solidaridad en la señal de la televisión oficial polaca, utilizando para ello “un aparato digital que permitió a la microcomputadora adaptar la generación de señales en sincronización con las de la estación del gobierno, permitiendo a los televidentes recibir ambas señales, la del gobierno y la de solidaridad, al mismo tiempo” (BloomBecker, 1990: 173).

*Justicia en Directo* (Philippe Martínez, 2003) describe una ficción sobre la televisión en relación a la construcción de la realidad social más cercana a la propuesta de Mancini (1985): *el periodismo y el mundo político interactúan*. Marty Rockman (Jerry Springer) es un popular productor de televisión cuya última creación, *Justicia en directo*, consiste en un show de televisión en el que la justicia es impartida en directo por los propios televidentes. Si el condenado es sentenciado a muerte la ejecución es retransmitida en directo. Por otro lado Bull Tyler (Roy Scheider), el gobernador de Florida, tiene un grave problema con la alarmante oleada de crímenes que está asolando su estado, así que le da la oportunidad a Marty para que emita su *show* y así beneficiarse mutuamente. De esta manera los profesionales de la televisión y el mundo político interactúan, “adaptándose recíprocamente creando una especie de intercambio simbólico de compensación recíproca” (Vilches, 1993: 132).

“La televisión está produciendo una permutación, una metamorfosis, que revierte en la naturaleza misma del *homo sapiens*. La televisión no es solo instrumento de comunicación;

es también, a la vez, *paideía*, un instrumento <<antropogenético>>, un *medium* que genera un nuevo *ánthropos*, un nuevo tipo de ser humano” (Sartori, 1997: 36).

14 años antes de esta reflexión de Sartori el canadiense David Cronenberg se adelantaba al *Homo videns* (1997) del italiano en el film *Videodrome* (1983), una de las más interesantes incursiones en la búsqueda de los límites de la realidad provocados por la era de la videovisualización. Cronenberg dibuja al nuevo hombre creado por el *Videodrome*, una señal televisiva en la que se visualiza la tortura humana de forma continuada, metáfora de la programación televisiva. Bajo esta señal se esconde otra señal subliminal que pretende el control de la audiencia, bajo la cual cae Max Renn (James Woods), el dueño del Canal 83, una pequeña estación de televisión por cable que se especializa en pornografía "softcore" y programas de violencia. Es esta última señal la que provoca las alucinaciones a las que se ve sometido Max, y las que van transformándolo en un nuevo ser. En busca de respuestas Max acude a Brian O'Blivion (Jack Creley), uno de los padres de *Videodrome*, que sólo se comunica a través de cintas pregrabadas. En su primer monólogo a través de la televisión O'Blivion le dice a Max:

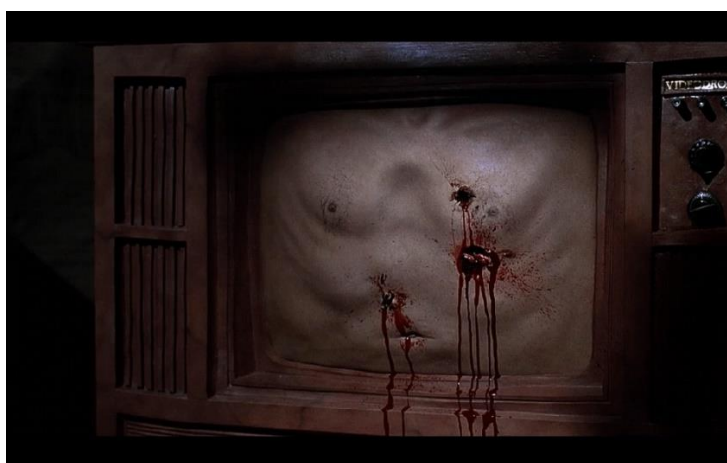
“La batalla por la mente en Norteamérica se librará en la arena del *video*, el *Videodrome*. La pantalla de televisión es la retina del ojo de la mente. Por lo tanto, la pantalla de televisión es parte de la estructura cerebral. Así que lo que aparezca en la pantalla de televisión emergerá como una experiencia nueva para quien lo vea. Por lo tanto, la televisión es la realidad y la realidad es menos que la televisión”.

Para el hombre que propone Cronenberg la realidad será formada por lo que la televisión dicte, una televisión que sería una extensión más del ser humano. En su segunda y última video-grabación a Max, O' Blivion manifiesta:

“Creo que la masa en mi cabeza, esta cabeza, esta de aquí. Pienso que no es realmente un tumor. No es un pedazo de tejido sin rumbo e incontrolado sino que es, de hecho, un nuevo órgano, una nueva parte del cerebro. Creo que dosis masivas de la señal de *Videodrome* finalmente crearán un nuevo crecimiento en el cerebro humano que producirá y controlará las alucinaciones al grado de llegar a cambiar la realidad humana. Porque nada es real fuera de nuestra percepción de la realidad, ¿O sí?”

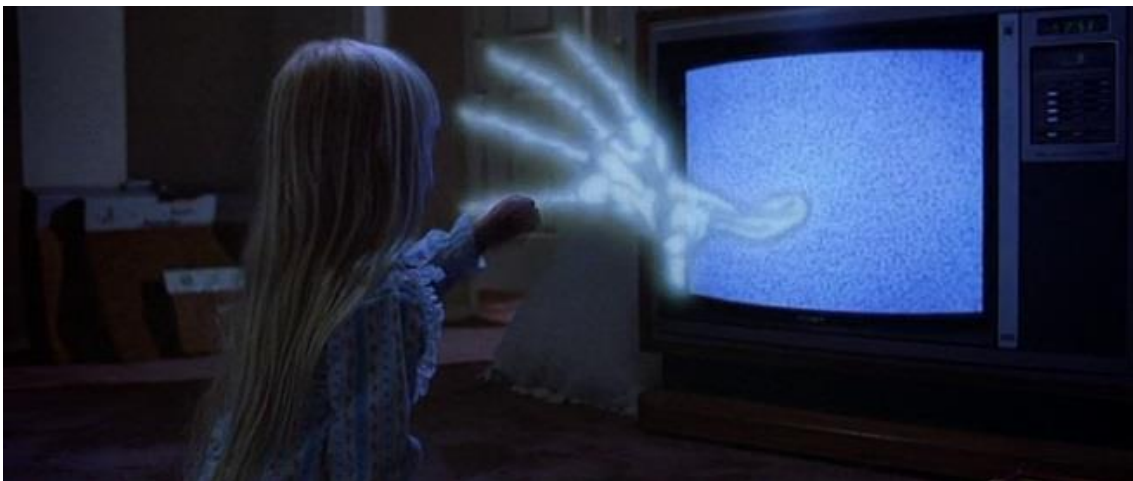
Cronenberg se acercaba de esta manera al *Homo Videns* de Sartori (1997) 14 años antes de su publicación. Llevado a un extremo no considerado por el italiano e idealizado por el género de la ciencia-ficción, pero en el que se

encuentran algunas de las características de lo que de adulto podría ser el *video niño*, “el niño que ha crecido ante un televisor” (Sartori, 1997: 38). Finalmente *Videodrome* toma el control de Max y le ordena a éste que elimine a los dueños del canal 83 para apropiarse del mismo, y a la hija de O’blivion, ya que sabe demasiado. Max elimina a los primeros pero a la hija de O’Blivion no consigue eliminarla pues esta le extirpa las órdenes que los creadores de *Videodrome* introdujeron en Max. Bianca (Sonja Smits), la hija de O’Blivion, le ordena entonces a Max que elimine a los creadores de *Videodrome*. Max los elimina y se marcha a un barco abandonado donde, exhausto la televisión le dice que no ha acabado con *Videodrome*, y que debe dar paso a la última y definitiva transformación de su cuerpo para poder eliminarlo. La televisión le muestra cómo realizar esta transformación. En la pantalla Max se dispara a sí mismo mientras proclama “¡Larga vida a la nueva carne!”. El final es una escena abierta a la interpretación, como casi toda la película, en la que no se aclara si la televisión que le ordena realizar la transformación para acabar con *Videodrome* es el mismo *Videodrome*. La cinta es un retrato de las obsesiones que por la carnalidad del cuerpo humano siente Cronenberg, mezclado con las posibilidades tecnológicas del video y la pantalla televisiva en un momento, los años 80, en los que la investigación sobre los efectos de la televisión en la población estaba en auge. En el imaginario que el cine dibuja sobre la televisión quedará para siempre dibujada la imagen de la televisión viviente y con conciencia propia (figura 7).



**Figura 7 - La televisión viviente de *Videodrome***

El género que tratamos ha contribuido a ese imaginario crítico a la par que fantástico, mostrando fábulas y escenas en las que la televisión encarnaba el mal y la pantalla se convertía en una deformación de la realidad. Así sucede por ejemplo en *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) y su remake *Poltergeist* (Gil Kenan, 2015), que narran la experiencia paranormal a la que se ve sometida la familia Freeling –los Bowen en el remake- en su nueva casa, en la que habitan espíritus. En el film los espíritus utilizan la televisión para comunicarse con la pequeña de la familia y es a través de dicho medio como atrapan a la misma (figura 8). Es curiosa la última escena del film. Tras abandonar la casa y haber vencido al espíritu maligno los Freeling van a pasar la noche a un motel, y el padre cuando ya están todos dentro de la habitación saca la televisión con cara de pocos amigos.



**Figura 8 - Los espíritus malignos utilizarán la televisión para atrapar a la pequeña Carol (Heather O'Rourke) en *Poltergeist***

*Shocker, 100.000 voltios de terror* (Wes Craven, 1989) también nos ofrece una imagen de la televisión relacionada con el mal, en la cual el asesino Horace Pinker (Match Pileggi), antes de ser ejecutado en la silla eléctrica como consecuencia de una sentencia a muerte, realiza un pacto con el diablo que le dará poderes tras la ejecución para poder mover su espíritu a través de la corriente eléctrica. Una vez asumidos estos poderes el asesino utilizará la televisión como portal para realizar sus fechorías.

En la filmografía de Craven la figura del televisor ocupa un lugar importante, es un elemento que aparece con asiduidad a lo largo de su obra; además de *Shocker, 100.000 voltios de terror*, el director norteamericano ha utilizado el aparato televisivo como elemento narrativo en *La nueva pesadilla de Wes Craven* (Wes Craven, 1994) y *Scream: vigila quién llama* (Wes Craven, 1996). En la primera nos encontramos con una nueva historia del archiconocido villano Freddy Krueger (Robert Englund). La televisión aparece varias veces a lo largo del relato mostrando parte de la historia de Krueger. *Scream: vigila quién llama* contiene una de las imágenes más potentes del relato televisivo en el discurso cinematográfico, la televisión utilizada –literalmente- como un arma; así sucede casi al final del film cuando Sidney (Neve Campbell), la protagonista de la cinta, utiliza un televisor para acabar con la vida de Stuart (Matthew Lillard), el asesino de la película.

Entre el género fantástico y el de terror, *Están vivos* (John Carpenter) ofrece una nueva crítica hacia la televisión y la forma en la que esta manipula la realidad. El film nos cuenta la historia de John Nada (Roddy Piper), un buscavidas que encuentra unas gafas que le permiten ver la “realidad” del mundo; el planeta ha sido invadido por una especie alienígena que se oculta bajo apariencia humana. Al ponerse las gafas Nada puede ver a los extraterrestres y las consignas totalitarias para alienar a la humanidad que van dejando en diferentes lugares. La televisión es uno de los principales instrumentos que la especie alienígena utiliza para controlar a los humanos, los cuales desconocen que ésta está controlada por dicha especie.

El cine de terror ha utilizado la televisión en repetidas ocasiones para mostrar la maldad del medio, sucede así en filmes como *La casa de los horrores* (Tobe Hooper, 1981), *White noise* (Geoffrey Sax, 2005) o *Terrorvision* (Ted Nicolaou, 1986). Cintas de serie B que nos cuentan una visión a menudo repetida en el discurso cinematográfico, la televisión como nuestra peor pesadilla. *Permanezca en sintonía* (Peter Hyams, 1992) es otro ejemplo en la cinematografía americana en la que la televisión es representada como la mismísima encarnación del mal. En tono de comedia Hyams narra la historia de los Knable, una familia media americana en la que el padre Roy Knable (John

Ritter) es un teleadicto compulsivo. Un día Roy recibe la visita de Spike (Jeffrey Jones), que le ofrece el último sistema de televisión por satélite. Lo que Roy no sabe es que Spike es el mismísimo demonio y que, al firmar con él, está entregándole a cambio su alma. Roy y su mujer son absorbidos por la televisión y se convertirán en los protagonistas de los más insólitos programas ideados por Lucifer.

En la república Checa el director Jan Sverak realizó *Akumulátor 1* (1994), una sátira sobre la televisión y su forma de manipular la realidad. En el mundo propuesto por Sverak la persona que aparece en televisión tiene su doble en la *realidad televisiva* y cada vez que una de esas personas está cerca de un aparato de televisión su doble absorbe su energía. La gente empieza a morir frente a la pantalla del televisor y Olda (Petr Forman) comienza a sentirse muy débil tras aparecer espontáneamente en un programa. Los médicos no saben qué le pasa, hasta que un curandero le explica a Olda cómo recuperar la energía que está perdiendo. El secreto para recuperar la energía se encuentra en las personas, especialmente los niños, los árboles, el arte y el sexo tántrico. Olda se convertirá en el héroe y su enemigo será la malvada pantalla.

Por último *click* (Frank Coraci, 2006) también nos ofrecerá una imagen maléfica de la televisión, y en particular de su control remoto. El protagonista del film Michael Newman (Adam Sandler), un estresado arquitecto que antepone su trabajo a la familia, consigue un mando a distancia que le permitirá cambiar a su antojo la realidad que lo rodea. Primero disfrutará del invento, pero poco a poco se dará cuenta de lo diabólico del aparato.

Alejada de la imagen fantástica de las anteriores pero encuadrada en el género de la ciencia-ficción, *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) nos ofrece una crítica al mundo de la telerealidad llevado a su máximo extremo. Truman Burbank (Jim Carrey) es un hombre corriente alrededor del cual una corporación televisiva, que lo adoptó al nacer, ha creado todo un mundo que es filmado las 24 horas del día y cuyo protagonista es él, pero de esto Truman no sabe nada. Weir nos habla de la creación de una realidad controlada y administrada por una corporación, realidad utilizada para su propio beneficio lucrativo y en la que el

público deposita sus esperanzas a diario. En 1980 Bertrand Tavernier trataría el tema de la telerealidad desde la perspectiva de la muerte en *La muerte en directo*. Esta vez la protagonista del concurso será una enferma que está muriendo, en un mundo en el que la muerte por enfermedad ya no existe.

A medio camino entre el género fantástico y el drama periodístico, la comedia *En directo para newsnet* (Joe Dante, 1997) denuncia la manipulación mediática y el poder de los medios, que en este caso se convierten en responsables, entre otros factores, de llevar a los Estados Unidos a una segunda guerra civil. Incluso España tiene su particular visión del medio televisivo en el género fantástico. *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993) es un intento de denuncia del amarillismo de la televisión en el que Andrea Caracortada (Victoria Abril) presenta un programa sensacionalista donde cabe cualquier información macabra y sangrienta.

### 3.2.2. Periodismo de la pequeña pantalla en la pantalla grande

Mientras que el género fantástico nos ofrecía gobiernos totalitarios que controlan los medios, representaciones maléficas del aparato televisivo y fábulas en las que los medios se convertían en verdaderos creadores de realidades paralelas para su propio beneficio, el drama periodístico tratará de darnos las claves para comprender el porqué de esa apropiación de la realidad, los conflictos éticos que conlleva y el posicionamiento de los profesionales ante tal tesitura.

*El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951) comienza el relato de la crítica hacia la figura del periodista en el cine. El film nos cuenta la historia de Chuck Tatum (Kirk Douglas), un ambicioso periodista sin el menor atisbo de ética. Tatum comienza a trabajar en un periódico menor de Albuquerque ante la imposibilidad de volver a trabajar para los grandes diarios estadounidenses de la época por sus problemas de alcoholismo, adulterio y difamación. Tatum trabaja por un año en la redacción del periódico, a la espera de que ocurra una gran historia que le

devuelva a la primera división del periodismo. Un día descubre que el lugareño Leo Minosa (Richard Benedict) ha quedado atrapado en una cueva. Tatum utilizará cualquier artimaña para mantener a Minosa atrapado en la cueva y así conseguir una gran historia para los medios bajo la excusa del “interés humano”. El lugar donde se encuentra Minosa se convertirá en un área al que acudirán miles de curiosos. La televisión hace su acto de presencia en el lugar como otros medios, dando cuenta de su inminente llegada en la vida real. El film de Billy Wilder supone uno de los primeros relatos en los que se pretende avisar de los peligros que entrañan los medios de comunicación cuando estos son utilizados por las personas erróneas.

El ejercicio de estilo *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969) es el retrato cinematográfico del 68 en Estados Unidos a través de la mirada de John Cassellis (Robert Forster), un cámara duro y sin miramientos. La película implica a los medios, y en particular a la televisión, como protagonistas de los acontecimientos que reportan. Casellis se considera un mero transmisor de información hasta que es despedido por no ceder al FBI metraje de uno de sus reportajes para identificar a varias personas. Posteriormente irá a grabar la convención nacional demócrata de 1968, donde será testigo de la violencia, la brutalidad policial y los movimientos sociales que tratan de cambiar el *Stablishment*. El final resulta paradójico y sentencioso, el accidentado coche de Casellis yace en la cuneta con su cuerpo y el de Eileen (Verna Bloom), una joven que ha abierto los ojos junto a él, mientras una cámara los graba y posteriormente apunta directamente a los espectadores. Con características del Cinéma Vérité y utilizando metraje real de los disturbios acaecidos durante la convención nacional demócrata del 68, *Médium Cool* supone una reflexión sobre la imagen, la utilización de ésta y el poder de la televisión. Se plantea la posición del periodista ante los hechos, su actuación y los contenidos que ofrece. La televisión queda reflejada en el siguiente monólogo que Casellis lanza mientras de fondo se escucha la televisión:

“Lo ves, los medios tienen el guión ahora, según los números. Las banderas están a media asta, los vuelos cancelados, los partidos de béisbol cancelados, las escuelas cerradas.

Encuentros conmemorativos, marchas conmemorativas, minutos de silencio. Una viuda llora y dice unas valientes palabras. Más minutos de silencio. Luego la procesión del funeral. Un montón de expertos diciendo cuán enferma está nuestra sociedad, lo enfermos que estamos todos. El guión es una sangría nacional. La gente dice: -Sí, sí, somos culpables. Somos malos. -Porque mucha gente tiene miedo, están asustados. (...) Cuando el guión está terminado y el martes se echa encima... así hasta el sábado y cuando la semanal sangría nacional se ha acabado todo el mundo vuelve casi a su vida normal. Normal esto, normal lo otro. Ya sabes, *normal*'.

El medio está representado con enorme virulencia y desencanto, como si la batalla por los medios, al igual que sucediera con el 68, ya se hubiera perdido de antemano.

Howard Beale (Peter Finch), el profeta iracundo de las ondas de la película *Network, un mundo implacable* (Sydney Lumet, 1976), habla así del medio televisivo en su programa:

"Ustedes amigos y 62 millones de otros estadounidenses me están escuchando ahora mismo. Porque menos del tres por ciento de Ustedes amigos, leen libros. Porque menos del 15 por ciento de ustedes leen periódicos. Porque la única verdad que conocen es la que les llega de la tele ¡Ahora mismo hay una generación entera que nunca supo nada que no saliera de la tele! Esta tele es el evangelio, la revelación final. Esta tele puede hacer triunfar o fracasar a presidentes, papas, ministros. Esta tele es la más pasmosa y maldita fuerza en todo el mundo (...) La televisión no es la verdad ¡La televisión es un maldito parque de atracciones! La televisión es un circo, un carnaval, una compañía de acróbatas, contadores de cuentos, bailarines, cantantes, malabaristas, freaks, domadores de leones y jugadores de fútbol. Estamos en el negocio que mata el aburrimiento. Entonces, si quieren la verdad diríjense a Dios. Diríjense a sus maestros ¡Diríjense a ustedes mismos! Porque ése es el único lugar en donde van a encontrar una verdad real. Pero, amigo, nunca va a encontrar ninguna verdad de nosotros. Les diremos todo lo que quieran oír. Mentimos a granel. Les diremos que Kojak siempre caza al asesino y que nadie nunca se enferma de cáncer en la casa de Archie Bunker. Y no importa cuántos problemas tenga el héroe, no se preocupen. Miren sus relojes ¡Al final de la hora, triunfará! ¡Les diremos cualquier mierda que quieran oír! Trabajamos con la ilusión ¡Nada de esto es verdad! Pero ustedes amigos, se sientan aquí, día tras día, noche tras noche. De todas las edades, colores, credos. Somos lo único que conocen. Están empezando a creer las ilusiones que aquí tejemos. Están empezando a pensar que la tele es la realidad y sus vidas son irreales ¡Hacen todo lo que la tele les dice! Se visten como en la tele, comen como en la tele, crían a sus hijos como en la tele, incluso piensan como en la tele ¡Es locura general, maníacos! ¡En el nombre de Dios, ustedes Amigos son lo verdadero! ¡Nosotros somos la ilusión! Entonces, apaguen sus televisores. Apágúenlos ahora mismo. Apágúenlos y déjenlos apagados. Apágúenlos en el medio de esta frase: ¡Apágúenlos!"

*Network* es la historia de la lucha por las audiencias a cualquier precio, de la deshumanización de los medios y del fin de una época en la televisión. El presentador Beale y el director de la sección de informativos Max Schumacher (William Holden) representan a la vieja generación televisiva. La productora

Diana Christensen (Faye Dunaway) y el ejecutivo Frank Hackett (Robert Duvall) son la nueva ola en la UBS, la cadena en la que Beale y Max han trabajado durante tantos años. Christensen y Hackett harán lo que sea por conseguir los objetivos de la corporación a la que pertenecen, como por ejemplo aprovecharse del aparente estado de desequilibrio mental en el que se encuentra Beale para conseguir aumentar las audiencias, al creerse éste un profeta (figura 9).



**Figura 9 - Howard Beale, el profeta iracundo de las ondas en *Network, un mundo implacable***

*Network* es la más dura crítica a la televisión y su industria, un retrato del conflicto ético al que se enfrentan los profesionales del medio. El mismo Lumet tenía una concepción bastante negativa sobre la televisión. Lo expresaba en su obra *Así se hacen las películas* cuando escribía que “la calidad general de la televisión, ya sea de pago o gratuita, sigue empeorando, como el pie que se hunde en el fango” (Lumet, 1999: 225). Sabía de lo que hablaba pues pertenecía a <<la generación de la televisión>>, que surgió cuando

“algunas productoras independientes pensaron que podrían convertir en beneficio propio los éxitos de la televisión, adaptando a la pantalla grande algunos seriales que habían sido éxitos resonantes en la telepantalla. Y pensaron también que para adaptarlos nadie

mejor que los mismos hombres que los habían dirigido en la televisión, que gozaban de la reputación de trabajar con rapidez y economía” (Gubern, 1989: 337).

La tergiversación de la realidad para el propio beneficio es lo que encontramos en *Receta letal* (Harvey Hart, 1985), donde el periodista Bob Franklin (Leslie Nielsen) inventará una información sobre la expedición de recetas para conseguir drogas ilegalmente. En la línea del conflicto moral, *Ocurrió cerca de su casa* (Rémy Belvaux, 1992) nos ofrece una siniestra visión de la labor periodística y de nuevo el dilema de hasta qué punto los profesionales del medio televisivo deben de implicarse en la información que ofrecen. La película cuenta la historia de Ben (Benoît Poelvoorde), un refinado asesino en serie al que sigue un equipo de grabación que realiza un documental sobre él. Poco a poco los componentes del equipo empezarán a ir participando en las fechorías del asesino.

No tan cercana al drama periodístico pero con un argumento basado en la manipulación de la realidad por parte de los medios, *El mañana nunca muere* (Roger Spottiswoode, 1997) nos cuenta la batalla que el mismísimo James Bond (Pierce Brosnan) emprende contra un megalómano magnate de los medios que pretende provocar la tercera guerra mundial, para poder retransmitirla en exclusiva. En esta ocasión el relato nos ofrece una visión en la cual los medios son capaces de controlar cualquier otro poder, bien sea político, social, religioso etc.

*Mad city* (Constantin Costa-Gavras, 1998) supone otra fuerte crítica al amarillismo televisivo, a la búsqueda encarnizada de la noticia truculenta y a la intromisión del periodismo como protagonista de la noticia. Max Brackett (Dustin Hoffman), el protagonista del film, es un periodista en horas bajas que se verá envuelto en un secuestro en el Museo de Historia Natural. El secuestrador, Sam Baily (John Travolta), es un antiguo empleado de seguridad del museo que fue despedido por falta de fondos. Haciendo uso de su posición ventajosa al encontrarse dentro del museo, Brackett utilizará a Baily como una marioneta para volver a convertirse en un periodista estrella. Alrededor del museo comienzan a asentarse un campamento, tiendas de souvenirs y todos los reporteros de las

cadenas de televisión, al acecho de la información que viene desde el interior del edificio, tal y como sucediera en *El gran carnaval* de Wilder.

Es interesante cómo en la secuencia de créditos, los micrófonos y las cámaras son montados como si fueran armas de fuego y los periodistas esperan como si de un comando militar antes de entrar en acción se tratara. Una metáfora que expresa la denuncia que Costa-Gavras pretende mostrar sobre la información retransmitida por televisión. La realidad de la información es manipulada por Brackett hasta tal punto que Baily, hastiado por la presión a la que lo han sometido los medios, se suicida con la dinamita que había llevado al museo. Brackett finalmente lo comprende y al final de la cinta, rodeado por una marabunta de cámaras y periodistas, grita: “¡Nosotros lo matamos!” (figura 10). *Mad city* también es una reflexión sobre la impotencia del individuo contra los medios, Baily es ese individuo medio que se ve asediado por la fanfarria televisiva contra la que no puede hacer nada.



**Figura 10 - “¡Nosotros lo matamos!” grita Brackett rodeado por periodistas**

En la línea de *El gran carnaval*, *Mad city* y *Network*, se encuentra *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014). El film describe la historia de Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), un ladrón que se convierte en camarógrafo *freelance* de accidentes y otros eventos escabrosos. La desmedida ambición de Bloom lo lleva a inmiscuirse en los eventos noticiosos que filma, como ya ocurriera con los protagonistas de las citadas *El gran carnaval* o *Mad city*. El resultado de sus

acciones lo lleva a conseguir su objetivo: montar su propia empresa de camarógrafos. Al contrario que en otras películas –de nuevo *El gran carnaval* y *Mad city*- en las que al final los protagonistas toman conciencia o son castigados por sus acciones, el final de *Nightcrawler* ofrece una visión distinta, en la que el protagonista consigue el éxito gracias a las acciones ilegales y antiéticas que lleva a cabo.

El periodista Edward R. Murrow (David Strathairn) en *Buenas noche y buena suerte* (George Clooney, 2005) denuncia con asiduidad el poder de manipulación del medio televisivo. En el prólogo de la cinta comenta sobre el tubo catódico:

“Nuestra historia será la que nosotros queramos. Y si hay historiadores dentro de 50 o 100 años y se conservan los cinescopios de una semana de las tres cadenas encontrarían grabadas en blanco y negro y en color, pruebas de decadencia, escapismo y aislamiento de la realidad del mundo que nos rodea. Somos ricos, gordos, acomodados y complacientes. Tenemos alergia a la información desagradable o inquietante. Nuestros medios reflejan esto. Si no nos levantamos de nuestros gordos traseros y reconocemos que la televisión se utiliza para despistar, engañar, divertir y aislarnos, entonces la televisión, y los que la financian, los que la miran y los que trabajan en ella, puede que no se den cuenta hasta que sea demasiado tarde.”

En el epílogo del film añade:

“Dije que nuestra historia será la que nosotros queramos. Si seguimos así, la historia se vengará y el castigo llegará pronto. De vez en cuando, recalquemos la importancia de la información. Soñemos hasta decir que un domingo por la noche, en una franja ocupada por Ed Sullivan, se dedica al análisis de la educación americana. Y una semana o dos después, en la franja de Steve Allen, se dedica a un estudio minucioso de la política en oriente medio ¿Se vería dañada la imagen de sus patrocinadores? ¿Se alzarían los accionistas enojados y quejándose? ¿Pasaría alguna otra cosa aparte de que unos millones de personas habrían recibido un poco de educación sobre temas que podrían determinar el futuro de este país y, por tanto, el futuro de las corporaciones? A los que dicen que la gente no lo vería, que son demasiado indulgentes, indiferentes e insensibles, les respondería que en opinión de este reportero hay pruebas suficientes contra esa afirmación. Pero aunque tengan razón, ¿qué pueden perder? Porque si tienen razón y este aparato sólo sirve solo para entretener y aislar entonces la pantalla empezará a parpadear y pronto veremos que toda la lucha se ha perdido. Este aparato puede enseñar. Puede iluminar y, sí, puede incluso inspirar. Pero sólo puede hacerlo si los humanos están dispuestos a usarlo con ese fin. De lo contrario, sólo son cables y luces en una caja”.

*Buenas noche y buena suerte* presenta un discurso contra la manipulación por parte de un profesional del medio, Edward R. Murrow. El periodista norteamericano es el contrapunto a los anteriores periodistas ficticios citados en

este capítulo. Mientras que aquellos se movían por instintos, desequilibrios o ambiciones varias, Murrow lo hace por su compromiso ético con el medio.

### 3.2.3. El espacio político

El cine ha mostrado en sus pantallas una televisión instrumentalizada por el poder político, ha retratado los debates electorales televisados y ha escenificado a través del espacio político la confirmación de la sensación de veracidad que el medio televisivo transmite al público. *La cortina de humo* (Barry Levinson, 1997) se acerca de manera minuciosa a la manipulación de la información para despistar a la opinión pública. El presidente de los Estados Unidos se ve envuelto en un escándalo sexual que amenaza con hacerle perder el puesto en las próximas elecciones que se celebrarán en dos semanas. El asesor del presidente Conrad Brean (Robert De Niro) y el productor de Hollywood Stanley Motss (Dustin Hooffman) inventarán una guerra ficticia que hará olvidar a la audiencia los líos de faldas del presidente (figura 11).



**Figura 11 - Una guerra ficticia en Albania, retransmitida por televisión, para proteger al presidente de los Estados Unidos en *La cortina de humo***

La mirada que ofrece la película concuerda con la de los filmes del género fantástico que ofrecían una visión de la televisión subordinada a los deseos del poder en el gobierno. Brean es determinante en cuanto al poder de los medios; “Claro que hay guerra, lo he visto en la tele”. En la película se observa una acusación tácita hacia este poder de manipulación del medio televisivo, ejemplificada en escenas como la de la secretaria del presidente, Winifred Ames (Anne Heche), que ante la pregunta de Brean, “-¿Qué te hizo la televisión?” responde: “-destruir el proceso electoral”.

*Primary colors* (Mike Nichols, 1998) toma esta última premisa basada en el descrédito de los procesos electorales ante el poder que la televisión ejerce para decantar el voto de los ciudadanos. El gobernador y futuro candidato a la presidencia de los Estados Unidos Jack Stanton (John Travolta) no para de meterse en un escándalo sexual tras otro y su equipo se tendrá que enfrentar uno a uno a los problemas en los que éste les mete, además de tratar de convencer a la opinión pública de que el gobernador tiene una imagen digna y respetable.

Barry Levinson volvería a tratar el poder de la televisión y las teorías conspirativas en *El hombre del año* (2006). El film nos cuenta la historia de Tom Dobbs (Robin Williams), el presentador de un satírico *late show* que no para de cargar tintas contra la política y sus protagonistas, el cual acabará presentándose a las elecciones presidenciales de Estados Unidos, y utilizará todo el poder que le ofrece el medio televisivo para lograr su objetivo. Levinson vuelve a exponer sus ideas sobre la manipulación de la realidad a través de la televisión, tal y como expone uno de los asesores de Dobbs (Lewis Black):

“La televisión me asusta. Hace que todo parezca creíble. Si todo parece creíble, nada parece creíble. La televisión pone a todo el mundo dentro de la caja, los unos al lado de los otros. A un lado está este lunático que dice que el holocausto nunca sucedió, y a su lado está un notable y respetado historiador que lo sabe todo sobre el holocausto. Entonces ahí están ellos, sentados uno a cada lado. Parecen iguales. Todo lo que ellos dicen parece creíble y a continuación ya nada parece creíble. Sólo paramos de escuchar”.

México también cuenta con un relato cinematográfico en el que la televisión se adentra en el espacio político, *La dictadura perfecta* (Luis Estrada,

2014). La comedia de Estrada vuelve a hacer alusión a la figura de la televisión –o más en concreto a los trabajadores de ésta- como el elemento capaz de designar a las figuras del espectro político de una sociedad. El film sigue los pasos del corrupto gobernador Carmelo Vargas (Damián Alcázar) hasta su llegada a la presidencia del país americano, apoyado por el canal de televisión TV MX. El relato de la dictadura perfecta da cuenta, salvando las distancias, de cómo “la llegada de la televisión ha comportado una absoluta transformación del clima, las condiciones geográficas y hasta alimenticias de la sociedad contemporánea, lo cual, a la postre, ha acabado por transformar o convertir en obsoleta la figura tradicional del político e incluso el perfil del mismo” (Contreras, 1994: 95) (figura 12).



Figura 12 - La televisión, constructora de la imagen del político en *La dictadura perfecta*

*Choose Connor* (Luke Eberl, 2007) es una mirada hacia el uso que del medio televisivo hacen los partidos políticos para conseguir al electorado. En esta ocasión se nos contará el relato de la explotación de la infancia en los medios de comunicación, y en particular en la televisión para conseguir este fin. Lo vemos a través del personaje de Owen Norris (Alex D. Linz), que con solo 15 años será nombrado portavoz del candidato Lawrence Connor (Steven Weber) en las elecciones al senado de los Estados Unidos.

*El último voto* (Joshua Michael Stern, 2008) completará el retrato que el cine dibuja sobre la política y los políticos de Estados Unidos y la relación que establece con el medio televisivo para conseguir el objetivo de la presidencia. En este film el cargo presidencial, después de un rocambolesco proceso electoral, queda a elección de un solo votante que resulta ser un patán, Bud Jonson (Kevin Costner). Los candidatos a la presidencia utilizarán la televisión y otros medios para decantar el voto a su favor.

En los filmes mencionados la visión que el cine ofrece sobre la televisión es la de un medio subordinado a los intereses de los poderosos, eso sí, otorgándole al mismo un enorme poder de influencia sobre la opinión pública, porque “actualmente el pueblo soberano <<opina>> sobre todo en función de cómo la televisión le induce a opinar. Y en el hecho de conducir la opinión, el poder de la imagen se coloca en el centro de todos los procesos de la política contemporánea” (Sartori, 1997: 66) A excepción de *La cortina de humo*, en todas aparecen representaciones de los debates públicos entre los candidatos y el papel de los periodistas televisivos, salvo en el caso del *El último voto* son escenificados como meros transmisores de información. Esta imagen que el cine ofrece sobre la televisión en relación a la política responde a la de un medio que “favorece -voluntaria o involuntariamente- la *emotivización* de la política, es decir, una política dirigida y reducida a episodios emocionales” (Sartori, 1997: 115).

La crítica en el cine a la creación, manipulación y transformación de la realidad por parte de la televisión es un retrato que se realiza desde finales de los años 60 hasta nuestros días y que especialmente se ha articulado en tres géneros: el fantástico, el drama periodístico y el político. El retrato varía según el género y las épocas, pero en general se presenta una televisión poderosa que puede estar dirigida por un poder superior (gobiernos normalmente), puede dirigir a poderes aparentemente superiores (gobiernos de nuevo) o puede estar en continua relación de reciprocidad con esos poderes. Es un retrato pesimista, en el sentido de que parece que nada se puede hacer para cambiar la situación. En relación a este último simbolismo pesimista, el personaje de Howard Beale

en *Network* no lo pudo haber expresado mejor: "¡Estoy muy furioso, y no pienso aguantarlo más!"<sup>9</sup>.

### 3.3. El mundo entero está mirando

Bajo el discurso de la crítica y el poder, el cinematógrafo describe una mirada a la televisión que trasciende al juicio y la posiciona como testigo de excepción de la historia a partir de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Así el cine ha retratado a la televisión en acontecimientos históricos tanto ficticios como no ficticios.

“El rol de la televisión como testigo, tal y como está inscrito en la historia de la programación, es útil en su consideración a través del entendimiento del pasado que su particular técnica permite, especialmente a través de la empatía y el afecto” (Gray y Bell, 2013: 14). El discurso fílmico ha plasmado este rol de testigo en varias ocasiones, construyendo una imagen que otorga al televisor el papel de “ventana al mundo” (Hutchinson, 1946); en la escena final *The scapegoat* (Charles Sturridge, 2012) se puede observar al protagonista de la cinta contemplando, a través del televisor, la coronación de Isabel II el dos de junio de 1953. *El asesinato de Richard Nixon* (Niels Mueller, 2004), nos presenta una televisión a través de la cual, el protagonista de la cinta Samuel J. Bicke (Sean Penn) observa los discursos del presidente americano Richard Nixon. Bicke, al que todo el mundo ha dado de lado, decide matar a Nixon, pero el plan no sale como esperaba y acaba suicidándose durante la acción que lleva a cabo para matar al presidente (secuestrar un avión para posteriormente estrellarlo contra la Casa Blanca). Al final de la película la televisión reporta dicho intento de asesinato por parte de Bicke.

En *La caja de música* (Constantin Costa-Gavras, 1989) la televisión será testigo de la persecución de un criminal de guerra. En *Compañeros inseparables* (Norman René, 1989) lo es de la lucha de los seropositivos en Estados Unidos durante la década de los 80 y en *El sabor de la sandía* (Tsai Ming-liang, 2005)

---

<sup>9</sup> I'm as mad as hell, and I'm not going to take this anymore!

dará cuenta de las sequías en Taiwán. La televisión “trajo algo cualitativamente diferente a la experiencia social de cada individuo y su mundo más allá de sus temores. Puso a los ciudadanos en una relación de encuentro directo con imágenes y sonidos [...] la experiencia de ser testigos” (Ellis, 2000: 9).

La televisión en el cine ha retransmitido las guerras desde Vietnam. Ya en *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979) se retrata una escena en la que los periodistas graban lo que está sucediendo en la guerra de Vietnam, para después retransmitirlo por televisión. *Zona de guerra* (Nathaniel Gutman, 1987) ofrece la imagen de la televisión como testigo en el conflicto del Líbano. La emisión de la guerra del golfo se aprecia en *Fuego sobre Bagdad* (Mick Jackson, 2002) o *Tres reyes* (David O. Russell, 1999) y el conflicto de los Balcanes en cintas como *En tierra de nadie* (Danis Tanovic, 2001), *Bienvenido a Sarajevo* (Michael Winterbottom, 1997) o la española *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1996). En la pantalla del cine hemos visto cómo la televisión ha retransmitido todo tipo de acontecimientos, desde posibles accidentes nucleares como el de *El síndrome de China* (James Bridges, 1978), hasta la carrera espacial y la llegada del hombre a la luna en *Apolo 13* (Ron Howard, 1995) o *La luna en directo* (Rob sitch, 2000), pasando por la llegada de los extraterrestres en cintas como *Ultimátum a la tierra* (Robert Wise, 1951), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996), *Señales* (M. Night Shyamalan, 2002) (figura 13) o *Distrito 9* (Neill Blomkamp, 2009), entre otras muchas.



Figura 13 - La televisión reportando la llegada de extraterrestres a la tierra en *Señales*

Además de alienígenas, la televisión nos ha contado, en el cine, la llegada de varias criaturas a nuestro planeta que han puesto a la raza humana contra las cuerdas. Sucedió así en películas como *Invasion of astro-monster* (Ishiro Honda, 1964), *The Host* (Joon-ho Bong, 2006) o *Big Man Japan* (Hitoshi Matsumoto, 2007). Los zombis también tienen su presencia en este relato de la televisión como testigo a través de las cintas *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968) y *Zombi, el regreso de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1978). En ambas cintas Romero nos presenta un escenario invadido por zombis en el que las ondas televisivas sirven para contar lo que está sucediendo. La retransmisión de secuestros ha sido otra de las tónicas que aparecen con asiduidad en el relato fílmico sobre la televisión, sucedía así en *Tarde de perros* (Sidney Lumet, 1975), *Última llamada* (Joel Schumacher, 2002) o *Chaos* (2005). En esta línea de los secuestros tiene especial importancia el film *Rescate* (Ron Howard, 1996), en el que la televisión, además de ser testigo, se convierte en uno de los principales instrumentos que utiliza el protagonista de la cinta Tom Mullen (Mel Gibson) para recuperar a su hijo que ha sido secuestrado. El discurso que Mullen pronuncia en directo frente a las cámaras rodeado de dinero, da cuenta del poder que el cine otorga a la difusión televisiva:

“Todo el mundo lo sabe ahora... mi hijo, Sean Mullen, fue secuestrado hace tres días. Ésta es una fotografía reciente de él. Sean, si nos estás viendo, te queremos. Y esto... esto es lo que le espera a la persona que lo secuestró. Dos millones de dólares en billetes sin marcar, justo como querías. Pero esto es lo más cerca que vas a conseguir acercarte a ello. Nunca vas a ver un dólar de este dinero. Ni un centavo, porque no va a haber un pago por el rescate de mi hijo. En vez de eso, ofrezco este dinero como recompensa por tu cabeza. Vivo o muerto, no importa. Así que felicidades, acabas de convertirte en un billete de lotería por un valor de dos millones... pero las posibilidades de ganar son mucho, mucho mejores. ¿Conoces a alguien que te entregaría por dos millones de dólares?, no lo creo. Lo dudo. Así que donde quiera que vayas y cualquier cosa que hagas, este dinero te perseguirá para siempre. Y para asegurar que así sea, para mantener vivo el interés, voy a contratar una página de publicidad en los periódicos más leídos cada domingo... por tanto tiempo como sea necesario. Pero... y esta es tu última oportunidad... si me devuelves a mi hijo, vivo, sano y salvo, retiraré la recompensa. Con un poco de suerte te bastará con desaparecer. Entiende esto, no vas a volver a ver este dinero jamás. Ni un dólar. Todavía tienes tiempo de hacer lo correcto. Si no lo haces, bueno, entonces que Dios esté contigo, porque nadie más en la tierra lo hará.”

Siguiendo con la televisión como testigo en el discurso cinematográfico, también hemos visto cómo el medio televisivo ha unido a millones de miradas

para presenciar la vida de una sola persona en *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) o para contemplar las retransmisiones deportivas, como por ejemplo las de fútbol americano en *Un domingo cualquiera* (Oliver Stone, 1999). Incluso en España fue testigo del peculiar encierro y posterior batalla campal de los trabajadores del poblado de tabernas, antiguo escenario de míticas películas del oeste, que Álex de la Iglesia recrearía en *800 balas* (2002).



**Figura 14 - La televisión como testigo de la historia en *Medium cool***

Esta posición de testigo le otorga en ocasiones al cine un rol de elemento de juicio y control social. Sucede en *Medium cool* (Haskell Wexler, 1969), donde se muestran las manifestaciones acaecidas durante la convención nacional demócrata de 1968 en Chicago (figura 14), o en *Batalla en Seattle* (Stuart Townsend, 2007), en la que se narran los tumultuosos acontecimientos que sucedieron durante la celebración del encuentro de la Organización Mundial del Comercio en 1999 en la ciudad de Seattle. En ambos filmes se ve cómo la muchedumbre grita “¡El mundo entero está mirando!” ante el paso de las cámaras de televisión. Esta posición excepcional de controlador social será explotada en las películas *Mad city* (Constantin Costa-Gavras, 1998) o *Tarde de perros* (Sidney Lumet, 1975). En la primera el FBI no se atreverá a actuar contra el secuestrador hasta que los medios empiecen a dejar de prestigiar su imagen

de hombre de clase media que se enfrenta solo contra el mundo, y en la segunda las autoridades tampoco intervendrán contra los desesperados atracadores de un banco hasta que la televisión deje de retransmitir dicho atraco. En *Ojos de serpiente* (Brian De Palma, 1998) esta posición de control y acusación provocará el suicidio ante las cámaras de televisión del comandante Kevin Dunne (Gary Sinise) al ser descubierta la conspiración que había tramado. La televisión es testigo y vela por el acatamiento de las normas socialmente establecidas. Como si del mismo Gran Hermano se tratara.

La política es otro aspecto que el cine ha mostrado en relación con el tubo catódico, mostrándola como un testigo que se convierte en jurado y juez ante los debates, las campañas y el *marketing* que los políticos utilizan para alcanzar el poder, “una videocracia que se erige en juez de los tiempos, los lugares y los sujetos de la política” (Abruzzese y Miconi, 2002: 52-53). Será en las películas que se mencionaban en el espacio político del anterior capítulo en las que se presente esta imagen de la videocracia, *La cortina de humo* (Barry Levinson, 1997), *Primary colors* (Mike nichols, 1998), *El hombre del año* (Barry Levinson, 2006), *Choose Connor* (Luke Eberl, 2007), *El último voto* (Joshua Michael Stern, 2008) y *La dictadura perfecta* (Luis Estrada, 2014).

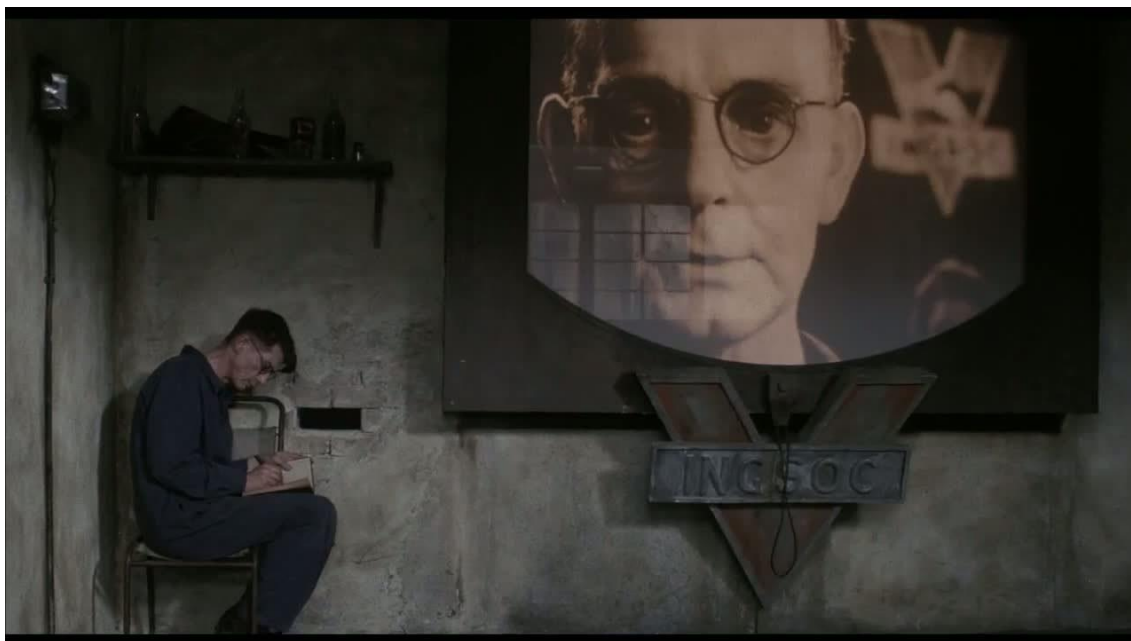
Esta posición de testigo ofrece una percepción en el retrato cinematográfico del medio televisivo, como si de un elemento que favoreciera el sistema democrático imperante se tratara, ante la posibilidad de acceso que todo el mundo tiene hacia él. Pero también existen discursos que desmontan esta idea, como los pronunciados por la película *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005) contra la homogenización de la programación, encaminada al puro entretenimiento.

#### 3.4. La estrategia de la seducción, la alienación

Otro aspecto que el cine ha mostrado sobre la televisión a lo largo de su historia es la capacidad que tiene ésta de alienar al público. Cuando hablamos

de alienación nos referimos a la subordinación a los poderes establecidos, bien sean estos, de mercado, de gobiernos, de instituciones etc. Para ello la televisión, y el cine bien lo muestra, utiliza la estrategia de la seducción, “no utiliza la vía racional sino la emotiva. No se basa en la argumentación sino en la fascinación. Los mecanismos de seducción son la manifestación televisiva del dominio de la emoción sobre la razón” (Ferrés, 1996: 75).

Así de nuevo volvemos a los mundos del género fantástico -*Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *1984* (Michael Radford, 1984) (figura 15), la serie de *Los juegos del hambre*- en los que la televisión es utilizada como mecanismo de alienación de la audiencia.



**Figura 15 - La televisión alienadora y omnipresente de 1984**

En esta línea de utilización de la televisión como un objeto capaz de controlar al público por parte del gobierno encontramos el olvidado film *Gladiatorerna* (Peter Watkins, 1969). En esta película oriente y occidente han dejado de discutir sus problemas en el campo de batalla, ahora utilizan la televisión, en una especie de *reality* en el que los participantes son los ejércitos de cada país. Las disputas entre los países se resuelven por tanto a través de la televisión y las batallas son televisadas como si de un concurso se tratara. *Perseguido* (Paul Michael Glaser,

1987) también sigue este sendero marcado por la utilización de la televisión por parte del poder imperante para controlar al público a través de mecanismos de seducción, en esta ocasión a través de la seducción del mal, “fascinación que normalmente se reprime como consecuencia de la presión social y de la propia autoestima (...) Y en cuanto forma parte de nosotros mismos, en cuanto está además reprimido, encuentra en estas experiencias una oportunidad de hacerse presente, una oportunidad de ser vivenciado” (Ferrés, 1996: 87). *Videodrome* (David Cronenberg, 1983) o *Asesinos natos* (Oliver Stone, 1994), la crónica de una pareja de asesinos en serie mitificados por un programa de televisión, también reflejan esta particular fascinación por el mal y lo que conlleva, y cómo el público cae rendido a su seducción.

Si en la mayoría de las anteriores películas se retrataba una audiencia subordinada al medio por los mecanismos utilizados por el gobierno para controlar el medio televisivo, en las que se exponen a continuación será la ley del mercado, la compra y venta, la que determinará el control ejercido y la subordinación del público. *Network, un mundo implacable* (Sidney Lumet, 1976) es sin duda el más claro exponente de una programación sometida a las leyes del mercado y que busca la alienación de la audiencia para mantenerla sentada frente a la pantalla. *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) es otro ejemplo que el cine nos ofrece sobre una televisión que mantiene al público situado frente al televisor, en un *show* por el que no paran de aparecer anuncios encubiertos. *Salto a la fama* (Paul Weitz, 2006) nos muestra a todo un pueblo, el estadounidense, alienado por el medio televisivo, empezando por su presidente. La película nos cuenta la historia de *American dreamz*, un programa de televisión que busca nuevos talentos. El programa es la sensación en aquel país y los jóvenes están obsesionados con conseguir la fama y la popularidad a través de tal concurso.

En algunas ocasiones el cine también ha retratado el proceso mediante el cual esa alienación se convierte en obsesión y da lugar a deformaciones de la personalidad y de la propia realidad. Sucede en la ya comentada *Videodrome* y

en filmes como *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000), donde la obsesión de Sara Goldfarb (Ellen Burstyn) por aparecer en su concurso favorito de televisión la lleva a consumir pastillas para adelgazar que le acaban hacer perder el sentido de la realidad. En *Amo los uniformes* (David Wellington, 1993) y *Persiguiendo a Betty* (Nelly LaBute, 2000) se trata el tema de la obsesión por la televisión debido al enorme poder de seducción que esta ejerce. En la primera el protagonista de una serie de policías poco a poco va creyéndose su papel fuera de la pequeña pantalla, y en la segunda una camarera se cree la novia de un famoso actor de un culebrón de la televisión. Se cumple el rol de que “la seducción no es otra cosa que la búsqueda inconsciente del Yo en el Otro” (Ferrés, 1996: 82). A este respecto, interesante resulta la escena en la que Travis (Robert De Niro) destroza una televisión en *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976) cuando su transformación se ha completado (figura 16), en esta historia de un veterano de Vietnam que decide acabar con el sistema que lo rodea.



Figura 16 - Travis (Robert De Niro) a punto de destrozar su aparato de televisión

En clave de comedia *Bienvenido Mr. Chance* (Hal Ashby, 1979) nos presentará al señor Chance (Peter Sellers), un autista que todo lo ha aprendido a través de la televisión y que llegará a convertirse en una de las principales voces a la hora de tomar decisiones en su país.

En una tónica más seria *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005) y *Leones por corderos* (Robert Reford, 2007), en la que un profesor intentará aleccionar a uno de sus alumnos y tratar de motivarlo, pretenden alarmar sobre este fenómeno de la masiva alienación que el medio televisivo ejerce mediante la estrategia de la seducción.

### 3.4.1 Llenar el vacío

Una imagen que se repite con asiduidad en el relato sobre la televisión que nos cuenta el cine es la de los individuos ante la pantalla, mirando al aparato del televisor, apenas animados. Este relato, de toque existencialista, nos recuerda a la figura del tele-adicto.

“Los tele-adictos se caracterizan por una cierta pasividad ante las situaciones, por no aceptar complicaciones, tratan de evitar la soledad y el encuentro consigo mismos, se muestran incapaces de organizar su tiempo, muestran menos activación y concentración y, en general, no disfrutan con la televisión, pero la necesitan para llenar un vacío. La contemplación de la televisión parece ser a la vez causa, efecto y hábito de un comportamiento inercial que Kubey y Csikszentmihalyi caracterizan con una frase de Newton: ‘un cuerpo en reposo tiende a permanecer en reposo’” (Álvarez y Del Río, 2004: 261).

El cine no juzga a este tipo de persona, simplemente la presenta observando el aparato televisivo, “en reposo”. Pink (Bob Geldof), el protagonista de *Pink Floyd: El muro* (Alan Parker, 1982), es un claro ejemplo de esta figura que utiliza la televisión para llenar el vacío. A lo largo del film dirigido por Alan Parker acontecen varias escenas en las que Pink mira al televisor intentando evitar la realidad (figura 17).



**Figura 17 - Pink (Bob Geldof), frente al televisor en *Pink Floyd: El muro***

El personaje de Melanie (Bridget Fonda) en *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997) pertenece a la misma categoría. En una escena del film, Melanie asegura que su única ambición en la vida es “colocarse y ver televisión”. Du Jia-zhen (Rene Liu), la oftalmóloga de *The personals* (Chen Kuo-Fu, 1998) aparece en varias ocasiones observando la televisión en soledad, intentando escapar de un amor imposible. Dentro de esta categoría de personajes que intentan llenar el vacío a través de la pantalla del televisor y acaban enganchados a ésta, existe un personaje que destaca sobre los demás en el relato fílmico sobre la televisión: el hombre con una televisión por mochila de *Slacker* (Richard Linklater, 1991). Este personaje vive rodeado por televisores y videocasetes. Para él la vida a través de la pantalla tiene más fuerza que la vida real.

“Bueno, para mí, creo que una imagen de video es mucho más poderosa y útil que un suceso actual. Cuando yo salía, cuando estaba fuera, un día caminaba por la calle y un tipo salió de un bar tambaleándose. Se cruzó delante de mí y tenía un cuchillo en su espalda. De repente cayó al suelo. Ahora no tengo referencia de aquél suceso. No puedo remitirme a ello. No puedo rebobinarlo. No puedo pausarlo. No puedo ponerlo en cámara lenta y ver todos los pequeños detalles. Y la sangre, estaba mal. No parecía sangre. No había contraste y no podía ajustarlo. Lo estaba viendo en vivo, pero no era correcto. Y ni siquiera vi el cuchillo impactar en el cuerpo. Me perdí esa parte.” (figura 18)



**Figura 18 - El hombre con una televisión por mochila en *Slacker***

Más allá de la adicción que la televisión pueda o no generar, la imagen de los individuos, solos o acompañados, ante la pantalla se repite con asiduidad. Sucede así en películas como *El viaje* (Roger Corman, 1967), *Rebels of the neon god* (Tsai Ming-liang, 1992), *Ted* (Seth MacFarlane, 2012), *Fargo* (Joel Coen, Ethan Coen, 1996), *Martin (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Golpe al sueño americano* (Marek Kaniévski, 1987), *What Time Is It There?* (Tsai Ming-liang, 2001), *The room* (Tommy Wiseau, 2003), *Tokyo sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2008), etc. Una infancia ensimismada ante la pantalla se puede observar en *Crooklyn* (Spike Lee, 1994) o la japonesa *Nadie sabe* (Hirokazu Koreeda, 2004). El director austríaco Michael Haneke parece mostrar una predilección por esta imagen del público frente a la pequeña pantalla; en dos de sus películas, *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994) y *Funny Games* (1997), nos encontramos con buena parte del metraje inundado por personajes observando lo que acontece en la pantalla del televisor.

Para muchos de estos televidentes que “llenan el vacío” con la televisión, el aparato televisivo “no deja de ser un instrumento, pero necesario como

ventana al mundo, a un entorno que no se puede conocer de primera mano; la televisión hace la realidad accesible a los telespectadores” (Torrecillas Lacave, 2011: 56). El discurso cinematográfico nos ha ofrecido varios casos en los que distintos personajes se han visto obligados a convertir la televisión en su particular ventana al mundo. *Oldboy* (Chan-wook Park, 2003) y su remake *Oldboy* (Spike Lee, 2013) dan cuenta de esa televisión como ventana al mundo que en ocasiones nos ha presentado al cine. En ambas películas sus respectivos protagonistas, Dae-su Oh (Min-sik Choi) y Joe Doucett (Josh Brolin), son secuestrados y encerrados en una habitación, durante 15 años en el caso del primero y 20 años en el caso del segundo. Durante este periodo de tiempo la única forma de conocer lo que pasa en el exterior será a través de la pantalla del televisor.

Más allá de conocer lo que acontece en el mundo real, los personajes de ambas cintas aprenderán diferentes habilidades, como boxeo o *shadowboxing*, mediante el televisor. En *Oldboy*, la idea de la televisión como “ventana al mundo” se lleva a su máxima expresión. En la cinta de ciencia ficción *Tomorrowland: El mundo del mañana* (Brad Bird, 2015) nos encontramos con un caso parecido al de *Oldboy*, el de un personaje que se ve abocado a tener que utilizar el medio televisivo como ventana al mundo. Así sucede con Frank Walker (George Clooney), un excéntrico científico que observa el mundo desde las pantallas de televisión en una de las habitaciones de su hogar.

El cinematógrafo nos presenta una televisión seductora, un aparato ante el que los individuos caen prendados en mayor o menor medida. Es un relato con detalles existencialistas, en el que se observa a un público que busca evadir la realidad. Es por último una peculiar ventana al mundo para aquellos personajes del discurso cinematográfico que están obligados a vivir en soledad.

### 3.5. La lucha por las audiencias

La lucha por la audiencia en televisión es un rasgo del medio televisivo que el cine ha expuesto como elemento argumentativo y crítico en muchas de

sus películas. Es una lucha que, mayormente (y así es como lo ha retratado el cine), está determinada por las leyes del mercado: “a través de la presión de los índices de audiencia, el peso de la economía se ejerce sobre la televisión” (Bourdieu, 1997: 81). Una lucha representada en el cine por la búsqueda de elementos que consigan mantener al público frente a la pantalla. La violencia, el carisma de los personajes, el sensacionalismo, y en general cualquier aspecto que responda a la estrategia de la seducción que comentábamos en el capítulo anterior.

Particular importancia le da el cine a los factores de la violencia y la muerte como argumentos válidos para atraer a la mayor cantidad de público en la televisión. Así sucede en *Network, un mundo implacable* (Sydney Lumet, 1976), donde la productora Diana Christensen (Faye Dunaway) no duda en comprar grabaciones realizadas por un grupo terrorista, en la que se ven atracos en directo. Con estas grabaciones Diana creará un programa de contenido violento, *La hora de Mao Tse Tung*. Mientras, su otro programa *El show de Howard Beale* está empezando a tener una baja audiencia, así que Diana decide que el mismo grupo terrorista que le vende las grabaciones mate a Howard Beale (Peter Finch) en directo. En la última escena del film se ve a los directivos de la cadena USB hablando sobre las bajas audiencias de Beale y la necesidad de que este muera como si de un asunto cualquiera se tratara, incluso dándole un gran valor para aumentar la audiencia. Finalmente Beale es asesinado en directo, a la vista de millones de personas. El film concluye con la voz del narrador, que dice: “Esta fue la historia de Howard Beale, el primer caso de un hombre que fue asesinado porque tenía una baja audiencia” (figura 19).

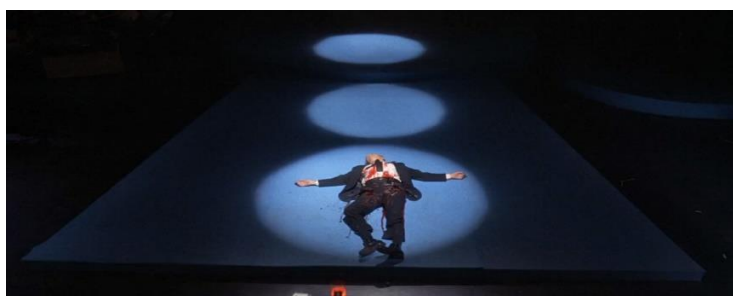


Figura 19 - La muerte de Howard Beale en *Network, un mundo implacable*

*La muerte de en directo* (Bertrand Tavernier, 1980) también ofrecerá muerte a sus espectadores para subir las audiencias. *La muerte en directo* es un programa en el que se retransmite la muerte de una persona, el proceso de su consumación, en una sociedad en la que la muerte por enfermedad ha desaparecido. Las audiencias del programa son espectaculares: “¡71 por ciento de audiencia!, 74 Por ciento en Alemania, 3 de cada 4 espectadores (...) el 47 por ciento lo encuentra desagradable, pero lo ve”. Así se expresa Vincent Ferriman (Harry Dean Stanton), el productor del programa, cuando le preguntan y tratan de enjuiciar por su labor. Franck Cross (Bill Murray) es un ejecutivo de televisión en *Los fantasmas atacan al jefe* (Rob Reiner, 1988). Para el especial de navidad Cross propone un programa que batirá records de audiencia. Así es como lo promociona: “Lluvia ácida, adicción a las drogas, terrorismo internacional, asesinos en la autopista... Ahora, más que nunca debemos recordar el verdadero significado de las navidades. No se pierdan el clásico inmortal de Dickens, cuento de navidad. Su vida podría depender de ello”.

Oliver Stone relata la obsesión por la violencia en televisión y su relación con las audiencias en *Asesinos natos* (1994), en la que el sensacionalista presentador Wayne Gale (Robert Downey Junior) seguirá las peripecias de una pareja de asesinos en serie. Gale pertenece a esa imagen que el cine ha dado sobre los profesionales de la televisión que no se preocupan en absoluto de la ética o la moral, como los Vincent Ferriman, Diana Christensen o Franck Cross de los que se acaba de hablar. Finalmente Gale es asesinado por la misma pareja de asesinos a los que siguió. Antes de morir Mickey (Woody Harrelson), uno de los asesinos, le dice: “Lo hiciste por los índices de audiencia, ni nosotros ni nadie te importamos una mierda”. En el film *Justicia en directo* (Philippe Martinez, 2003) se retransmiten ejecuciones en el programa del mismo nombre y en *Live!* (Bill Gutenttag, 2007) los concursantes de un *reality* participarán en una ruleta rusa con armas de verdad por un premio de cinco millones de dólares. La muerte, según el cine, es un negocio que se vende bien en televisión.

En otras ocasiones el factor de la imagen y el carisma serán los responsables de que el público se decante por un canal u otro. Larry 'Lonesome'

Rhodes (Andy Griffith) es uno de estos tipos con carisma, un vagabundo que de la noche a la mañana se convierte en la sensación, primero de la radio y después de la televisión, en *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957). Su personalidad y su verborrea hacen subir rápidamente los índices de audiencia. Robert Reford analizaría este fenómeno en *Quizshow, el dilema* (1994). En el programa de preguntas y respuestas 21, la imagen del ganador Herbie Stempel (John Turturro) se ha agotado, los índices de audiencias se han estancado. Los productores del programa, a través de una estafa, conseguirán quitar a Stempel del concurso, y sustituirlo por el atractivo Charles Van Doren (Ralph Fiennes) que además proviene de una familia culta y de renombre. Con Doren en el programa las audiencias se disparan (figura 20).



**Figura 20 - Charles Van Doren (a la izquierda), imagen y carisma para aumentar las audiencias**

La manipulación de los índices de audiencia también ha sido retratada por el cine en películas como *El juego de las audiencias* (Danny DeVito, 1984) o la alemana *Free Rainer* (Hans Weingartner, 2007). En ambos filmes se juega con la posibilidad de manipular los medidores de audiencia y así controlar los índices

para alcanzar el éxito. Otra especie de manipulación será la que lleve a cabo Elliot Carver (Jonathan Pryce) en *El mañana nunca muere* (Roger Spottiswoode, 1997) para conseguir el mayor público posible. Carver provocará las noticias para ser el primero en estar ahí, aunque esta noticia sea la tercera guerra mundial. Como el mismo dice, “no hay noticias como las malas noticias” para atraer a la audiencia.

### 3.6. La infancia ante el tubo catódico

El cine ha mostrado la preocupación de la sociedad por la influencia que la televisión puede ejercer en la infancia. Es un retrato menor dentro de la imagen que el cine ofrece sobre la televisión, pero en el que se refleja que “la televisión constituye en la actualidad el componente central de una sociedad multimedia que parece haber alterado la naturaleza de la infancia y el desarrollo social e intelectual de los niños” (García Galera, 2000: 64).

Harold (Harold Blankenship) en *Medium cool* (Haskell Wexler, 1969) es la encarnación de esta preocupación mostrada por el cine. Harold es un niño de clase baja, que roba y aprende malas artes para sobrevivir. Poco a poco va sustituyendo el hábito de leer, al que estaba acostumbrado, por la televisión. El agresivo ejecutivo de televisión Frank Cross (Bill Murray) de *Los fantasmas atacan al jefe* (Richard Donner, 1988) es mostrado en su infancia como un crío educado solamente por la televisión, al que sus padres no prestan atención. *Jack, el oso* (Marshall Herskovitz, 1993), sin embargo, mostrará el papel de la televisión en la infancia como un agente social, que si es bien comprendido y explicado por otros agentes, en este caso John (Danny De Vito), el padre de Jack (Robert J. Steinmiller Jr.), se puede convertir en un instrumento muy interesante para la educación de los niños. John es el presentador de un programa de televisión sobre terror que hace furor entre los jóvenes. Jack por las noches ve películas de miedo como *La mosca* o *La invasión de los ladrones de cuerpos* sin que nadie lo sepa. A través de estos visionados y las lecciones de su padre, Jack aprenderá sobre los monstruos de la vida real y los ficticios que le enseña la

televisión. Por otro lado *Smoochy* (2002) pretende denunciar la mercadotecnia a la que se ven sometidos los programas infantiles. Rainbow Randolph (Robin Williams) es un famoso presentador de un programa infantil que cae en desgracia cuando el FBI descubre que acepta sobornos de padres para que sus hijos salgan en televisión. A la cadena no le quedará otro remedio que incorporar a alguien éticamente profesional y que sea responsable de la calidad del nuevo programa infantil. Sheldon Mopes (Edward Norton) interpretando al rinoceronte Smoochy será el elegido, pero éste se meterá en problemas cuando no acepte que su personaje sea vendido como un objeto comercial que los niños puedan comprar. Sin ninguna intención, más que la de aumentar la fama del luchador Hulk Hogan, *Lucha sin límite* (Thomas J. Wright, 1989) nos presenta a Rip, el propio Hogan, que se verá obligado a enfrentarse a un duro adversario que no hace más que retarlo por la televisión. En la película se muestra a Hogan como el héroe de los niños, al que todos ven por televisión.

Existen varias imágenes icónicas dentro del relato sobre la relación entre infancia y televisión en el discurso cinematográfico. Una de ellas es la del niño Kevin McCallister (Macaulay Culkin) viendo una película violenta en *Solo en casa* (Chris Columbus, 1990). McCallister, que se encuentra solo en su casa por un error cometido por sus padres, ha perdido la referencia ejercida por sus mayores y se adentra en un mundo de descubrimiento guiado por la fascinación. “La violencia ejerce una cierta fascinación sobre los niños, porque responde a una predisposición a la agresividad que es natural a esta edad” (Maherzi, 1999: 273), por eso el pequeño se deja seducir por la violencia que llega por la pequeña pantalla (figura 21).



**Figura 21 - La fascinación de los menores ante la violencia en *Solo en casa***

Otra imagen con peso en el imaginario que construye el cine sobre infancia y televisión es la que nos ofrece la película *Zathura, una aventura espacial* (Jon Favreau, 2005). La cinta de Favreau nos cuenta la historia de los hermanos Walter (Josh Hutcherson) y Danny (Jonah Bobo), dos pequeños que parecen no llevarse bien. Un día descubren un juego de mesa, Zathura, que los llevará a vivir una aventura increíble a un mundo paralelo alejado del planeta tierra. El film se encuadra en la línea fílmica que presenta al televisor como un instrumento capaz de subyugar la imaginación de los niños. La psicología lleva décadas estudiando la influencia del medio sobre la infancia, siendo una de las corrientes de investigación la que presenta a la televisión como un instrumento que “inhibe la capacidad de imaginación porque el niño o joven se acostumbra a que le den ya configuradas las posibilidades de ficción y ello hace que no tenga ninguna necesidad de 'crear imágenes o textos ficticios' por sí solo” (Sadurní Brugué y Rostán Sánchez, 2002: 213). En una de las escenas de la película, una lluvia de meteoros, provocada por el juego de mesa, destruirá la televisión que estaba viendo uno de los hermanos. El film es un alegato del poder de la imaginación frente al continuo flujo de contenidos que ofrece el tubo catódico.

La filmografía japonesa cuenta con dos retratos muy significativos dentro de esa mirada que el cine desprende sobre infancia y televisión. *Nadie sabe* (Hirokazu Koreeda, 2004) y *Confessions* (Tetsuya Nakashima, 2010) nos ofrecen dos relatos en los que se observa a niños y jóvenes interactuando con el medio televisivo, desde puntos de vista muy diferentes. El film de Koreeda nos cuenta la historia de cuatro hermanos abandonados por su madre. La cinta ofrece varios planos en que los pequeños observan ensimismados la pantalla del televisor. Sin referencias paternas o escolares –los niños no asisten a la escuela-, la televisión se presenta como la ventana al mundo, que mencionábamos en el capítulo anterior, para los pequeños (figura 22). Por su parte, *Confessions* es un relato en el que se presenta a una juventud que disfruta de la violencia a través de la televisión y otros medios. En este film se denuncia la responsabilidad que tienen los medios en ofrecer un acceso gratuito a la violencia.



**Figura 22 - la infancia frente al televisor en *Nadie sabe***

Es un retrato, éste del cine, que muestra las consecuencias sin ahondar en las causas de la problemática de la infancia ante la pantalla del televisor.

### 3.7. La violencia

La violencia en la televisión es un aspecto que se ha tratado desde muchos puntos de vista en el ámbito de la investigación. El cine lo ha representado en sus imágenes atendiendo a dos criterios en particular. El primero responde a la expresión de la violencia televisiva como un producto que se vende fácilmente, un criterio económico que justifica la exposición del material, pero que el cine presenta con una incisiva búsqueda de la crítica y la reflexión por parte del espectador. El segundo criterio se acerca al análisis de la propia obsesión de la sociedad por la violencia, y cómo se manifiesta ésta mediante la televisión. Una especie de catarsis en la “que mediante la exposición a determinados programas que utilizan la violencia como uno de sus argumentos

fundamentales, la audiencia consigue expulsar sus sentimientos de hostilidad e indignación” (García Galera, 2000: 42).

Dentro de esa imagen de una violencia como producto utilizado por las cadenas de televisión para aumentar sus *ratings*, cabe destacar que en casi todos los casos el relato del cine presenta una violencia real, que sucede en la ficción del discurso cinematográfico. En *Network, un mundo implacable* (Sydney Lumet, 1976) los directivos de la cadena UBS dan carta blanca a la productora Diana Christensen (Faye Dunaway) para que ponga en la programación cualquier *show* con tal de conseguir el tan ansiado beneficio. Christensen pondrá en antena auténticos robos a bancos, atentados y hasta la muerte en directo de uno de sus presentadores estrella, Howard Beale (Peter Finch), porque sus índices de audiencia son muy bajos. Como Diana, el ejecutivo Frank Cross (Bill Murray), encargado de programación de la cadena IBC en *Los fantasmas atacan al jefe* (Richard Donner, 1988), propone un violento espectáculo navideño para atraer al público. Ante la noticia de la muerte de una anciana que murió asustada por la promo de este especial de navidad, Cross arguye muy extasiado: “- ¡Maravilloso! Sabía que ese anuncio funcionaría. ¡No se puede comprar publicidad como ésta!”. *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993) expone esta comercialización de la violencia a través del programa de Andrea cara cortada (Victoria Abril), donde se muestran noticias en las que la violación, la sangre y en general el contenido violento son la tónica del día.

Una de estas noticias podría ser la que Max Brackett (Dustin Hoffman) da desde el Museo de Historia Natural en el film *Mad city* (Constantin Costa-Gravas, 1997), en el cual se está dando una situación de secuestro con niños como rehenes, cuyo resultado será mortal para el secuestrador. En *Fourbi* (Alain Tanner, 1995) una cadena compra las historias reales de sucesos criminales para realizar películas para televisión. En *15 minutos* (John Herzfeld, 2001) Robert Hawkins (Kelsey Grammer) presentará un programa de televisión en el que seguirá el rastro de los asesinatos perpetrados por un par de asesinos de la Europa del este que graban sus fechorías. En *Series 7: the contenders* (Daniel Minahan, 2001) los concursantes de un *reality* participan por la fama y por salvar

sus vidas en un programa en el que deben matarse los unos a o los otros hasta que solo quede uno. Algo similar ocurre en *Live!* (Bill Guttentag, 2007), solo que esta vez jugarán a la ruleta rusa, y el superviviente se llevará cinco millones de dólares. Incluso las ejecuciones se vuelven un rentable negocio en la televisión, cuando es el cine el que nos lo cuenta. Así sucede en *Testigo de ejecución* (Tommy Lee Wallace, 1994) o en *Justicia en directo* (Philippe Martinez, 2003), donde se cuenta la posibilidad de retransmitir ejecuciones para aumentar las audiencias.

*Videodrome* (David Cronenberg, 1984) abre el relato cinematográfico de la televisión como instrumento comunal de catarsis para una supuesta sociedad de bajos instintos. La programación que ofrece channel 83, basada en el porno suave y la violencia, es definida por el presidente de esta cadena como “un desahogo seguro para las fantasías y frustraciones de sus espectadores”. Este film llevará al extremo la violencia televisiva, la cual provocará alucinaciones al público, tal y como expresaba Cronenberg: “Con *Videodrome* quise proponer como principio la posibilidad de que un hombre, expuesto a una imaginería violenta, empezara a alucinar” (Cronenberg, 147: 1997). Para Albert (Michel Galabru) esta catarsis no parece ser suficiente, así que adapta uno de sus inventos para matar a los protagonistas que aparecen en la pequeña pantalla a través de las cámaras de televisión en *Kamikaze* (Didier Grousset, 1986). El concurso *The running man* es el más seguido de la televisión en *Perseguido* (Paul Michael Glaser, 1987), un programa con el que el gobierno se asegura que la población saque toda su ira a través del televisor, mientras ven cómo van asesinando a los participantes de este concurso (figura 23).



**Figura 23 - La violencia en la televisión como elemento de catarsis para el público en *Perseguido***

*Ocurrió cerca de su casa* (Remy Belvaux, 1992) nos da un punto de vista interesante en cuanto a la creación de esta violencia por parte de los propios periodistas televisivos, que cada vez se implican más en los asesinatos que comete el protagonista de su historia, el asesino en serie Ben (Benoit Poelvoorde). *El síndrome de Madison* (Jeffery Levi, 1994) y *Asesinos natos* (Oliver Stone, 1995) relatan la pasión que el público siente por los acontecimientos violentos. En la primera se cuenta la enorme fama que alcanzan Cliff Spab (Stephen Dorff) y Wendy Pfister (Reese Witherspoon) tras sobrevivir a un secuestro de más de un mes que ha sido televisado por exigencias de los secuestradores, y matar el primero a sus captores. En la segunda, la televisión encumbrará a una pareja de asesinos en serie con los que el público se siente identificado.

La filmografía holandesa también nos ofrecerá un retrato de la comunión ante el televisor para el desahogo semanal a través de la violencia retransmitida en *Temminck: The ultimate fight* (Boris Paval Conen, 1998) en la que unos gladiadores modernos se enfrentan a muerte en *la arena*, una jaula con paredes de cristal irrompible. Una violencia, la de la televisión, que el cine nos cuenta como moneda de cambio entre el medio y el espectador, para paliar sus ansiedades.

El relato cinematográfico sobre la violencia en el espectro televisivo cuenta con un director que ha creado un verdadero discurso propio entre ambos estamentos, Michael Haneke. A lo largo de su obra cinematográfica, el autor austriaco ha construido una mirada única en la que violencia y televisión se mezclan con inusitada asiduidad, especialmente en tres de sus cintas: *El séptimo continente* (1989), *El video de Benny* (1992) y *Funny Games* (1997).

La primera nos cuenta el suicidio de una familia, la segunda se centra en la vida de Benny, un joven que ve su vida como si esta transcurriera a través de imágenes de video, y la tercera narra el secuestro y posterior asesinato de una familia de clase media por parte de dos jóvenes. En todas ellas la televisión tiene una presencia constante. *El séptimo continente*, la primera película del director austríaco, nos cuenta la historia de Georg (Dieter Berner), Anna (Birgit Doll) y la

hija de estos, Eva (Leni Tanzer). Cansados de la rutina diaria, la pareja decide suicidarse. Georg y Anna llevan a cabo un plan que consiste en destruir todas sus posesiones antes de llevar a cabo el suicidio que acabará con todos los miembros de la familia. En un paréntesis de este ritual de destrucción antes de la muerte, la familia se sienta frente al televisor. Después el suicidio se lleva a cabo. El último en morir será Georg, frente a la pantalla del televisor (figura 24). “Podríamos declarar a Georg como una víctima del postmodernismo o, alternativamente, del ‘mundo imagen’ y dejarlo ahí. Sin embargo, Haneke usa precisamente el mismo tropo para representar la relación entre muerte y televisión una y otra vez a lo largo de sus películas” (Sutherland 2010: 177).



**Figura 24 - El suicidio frente a la pantalla en *El séptimo continente***

Tal y como suscribe Sutherland esta representación de la muerte frente a la pantalla sucede a menudo en la obra del austríaco. En *Funny Games*, tanto en la original como en su remake de 2007 dirigido por el mismo Haneke, tras la muerte de Georgie (Stefan Clapczynski 1997, Devon Gearhart 2007) a manos de uno de sus captores, se muestra un plano fijo de un televisor encendido completamente ensangrentado.

Televisión y violencia, una constante en la obra del austríaco encaminada a comprender un fenómeno que hemos abordado anteriormente en esta

investigación, la alienación. “Obviamente, en Benny’s Video y Funny Games intento explorar el fenómeno de la televisión [...] Estoy más preocupado por la televisión como el símbolo clave principalmente de la representación mediática de la violencia, y más generalmente de una crisis mayor, la cual veo como nuestra pérdida colectiva de la realidad y la desorientación social. La alienación es un problema muy complejo, pero la televisión está certeramente implicada en él. Nosotros, por supuesto, no percibimos ya la realidad, sino, en su lugar, la representación televisiva de la realidad. Nuestro horizonte de experiencias es muy limitado. Lo que sabemos del mundo es poco más que el mundo mediático, la imagen. No tenemos realidad, sino un derivado de la realidad”<sup>10</sup>.

### 3.8. Un mundo de locos

A lo largo del relato que el discurso cinematográfico nos cuenta sobre la televisión nos encontramos con una mirada que relaciona el universo de las enfermedades mentales con el aparato televisivo. Esta mirada se nos presenta a partir de dos perspectivas bien diferenciadas; la primera introduce a la televisión como la distracción con la que pasan el tiempo los pacientes de psiquiátricos e instituciones para enfermos mentales, la segunda se adentra en personajes que debido a la televisión han acabado convirtiéndose en enfermos mentales.

En la historia del cinematógrafo varias películas han mostrado una televisión que sirve para entretener a los pacientes de psiquiátricos e instituciones mentales. *Alguien voló sobre el nido del cuco* (Milos Forman, 1975) daba comienzo a esta particular narración que nos presenta a los pacientes de hospitales psiquiátricos ante la pantalla del televisor. La película de Forman nos cuenta la historia de Randle Patrick McMurphy (Jack Nicholson), un criminal que pretende servir su condena en una institución mental en vez de una clásica prisión. McMurphy cree que la vida en este lugar será más sencilla que en la

---

<sup>10</sup> Haneke, M. (2003). *La palabra que es sabida, entrevista con Michael Haneke*. Recuperado de [http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php#\\*back](http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php#*back)

cárcel. La enfermera Mildred Ratched (Louise Fletcher), está a cargo de la planta en la que se encuentra McMurphy. Ratched utiliza la televisión como instrumento para mantener a sus pacientes bajo control. En una de las escenas del film McMurphy insiste en que quiere ver el campeonato de béisbol, algo que Ratched utilizará para chantajearle. A lo largo del metraje varias son las escenas en que podemos ver a los pacientes observando la pantalla del televisor (figura 25). El film nos presenta al televisor como un instrumento alienador capaz de adormecer los instintos de los internos.



**Figura 25 - Randle Patrick McMurphy y otros pacientes frente al televisor**

Siguiendo con el relato que relaciona televisión y locura nos encontramos con el film *12 monos* (Terry Gilliam). La cinta estadounidense de ciencia ficción describe la historia de James Cole (Bruce Willis), un habitante de un futuro distópico en el que la tierra ha sido arrasada por un virus, que vuelve al pasado para intentar descubrir cuándo apareció dicho virus sobre la faz de la tierra. Cuando Cole regresa al pasado la policía decide internarlo en un psiquiátrico, debido a la excéntrica historia que cuenta sobre el futuro. En dicho psiquiátrico volvemos a

observar cómo los pacientes del hospital mental observan ensimismados lo que ocurre en la pantalla del televisor. En dicho hospital Cole conoce a otro interno, Jeffrey Goines (Brad Pitt). En una de las escenas del film que suceden en el psiquiátrico, Goines le dice a Cole:

“Ahí está la televisión. ¡Todo está ahí, justo ahí! Mira, escucha, arrodíllate, reza. ¡Anuncios! Hemos dejado de ser productivos. No hacemos cosas nunca más. Todo está automatizado. ¿Para qué servimos entonces? Somos consumidores. Si compras un montón de cosas, eres un buen ciudadano. Pero si no compras un montón de cosas, si no lo haces, ¿qué eres entonces?, te pregunto ¿qué? Enfermo mental.”

12 monos nos vuelve a presentar de nuevo una televisión alienadora, tal y como ocurría en *Alguien voló sobre el nido del cuco*. Esta dinámica de la utilización de la televisión en las instituciones mentales para calmar las ansiedades de sus pacientes vuelve a aparecer en el film *Inocencia interrumpida* (James Mangold, 1999). Varias son las escenas en las que se puede ver a la protagonista del film, Susanna Kaysen (Winona Ryder), y otras internas aparecen observando el tubo catódico.

El cine también nos ha contado historias en las que la televisión se nos presenta como el principal causante de enfermedades mentales. Así ocurría con el personaje de Sara Goldfarb en la anteriormente citada *Requiem por un sueño*, en el capítulo que dedicábamos al poder de seducción de la televisión mostrado por el cinematógrafo. El discurso fílmico va más allá del aparato en sí y se introduce también en la industria televisiva como causante de esas enfermedades mentales. Un claro ejemplo dentro de esta mirada es el personaje de Chuck Barris (Rockwell) en *Confesiones de una mente peligrosa* (George Clooney, 2002). El personaje de Howard Beale (Peter Finch) en *Network, un mundo implacable* (Sydney Lumet, 1976), varias veces mencionado en esta investigación, es el ejemplo más representativo de este ulterior relato sobre industria televisiva y locura que nos cuenta el cine. Beale, que ha vivido durante años trabajando en televisión, acaba perdiendo el sentido de la realidad. *Doble vida* (David Veloz, 1998) se adentra en la historia real de otro profesional del medio, Jerry Stahl (Ben Stiller), que estuvo al borde de la locura. Stahl fue un famoso escritor de guiones para la televisión, especialmente en los 80. Entre sus

créditos se encuentran *Alf* (1986 – 1990) o *Luz de Luna* (1985 – 1989). El film de Veloz, basado en la autobiografía de Stahl, nos ofrece el relato autodestructivo del personaje interpretado por Stiller cuando estuvo a punto de perder la cordura. Las razones que nos ofrece el discurso cinematográfico por las que Stahl casi llega a tal punto, son la presión que la industria televisiva ejercía sobre él y el excesivo consumo de drogas recreativas (figura 26).



**Figura 26 - Jerry Stahl, un profesional de la televisión al borde de la locura**

Si bien es cierto que en esta mirada el cinematógrafo convierte al universo televisivo en causante de locura, cabe destacar que –salvo en el caso del personaje de Howard Beale- el cine no apunta solo a este universo como causante de dichos desórdenes mentales. En casi todos los casos analizados las razones de estos desórdenes también encuentran su causa en el consumo de estupefacientes.

En anteriores capítulos hablábamos de una televisión, mostrada por el cine, capaz de seducir y alienar de igual manera. Cuando la seducción alcanza su cota máxima, el cine nos imbuye en un nuevo discurso en el que la televisión llega a afectar mentes débiles y fuertes. Un relato en mayor medida destructivo que nunca ahonda en otras posibilidades, como por ejemplo un acercamiento a

“la televisión como agente educativo, que se han interesado por las relaciones con el contexto escolar, la ecología y el impacto sobre el desarrollo de aprendizajes a partir de la exposición al medio” (Sandoval Escobar, 2006: Web).

### 3.9. La industria televisiva (Show must go on)

La industria televisiva tiene una fuerte aparición en la historia que el cine nos cuenta sobre la televisión. Esta industria está vista particularmente desde la perspectiva norteamericana, pues casi toda la filmografía que observa tal aspecto proviene de tal país. Es un retrato por tanto centrado en la televisión económica, “una maquinaria indispensable para el desarrollo de la economía de mercado en cuanto elemento acelerador de la rotación del capital y de los beneficios” (Bustamante, 1999: 14). La imagen que el cine ofrece sobre este aspecto es particularmente crítica con las corporaciones que manejan el mercado televisivo y las señala directamente como culpables de una mala gestión, encaminada al único propósito del beneficio, obviando las posibilidades educativas y culturales del medio.

Esta crítica que el cine realiza contra la industria televisiva resulta muy temprana en relación al desarrollo del medio televisivo. Ya en 1956 el film *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang) describe la despótica gestión que Walter Kyne (Vincent price), el hijo del magnate de los medios Amos Kyne (Robert Warwick), realiza sobre la corporación de medios de comunicación que le ha dejado su padre al morir. *Su otra esposa* (Walter Lang, 1957), a pesar de su trasfondo romántico, trata el tema de la sustitución del hombre por la máquina para ahorrar gastos en una importante cadena de televisión. En *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957) una cadena de televisión encumbrará a la fama al vagabundo Larry 'Lonesome' Rhodes (Andy Griffith) para aumentar su audiencia y así sus beneficios. Con el mismo propósito otra cadena de televisión utilizará al doctor Sam Abelman (Paul Muni) en *The last angry man* (Daniel Mann, 1959). *Doble vida* (David Velo, 1998) nos presenta de nuevo una industria sin escrúpulos a través de Jerry Stahl (Ben Stiller); el personaje central del film,

basado en un personaje real del mismo nombre, funciona como denominador común de esta industria que el cine presenta deshumanizada. Stahl es un escritor de series de televisión enganchado a las drogas, despedido por varios estudios debido a esta razón. La televisión volverá a utilizarlo, como se puede ver al final de la cinta, al final de su carrera cuando ya se ha rehabilitado, para que cuente su historia en un *talk show* y dar lastima a la audiencia. Jerry Stahl forma parte del grupo de personajes, como el anteriormente mencionado Larry 'Lonesome' Rhodes (figura 27), que la industria televisiva utiliza a su antojo, sin prestar atención a lo que sucede en sus vidas más allá del beneficio que estos puedan generar a las cadenas.



**Figura 27 - Larry 'Lonesome' Rhodes (centro), un activo para la industria televisiva**

En una línea menos destructiva y utilizando el género de la comedia, *Gordo mentiroso* (Shawn Levy, 2002) nos contará la historia desde el otro lado, el de la propia industria que maneja los hilos. El film sigue los pasos de Marty Wolf (Paul Giamatti), un productor de Hollywood y mentiroso compulsivo, que roba la idea de un adolescente para crear una película, llevándose todo el crédito de la historia. La cinta tiene una escena en la que Wolf es presentado, por un canal de televisión, como un verdadero genio. El presentador del programa en el

que aparece el productor no da cuenta de las acusaciones de plagio que existen sobre el film creado por Wolf.

La televisión se suma al discurso que presenta al productor como un verdadero artista con una imaginación brillante y evita dar voz al verdadero autor del guion, Jason Shepherd (Frankie Muniz), que ha encumbrado la carrera del mediocre productor. *The nines* (John August, 2007) se adentra en la vertiente manipuladora de la industria televisiva a través de tres historias interconectadas protagonizadas por tres personajes diferentes –el actor Gary, el escritor de programas televisivos Gavin y el diseñador de videojuegos Gabriel (Ryan Reynolds)- que en realidad son la misma persona. Las realidades paralelas que presenta el film son creadas por unos seres ficticios –dioses- que utilizan diferentes medios de comunicación, entre ellos la televisión, para conseguir sus objetivos. El resultado es la confusión absoluta de Gavin, protagonista de la última historia, cuando descubre la realidad. En el relato de esta industria todopoderosa incluso Disney, en *Un ejecutivo muy mono* (Robert Butler, 1971), proponía una sátira sobre la industria televisiva en la que un mono toma las decisiones sobre la programación de un canal televisivo.

Aunque normalmente ha sido representada como una industria que todo lo puede y con completa autonomía, se han dado casos en los que otros poderes, en concreto los del Estado, han presionado sobre su engranaje para que sus contenidos fueran de un signo u otro. Así sucedió en particular durante la época de la caza de brujas en Estados Unidos, en la que el senador MacCarthy emprendió una cruzada anticomunista que también alcanzó al medio televisivo.

*La tapadera* (Martin Ritt, 1976) refleja esta subordinación de la industria televisiva al Estado. Ante la imposibilidad de trabajar en las cadenas de televisión por estar en la famosa lista negra de MacCarthy, algunos guionistas empiezan a utilizar a Howard Prince (Woody Allen) para cobrar por sus trabajos, haciéndole pasar a este por el escritor de sus guiones. El film muestra la presión a la que las cadenas de televisión se vieron sometidas, y en general el cobarde papel que las corporaciones tomaron ante tal acontecimiento. *Un rey en Nueva York* (Charles Chaplin, 1957) se adelantó al film de Ritt en la denuncia del

Macarthismo. La cinta de Chaplin versa sobre la vida del personaje ficticio Igor Shahdov (Charlie Chaplin), un rey depuesto en su país por una revolución que marcha a Nueva York sin apenas nada. Para poder vivir, Shahdov realizará algunos anuncios publicitarios para televisión. A lo largo del film el depuesto rey será acusado de comunista y tendrá que prestar declaración frente a los miembros del Comité de Actividades Antiestadounidenses (HCUA en sus siglas en inglés).

*Buenas noches y buenas suerte* (George Clooney, 2005) también relatará esta época de la televisión estadounidense, esta vez desde la perspectiva del periodista de televisión Edward R. Murrow (David Strathairn), que durante el periodo de la caza de brujas mantuvo una fuerte oposición al senador MacCarthy y su lucha anticomunista, poniendo a la cadena CBS en la que trabajaba contra las cuerdas y sometida a una enorme presión por parte del Estado; “en una carrera de corta duración que comenzó y terminó oscuramente, el senador Joseph McCarthy convirtió el anticomunismo en un espectáculo: gracias a la televisión, una nación vio desarrollarse el drama de la deslealtad y la traición.” (Wolin, 2008: 71). La anteriormente citada *La dictadura perfecta* (Luis Estrada, 2014), repite el esquema de la intromisión del estado en los medios. En la cinta de Estrada, el gobernador Carmelo Vargas (Damián Alcázar) utilizará la cadena de televisión TV MX a su antojo para ganar las elecciones que lo encumbrarán hacia la presidencia de México.

La industria televisiva ha sido representada por el cine como una maquinaria potente de hacer dinero y sobre la cual sólo deciden los ejecutivos de las corporaciones que las gestionan. Una televisión en la que los principios éticos no deben de entrar en conflicto con el beneficio de la empresa, porque estos perderán. Una fuerza bruta, la de la corporación, que decide sobre cualquier aspecto de la programación.

“¡Se ha metido con las fuerzas de la naturaleza primordiales, Sr. Beale, y no lo voy a permitir! ¿Está claro? Usted cree que sólo detuvo un negocio. No es así. ¡Los árabes se han llevado billones de dólares de este país y ahora deben devolverlo! Es flujo y reflujo, la gravedad de la marea. ¡Es el equilibrio ecológico! Usted es un hombre viejo que piensa en términos de naciones y pueblos. No existen las naciones. No existen los pueblos. No existen los rusos. No existen los árabes. No existe el tercer mundo. No existe occidente

¡Sólo existe un sistema holístico de sistemas!, ¡un dominio vasto y enorme, entrelazado, interactivo, multivariante, multinacional de dólares! Petrodólares, electrodólares, multidólares. ¡Marcos alemanes, rublos, libras y shekels! Es el sistema internacional del dinero en circulación el que determina la totalidad de la vida en este planeta. Ese es hoy el orden natural de las cosas. Esa es hoy la estructura atómica, subatómica y galáctica de las cosas (...). No existen los Estados Unidos. No existe la democracia. Sólo existe IBM e ITT y AT&T, Du Pont, Dow, Union Carbide y Exxon. Esas son hoy las naciones del mundo. ¿Sobre qué cree que hablan los rusos en sus consejos de estado? ¿Karl Marx? Sacan sus cuadros de programación lineal, y discuten de las teorías de decisión estadística, de soluciones maximizadas y cómputos, de probabilidades de precio/costo y de sus transacciones, como lo hacemos nosotros. Ya no vivimos en un mundo de naciones e ideologías, Sr. Beale. El mundo es una asociación de corporaciones inexorablemente determinada por los inmutables estatutos de los negocios. El mundo es un negocio. Lo ha sido desde que el hombre salió arrastrándose del fango. Y nuestros hijos vivirán, Sr. Beale, para ver ese mundo perfecto en el cual no hay guerra o hambruna, opresión o brutalidad. Una vasta y ecuménica sociedad de control para la que todos los hombres trabajarán sirviendo a un bien común, en el cual todos los hombres poseerán una porción de las acciones con todas sus necesidades suplidas, todas sus ansiedades tranquilizadas, todo su aburrimiento entretenido”.

Este sermón le propina Arthur Jensen (Ned Beatty), el presidente de la corporación que controla la USB, a Howard Beale (Peter Finch), el profeta iracundo de las ondas en *Network, un mundo implacable* (Sydney Lumet, 1976), cuando este último ha arruinado un negocio entre la corporación del mismo Jensen y un conglomerado árabe. En dicho sermón se encuentran los rasgos del campo en el que se mueve la televisión, los fines que la mueven y los objetivos que busca, según la mentalidad del libre mercado. El cine retrata con precisión qué ocurre cuando entran en conflicto los objetivos de la empresa con la información que debe ser ofrecida al público. Así sucedía con el caso de Beale en *Network*, que se atrevió a contar en directo el proceso de compra de su cadena por parte de los árabes.

También sucede en *El síndrome de China* (James Bridges, 1978), donde Kimberly Wells (Jane Fonda) y su cámara Richard Adams (Michael Douglas) son testigos de un posible accidente nuclear, del que su cadena KTLA no se atreve a informar por las posibles represalias de la central nuclear donde se produjo el accidente.

En *El dilema* (Michael Mann, 1999) se cuenta la historia real de Lowell Bergman (Al Pacino), productor del programa informativo 60 minutos de la CBS, y Jeffrey Wigand (Russell Crowe), un científico que trabajaba para la tabacalera Brown & Williamson. Bergman conseguirá que Wigand hable frente a las cámaras sobre la utilización de productos químicos en el tabaco para aumentar

la adicción a estos. La CBS, al descubrir que Brown & Williamson podría demandarles por emitir esta entrevista al haber roto Wigand su contrato de confidencialidad con la tabacalera, y poner en peligro su proceso de venta a la corporación Westinghouse, decide editar la entrevista y evitar que se hable de Wigand. Al final del film la entrevista es emitida íntegramente, pero Wigand y Bergman han pagado demasiado cara su afrenta: el primero ha perdido a su familia, y el segundo su empleo. *El dilema* es la historia de la lucha imposible contra la corporación, porque al final del film los únicos que han perdido algo han sido los protagonistas del mismo, Wigand y Bergman.

Esta intromisión de la cadena en el contenido, en aquello que los creadores de los programas pretenden emitir, es un reflejo muy común en el escenario televisivo que dibuja el cine. Frank Cross (Bill Murray), el despótico ejecutivo de *Los fantasmas atacan al jefe* (Richard Donner, 1988) del que ya se ha hablado, no duda en inducir a sus programadores a que incluyan contenidos violentos para atraer a la audiencia. En *Bocados de realidad* (Ben Stiller, 1994), el supuesto retrato cinematográfico de la generación X, Lelaina Pierce (Winona Ryder) ve cómo su serio proyecto de documental sobre su generación es mutilado y convertido en una especie de *reality* superficial, cuando su pareja Michael Grates (Ben Stiller) le propone emitirlo en su cadena de televisión.

También sucederá en el programa *21* del film *Quizshow, el dilema* (Robert Reford, 1994) donde los directivos de la cadena en la cual se emite el concurso tomarán la decisión de eliminar a uno de sus participantes a través de medidas ilegales por haberse estancando la audiencia, y a través de tales medidas poner a un concursante que resulte más atractivo al público. En *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) harán lo imposible por que Truman Burbank (Jim Carrey) no abandone el programa. La intromisión es tal que hasta lo someten a una tempestad que podría matarlo. *El show de Truman* es uno de los pocos casos en el cine en los que al final el individuo consigue vencer a la imponente maquinaria corporativa que está tras la pantalla televisiva.

No sucederá lo mismo en *Bamboozled* (Spike Lee) donde el creador de series afroamericanas Pierre Delacroix (Damon Wayans) tendrá que soportar ver cómo el proyecto racista que había ideado para televisión para que le

despidieran, se lleva a cabo y acaba teniendo un enorme éxito, por lo que su jefe Thomas Dunwitty (Michael Rapaport) la mantendrá en antena a pesar del tinte racista del espectáculo.

Más que intromisión será lo que la encargada de programación Lenny (Sigourney Weaver) ejecutará sobre el proyecto de serie del escritor Mike Klein (David Duchovny) en *The tv set* (2006). Cambiar la trama argumental o elegir a actores que Mike no desea para el *show* son solo algunos de los *pequeños cambios* que Lenny le pide hacer a Mike para que la serie se emita en televisión. *The tv set* muestra la parafernalia de la industria televisiva llena de los funambulistas y titiriteros de los que hablaba Howard Beale en *Network*.

Dentro del relato cinematográfico sobre esa farándula televisiva que trabaja a las órdenes de una industria sin escrúpulos, hay un personaje en la filmografía reciente que destaca por su simbolismo en este retrato que el cine dibuja sobre la televisión. Nos referimos a Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), el ladrón reconvertido en camarógrafo *freelance* al acecho de los sucesos más sangrientos en *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014). A medio camino entre los métodos de Chuck Tatum en *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951) y la conciencia de Frank Hackett (Robert Duvall) en *Network*, Bloom es la evolución del periodista sensacionalista en el relato cinematográfico. Bloom, es un hombre hecho a sí mismo, que busca hacerse un hueco en un informativo a través de grabaciones saturadas de violencia, sangre y muerte. Nina Romina (Rene Russo) es la editora del informativo que compra las cintas de Bloom. Durante una de las negociaciones entre estos dos personajes, Bloom da a entender que todo tiene un precio, mostrando cómo funciona la industria televisiva desde dentro:

“Me caes bien, Nina, y quiero pasar tiempo contigo, pero debes entender. No quiero solo los 15 mil. De ahora en adelante quiero que me mencionen y que aparezca mi nombre en pantalla. El nombre de mi empresa es Video Production News, un servicio profesional de noticias. Así debe aparecer y mencionarse. Y quiero subir al siguiente nivel y conocer a tu equipo. Al gerente, al director y a los presentadores, y desarrollar mis propias relaciones personales. Quisiera empezar a conocerlos ahora. Me presentarás como dueño y presidente de Video Production News y les recordarás algunas de mis tantas otras primicias. No terminé. No quiero discutir más los precios. Ahorraremos tiempo. Cuando digo que una cifra es mi precio más bajo, así es. Y debes saber que llegué a esa cifra tras evaluarlo cuidadosamente. Cuando digo que quiero estas cosas quiero decir que las quiero. Y no quiero tener que volver a pedir las. Y lo último que quiero, Nina,

es que hagas lo que te pido al estar a solas en tu apartamento ¡No como la última vez! Así que te diré algo. Tengo el choque de camionetas en Moonpark. Fueron un par de freelances. Eso podría ser la entrada en una noche cualquiera. Estaría dispuesto a facilitártelo sin costo. ¿Qué dices? ¿Tenemos un trato?”

El simbólico personaje de Louis Bloom, en el relato cinematográfico sobre la televisión, da cuenta de que la crítica hacia la pequeña pantalla se mantiene hasta nuestros días, en concreto hacia una industria que parece no mostrar ni un ápice de ética a la hora de elegir sus contenidos. También la competencia desmedida que se produce en el seno de la industria televisiva es un rasgo que el cine ha retratado en películas como *Los reyes de la noche* (Betty Thomas, 1996), la historia de la lucha por el reinado de los *latenight* en los Estados Unidos entre David Letterman (John Michael Higgins) y Jay Leno (Daniel Roebuck), o *Weapons of mass distraction* (Stephen Surjik, 1997), en la que dos magnates de los medios de comunicación librarán una lucha a muerte por ser dueño de un equipo de fútbol profesional que les reportaría pingües beneficios.

Esta industria entrometida y preocupada por maximizar los beneficios también fue retratada de una manera menos seria y rigurosa a través de comedias en las que la corporación televisiva y los que la dirigen son representados como meras caricaturas del estereotipo del hombre de negocios. Así sucede en *Los líos de Mr. Boo* (Michael Hui, 1978) o en *UHF* (Jay Levey, 1989). Esta última utiliza el argumento de la industria televisiva para dar paso a una serie de *sketchs* humorísticos. Sería Estados Unidos el primer país que utilizara este formato cinematográfico basado en la televisión como eje central para dar paso a una serie de relatos cómicos con *The groove tube* (Ken Shapiro, 1974) y posteriormente con *Tunnel vision* (Neal Israel, 1976) o *Hey! There's naked bodies on my tv!* (Mack Campbell, 1979). Más adelante lo explotaría Italia de una manera más profesional en *Buenas noches señoras y señores* (Luigi Comencini et al, 1976). *Terroristas de televisión* (Stanford Singer, 1985), *Wayne's world, que desparrame* (Penelope Spheeris, 1992) o *Anarchy Tv* (Jonathan Blank, 1998) también forman parte de este relato cómico y estereotipado de la industria televisiva.

No todo son críticas a la industria televisiva en el relato que el cine nos cuenta sobre la televisión. Existen algunos casos en los que el cine presenta a una industria televisiva capaz de ayudar a los ciudadanos a través de la pequeña pantalla. Así sucede en *Ni uno menos* (Zhang Yinou, 1999). El film sigue las peripecias de Wei Minzhi (Wei Minzhi), una joven profesora sustituta de tan solo trece años, en un pequeño poblado chino alejado de la vida urbana de las grandes capitales del gigante asiático en los 90. El anterior profesor del poblado le promete a Wei una pequeña recompensa sin consigue que ningún estudiante abandone la escuela para ir a trabajar a la ciudad. Uno de los estudiantes de la escuela, Zhang Huike (Zhang Huike), abandonará la escuela a mitad del curso para trabajar en una ciudad cercana al poblado donde imparte clases Wei, Zhangjiakou. Wei marchará hasta esa ciudad para buscar al pequeño Zhang y convencerle seguir estudiando.

Cuando Wei llegue a Zhangjiakou descubrirá que la gente para la que iba a trabajar Zhang lo ha perdido en la estación de tren de dicha capital. Wei acude a las autoridades pero estos no son capaces de encontrarlo. La profesora decide entonces pedir ayuda a la televisión pública de la región para localizar al pequeño. En un principio el guarda de seguridad prohibirá la entrada de Wei a la cadena de televisión, sin embargo el gerente de la cadena le permitirá que ésta acceda a la misma y participe en un *talk show* sobre la educación en las zonas rurales de China para tratar de localizar a Zhang (figura 28). El pequeño la verá a través de la pantalla y ambos se reencontrarán posteriormente. El gerente de la cadena de televisión se encargará personalmente de que ambos, Wei y Zhang, vuelvan al poblado con un cargamento de material escolar y otras donaciones realizadas por los televidentes del *talk show*.



**Figura 28 - Wei Minzhi (derecha) participando en un programa de televisión que pretende ayudarla para encontrar a Zhang Huike**

Este relato cinematográfico nos presenta varias figuras de la industria de la televisión como agentes capaces de hacer un uso positivo del tubo catódico. El gerente de la cadena de televisión, Wu Wanlu (Wu Wanlu), y el presentador del *talk show* en el que participa Wei, Li Fanfan (Li Fanfan), son dos de las principales figuras que presenta el cine como elementos positivos de la industria televisiva. La filmografía norteamericana también posee una figura que se erige como un elemento positivo dentro de la industria televisiva; se trata del CEO de un canal de televisión Jonathan Lundy (Robert Prosky) en *Señora Doubtfire, papá de por vida* (Chris Columbus, 1993). El personaje interpretado por Prosky le ofrecerá a Daniel Hillard (Robin Williams) –un padre divorciado que se traviste para hacerse pasar por la niñera de sus hijos- un programa propio a través del cual conseguirá el perdón de su exesposa y así volver a visitar a sus hijos.

*Morning Glory* (Roger Michell, 2010) también ofrecerá una imagen alejada de la crítica hacia la industria televisiva a través del personaje de Becky (Rachel McAdams), una productora televisiva que decidirá quedarse en su antiguo puesto de trabajo en una cadena televisiva modesta cuando le es ofrecido un puesto con más beneficios económicos en una cadena con más poder. *Morning Glory* nos presenta una industria que parece decir que si se hacen las cosas bien se genera una industria positiva.

Si en algo coinciden todas las representaciones fílmicas sobre el aspecto que estamos analizando, es que, sea cual sea el acontecimiento o incidente que suceda, la televisión continúa, nunca se para, es “una continuidad audiovisual entregada a domicilio” (Cita Paracuellos en Bustamante, 1999: 72). Así por ejemplo tras el asesinato de Howard Beale en directo en *Network*, algunas cadenas de televisión dan la información en sus informativos nocturnos, otras ponen comerciales y el resto cualquier otra programación. Sea lo que sea que acontezca, el *show* debe continuar...

### 3.10. Una programación variada

El cine ha retratado los géneros y formatos televisivos con diferentes fines. En la mayoría de los casos los ha utilizado con fines argumentativos, adueñándose de personajes y características propias de la televisión para aplicarlas en su discurso. Desde los informativos hasta los *reality*, el cine ha dibujado un relato espectacular del medio.

#### 3.10.1. Los informativos

Considerados en general como “la joya de la corona en las cadenas de televisión” (García de Lucas, 2006: 131), los informativos han dado un buen argumento a los guionistas de cine para realizar diferentes ejercicios, en la mayoría de los cuales se encuentra una sutil crítica al medio televisivo que se erige en varios niveles. En un primer nivel encontramos el retrato de los profesionales de este género, los periodistas, que pretenden hacer bien su trabajo, pero que por diferentes razones no pueden ofrecer la información al público o deben de sacrificar algo importante para conseguir ofrecer la noticia.

Este caso le sucede a Edward Mobley (Dana Andrews), el presentador de las noticias de *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang, 1956), que verá cómo su labor periodística se ve degradada con las nuevas medidas tomadas por el nuevo presidente de la corporación para la que trabaja. Un caso similar le ocurre a Max Schumacher (William Holden), el jefe de informativos de la USB en

*Network, un mundo implacable* (Sydney Lumet, 1976), cuando la ética profesional deja paso a la economía de libre mercado y los informativos se convierten en otro producto más con el que negociar. En *El síndrome de China* (James Bridges, 1979) la periodista Kimberly Wells (Jane Fonda) tampoco podrá ofrecer la información que ella cree que es importante para el público, porque la cadena para la que trabaja teme que la central nuclear de donde Wells ha sacado la información los pueda denunciar.

Aaron Altman (Albert Brooks), el brillante periodista de *Al filo de la noticia* (James L. Brooks, 1987), tampoco podrá dar las noticias, pero esta vez será por la dictadura de la imagen que el medio televisivo impone. Altman tiene un grave problema de sudoración cada vez que se pone delante de la cámara del estudio de los informativos, y la cadena para la que trabaja cree que a pesar de su profesionalidad la imagen que da no es la adecuada, así que en su lugar pondrán al atractivo pero menos cualificado Tom Grunick (William Hurt). No sería este el problema al que se debería enfrentar Edward R. Murrow (David Strathairn) de los informativos de la CBS en *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005), sino a las presiones a las que lo sometería su cadena, que se encontraba bajo la influencia del senador MacCarthy y su cruzada anticomunista.

En un segundo nivel encontramos un pequeño relato basado en la exaltación del periodista y la labor de los informativos, que son presentados casi como figuras heroicas por ofrecer a las masas la información de lo que sucede. Encontramos esta representación en *Interferencias* (Ted Kotcheff, 1988), la cuarta adaptación cinematográfica de la obra de Ben Hetch y Charles McArthur, *The front page*. En esta adaptación la acción se ha trasladado de los periódicos a la televisión, y la periodista Christy Colleran (Kathleen Turner) será presentada como la responsable de salvar la vida a un condenado que había sido sentenciado a muerte. Esta imagen heroica se repetirá en *Fuego sobre Bagdad* (Mick Jackson, 2002), el relato épico de la labor realizada por el equipo de la CNN que retransmitió la primera guerra del golfo. Existe un tercer nivel en el que el cine articula la representación de los informativos de televisión. Se trata de un

retrato basado en la *espectacularización* de tales informativos y más en concreto en lo que se ha dado a conocer como *infotainment*, una

“mezcla de información y entretenimiento; de realidad y de espectáculo (...). Se trata de apelar a lo más hondo de nuestros sentimientos; de sentir, más que de entender la información; de satisfacer la necesidad de fascinación a través de la oferta informativa; de transformar, en suma, la información, en una escenificación en la que priman los sentimientos y lo irracional. A ello también colaboran los propios protagonistas de la información, convertidos en actores del espectáculo de sus propios discursos, acciones y decisiones” (Rodríguez Pastoriza, 1997: 18)

Se trata de la búsqueda del acontecimiento más llamativo, por encima de la verdadera información. Así sucede en *Network* cuando Diana Christensen (Faye Dunaway) toma el control de los informativos de la UBS y los convierte en un espectáculo en el que hay adivinos y profetas, e incluso la muerte de su presentador en directo. A este último respecto el guionista del film, Paddy Chayefsky, afirma que “las noticias de la televisión han eliminado nuestra sensibilidad hacia la perversidad, la brutalidad, el asesinato, la muerte, por lo que ya no sentimos activamente el dolor de las víctimas o sufrimos por sus vidas, ni sentimos su pena<sup>11</sup>” (C. Ehrlich, 2004: 122).

De un estilo similar son los informativos de *Objetivo mortal* (Richard Brooks, 1982), una sátira sobre el medio televisivo en la que el reportero estrella de la televisión Patrick Hale (Sean Connery) está a punto de dar la noticia de su vida. *Noticias a las once* (Mike Robe, 1986) trata de denunciar este fenómeno televisivo inducido por la lucha por las audiencias, en el cual el veterano reportero Frank Keley (Martin Sheen) se enfrentará a un dilema personal en el que deberá decidir sobre su profesionalidad al tratar la información, pudiéndolo hacer como le dicta la ética profesional o los índices de audiencia con los que le presiona la cadena. Como Keley, Jason Cromwell (Albert Finney) también deberá enfrentarse al mismo dilema moral en los informativos de *La otra cara del éxito* (Peter Werner, 1990) cuando tenga que ofrecer la información sobre la muerte por suicidio de su amigo Irv Mickelson (John Mahoney), al cual había acusado durante el noticiero de ser el responsable de un fraude económico.

---

<sup>11</sup> Traducción propia: “tv news totally desensitizes [us to] viciousness, brutality, murder, death, so we no longer actively feel the pains of the victim or suffer for their lives or feel their grief”

El informativo que nos presenta *Al filo de la noticia* también es tomado por el sensacionalismo y el relato emotivo cuando Grunick ofrece la información, como vemos en el film cuando dicho reportero está ofreciendo una noticia sobre violaciones, en la que él mismo aparece llorando. En el caso del film *Vendedores de noticias* (William H. Macy, 1988) veremos el tránsito del periodismo responsable, representado en la figura del veterano presentador de informativos Gilbert "Gil" Hutchinson (Paul Dooley), al periodismo espectacular que escenificará el personaje de Lennard 'Len' Burdette (Griffin Dunne). Los informativos de la anteriormente citada *Interferencias* también resultan sensacionalistas, aunque sin llegar a la altura de los presentados en la primera y segunda parte de *Robocop* (1: Paul Verhoeven, 1987, 2: Irvin Keshner, 1990), donde las más violentas noticias se mezclan con los comerciales.

*Mad city* (Constantin Costa-Gavras, 1997) tratará de denunciar este proceso mediático en el que la información se vuelve casi un espectáculo que apela a los sentimientos, proceso del que Max Brackett (Dustin Hoffman), un periodista que busca volver a la fama por encima de todas las cosas, se dará cuenta demasiado tarde. La guerra de los Balcanes servirá a los informativos que aparecen en *No man's land* (Danis Tanovic, 2001) para contar tal conflicto mediante el personaje de la periodista Jane Livingstone (Katrin Kartlidge), a la cual los productores del informativo le piden que esté lo más cerca posible de un soldado que tiene una mina en la espalda. La película trata de denunciar el fenómeno del *infotainment* y sobre todo a los medios por haber convertido este conflicto en un espectáculo con el que rellenar los noticieros.

Sin duda el informativo más espectacular será el de *Breaking news* (Johnnie To, 2004), en el cual la retransmisión de una intervención de la policía se convertirá en un verdadero *show* de tiros y muertes en directo. En la comedia *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy* (Adam McKay, 2004) también podremos apreciar este proceso en su máximo esplendor, tamizado eso sí por el género de la comedia. La película nos presenta a Ron Burgundy (Will Ferrell), un famoso presentador de noticias en San Diego en los años 70. Todo el mundo lo respeta y cree lo que dice, pero en el fondo es un machista, obsesionado con su imagen, que solo sabe ofrecer informaciones sobre concursos de animales y noticias por

el estilo. Para la memoria quedará la escena de la pelea entre los diferentes equipos de noticias de la ciudad de San Diego por ser los número uno de los informativos (figura 29).



**Figura 29 - Exponente del *infotainment*, Ron Burgundy (segundo por la izquierda) y su equipo de noticias preparados para la lucha por el liderazgo**

La escenificación más actual del *infotainment* la encontramos en los informativos que dirige Nina Romina (Rene Russo) en el film *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014). La cinta de Gilroy muestra unos noticieros que abren con las informaciones más sangrientas y espectaculares (figura 30).



**Figura 30 - Los informativos de *Nightcrawler***

El film supone la confirmación de la mirada crítica del discurso cinematográfico hacia la televisión hasta nuestros días, haciendo especial hincapié en este híbrido entre información y entretenimiento que se vende como información de “interés humano”; “el interés humano psicológicamente generalizado es provocado más por sensaciones que por conceptos, y requiere menos esfuerzo intelectual” (Edo Bolós, 2009: 71). Los informativos de *Nightcrawler* tienen una fuerte conexión con la manera de actuar del periodista Chuck Tatum (Kirk Douglas) de *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951). En ambas cintas se denuncia la falta de ética por parte de los medios de comunicación, especialmente cuando estos tratan de presentar noticias sensacionalistas como si fueran noticias de interés público. En *Nightcrawler* existen varias escenas en las que los presentadores del informativo de la cadena en la que trabaja Nina Romina, ofrecen con escrupuloso detalle el relato de accidentes mortales, atracos con violencia y otros eventos llenos de sangre. Mientras los presentadores narran las imágenes de estos eventos todo parece cumplir la dramaturgia audiovisual normalmente asociada a este género televisivo, pero aportando un nuevo nivel al conjunto, el espectáculo:

“el espectáculo informativo asume la característica atribuida a los medios audiovisuales de *espectacularizar* la realidad, partiendo de sus posibilidades expresivas. Este elemento no invita a la distorsión tácita de los valores relativos de la credibilidad y objetividad periodísticas, pero sí plantea un reto para el relanzamiento de la obra informativa a una categoría dramáticamente superior y generar una concepción estructural capaz de conquistar al público, tal y como podría hacerlo una obra de teatro o una película” (Suárez Sian, 2007, 32).

El protagonista principal de *Nightcrawler*, Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), supone una mirada poco observada en el cine, la de los *freelance* a la caza de cualquier acontecimiento que les pueda propiciar algún beneficio. Bloom también sirve como ejemplo en el relato cinematográfico del intrusismo en la televisión. El viaje de este ladrón, metido a camarógrafo *freelance* para los informativos de una cadena de televisión norteamericana, es el retrato más fuerte que el cine ha contado sobre la televisión en los últimos años, ya que apunta a muchos de los

males que se asocian con la televisión: intrusismo, precariedad, espectacularización, violencia desmedida o falta de ética.

Los informativos que presenta la cinta *71 fragmentos de una cronología del azar* (Michael Haneke, 1994) nos devuelve la mirada inquieta hacia el tubo catódico por parte del director austríaco. La escenografía de estos noticieros se muestra sobria, como si fuera sacada del informativo de cualquier cadena de televisión, pero bajo la imagen de la normalidad se esconde un relato sobre pesimismo y fragilidad, propio de la trilogía de la glaciación (*El séptimo continente, 71 fragmentos de una cronología del azar, El video de Benny*); “en la trilogía de la glaciación Haneke confronta a su audiencia con los ‘malestares de la modernidad’ (Charles Taylor), el desasosiego de vivir en un mundo desencantado” (Grundmann, 2010: 198).

### 3.10.2. De series y seriales

Las series de televisión también tienen su reflejo en el cine, casi siempre con el particular propósito de hilar un argumento posterior, en el que la misma serie juega un papel secundario, pero que da paso a la muestra de diferentes aspectos del medio televisivo. En la mayoría de los casos es el género del *culebrón* el que presenta el cine cuando se da el retrato de una serie de televisión. Aparte de este género también se han tratado series de policías, de ciencia ficción o *sitcoms*.

Dentro del género del culebrón televisivo *Consejos a medianoche* (Daniel Mann, 1963) abre este relato del cinematógrafo sobre el fenómeno de las telenovelas. El film cuenta la historia de Jason Steele (Dean Martin) que hace de doctor en una famosa serie de televisión, y al que las amigas de su mujer no dejarán en paz, debido a la fama que a éste le ha dado la televisión. *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) nos presenta a Michael Dorsey (Dustin Hoffman), un actor en paro que se disfrazará de mujer, convirtiéndose en Dorothy Michaels.

De esta manera Dorsey, transformado en Michaels, conseguirá un papel en un famoso culebrón (figura 31).



Figura 31 - *Tootsie*, el género de la telenovela en el cine

Mientras que en la mayoría de estas películas en las que se utiliza el género del culebrón suelen ser comedias o dramas románticos, en *Amor obsesivo* (Steven Hilliard Stern, 1984) será el *thriller* el que defina al film. La película nos presenta a Glen Stevens (Simon MacCorkindale), el protagonista de un famoso serial televisivo en el que hace de doctor, y a Linda Foster (Yvette Mimieux), una mujer obsesionada con él, que hará lo imposible para que sea suyo.

En España el cine también ha echado una mirada al formato de las series de televisión en *El juego más divertido* (Emilio Martínez Lázaro, 1987), en la que se cuenta la historia de la serie *Hotel de Fez* que protagonizan Ada Lasa (Victoria Abril) y Bruno Laforgue (Antonio Valero), los cuales vivirán un romance fuera de la pantalla. Acercándose al terreno de la fantasía *Delirante* (Tom Mankiewicz, 1991) pondrá en escena la vida de Jack Gable (John Candy), un famoso escritor de telenovelas que tras un accidente despierta en una de sus series y con el poder de cambiar a su antojo lo que suceda. *Escándalo en el plató* (Michael Hoffman, 1991) es un retrato del mundo que se esconde detrás de estos

culebrones. El film nos cuenta la competencia, la ambición y el día a día de los protagonistas de estas series. En *Una rubia auténtica* (Tom Dicillo, 1997) los protagonistas del film deberán aceptar papeles en telenovelas hasta conseguir algo mejor.

En una línea similar a la que presentaba *Amor obsesivo*, pero encuadrada esta vez en el género de la comedia, *Persiguiendo a Betty* (Neil LaBute, 2000) nos cuenta la obsesión que la camarera Betty Sizemore (Renée Zellweger) siente por el doctor David Ravell (Greg Kinnear), el protagonista de su telenovela favorita. La filmografía finlandesa también utilizará el mundo de los culebrones en *El príncipe de las telenovelas* (Janne Kuusi, 2006), que cuenta de nuevo los embrollos que ocurren detrás de las cámaras entre la gente que trabaja en la serie que retrata el film. *Interview* (Steve Buscemi, 2007) tratará de reflejar en profundidad la personalidad de una de las protagonistas de este tipo de género a través de una entrevista realizada por Pierre Peders (Steve Buscemi) a la estrella Katya (Sienna Miller). México también tendrá su aportación con *Mejor es que Gabriela no se muera* (Sergio Umansky, 2007), una historia en la que Miguel (Mauricio Isaac) el escritor de una famosa telenovela, *Destino de amor*, se las tendrá que ver con Bracho (Dagoberto Gama), un policía que está loco por la serie y que encolerizará cuando la protagonista del mismo, Gabriela (Gabriela Roel), desaparezca del *show*.

En general el culebrón o telenovela está representado como un género menor, en cuanto a criterios artísticos se refiere. Así lo expresan por ejemplo los protagonistas de *Una rubia auténtica*, que ven como un paso atrás el trabajo de actor en una de estas series. Indica también este criterio la superficialidad con la que se presenta en la mayoría de los casos a los actores de este tipo de seriales. Hay una representación de la fama que los actores alcanzan en este tipo de novelas, y una mirada a un público obsesionado con ellos, como vemos en *Amor obsesivo* o *Persiguiendo a Betty*.

*Amo los uniformes* (David Wellington, 1993) utiliza la trama de una serie policíaca y su personaje principal para denunciar la *ficcionalización* de la realidad

por parte del medio televisivo. El personaje principal del film Henry Adler (Tom MacCamus) consigue un papel en una serie en la que interpretará a un policía, pero cuando termina de rodar seguirá vestido con el uniforme y dejará que el papel le acompañe fuera de su trabajo, creyéndose con la autoridad de limpiar las calles de criminales. *Dame un respiro* (James Lapine, 1993) nos situaría en el ambiente de las *sitcoms* de los Estados Unidos, en esta historia en la que una antigua estrella de este género, Michael Chapman (Michael J. Fox), dirigirá en la actualidad una agencia de talentos, especializada en niños que pretenden salir en alguna serie de televisión o en comerciales.

Con un trasfondo mucho más profundo y trasladándonos al *american way of life* presentado por la televisión estadounidense en las *sitcoms* de la década de los 50 *Pleasantville* (Gary Ross, 1998), nos contará el relato fantástico de dos jóvenes de finales del siglo XX, David (Tobey Maguire) y Jennifer (Reese Whitherspoon). En esta fábula sobre el inconformismo los dos jóvenes serán trasladados a una serie de los años 50 en blanco y negro, donde todo parece ser perfecto, pero poco a poco les irán descubriendo cosas a los habitantes del pueblo, que harán que se cuestionen el tipo de vida que están llevando (figura 32).



Figura 32 - *Pleasantville*, las *sitcoms* en el cine

Incluso el fenómeno fan generado por series como *Star trek* ha tenido su reflejo en el cine. Así ocurre con la comedia *Héroes fuera de órbita* (Dean Parisot, 2000), donde el equipo de la serie de ciencia ficción *Galaxyquest* tendrá que enfrentarse a una raza extraterrestre como las de la serie en la que trabajaban. Finalmente *The Tv set* (Jake Kasdan, 2006) ofrecerá una mirada sarcástica sobre la creación de un piloto para la nueva temporada de una cadena de televisión. El resultado de tal piloto acabará siendo muy diferente de lo que esperaba su creador, debido a la intromisión de la encargada de programación, Jenny (Sigourney Weaver).

### 3.10.3. Los concursos, la suerte retransmitida

“El éxito de los concurso televisivos se debe, en buena medida, al hecho de que el inconsciente del espectador los vive como expresión simbólica de la vida. Los concursos se basan, como la propia vida, en una serie de factores: la habilidad, la capacidad, los conocimientos y el azar, la suerte” (Ferrés, 1996: 173). El género del concurso televisivo ha servido mayormente al discurso cinematográfico, tal y como hacía con las series, para hilar el argumento principal de las películas. A pesar de este cometido, a lo largo de la historia del cine también encontramos un reflejo del análisis del azar y de la suerte contado a través de este argumento del concurso televisivo. Incluso la crítica y la revisión histórica formarán parte de este retrato de los concursos que realiza el cine.

*Champagne for Caesar* (Richard Whorf, 1950) nos introduce en el mundo de los concursos televisivos de finales de los 40 y la década de los 50 que tan populares se hicieron en los Estados Unidos. En esta comedia Beauregard Bottomley (Ronald Colman) tendrá la posibilidad de duplicar el dinero ganado cada vez que responda correctamente. Poco después de la realización de esta película estallaría el escándalo de los *quiz shows* o concursos de preguntas y repuestas en Estados Unidos, en los que se descubrió una trama de corrupción dentro de las cadenas de televisión que habían amañado tales concursos para favorecer a uno u otro concursante. Robert Reford contaría este suceso en

*Quizshow, el dilema* (1994) donde el atractivo y educado Charles Van Doren (Ralph Fiennes) conseguirá ganar una y otra vez en el concurso 21 gracias a que le daban las respuestas de las preguntas que posteriormente le harían. Doren es un personaje con el que la audiencia puede identificarse, el público “puede convertirse así, de manera vicaria, en un ganador, en un triunfador” (Ferrés, 1996: 174). El argumento del tongo o amaño dentro de un concurso televisivo también se ve en el film *Combinación ganadora* (Nora Ephron, 2000), en el que el hombre del tiempo Russ Richards (John Travolta) convencerá a Crystal (Lisa Kudrow), la cual trabaja de azafata dando los números de la lotería por televisión, para que amañe el concurso (figura 33).



**Figura 33 - *Combinación ganadora*, el amaño en los concursos**

La filmografía española también ha tenido su representación cinematográfica de los concursos. *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) nos contará la historia de Felipe (Tony Leblanc), un personaje obsesionado por los concursos televisivos, mientras que *La boda o la vida* (Rafael Romero Marchent, 1972) nos presentará a Carlos Regueiro (Manolo

Codeso), un as acertando preguntas que se presentará a uno de estos concursos de preguntas y repuestas. *Amor casi... libre* (Fernando Merino, 1975) también se adentraría en este terreno con el personaje de Renato (José Moratalla), un joven que va a uno de estos concursos a por dinero para poder casarse. Más recientemente *Concursante* (Rodrigo Cortés, 2007) realizaría un verdadero ejercicio de reflexión sobre el azar en esta historia sobre el ganador del mayor premio conseguido en un concurso de televisión, Martín Circo Martín (Leonardo Sbaraglia). Éste tras ganar tres millones de euros verá cómo su vida dará un vuelco, convirtiéndose en una pesadilla.

Los concursos también han servido como línea argumental en *Callad gaviotas* (Robert Dhery, 1974), una película menor en la filmografía francesa que narra las desventuras de un pueblo por ganar un concurso de televisión. *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette* (Jean Yanne, 1979) utilizará de nuevo los concursos para contar una serie de enredos y misterios. *Shock treatment* (Jim Sharman, 1981) nos presentará la historia de la ciudad de Denton, un lugar en el que toda la población trabaja para la Denton television, unas veces haciendo de público, otras de concursante, y en *Las vacaciones europeas de una chiflada familia americana* (Amy Heckerling, 1985) la familia Griswold conseguirá un premio de un viaje por Europa en el concurso *Pig in a poke*.

Si antes veíamos cómo el público podía llegar a identificarse con los concursantes que se convertían en triunfadores y ganadores, ahora nos fijaremos en cómo ese mismo público “puede volcar sentimientos de sadismo hacia el concursante que es humillado o ridiculizado” (Ferrés, 1996: 174) e incluso asesinado en algunos relatos cinematográficos. Así sucede en *Gladiatorerna* (Peter Watkins, 1969), donde los conflictos entre los países se resuelven en un concurso televisado en el que combaten los ejércitos de los países implicados, en una lucha a muerte. *Perseguido* (Paul Michael Glaser, 1987) también ofrecerá un espectáculo a muerte en el concurso *The running man*. Este concurso tendrá como participantes a presos del Estado, que se

deberán enfrentar a diferentes luchadores para seguir con vida, hasta que uno de éstos acabe con ellos.

Al juego de la ruleta rusa será al que se enfrenten los concursantes de *Live!* (Bill Gutentag, 2007). Con una dosis inferior de violencia pero manteniendo esa dosis de sadismo, *The final curtain* (Patrick Harkins, 2002) nos contará la rivalidad existente entre los presentadores de dos famosos concurso televisivos de los 70, *The big prize*, presentado por J. J. Curtis (Peter O'Toole), y *Current account*, presentado por el joven Dave Turner (Aidan Gillen). Este último concurso dará a los participantes la oportunidad de propinar *electroshock* a su novio o novia. En el relato de estas últimas películas en las que se percibe una necesidad de visualizar un cierto sadismo por parte del público, el concursante “ya no es el héroe glorioso de los concursos de suerte, sino un antihéroe sufridor y desdichado que es objeto de una degradación constante” (Imbert, 2003: 153).

Apreciamos bajo la fachada de estas cintas una mirada crítica al objeto televisivo, una mirada compartida por otros ejercicios cinematográficos en los que no se desprende el sadismo y la violencia de los anteriores relatos, pero que comparten la visión amedrentada e impotente de la figura del concursante. Sucede en *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), con el niño Stanley Spector (Jeremy Blackman) que en el programa *What do kids know?* se verá presionado por su padre, la productora del programa, e incluso sus compañeros concursantes, hasta tal punto que acabará orinándose encima porque no le dejarán ir al servicio ya que el programa es en directo (figura 34).



Figura 34 - Stanley Spector, la impotencia del concursante en *Magnolia*

Bajo esta premisa de la impotencia del concursante tenemos a Sara Goldfarb (Ellen Burstyn) en *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000), una mujer cercana a la tercera edad cuyo mayor sueño es participar en su concurso favorito de televisión. Cuando recibe una llamada de la cadena de televisión diciéndole que próximamente participará en el concurso, Sara se pone a régimen para poder vestir un traje de antaño que se le ha quedado pequeño. Al ver que el régimen no funciona lo suficiente, esta empezará a tomar unas pastillas que realmente resultan ser drogas muy fuertes con las que perderá completamente el sentido de la realidad. La suerte para Sara no terminará siendo la que el programa le prometía. Mayor fortuna acabará teniendo Jamal K. Malik (Dev Patel) en el concurso *¿Quién quiere ser millonario?* de la película *Slumdog millionaire* (Danny Boyle, 2008), que acabará ganando el gran premio de 20 millones de rupias, pero tras pasar por toda una penuria de interrogatorios policiales al no creer la dirección del programa que nadie pueda tener tanta suerte y llegar a ganar el gran premio. Un reflejo del azar que el cine cuenta a través de los concursos de televisión y que forma parte del mismo discurso de dicho género televisivo.

#### 3.10.4. Los telepredicadores

El fenómeno de los telepredicadores no es sólo un fenómeno religioso, como en general se ha venido tratando, sino que se extiende a toda la gama de personajes que haciendo uso de la tribuna televisiva emiten su mensaje y son seguidos por una comunidad que atiende cada uno de sus sermones o monólogos. El cine retrata a estos personajes en dos variantes principalmente: los religiosos y los presentadores de famosos *latenights* u otro espacio televisivo que acaban convirtiendo sus programas casi en una verdadera religión de masas. Su evangelio puede ir desde la crítica a la política o a la sociedad hasta la comedia como una forma de vida. Solo hace falta un mensaje, una voz, un público y un medio por el que dirigirse, en nuestro caso la televisión.

Dentro de los primeros telepredicadores que expondremos, los religiosos, el cine articula su discurso entre la crítica y la denuncia, presentándonos a unos personajes que en su mayoría resultan unos verdaderos estafadores. Así nos lo cuenta *Predicadores televisivos* (Rick Friedberg, 1980), una parodia sobre estos televangelistas utilizada para dar paso a una serie de *sketchs* de humor sobre los mismos. *El poder del predicador* (Karen Arthur, 1990) trataría este tema de la estafa desde un punto de vista dramático en esta historia en la que se cuenta el ascenso y caída de los Bakkers, los dueños de la organización PTL (Praise the lord), propietaria entre otras cosas de una estación de televisión por la que difunden su mensaje. *Touch* (Paul Schrader, 1997) denunciará a la parafernalia que rodea a este tipo de personajes. Tras descubrir que posee poderes de sanación, Juvenal (Skeet Ulrich), verá cómo varios individuos intentarán explotarlo mediante apariciones televisivas. En España también tendremos una representación de estos televangelistas en *No somos nadie* (Jordi Mollá, 2002), en la que Salva (Jordi Mollá), un buscavidas, acabará convirtiéndose en un profeta que difunde su mensaje por la televisión (figura 35). Sin ser religioso, el personaje de Cavan (Aramando De Razza) de *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) nos dará una visión más sobre los telepredicadores, en esta ocasión desde el lado anverso al del supuesto mensaje de estos religiosos, desde el esoterismo.



Figura 35 - Salva (izquierda), la versión española de los telepredicadores en el cine

Con un mensaje diferente al de los anteriores, los otros telepredicadores que presenta el cine son los nuevos profetas de las ondas, los presentadores de televisión que se convierten en verdaderos oráculos a los que la gente sigue, noche tras noche, escuchando su mensaje, que va desde el inconformismo hasta el puro entretenimiento, pasando por el sentimentalismo o el discurso comercial. El cine dibuja a la televisión como la responsable de la creación de su fama. Así sucede con Larry “lonesome” Rodes (Andy Griffith), el vagabundo convertido en líder de masas a través de la televisión en *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957). Como Rodes, Howard Beale (Peter Finch) se convertirá en un profeta televisivo, concretamente en *el profeta iracundo de las ondas*, al que escucharán sus fieles en *Network, un mundo implacable* (Sydney Lumet, 1976). Con un mensaje basado en el entretenimiento Jerry Langford (Jerry Lewis) saldrá cada noche en la pequeña pantalla en *El rey de la comedia* (Martin Scorsese, 1982) hasta que uno de sus fans que quiere seguir sus pasos, Rupert Pupkin (Robert De Niro), lo secuestra para sustituirlo y convertirse en el nuevo rey. Siguiendo los pasos de Langford, David Letterman (John Michael Higgins) y Jay Leno (Daniel Roebuck) competirán para alcanzar la fama del primero y convertirse en el nuevo rey de la televisión en *Los reyes de la noche* (Betty Thomas, 1996).

Posteriormente algunos de estos presentadores de televisión se adueñarían del discurso cinematográfico y nos contarían su ascenso hasta la televisión y cómo ésta los convertiría en verdaderos profetas modernos. *Partes privadas* (Betty Thomas, 1997) relata la escalada del presentador de radio Howard Stern hasta la cima de la televisión, *Ringmaster* (Neil Abramson, 1998) hará lo mismo con el presentador Jerry Springer (figura 36) y *24 hour party people* (Michael Winterbottom, 2002) dibujará el relato del gurú de la música Tony Wilson (Steve Coogan) desde sus comienzos en la pequeña pantalla.



Figura 36 - Jerry Springer, un ejemplo de telepredicador moderno en *Ringmaster*

En Alemania los presentadores Harald Schmidt y Thomas Gottschalk <sup>12</sup> parodiarían este fenómeno de los telepredicadores en *Late show* (Helmut Dietl, 1999), en la que se vuelve a contar el fenómeno de la fama y el poder que estos oradores reciben al salir por televisión. Frank T. J. Mackey (Tom Cruise) difundirá un mensaje machista por la televisión en *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), con su producto *seducir y destruir*, y la filmografía francesa nos presentará a Philippe Letzger (Philippe Lefebvre) en *Mi ídolo* (Guillaume Cannel), un líder de masas, presentador de un programa, *It's tissue time!*, que busca hacer llorar a los concursantes.

*El hombre del año* (Barry Levinson, 2006) dará un paso más y casi convertirá a uno de estos telepredicadores, Tom Dobbs (Robin Williams), en presidente de los Estados Unidos, tal y como sucediera con “Lonesome” Rodes en *Un rostro en la multitud*. Finalmente la cinta *El desafío: Frost contra Nixon* (Ron Howard, 2008) retratará la hazaña de uno de estos famosos presentadores, David Frost (Michael Sheen), al ser el primero en entrevistar al ex presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon (Frank Langella), tras el escándalo del

---

<sup>12</sup> Harald Schmidt y Thomas Gottschalk son dos famosos presentadores de programas de *late night* en la televisión alemana.

Watergate. El retrato de estos profetas televisivos y líderes de opinión es la imagen de unos personajes de fuerte personalidad, telepredicadores de un mensaje definido por los *ratings* y que en ocasiones consiguen coincidir esta definición con productos de calidad.

### 3.10.5. *Talk shows, varietés* y otros entretenimientos

Otros formatos televisivos como los programas de variedades o los *talk shows* también han servido al cine para enlazar su discurso y de paso realizar un retrato sobre la televisión. En este retrato se averigua una denuncia, en particular hacia el género de los *talk shows*, como formatos en los que se juega con los sentimientos de las personas, para explotarlos comercialmente. Por su parte, en cuanto al género de los programas de variedades, el cine dibuja además un marco en el que se revisan los orígenes del género y en el que existe un afán de análisis y comprensión hacia el fenómeno televisivo.

Comenzando el relato de los *talk shows* encontramos el film *Meet Wally Sparks* (Peter Baldwin, 1997), donde el presentador Wally Sparks (Rodney Dangerfield) dirigirá uno de estos programas en los que los invitados contarán las historias más estrafalarias posibles, solo por salir en televisión. *Murder live!* (Roger Spottiswoode, 1997) nos presentará a Pia Postman (Marg Helgenberger), la presentadora de otro *talk show* en el que aparecerá Frank McGrath (David Morse) con la intención de matarla en directo. Uno de los reyes de este género en Estados Unidos, Jerry Springer, protagonizaría *Ringmaster* (Neil Abramson, 1998), una parodia sobre el género en la que el mismo Springer se retrata a sí mismo. También en España se ha utilizado el género del *talk show* en el cine. *Siempre hay un camino a la derecha* (José Luis García Sánchez, 1997) escenifica el programa del mismo nombre, en el que Juan (Juan Luis Galiardo) y Pepe (Juan Echanove) repasarán sus vidas delante de toda la audiencia, y más recientemente Almodóvar en su película *Volver* (2006) utilizaría este formato del *talk show* con el programa *Donde quiera que estés* (figura 37), en el que aparece Agustina (Blanca Portillo) a punto de contar un secreto, para realizar una crítica

al medio televisivo y su programación en general. Así lo expresa uno de los personajes secundarios del film cuando dice: “es que la telebasura tiene algo, ¿eh? Yo cuando me siento delante del televisor no puedo dejarlo. Mira, me voy sintiendo cada vez peor pero no me puedo levantar. Para mí es como una droga”. Y también en otra conversación entre Irene (Carmen Maura) y Agustina, en la que arremete en particular contra el género que estamos tratando: “Gracias por no haber hablado de mí en la televisión. -Eso son cosas nuestras. -Y no le importan a nadie”.



**Figura 37 - *Donde quiera que estés*, un *talk show* a la española en *Volver***

*Siempre queda el amor* (Forest Whitaker, 1998) utilizará un *talk show* para dar paso a una trama romántica protagonizada por Sandra Bullock y *Jane White is sick and twisted* (David Michael Latt, 2002) completará esta escenificación de dicho género con una historia en la que Jane White (Kim Little) creará que es hija del famoso presentador de *talk shows*, Gerry King (David L. Lander). El cine nos habla de este formato con pesimismo, definiendo a los invitados en la mayoría de los casos como seres inferiores explotados por la mercadotecnia que impone la industria televisiva y a los presentadores como individuos capaces de buscar el detalle más sensacionalista con tal de conseguir audiencia.

El retrato de los programas de variedades será más profundo que el anterior, especialmente en el análisis del fenómeno televisivo y en la reconstrucción histórica que el cine realiza sobre el mismo. En la década de los

50 se encuentran los primeros vestigios de la mirada del cine a los programas de variedades a través de los filmes *My blue heaven* (Henry Koster, 1950) y *Dreamboat* (Claude Binyon, 1952). En ambas cintas el género de variedades sirve como elemento para enlazar la trama de sendos filmes. La cinta de Koster nos cuenta la historia de Kitty (Betty Grable) y Jack (Dan Dailey), una pareja que debe aprender a conciliar la vida familiar con la profesional. Kitty y Jack trabajan en el medio televisivo realizando actuaciones de baile en diferentes programas de variedades.

*Dreamboat* sigue el esquema de *My blue heaven*, aportando una historia en la que, de nuevo, el género de variedades sirve como un elemento más del guion. El film de Binyon nos cuenta la historia del profesor de literatura inglesa Thornton Sayre (Clifton Webb) y su hija Carol (Anne Francis). La vida de ambos cambiará para siempre cuando el entorno de Sayre descubre que este fue un famoso actor de variedades en su juventud. Sus familiares y amigos descubren esta faceta del profesor a través de un programa de variedades en televisión que está volviendo a retransmitir sus viejos números musicales. A partir de los 70 la mirada del cine hacia este tipo de programas se vuelve más analítica e histórica. *La pareja chiflada* (Herbert Ross, 1975) abrirá este retrato con un programa especial sobre la comedia en el que han sido invitados a participar una famosa pareja humorística, Willy Clark (Walter Mathau) y Al Lewis (George Burns). El problema es que hace años que no se hablan. En 1995 John Erman haría un *remake* de este film, con Woody Allen en el papel de Lewis y Peter Falk en el de Clark. Incluso Álex de la Iglesia retomarí­a este argumento y lo llevaría a su terreno para realizar *Muertos de risa* (1999), una comedia negra en la que el dúo cómico Nino (Santiago Segura) y Bruno (El Gran Wyoming) acabará disparándose frente a las cámaras en la grabación del especial de navidad.

Es interesante cómo en estas cintas se realiza una profundización en el desarrollo histórico del medio. Este aspecto de la revisión histórica también sucede en *Mi año favorito* (Richard Benjamín, 1982), en la que se presenta a través de un programa cómico de variedades la época de la televisión en directo, los años 50, cuando el medio se convertiría en un fenómeno de masas. Woody Allen ofrecerá una imagen crítica hacia la televisión, utilizando al personaje

central de la película *Manhattan* (Woody Allen, 1979), Isaac Davis (Woody Allen), escritor de gags cómicos para un programa de variedades que renunciará a su puesto al ver la pésima calidad del programa en el que trabaja. *Ginger y Fred* (Federico Fellini, 1985) supondrá la aportación al retrato televisivo del genial director italiano, a través de un argumento que se antoja similar al de *La pareja chiflada*, el reencuentro de dos celebridades en decadencia para una última actuación ante las cámaras de televisión. En el especial de navidad la televisión italiana volverá a unir a los bailarines Amelia Bonetti (Giulietta Masina) y Pipo Botticella (Marcello Mastroianni) después de décadas de separación y con este argumento Fellini dará paso a la imagen que tiene sobre el medio televisivo, un dibujo tétrico y de elemento escapista con el que contentar al pueblo. Resulta demoledor el pasaje del film en el que una mujer, después de haber estado un mes sin ver la televisión como parte de un experimento sociológico, afirma que jamás volverá a pasar por algo así.

*Hairspray* (John Waters, 1988) nos introducirá en el espectacular éxito de los programas de baile en las décadas de los 50 y 60 en los Estados Unidos a través del concurso *The corny Collins show* el programa con más éxito entre los jóvenes. Adam Shankman haría un *remake* del film en 2007. *Los elegidos* (Mark Rosenthal, 1988) también mostrará el fenómeno de los programas de baile en aquella época a través del programa *Perry Parker's dance party*. En una tónica completamente diferente el *show* de variedades que nos ofrece *Wayne's world*, *¡Qué desparrame!* (Penélope Spheeris, 1992) ofrecerá gags cómicos, rock y todo lo que se suponía que atraía a la juventud estadounidense, y por ende occidental, de los 90. *El showman de los sábados* (Billy Cristal, 1992) sigue los pasos de Buddy Young Jr. (Billy Cristal), un comediante que pasa por varios programas de variedades hasta tener su propio *show*. En la cinta de Cristal nos encontramos con un aspecto que trataremos más adelante, la fama en la televisión que muestra el cine. Young Jr. llegará a la cima de su carrera en el *show* de variedades que presenta, pero tras usar material que muchos consideran ofensivo, la audiencia le dará la espalda y acabará por perder su programa. A partir de ese momento Young notará cómo muchos de sus admiradores,

incluidos familiares y amigos, empezarán a evitarle y a intentar no tener contacto con él.

Entre la sátira y el drama *Bamboozled* (Spike Lee, 2000) tendrá como espectáculo de variedades un *minstrel show*<sup>13</sup> en el que los propios protagonistas de raza negra ridiculizarán a los suyos para deleite del público y de las alcancías de la cadena de televisión en la que trabajan. Con un afán revisionista a la par que de análisis histórico, *Confesiones de una mente peligrosa* (George Clooney, 2002) es el relato cinematográfico de la biografía (en alguno pasajes no sabemos si fingida o no) de Chuck Barris (Sam Rockwell), creador de los programas de citas y el popular *Gong show*, un espectáculo de variedades en el que cualquiera podía participar mostrando cual era su talento (figura 38).



**Figura 38 - *Gong show*, un ejemplo del género de variedades en la televisión mostrada por el cine**

El retrato de Clooney sobre este personaje es un intento de comprensión de la televisión actual a través de las causas y consecuencias de tener a gente como Barris trabajando en el medio televisivo, un individuo violento, infantil pero al que

---

<sup>13</sup> Espectáculo donde los artistas, pintados de negro, cantan canciones, bailan danzas y tocan una música aparentemente de origen negro (Wacquant, 2002: 43)

habría que reconocer un toque de genialidad. Más de 30 años han pasado desde la creación de aquel *Gong show* y lo único que ha cambiado del formato ha sido la ambición por la fama, algo que los participantes de aquel espectáculo de los 70 sustituían por sus pocos minutos de gloria ante las cámaras. Este cambio lo enmarca el cine en *American dreamz, salto a la fama* (Paul Weitz, 2006) donde los participantes del programa del mismo nombre harán lo imposible por convertirse en los ganadores y alcanzar la fama. España también tiene su particular relato de este tipo de *shows* de televisión con *El grito en el cielo* (Felix Sabroso y Dunia Ayaso, 1997), en la que los que cantantes y supuestos artistas de toda índole buscan el estrellato a través de la aparición televisiva.

Otro tipo de programas también han servido como argumento para el cine. En *La alegría está en el campo* (Étienne Chatiliez, 1995) los protagonistas del film se reencontrarán gracias a un programa sensacionalista sobre gente desaparecida. *Crueldad intolerable* (Joel Coen, 2003) escenificará al final del film un *show* de cámara oculta. *Llamada perdida* (Takashi Miike, 2003) hará uso de un programa sobre esoterismo y asuntos paranormales y *Naturaleza a lo bestia* (Fred Wolf, 2008) utilizaría el formato del documental de naturaleza para dar lugar a una comedia. Más recientemente, *Morning Glory* (Roger Michell, 2010) nos ofrecía un relato en el que un *show* matinal servía como vehículo para construir una trama en torno al personaje de Becky (Rachel McAdams), una productora de televisión de mediana edad que debe lidiar con las estrellas del *show* en el que ha conseguido trabajo y su vida personal. Como se puede ver, casi ningún género televisivo ha quedado sin representación en el relato cinematográfico que el cine cuenta sobre la televisión. Los *talk shows*, las variedades y otros géneros sirven en su mayoría como elementos narrativos en el cine, pero también, de nuevo, como aspectos del guion que sirven para volver a la crítica hacia el tubo catódico.

### 3.10.6. La realidad desvirtuada, los *reality*

En la obra *Perversiones televisivas* (1997) el autor Francisco Rodríguez Pastoriza relaciona el fenómeno del nacimiento de la telerrealidad y en concreto el género de los *reality show* con la llegada de la neotelevisión de la que hablaba Umberto Eco, “una televisión-espejo en la que los espectadores verían reflejadas en términos reales la sociedad en la que viven su cotidianeidad; aquella en la que se verían reflejados a sí mismos y a su entorno” (Rodríguez Pastoriza, 1997: 13). Esta definición resume con claridad el tratamiento que el cine otorga al género de la telerrealidad, a pesar de que esa realidad de la que habla Pastoriza no sea más que una realidad desvirtuada de manera espectacular para mantener al público frente a la pequeña pantalla. El discurso cinematográfico ataca al objeto televisivo cuando se trata este género en casi la totalidad de la filmografía analizada, y se convierte en una especie de salvaguarda de una supuesta conciencia ética que aparentemente deberían de albergar los medios de comunicación de masas.

El infravalorado y olvidado film *The last angry man* (Daniel Mann, 1959), que adapta la novela de Gerald Green del mismo nombre, supone un primer acercamiento a esa realidad desvirtuada, la del microrelato pretendidamente universal que ofrece la telerealidad y que en la mirada del cine suele acabar de manera heroica o trágica. En esta historia el productor de televisión Wilson Thrasher (David Wayne) tratará de sacar provecho del cascarrabias pero sabio doctor Abelman (Paul Muni) haciendo que participe como protagonista de un *show*, *Americans USA*, en el cual personajes de a pie serán retratados por la televisión mientras realizan su trabajo. *Como en la vida real* (Albert Brooks, 1979) será sin embargo un acercamiento inocente al género, utilizándolo como una excusa para realizar una comedia ligera, en la que la familia Phoenix será grabada a diario en su vida cotidiana. Un año después Bertrand Tavernier dibujaría un panorama desolador a través del género de la ciencia ficción con *La muerte en directo* (1980), un relato sobre el programa de televisión homónimo en el que los protagonistas son personas reales que van a morir, en una sociedad en la que las enfermedades han sido erradicadas. El discurso del film encabeza una desilusionada lucha contra la deshumanización de los medios,

especialmente de la televisión, y aborda los posibles límites de la neotelevisión en el futuro del medio televisivo.

*Bocados de realidad* (Ben Stiller, 1994) apuntará a las cadenas de televisión como manipuladoras de la realidad a la hora de crear este tipo de programa, manipulación que sucederá cuando Lelaina Pierce (Winona Ryder) confíe un material fílmico supuestamente serio y de análisis sobre su generación al directivo de una cadena (Ben Stiller) que convertirá su retrato en un mero espectáculo sin fondo. En la filmografía española el director Fernando Colomo utilizaría el formato de la telerealidad en *Eso* (1997) para contar una comedia de enredo.

Sería Peter Weir quien filmaría la película más representativa sobre los *reality* con *El show de Truman* (1998), la historia de Truman Burbank (Jim Carrey), el protagonista del *show* del mismo nombre que es televisado a todo el mundo y del que Burbank no tiene idea de que es la estrella (figura 39).



**Figura 39 - *El show de Truman*, el *reality* en el cine**

El relato que trata Weir es una aproximación, como sucedía con *La muerte en directo*, a la máxima expresión de lo que se podría llegar a producir en la neotelevisión. Casi a la misma vez que se estrenaba el film protagonizado por Carrey, salía a la luz *Ed Tv* (Ron Howard, 1999), cuyo argumento también giraría en torno a un individuo que es grabado las 24 horas del día, con la connotación de que éste sí sabe que está siendo grabado. El relato del film responde a un discurso en el que “la vida privada de las personas es llevada a las pantallas de la televisión y tratada como un elemento informativo voluntariamente aceptado por sus protagonistas y ofertado como nuevo componente de la información a través del espectáculo televisivo” (Rodríguez Pastoriza, 1997: 17).

Posteriormente algunas películas utilizarían el formato de los *reality show* como argumento central de sus relatos. En esta categoría encontramos *Series 7: The contender* (Daniel Minahan, 2001), la historia de un *reality* en el que los participantes deberán matarse unos a otros hasta que sólo quede uno. En *La cámara secreta* (Marc Evans, 2002) cinco participantes deberán aguantar seis meses en el interior de una casa completamente aislada para conseguir un millón de dólares, premio que perderán si alguno de ellos la abandona. En tono de comedia *Bandidos* (Barry Levinson, 2001) utilizará la estructura de un programa de *reality* para contarnos la historia de Joe (Bruce Willis) y Terry (Billy Bob Thornton), dos ladrones de bancos que acaban de fugarse de prisión. A través de la estructura narrativa del programa ficticio de televisión, se introducen las peripecias de estos dos atracadores en retrospectiva. La cinta de Levinson no entra en el debate sobre los postulados morales de este género televisivo, tan solo lo utiliza como excusa narrativa para que el guion fluya.

Otro ejemplo cinematográfico en el que el género del *reality* sirve como estructura narrativa es *Showtime* (Tom Dey, 2002). La cinta de Dey relata lo que acontece en el programa del mismo nombre, un *show* en el que dos policías, Match Preston (Robert De Niro) y Trey Sellars (Eddie Murphy), serán grabados por las cámaras durante su trabajo. La película chilena *El nominado* (Nacho Argiro Y Gabriel López, 2003) presentará un programa en el que diez participantes convivirán en un búnker en pésimas condiciones. Cada semana el público decide quién sale, hasta que uno de los concursantes empieza a matar

al resto y las audiencias empiezan a subir. La polaca *Show* (Maciej Slesicki, 2003) utilizará de nuevo el formato del *reality* para contar una comedia difícilmente comprensible fuera de su país de origen. Al principio del film *Las mujeres perfectas* (Frank Oz, 2004), la agresiva ejecutiva de televisión Joanna Eberhart (Nicole Kidman) nos presentará el programa *Puedo hacerlo mejor*, un *reality* en el que un matrimonio es enviado a una isla paradisíaca y cada cónyuge estará en una parte de la isla con un grupo de atractivos nativos. La cuestión será: ¿dejará a su pareja por esos cuerpos esculturales?

Más recientemente la filmografía italiana nos ofreció una nueva mirada a este género televisivo con la cinta *Reality* (Matteo Garrone, 2012). El film de Garrone nos presenta al personaje de Luciano (Aniello Arena), un humilde pescadero muy querido en su comunidad que se presenta al *casting* de Gran hermano<sup>14</sup>. Luciano comenzará a obsesionarse con la idea de formar parte del programa, a pesar de no haber sido aceptado durante su audición. El film sigue las desventuras del protagonista principal de la película y de lo que está ocurriendo en el plato del *reality show*, un “relato especializado en volver espectacular la realidad a través de la televisión” (Velarde Hermida, 1998: 1030).

La franquicia de *Los juegos del hambre – Los juegos del hambre* (Gary Ross, 2012), *Los juegos del hambre: En llamas* (Francis Lawrence, 2013), *Los juegos del hambre: sinsajo - Parte 1* (Francis Lawrence, 2014)- es la puesta en escena más reciente y exitosa de un *reality show* visto en el discurso cinematográfico (figura 40).

---

<sup>14</sup> Franquicia televisiva creada por John de Mol en el que varios concursantes son encerrados en una casa durante varios meses.



**Figura 40 - *Los juegos del hambre*, la imagen más reciente de los *reality* en el discurso cinematográfico**

En el universo distópico de la serie de películas que forman parte de esta franquicia, el despótico gobierno de la capital utiliza un programa de televisión - del mismo nombre que la serie- para controlar los instintos y deseos de sus habitantes. En dicho programa los participantes deben luchar por sus vidas mientras el resto del país los observa a través de la pantalla del televisor. En especial el primer film de la franquicia sigue los postulados de muchos académicos que han estudiado este género televisivo;

“Los *reality* han ocupado rápidamente un lugar a la vanguardia de la cultura televisiva – una posición desde la que parecen ‘hablar’ claramente a las formas en las que las emisoras buscan atraer audiencias en el paisaje multicanal, las formas en las que la televisión está aprovechando su estética, poder cultural y, como cada vez más una experiencia multimedia, las formas en las que ésta resuena en la esfera cultural” (Holmes y Jermin, 2004: 1)<sup>15</sup>.

Así sucede a lo largo de la cinta, en la que la audiencia muestra sus sentimientos a través de nuevos medios, creando una experiencia que va más allá de la

---

<sup>15</sup> Traducción propia: Reality TV has rapidly come to occupy a place at the forefront of contemporary television culture - a position from which it seems to 'speak' particularly clearly to the ways in which broadcasters are seeking to attract audiences in the multichannel landscapes, the ways in which television is harnessing its aesthetic and cultural power and, as an increasingly multimedia experience, the ways in which it resonates so extensively in the cultural sphere.

pantalla. La filmografía japonesa también cuenta con un relato de muerte y realidad en línea a ésta serie norteamericana; *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000) ya mostró un programa parecido al de la franquicia de *Los juegos del hambre*, aunque la audiencia de dicho programa quedaba reducida a personal gubernamental.

Desde el terror hasta la comedia la telerrealidad es presentada en el relato cinematográfico como un género consagrado en la televisión, considerado un fenómeno de masas en el que el guion es impredecible y donde “la realidad queda transformada en un gran espectáculo destinado a seducir a la audiencia; la rutina cotidiana es sometida a procesos de simulacro y vedetización que hacen de ella una realidad mediática objeto de consumo cómodo” (Sánchez Noriega, 2002: 623).

### 3.11. Fama

Por la pequeña pantalla pasan personajes de todo tipo y categoría. Ministros, buscavidas, prostitutas, doctores, niños... Todos tienen cabida en la pequeña pantalla, y todo el que aparece por allí tiene la posibilidad de ser reconocido por el público. El fenómeno de la fama causada por el medio televisivo es retratado en el cine en varios niveles. El relato que dibuja el cine pasa por la ambición desmedida de algunos individuos por alcanzar el estrellato, hasta el análisis de la volatilidad del fenómeno, pasando por la lucha del hombre contra los medios cuando esta celebridad no ha sido buscada. También existe un relato menor en el que la fama se convierte en un problema, incluso si ésta ha sido buscada.

En el primer nivel de análisis que representa la obsesión del público por llegar a convertirse en alguien famoso, el cine presenta generalmente a individuos sin escrúpulos que serán capaces de realizar cualquier cosa con tal de aparecer en la televisión y quedarse en ella. Esta imagen no era aún correcta en la España de 1965, por eso el personaje de Kathy (Concha Velasco), que

intentará utilizar el medio televisivo para convertirse en una famosa cantante en *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965), será de los pocos que no responda a este perfil que el cine empieza a plasmar a partir de mediados de los 70. Como Kathy, las chicas de *El valle de los placeres* (Russ Meyer, 1970) también quieren convertirse en unas estrellas del rock, sólo que estas jóvenes vivieron en los Estados Unidos de finales de los 60 y no en la España de los últimos coletazos de la dictadura. El relato de estas jóvenes está salpicado por las drogas, el sexo y la mirada supuestamente liberal de la época. *El Valle de los placeres* es la secuela de *El valle de las muñecas* (Mark Robson, 1967), un film en el que se ponían de manifiesto los peligros de la fama, aunque la principal razón de existir de la cinta no fue la denuncia de este fenómeno, sino mostrar en pantalla a jóvenes con poca ropa.

Rupert Pupkin (Robert De Niro) sin embargo llevará hasta el límite su obsesión por aparecer en televisión en *El rey de la comedia* (Martin Scorsese, 1982), llegando a secuestrar al presentador favorito de América Jerry Langford (Jerry Lewis), al que promete matar si no le dejan realizar un monólogo en directo frente a las cámaras del programa de Langford. Tras decirlo Pupkin será encarcelado, pero la presión de los medios hará que cuando salga de prisión se convierta en toda una estrella. El film *Prêt-à-Porter* (Robert Altman, 1994) también cuenta con su particular historia del estrellato. La película del cineasta estadounidense está fragmentada en varias historias que acontecen a lo largo de la semana de la moda de París. En este evento se dan cita estrellas de campos como el cine, la moda o la literatura para contemplar los últimos modelos de la pasarela. En varias escenas del film se observa a los reporteros intentando grabar y entrevistar a los invitados a los desfiles, como si los profesionales de la televisión no merecieran la misma fama que obtienen otros estamentos mediáticos. Basada en un hecho real, la cinta *El precio del triunfo* (Peter Werner, 1995) tendrá como protagonista a Jessica Savitch (Sela Ward), una mujer que lo sacrificará todo por llegar a conseguir su sueño televisivo, convertirse en una de las primeras reporteras de televisión en la década de los 70 en los Estados

Unidos, sueño que conseguirá pero del que nos disfrutará mucho ya que morirá al poco de conseguirlo en un accidente de tráfico.

Una historia similar pero llevada al límite es la de Suzanne Stone (Nicole Kidman), una joven reportera de televisión hambrienta de fama en *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995). La película nos cuenta cómo la ambiciosa Stone cuyo sueño es convertirse en una famosa presentadora, va subiendo peldaños hasta que topa con un obstáculo, su marido (Mat Dillon), al que eliminará con la ayuda de tres jóvenes sobre los que está realizando un documental. Al final del film la familia del marido de Stone contratará a un matón para que elimine a Suzanne y esconda el cuerpo, pues saben que ella es la responsable. Tras matarla, una de las jóvenes que ha quedado en libertad por no estar implicada en el asesinato del marido de Suzanne, Lydia Mertz (Allison Follard), concluye el film con la siguiente reflexión:

“Suzanne solía decir que no eras nadie en Estados Unidos a menos que estuvieras en la Televisión. Porque, ¿qué sentido tiene hacer algo que valga la pena si no hay nadie mirando? Entonces cuando la gente está mirando, te hace ser una mejor persona. Así que si todos estuvieran en la televisión todo el tiempo, todos serían mejores personas. Pero si todos estuvieran en la televisión todo el tiempo no quedaría nadie para mirar. Ahí es donde me siento confundida. Sin embargo, la próxima semana me pondrán en un vuelo para ir al *show de Oprah*<sup>16</sup>. (...) Es algo sorprendente el pensar que yo soy quien se volverá famosa. Suzanne se moriría si lo supiera.”

La obsesión por la fama y la desmedida ambición por conseguirla también se refleja en la producción española *Dame algo* (Héctor Carré, 1996), en la que los protagonistas Benigno (Nancho Novo), que secuestrará el albergue para vagabundos en el que habita, y Marisol (Natalie Seseña), la periodista que da la noticia, harán de nuevo lo imposible por el inusitado estrellato. La protagonista de *American dreamz, salto a la fama* (Paul Weitz, 2006), Sally Kendoo (Mandy Moore), no tendrá ningún reparo en acostarse con el presentador del programa en el que participa o utilizar a su novio para decantar al público a su favor en tal programa, en esta sátira sobre los *shows* de supuestos talentos artísticos que pululan estos días por las parrillas de cualquier televisión comercial generalista. El personaje de Kendoo demuestra que mediante la televisión “la fama es

---

<sup>16</sup> Famoso *Talk show* estadounidense presentado por Oprah Winfrey.

accesible a cualquiera, con una condición: que no tenga reparos en narrar lo inenarrable ante decenas, miles, centenares de miles, tal vez uno o dos millones de conciudadanos desconocidos” (del Rey Morató, 1998: 177).

En la línea de lo escrito por del Rey Morató, nos encontramos con la anteriormente citada *Reality* (Matteo Garrone, 2012). El film italiano nos cuenta la historia de Luciano (Aniello Arena), un pescador napolitano que se obsesiona hasta tal punto con participar en el programa de televisión *Gran hermano*, que acabará dedicando el resto de su vida a éste único fin. Ante la imposibilidad de conseguir convencer a productores, u otros trabajadores del programa, para que le dejen participar, Luciano llevará a cabo todo tipo de ideas descabelladas, como realizar una peregrinación a Roma o jugarse el pellejo para contactar con el ganador de una edición anterior del programa.

*Maps to the stars* (David Cronenberg, 2014), es el relato cinematográfico sobre la fama más reciente. El film nos cuenta las obsesiones de varios personajes por ser conocidos por el gran público. Uno de estos personajes es el Doctor Stafford Weiss (John Cusack), un famoso psicólogo de estrellas de televisión cuya única motivación en la vida es conseguir convertir a su hijo Benjie Weiss (Evan Bird) en una estrella mediática. La madre de Benjie, Cristina (Olivia Williams), está intentando encauzar la carrera de éste tras su paso por una clínica de rehabilitación, sin embargo el joven volverá a recaer en las drogas, que le llevarán a matar el perro de su único amigo por accidente. Al final del film Benjie se suicidará junto a su hermana Agatha (Mia Wasikowska), cansado de tener que seguir los dictados de sus padres. Las pastillas que toman para suicidarse provienen de una estrella de cine, Havana Segrand (Julianne Moore), paciente del Doctor Stafford. Así el cine representa en este primer nivel a unos individuos sin contención, capaces de utilizar cualquier medio que éste en su mano para alcanzar el estatus de celebridad que, tal y como la televisión da, la televisión quita.

A este último respecto de la volatilidad y fragilidad de la fama que otorga el medio televisivo, el cine también dedica otro espacio en su relato sobre tal fenómeno. Sucede en *Quizshow, el dilema* (Robert Reford, 1994), en particular

con el personaje de Herbie Stempel (John Turturro), el concursante del programa 21 que estando en la cima de su estrellato será retirado del programa por haberse estancado los índices de audiencia. El cine dirige entonces su mirada a la industria televisiva como los creadores de este fenómeno, señalándolos como los responsables de una fama que en su argot económico acaba convirtiéndose en beneficios para su empresa. Woody Allen realizaría un interesante ejercicio de análisis sobre este hecho con *Celebrity* (1998), en la que los personajes del film se mueven entre el deseo de una fama caprichosa que alcanza a quien no la ansía y arrastra a las sombras a quien la anhela. En particular, en el caso televisivo, el personaje de la insegura Robin Simon (Judy Davis) acabará convirtiéndose, sin quererlo ni beberlo, en un famoso personaje al que la gente reconoce por las calles. El español Álex de la Iglesia en *Muertos de risa* (1999) también reflejaría la celebridad de la pareja de humoristas, Nino (Santiago Segura) y Bruno (El Gran Wyoming), que a lo largo de los años tendrían sus vaivenes con el público, conforme la televisión y en particular su industria los fuera haciendo aparecer en la pequeña pantalla. Y continuando con la comedia *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy* (Adam McKay, 2004), también dará cuenta de la volatilidad de una fama, la televisiva, que puede costar años en conseguirse y que en cuestión de segundos se puede perder. Así le sucede a Ron Burgundy (Will Ferrel), el presentador de las noticias de la KVWN en San Diego que tras once años en ese puesto será despedido y el público le dará la espalda por haber metido la pata al despedir las noticias insultando sin querer al público de San Diego.

En el retrato del cine también hay una mirada hacia los personajes que un día la televisión ensalzó y con el tiempo olvidó. En ocasiones muñecos rotos que viven de logros pasados para seguir malviviendo. Curioso es el caso de las películas *La pareja chiflada* (Herbert Ross, 1975), *Mi año favorito* (Richard Benjamín, 1982) y *Ginger y Fred* (Federico Fellini, 1985), en las que los protagonistas son viejas glorias del espectáculo completamente olvidadas y a los que la televisión les da una última posibilidad de mostrarse ante las cámaras que el cine interpreta como redención. *El showman de los sábados* (Billy Cristal,

1992) sigue la línea marcada por estos títulos. El personaje principal del film, Buddy Young Jr. (Billy Cristal), es un comediante que verá como su fulgurante carrera se va al garete por unas desafortunadas declaraciones en televisión. En el film de Cristal se repite uno de los esquemas que se suele apreciar en este relato sobre aquellos a los que la televisión ensalzó y luego dejó caer; se trata de la muestra de desdén hacia aquellos que más intentan ayudar a la persona que ha obtenido la fama.

Sucede así con el hermano de Buddy Young Jr., el cual es responsable del ascenso de este a lo más alto del escalafón televisivo. A lo largo del film se puede apreciar cómo, conforme Young Jr. va adquiriendo más popularidad, el trato que da a su hermano cada vez es peor. Un aspecto que también se puede observar en las películas anteriormente citadas en esta segunda mirada. Más adelante *Dame un respiro* (James Lapine, 1993) con Michael Chapman (Michael J. Fox), un niño que fue famoso en su infancia por aparecer en series de televisión, y *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) con Donnie Smith (William H. Macy), el campeón infantil de *What do kids know*, tratarían esa imagen del olvido por parte del público a través de dos personajes que la televisión hizo famosos en su infancia, pero que con el tiempo acabarían desapareciendo de la pantalla. *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003) es otro relato más sobre una celebridad venida a menos, Bob Harris (Bill Murray), un actor en horas bajas que se ve condenado a realizar un spot comercial de whisky para la televisión nipona (figura 41).



**Figura 41 - Bob Harris o la televisión como refugio para viejas celebridades del cine**

Muy interesante resulta al respecto el film *El desafío: Frost contra Nixon* (Ron Howard, 2008) en la que se aprecia cómo la televisión vuelve a derrotar al expresidente Richard Nixon, como ya hiciera una primera vez durante el primer debate televisado entre el mismo Nixon y John F. Kennedy en 1960. Este relato hacia aquellos a los que la televisión encumbró y posteriormente dejó en el olvido se cierra con el personaje de Cheyenne (Sean Penn) en *Un lugar donde quedarse* (Paolo Sorrentino, 2011). Cheyenne es una estrella de rock retirada, después de que dos de sus fans se suicidaran. La televisión jugaría un papel importante en la decisión del músico, ya que ésta repetirá de manera continuada la noticia de dicho suicidio. *Un lugar donde quedarse* también ofrecerá, una vez más, el camino de la redención del protagonista. En esta ocasión a través de la caza, por parte de Cheyenne, del nazi que acosó a su padre durante su encierro en Auschwitz. Es éste un relato de antihéroes, de personajes para los que un tiempo pasado siempre fue mejor.

El retrato visto en el cine de la fama que otorga la televisión se dibuja también sobre la sorpresa y la reacción del individuo cuando es el medio el que lo elige para convertirse en el centro de todas las miradas. Es un retrato en el que el individuo seleccionado por la televisión mira desde una cierta distancia, como esperando a ver qué sucederá, para posteriormente verse implicado por completo en un extraño proceso provocado por el medio televisivo, el cual convierte al ciudadano de a pie en un rostro simbólico, héroe para algunos, villano para otros. Algo así le sucedía al profesor de literatura Thornton Sayre (Clifton Webb) en *Dreamboat* (Claude Binyon, 1952). Tras la emisión de varias películas antiguas a través de la televisión, en las que Sayre es el protagonista, el profesor de literatura se verá rodeado por una fama que dejó atrás en su juventud y que no desea volver a recuperar.

También es el caso de Larry “Lonesome” Rhodes (Andy Griffith) de *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957), el vagabundo reconvertido en líder mediático por obra y gracia de las audiencias. También Beverly Boyer (Doris Day) en *Su pequeña aventura* (Norman Jewinson, 1963) dejará de realizar sus labores de ama de casa para convertirse en una famosa personalidad televisiva.

Más significativo es el caso de Sonny Wortzik (Al Pacino) en *Tarde de perros* (Sidney Lumet, 1975), que se verá encumbrado al estrellato por atracar un banco en directo. Hasta el granjero Ben Singleton (Ian Holm) se convertirá en toda una celebridad cuando tenga que recorrer cien millas con sus quinientos gansos hasta Londres durante una huelga de transportes en *Laughterhouse* (Richard Eyre, 1984).

Como vemos, cualquier razón espectacular servirá a la televisión para convertir al hombre corriente en un hombre reconocido por millones. En *Héroe por accidente* (Stephen Frears, 1992) esta razón será el haber rescatado a los pasajeros de un avión accidentado, pero no será el verdadero salvador Bernie Laplante (Dustin Hoffman) quien se lleve los honores, sino el atractivo vagabundo John Bubber (Andy Garcia) el que conquistará a la audiencia. Hartos de una fama que no habían deseado acabarán Cliff Spab (Stephen Dorff) y Wendy Pfister (Reese Witherspoon), los supervivientes de un secuestro por parte de un grupo de terroristas en una tienda. Spab se convertirá en toda una celebridad durante el mes de secuestro que los terroristas emitirán por televisión, expresando su desencanto con la frase “¡Así que, qué carajo!”<sup>17</sup>, frase que tomará el público repitiéndola hasta la saciedad.

La fama de estos dos jóvenes durará hasta que la televisión encuentra otro nuevo filón en Barbara Wyler (Amber Berson), una estudiante que abrirá fuego contra Spab y Pfister en un acto público al grito de “¡Todo importa!”<sup>18</sup>, que se convertirá en la nueva proclama del público. En *Asesinos natos* (Oliver Stone, 1994) la televisión elevará a la categoría de celebridades a la pareja de asesinos en serie Mickey Knox (Woody Harrelson) y Mallory Knox (Juliete Lewis) por matar a más de 40 personas. El profesor de literatura inglesa Howard Brackett (Kevin Kline) se verá asediado por las cámaras de televisión y la opinión pública estadounidense en *In & out, dentro o fuera* (Frank Oz, 1997) cuando uno de sus antiguos alumnos, Cameron Drake (Matt Dillon), le dedique a través de la televisión el premio Oscar que ha conseguido y diga que Brackett es homosexual. Truman Burbank (Jim Carrey) no será consciente de su fama hasta

---

<sup>17</sup> Traducción propia: So Fucking What!

<sup>18</sup> Traducción propia: Everything matters!

que se da cuenta de que todo lo que sucede a su alrededor no es más que un programa televisado del cual es el protagonista en *El show de Truman* (Peter Weir, 1998).

Peor es el caso del secuestrador Sam Baily (John Travolta) en *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1998), que ni siquiera sabía lo que hacía cuando secuestraba el museo de historia natural con la esperanza de recuperar su trabajo, y al que la televisión elige como nueva marioneta para subir las audiencias con trágico resultado. Con un argumento muy similar al de *El show de Truman*, *Ed tv* (Ron Howard, 1999) también tendrá como protagonista a un personaje que será grabado durante las 24 horas del día en su vida cotidiana. La principal diferencia con el film de Weir es que el protagonista, Ed Pekurny (Matthew McConaughey), es consciente de esta filmación. Al principio Pekurny disfrutará por la fama que le otorga, pero posteriormente querrá deshacerse de ella por los problemas que le acarrea. Sin duda este estatus que otorga la televisión a aquel que aparece en su pequeña pantalla por un caso espectacular es lo último que desea Jeffrey Wigand (Russell Crowe) en *El dilema* (Michael Mann, 1999). Lo único que conseguirá Wigand con ese estatus será el divorcio de su mujer y la pérdida de su nivel de vida cuando éste salga por el televisor denunciado a la industria tabacalera estadounidense.

Y es que, como vemos en algunas de estas películas, el peso de la fama otorgada por la televisión es un peso en ocasiones difícil de aguantar, sobre todo si ello conlleva que cada cierto tiempo te tiren cualquier producto de *fast food*, como le sucede a David Spritz (Nicolas Cage), el presentador de la sección meteorológica en un programa matinal en el film *El hombre del tiempo* (Gore Verbinski, 2005). Mejor suerte correrá el protagonista de *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008), Jamal K. Malik (Dev Patel), un joven de los suburbios que la televisión encumbrará al estrellato al ganar el gran premio del concurso *¿Quién quiere ser millonario?*, pero después de pasar por todo un suplicio de torturas e interrogatorios para descubrir si miente.

En *Hancock* (Peter Berg, 2008), el superhéroe que da nombre a la cinta (Will Smith) tendrá que adaptarse a las normas de la escena mediática para conseguir cambiar su fama de destróvalo-todo. Ray Embrey (Jason Bateman),

un profesional de las relaciones públicas al que Hancock salva de un accidente ferroviario, ayudará al denostado superhéroe a cambiar su fama. Antes de conocer a Embrey, el protagonista del film es continuamente televisado en terribles incidentes en los que, a pesar de la buena intención del personaje interpretado por Will Smith, acaba por crear terribles daños en infraestructuras y otros bienes públicos. A pesar de una primera negativa por parte de Hancock a Embrey, el superhéroe acabará aceptando los dictados del profesional de las relaciones públicas para cambiar su imagen ante el gran público, a pesar de que anteriormente no le importaba lo que otros pudieran pensar sobre él.

Y será el personaje de Bud Jonson (Kevin Costner) en *El último voto* (Joshua Michael Stern, 2008) el que cierre este retrato con un nuevo relato sobre el hombre corriente lanzado al estrellato a través del medio televisivo por un hecho espectacular, en esta ocasión haberse convertido en la persona que va a decidir quién será el próximo presidente de los Estados Unidos. Es este un retrato, el del individuo elevado a la categoría de celebridad mediante la televisión, que pone al hombre ante una lucha que no desea, que se ve impotente ante la fortaleza de la industria televisiva, y en la que se presenta al objeto televisivo como un elemento de un poder tal que, una vez pasa por la vida de alguien, ésta no volverá a ser igual que antes, ya sea para bien o para mal.

En ciertas ocasiones la fama que ofrece la televisión, a pesar de haber sido buscada, conlleva una serie de inconvenientes para el que la ostenta. En la filmografía japonesa encontramos un texto cinematográfico que resume esta máxima de una fama capaz de atraer problemas, se trata de *Perfect blue* (Satoshi Kon, 1997). El film de animación nipón nos cuenta la historia de Mima Kirigoe (Junko Iwao), la cantante de un famoso grupo de J-pop<sup>19</sup> que decide pasarse al mundo de las series de televisión. Tras su salida del grupo musical en el que solía actuar, Kirigoe empezará a recibir fax amenazantes por parte de un fan. La ahora actriz será contratada para actuar en la serie *Double bind*.

En esta serie de ficción tendrá que interpretar una escena de violación. Su manager, Tadokoro (Shinpachi Tsuji) cree que de esta manera Kirigoe

---

<sup>19</sup> Género musical japonés.

conseguirá cambiar el estereotipo angelical que la persigue. El productor de la serie será brutalmente asesinado –el asesino le arranca los ojos-. La actriz empezará a tener alucinaciones que la llevarán a pensar que ella es la responsable del asesinato. A través de Rumi (Rica Matsumoto), amiga y antigua estrella musical, Mima descubrirá que su acosador ha creado una página web en la que parece que es ella misma la que está escribiendo las entradas de dicha página. Al final del film se descubre que es Rumi la que ha llevado a cabo los asesinatos que acontecen en la película. La obsesión de Rumi por Kirigoe, en concreto por su faceta musical, la ha llevado a eliminar a aquellos que querían cambiar la imagen angelical de la ahora actriz. Al final del film se puede observar a Kirigoe visitando a Rumi en una institución mental. Rumi sigue creyendo que ella es Mima Kirigoe cuando todavía formaba parte del grupo de J-pop. A lo largo de todo el film el universo televisivo ocupa un lugar primordial; los escenarios de la serie en la que Mima Kirigoe participa, los profesionales que forman parte de ella, los televidentes que observan atentos las actuaciones musicales de la artista etc.

*Perfect Blue* nos muestra una particular mirada de la fama otorgada por el medio televisivo que puede acabar convirtiéndose en pesadilla. Kon regresó al terreno de la fama y los medios en una cinta posterior, *Millennium actress* (Satoshi Kon, 2001). En esta cinta una periodista de televisión, Genya Tachibana (Shōzō Iizuka), llevará a cabo una investigación sobre la actriz retirada Chiyoko Fujiwara (Miyoko Shōji, Mami Koyama y Fumiko Orikasa). El film se adentra en la vida de este personaje, Fujiwara, contando el estrellato de la actriz y la posterior reclusión de esta. Este relato menor, sobre la fama buscada a través de la televisión que acaba por convertirse en pesadilla, tiene más peso en la filmografía oriental que en la occidental.

### 3.12. Unos apuntes sobre la publicidad

“La historia de la televisión es también la de una ascensión imparable de la publicidad como fuente financiera y como determinante de sus programaciones (...) en definitiva todo se vuelve espacio publicitario potencial”

(Bustamante, 1999: 127). Este espacio, el de la publicidad que habita y nutre la televisión, es un aspecto que el cine refleja desde la crítica y la sátira. Una publicidad omnipotente y todopoderosa que el cinematógrafo nos presenta como responsable de muchos de los males que azotan al medio televisivo.

La denuncia del inmenso poder que la publicidad ejerce sobre el medio se articula de manera temprana y en particular se concentra con más fuerza y simbolismo en los años 50, cuando la televisión comenzaba a convertirse en el medio de masas que es hoy. Así sucede en las ya comentadas *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957), *Quizshow, el dilema* (Robert Reford, 1994) o *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005). En estos últimos filmes se cuestionan y atacan las medidas que los patrocinadores de los programas de televisión son capaces de llevar a cabo para que aumenten sus ventas, y cómo, en la mayoría de los casos, las cadenas de televisión aceptan sus exigencias para no perder dinero. Tras este retrato otras cintas analizarían el fenómeno publicitario desde dentro del mismo ámbito de la publicidad, señalando las causas y consecuencias que este provoca en el medio televisivo.

*Frenos rotos, coches locos* (Robert Zemeckis, 1980) utilizaría la comedia para dar paso a un discurso crítico contra las técnicas publicitarias del momento. El film nos cuenta la historia de Rudy Russo (Kurt Russell), un vendedor de coches de segunda mano que utilizará las formas más escandalosas de publicidad a través del medio televisivo, y otros espacios, para conseguir que la tienda de coches en la que trabaja tenga más éxito que la que está frente a la suya. La meta final de Russo es presentarse a las elecciones a senador del estado. Para conseguir aumentar las ventas, el personaje interpretado por Kurt Russell y los propietarios de la tienda de enfrente harán anuncios en los que aparecen mujeres desnudas y explosiones. El film de Zemeckis pretende denunciar las agresivas técnicas que en muchas ocasiones se utiliza en el discurso publicitario que ofrece la televisión.

*Locura publicitaria* (Patrick Nelly, 1985) y *Gente loca* (Tony Hill y Barry L. Young, 1990) son dos comedias que se adentran en el mismo terreno y que dibujan a los publicitarios como verdaderos descerebrados capaces de realizar

cualquier cosa por una cuota de mercado. Sin abandonar la comedia, el film *Millonario al instante* (Arthur Hiller, 1990) también nos ofrecerá una representación de un profesional de la publicidad en el cine, el personaje de Spencer Barnes (Charles Grodin). La cinta sigue las desventuras de Jimmy Dworski (James Belushi), un pícaro que se encuentra en la calle con la agenda de Barnes, un publicitario con clientes adinerados. Dworski suplantarán entonces a Barnes en las reuniones que este tenía planeadas consiguiendo, en algunas ocasiones, tan buenos contratos como los que podría conseguir el propio profesional de la publicidad. Al final del film Dworski contratará a Barnes para trabajar juntos en el negocio publicitario.

Mucho más interesantes y reveladoras son las películas *How to get ahead in advertising* (Bruce Robinson, 1989) y *Ladrones de anuncios* (Mauricio Nichetti, 1989), sátiras del mundo publicitario encuadradas en el género de la comedia fantástica. En la primera un publicitario, Denis Dimbleby Bagley (Richard E. Grant), descubrirá que bajo su cuello tiene un bulto que ha cobrado vida y que es todo un genio en el arte de vender cosas (figura 42), mientras que la segunda es un ejercicio experimental en el que la publicidad se va entremezclando con la retransmisión de una película por televisión, destrozando por completo el discurso principal de tal film. En ambas cintas se cuestiona y se critica el espacio que la publicidad ha tomado en los medios de comunicación, dejando de lado la lógica, para argumentar la falta de coherencia, salvo la económica, en la relación entre la televisión y la publicidad.



**Figura 42 - Denis Dimbleby Bagley y su *bulto*, encarnación de la crítica cinematográfica hacia el discurso de la publicidad televisiva**

En la crítica que el discurso cinematográfico construye sobre el sector de la publicidad en la televisión hay un director que despunta sobre el resto. Se trata de Federico Fellini. A lo largo de su carrera el italiano denunció en varias ocasiones la publicidad en televisión, especialmente por la falta de integridad artística y el daño que hacía al cine en la pequeña pantalla:

“Yo no odiaba los anuncios. Simplemente no me gustaban. He visto muchos anuncios muy pobres en televisión. Así como creo que la programación televisiva no tiene por qué ser cualitativamente inferior solo porque es televisión, los anuncios podrían ser un intento de pequeñas piezas artísticas. Lo que odiaba era tener pausas comerciales en mis películas cuando estas se pasaban por televisión. Destrozan el ritmo. Me opongo firmemente a que las películas sean interrumpidas por anuncios (Chandler, 2001: 225)<sup>20</sup>.

La complicada relación de Fellini con la televisión, y en particular con el espectro publicitario que vive en éste, se pone de manifiesto en la anteriormente citada *Ginger y Fred* (1985) y en *Entrevista* (1987). En la primera se pueden apreciar varias vallas publicitarias diseñadas por el propio autor y en la segunda se pone de manifiesto su denuncia de la espectacularización del discurso publicitario en varias escenas del film. Durante un paseo que el propio Fellini lleva a cabo junto a un grupo de japoneses que han venido a entrevistarle en Cinecittà<sup>21</sup>, se suceden los rodajes de anuncios espectaculares. A pesar de su animadversión por la publicidad el director italiano también realizó varios anuncios para televisión para marcas como Campari o Barilla.

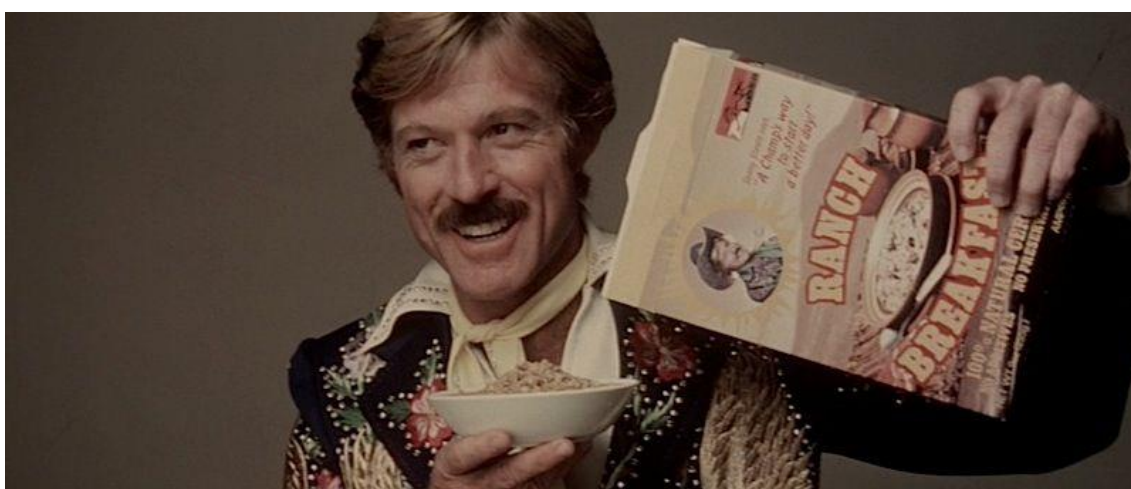
Además de causante de muchos problemas, el cine dibuja el espacio publicitario de la televisión como un área de trabajo de bajo nivel profesional. Mientras que a otras profesiones propias del medio se les da en ocasiones un valor añadido, véase la labor periodística por ejemplo, la de los publicitarios y los que rodean ese mundo, actores, directores, etc. es reflejada por el discurso cinematográfico como un paso atrás en la carrera de estos trabajadores.

---

<sup>20</sup> Traducción propia: I didn't hate the existing TV commercials. I didn't like them. I had seen so many poor ones on television. Just as I believe television programming doesn't have to be inferior in quality just because it's on television, commercials could be miniature artistic endeavors. They should be the best they can be for what they are. What I hated was having commercials break my films when they were shown on television. They destroyed the rhythm. I strongly oppose the movies being interrupted by commercials.

<sup>21</sup> Estudios de cine en Roma

Observamos este reflejo en los filmes *El jinete eléctrico* (Sydney Pollack, 1979) o *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003), en los cuales una famosa estrella del rodeo, Sonny Steele (Robert Redford) (figura 43), que protagoniza la primera, y un famoso actor, Bob Harris (Bill Murray), que protagoniza la segunda, se ven abocados a tener que protagonizar anuncios para mantener su estatus de vida en un momento en el que han dejado de ser populares en sus respectivas profesiones. Es una concepción por tanto negativa y en la que se oferta un mundo en el que ganar dinero fácil si no se tienen escrúpulos.



**Figura 43 - Sonny Steele o la publicidad televisiva como un área de trabajo de bajo nivel profesional**

El cine cuenta con detalle el relato espectacular de una publicidad que puede llegar a anunciar cualquier cosa a través de la pequeña pantalla. Son muchísimas las películas en las que encontrar los más singulares anuncios ficticios. Sirva como ejemplo, y por resultar de los más espectaculares, los que aparecen en las dos entregas de *Robocop* (1: Paul Verhoeven, 1987, 2: Irvin Keshner, 1990), que van desde un producto, *Magnavolt*, que mata a quien trata de robar un coche, a una crema solar, *Sunblosck 5000*, preparada para que los rayos del sol no quemen cuando la capa de ozono desaparezca por completo.

### 3.13. Y la televisión se metió en el cine

Un fenómeno que se repite con asiduidad entre la televisión y el cine es el de la retroalimentación. Las estructuras narrativas de uno y otro medio se nutren a menudo de textos creados en el otro. De esta manera nos encontramos con asiduidad con películas basadas en programas de televisión y con programas de televisión basados en películas. Este ejercicio de hipertextualidad, en el que las figuras del hipertexto y el hipotexto se intercambian en decenas de ocasiones, suma a su ecuación otros elementos como géneros, formatos o dimensión temporal (secuelas, precuelas etc.).

El género televisivo que más se ha versionado en el universo cinematográfico es el de las series de televisión. Famosas franquicias cinematográficas han tenido su origen en programas televisivos como *Mission: Impossible* (Bruce Geller, 1966), *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966) o *Power Rangers* (Haim Saban y Shuki Levy, 1993). La utilización de los textos televisivos en el espectro cinematográfico tiene una explicación mayormente económica:

“la idea de que el riesgo debe quedar fuera del negocio del espectáculo no es una intuición gratuita, ya que una de las características esenciales de los productos audiovisuales es la gran inversión económica necesaria y la dificultad de rentabilizarlos en un plazo corto de tiempo. Esta filosofía de producción se manifiesta de diferentes formas, entre las que la adaptación de obras que ya han funcionado anteriormente, del mismo medio o de otros, es la más evidente” (Cascajosa Virino, 2006: 13).

Por esta razón no es de extrañar que en la gran pantalla hayamos visto adaptaciones de famosas series de televisión, en particular norteamericanas, como *El fugitivo* (Roy Huggins, 1963), *La familia Addams* (Charles Addams, 1964) o *La tribu de los Brady* (Sherwood Schwartz, 1969).

Las series de televisión se han metido en el discurso cinematográfico no solo como adaptaciones, también han sido capaces de introducir su propia narrativa directamente en la pantalla de los cines. Varias han sido las series de televisión que han emitido su piloto, uno de sus episodios o su capítulo final en los cines, como técnica de marketing en la mayoría de los casos. Así sucedió, por ejemplo, con las series *El llanero solitario* (George W. Trendle y Fran Striker, 1949), *El sorprendente hombre araña* (Alvin Boretz, 1976) o *Battlestar Galactica*

(Richard A. Colla y Alan Levi, 1978). Otro de los formatos a través del cual las series de televisión han conseguido meterse en la pantalla cinematográfica es el de la reedición, esto es la reestructuración de una serie a través de la ampliación o disminución de la duración original o el cambio de posición de escenas para imitar el discurso cinematográfico. De esta manera series como *I love Lucy* (Jess Oppenheimer, 1951), la japonesa *Astroboy* (Osamu Tezuka, 1952) o *Galactica 1980* (Glen A. Larson, 1980) consiguieron formar parte del espectro cinematográfico.

La adaptación de series de televisión animadas ha sido un denominador común en las políticas de algunos de los grandes estudios norteamericanos y japoneses. Las películas basadas en series de animación han supuesto pingües beneficios para los gigantes del entretenimiento. Estas adaptaciones se han llevado a cabo a través del mismo género animado o el paso de la animación a la actuación de seres humanos reales. En el primer caso nos encontramos con casos particularmente populares como el de las series animadas *Los Simpsons* (Matt Groening, 1989) o *South Park* (Trey Parker y Matt Stone, 1997), las cuales dieron lugar, respectivamente, a las cintas *Los Simpson: la película* (David Silverman, 2007) (figura 44) y *South Park: más grande, más largo y sin cortes* (Trey Parker, 1999). Japón también cuenta con una franquicia basada en una serie de animación que le ha generado pingües beneficios, *Doraemon* (Fujiko F. Fujio, 1969). La serie, basada a su vez en un popular manga<sup>22</sup>, ha dado pie a unas 30 películas animadas.



**Figura 44 - *Los Simpson: la película*, un ejemplo de texto televisivo trasladado al cine**

---

<sup>22</sup> Palabra utilizada para definir a los cómics en Japón.

El segundo nivel que mencionábamos, el paso de la animación a la actuación humana, se ha convertido en un fenómeno ampliamente extendido en nuestros días. El caso de la franquicia *Transformers* (Hasbro y Takara Tomy, 1984), que nació como una serie de figuras de acción para posteriormente convertirse en una exitosa serie cinematográfica, es uno de los casos más famosos dentro de este nivel. Las cuatro cintas que componen la serie – *Transformers* (Michael Bay, 2007), *Transformers: la venganza de los caídos* (Michael Bay, 2009), *Transformers: el lado oscuro de la luna* (Michael Bay, 2011) y *Transformers: la era de la extinción* (Michael Bay, 2014)- han generado más tres billones de dólares en todo el mundo<sup>23</sup>. *Garfield: la película* (Pete Hewitt, 2004), su secuela, *Garfield 2* (Tim Hill, 2006) y *Alvin y las ardillas* (Tim Hill, 2007) son otros casos recientes de adaptaciones de series de animación a filmes interpretados por actores reales.

### 3.13.1. Y el cine en la televisión

El cine se nutre de material televisivo para crear parte de sus contenidos, pero también la televisión construye parte de su relato mediante el cine.

“Todos los grandes operativos (MGM, Paramount, Warner Bros. y 20th Century Fox), Universal y Columbia realizaron adaptaciones. En la mayor parte de las ocasiones las adaptaciones se realizaban dentro de la misma empresa, es decir, que la productora de la película original pasaba el material a su división televisiva, incluyendo a Screen Gems respecto a Columbia y el inicio de la colaboración entre Universal y MCA a través de Revue” (Cascajosa Virino, 2006: 284).

Tal y como indica Cascajosa en su libro, este fenómeno de la adaptación de películas a series de televisión tuvo un gran éxito desde los años cincuenta hasta la década de los noventa. Sin embargo, “el número de series de televisión basadas en películas se ha estancado, quizás debido al elevado número de fracasos durante los noventa.

---

<sup>23</sup> *Boxofficemojo.com* consultado el 2 de marzo de 2015  
<http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=transformers.htm>

Tal y como ocurriera en el caso de la televisión que se metía en el cine, las adaptaciones de películas a series de televisión también se pueden clasificar a través de géneros, formatos y dimensiones temporales. Cintas como *Terminator* (James Cameron, 1984), *Stargate* (Roland Emmerich, 1994) o *Fargo* (Joel y Ethan Coen, 1996) han generado relatos televisivos con gran popularidad en la pequeña pantalla.



**Figura 45 - *Fargo*, un ejemplo de texto cinematográfico adaptado a la televisión**

En el pasado la adaptación del cine a la televisión se consideraba como un relato menor, el texto fílmico era el que mantenía mayor prestigio. Los datos de presupuesto, los actores que participaban en el proyecto (con menor fama) y la celeridad con la que se debían llevar a cabo los proyectos televisivos así lo confirmaban. En la actualidad, y en particular gracias a la llegada de nuevas plataformas de entretenimiento a través de internet (Netflix, Hulu etc.), la balanza parece compensarse, adquiriendo las nuevas versiones televisivas un valor adquirido que se puede apreciar en los presupuestos de los proyectos y el prestigio de los profesionales que participan en estos.

#### 3.14. *Self-made man*

En el imaginario cultural del siglo XX y principios del XXI en los Estados Unidos existe una figura que a menudo se repite en el discurso cinematográfico que nos llega de aquel país, y que por ende se reproduce en el relato que el cine dibuja sobre la televisión. Se trata del *Self-made man* (el hombre hecho a sí mismo). Estos personajes son aquellos que “empiezan con poco y, a través de la aplicación diligente de hábitos y valores, llegan a ser algo y alguien mucho más rico” (Pendergast, 2000: 55)<sup>24</sup>.



**Figura 46 - Lou Bloom, el epítome del hombre hecho a sí mismo en televisión**

El personaje de Lou Bloom (Jake Gyllenhaal) (figura 46) en *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) supone el epítome de esta figura del hombre hecho a sí mismo en el relato que el cine de ficción nos cuenta sobre la televisión. Bloom, que se convierte a lo largo del metraje en presidente de su propia compañía de noticias, se nos presenta en la primera escena del film como un ladronzuelo. El camino que sigue el personaje interpretado por Gyllenhaal para alcanzar su meta está lleno de triquiñuelas, falta de escrúpulos, condiciones éticas o empatía por sus compañeros de profesión. Son estas características las que lo conducen a

---

<sup>24</sup> Traducción propia: someone who started with little and, through the diligent application of habits and values, became something and someone much richer.

su sueño; él mismo se define a lo largo del metraje como “alguien que trabaja duro. Me pongo objetivos altos y me dicen que soy persistente.” Si bien es cierto que Bloom trabaja duro, se pone objetivos altos y es, sin duda, persistente, no lo es menos que se aprovecha de la inocencia de sus colaboradores, es capaz de piratear la furgoneta de su competidor para que este sufra un accidente o deja que su principal asociado sea tiroteado frente a su cámara para poder grabarlo y obtener un beneficio económico.

En este sentido, como ya hacíamos referencia en un capítulo anterior, Bloom nos recuerda al personaje de Chuck Tatum (Kirk Douglas) en *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951). Tatum es un periodista egoísta que solo busca su propio beneficio a la hora de contar una historia. La gran diferencia entre *Nightcrawler* y *El gran carnaval* es que Bloom consigue el éxito a través de estos métodos sin ética, mientras que Tatum, a consecuencia, de la utilización de unos métodos similares acabará muriendo antes de revelar como causó la muerte de Leo Minosa (Richard Benedict) -que ha quedado atrapado en una cueva- manipulando a la esposa de Minosa y las personas responsables de su rescate. Ambos individuos, Bloom y Tatum comparten caminos similares, los dos empiezan con poco y tienen una ambición desmedida.

Otro personaje hecho a sí mismo, salvando las distancias con los dos anteriormente citados, es el de Mike Wallace (Christopher Plummer) en *El dilema* (Michael Mann, 1999). Este periodista que ha entrevistado a terroristas, presidentes y otros protagonistas de la historia del siglo XX es un hombre respetado que ha llegado a lo más alto de la carrera periodística. Es un profesional que muestra integridad y que el cine representa como alguien que ha sabido labrarse una carrera en la pequeña pantalla. Sin embargo, durante el caso que está investigando contra una tabacalera se posicionará de parte de la cadena de televisión para la que trabaja y que pretende censurar una entrevista contra una fuente que tiene información delicada, ya que esta información podría afectar a dicha cadena de televisión. Frente a su productor, Wallace pronuncia este discurso:

“No estoy hablando de fama, vanidad, CBS. Estoy hablando de cuando estás más cerca del final de tu vida que del principio. ¿En qué piensas entonces? ¿En el futuro? ‘¿En el futuro, haré esto, haré aquello?’ ¿Qué futuro? Lo que piensas es ¿cómo me verán al final cuando me haya ido? En el camino, supongo que habré provocado algún impacto. Cubrí lo de Irán, el Ayatola, Malcolm X, Martin Luther king, Saddam, Sadat, etc. Les mostré a ladrones en traje de negocios. Pasé toda una vida construyendo todo eso. Pero la historia siempre recuerda lo que hiciste al final. Y si eso es apoyar un segmento que le permitió a un gigante del tabaco destruir a esta cadena. ¿Hace eso vacilar a alguien?”

De esta manera, este periodista televisivo hecho a sí mismo, con criterios éticos y una pauta de trabajo que antepone la veracidad de la información a la del mero beneficio para la industria, se derrumba y cede ante los designios de la cadena. Una imagen icónica que nos demuestra que en el relato de estos profesionales hechos a sí mismo, estos individuos que parecen incapaces de doblegarse ante los dictados de sus empleadores, también pueden caer ante la presión.



**Figura 47 - Ernie 'Chip' Douglas, un personaje marcado por la televisión**

El film *Un loco a domicilio* (Ben Stiller, 1996) (figura 47) nos presentará otro personaje hecho a sí mismo, pero esta vez usando el género de la comedia;

Ernie 'Chip' Douglas (Jim Carrey) es un instalador de televisión por cable que vive obsesionado con el tubo catódico. Su adicción por este aparato lo ha llevado a convertirse en un ser solitario y sociópata. En el film Douglas obliga a Steven M. Kovacs (Matthew Broderick) a mantener una relación de amistad con él, utilizando métodos como la extorsión o la amenaza. Al final del film, en una escena en la que Douglas y Kovacs luchan a vida o muerte, Douglas describe la influencia que la televisión tuvo en su educación. De esta manera descubrimos a un personaje hecho a sí mismo en el que el medio televisivo ha tenido una influencia decisiva. Al final del film el personaje interpretado por Jim Carrey cae al vacío y su cuerpo es atravesado por la punta saliente de la enorme antena de televisión en donde tiene lugar la pelea entre los dos protagonistas de la cinta. En ese momento el film nos presenta a varios ciudadanos que estaban viendo la televisión y cómo reaccionan ante el corte de la señal debido al incidente entre Douglas y Kovacs. Uno de estos televidentes apaga la televisión y se pasa a la lectura.

Este relato de los hombres hechos a sí mismos en el universo televisivo que nos cuenta el cine es un relato de pulsiones e instintos, una mirada en la que los fundamentos éticos se cuestionan y en el que las consecuencias de las acciones llevadas a cabo por estos personajes parecen imprevisibles.

### 3.15. Ocultos en las sombras, los señores de los medios

En la filmografía analizada hay un personaje que se repite en varias películas. Este rol siempre tiene un nombre diferente y está interpretado por distintos actores. Nos referimos a quien maneja los hilos en la televisión, al señor de los medios, un rol que el cine dibuja de una manera absolutamente gris, y al que otorga características como una ambición desmedida, sobreponer el beneficio de la corporación por encima de cualquier otro y la dedicación de su vida en cuerpo y alma al medio televisivo. Dentro de esta imagen que dibuja el cine sobre estos individuos existe una diferenciación entre los que actúan por criterios económicos y los que lo hacen por otros motivos, bien sean artísticos, por la fama o por puro entretenimiento.

Dentro del primer grupo encontramos al incompetente y despótico heredero del imperio Kyne de medios de comunicación, Walter Kyne (Vincent Price), en *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang, 1956), pero será con *Network, un mundo implacable* (Sydney Lummet, 1976) y el personaje de Frank Hackett (Robert Duvall) (figura 48) con el que se muestre la nueva ola de los ejecutivos en el medio televisivo. Hombres que solo viven por y para la corporación, como Don Jacovich (Peter Donat) en *El síndrome de China* (James Bridges, 1979), el directivo de la KTLA que se opone a emitir una noticia sobre un accidente en una central nuclear por miedo a las represalias que ésta podría tomar.



**Figura 48 - Frank Hackett, estereotipo del ejecutivo de televisión mostrado por el cine en *Network, un mundo implacable***

Aún más siniestro resulta Max Renn (James Woods), uno de los propietarios de Channel 83 en *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), el cual buscará los más violentos y pornográficos programas para conseguir un buen índice de audiencia. Como Renn, Frank Cross (Bill Murray) también aspirará a esta máxima de buscar los programas más violentos para elevar las audiencias en *Los fantasmas atacan al jefe* (Richard Donner, 1988). En *Permanezca en*

*sintonía* (Peter Hyams, 1992) este personaje que controla cada aspecto del medio televisivo es el mismísimo diablo (Jeffrey Jones), el cual se transforma en humano para conseguir nuevos espectadores y las almas de estos. España también nos presentaría a este ambicioso individuo televisivo en el rol de Miguel (Juanjo Puigcorbe) en la comedia *Una chica entre un millón* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1994). Con la maldad digna de un supervillano de la serie Bond, Elliot Carver (Jonathan Pryce) será el señor de los medios que nos presente Roger Spootiswoode en *Tomorrow never dies* (1997). En *Weapons of mass distraction* (Stephen Surjik, 1997) dos serán los magnates que dirijan los designios del medio televisivo para su propio beneficio, Lionel Powers (Gabriel Byrne) y Julian Messenger (Ben Kingsley), que estarán dispuestos a sacrificar cualquier cosa por convertirse en el rey de los media.

La privacidad de la vida de una persona, Ed Pekurny (Matthew McConaughey), y posteriormente la de su familia es lo que sacrificará el presidente de la cadena True TV, Mr. Whitaker (Rob Reiner), para conseguir la tan ansiada cuota de audiencia. También el género femenino se incluye en el relato de estos personajes, aunque de manera exponencialmente inferior. Un buen ejemplo es el de Helen Caperelli (Gina Gershon) (figura 49) una ejecutiva de la CBS que no dudará en interferir en la labor de los periodistas para evitar que se publique una entrevista que podría costarle a la CBS un pleito multimillonario en el film *El dilema* (Michael Mann, 1999). Thomas Dunwitty (Michael Rapaport), el director de programación de *Bamboozled* (Spike Lee, 2000), mantendrá en el aire un *show* racista que obtiene un gran éxito de público.



**Figura 49 - Helen Caprelli, uno de los pocos personajes femeninos que detenta el poder en televisión**

*Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005) nos presentará a William Paley (Frank Langella), presidente de la CBS durante la época en la que Edward R. Murrow (David Strathairn) llevaba a cabo su personal batalla contra *la caza de brujas*, y las disputas que el primero mantuvo con el segundo para salvaguardar los intereses de la corporación. Finalmente en *The tv set* (Jake Kasdan, 2006) tenemos a otra mujer, la encargada de programación de una cadena, Lenny (Sigourney Weaver), una entrometida en la labor de los creativos que sólo desea el mayor de los beneficios, sin importarle la calidad del producto. El cine retrata a estos seres como ejecutivos fríos y sin piedad alguna, cuya capacidad de actuación sobre los contenidos del medio televisivo sólo responde a los criterios de los índices de audiencias.

Más allá del criterio económico existen otros personajes de este tipo cuyo objetivo está encaminado al desarrollo de la propia creación, el interés por la fama, el poder que conlleva el control sobre el medio e incluso la obsesión que

ejerce el mismo. Así sucede con el productor y creador del programa *Deathwatch* de *La muerte en directo* (Bertrand Tavernier, 1980), Vincent Ferriman (Harry Dean Stanton), que vive obsesionado con su programa. Como Ferriman, Christof (Ed Harris), el creador de *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) también dedicará su vida a su programa, controlando cada milímetro y segundo del mismo.

Chuck Barris, (Sam Rockwell) el personaje real del film *Confesiones de una mente peligrosa* (George Clooney, 2002), o la obsesiva directora de programación Joanna Eberhart (Nicole Kidman) de *Las mujeres perfectas* (Frank Oz, 2004) también viven sus vidas íntegramente a través de su trabajo en televisión, buscando y creando los contenidos que mantengan al público frente a la pantalla. Diferentes resultan las motivaciones de Damon Killian (Richard Dawson), presentador del programa *The running man* en *Perseguido* (Paul Michael Glaser, 1987), y Martin Tweed (Hugh Grant), que presenta el *show American dreamz, salto a la fama* (Paul Weitz, 2006) en la película del mismo título. Si los primeros vivían obsesionados con los contenidos que habían creado, estos últimos preferirán el poder y la fama que su posición conlleva. Lo mismo le sucede al incisivo presentador del concurso *¿Quién quiere ser millonario?*, Prem (Anile Kapoor), en *Slumdog millionaire* (Danny Boyle, 2008), un personaje que controla el show a su antojo.

El señor de los medios es un personaje que en la mayoría de los casos el cine muestra escondido de la pantalla televisiva, oculto, obsesivo, preparando su siguiente paso, deseando de tentar al público y sobre todo fanático del poder y del control.

### 3.16. Una segunda mirada a la profesión periodística en la televisión

En capítulos anteriores se ha tratado la figura del periodista que retrata el cine, desde el punto de vista de la ética, el dilema y el posicionamiento social que su profesión conlleva. Pero el cine parece tener una especial fijación por la figura del periodista, y en concreto por el periodista televisivo, cuya labor sirve de excusa perfecta para escenificar el conflicto en el relato cinematográfico.

Abordaremos ahora un retrato que se encuadra bajo la representación principal por parte del cine de la figura del periodista televisivo. Es una mirada más abierta, no tan sujeta a la crítica o al discurso de la profesionalización, y mucho más espectacular que la primera. El drama dejará de ser el género principal de esta imagen para dar paso al suspense, el romanticismo, la acción e incluso el horror.

En esta segunda revisión sobre la figura del periodista que encontramos en el discurso del cinematógrafo se dan dos momentos interesantes de observar en los que el cine los dibuja primero como verdaderos detectives protagonistas de diferentes suspenses, especialmente a finales de los 70 y principio de los 80, y a continuación como seres entrometidos y en busca de la carnaza fácil a finales de los 80. En esta última representación es el género del cine de acción el que acomete esta imagen. Los personajes de Jill Kelso (Bess Armstrong) en *Víctima de la calle* (Jonathan Kaplan, 1979), Tony Sokolow en *El ojo mentiroso* (Peter Yates, 1981), Deborah Ballint (Lee Grant) en *Angustia en el hospital central* (Jean-Claude Lord, 1982), Jamie Douglas (Morgan Fairchild) en *Extraña seducción* (David Schmoeller, 1982) y más adelante el de Marcy Singer (Suzanne Sommers) en *Doble sospecha* (Alan Metzger, 1992) suponen la más clara representación de ese papel del periodista implicado en un suspense en el que trata de desvelar al asesino. Suspense y periodismo, una combinación que haría furor en la época a la que pertenecen estas últimas películas mencionadas.

En cuanto al segundo momento del que hablábamos antes en el que apreciamos a unos profesionales de la televisión decididamente mórbidos e indiscretos, cabe destacar que coincide con un periodo en los Estados Unidos (país de donde provienen las cintas que citaremos a continuación) en el que la industria cinematográfica sería fomentada por el gobierno a realizar filmes en los que se exaltase el patriotismo. El propio Reagan alababa la violenta *Rambo 2* (George P. Cosmatos, 1985) y definía al mismísimo Rambo (Sylvester Stallone) como símbolo del americanismo: “dejadme decir, que por el espíritu de Rambo

vamos a ganar"<sup>25</sup>(citado en Wilder, 1987: Web). Eran los años posteriores al escándalo del Iran-Contra<sup>26</sup> en los que el gobierno estadounidense había sufrido la presión periodística y el asedio de los medios. Se unió por tanto el taquillero género de acción con el afán patriótico del gobierno para justificar sus actividades ante el gran público y de paso distraerlo, y los periodistas, la única voz crítica y la fuente de información de ese mismo público, se vieron abocados a esa imagen repugnante que el cine ofreció de ellos desde mediados de los 80 hasta principios de los 90 en tal género. Sirvan como ejemplo de este relato la figura de los periodistas televisivos que aparecen en *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *La jungla de cristal* (John McTiernan, 1988), *Depredador 2* (Stephen Hopkins, 1990), *La jungla de cristal 2* (Renny Harbin, 1990) o *Robocop 2* (Irvin Kershner, 1990).

El cine también posee una imagen del periodista en la que éste se convierte en parte de la propia noticia e incluso en la misma. Ya no es un mero transmisor, sino el protagonista del hecho noticioso. Le sucede a François Darien (Jean Louis Trintignan) en el film *El atentado* (Yves Boisset, 1972) al implicarse en la información que ofrece. Como Darien, Don Stevens (Christopher Walken) también se convierte en parte de la noticia en *Zona de guerra* (Nathaniel Gutman, 1987) durante la guerra del Líbano. También España tiene periodistas televisivos que se transforman en el centro de la información. Es el caso de Mike O'Brien (Stephen Brennan), un reportero estadounidense que vendrá a cubrir los juegos olímpicos de Barcelona en 1992 en *El complot de los anillos* (Francesc Bellmunt, 1988). Ángela Vidal (Manuela Velasco) (figura 50) será la protagonista de una información sobre un suceso que acabará derivando en pesadilla en la española *[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007). En 2008 Estados Unidos haría un *remake* de este último film titulado *Quarantine* (John Erick Dowdle).

---

<sup>25</sup> Traducción propia: "Let me tell you, in the spirit of Rambo, we're going to win this thing."

<sup>26</sup> Escándalo que llegó a altos funcionarios del gobierno Reagan, acusados de perpetrar una trama de venta ilegal de armas a Irán para posteriormente utilizar los beneficios en la campaña contra los sandinistas en Nicaragua.



**Figura 50 - La periodista Ángela Vidal se convertirá en la protagonista de la información que retransmite en [REC]**

Volviendo a la filmografía estadounidense encontramos a más periodistas que acaban formando parte de la noticia. Kate Melendez (Amy Irving) se implicará hasta el fondo para descubrir un complot dentro del gobierno puertorriqueño para ganar las elecciones en *Bajo otra bandera* (Bruno Barreto, 1990). Gale Gayley (Geena Davis) utilizará un accidente aéreo del que ha sido víctima para encumbrar a un vagabundo a la categoría de héroe tras rescatar a los pasajeros en *Héroe por accidente* (Stephen Frears, 1992). James Russell (Charlie Sheen) se convertirá en cómplice de un delincuente de poca monta para conseguir la exclusiva de su vida, pero acabará implicándose por completo en la complicada situación de éste en *El dinero es lo primero* (Brett Ratner, 1997).

El periodista Peter Malloy (Tom Selleck) llegará a ser la pareja del protagonista de la información que está ofreciendo en *In & out, dentro o fuera* (Frank Oz, 1997). Jack Rose (John C. McGinley), el comentarista deportivo de *Un domingo cualquiera* (Oliver Stone, 1999) se vuelve el centro de atención con sus comentarios, y aún se volverá más cuando el entrenador Tony D'amato (Al Pacino) le golpee en un momento de arrebató. En *Batalla en Seattle* (Stuart Townsend, 2008) la reportera Jean (Connie Nielsen) se posicionará junto a los manifestantes y acabará recibiendo el mismo castigo que estos durante las

revueltas que se produjeron en la ciudad de Seattle con motivo del encuentro de la organización mundial del comercio en 1999. Kate Madison (Paula Patton) se implicará sentimentalmente en la noticia que está ofreciendo sobre el hombre que decidirá quién será el próximo presidente de los Estados Unidos en *El último voto* (Joshua Michael Stern, 2008). El retrato de estos periodistas televisivos que terminan por ser parte de la información que ofrecen es más el de una excusa argumentativa para ofrecer un espectáculo cinematográfico que el de un análisis en profundidad de la labor periodística. Están dibujados de tal manera que por encima de este análisis el cine se centra más en sus cuestiones personales que en su labor.

Por último tenemos una imagen que va más allá de la tarea de estos profesionales de la televisión, en la que el cine solo los utiliza para presentarnos a personajes cómicos, románticos y sobre todo, con sentimientos, pero que también son parte de este retrato que el cine realiza sobre ellos. Rob Salinger (Dudley Moore) del film *Micki y Maude* (Blake Edwards, 1984), Dexter Jackson (Terence Carson) de *Reportero por los pelos* (Michael Schultz, 1991), Phil (Bill Murray) de *Atrapado en el tiempo* (Harold Ramis, 1993) o Bruce Almighty (Jim Carrey) en *Como Dios* (Tom Shadyac, 2003) responden a la utilización de la profesión periodística en el género cómico. El protagonista de *Borat: Lecciones culturales de América para beneficio de la gloriosa nación de Kazajistán* (Larry Charles, 2006) (figura 51), es la hipérbole del periodista televisivo utilizado por el género de la comedia. El falso documental sobre un periodista de televisión de la República de Kazajistán, Borat (Sacha Baron Cohen), que llega a los Estados Unidos para realizar un reportaje sobre el país de las barras y estrellas, ofrece una visión diezmada de la labor periodística. Los continuos líos y equívocos en los que se ve envuelto el personaje interpretado por Sacha Baron Cohen son reflejo, una vez más, del relato espectacular que el discurso cinematográfico escribe sobre la televisión.



**Figura 51 - Borat, la utilización de la profesión periodística en el género cómico**

El género de terror también cuenta con ejemplos de estos periodistas que simplemente pululan por la pantalla con mayor o menor peso en el argumento. Así sucede con el personaje de Gales Weathers (Courteney Cox), la periodista del show *Top Story*, que aparece en las cuatro cintas que componen la franquicia *Scream* (Wes Craven, 1996). En la segunda parte de la misma franquicia, *Scream 2* (Wes Craven, 1997), nos encontramos con un nuevo personaje que sigue las mismas características, Debbie Salt (Laurie Metcalf). El género de animación tiene un buen ejemplo de este tipo de periodistas en la cinta japonesa *Millenium actress* (Satoshi Kon, 2001). La cinta de Kon utiliza al personaje de la periodista Genya Tachibana (Shōzō Iizuka y Masamichi Satō) para introducir el verdadero relato del film, la vida de la actriz retirada Chiyoko Fujiwara (Miyoko Shōji, Mami Koyama y Fumiko Orikasa). También sus colegas Dan Hanson (Kevin Bacon) y Lorie Bryer (Elizabeth Perkins) pertenecen a esta representación, pero esta vez en el romántico. Una mirada en la que estos profesionales sirven para hilar un argumento que ofrece un mero espectáculo sin implicación en la trama principal de la labor periodística en televisión.

### 3.16.1. Y otros profesionales de la televisión

El relato que el discurso cinematográfico construye sobre la televisión está lleno de periodistas, presidentes de corporaciones y representaciones de la audiencia que observa ensimismada el televisor. Pero este relato también cuenta con otros profesionales que forman parte del universo del tubo catódico de alguna u otra manera.

El relato de esta mirada a esos otros personajes que casi parecen invisibles en el mundo de la televisión contada por el cine comienza con Paul Groves (Peter Fonda) (figura 52), un director de anuncios para televisión en la cinta *El viaje* (Roger Corman, 1967). La cinta de Corman, cuyo guion está firmado por Jack Nicholson, es una excusa para contar los efectos del LSD, la droga que causaba sensación en la época en la que se estrenó el film. Groves prueba esta droga por primera vez en un periodo complicado de su vida, durante su divorcio con su esposa (Susan Strasberg). A partir de ese momento el personaje interpretado por Peter Fonda comenzará un particular viaje en el que conocerá a diferentes individuos que, de alguna u otra manera, están relacionados con el ácido lisérgico. Este film estadounidense supone el primer texto cinematográfico que relaciona el mundo de los profesionales de la televisión con el de las drogas, algo que volvería a suceder más adelante en otras películas, como veremos a lo largo de este capítulo.



**Figura 52 - Paul Groves (derecha), la mirada del cine sobre un profesional del medio televisivo**

Los productores de televisión son otra figura recurrente en este relato sobre esos otros individuos del universo televisivo en el cine.

“El productor imagina, organiza, gestiona, administra y supervisa las obras audiovisuales dentro de criterios industriales creativos. En la actualidad se ha convertido en el eje de gestión de la televisión, ya que este medio como industria trabaja sobre parámetros designados de antemano que van a determinar el acto creativo, el diseño de las ideas, los libretos y el estilo de la obra. La televisión cada vez es más una obra que se hace desde la visión del productor no sólo como entidad económico-industrial sino como instancia que piensa y se imagina la televisión y los modelos de sociedad que se proponen. Un productor es un estratega de las formas de la creación y la programación; un estudioso del mercado para las obras audiovisuales; un diseñador del tratamiento estético, la propuesta narrativa y el tono dramático” (Rincón, 2002: 78).

El discurso que nos presenta el cine coincide con esta definición por parte de Rincón. Un claro ejemplo de este tipo de personajes lo encontramos en la cinta *El dilema* (Michael Mann, 1999), a través de su protagonista Lowell Bergman (Al Pacino), productor del programa informativo 60 minutos de la CBS. El personaje de Al Pacino, basado en el verdadero Lowell Bergman, da cuenta de ese productor que se implica en todo el proceso creativo de un programa de televisión. Lo mismo sucede con Jane Goodale (Ashley Judd), la asistente de producción de un popular *talk-show* en *Siempre a tu lado* (Tony Goldwyn, 2001). Este film también cuenta en su reparto con dos personajes cuyo trabajo es el de productor televisivo, Ray Brown (Greg Kinnear) y Eddie Alden (Hugh Jackman). En la misma línea cómica-romántica que ofrece *Siempre a tu lado*, nos encontramos con *Morning glory* (Roger Michell, 2010). En la cinta dirigida por Michell aparece una nueva productora de televisión obsesionada con tener todo bajo control, Becky (Rachel McAdams).

Los escritores que trabajan para la televisión también tienen su retrato en el cine. Estos trabajadores del sector televisivo parecen abocados a una vida complicada y a menudo las decisiones que toman, fuera del campo laboral, les conducen a un destino trágico. Sin embargo, a pesar de las dificultades por las que deben pasar, los escritores de la televisión que dibuja el cine siempre cumplen con sus encargos, mostrándonos de esta manera la profesionalidad en su sector. “Un buen escritor jamás fue despedido de Hollywood por no conocer

los ángulos de una cámara. Lo que productores, directores y autores buscan en un guion son personajes y emociones, risas, fantasías, conflictos e ideas. Y a ellos corresponde traducir esto para la pantalla” (Root en Comparato, 2005: 135). El retrato de los escritores es similar a esta definición de Root, gente que busca traducir las emociones. El escritor que más se asemeja a dicha definición es el que nos presenta la película *Doble vida* (David Veloz, 1998). El personaje principal de la cinta, Jerry Stahl (Ben Stiller), es un escritor de exitosas series de televisión y adicto a las drogas –referencia a la película *El viaje*, de la que hablamos anteriormente-. Basado en un personaje real, Stahl es contratado una y otra vez por diferentes estudios a pesar de su problema con las drogas, demostrando que la profesionalidad se antepone a la complejidad de su vida.

Lo mismo sucede con los escritores a los que encubrirá Howard Prince (Woody Allen) en *La tapadera* (Martin Ritt, 1976) durante la época del *Macarthismo* en los Estados Unidos. Estos escritores de televisión, incluidos en listas negras por tener supuestos idearios comunistas, usarán el nombre de Howard Prince para poder trabajar en la clandestinidad y cobrar así sus trabajos. De nuevo la profesionalidad se antepone a la complejidad vital del personaje en el cine. El escritor para televisión más reciente que encontramos en el relato fílmico es el de Gavin (Ryan Reynolds) en *The nines* (John August, 2007).

Los actores de televisión también tienen varias representaciones en el cine, tal y como se ha podido ver a lo largo de esta investigación. Algunas de estas representaciones son el personaje de Jason Steele (Dean Martin) en *Consejos a medianoche* (Daniel Mann, 1963), el de Michael Dorsey (Dustin Hoffman) en *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), el de Glen Stevens (Simon MacCorkindale) en *Amor obsesivo* (Steven Hilliard Stern, 1984) o los de Ada Lasa (Victoria Abril) y Bruno Laforgue (Antonio Valero) en *El juego más divertido* (Emilio Martínez Lázaro, 1987), de los que ya hemos hablado anteriormente. En *Audition* (Takashi Miike, 1999) nos encontramos con la actriz Asami Yamazaki (Eihi Shiina), una mujer obsesionada con la tortura y la violencia. *Crying Ladies* (Mark Meily, 2003), la historia de tres mujeres contratadas para llorar en un entierro, también cuenta con un personaje de una actriz de televisión en su

elenco, Rhoda 'Aling Doray' Rivera (Hilda Koronel) (figura 53). Rivera es una vieja estrella de la actuación que apenas encuentra trabajo. Junto a otras dos amigas formará un grupo para llorar en entierros. La película *The nines* también cuenta con un actor de televisión como uno de los principales personajes del film, Gary (Ryan Reynolds).



**Figura 53 - Rhoda 'Aling Doray' Rivera (centro), actrices de televisión en el discurso cinematográfico**

Otra profesión televisiva representada en el relato cinematográfico es el de los presentadores de concursos. Varias son las películas en las que esta figura se muestra con gran profusión como veíamos en capítulos anteriores. Algunos ejemplos son Jack Barry (Christopher McDonald) en *Quizshow, el dilema* (Robert Reford, 1994), Chuck Barris (Sam Rockwell) en *Confesiones de una mente peligrosa* (George Clooney, 2002), Martin Tweed (Hugh Grant) en *American dreamz, salto a la fama* (Paul Weitz, 2006), Damon Killian (Richard Dawson) en *Perseguido* (Paul Michael Glaser, 1987), Prem (Anile Kapoor) en *Slumdog millionaire* (Danny Boyle, 2008) o los presentadores de *The big prize*, J. J. Curtis (Peter O'Toole), y *Current account*, Dave Turner (Aidan Gillen), de *The final curtain* (Patrick Harkins, 2002). En casi todos los casos nos encontramos con unos presentadores que actúan como elementos primordiales de la acción en el texto fílmico. Algo que llama la atención es que en todos los

casos analizados los presentadores son hombres, no existe ninguna mujer que presente un concurso televisivo.

Por último, dentro de esta particular mirada hacia los otros profesionales del medio, mencionaremos el film *Un loco a domicilio* (Ben Stiller, 1996). El personaje principal de la cinta Ernie 'Chip' Douglas (Jim Carrey), un instalador de televisión por cable, no trabaja directamente en el medio televisivo, pero lo hace en el espectro que permite su difusión. Su profesión es esencial para un sector del universo televisivo. Con esta película se cierra la mirada hacia el conjunto de profesiones relacionadas con la televisión que presenta el discurso cinematográfico. Una mirada mayormente centrada en los periodistas, pero que también da cabida a productores, escritores, presentadores de concursos y actores de la pequeña pantalla.

### 3.17. El futuro de la pantalla...

Al principio del relato que el cine nos ha contado sobre la televisión se vio cómo predominaba la fascinación, el desconocimiento y las posibilidades de desarrollo del medio. Con el paso del tiempo la televisión dejó de ser una fantasía y comenzaría el desarrollo de la programación televisiva, dominada por la estructura empresarial que la realizaría. Posteriormente el cine ha mirado a la televisión con mucho pesimismo y malos augurios, denotando un futuro poco prometedor para el medio.

El futuro televisivo está narrado por el cine de manera incierta y con más ficción que ciencia. Un futuro donde el individuo se ha convertido en parte de una sociedad controlada por gobiernos autoritarios o corporativos que actúan como proveedores de todas las necesidades básicas humanas, entre ellas la del entretenimiento. Y ahí es donde entra la imagen futura del televisor como un instrumento utilizado para saciar la necesidad de estar entretenido, distraído, sin pensamientos críticos o juiciosos. Es la sociedad que nos presentan de nuevo *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *Gladiatorerna* (Peter Watkins, 1969),

*La muerte en directo* (Bertrand Tavernier, 1980), *1984* (Michael Radford, 1984), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *Perseguido* (Paul Michael Glaser, 1987) o *El show de Truman* (Peter Weir, 1998). *WALL•E: batallón de limpieza* (Andrew Stanton, 2008) es la cinta más actual en la que podemos encontrar esta imagen de una televisión capaz de satisfacer todas las necesidades, al más puro estilo *Un mundo Feliz* (Aldous Huxley, 1932). El film, que sigue las peripecias de un robot que vive solo en la tierra, nos presenta una raza humana que ha tenido que evacuar el planeta ante la imposibilidad de crear vida en él. En el último tramo de la película nos encontramos con unos seres humanos excesivamente obesos que viven en una lujosa nave espacial. En dicha nave espacial la televisión ocupa un lugar primordial en el entretenimiento de los pasajeros (figura 54). Es una televisión que invita a la inactividad.



**Figura 54 - La televisión capaz de satisfacer todas las necesidades en *WALL•E: batallón de limpieza***

Sin embargo a partir de principios del siglo XXI, este relato sobre el futuro de la televisión que nos cuenta el cine comienza a diluirse para dar paso a una imagen en la que la pantalla del televisor se convierte en un agente más del espectro tecnológico –tabletas, teléfonos móviles, ordenadores portátiles, relojes

inteligentes- que en la actualidad inunda los hogares de los países más económicamente avanzados.

“Nos hallamos en una carrera de obstáculos sin fin que disputan las tecnologías audiovisuales, cuyo manager es el marketing que sigue muy de cerca las marcas obtenidas. Este símil sirve para esquematizar el panorama audiovisual presente y que con toda probabilidad presidirá el futuro. El desarrollo de la tecnología y de Internet está afectando a los contenidos y a los usos en el entretenimiento. Es más, la tecnología es el contenido, ahora más que nunca se hace realidad la profecía de Marshall McLuhan ‘el medio es el mensaje’ (Echazarreta Soler, 2009: 70)

Recientemente el relato del cine se ha sumado a esta definición del espectro mediático-tecnológico que ocupa el espacio del mensaje. Si bien en el pasado este espectro se podía categorizar con sencillez en los textos cinematográficos, hoy en día el mismo discurso nos muestra una tecnología cada vez más híbrida, instaurada en todos los espacios de la vida cotidiana. Un ejemplo de esta mirada al futuro de la televisión que se mezcla con otros espacios y contenidos lo encontramos en la película *Her* (Spike Jonze, 2013). El film de Jonze nos cuenta la historia de Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), un hombre que mantiene una relación amorosa con su nuevo sistema operativo, el cual está dotado de una potente inteligencia artificial. El universo que construye la cinta norteamericana elimina el concepto de la televisión en el espacio físico que ocupa la pantalla. Ahora ese espacio se ha ampliado, es un espacio que no tiene límites físicos porque las imágenes se proyectan allá donde el usuario lo necesite (figura 55). Esta representación de las imágenes que se proyectan sin soporte físico ya había aparecido varias veces en diferentes películas de ciencia ficción, lo interesante de *Her* es la inteligencia que desprenden los contenidos que muestran las mismas y la manera en la que el protagonista del film interactúa con ellas, de manera intuitiva.



**Figura 55 - *Her*, una de las posibilidades sobre el futuro de la pantalla que nos cuenta el cine**

Es interesante remarcar que la televisión, a pesar de la llegada de toda esta nueva oleada de aparatos electrónicos, sigue manteniendo el espacio central del salón de los hogares en el relato sobre sus posibles futuros que nos cuenta el cine. Es una imagen bien definida en la cinta japonesa *Summer Wars* (Mamoru Hosoda, 2009). En el film de Hosoda, que muestra un presente muy similar al actual, se muestra una televisión que sigue ocupando ese espacio privilegiado de lo cotidiano. La escena final del film, en la que toda una familia se reúne en el salón para acabar con un virus informático, da cuenta de que, a pesar de la llegada de las nuevas tecnologías, el tubo catódico es una ‘ventana al mundo’ mayor que la ‘ventana’ de la tableta o el ordenador. En dicha escena la familia observa, a través del televisor, las consecuencias de su lucha a través de sus móviles contra el mencionado virus.

Es un futuro con el que, mayormente, el cine pretende alertar al público sobre el medio televisivo y su enorme capacidad de seducción, además del peligro que conlleva su mal uso por parte de los que la dirigen, buscando objetivos corporativos o de control social. Valga la advertencia que se citaba anteriormente en el capítulo de la crítica a la creación, manipulación y

transformación de la realidad, pronunciada por Edward R. Murrow (David Strathairn) en *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005):

“Nuestra historia será la que nosotros queramos. Y si hay historiadores dentro de 50 o 100 años y se conservan los cinescopios de una semana de las tres cadenas encontrarían grabadas en blanco y negro y en color, pruebas de decadencia, escapismo y aislamiento de la realidad del mundo que nos rodea. Somos ricos, gordos, acomodados y complacientes. Tenemos alergia a la información desagradable o inquietante. Nuestros medios reflejan esto. Si no nos levantamos de nuestros gordos traseros y reconocemos que la televisión se utiliza para despistar, engañar, divertir y aislarnos, entonces la televisión, y los que la financian, los que la miran y los que trabajan en ella, puede que no se den cuenta hasta que sea demasiado tarde”.

## Capítulo IV

---

### Conclusiones

Tras haber analizado los principales aspectos que el cine retrata sobre la televisión, nos encontramos en condiciones de definir el relato que el discurso cinematográfico ha dibujado sobre el medio televisivo a lo largo de su historia hasta nuestros días.

Debido a la enorme cantidad de información con la que se ha trabajado y al ingente número de conexiones que se han realizado durante el desarrollo del análisis, utilizaremos unas conclusiones extensas para dar coherencia al conjunto de la investigación.

#### 4.1. Un relato espectacular

Es este un relato predominantemente espectacular, debido a que gran parte de las producciones analizadas provienen de Hollywood, *la fábrica de los sueños*. La mayoría de las cintas estudiadas presentan relatos ficticios en los que el medio televisivo se encuadra en acontecimientos sensacionales y grandilocuentes. Resulta paradójico que el cine utilice en muchas ocasiones el mismo proceso de *espectacularización* que pretende denunciar en televisión para crear su propio texto.

Este relato espectacular que nos cuenta el cine sobre la televisión se manifiesta en los géneros del tubo catódico que encontramos en los textos cinematográficos analizados. Los informativos, *talk-shows*, concursos, series y programas de reality que aparecen en el discurso fílmico, coinciden con las tesis de Imbert sobre la *espectacularización* televisiva:

“es uno de los factores fundamentales, no el único, que explican la caracterización de la televisión actual por haber pasado de la telerrealidad a la teleidentidad, haber cambiado sus funciones sociales, practicar el transformismo y deformación, difuminar la frontera entre información y ficción (espectáculo), eliminación de los valores éticos, sociales, estéticos, morales y simbólicos y, finalmente, implantar el dominio del simulacro” (Cita Imbert en Bernardo Paniagua y Pellicer Rosell, 2010: 32).

Esta construcción espectacular que conlleva la “eliminación de los valores éticos, sociales, estéticos, morales y simbólicos y, finalmente, implanta el dominio del simulacro”, acontece en algunas de las cintas más notables incluidas

en la investigación que hemos llevado a cabo: *Network, un mundo implacable* (Sidney Lumet, 1976), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) o *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014). La cinta de Gilroy, y otros ejemplos recientes como la franquicia de *Los juegos del hambre – Los juegos del hambre* (Gary Ross, 2012), *Los juegos del hambre: En llamas* (Francis Lawrence, 2013), *Los juegos del hambre: sinsajo - Parte 1* (Francis Lawrence, 2014)-, vienen a demostrar que este relato espectacular se mantiene hasta nuestros días. Los acontecimientos que ocurren en las mismas demuestran además que tal proceso de *espectacularización* es aún mayor que en relatos cinematográficos anteriores.

#### 4.2. Un relato crítico y fatalista

Es un relato especialmente crítico hacia los poderes que manejan el medio televisivo, señalando a la industria privada como la responsable de muchos de los males que lo atañen. Esta crítica se articula particularmente hacia el modelo de televisión económica de Estados Unidos al provenir de aquel país la mayoría de la filmografía utilizada. ¿Acaso el cine demanda la intervención del Estado sobre la televisión para evitar los casos que denuncia? No, todo lo contrario. El relato del cine también ataca al Estado como responsable, en una menor medida que a los entes corporativos, de una mala utilización del medio. Es por tanto un relato fatalista en el que no se vislumbran esperanzas desde el ámbito de la dirección, ya sea empresarial o estatal.

Cabe destacar que es una crítica que comienza pronto, casi a la par del *boom* televisivo de los años 50 en los que se multiplicarían las ventas de estos aparatos de manera exponencial. Lo veíamos en el capítulo dedicado a la industria televisiva con películas como *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang, 1956) o *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957). Pero será a partir de mediados de los años 70 cuando este discurso se recrudece con filmes de la talla de *Network, un mundo implacable* (Sidney Lumet, 1976), *El síndrome de China* (James Bridges, 1978), *Bienvenido Mr. Chance* (Hal Ashby, 1979) o la coproducción *La muerte en directo* (Bertrand Tavernier, 1980). Este relato crítico

abarca de manera especial a la industria televisiva, pero en el retrato que el cine dibuja sobre la televisión también encontramos el juicio y la denuncia hacia otros aspectos como son el ejercicio de la profesión periodística en tal medio, el uso de estrategias seductivas para atraer al público con fines comerciales, sociales o electoralistas, la posición estratégica de la televisión como testigo de la historia, la *espectacularización* de los géneros televisivos, la relación entre la infancia y la televisión, la intromisión del medio en el ámbito privado del individuo o el uso de la violencia para aumentar las audiencias.

La crítica a lo largo de la historia del cinematógrafo se articula especialmente, pero no de manera excluyente, hacia la propia industria mediática desde la década de los 50 hasta la actualidad, la preocupación del uso de la violencia en el medio desde mediados de los años 70 hasta nuestros días y desde mediados de los años 90 hacia la intromisión del medio en el ámbito privado.

#### 4.2.1. La crítica llega desde Europa y América

Durante la investigación hemos comprobado que la crítica que se realiza contra el medio televisivo por parte del discurso cinematográfico, proviene en su gran mayoría de Estados Unidos y varios países europeos. En una etapa de la investigación, en la que se utilizó cinematografía de países asiáticos para ampliar el relato y ofrecer una visión más global de lo que el cine nos cuenta sobre la televisión, salió a la luz la falta de criticismo hacia el medio televisivo por parte de las películas analizadas en esta fase.

La imagen de la televisión que nos cuentan las películas analizadas durante nuestro periodo de investigación en Asia es un reflejo funcional del medio. No existe un relato crítico contra la industria televisiva o los poderes del estado que intentan controlar las ondas. Esta televisión se presenta como un elemento menor del texto cinematográfico. Un elemento que sirve a las necesidades de las historias que se cuentan. La televisión se presenta, en muchas de las cintas analizadas durante esta fase, como un objeto comunitario,

capaz de reunir a un grupo de personas en el mismo lugar. Así sucedía en las cintas japonesas *Buenos días* (Yasujiro Ozu, 1959), *Mis vecinos los Yamada* (Isao Takahata, 1999), *Always: Sunset on Third Street* (Takashi Yamazaki, 2005) o *Summer Wars* (Mamoru Hosoda, 2009). Esta televisión comunitaria sirve para reunir a miembros de una misma familia en la mayoría de los casos en los que acontece. En la República Popular China encontrábamos un film en el que se exaltaba a la industria televisiva, *Ni uno menos* (Zhang Yinou, 1999), algo que es apenas imposible de encontrar en la mayoría de las películas analizadas que no provienen del continente asiático.

#### 4.3. El factor humano

El cine nos cuenta sobre la televisión un relato de personas que interactúan con el medio, donde el factor humano se inmiscuye en la industria televisiva, presentándonos a una serie de personajes que han de enfrentarse a diferentes conflictos dependiendo del rol que desempeñe en el espectro televisivo. El cine se fija sobre todo en los profesionales que trabajan en el medio, los dirigentes que la controlan y el público que se sienta frente ella. Crea por tanto un retrato donde estas tres categorías, dirigentes, profesionales y público interactúan a través del medio televisivo y convergen. En general encontramos unos dirigentes subordinados a diferentes poderes fácticos o que son en sí mismos el propio poder. Estos poderes vencen sobre el individuo (profesionales del medio o público), salvo en algunas ocasiones, donde la fatalidad se sustituye por la esperanza representada en las conciencias de algunos personajes que trabajan o actúan en el medio, alejados de la dirección y guiados por su ética profesional o por su moral. Una ética o moral que el cine presenta como la piedra filosofal a la que agarrarse para no caer en la espiral corporativa cuya focalización está en los beneficios.

Estos personajes que actúan o trabajan en el medio suelen presentarse en soledad y abocados a una batalla terrible. De ahí que este relato nos recuerde en muchas ocasiones al simbolismo escenificado por el film de Fred Zinnemann, *Solo ante el peligro* (1952), donde el *sheriff* Will Kane (Gary Cooper) tendrá que

enfrentarse en solitario a una banda de forajidos. Si las decisiones tomadas por quien controla la televisión son retratadas por el cine como la causa, la actitud del público será la consecuencia. Así en el cine encontramos un público en comunidad y también en soledad a partir de los años 80, alienado, que espera con ansia su dosis diaria de entretenimiento. Una audiencia ávida de una programación que se inmiscuye en la intimidad y que ofrece las noticias más espectaculares. Dentro del público televisivo que dibuja el cine, escenificado como se ha dicho de manera comunitaria e individual, percibimos en algunas ocasiones la mirada hacia el individuo dentro de la muchedumbre, su minúsculo valor en la sociedad y la presión que el medio televisivo le induce.

Dentro de este factor humano que determina el discurso cinematográfico sobre la televisión cabe tener en cuenta las sinergias que existen entre el medio televisivo y el medio cinematográfico, en particular en el terreno de los profesionales que se dedican a tales medios. Desde mediados de los años 50 la televisión ha servido como puente para trabajar en la gran pantalla. Sin embargo, el paso del cine a la profesión televisiva es percibido por el sector profesional como un paso atrás. Así en la mayoría de los casos, las películas que han tratado el tema televisivo han sido realizadas por gente que, en una primera etapa, ha pasado por la televisión. Por tanto el cine, a pesar de estar encuadrado en un discurso ficticio, retrata a la pequeña pantalla con una inusitada dosis de realidad. Muestra de ello es la conocida como *generación de la televisión* citada en el epígrafe dedicado a los informativos en el capítulo sobre la programación televisiva.

#### 4.4. Un relato histórico sobre la televisión, filmado por el cine

El relato histórico del medio televisivo se divide en dos ramas: la tecnológica y la del propio desarrollo histórico del medio, en relación a sus protagonistas y contenidos. En la primera encontramos una visión de los avances del medio televisivo y todo lo que le rodea, desde los estudios, salas de edición y el propio aparato televisivo que presentan cintas como *Quizshow*, *el dilema*

(Robert Reford, 1994) o *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005) en los años 50, hasta la moderna tecnología aplicada a la televisión de nuestros días vista en *El show de Truman* (Peter Weir, 1998). En cuanto a la propia historia del medio televisivo, sus protagonistas y sus contenidos, el cine posee una mirada sincrónica que se fija en diferentes momentos de la historia en los cuales la televisión se convirtió en testigo o protagonista de los hechos que noticiaba.

A este respecto encontramos una historia sobre el medio que, como se reflejó en el capítulo dedicado a su nacimiento y desarrollo, comenzaría con el desconcierto y la fascinación para dar paso posteriormente a una definición de la televisión como el rey de los medios de comunicación. Pronto la crítica se adueñaría del discurso y desde mediados de los años 90 el revisionismo se convertiría en la tónica de los más interesantes ejercicios cinematográficos sobre el medio televisivo, como sucede con *Quizshow, el dilema* (Robert Reford, 1994), *Confesiones de una mente peligrosa* (George Clooney, 2002), *Buenas noches y buena suerte* o *El desafío: Frost contra Nixon* (RonHoward, 2008).

En este relato histórico encontramos también el desarrollo de los personajes del espectro televisivo que veíamos en el anterior apartado: dirigentes, profesionales y público. Los primeros han mantenido a lo largo de la historia del cine una tónica basada en la obtención de los objetivos marcados, ya sean estos sociales o corporativos. Siempre son representados como personajes fríos y de difícil acceso, con los que resulta complicado negociar o llegar a un acuerdo y que realizarán cualquier acto con tal de conseguir sus fines.

Dentro de la categoría de los profesionales, el cine tiene una especial fijación por los periodistas, los cuales han sido presentados como verdaderos héroes y villanos, ahondando en las causas de su profesión, en la labor que llevan a cabo y el conflicto al que se enfrentan cuando su labor se ve cuestionada por las leyes del mercado. Además de periodistas, en el cine hemos visto realizadores, editores, presentadores, actores, y toda la parafernalia de roles que están detrás y delante de las cámaras televisivas.

Por su parte el público es presentado a lo largo de la historia del cine de dos maneras muy representativas. La primera es un retrato del público en comunidad, una imagen que se aprecia desde los años 50. La segunda resulta

más interesante y ha dado más juego al cine a la hora de analizar los deseos y frustraciones de este público televisivo. Es un retrato del individuo aislado, el sujeto en solitario observando, mirando, enlazando sus sentimientos y obsesiones hacia el aparato televisivo.

En cuanto a los contenidos, los géneros televisivos han visto su evolución también en el discurso cinematográfico, una evolución definida por la ficción y espectacularidad que el cine les imprime. Su retrato sería de manera rigurosa hasta mediados de los 70, buscando una representación cercana a la realidad televisiva, pero a partir de esa fecha serían presentados en muchas ocasiones como objetos de usar y tirar con enormes índices de audiencia. Una especie de *fast-tv* de la cual, en ocasiones, el cine también tratará de buscar sus orígenes.

Este relato histórico, tamizado por la ficción cinematográfica, coincide en muchos puntos con el retrato histórico real que la investigación científica ha realizado sobre el medio televisivo. En ambas miradas encontramos unas preocupaciones similares de análisis y estudio sobre tal medio.

#### 4.5. Un relato simbólico

La televisión ha sido utilizada en gran parte de la filmografía analizada como un aspecto con el que hilar un argumento. Este argumento otorga en cada cinta un valor diferente al medio, que va desde la mera representación hasta ser la trama principal del film. Cada vez que el ámbito televisivo se encuadra en el discurso del cine este último añade un significado simbólico al mismo. El cinematógrafo le ha otorgado al medio televisivo todo tipo de significados. Ya se comentó en el capítulo sobre la realidad televisiva de esta investigación, en el epígrafe dedicado al cine fantástico, donde observábamos cómo este género escenificaba de manera maligna e incluso diabólica al tubo catódico. Además de la maldad, la televisión vista en el cine se ha presentado como testigo de la historia a partir de la segunda mitad del siglo XX, objeto de control social, paradigma del entretenimiento, oráculo de las masas, profeta, héroe, pero sobre todo villano y traidor.

Bajo este relato simbólico encontramos un retrato que adivinamos de odio y temor por parte de la pantalla grande a la pequeña. La televisión tiene una mala imagen en el cine en particular a partir de los años 70, coincidiendo con la crisis del cine, que dejó a las salas sin una ingente cantidad de público, y con la realización de varios títulos, ya citados, especialmente críticos con el medio televisivo. Este descenso de la audiencia en el cine coincide con el espectacular aumento de espectadores en la televisión, la cual se adueñaría de los textos fílmicos para adaptarlos a su formato, robándole al cinematógrafo su hábitat natural, las salas de cine.

Encontramos así un momento, la década de los 70, en el que la televisión se aprovecharía del cine, a lo cual éste respondió con la realización de textos críticos hacia el medio televisivo que lo separaría cada vez más de una cultura de masas de la que la televisión acabaría convirtiéndose en dueña y señora. De ahí que la televisión en el cine haya recibido disparos (*Magnolia*), haya sido pateada (*Taxi driver*), le hayan arrojado trofeos (*Permanezca en sintonía*), cócteles molotov (*Watchmen*), la hayan hecho explotar (*Akumulator 1*) o la hayan empeñado para comprar drogas (*Réquiem por un sueño*). Es por tanto un simbolismo, el de la televisión en el cine, que nos descubre, en una gran parte de la filmografía estudiada, la intención del cine de mantener a la televisión en un segundo plano, englobada en una cultura popular propia de zafios e ignorantes, mientras él mismo se dignifica y alaba desde un púlpito propio de la alta cultura.

#### 4.6. Una obsesión por la muerte y la violencia pero nada de sexo

Hay un rasgo a lo largo de este relato que salpica con frecuencia el metraje estudiado. La presencia constante de la muerte y la violencia, en forma de asesinato, de ejecución, pero sobre todo de espectáculo. El cine dibuja una televisión donde la muerte es retransmitida y el público disfruta con ella. Es una muerte *espectacularizada* que sirve para aumentar las audiencias y buscar el desahogo de los más bajos instintos del ser humano, tal y como veíamos en el capítulo dedicado a la violencia televisiva retratada en el cine.

La imagen de la muerte televisada tiene su primera aparición en *Asesinato por televisión* (Clifford Sanforth, 1935), cuya inocencia y languidez contrasta con la evolución del cine en este aspecto, el cual nos ha ofrecido muertes tan espectaculares como la de Howard Beale (Peter Finch) en *Network*, las ofrecidas por *Asesinos natos* (Oliver Stone, 1994) o aquí en España las que grabaría el cámara de Ángela Vidal (Manuela Velasco) en *[REC]* (Jaime Balagueró y Paco Plaza, 2007). Si bien es cierto que la muerte y la violencia son componentes que se aprecian abundantemente en la filmografía estudiada, sorprende que el aspecto sexual en el medio televisivo apenas sea retratado, como uno de estos elementos capaces de elevar la audiencia y servir como satisfacción comunitaria al público de la pequeña pantalla. Tan solo *Videodrome* (David Cronenberg, 1983) ofrece un acercamiento real al uso de la pornografía en la televisión, mezclado de nuevo con la muerte y la violencia.

Muerte y violencia que se desparrama por la pantalla pequeña, según la pantalla grande, pero que cuando toca hablar de sexo se esconde entre la sangre salpicada.

#### 4.7 Un relato predominantemente masculino

El relato que el cine nos cuenta sobre la televisión está protagonizado mayormente por personajes masculinos. Especial atención merecen todos aquellos personajes que ejercen alguna forma de poder sobre el medio. Hasta finales del siglo XX, casi la totalidad de este arquetipo del poder en la televisión tiene la cara de un hombre. Conforme bajamos en el escalafón de poder en el espectro televisivo, será más sencillo encontrarnos con una mujer dentro de este relato. Aun así, en comparación con el número de personajes masculinos que aparecen en el mismo, su cantidad es drásticamente inferior. Las mujeres aparecen en diferentes profesiones dentro del medio televisivo –periodista, actriz, presentadora etc.-, pero en pocas ocasiones como el cerebro creativo detrás de un programa o una decisión crucial para la cadena. Personajes como el de Diana Christensen (Faye Dunaway) en *Network, un mundo implacable*

(Sidney Lumet, 1976) o Kimberly Wells (Jane Fonda) en *El síndrome de China* (James Bridges, 1978) son especialmente significativos.

Estos personajes toman decisiones que afectan a todo el relato de sus respectivas películas. Situamos así en la década de los 70, la incursión de la mujer con un mayor campo de acción en este relato del cine sobre la televisión. Será a partir de la década de los 90, y más en concreto con la llegada del nuevo siglo, cuando la aparición de la mujer en este relato cobre más importancia. La reportera Suzanne Stone (Nicole Kidman) de *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995), la ejecutiva Helen Caperelli (Gina Gershon) de *El dilema* (Michael Mann, 1999), la directora de programación Joanna Eberhart (Nicole Kidman) de *Las mujeres perfectas* (Frank Oz, 2004), la encargada de programación Lenny (Sigourney Weaver) en *The tv set* (2006), la productora Becky (Rachel McAdams) en *Morning Glory* (Roger Michell, 2010) y la editora Nina Romina (Rene Russo) en *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), son un claro ejemplo de la inclusión de la mujer en este relato con un extenso historial masculino.

#### 4.8 Un relato vivo y en evolución

*Casa internacional* (A. Edward Sutherland, 1933), *Asesinato por televisión* (Clifford Sanforth, 1935) y *Trapped by television* (Del Lord, 1936) son las primeras cintas en las que encontramos representaciones del universo televisivo en el texto cinematográfico. A partir de ese momento la aparición de la televisión en el relato fílmico ha sido una constante hasta nuestros días. El número de películas localizadas en el que se muestra una representación del espectro televisivo aumenta conforme pasan los años, tal y como se puede apreciar en los anexos de esta investigación, donde se incluyen los listados de películas analizadas.

Más de la mitad de las cintas que conforman tales listados son posteriores a la década de los 80. En los últimos 25 años encontramos tantas películas relacionadas con el espectro televisivo como en los 60 años anteriores, lo que indica el interés creciente del cine por la pequeña pantalla. Aunque bien es cierto que es la década de los 90 en la que más películas encontramos conectadas, de

una u otra manera, con la televisión. A partir del año 2000 las cintas que cuentan con una representación del medio televisivo, diluyen este relato con el de la representación de internet en el texto cinematográfico, construyendo el futuro de la investigación que hemos llevado a cabo.

Esta evolución hacia una nueva forma de televisión que aparece al final de esta investigación, marcada por internet y el avance de la tecnología, queda comprobada a través de cintas recientes como las que componen la franquicia de *Los juegos del hambre*, *Her* (Spike Jonze, 2013) o *Tomorrowland: El mundo del mañana* (Brad Bird, 2015).

#### 4.9 Una obsesión de autor

Varios directores destacan en este relato sobre los demás. La televisión es una constante en sus obras y han creado textos fílmicos que resuenan con fuerza en el relato que el cine cuenta sobre la televisión.

Sidney Lumet es uno de los autores que más énfasis ha puesto en mostrar el mundo de la televisión en el cine. Al fin y al cabo, proviene de la que se dio a conocer como *generación de la televisión*. El director norteamericano es responsable de *Network, un mundo implacable* (1976) y *Tarde de perros* (1975). El canadiense David Cronenberg es otro de esos autores que destacan en el relato de la televisión contado por el cine. Responsable de *Videodrome* (1984) y *Maps to the stars* (2014), Cronenberg se ha movido por terrenos como el aspecto tecnológico y las desdichas de la fama en relación al universo televisivo. En Italia, Federico Fellini se convertiría en el azote de la televisión con sus declaraciones sobre el tubo catódico y películas como *Ginger y Fred* (Federico Fellini, 1985) o *Entrevista* (1987); cintas en las que el creador de *La Dolce Vita* (1960) intenta poner de relieve la superioridad fílmica sobre la televisiva a la hora de crear discursos artísticos.

España también cuenta con un director que ha utilizado el medio televisivo en sus filmes, se trata de Álex de la Iglesia. *El día de la bestia* (1995), *Muertos de risa* (1999) u *800 balas* (2002) han mostrado la continua utilización del

universo catódico en su obra. Michael Haneke es el autor que más destaca en el relato que cine construye sobre la televisión. El director austríaco ha construido una imagen entre aterradora y desconcertante del medio televisivo a través de varias cintas: *El séptimo continente* (1989), *El video de Benny* (1992), *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994), *Funny Games* (1997) y su remake de 2007.

#### 4. 10 Un relato hipertextual

El relato que el cine construye sobre la televisión es un relato hipertextual en el que la televisión y el cine funcionan como hipotexto o hipertexto, dependiendo del caso. Es un relato que surge de dos universos, cine y televisión, que se retroalimentan el uno del otro. Como vimos anteriormente, el cine ha sabido nutrirse de contenidos creados en la pequeña pantalla y a la inversa, la televisión se ha adueñado de textos cinematográficos para crear sus propios contenidos.

El género de las series de televisión, en forma de hipotexto, es el que ha llegado con más profusión a la pantalla cinematográfica. El trasvase del texto televisivo al cinematográfico no solo sucede en términos de adaptación, también acontece en formato (estrategias de marketing) y dimensiones temporales (secuelas, precuelas etc.), dependiendo del caso.

La adaptación cinematográfica de series de animación televisivas se ha convertido en una tónica en el nuevo milenio, en concreto aquellas que convierten a los dibujos animados en relatos con actores reales.

\*\*\*\*\*

#### Síntesis

El cine dibuja un relato espectacular sobre la televisión. Todos los géneros de la pequeña pantalla aparecen enmarcados en eventos grandilocuentes y artificiosos. En este relato existe una crítica constante hacia la industria privada y los poderes públicos que pretenden controlar el medio televisivo. La profesión

periodística es ampliamente juzgada. La crítica llega desde las filmografías de países occidentales. Es un relato en el que predominan las historias de personajes, más allá de la historia de la televisión. Cuando la historia de la televisión se hace presente, esta se asemeja a la investigación científica oficial sobre el medio. Es un relato que utiliza a la televisión como símbolo, mayormente con connotaciones negativas. La muerte y la violencia aparecen a lo largo de su metraje de manera continuada, pero apenas se percibe la sexualidad en el mismo. Es un retrato predominantemente masculino, aunque esto es algo que está cambiando rápidamente. Es un relato vivo y en constante evolución; la aparición de la televisión en el cine cada vez es mayor, aunque en la actualidad se muestra más un híbrido que el concepto clásico del medio. Sidney Lumet, David Cronenberg, Michel Haneke, Federico Fellini y Álex de la Iglesia son los directores que muestran una mayor predilección por utilizar el medio televisivo en su obra. Es un relato hipertextual, que se mueve entre el cine y la televisión por igual. Es un relato sin final.

## Capítulo V



### Referencias bibliográficas

ABRUZZESE, Alberto y MICONI, Andrea (2002): *Zapping: sociología de la experiencia televisiva*. Madrid, Cátedra

ACOSTA VALDELEÓN, Wilson (2000): *Las ciencias sociales a través del cine: El cine como herramienta en la construcción del conocimiento de las ciencias sociales en la básica secundaria*. Santa fé de Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio

ALEGRE, Olga María (2003): *La discapacidad en el cine*. Barcelona, Octaedro

ÁLVARES, Amelia y DEL RÍO, Pablo (2004): *Pigmalión. Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia*. Madrid, Fundación Infancia y Aprendizaje

ANTELA-BERNÁRDEZ, Borja y SIERRA MERTÍN, César (2013): *La historia antigua a través del cine: Arqueología, historia antigua y tradición clásica*. Barcelona, UOC

ARSUAGA, Juan Luis y MARTÍN-LOECHES, Manuel (2013): *El sello indeleble: Pasado, presente y futuro del ser humano [Kindle version]*. En Amazon.es

AUMONT, Jacques, COSTA, Antonio y CARMONA, Ramón (1998): *Historia general del cine. Vol. 1, Orígenes del cine*. Madrid, Cátedra

BAER, Alejandro (2007): *Auschwitz en el cine y la televisión*. En *La filosofía después del holocausto*, en: <http://www.ifs.csic.es/holocausto/textos/cine.pdf> [Fecha de consulta: 19 de marzo de 2009]

BARCO DEL RÍO, Ramón (1976): *La historia a través del cine*. Madrid, Artedita

BARNOUW, Erik (1978): *The Sponsor: Notes On a Modern Potentate*. Nueva York, Oxford University Press

BERGANZA CONDE, M<sup>a</sup> Rosa, y RUIZ SAN ROMÁN, José A. (coord.), (2005): *Investigar en comunicación* [etcétera]. Madrid, McGraw-Hill

BERNARDO PANIAGUA, José María y PELLICER ROSSELL, Manuel (2010): Alternativas a la espectacularización televisiva. En LEÓN, Bienvenido (Coord.), *Informativos para la televisión del espectáculo* (pp. 30-40). Sevilla, Comunicación Social

BLOOMBECKER, Buck (1990): *Spectacular Computer Crimes: What They Are and How They Cost American Business Half a Billion Dollars a Year*. Illinois, Dow Jones-Irwin

BOURDIEU, Pierre (1997): *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama

BREU PAÑELLA, Ramón (2012): *La historia a través del cine: 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*. Barcelona, Graó

BUSTAMANTE, Enrique (1999): *La televisión económica: financiación, estrategias y mercados*. Barcelona, Gedisa

C. EHRLICH, Matthew (2004): *Journalism in the movies*. Chicago, University of Illinois Press

CABRERA, Julio (1999): *Cine: 100 años de filosofía: Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, Gedisa

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006): *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones

CHANDLER, Charlotte (2001): *I, Fellini*. Lanham, Cooper Square Press

COMPARATO, Doc (2005): *De la creación al guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones

COUSINS, Mark (2005): *Historia del cine*. Barcelona, Blume

CRONENBERG, David (1997): *David Cronenberg por David Cronenberg*. Barcelona, Alba editorial

DE CASTRO, Mercedes, RAÍZ, Carmen, PAPELL, Antonio y GÓMEZ, Pilar (2007): *La historia de España a través del cine*. Madrid, Polifemo

DE ESPAÑA, Rafael (2002): *Las sombras del encuentro: España y América, cuatro siglos de historia a través del cine*. Badajoz, Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones.

DE PABLO, Santiago y ALEGRE, Sergi (2000): *La historia a través del cine*. Bilbao. Universidad del País Vasco, Servicio Editorial

DE PABLO, Santiago (2001): *La historia a través del cine: La Unión Soviética*. Bilbao, Universidad del País Vasco, servicio editorial

DE PABLO, Santiago (2007): *La historia a través del cine: Las dos guerras mundiales*. País Vasco, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial

DEBRAY, Régis (1994): *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica

DEL REY MORATÓ, Javier (1998): *El naufragio del periodismo en la era de la televisión [etcétera]*. Madrid, Fragua

DELTELL ESCOLAR, Luis (2006): *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid, Ayuntamiento, Área de Gobierno de las Artes

EDO BOLÓS, Concha (2009): *Periodismo informativo e interpretativo: el impacto de Internet en la noticia, las fuentes y los géneros*. Sevilla, Comunicación Social

ECHAZARRETA SOLER, Carmen y ROMEA, Celia (2006): *Literatura universal a través del cine*. Barcelona, Horsori

ECHAZARRETA SOLER, Carmen (2009): El futuro de la televisión por internet. En LEÓN, Bienvenido (Coord.), *Transformar la televisión: otra televisión es posible* (pp. 70-80). Sevilla, Comunicación Social

ELLIS, John (2000): *Seeing things: television in the age of uncertainty*. Londres, Nueva York, Tauris

ENRÍQUEZ SÁNCHEZ, José María (2011): *La experiencia del mal a través del cine*. Valladolid, Servicio de publicaciones Universidad Europea Miguel de Cervantes

FERNÁNDEZ AGUADO, Javier (2009): *Management a través del cine*. Madrid, Wolters Kluwer

FERNÁNDEZ OLIVA, Francisco Antonio (1998): *Historia del tren a través del cine*. Barcelona, Film Ideal

FERRÉS, Joan (1996): *La televisión subliminal: socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona, Paidós

FERRO, Marc (1976): *Cinéma et histoire*. París, Denoël

FERRO, Marc (2003): *Cinéma, une vision de l'histoire*. París, Editions du chêne

GARCÍA DE LUCAS, Virginia, RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y SALES HEREDIA, Javier (2006): *Cine entre líneas: periodistas en la pantalla*. Valladolid, Semana internacional de cine de Valladolid 2006

GARCÍA GALERA, M<sup>a</sup> del Carmen (2000): *Televisión, violencia e infancia: el impacto de los medios*. Barcelona, Gedisa

GARCÍA MARÍN, Jorge (1999): Del club de los poetas muertos a mentes peligrosas: Elementos para la introducción del cine en la materia sociología de la educación. En *Innovación Educativa*, nº9 (pp. 119-132). Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico

GOLDMAN, Eric A. (2013): *The American Jewish story through cinema*. Austin, University of Texas Press

GÓMEZ PÉREZ, Rafael (1996): *La cultura a través del cine*. Madrid, El Drac

GRAY, Ann y BELL, Erin (2013): *History on Television*. Londres, Nueva York, Routledge

GRUNDMANN, Roy (2010): *A Companion to Michael Haneke*. Malden, Wiley-Blackwell

GUBERN, Román (1964): *La televisión*. Barcelona, Bruguera

GUBERN, Román (1989): *Historia del cine*. Barcelona, Lumen

GUBERN, Román (1996): *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama

HANEKE, M. (2003): *The world that is known*  
<http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> [Fecha de consulta: 24 de abril de 2014]

HOLMES, Su y JERMYN, Deborah (2004): *Understanding reality television*. Nueva York, Routledge

HUTCHINSON, Thomas (1946): *Here is television: Your window to the world*. New York, Hastings House

HUXLEY, Aldous (1972): *Un mundo feliz*. Barcelona, Plaza & Janes

IGLESIAS PRIETO, Norma (1985): *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. Tijuana, Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México

IMBERT, Gérard (2003): *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, Gedisa

JAKUBOWICZ, Eduardo y RADETICH, Laura (2006): *La historia argentina a través del cine: Las "visiones del pasado" (1933-2003)*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones

LARROSA, Jorge (2007): *Miradas cinematográficas sobre la infancia: Niños atravesando el paisaje*. Madrid, Miño y Dávila

LAVIANA, Juan Carlos (1996): *Los chicos de la prensa*. Madrid, Nickel Odeón Dos

LOSCERTALES, Felicidad, NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad y CRUCERA RAMÍREZ, Patricia (2009): *Violencia en las aulas: El cine como espejo social*. Barcelona, Editorial Octaedro

LUMET, Sidney (1999): *Así se hacen las películas*. Madrid, Ediciones Rialp

MAHERZI, Lotfi (1999): *Informe mundial sobre la comunicación: los medios frente al desafío de las nuevas tecnologías*. Madrid, Acento

MANCINI, Paolo (1985): *Videopolítica, telegiornali in Italia e in USA*. Torino, ERI

MENDIOLA, Alfonso y ZERMEÑO, Guillermo (1998): La historia en la modernidad. En GALINDO CÁCERES, Jesús: *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México, Pearson educación

MUÑOZ, Sagrario y GRACIA, Diego (2006): *Médicos en el cine, dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Madrid, Editorial Complutense

NÁRVAEZ TORREGROSA, Daniel C. y MARTÍNEZ MUSABIMANA, Jesús (2009): *La derrota del III Reich a través del cine*. Alicante, Club Universitario

NAVARRETE, Luis (2009): *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid, Síntesis

OCAÑA, Javier (2003): *La vida a través del cine*. Madrid, Suma de Letras

ORTEGA GIMÉNEZ, Alfonso y CREMADES GARCÍA, Purificación (2010): *Cine y derecho en 13 películas*. Alicante, Editorial Club Universitario

PARDO ALARCÓN, Vicent (2000): 100 películas de cine para trabajar la televisión en el aula. En *Comunicar*, nº 14 (pp. 159-172). Andalucía, Colectivo andaluz para la educación en medios de comunicación

PAYÁN, Miguel Juan (2007): *La historia de España a través del cine*. Madrid, Cacitel

PAZ REBOLLO, M<sup>a</sup> Antonia y MONTERO DÍAZ, Julio (coord.), (1995): *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Editorial Complutense

PENDERGAST, Tom (2000): *Creating the Modern Man: American Magazines and Consumer Culture, 1900-1950*. Columbia, University of Missouri Press

PÉREZ MURILLO, María Dolores, FERNÁNDEZ, David y CASCÓN, Juan (2002): *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid, Iepala

PÉREZ MURILLO, María Dolores (2009): *La memoria filmada: Historia socio-política de América Latina a través del cine: la visión desde el norte*. Madrid, Iepala

PRIETO ARCINIEGA, Alberto (2010): *La antigüedad a través del cine*. Barcelona, Publicacions i Edición de la Universitat de Barcelona

REED, T. V. (2014): *Digitized Lives: Culture, Power, and Social Change in the Internet Era*. Nueva York, Routledge

RÍNCON, Omar (2002): *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá, Grupo Editorial Norma

RIVAYA GARCÍA, Benjamín (2007): *Trabajo y cine: Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo

RIVAYA GARCÍA, Benjamín (2008): *Eutanasia y cine*. Valencia, Tirant lo Blanch

RODRÍGUEZ PASTORIZA, Francisco (1997): *Perversiones televisivas: una aproximación a los nuevos géneros audiovisuales*. Madrid, Instituto Oficial de Radiotelevisión Española

ROMERO, David y PRIETO, Alberto (2002): *La historia a través del cine: Memoria e historia en la España de la posguerra*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial

ROSENTHAL, Daniel (2006): *Shakespeare en el cine*. Buenos Aires, Catálogos

RUBIO POBES, Coro (2010): *La historia a través del cine: Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial

RUZAFÁ ORTEGA, Rafael (2004): *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza editorial

SAND, Shlomo (2005): *El siglo XX en pantalla: Cien años a través del cine*. Barcelona, Crítica

SARTORI, Giovanni (1997): *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus

SORLIN, Pierre (2005): Películas que orientan la historia. En MONTERO, Julio y Rodríguez, Araceli (Coord.), *El cine cambia la historia* (pp. 31-46). Madrid, Ediciones Rialp

SOTO NIETO, Francisco y J. FERNÁNDEZ, Francisco (2004): *Imágenes y justicia: El derecho a través del cine*. Madrid, La Ley-Actualidad

SUÁREZ SIAN, Michel D. (2007): *Dramaturgia audiovisual: guion y estructuras de informativos en radio y televisión*. Sevilla, Comunicación Social

SUTHERLAND, Meghan (2010): Death with television. En PRICE, Brian y DAVID RHODES, John (Coord.), *On Michael Haneke* (pp. 167-190). Detroit, Wayne University Press

TÁPIZ, José María (editor), (2008): *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, servicio editorial

TELLO DÍAZ, Lucia (2012): *La Enseñanza de la Ética Periodística a través del cine: Un nueva metodología pedagógica para estudiantes universitarios*. Madrid, Editorial Académica Española

TOMÁS Y GARRIDO, María Consuelo y TOMÁS Y GARRIDO, Gloria (2009): *La vida humana a través del cine: Cuestiones de antropología y bioética*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias

TOMÁS Y GARRIDO, María Consuelo y RÓDENAS TOLOSA, Beatriz (2009): *Los sentimientos y la vida afectiva a través del cine*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias

TORRECILLAS LACAVE, Teresa (2011): El lugar de la familia en el proceso de recepción televisiva infantil. En FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar (coord.), *Los niños y el negocio de la televisión: programación, consumo y lenguaje* (pp. 31-65). Sevilla, Comunicación social

TRUFFAUT, François (1999): *El placer de la mirada*. Barcelona, Ediciones Paidós

VELARDE HERMIDA, Olivia (1998): La dramatización de la cotidianidad en los reality shows. En CORTÉS BARGALLÓ, Luis, MAPES, Carlos y GARCÍA, Carlos (Coord.), *La lengua española y los medios de comunicación* (pp. 1029-1043). España, Instituto Cervantes

VILCHES, Lorenzo (1993): *La televisión, los efectos del bien y del mal*. Barcelona, Paidós

VV. AA, (2003): Monográfico sobre la televisión. En *Versión original*, nº 102. Cáceres, Asociación cinéfila Re Bross

WACQUANT, Loïc (2002): De la esclavitud al encarcelamiento masivo. En *New left review*, nº 13 (pp. 38-58). Madrid, Akal

WOLIN, Sheldon S. (2008): *Democracia S. A. La democracia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido*. Buenos Aires, Katz

ZEMELMAN, Hugo (1997): Sujetos y subjetividad en la construcción metodológica. En LEÓN, Emma y ZEMELMAN, Hugo (1997), *Subjetividad: umbrales del pensamiento social* (pp. 21-35). Barcelona, Rubí

ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (1998): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra

## Anexo I: Ficha para el estudio de la filmografía seleccionada

### FICHA PARA EL ESTUDIO DE FILMES

Título de la película .....

1. Fecha en que se analiza la película: día..... mes..... año.....
2. Calidad de la copia:
3. Duración de la película:
4. La película está en blanco y negro o en color:
5. La película está en versión y lengua original o traducida:
6. Señalar cuál es el tema monográfico de la película.
7. Poner la lista de los aspectos televisivos que aparezcan en la película, colocados por orden decreciente, es decir: en primer lugar la que más veces aparezca, y luego el siguiente, y luego el siguiente... y así hasta el último, que será el que menos veces aparezca.
8. Ficha técnica, siguiendo este modelo:  
Título original:  
Director:  
Producción:  
Productor ejecutivo:  
Guión:  
Basada en la novela de:  
Diseño de producción:  
Director de fotografía:  
Música:

Duración:

Año de producción:

Intérpretes principales:

9. Resumen de la película, desde el punto de vista de los aspectos televisivos. (Máximo una página)
10. Ejemplificaciones (señalando el minuto en el que aparece en la película)
11. Conclusiones de acuerdo con los aspectos televisivos
12. Señale otras películas que conozca usted y que tengan relación con los temas tratados en la película que acaba de ver

## Anexo II: Filmografía seleccionada

Título	Título Original	Año	Nacionalidad	Dirección
[REC]	[REC]	2007	España	Jaume Balagueró, Paco plaza
¡Qué desparrame!	Wayne's world	1992	EEUU	Penelope Spheeris
¿Por amor o por dinero?	For love or money	1984	EEUU	Ferry Hughes
1, 2, 3... Splash	Splash	1984	EEUU	Ron Howard
12 monos	Twelve monkeys	1995	EEUU	Terry Gilliam
15 minutos	15 minutes	2001	EEUU	John Herzfeld
1984	1984	1984	Reino Unido	Michael Radford
24 hour party people	24 hour party people	2002	Reino Unido	Michael Winterbottom
71 fragmentos de una cronología del azar	71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls	1994	Austria, Alemania	Michael Haneke
800 balas	800 balas	2002	España	Álex de la Iglesia
Across the universe	Across the universe	2007	EEUU, Reino Unido	Julie Taymor
Akumulátor 1	Akumulátor 1	1994	República Checa	Jan Sverák
Al filo de la noticia	Broadcast news	1987	EEUU	James L. Brooks
Alguien voló sobre el nido del cuco	One Flew Over the Cuckoo's Nest	1975	EEUU	Milos Forman
Alvin y las ardillas	Alvin and the Chipmunks	2007	EEUU	Tim Hill
American beauty	American beauty	1999	EEUU	Sam Mendes
American dreamz, Salto a la fama	American dreamz	2006	EEUU	Paul Weitz
Amo los uniformes	I love a man in uniform	1993	Canadá	David Wellington
Amor casi libre	Amor casi libre	1975	España	Fernando Merino
Amor obsesivo	Obsesive love	1984	EEUU	Steven Hillard
Anarchy Tv	Anarchy Tv	1998	EEUU	Jonathan Blank

Angustia en el hospital central	Visiting hours	1982	Canadá	Jean-Claude Lord
Apocalypse now	Apocalypse now	1979	EEUU	Francis Ford Coppola
Apolo 13	Apollo 13	1995	EEUU	Ron Howard
Arma letal 2	Lethal Weapon 2	1989	EEUU	Richard Donner
Asesinato por televisión	Murder by television	1935	EEUU	Clifford Sanforth
Asesinos natos	Natural born killers	1995	EEUU	Oliver stone
Atando cabos	The Shipping News	2001	EEUU	Lasse Hallström
Atrapado en el tiempo	Groundhog day	1993	EEUU	Harold Ramis
Bajo otra bandera	A show of force	1990	EEUU	Bruno Barreto
Bamboozled	Bamboozled	2000	EEUU	Spike Lee
Bandidos	Bandits	2001	EEUU	Barry Levinson
Batalla en Seattle	Battle in Seattle	2007	EEUU, Canadá, Alemania	Stuart Townsend
Beavis y Butt-Head recorren América	Beavis and Butt-Head Do America	1996	EEUU	Mike Judge, Mike de Seve
Bienvenido a Sarajevo	Welcome to Sarajevo	1997	Reino Unido/EEUU	Michael Winterbottom
Bienvenido Mr. Chance	Being there	1979	EEUU	Hal ashby
Bocados de realidad	Reality bites	1993	EEUU	Ben Stiller
Borat: Lecciones culturales de América para beneficio de la gloriosa nación de Kazajistán	Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan	2006	EEUU	Larry Charles
Brazil	Brazil	1985	Reino Unido	Terry Gilliam
Buenas noches y buena suerte	Good night, and good luck	2005	EEUU, Reino Unido, Francia, Japón	George Clooney
Buenas noches, señoras y señores	Signora e signori, buona notte	1978	Italia	Luigi Comencini, Nani Loy, Luigi Magni, Mario

				Monicelli, Ettore Scola
Callad gaviotas	Vos gueules les mouettes!	1974	Francia	Robert Dhery
Casa internacional	International House	1933	EEUU	Edward Sutherland
Celebrity	Celebrity	1998	EEUU	Woody Allen
Champagne for Caesar	Champagne for Caesar	1950	EEUU	Richard Whorf
Chaos	Chaos	2005	EEUU	David DeFalco
Choose Connor	Choose Connor	2007	EEUU	Luke Eberl
Click	Click	2006	EEUU	Frank Coraci
Combinación ganadora	Lucky numbers	2000	EEUU	Nora Ephron
Como Dios	Bruce Almighty	2003	EEUU	TomShadyac
Como en la vida real	Real life	1979	EEUU	Albert Brooks
Compañeros inseparables	Longtime companion	1989	EEUU	Norman René
Concursante	Concursante	2007	España	Rodrigo Cortés
Confesiones de una mente peligrosa	Confessions of a Dangerous Mind	2002	EEUU	George Clooney
Consejos a medianoche	Who's Been Sleeping in My Bed?	1963	EEUU	Daniel Mann
Crooklyn	Crooklyn	1994	EEUU	Spike Lee
Crueldad intolerable	Intolerable cruelty	2003	EEUU	Joel Coen
Cuerpos especiales	The heat	2013	EEUU	Paul Feig
Dame algo	Dame algo	1997	España	Héctor Carré
Dame un respiro	Life with Mickey	1993	EEUU	James Lapine
De ladrón a policía	Blue Streak	1999	EEUU, Alemania	Les Mayfield
Delirante	Delirious	1991	EEUU	Tom Mankiewicz
Depredador II	Predator II	1990	EEUU	Stephen Hopkins
Días extraños	Strange days	1995	EEUU	Kathryn Bigelow
Distrito 9	District 9	2009	EEUU/ Nueva Zelanda	Neill Blomkamp
Doble sospecha	Exclusive	1992	EEUU	Alan Metzger

Doble vida	Permanent Midnight	1998	EEUU	David Veloz
Dreamboat	Dreamboat	1952	EEUU	Claude Binyon
Ed Tv	Ed Tv	1999	EEUU	Ron Howard
El americano	The American	2010	EEUU, Reino Unido	Anton Corbijn
El asesinato de Richard Nixon	The Assassination of Richard Nixon	2004	EEUU, Méjico	Niels Mueller
El atentado	L'attentato	1972	Francia, Italia	Yves Boiset
El complot de los anillos	El complot de los anillos	1988	España	Francesc Bellmunt
El desafío : Frost contra Nixon	Frost/Nixon	2008	EEUU, Reino Unido, Francia	Ron Howard
El día de la bestia	El día de la bestia	1995	España	Álex de la Iglesia
Él dijo, ella dijo	He said, she said	1991	EEUU	Ken Kwapis, Marisa Silver
El dilema	The insider	1999	EEUU	Michael Mann
El dinero es lo primero	Money talks	1997	EEUU	Brett ratner
El efecto mariposa	The Butterfly Effect	2004	EEUU, Canadá	Eric Bress, J. Mackye Gruber
El gran Alberto	Fat Albert	2004	EEUU	Joel Zwick
El gran carnaval	Ace in the hole	1951	EEUU	Billy Wilder
El grito en el cielo	El grito en el cielo	1998	España	Felix sabroso, Dunia Ayaso
El hombre del año	Man of the year	2006	EEUU	Barry Levinson
El hombre del tiempo	The weather man	2005	EEUU	Gore Verbinski
El jinete eléctrico	The electric horseman	1979	EEUU	Sydney Pollack
El juego de las audiencias	The ratings games	1984	EEU	Danny de Vito
El juego más divertido	El juego más divertido	1987	España	Emilio Martínez Lázaro
El juicio universal	Il Giudizio universale	1961	Italia, Francia	Vittorio DeSica
El mañana nunca muere	Tomorrow never dies	1997	Reino Unido, EEUU	Roger Spottiswoode
El nominado	El nominado	2003	Chile	Nacho argiro, Gabriel López
El ojo mentiroso	Eyewitness	1981	EEUU	Peter yates

El poder del predicador	Fall from Grace	1990	EEUU	Karen arthur
El precio del triunfo	Almost golden	1995	EEUU	Peter Werner
El principe de las telenovelas	Saippuaprinssi	2006	Finlandia	Janne Kuusi
El profesor chiflado	The Nutty Professor	1996	EEUU	Tom Shadyac
El quinto elemento	The Fifth Element	1997	Francia	Luc Besson
El reportero: la leyenda de Ron Burgundy	Anchorman: the legend of Ron Burgundy	2004	EEUU	Adam Mckay
El retorno de los Brady	A Very Brady Sequel	1996	EEUU	Arlene Sanford
El rey de la comedia	The king of comedy	1982	EEUU	Martin Scorsese
El séptimo continente	Der siebente Kontinent	1989	Austria	Michael Haneke
El show de Truman	The Truman show	1998	EEUU	Peter Weir
El showman de los sábados	Mr. Saturday Night	1992	EEUU	Billy Cristal
El síndrome de China	The china syndrome	1978	EEUU	James Bridges
El síndrome de Madison	S. F. W.	1994	EEUU	Jefery Levy
El último voto	Swing vote	2008	EEUU	Joshua Michael Stern, Jason Richman
El único superviviente	The Quiet Earth	1985	Nueva Zelanda	Geoff Murphy
El valle de las muñecas	Valley of the Dolls	1967	EEUU	Mark Robson
El valle de los placeres	Beyond the valley of the dolls	1970	EEUU	Russ Meyer
El viaje	The trip	1967	EEUU	Roger Corman
El vídeo de Benny	Benny's Video	1992	Austria, Suiza	Michael Haneke
En directo, para NewsNet	The second civil war	1997	EEUU	Joe Dante
En tierra de nadie	No man's land	2001	Bosnia Herzegovina, Eslovenia, Italia, Francia, Bélgica, Reino Unido	Danis Tanovic

Entrevista	Intervista	1987	Italia	Federico Fellini
Escándalo en el plató	Soapdish	1991	EEUU	Michael Hoffman
Esclavos del pecado	An american dream	1966	EEUU	Robert Gist
Eso	Eso	1997	España	Fernando colomo
Están vivos	They live	1988	EEUU	John Carpenter
Exploradores	Explorers	1985	EEUU	Joe Dante
Extraña seducción	The seduction	1982	EEUU	David Schmoeller
Fahrenheit 451	Fahrenheit 451	1966	Reino Unido	François Truffaut
Fargo	Fargo	1996	EEUU, Reino Unido	Joel Coen, Ethan Coen
Fish tank	Fish tank	2009	Reino Unido, Holanda	Andrea Arnold
Fourbi	Fourbi	1996	Suiza, Francia	Alain Tanner
Free Rainer – Dein Fernseher Lügt	Free Rainer – Dein Fernseher Lügt	2007	Austria, Alemania	Hans weingartner
Frenos rotos, coches locos	Used Cars	1980	EEUU	Robert Zemeckis
Frequency	Frequency	2000	EEUU	Gregory Hoblit
Frozen river	Frozen river	2008	EEUU	Courtney Hunt
Fuego sobre bagdad	Live from Baghdad	2002	EEUU	Mick Jackson
Funny Games	Funny Games	1997	Austria	Michael Haneke
Funny Games	Funny Games	2007	EEUU, Francia, Reino Unido, Austria, Alemania, Italia	Michael Haneke
Gamer	Gamer	2009	EEUU	Mark Neveldine, Brian Taylor
Garfield 2	Garfield: A Tail of Two Kitties	2006	EEUU, Reino Unido	Tim Hill
Garfield: la película	Garfield	2004	EEUU	Pete Hewitt
Gente loca	Crazy people	1990	EEUU	Tony Hill
Ginger y Fred	Ginger e Fred	1985	Italia	Federico Fellini
Gladiatorerna	Gladiatorerna	1969	Suecia	Peter Watkins
Golpe al sueño americano	Less than zero	1987	EEUU	Marek Kaniewska

Gordo mentiroso	Big Fat Liar	2002	EEUU	Shawn Levy
Hairspray	Hairspray	1988	EEUU	John Waters
Hairspray	Hairspray	2007	EEUU	Adam Shankman
Halloween	Halloween	2007	EEUU	Rob Zombie
Hancock	Hancock	2008	EEUU	Peter Berg
Her	Her	2013	EEUU	Spike Jonze
Héroe por accidente	Hero	1992	EEUU	Stephen Frears
Héroes fuera de órbita	Galaxy quest	2000	EEUU	Dean Parisot
Historias de la televisión	Historias de la televisión	1965	España	José Luis Sáenz de Heredia
How to get ahead in advertising	How to get ahead in advertising	1989	Reino Unido	Bruce Robinson
In & out, dentro o fuera	In & out	1997	EEUU	Frank Oz
Independence Day	Independence Day	1996	EEUU	Roland Emmerich
Inocencia interrumpida	Girl interrupted	1999	EEUU	James Mangold
Interferencias	Switching Channels	1988	EEUU	Ted Kotcheff
Interview	Interview	2007	EEUU, Canadá, Holanda	Steve Buscemi
Jack, el oso	Jack, the bear	1993	EEUU	Marshall Herskovitz
Jackie Brown	Jackie Brown	1997	EEUU	Quentin Tarantino
Jane white is sick and twisted	Jane white is sick and twisted	2002	EEUU	David Michael Latt
Je te tiens, tu me tiens par la barbichette	Je te tiens, tu me tiens par la barbichette	1979	Francia	Jean Yanne
Justicia en directo	Citizen verdict	2003	EEUU	Philippe Martinez
Kamikaze	Kamikaze	1986	Francia	Didier Grouset
Känd från TV	Känd från TV	2001	Suecia	Fredrik Lindström
Kika	Kika	1993	España	Pedro Almodóvar
La alegría está en el campo	Bonheur est dans le pré, Le	1996	Francia	Étienne Chatiliez

La boda o la vida	La boda o la vida	1972	España	Rafael Romero Marchent
La caja de música	Music Box	1989	EEUU	Constantin Costa-Gavras
La cámara secreta	My little eye	2002	Reino Unido, EEUU, Francia, Canadá	Marc Evans
La casa de los horrores	The funhouse	1981	EEUU	Tobe Hooper
La ciencia del sueño	La science des rêves	2006	Francia, Italia	Michel Gondry
La cortina de humo	Wag the dog	1997	EEUU	Barry Levinson
La cruda realidad	The ugly truth	2009	EEUU	Robert Luketic
La dictadura perfecta	La dictadura perfecta	2014	México	Luis Estrada
La jungla de cristal	Die hard	1988	EEUU	John McTiernan
La jungla de cristal II	Die hard II	1990	EEUU	Renny Harlin
La luna en directo	The dish	2000	Australia	Rob Sitch
La muerte en directo	La mort en direct	1980	Francia, República federal alemana, Reino Unido	Bertrand Tavernier
La noche de los muertos vivientes	Night of the Living Dead	1968	EEUU	George A. Romero
La nueva pesadilla de Wes Craven	New Nightmare	1994	EEUU	Wes Craven
La otra cara del éxito	The image	1990	EEUU	Peter Werner
La pareja chiflada	The sunshine boys	1975	EEUU	Herbert Ross
La pareja chiflada	The sunshine boys	1995	EEUU	John Erman
La rubia fenómeno	It should happen to you	1954	EEUU	George Cukor
La seducción del caos	La seducción del caos	1990	España	Basilio Martín Patino
La tapadera	The front	1976	EEUU	Martin Ritt
La tribu de los Brady	The Brady Bunch Movie	1995	EEUU	Betty Thomas

Ladrones de anuncios	Ladri di saponette	1989	Italia	Mauricio nichetti, Mario Monti
Las mujeres perfectas	The stepford wives	2004	EEUU	Frank Oz
Las vacaciones europeas de una chiflada familia americana	European vacation	1985	EEUU	Amy Heckerling
Late show	Late show	1999	Alemania	Helmut Dietl
Laughterhouse	Laughterhouse	1984	Reino Unido	Richard Eyre
Leones por corderos	Lions for lambs	2007	EEUU	Robert Redford
Live!	Live!	2007	EEUU	Bill Guttentag
Locura publicitaria	Beer	1985	EEUU	Patrick Nelly
Los Ángeles gigoló	Star Maps	1997	EEUU	Miguel Arteta
Los calientabanquillos	The Benchwarmers	2006	EEUU	Dennis Dugan
Los elegidos	The incrowd	1988	EEUU	Mark rosenthal
Los fantasmas atacan al jefe	Scrooged	1988	EEUU	Richard Donner
Los juegos del hambre	The hunger games	2012	EEUU	Gary Ross
Los juegos del hambre: En llamas	The Hunger Games: Catching Fire	2013	EEUU	Francis Lawrence
Los juegos del hambre: sinsajo - Parte 1	The Hunger Games: Mockingjay – Part 1	2014	EEUU	Francis Lawrence
Los reyes de la noche	The late shift	1996	EEUU	Betty Thomas
Lost in traslation	Lost in traslation	2003	EEUU, Japón	Sofia Coppola
Los Simpson: la película	The Simpsons Movie	2007	EEUU	David Silverman
Lovely & Amazing	Lovely & Amazing	2001	EEUU	Nicole Holofcener
Lucha sin límite	No holds barred	1989	EEUU	Thomas J. Wright
Mad city	Mad city	1998	EEUU	Constantin Costa-Gavras

Magnolia	Magnolia	1999	EEUU	Paul Thomas Anderson
Manhattan	Manhattan	1979	EEUU	Woody Allen
Maps to the Stars	Maps to the Stars	2014	Canadá, Francia, Alemania, EEUU	David Cronenberg
Mars Attacks	Mars Attacks	1996	EEUU	Tim Burton
Martin (Hache)	Martin (Hache)	1997	Argentina, España	Adolfo Aristarain
Medium cool	Medium cool	1969	EEUU	Haskell Wexler
Meet Wally sparks	Meet Wally Sparks	1997	EEUU	Peter Baldwin
Mejor es que Gabriela no se muera	Mejor es que Gabriela no se muera	2007	México	Sergio Umansky
Messidor	Messidor	1979	Francia/ Suiza	Alain Tanner
Mi año favorito	My favourite year	1982	EEUU	Richard Benjamin
Mi chica	My girl	1991	EEUU	Howard Zieff
Mi ídolo	Mon idole	2002	Francia	Guillaume Cannel
Micki y Maude	Micki + Maude	1984	EEUU	Blake Edwards
Mientras Nueva York duerme	While the City Sleeps	1956	EEUU	Fritz Lang
Millonario al instante	Taking Care of Business	1990	EEUU	Arthur Hiller
Morning Glory	Morning Glory	2010	EEUU	Roger Michell
Muerte a 33 revoluciones por minuto	Trick or Treat	1986	EEUU	Charles Martin Smith
Muerte en primer plano	Extreme close-up	1973	EEUU	Jeannot Swzarc
Muertos de risa	Muertos de risa	1999	España	Álex de la Iglesia
Murder live!	Murder live!	1997	EEUU	Roger Spottiswoode
My blue heaven	My blue heaven	1950	EEUU	Henry Koster
Naturaleza a lo bestia	Strange wilderness	2008	EEUU	Fred Wolf
Network, un mundo implacable	Network	1976	EEUU	Sidney Lumet
Newsfront	Newsfront	1978	Australia	Phillip Noyce
Ni en sueños	She's Out of My League	2010	EEUU	Jim Field Smith

Nightcrawler	Nightcrawler	2014	EEUU	Dan Gilroy
No puedes comprar mi amor	Can't Buy Me Love	1987	EEUU	Steve Rash
No somos nadie	No somos nadie	2002	España	Jordi Mollá
Noticias a las once	News at eleven	1986	EEUU	Mike Robe
Objetivo mortal	Wrong is right	1982	EEUU	Richard Brooks
Ocurrió cerca de su casa	C'est arrivé près de chez vous	1992	Bélgica	Rémy Belvaux
Ojos de serpiente	Snake eyes	1998	EEUU	Brian de Palma
Oldboy	Oldboy	2013	EEUU	Spike Lee
Once	Once	2006	Ireland	John Carney
Partes privadas	Private parts	1997	EEUU	Betty Thomas
Pequeños guerreros	Small Soldiers	1998	EEUU	Joe Dante
Permanezca en sintonía	Stay tuned	1992	EEUU	Peter Hyams
Perseguido	The running man	1987	EEUU	Paul Michael Glaser
Persiguiendo a Amy	Chasing Amy	1997	EEUU	Kevin Smith
Persiguiendo a Betty	Nurse Betty	2000	EEUU, Alemania	Neil LaBute
Pink Floyd: El muro	Pink Floyd the Wall	1982	Reino Unido	Alan Parker
Pleasantville	Pleasantville	1998	EEUU	Gary Ross
Poltergeist	poltergeist	1982	EEUU	Tobe Hooper
Poltergeist	Poltergeist	2015	EEUU	Gil Kenan
Populaire	Populaire	2012	Francia, Bélgica	Régis Roinsard
Predicadores televisivos	Pray TV	1980	EEUU	Rick friedberg
Pret-a-porter	Prêt-à-Porter	1994	EEUU	Robert Altman
Primary colors	Primary colors	1998	EEUU, Francia, Reino Unido, Alemania, Japón	Mike Nichols
Quarantine	Quarantine	2008	EEUU	John Erick Dowdle
Quizshow, El dilema	Quizshow	1994	EEUU	Robert Reford

Rambo II	Rambo: First blood part II	1985	EEUU	George P. Cosmatos
Reality	Reality	2012	Italia	Matteo Garrone
Receta letal	Reckless disregard	1985	EEUU	Harvey Hart
Reportero por los pelos	Livin' large!	1991	EEUU	Michael Schultz
Réquiem por un sueño	Requiem for a dream	2000	EEUU	Darren Aronofsky
Rescate	Ransom	1996	EEUU	Ron Howard
Ringmaster	Ringmaster	1998	EEUU	Neil Abramson
Robocop	Robocop	1987	EEUU	Paul Verhoeven
Robocop II	Robocop II	1990	EEUU	Irvin Kershner
Rollerball	Rollerball	2002	EEUU, Alemania, Japón	John McTiernan
Rollerball ¿Un futuro próximo?	Rollerball	1975	EEUU	Norman Jewison
Scream 2	Scream 2	1997	EEUU	Wes Craven
Scream: vigila quién llama	Scream	1996	EEUU	Wes Craven
Señales	Signs	2002	EEUU	M. Night Shyamalan
Señora Doubtfire, papá de por vida	Mrs. Doubtfire	1993	EEUU	Chris Columbus
Series 7: The contenders	Series 7: The contenders	2001	EEUU	Daniel Minahan
Shampoo	Shampoo	1975	EEUU	Hal Ashby
Shock treatment	Shock treatment	1981	EEUU	Jim Sharman
Shocker, 100.000 voltios de terror	Shocker	1989	EEUU	Wes Craven
Show	Show	2003	Polonia	Maciej slesicki
Showtime	Showtime	2002	EEUU	Tom Dey
Siempre a tu lado	Someone Like You...	2001	EEUU	Tony Goldwyn
Siempre hay un camino a la derecha	Siempre hay un camino a la derecha	1997	España	José Luis García Sánchez
Siempre queda el amor	Hope floats	1998	EEUU	Forest Whitaker

Slacker	Slacker	1991	EEUU	Richard Linklater
Sliver (Acosada)	Sliver	1993	EEUU	Phillip Noyce
Slumdog millionaire	Slundog millionaire	2008	Reunido Unido, EEUU	Danny Boyle
Smoochy	Death to Smoochy	2002	EEUU, Reino Unido, Alemania	Danny DeVito
Solo en casa	Home Alone	1990	EEUU	Chris Columbus
Solo tú	Only you	1994	EEUU, Italia	Norman Jewison
South Park: más grande, más largo y sin cortes	South Park: Bigger Longer & Uncut	1999	EEUU	Trey Parker
Space Jam	Space Jam	1996	EEUU	Joe Pytko
Stargate	Stargate	1994	EEUU	Roland Emmerich
Su otra esposa	Desk set	1957	EEUU	Walter Lang
Su pequeña aventura	The Thrill of It All	1963	EEUU	Norman Jewison
Tarde de perros	Dog day afternoon	1975	EEUU	Sidney Lumet
Taxi driver	Taxi driver	1976	EEUU	Martin Scorsese
Ted	Ted	2012	EEUU	Seth MacFarlane
Temink: The Ultimate Fight	Temink: The Ultimate Fight	1998	Holanda	Boris Paval Conen
Terminator	Terminator	1984	EEUU	James Cameron
Territorio comanche	Territorio comanche	1996	España	Gerardo Herrero
Terroristas de televisión	I was a teenage tv terrorist	1985	EEUU	Stanford Singer
TerrorVision	TerrorVision	1986	EEUU	Ted Nicolaou
Testigo de ejecución	Witness to the execution	1993	EEUU	Tommy Lee Wallace
The final curtain	The final curtain	2002	Reino Unido, EEUU	Patrick Harkins
The Girl Next Door	The Girl Next Door	2007	EEUU	Gregory M. Wilson
The groovetube	The groovetube	1974	EEUU	Ken Shapiro

The last angry man	The last angry man	1959	EEUU	Daniel Mann
The nines	The nines	2007	EEUU	John August
The Plague Dogs	The Plague Dogs	1982	EEUU, Reino Unido	Martin Rosen
The room	The room	2003	EEUU	Tommy Wiseau
The Scapegoat	The Scapegoat	2012	Reino Unido	Charles Sturridge
The Tv set	The Tv set	2006	EEUU	Jake Kasdan
Todo por un sueño	To die for	1995	Reino Unido/EEUU	Gus Van Sant
Tomorrowland: El mundo del mañana	Tomorrowland	2015	EEUU	Brad Bird
Tootsie	Tootsie	1982	EEUU	Sydney pollack
Touch	Touch	1997	EEUU	Paul Schrader
Transformers	Transformers	2007	EEUU	Michael Bay
Transformers: la venganza de los caídos	Transformers: Revenge of the Fallen	2009	EEUU	Michael Bay
Transformers: el lado oscuro de la luna	Transformers: Dark of the Moon	2011	EEUU	Michael Bay
Transformers: la era de la extinción	Transformers: Age of Extinction	2014	EEUU	Michael Bay
Trapped by television	Trapped by television	1936	EEUU	Del Lord
Tres colores: Azul	Trois couleurs: Bleu	1993	Francia, Polonia, Suiza	Krzysztof Kieślowski
Tres reyes	Three kings	1999	EEUU/Australia	David O. Russell
Tunnelvision	Tunnelvision	1976	EEUU	Neal Israel Bradley R. Swirnoff
Turbo Power Rangers	Turbo: A Power Rangers Movie	1997	EEUU, Japón	Shuki Levy, David Winning
UHF	UHF	1989	EEUU	Jay Levey
Última llamada	Phone Booth	2002	EEUU	Joel Schumacher
Ultimátum a la tierra	The day the earth stood still	1951	EEUU	Robert Wise
Un Domingo cualquiera	Any given Sunday	1999	EEUU	Oliver Stone
Un ejecutivo muy mono	The barefoot executive	1971	EEUU	Robert Butler
Un loco a domicilio	The Cable Guy	1996	EEUU	Ben Stiller

Un lugar donde quedarse	This Must Be the Place	2011	Italia, Francia, Irlanda	Paolo Sorrentino
Un rey en Nueva York	A king in New York	1957	Reino Unido	Charles Chaplin
Un rostro en la multitud	A face in the crowd	1957	EEUU	Elia Kazan
Una chica entre un millón	Una chica entre un millón	1994	España	Alavaro Sáenz de Heredia
Una rubia auténtica	The real blonde	1997	EEUU	Tom Dicillo
Vendedores de noticias	LIP services	1988	EEUU	W. H. Macy
Víctima de la calle	11th victim	1979	EEUU	Jonathan Kaplan
Videodrome	Videodrome	1983	Canadá	David Cronenberg
Viernes loco	Freaky Friday	1976	EEUU	Gary Nelson
Vizontele	Vizontele	2001	Turquía	Yilmaz Erdogan, Ömer Faruk Sorak
Vizontele Tuuba	Vizontele Tuuba	2004	Turquía	Yilmaz Erdoğan
Volver	Volver	2006	España	Pedro Almodóvar
WALL•E: batallón de limpieza	WALL•E	2008	EEUU	Andrew Stanton
Watchmen	Watchmen	2009	EEUU	Zack Snyder
Weapons of mass distraction	Weapons of mass distraction	1997	EEUU	Stephen Surjik
White noise: más allá	White noise	2005	EEUU	Geoffrey Sax
Willy Wonka y la fábrica de chocolate	Willy Wonka & the Chocolate Factory	1971	EEUU	Mel Stuart
Yo-yo	Yoyo	1965	Francia	Pierre Étaix
Zathura, una aventura espacial	Zathura: A Space Adventure	2005	EEUU	Jon Favreau
Zombi. El regreso de los muertos vivientes	Dawn of the Dead	1978	Italia, Reino Unido	George A. Romero
Zona de guerra	deadline	1987	EEUU	Nathaniel Gutman

## **ANEXO III: Caso de estudio en Asia**

### **TV told through the Cinema**

#### **Analysis of the story that fictional cinema tells about television**

(Asian case study)

Daniel García González – Doctoral candidate (Complutense University of Madrid)  
Contact: [danigargon@danigargon.es](mailto:danigargon@danigargon.es) / [www.danigargon.es](http://www.danigargon.es) / +34 661247820

### **Summary**

From the early days of humankind, man has attempted to capture the reality that surrounds him. Through images and sounds he has created fictitious worlds, parallel realities, and shared places and consciousness. With the arrival of the cinema and television, that obsession with capturing reality reached a point of no return.

The 20<sup>th</sup> century saw a silent revolution, first in the cinemas and later in every home with the arrival of television. These two mass media build a combined reality, at once both deformed and integrated with our daily lives. Until the arrival of the internet, cinema and television were the only two mass media capable of transmitting and storing moving images and sounds as imitations of life.

Both cinema and television are now undergoing a redefinition, in particular because of the challenges set out by the new media scene. The internet is already conquering the space that we used to associate with them, and it seems they are now searching for a new space, a new public arena that will allow them to either keep their role in society or find a new one.

We have been studying the depiction of TV by the cinema for more than four years already, analysing more than 250 films – mostly from the USA and Europe – at the Faculty of Media & Communication Science (Complutense University of Madrid). Our purpose has been to observe how the cinema represents television and how it builds its own story and representation of that medium. Now, in order to conclude this thesis we wish to conduct an additional study following the same methodology used so far, but taking Asian filmography as the subject of the research. We plan to focus especially on movies from Taiwan, the People's Republic of China, Japan, Hong Kong, and South Korea, the five biggest film industries in the region. With this case study we can acquire

a whole new perspective that will allow us to close the thesis with a global perspective.

With this case study on Asian filmography, we will attempt to discover what the cinema is telling us about television in Asia. We will locate depictions of television in Asian movies and consider the meaning of these representations. We believe that if we can find this story, we will learn how to develop better relations with the mass media tools that are cinema and television.

### **Problem statement**

Studies of television have been developed from a great variety of standpoints. We have identified four basic problems we will face with our chosen approach:

- 1) Selection of the filmography. Researchers such as Marc Ferro or Matthew C. Ehrlich have used cinema as a tool to find new perspectives on various issues and topics. In this research, they report essentially always coming up against a similar problem: **how to choose the films**. During our case study, we will solve this problem with the help of an abundant bibliography and electronic resources connected with television and cinema, conducting a deep textual analysis in search of television-related aspects.
- 2) Finding the connections among the huge volume of information that we will use during the case study. It will be a significant challenge to identify and **categorise all the data**. In order to solve this problem, we will use various datasheets and software (hypertext) that will allow us to deal better with it.
- 3) The **subjectivity** of the researcher. Due to the nature of this research, subjectivity will sometimes be almost impossible to avoid.
- 4) Time. Due to the nature of the research, **time** will be a very important factor in the completion of this case study. We consider nine months to be the amount of time necessary to succeed in our mission.

## **Justification**

Today television is among the most criticized of mass media, not just locally but around the world. No matter which country we are in, there will be always voices against TV. This criticism is provoked mainly by the authoritative position the medium holds: “the luminous screen in the home carries fantastic authority. Viewers everywhere tends to accept it as a window on the world ... It has tended to displace or overwhelm other influences such as newspapers, school, church, grandpa, grandma. It has become the definer and transmitter of society's values.” (Barnouw, 1978: 75).

With such criticism on the rise, now seems like the time to look for new approaches to understanding television. Our purpose will be to find a new way to comprehend this mass media by creating a new tool to get in touch with it: **the story and representation of TV as told by the cinema**. Understanding what the cinema is telling us about television will bring new light to the field of television research. This new perspective may be especially interesting in the Asian region, one of the largest TV consumer populations on the planet.

With our Asian case study we will broaden this tool, creating a **global** story that can be applied to fields such as education, history, and academic research all around the world.

## **Methodology**

This Asian case study will follow the same methodology that we have been using since we first began looking for the picture of TV constructed by the cinema. Due to the qualitative nature of our research, the **triangulation** of several methods (textual analysis, historical method, comparative method) in a deductive context has formed the heart of our methodology.

When we started the research in Madrid, we had to first locate the aspects related to television that we should look for in the selected movies. In the first stage, we ran a deep textual analysis of the bibliographical material (books,

academic publications, and electronic resources related to television) in order to find those aspects. During this first stage we took a historical methodology approach focused on television history.

Once we identified these aspects, it was time to select the films that would be subsequently analysed. In order to do this we conducted a new textual analysis of various bibliographical materials (books, academic publications, and electronic resources related to cinema).

The third stage of the research consisted of a new textual analysis, this time of the movies selected, using the datasheet for analysis (included in the annexes of this research proposal). During this part of the study, we attempted to find in the selected filmography the television-related aspects we had identified in the first stage of the research. For this third stage we took a comparative methodology perspective in order to understand the relations between the selected films.

For the Asian case study we are conducting in Taiwan, we will follow the same methodology. First we will run a deep textual analysis of the bibliographical material (books, academic publications, and electronic resources related to television) with a historical methodology approach in order to find new television-related aspects, this time connected with Asia. Later we will select the movies to be analysed by conducting a new textual analysis. Finally, the third stage of the study will consist of a textual analysis of the selected filmography from a comparative methodology perspective, once again using the datasheet for analysis of the movies (included in the annexes of this research proposal).

## **Objectives**

### *Asian case study*

- 7) Define the Asian vision of television as told by the cinema.
- 8) Analyse the topics of the television story and its evolution within the filmography selected for this research.

- 9) Compile a chronology of the history of television in the cinema as represented in the movies selected for this case study.
- 10) Broaden the study of cinema and television via the introduction of this new perspective.
- 11) Create a global story, *TV told through the cinema*, which can be used in fields such as education, history, and academic research.
- 12) Examine the television concept in Asia through the filmography selected for this case study and compare it with the Western concept as represented by the filmography already used in previous stages of this thesis research.

### **Data analysis plan**

As we indicated in the methodology section, this study is divided into three separate stages. First we will spend two months analysing the bibliography and identifying new television-related aspects, this time connected with Asia. After that, we will choose the movies to analyse (the second stage will require approximately one month), and finally we will proceed with the textual analysis of those movies (the third stage will require approximately five months). We will need one more month to compose a report on our conclusions.

In order to locate the movies that will be analysed, we will visit institutions in Taiwan related to cinema, and will make use of the electronic resources indicated in the annexes of this research proposal. Our plan is to analyse around 35 movies related to this topic.

Once we finish the Asian case study, we will compare the conclusions with our previous research based primarily on Western films.

## Bibliography

- AGRAWAL, B. C. (2006): *Television in South Asia: Cultural scenario and future directions*. Lanham, MD, University Press of America
- BOWYER, J. (2004): *The Cinema of Japan and Korea*. London, Wallflower Press
- CARTER, D. R., & CHANG, S. (2007): *East Asian cinema*. Harpenden, Kamera
- CHAN, F., KARPOVICH, A., & ZHANG, X. (2011): *Genre in Asian film and television: New approaches*. Hampshire, Palgrave Macmillan
- CORNELIUS, S., & SMITH, I. H. (2002): *New Chinese cinema: Challenging representations*. London, Wallflower
- DAVIS, D. W., & RU-SHOU, R. C. (2007): *Cinema Taiwan: Politics, popularity and state of the arts*. NY, Routledge
- C. EHRLICH, L., & DESSER, D. (1994): *Cinematic landscapes: Observations on the visual arts and cinema of China and Japan*. Austin, University of Texas Press
- HONG, G.J. (2011): *Taiwan cinema: A contested nation on screen*. NY, Palgrave Macmillan
- HUNT L., & LEUNG, W.F. (2008): *East Asian cinemas: Exploring transnational connections on film*. London, I. B. Tauris

- KEANE, M., FUNG, A. Y. H., & MORAN, A. (2007): *New television, globalisation, and the East Asian cultural imagination*. Hong Kong, Hong Kong University Press
  
- KIM, J. (2014): *Reading Asian television drama: Crossing borders and breaking boundaries*. London, I.B. Tauris
  
- KONG, H., & LENT, J. A. (2006): *One hundred years of Chinese cinema: A generational dialogue*. Norwalk, EastBridge.
  
- LAU, J. K. W. (2003): *Multiple modernities: Cinemas and popular media in transcultural East Asia*. Philadelphia, Temple University Press
  
- LEE, H. (2001): *Contemporary Korean cinema: identity, culture, politics*. Manchester, Manchester University Press
  
- LU, T. (2002): *Confronting modernity in the cinemas of Taiwan and Mainland China*. Cambridge, Cambridge UP
  
- MCINTYRE, B. T. (1998): *Mass media in the Asian Pacific*. Clevedon, Multilingual Matters
  
- MORAN, A., & KEANE, M. (2004): *Television across Asia: Television industries, programme formats and globalization*. London, Routledge
  
- SEMSEL, G. (1987): *Chinese Film: The state of the art in the People's Republic*. NY, Praeger
  
- SONG, H. L., & WARD, J. (2011): *The Chinese cinema book*. London, British Film Institute

- QIU, S. (2011): *East Asian cinema and cultural heritage: From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea*. NY, Palgrave Macmillan
- TEO, S. (2012): *The Asian cinema experience: Styles, spaces, theory*. London, Routledge
- VICK, T. (2007): *Asian cinema, a field guide*. NY, Harper Collins
- YANG, J. (2003): *Once upon a time in China: A guide to Hong Kong, Taiwanese, and Mainland Chinese cinema*. NY, Simon and Schuster
- YOSHIMOTO, M., TSAI, E., & CHOI, J. B. (2010): *Television, Japan, and globalization*. Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan
- ZHANG, Y. (2004): *Chinese national cinema*. NY, Routledge

## Annexes

### 1. Filmography

Title	Year	Nationality	Director
All about Lily Chou-Chou リリイ・シュシュのすべて	2001	Japan	Shunji Iwai
Always: Sunset on Third Street ALWAYS 三丁目の夕日	2005	Japan	Takashi Yamazaki
Audition オーディション	1999	Japan	Takashi Miike
Battle Royale バトル・ロワイアル	2000	Japan	Kinji Fukasaku
Big Man Japan 大日本人	2007	Japan	Hitoshi Matsumoto
Blind Shaft 盲井	2003	People's Republic of China	Yang Li
Breaking news 大事件	2004	Hong Kong / People's Republic of China	Johnnie To
Buenos días お早よう	1959	Japan	Yasujiro Ozu
Carved: The Slit-Mouthed Woman 口裂け女	2007	Japan	Koji Shiraishi
Chungking Express 重慶森林	1994	Hong Kong	Wong Kar-wai
Confessions 告白	2010	Japan	Tetsuya Nakashima
Crying ladies キュア	2003	Philippines	Mark Meily
Cure キュア	1997	Japan	Kiyoshi Kurosawa
El sabor de la sandía 天邊一朵雲	2005	Taiwan	Tsai Ming-liang
Failan 파이란	2001	South Korea	Hae-sung Song
Goodbye, Dragon Inn 不散	2003	Taiwan	Tsai Ming-liang
Invasion of astro-monster 怪獣大戦争	1964	Japan	Ishiro Honda

Llamada perdida 着信アリ	2003	Japan	Takashi Miike
Millennium Actress 千年女優	2001	Japan	Satoshi Kon
Mis vecinos los Yamada ホーホケキョとなりの 山田くん	1999	Japan	Isao Takahata
Moonlight Whispers 月光の囁き	1999	Japan	Akihiko Shiota
Nadie sabe 誰も知らない	2004	Japan	Hirokazu Koreeda
Ni uno menos 一个都不能少	1999	People's Republic of China	Yimou Zhang
Oldboy 올드보이	2003	South Korea	Chan-wook Park
Perfect blue パーフェクトブルー	1997	Japan	Satoshi Kon
Poesía 시	2010	South Korea	Lee Chang-dong
Rebels of the neon god 青少年哪吒	1992	Taiwan	Tsai Ming-liang
Summer wars サマーウォーズ	2009	Japan	Mamoru Hosoda
Los líos de Mr. Boo 賣身契	1978	Hong Kong	Michael Hui
The grudge 2	2006	Japan	Takashi Shimizu
The Host 괴물	2006	South Korea	Joon-ho Bong
The personals 徵婚啟事	1998	Taiwan	Chen Kuo-Fu
The river 河流	1997	Taiwan	Tsai Ming-liang
Together 和你在一起	2002	People's Republic of China/ South Korea	Chen Kaige
Tokyo sonata トウキョウソナタ	2008	Japan	Kiyoshi Kurosawa
What Time Is It There? 你那邊幾點	2001	Taiwan	Tsai Ming-liang

## 2. Institutions and resources related to cinema in Taiwan

Institution/ resource	Contact
Bureau of Audiovisual and Music Industry Development, Ministry of Culture	<a href="http://www.bamid.gov.tw/">http://www.bamid.gov.tw/</a> 台北市中正區開封街一段 3 號 電話: 02-2375-8368
Chinese Taipei Film Archive	<a href="http://www.ctfa.org.tw/">http://www.ctfa.org.tw/</a> 台北市青島東路 7 號 4 樓 電話: 02-23924243
Taiwan Cinema	<a href="http://www.taiwancinema.com/">http://www.taiwancinema.com/</a> 台北市開封街 1 段 3 號 電話: 02-23758368#1418
Taiwan Film and Culture Association	<a href="http://www.twfilm.org/">http://www.twfilm.org/</a> 台北市 115 南港路三段 50 巷 18 號 4 樓 電話: 02-27857991
The Database of Taiwan Cinema	<a href="http://cinema.nccu.edu.tw/">http://cinema.nccu.edu.tw/</a>
Chinese Movie Database	<a href="http://www.dianying.com/">http://www.dianying.com/</a>
Taiwan Public Television Service (PTS)	<a href="http://www.pts.org.tw/">http://www.pts.org.tw/</a> 台北市內湖區康寧路三段 75 巷 50 號 電話: 02-26332000
Taipei Film Commission	<a href="http://www.taipeifilmcommission.org/">http://www.taipeifilmcommission.org/</a> 106 臺北市大安區光復南路 630 號 1&2 樓(近文昌街) 電話: 02-27093880
New Taipei City Film Assist and Development Center	<a href="http://www.filmassist.ntpc.gov.tw/">http://www.filmassist.ntpc.gov.tw/</a> 新北市板橋區中山路一段 161 號 電話: 02-2968-3600
Kaohsiung Film Archive	<a href="http://kfa.kcg.gov.tw/">http://kfa.kcg.gov.tw/</a> 高雄市鹽埕區河西路 10 號 電話: 07-5511211
Hsinchu Municipal Image Museum	<a href="http://www.hcccb.gov.tw/">http://www.hcccb.gov.tw/</a> 新竹市東大路二段 15 巷 1 號 電話: 03-5319756
The Database of Taiwan TV, Cinema and Music	<a href="http://tcm.tier.org.tw/">http://tcm.tier.org.tw/</a>
Spot – Taipei Film House	<a href="http://www.spot.org.tw/">http://www.spot.org.tw/</a> 台北市中山區中山北路二段 18 號 電話: 02 2511 7786#400

Source: Department of Motion Picture of NTUA  
+ Personal compilation

### 3. Datasheet for analysis of the movies

-Movie title

-Analysis date

-Quality of the copy

-Length of the movie

-B/W or colour

-Original version or dubbed

-Plot and main topics of the movie

-Television aspects that appear in the movie in descending order (in first position the one that appears more times, and according to time and value in the plot)

-Technical datasheet:

Original title

Director

Production

Executive producer

Screenwriter

Production design

Cinematography

Soundtrack

Production year

Cast

-Summary of the movie from the perspective of television-related aspects (no more than one page)

-Exemplification of the television aspects on the movie (indicating the exactly moment that they appear in the film – hour, minutes, seconds)

-Conclusions from the perspective of television-related aspects

-Write down other movies featuring similar television-related aspects to those you have noticed in the movie you just watched

Madrid, noviembre de 2015