

EL ESPACIO CULTURAL TRANSNACIONAL EN LA POST-TRANSICIÓN. EL CASO DE LAS SERIES TELEVISIVAS *AMORES DIFÍCILES* Y *LA REINA DEL SUR*¹

The Transnational Cultural Space in the Post-Transition.
The Case of the TV series *Amores difíciles* and *La Reina del Sur*

MANUEL PALACIO^a
Universidad Carlos III (Madrid)

RUBÉN ROMERO SANTOS^b
Universidad Carlos III (Madrid)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.008>

RESUMEN

Tomando como punto de partida el trabajo de Alberto Elena, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, los autores analizan cómo ha evolucionado el panorama audiovisual latinoamericano al mismo tiempo que cambiaba la política cultural española con respecto a América, ejemplarizado en sendas coproducciones y adaptaciones literarias como son *Amores difíciles* y *La reina del sur*.

Palabras clave: Post-Transición, televisión transnacional, coproducción, Pérez-Reverte, García Márquez, adaptación literaria.

ABSTRACT

Taking as a starting point Alberto Elena's work, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, the authors analyse

[a] MANUEL PALACIO es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Es el investigador principal del grupo «Televisión y cine: memoria, representación e industria» (TECMERIN). Es autor de ocho libros y más de cien colaboraciones en libros colectivos, edición de libros y revistas de investigación. Entre sus libros como autor destacan *Práctica filmica y vanguardia artística en España / The Avant-Garde Film in Spain* (con Eugeni Bonet, 1983), *La imagen sublime. Video de creación en España* (Centro de Arte Reina Sofía, 1987), *La programación de televisión* (con José Miguel Contreras, Síntesis, 2001), *Historia de la televisión en España* (premio ex aequo al mejor libro del año de la Asociación Española de Historiadores de Cine, 2001). Su última obra es *La televisión durante la Transición* (Cátedra, 2012).

[b] RUBÉN ROMERO SANTOS es profesor de la Universidad Carlos III de Madrid e investigador en dicha institución, donde forma parte del grupo de investigación «Televisión y cine: memoria, representación e industria» (TECMERIN) y es Coordinador del Máster en Guion de Cine y TV ALMA / UC3M. Recientemente, ha escrito el monográfico *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes* (Cuadernos TECMERIN, 2014) y ha participado en los libros *World Film Locations: Barcelona* (Intellect, 2013) y *La ficción audiovisual en España* (Gedisa, 2012). Sus últimas publicaciones han sido colaboraciones en *Ficciónando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España* (Editorial Fragua, 2015), *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain* (Cambridge Scho-lars Publishing, 2015) y *Padres y madres en serie* (UOC, 2015).

[1] Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de Investigación I+D+I «El cine y la televisión en la España de la post-Transición» (CSO2012-31895), Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

how the Latin American audio-visual scene has evolved at the same time that the Spanish cultural politics was changing with respect to Latin America. This will be exemplified in both co-productions and literary adaptations: *Amores difíciles* and *La reina del sur*.

Keywords: Post-Transition, transnational television, co-production, Pérez-Reverte, García-Márquez, literary adaptation.

En el año 2005 Alberto Elena publicó la principal aportación que se ha hecho desde la península ibérica a las imbricaciones fílmicas entre España y América Latina². El ensayo, que por motivos editoriales tardó en publicarse, recorría esas relaciones desde los mismos orígenes del cinematógrafo hasta mediados de los años noventa del siglo pasado. En consecuencia, Alberto Elena daba razón al conjunto del siglo xx. Sin embargo, muchas cosas han acaecido en las últimas dos décadas. Innegablemente, nos encontramos en una nueva fase histórica del audiovisual en la que ni las formas de producción son similares a las del pasado ni, tampoco, los públicos se relacionan con los textos audiovisuales de la misma manera que lo hacían en los tiempos precedentes. Por ello creemos conveniente retomar la temática en el punto en que Alberto Elena lo dejó, pos-trer homenaje a su propio legado investigador.

Empecemos diciendo que la nueva fase del capitalismo pone en tela de juicio los valores intrínsecos de los espacios culturales nacionales o transnacionales y obliga a repensarlos de nuevo. Dígase que la noción de espacio cultural transnacional apenas posee un siglo de existencia. Se explica aduciendo que, cuando se produjeron las descolonizaciones, algunas metrópolis establecieron políticas que permitían crear nexos con las antiguas colonias. En muchos casos, se formalizó sobre la base de instituciones jurídicas articuladas a partir de la lengua común, como en el caso de la veterana British Commonwealth of Nations (1920), la Organisation Internationale de la Francophonie (1970), o la Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (1996). Asimismo, se han dado otros esfuerzos para trabajar los proyectos de espacio cultural transnacional emanado del pasado común. Sin dudar, el Mediterráneo es uno de ellos, que desde el proceso de Barcelona en 1995 posee su propia Unión para el Mediterráneo. En América o Asia hay proyectos similares. No obstante, y a pesar de todos sus trompicones, la Unión Europea se ha articulado como el espacio cultural más exitoso de todos los desarrollados en el siglo xx (uno no puede dejar de recordar desde los Erasmus hasta las diversas ciudades europeas de la cultura, desde los planes europeos de investigación y desarrollo hasta los programas Eurimages).

Los espacios culturales transnacionales, al margen de la economía o intereses más inmediatamente políticos, consiguen su savia de las formas de identidad colectiva compartida. Michel Bruter, en el que ya es un clásico volu-

[2] Alberto Elena, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina* (Madrid, Liceus, 2005).

men sobre los procesos identitarios en la Unión Europea (2005), establece diversas variables para medirla tales como circulación de noticias entre los países o la presencia de símbolos de integración como bandera, pasaporte, o moneda. Para crear lazos del presente cotidiano con las capas más profundas de los objetivos políticos o económicos, todo espacio cultural transnacional que se precie cuenta con unos juegos deportivos (los de la Commonwealth, al principio conocidos como los del Imperio Británico, datan nada menos que de 1930; los del Mediterráneo funcionan desde 1951; y los de Lusofonía desde el 2006); y, en algunos casos, un concurso musical tal como el célebre Festival de la Canción de Eurovisión (operativo desde 1956), o el ya desaparecido de la OTI (Gran Premio de la Canción Iberoamericana desarrollado entre 1972 y 2000). La globalización y, en paralelo, un cierto fortalecimiento de las reglas del Estado nación, están modificando los progresos conseguidos por los espacios culturales transnacionales. De hecho, en el Reino Unido, y sin contar con las peculiaridades de su singular pertenencia a la Unión Europea, se oyen voces que opinan que la Commonwealth no podrá aguantar sus tensiones con la llegada al trono del próximo monarca. En otro marco, nadie duda que el relato europeo se ha quedado sin resuello: el fin de la utopía, sin ideales compartidos, como se dice en algunos foros europeos.

Ciertamente, la esfera cultural hispanoamericana pasa, como otras mancomunadas, por momentos delicados. Hace una generación tuvimos el sueño de creer que con las olas democratizadoras de los últimos años del siglo *xx*, en España y en los países latinoamericanos se podría sustituir el poso conservador de la noción de hispanidad y encontrar un nuevo equilibrio que resignificara el papel de unos y otros. Veamos dos ejemplos modélicos de cómo se ha modificado en España el aire de los tiempos del espacio transnacional. El primero atiende a los primeros viajes internacionales de los Jefes del Estado español. Y el segundo, a los discursos de sus presidentes de gobierno.

El rey Juan Carlos I, saliendo de la dictadura franquista (1976), realiza su estreno internacional dirigiéndose a la República Dominicana, y luego, a Estados Unidos, Colombia, Venezuela. Sin embargo, hoy, las cosas no son como lo eran antes. El actual rey de España Felipe VI va en su primer viaje oficial (2014) a la Ciudad del Vaticano y luego visita, por este orden, Portugal, Marruecos, Francia, Estados Unidos, Países Bajos, Luxemburgo, Bélgica, Italia, Alemania y México. Hasta la fecha (marzo de 2016), no ha visitado ningún país de América del Sur. El segundo, si cabe, es más ejemplar. José María Aznar, responsable máximo del conservador Partido Popular (PP), en su discurso de investidura como presidente del gobierno de España en 1996, remarcaba que Iberoamérica constituía una referencia prioritaria de la proyección exterior; y que por ello impulsaría la cooperación cultural (y económica, por supuesto) para contar con una efectiva proyección en las sociedades de los respectivos países³. El 2 de diciembre de 2015, apenas tres semanas antes de elecciones legislativas en España y en horario de máxima audiencia televisiva, la primera cadena de Televisión Española presenta una larga entrevista que le

[3] José María Aznar, Congreso de los Diputados, 3 de mayo de 1996. Disponible en: <<http://www.lamoncloa.gob.es/presidente/presidentes/Paginas/InvestiduraAznar1996.aspx>> (22/12/2015).

hace Bertín Osborne a Mariano Rajoy, en ese momento presidente de gobierno de España y líder del PP. Ambos, con sus informales comentarios, buscan conectar con el sector demográficamente mayoritario de los votantes españoles. Puede añadirse que Bertín Osborne, sesenta y un años, de profesión cantante y de familia aristocrática, es uno de los líderes mediáticos de la derecha sociológica española y, por su parte, Mariano Rajoy, sesenta años, posee dificultades muy notables para ligar sus presupuestos políticos con los sectores de menor edad del censo. En un momento de la entrevista, mientras juegan una partida de fútbolín, se desarrolla el diálogo. Bertín pregunta al presidente: «Si tuvieras que hacer una foto con tres países con los que tenemos que vivir el futuro más cercano, ¿con qué países la harías? Joder, joder, te he pillado ahí». El presidente de gobierno contesta: «Marruecos, Unión Europea y Estados Unidos —hace una pausa de unos tres segundos—. Y Latinoamérica, esto es lo que hay». Bertín le hace notar que Unión Europea no es un país, pero luego lo acepta. No remarca que ha indicado cuatro. Aún así, añade: «Pero es que me has puesto medio mundo. Eso no vale». Mariano Rajoy no explica nada sobre los motivos por los que le ha citado y mezclado países y ámbitos geográficos, pero se detiene para hablar de América Latina: «Pero te voy a decir una cosa. Latinoamérica: en España hay más de un millón de latinoamericanos, que están viviendo aquí con nosotros. Y es gente que ha dado la talla, que se han integrado, que ayudan mucho. Y que se siente muy española [...]. Y yo estoy ahora, intento arreglar los líos de... En el tema de los visados hemos arreglado con Colombia y Perú que es una batalla terrible con la Unión Europea. Y ahora voy a intentar arreglar el tema. Y ahora voy a hacerlo con Ecuador». Responde Bertín: «Ahora ya no viene al caso pero cuando yo tenía una novia colombiana, no la podía traer a España nunca porque no le daban el visado. Y lo hemos arreglado ahora». Y apunta Rajoy: «Es que yo no estaba de presidente en ese momento⁴».

No es este el lugar de exégesis profundas sobre las guías internacionales de los monarcas españoles o sobre las palabras de sus presidentes de gobierno. No obstante, parece evidente que se ha producido un drástico cambio. Los relatos de cooperación entre los países poco a poco han ido decayendo. Fijándonos en la última intervención de la entrevista de Mariano Rajoy, parecen circunscribir las relaciones entre España y el continente americano a las variables que emanan de las políticas de acogida, mediatizadas estas por la necesaria integración y la economía. De esta forma, y de una manera que podríamos catalogar de imprevista, la conversación revela con toda su crudeza cómo, en la fase actual del capitalismo globalizado y corporativo, los lazos que crea el idioma o el pasado común compartido menguan hasta convertirse en un simple reflejo vacío de las realidades económicas. España parece centrarse en una diplomacia económica más alejada que en ningún momento de los cien años anteriores de lazos culturales comunes.

Nuestro objetivo inicial es observar la manera en que los medios audiovisuales recogen las frustraciones en la idea de comunidad iberoamericana

[4] *En la tuya o en la mía* (TVE, 2015-). El fragmento aparece a la altura de la hora y 19 min. El programa es accesible con transcripción de los diálogos en la página web de TVE: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/en-la-tuya-o-en-la-mia/tu-casa-mia-rajoy-021215-2220/3390818/>> (22/12/2015).

[5] Véase, Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición española* (Madrid, Cátedra, 2012).

[6] Aníbal Iturrieta, «De la Transición democrática al Quinto Centenario (1975-1991)», en Nuria Tabanera y Pedro Pérez Herrero (eds.), *España / América Latina: un siglo de políticas culturales* (Madrid, AIEI, 1993).

durante las últimas décadas. Creemos firmemente que el cine y la televisión han ocupado un lugar privilegiado en la moderna historia de las relaciones entre España y los países de Latinoamérica; y queremos observar dos casos: el primero, la serie *Amores difíciles* (1988), producida por TVE en un periodo en el que predominaba una noción de coproducción articulada sobre las políticas de fomento de dinero público; y el segundo, la serie *La reina del sur* (Telemundo / Antena 3, 2011), concebida como un producto inmerso en las lógicas del capitalismo contemporáneo de los procesos de globalización.

I. Coproducciones para el optimismo en el espacio cultural iberoamericano. *Amores difíciles*

En la España que deja la dictadura franquista y a lo largo de los años ochenta existe una presencia difusa pero positiva de lo americano. Desde luego, nace del interior de los partidos políticos y, en especial, de Felipe González, primer presidente socialista, y, sin duda, está mediatizada por la presencia de una comunidad de exiliados que recabaron en la península huyendo del horror político. Entre muchos ejemplos, se puede poner el americanismo latente de la serie *Curro Jiménez* (TVE, 1976-1978), una de las más significativas de la Transición a la democracia española, que termina en su último capítulo con la decisión de los protagonistas de irse a América, considerada verdadera tierra de promisión⁵. Y, aunque el programa Ibermedia no comenzó oficialmente hasta 1996,



Curro Jiménez
(TVE, 1976-1978).

cuando se aprueba en una Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Isla Margarita en Venezuela, durante los años ochenta, desde España se elaboraron políticas de fomento de la producción en aras de trabajar por un espacio cultural común.

Por orden jerárquico, el primero en intentar tender puentes entre las dos orillas fue el propio Jefe del Estado en el discurso pronunciado en Cartagena de Indias (Colombia), el 12 de octubre de 1976. Ahí, el Rey Juan Carlos I promulgó «la constitución de una familia de naciones a través de la formación de la Comunidad Iberoamericana»⁶, un proyecto capaz de superar la Comunidad Hispánica franquista y, con ella, el neocolonialismo del periodo anterior. Lo mismo podemos decir del primer presidente de la democracia, Adolfo Suárez, y de su ministro Marcelino Oreja. De esa primera Transición data el Instituto de Cultura Hispánica, que más tarde sería el Centro Iberoamericano de Cooperación (1977) y finalmente el Instituto de Cooperación Ibe-

roamericana conocido como ICI (1979). Del gobierno de Calvo Sotelo destaca Iturrieta su profundo europeísmo, en detrimento de las políticas latinoamericanas. Sin embargo, fue durante su gobierno cuando se constituiría la Comisión Nacional para la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América que, a la postre, se convertiría en el eje de la construcción de los intentos por erigir un espacio transcultural iberoamericano. La llegada de los socialistas al poder supondrá también un nuevo impulso a las relaciones con Latinoamérica: Felipe González virará hacia la zona tanto por convicción como por *currículum* ya que, no en vano, como vicepresidente de la Internacional Socialista había cultivado estrechos vínculos con los diferentes países de habla hispana.

En este nuevo marco de relaciones internacionales, la cultura cobrará especial relevancia y, dentro de ella, la literatura del llamado *boom*. Las razones son obvias: muchos autores latinoamericanos han pasado largos periodos de tiempo en España, con lo cual sus ligazones afectivas son fuertes y las editoriales españolas han publicado sus manuscritos cuando han tenido problemas políticos. El llamado «realismo mágico», del que Gabriel García Márquez se convertirá en máximo representante, será la forma más popular de la literatura latinoamericana, hasta el punto de producirse debates acerca de su utilización mercantilista por parte de los países occidentales⁷. García Márquez, además, es íntimo amigo del presidente del gobierno español. Así lo declara tras su primer almuerzo con el presidente, meses después de recibir el Nobel: «un encuentro entre dos viejos amigos [...] una conversación que comenzamos en Bogotá hace unos ocho o diez años, continuó con alguna frecuencia en Panamá, México y en todas partes donde nos encontrábamos»⁸. La política de creación de un marco transfronterizo entre los países de habla hispana quedará rubricada con sus palabras: «el Nobel es de la literatura española». En menos de un año, García Márquez regresará a España para participar en un evento organizado por el ICI, el llamado «Encuentro en la democracia», celebrado en 1983. Como hemos comentado, el ICI sería el germen, tanto por objetivos como por cuadros directivos, de la Comisión Nacional para el V Centenario del Descubrimiento. Ambas instituciones serían presididas por Luis Yáñez, hombre fuerte de González en Iberoamérica. El proyecto V Centenario, sin embargo, no se llevará a cabo sin trabas y encontrará más de un problema entre los diferentes países latinoamericanos y, muy especialmente, en Cuba. Así, Fidel Castro provocaría un conflicto diplomático al afirmar: «Estamos en desacuerdo con que el V Centenario se convierta en una apología de la colonización y la esclavitud». Lo hizo ante un auditorio de estudiantes de la Nueva Gente Aventura-92 (lo que después pasaría a llamarse Ruta Quetzal, otro proyecto transnacional)⁹. Sin embargo, apenas unos meses después, en noviembre de 1986, Felipe González visitaba la isla. Inmediatamente después, altos cargos españoles asistieron a la inauguración de la Escuela de Cine Internacional de San Antonio de los Baños, impulsada bajo la égida del

[7] Véase Homi Bhabha, en Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires, Manantial, 2000) y Néstor García Canclini, *La globalización imaginada* (Buenos Aires, Paidós, 1999).

[8] El País, «García Márquez: "La literatura de la lengua española es la que ha tenido el Premio Nobel"» (*El País*, 27 de diciembre de 1982). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1982/12/27/cultura/409791603_850215.html> (22/12/2015).

[9] Carlos Funcia, «Fidel Castro se opone a que el V Centenario sea "una apología de la colonización"» (*El País*, 10 de octubre de 1985). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/10/10/espana/497746812_850215.html> (27/12/2015).

[10] De la fluidez entre los ámbitos políticos y culturales da fe el hecho, recogido por su biógrafo oficial Diego Galán, de que Pilar Miró regresara de la isla con un mensaje de Fidel para Felipe González, que no era otro que el indulto al disidente Eloy Gutiérrez Menoyo.

[11] Alberto Elena considerará estos años los del gran auge de las relaciones del cine latinoamericano, 1987 y 1992, con filmes como *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989) y *Últimas imágenes del naufragio* (Eliseo Subiela, 1989). El mismo Elena llega a citar *Amores difíciles*, a la que califica de «ambiciosa». Alberto Elena, *Cruces de destinos. Inter-cambios cinematográficos entre España y América Latina*, p. 41.

[12] Emmanuel Larraz, «Une collection hispanique: "Amours difficiles"» (*CinémAction*, n.º 57, octubre de 1990).

[13] Diego Galán, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir* (Barcelona, Plaza & Janés, 2006), p. 277.

[14] Según un estudio de Demoscopia de mayo de 1988, Gabriel García Márquez era el autor favorito de los españoles, superando a Camilo José Cela y a Miguel Delibes. El País, «García Márquez, el autor más admirado por los españoles» (*El País*, 28 de mayo de 1988). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1988/05/28/cultura/580773612_850215.html> (27/12/2015).

[15] Circunstancia que se presentaría en el juicio contra Pilar Miró para demostrar su inocencia, tal y como recoge Diego Galán, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir*.

[16] El mismo equipo, esto es, TVE en coproducción con ING y guion de García Márquez, realizaría en 1992 una segunda serie, *Me alquilo para soñar*, esta vez en formato de miniserie y con un solo director, el brasileño Ruy Guerra.

Premio Nobel Gabriel García Márquez. Allí estaba, entre otras, una de las personas de máxima confianza de Felipe González, Pilar Miró, recién nombrada directora general de RTVE y amiga de Márquez¹⁰.

Con anterioridad, Miró había ocupado el puesto de Directora General de Cinematografía, y durante su mandato se había creado la Organización Cinematográfica Iberoamericana con el fin de crear un Mercado Común Latinoamericano de Cine. Dicha organización sería el germen de la Futura Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, a la sazón también presidida por Gabriel García Márquez y con sede en Cuba.

Si, como máxima responsable de cinematografía, Miró había impulsado las coproducciones¹¹, lo mismo ocurriría en su cargo de directora de RTVE. Recordemos, a este respecto, que estamos en los años ochenta, momento álgido del sueño de crear un mercado audiovisual europeo y de los acalorados debates sobre la excepción cultural y el proteccionismo que culminarían en la llamada «Ronda de Uruguay» a nivel global y en la directiva de *Televisión Sin Fronteras* a nivel continental. Como en política exterior, España estudia, por un lado, la posibilidad de construir un espacio audiovisual europeo, pero, por el otro, fantasea con otro en Latinoamérica. Al menos, así se desprende de los artículos de los periodistas de la época. Según recoge Larraz al referirse precisamente a *Amores difíciles* en *CinémAction*: «el continente americano, con más de trescientos millones de hispanohablantes, representa un tremendo mercado potencial que, si hasta la fecha no ha sido capaz de abrirse al mercado filmico, sí que podría hacerlo al televisivo a través de series de prestigio»¹². Y también, a través de otras series no tan relevantes en términos cualitativos, pues es durante el mandato de Pilar Miró cuando se popularizan en España las telenovelas, como la mexicana *Los ricos también lloran*. Entre las coproducciones latinoamericanas de TVE que no llegaron a buen puerto se encontraban *Dos orillas* (1987), de Imanol Uribe («saga familiar de trece capítulos que transcurría a lo largo y ancho de América Latina durante el siglo xix»¹³), y *Los naufragos de Urabá*, de José Antonio Páramo, con localizaciones en Cuba. El único gran proyecto de coproducción televisiva latinoamericana que consumará Pilar Miró será *Amores difíciles*. Podemos aventurar que existían tres razones de fuste para llevar a cabo esta serie y no las anteriores: en primer lugar, sin duda, la citada amistad del autor con el presidente español; en segundo lugar, la tremenda popularidad de Gabo en España¹⁴; y, por último, una razón pecuniaria: García Márquez se comprometía a ceder los derechos de los seis cuentos si Pilar Miró se ocupaba de dirigir el titulado «El rastro de tu sangre en la nieve». Desaconsejada por el servicio jurídico del ente¹⁵, el proyecto se llevaría a cabo sin ella. Finalmente, el grueso de la producción correspondería a TVE, en colaboración con International Network Group (ING), empresa panameña presidida por el chileno Max Marambio, más aportaciones puntuales de compañías de otros países (normalmente de los originarios de los directores)¹⁶. La presencia de Marambio es, en sí, paradigmática de la condición iberoamericana de *Amores difíciles*: exiliado en Cuba tras el golpe de estado de Pinochet, pronto pasará a formar parte,

como García Márquez, del círculo íntimo de Fidel Castro, para ocuparse, a través de Cubana de Aviación, de los paquetes turísticos a la isla, que gestionaba a partir de una red de delegaciones comerciales en los diferentes países de Latinoamérica.

La aportación española, por ejemplo, acabaría por titularse «Yo soy el que tú buscas», y sería dirigida por Jaime Chávarri, entonces en nómina de TVE, con guion de Juan Tébar, al que Gabo había conocido durante su estancia en Barcelona¹⁷, y con coproducción de la ORTF austríaca. Los otros directores representarían a tantos países latinoamericanos, y estaban muy cercanos a la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano que presidía García Márquez. Así: «Fábula de la bella palomera, coproducción brasileña» (Guerra Filmes), de Ruy Guerra; «Milagro en Roma», coproducción colombiana (Elisa Cinematográfica) de Lisandro Duque; «Cartas del parque», coproducción cubana (ICAIC) de Tomás Gutiérrez Alea; «El verano de la señora Forbes», del mexicano Jaime Humberto Hermosillo; y «Un domingo feliz», del venezolano Olegario Barrera.

Los seiscientos millones empleados en su producción, a razón de cien millones por capítulo (3.600.000 € y 600.000 € actuales, respectivamente), fueron, a todas luces, una cantidad fabulosa para la época. Tanto como para que Elena enmarque la serie dentro de esa política de coproducciones que, según sus propias palabras, «llevará a lo más granado del cine latinoamericano»¹⁸ a figurar bajo el sello de TVE.

Amores difíciles se estrena en el Festival de Cine de Valladolid (Seminci) dentro de su sección «La serie del año». En ediciones previas, habían pasado por la misma categoría las alemanas *Heimat* (1984) y *Berlín Alexanderplatz* (1980), lo que indica hasta qué punto TVE pensó que se podía tutear a las producciones europeas de calidad de la época con una serie latinoamericana de la misma naturaleza. De hecho, el reconocimiento internacional que recibió así lo constata: «Milagro en Roma», de Lisandro Duque, obtiene el Premio al Mejor Guión en el Festival Internacional de Televisión de Montecarlo en 1989 y el de Mejor Película en el —paradójicamente— llamado Tercer Encuentro de Televisión Europea de Reims. Su presencia es coherente con la ambición de *Amores difíciles* de convertirse en «un digno acercamiento a la cultura que se expresa en lengua castellana y de aproximación a la entidad latinoamericana»¹⁹.

Hoy, sin embargo, la serie apenas es recordada por los estudiosos de García Márquez. Parte de sus problemas nacen de la naturaleza misma de esta: la duplicidad de su distribución, en televisión y en cine, generó ciertos problemas. Así, «Fábula de la bella palomera» se estrena en la gran pantalla en el Festival de Cine de Toronto



Heimat
(serie televisiva, 1984).

[17] Entrevista personal realizada a Juan Tébar el 9 de febrero de 2016.

[18] Alberto Elena, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, p. 41

[19] Ángel Luis Inurria, «Comienza "Amores difíciles", adaptación de seis relatos de García Márquez» (*El País*, 28 de octubre de 1988). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1988/10/28/radiotv/593996405_850215.html> (27/12/2015).

de 1988. En España, mientras tanto, es emitida como serie de televisión durante tres meses, desde el 29 de octubre («Fábula de la bella palomera») al 3 de diciembre («Yo soy el que tú buscas»), de manera que nunca se acaba de tener el concepto de serialidad para el que, por otra parte y dados los 90 minutos de cada uno de sus capítulos, no parece resultar conveniente²⁰. Aun así, hemos podido constatar que Finlandia, Japón y Francia también la emitirán en la pequeña pantalla.

Mejor suerte, en términos de prestigio aunque no de audiencia, pareció correr su versión filmica, que viaja y consigue ser estrenada en el circuito de arte y ensayo de Estados Unidos. Surge aquí un nuevo e inesperado problema: mientras sus contenidos no generan problemas en España, en dos países de culturas tan diferentes como Estados Unidos y Francia, la recepción subraya la dificultad básica de su distribución: esto es, la violencia de los relatos. Así, por ejemplo, en Estados Unidos, *Amores difíciles* es traducida como *Dangerous Loves*, en un matiz lingüístico evidente. En el *New York Times* se destaca que «estilísticamente», estos filmes «nunca podrían ser confundidos con trabajos estadounidenses» por su «extravagante colorido», pero pronto pasan a resaltar «la oscuridad de sus historias»²¹ e incluso *Los Ángeles Times* describe «Yo soy el que tú buscas», de Chávarri, como un filme «extremadamente horrendo»²². La consecuencia es la atribución de la calificación «M» en Estados Unidos, es decir, para mayores de diecisiete años, lo que, unido al uso del portugués en «Fábula de la bella palomera» y al español en el resto de casos, hicieron que su estreno fuera muy limitado.

Lo mismo puede decirse, curiosamente, de Francia, país mucho más habituado a los acentos foráneos. Así, Emmanuel Larraz repite una y otra vez en *CinémAction*, que los filmes constituyen «bellos ejemplos de humor macabro, típicamente hispano». Iniciar una disquisición acerca de la violencia en el mundo hispánico no es el propósito de este artículo. Baste decir que el cuerpecito incorrupto de la niña Duarte o la violación de Patricia Adriani en «Yo soy el que tú buscas» la emparentaba, según los críticos, con los trabajos de Luis Buñuel o Pedro Almodóvar de una manera coherente para el mundo alejado del habla hispana. La elección, sea por pobreza referencial o por popularidad, de dos directores españoles para calificar media docena de capítulos que ambicionaban representar a todo un subcontinente es sintomática y daría para reflexionar muy mucho acerca de la existencia (o no) de una sensibilidad iberoamericana común. Sea como fuere, *Amores difíciles* probablemente sea el ejemplo más logrado de una búsqueda de un cierto espacio audiovisual latinoamericano alentado desde las instituciones públicas.

II. Una nueva transnacionalización: *La reina del sur*

Fue difícil mantener el impulso inicial de fomento y colaboración entre las recién estrenadas democracias. Quizás porque con los aires de la posmoderni-

[20] Si hemos de hacer caso a Ruy Guerra, él fue el responsable de alargar los capítulos de los 50 minutos planificados a los 90 finales.

[21] Larry Rohter, «García Márquez: Words Into Film» (*The New York Times*, 13 de agosto de 1989). Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1989/08/13/movies/garcia-marquez-words-into-film.html?pagewanted=all>> (04/01/2016).

[22] Michael Wilmington, «Spanish Film Series at the Nuart Runs the Gamut of Passion» (*Los Ángeles Times*, 18 de mayo de 1990). Disponible en: <http://articles.latimes.com/1990-05-18/entertainment/ca-55_1_dangerous-love> (04/01/2016).

dad emergen con toda su crudeza las leyes de la economía que modifican la misma noción de coproducción. Veamos el caso de Arturo Pérez Reverte y las versiones de *La reina del sur*. Hagamos notar previamente una sutil aunque significativa diferencia: *Amores difíciles* es la adaptación con dinero español de un escritor americano; sin embargo, *La reina del sur* trata, con financiación americana, de versionar audiovisualmente a un novelista español.

Arturo Pérez Reverte no es un escritor como otros muchos. Tampoco lo era en los primeros años del siglo XXI cuando se publicó *La reina del sur*. Es difícil negar que, siendo reconocido por el canon literario, pues al fin y al cabo es miembro de la Real Academia Española, posee una destacada presencia en el espacio público de la península ibérica; y este hecho viene ocurriendo desde hace dos décadas, cuando trabajaba de periodista / presentador de Televisión Española. Muchos ejemplos pueden avalar lo dicho, pero tal vez el más concluyente sea que existe un personaje que lo representa en la sección «Celebrities» del programa televisivo de humor paródico titulado *Muchachada Nui* y que tiene una amplia circulación por YouTube. Ciertamente, y sin mayores consideraciones sobre su concepción del compromiso público del intelectual, Pérez Reverte ha sabido maximizar los beneficios de una sociedad transmediática siempre presta a considerar como plusvalía la propia imagen del artista o escritor.

A la altura de primeros de los dos mil, el novelista, originario de Cartagena (Murcia), ya había sacado a la luz cuatro entregas de su personaje del capitán Alatríste, en cierto sentido prototipo de una cierta españolidad, capaz de reajustar para la contemporaneidad la visión del «imperio español» del siglo XVII. En ese tiempo, varias de sus novelas ya se han adaptado para la gran pantalla (*El maestro de esgrima* [Pedro Olea, 1992], *La tabla de Flandes / Uncovered* [Jim McBride, 1994], *Cachito* [Enrique Urbizu, 1996], *Territorio Comanche* [Gerardo Herrero, 1996], *The Ninth Gate / La novena puerta* [Roman Polanski, 1999], *Gitano* [Manuel Palacios, 2000]) y ha trabajado como guionista en algunas series de televisión (*Camino de Santiago* [Antena 3 Televisión, 1999]); incluso ha ganado un Premio Goya al Mejor Guión Adaptado por *El maestro de esgrima*. Asimismo, el 28 de diciembre de 2001, en el diario *El País*, se publican unas declaraciones del Secretario de Estado de Cultura y poeta Luis Alberto de Cuenca que reflejaban el clima que rodeaba ya desde hacía tres lustros a Pérez Reverte. Allí, se lee: «el presidente del Gobierno, José María Aznar, ha alentado los intentos para conseguir que el personaje del Capitán Alatríste se lleve al cine». Y añadía que estaba convencido de que las aventuras del Capitán Alatríste podían ser «una de las grandes películas taquilleras de nuestro cine, nuestro Harry Potter»²³.

En este marco, en mayo de 2002, sale publicada *La reina del sur* con una primera tirada de 275.000 ejemplares, lo que desde luego revela la confianza de la editorial en las potencialidades comerciales de la novela. *La reina del sur* está narrada en primera persona por un periodista-investigador que en sus pes-

[23] El País, «De Cuenca afirma que Aznar alienta los intentos de llevar Alatríste al cine» (*El País*, 28 de diciembre de 2001). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2001/12/28/cine/1009494004_850215.html> (24/01/2016).

[24] Véase, O. Hugo Benavides, *Drugs, Thugs, and Divas: Tele-novelas and Narco-dramas in Latin America* (Austin, University of Texas Press, 2009).

[25] M. Mora, «He escrito desde el corazón de una mujer» (*El País*, 5 de junio de 2002). Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/430/he-escrito-desde-el-corazon-de-una-mujer/>> (12/02/2002).

quisas va reconstruyendo la historia de Teresa Mendoza, una mexicana casi analfabeta que, de novia apacible y sumisa de un narco de Culiacán (Sinaloa), tras la muerte de este huye y recaba en España, donde acaba convirtiéndose en jefa de una organización criminal que actúa en la Costa del Sol y en las aguas del Estrecho de Gibraltar. La novela, formalmente más innovadora que otros trabajos de Pérez Reverte, posee una especial atención en recoger los acentos, el habla específico y los modismos de los nortños mexicanos²⁴. Es difícil ajustar la importancia que tuvo *La reina del sur* en la carrera del escritor; sin embargo, tan solo medio año más tarde, Pérez Reverte ingresa en la Real Academia Española (enero de 2003) y la prensa remarca la importancia que posee dicha novela en el conjunto de su obra. Y, por cierto, consigue una votación casi unánime en su elección, aspecto que es reflejado por la prensa como un hecho inédito (26 votos a favor y únicamente 4 abstenciones).

La recepción crítica inicial muestra las grandes novedades de *La reina del sur*. Se dice que es una novela sobre una mujer («he escrito desde el corazón de una mujer»²⁵, comenta Pérez Reverte en sus declaraciones) y que conecta con una cierta tradición de relatos sobre bandidos (se menciona al argentino Ricardo Piglia o al colombiano Fernando Vallejo). Sin duda, algo de eso es, pero con los ojos de hoy día conecta con otras cosas. Por ejemplo, el recorrido vital de Teresa Mendoza podría catalogarse como radiografía de empoderamiento de la mujer aunque el destino final sea el convertirse en cabeza de una banda mafiosa y criminal. También, la obligatoriedad de que el lector se coloque frente a un texto que se concibe como un espacio lingüístico transnacional hispanoamericano. Finalmente, en *La reina del sur* se produce un acercamiento a las narrativas del narcotráfico con influencias directas del trabajo de élmer Mendoza (que aparece como personaje en la novela de Pérez Reverte) y otros casos de protoinicios de esa cultura, en especial con los narcocorridos (*Los tigres del norte* asoman en las páginas de *La reina del sur*, y Pérez Reverte reconoce y cita el corrido *Contrabando y traición* como una de sus influencias).

En su proceso de adaptación a las pantallas, y quizás de una manera natural, los primeros pasos se conciben para la industria cinematográfica española. Ciertamente, Pérez Reverte es un escritor traducido a muchas lenguas, pero es igual de innegable que está muy arraigado en la cultural nacional española. Algunas versiones filmicas de sus trabajos se habían concebido como coproducciones internacionales (*La tabla de Flandes / Uncovered y Territorio comanche*); pero siempre, el peso de lo nacional español se elevaba sobre las lecturas transnacionales (caso distinto es *The Ninth Gate / La novena puerta*). Tal vez por eso, la primera idea es que la adaptación de *La reina del sur* sea llevada a cabo por Agustín Díaz Yanes, uno de los cineastas más implicados en la representación de la españolidad. Díaz Yanes fue director en 2006 de la versión cinematografía de Alatríste y acaba de terminar *Oro*, basada en un relato inédito de Pérez Reverte ambientado en los inicios de la llegada de los españoles a América. El director, recientemente, ha comentado:

Yo estaba en Italia y me leí *La reina del sur*. Llamé a Antonio Cardenal, el productor de las cosas de Arturo y le propuse escribir el guion. Se lo pensó poquísimo y lo escribí. A Arturo le gustó, pero la cosa se complicó porque quisieron hacer una película norteamericana y el proyecto se quedó ahí. Creo que el guion me quedó bastante bien, pero bueno... la novela tenía una gran película, de esas que no puedes hacer con cinco millones de euros²⁶.

[26] R. Romero Santos, *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes* (Madrid, Grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria [TECMERIN], 2014), p. 67.

No se conocen las características de esta primera versión y qué aspectos de la novela se omitían o en cuáles se incidía. Recuérdese de una manera simplificada que de las quinientas páginas de la obra original el guion de un largometraje de duración estándar tiene unas cien páginas. Las palabras de Díaz Yanes indican indirectamente que *La reina del sur* puede que estuviese alejada de las capacidades de la industria cinematográfica de esos años, aunque se contara con una base de coproducción de los programas Ibermedia de los años noventa. En 2005 la prensa se hace eco de una noticia muy relevadora:

Plural, Origen y Warner llegan a un acuerdo para llevar al cine *La reina del sur*. El rodaje se realizará en México y España. La película, que contará con un presupuesto de más de veinte millones de dólares, se hará en inglés. De momento no se sabe el nombre del director²⁷.

[27] El País, «Plural y Warner llegan a un acuerdo para llevar al cine *La Reina del Sur*» (*El País*, 15 de abril de 2005). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2005/04/15/cine/1113516010_850215.html> (16/02/2016).

El breve del periódico parece significativo porque, además de Origen, propiedad de Antonio Cardenal que, como se ha dicho, está frecuentemente implicado en las adaptaciones del novelista cartaginés, ya se perciben destacados cambios. En primer lugar, porque Plural, empresa del grupo Prisa con conexiones societarias con Warner, está ideada para dar razón al mercado audiovisual latino e hispano de Norte América y Estados Unidos. Plural no se plantea una coproducción de las que nacen de Ibermedia, sino un acuerdo de otro tipo buscando socios en México (Televisa), y luego en el sector audiovisual hispano de Estados Unidos. Pero huelga decir que con estos cambios se produce una modificación de calado: ahora, el universo narrativo no emanará de una cosmovisión nacida en España, como al fin y al cabo ocurría con las operaciones de coproducción de la década de los años noventa, sino que estará generada desde América y en consecuencia con factores provenientes del espacio cultural iberoamericano tales como un determinado estilo narrativo o unos estereotipos del elenco actoral. Plural (y Warner Internacional) encargan a Albert Torres un guion en inglés de la novela. En el Festival de Cine de Cannes de 2008 se presenta el proyecto; está tasado en veinticinco millones de dólares, la dirección corresponde al venezolano Jonathan Jakubowicz, que poseía en ese momento una cierta notoriedad por su film *Secuestro express* (2005), y cuenta en el equipo propuesto con la también venezolana Elizabeth Avellán, conocida por ser la productora de varios de los films de Robert Rodríguez. La estadounidense de origen cubano Eva Mendes era la elegida para protagonizar la película, aunque se manejaron otros nombres como Jennifer López, Pénélope Cruz, Salma Hayek o Ana Claudia Talancón, todas ellas participes de la comunidad hispana de Estados Unidos. En Cannes

se presenta el proyecto como un «*Scarface* femenino» relacionándolo con el film de Brian de Palma *El precio del poder* (*Scarface*, 1983). No se conocen las características de este primer guión en inglés, pero es sabido que tampoco fraguó. Años después, Arturo Pérez Reverte comentó que el director tuvo preocupaciones sobre la seguridad del proyecto y él, que detentaba todavía los derechos de televisión, se los vendió a Telemundo²⁸.

Finalizando la primera década del siglo XXI las mutaciones del capitalismo en las industrias audiovisuales son palmarias. Así, tras la llegada de un nuevo director a Antena 3 (Javier Bardají), en los primeros meses de 2010 se firma un acuerdo entre Antena 3 Televisión y Telemundo, una cadena de origen puertorriqueño propiedad de NBC universal que emite en español para no menos de veinte estaciones televisivas de Estados Unidos. La idea es realizar algo así como una multiversión de *La reina del sur*. La alianza empresarial entre Antena 3 y empresas americanas se había asentado con otros proyectos como fue la conversión por primera vez de una telenovela colombiana de RTI (*Pasión de gavilanes*, 2003) en una serie nocturna española (*Gavilanes*, 2010). Es decir, que ochenta años después de las películas multilingües de Hollywood, vuelven las multiversiones. Estas no son la circulación transnacional de un mismo formato diferenciando aspectos del original según países (como el caso de *Yo soy Betty, la fea* [RCN Televisión, 1999-2001]), considerada como la más exitosa obra audiovisual en español de toda la historia²⁹; ni tampoco la circulación de versiones diferenciadas para cine y televisión, como cuando un largometraje posee una versión televisiva responsabilidad del mismo equipo (como fue muy frecuente en la España de los años ochenta: se puede recordar *La plaza del Diamante / La plaça del Diamant*, Francesc Betriu, 1982). Las multiversiones consisten en que las emisoras creen que la mejor rentabilidad de la obra audiovisual se encuentra realizando versiones diversas del mismo material, que es rodado con idéntico elenco artístico y técnico para los públicos de las dos orillas del Atlántico.

Antena 3 y Telemundo encargarán a la productora colombiana RTI (participada por cierto por NBC Universal) la puesta en marcha de la serie. Pero en España y América se realizarán distintos montajes finales con duraciones y estilo audiovisual diferenciados: en un caso, una serie de trece capítulos para el horario de máxima audiencia español, y en otro, una telenovela de sesenta y tres episodios que se visiona en todos los países de América.

No es el objetivo de estas páginas ahondar en los motivos por los cuales la industria televisiva española no considera parte de su estilo «nacional» la elaboración de telenovelas, a pesar de que exista una limitada tradición en las franjas horarias de la tarde; ni tampoco las razones por las que el género telenovela se ha convertido en una señal de identidad internacional de lo que es el estilo latinoamericano de hacer imágenes en movimiento. Pero lo cierto es que *La reina del sur* se concibe como una telenovela. El principal responsable será el colombiano Patricio Wills, presidente en ese momento de Telemundo Studios y de RTI Producciones. Contrata en primer lugar a los guionistas Roberto

[28] Según confesión del propio Pérez Reverte en su blog, *El bar de Lola*. Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/prensa/el-bar-de-lola/>> (25/01/2016).

[29] J. McCabe y K. Akass, *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (Londres, IB Tauris, 2013).

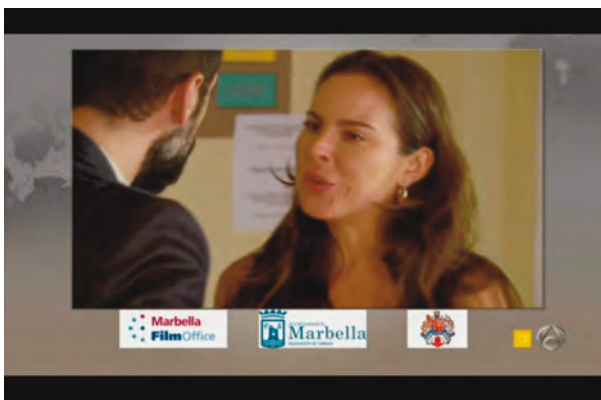
Stopello, Valentina Párraga y Juan Marcos Blanco, todos ellos avalados por trabajos previos en telenovelas colombianas o venezolanas. El rodaje se hará en la segunda mitad del 2010 en Colombia, México, Estados Unidos y finalmente en España (Madrid, Málaga, Melilla) y Gibraltar. En abril de 2010, Telemundo cuelga en YouTube un tráiler bilingüe español / inglés de la serie³⁰. La mexicana Kate del Castillo se presenta como la protagonista. El presupuesto reconocido es de diez millones de dólares, es decir, unos seiscientos mil dólares para cada episodio de la telenovela. Con ese material, Antena 3 encarga a la productora Videomedia el montaje español de trece episodios.

Ambas versiones se fueron estrenando a lo largo de 2011; y con un prurito muy de épocas pasadas, se buscó que el capítulo final saliera en antena en fechas muy similares. El 28 de febrero lo hace en Estados Unidos, en español con subtítulos en inglés; los resultados de audiencia son buenos, sobre todo contextualizados en el combate de audiencia entre Telemundo y su cadena competidora Univisión. Consigue sus mejores índices de audiencia en el sector demográfico de los 18-34 años. El 30 de mayo finaliza su emisión pero no consigue la buscada nominación para los premios Emmys internacionales. En España, Antena 3 estrena su versión el 14 de marzo prolongándose en antena hasta el 26 de mayo; sus resultados de audiencia son aceptables sin alharacas. En México se programará a partir del 4 de abril y en Colombia a partir del 16 de mayo.

Hay, no obstante, dos factores que han coadyuvado a la posterior presencia pública de *La reina del sur*: se ha convertido en una serie que coparticipa del espacio cultural hispano a partir de las redes sociales: en cierto sentido, se ha producido una comunión de intereses transnacional a partir de alguno de sus elementos. El tráiler del que hemos hablado ha tenido más de cuatrocientas mil visitas en YouTube; la web de la serie en Telemundo generó en su tiempo de exhibición más de ochenta mil visitas y ciento cincuenta mil reproducciones en vídeo; sus seguidores en Facebook crecieron hasta diecisiete mil³¹. Más espectaculares son las sinergias que se pueden conseguir con Arturo Pérez Reverte, tanto en lo referente a la ventas de su novela en los países americanos como a las cifras de sus redes sociales: más de un millón y medio de seguidores en este marzo de 2016, casi cuatrocientos mil «Me gusta» en Facebook; e incluso Kate del Castillo logró 2,8 millones de seguidores en Twitter con multitud de

[30] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=or nM_sdvJE8> (31/01/2016).

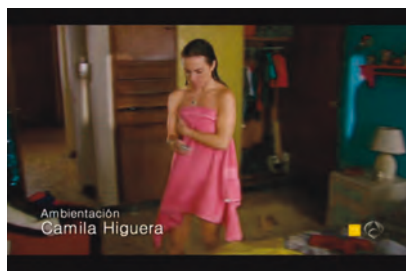
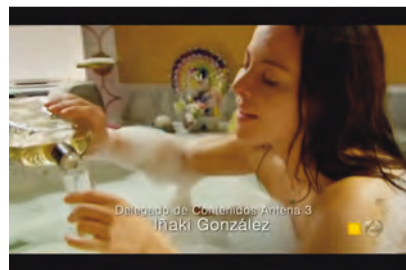
[31] «La Reina del Sur de Antena 3, estreno más visto de la historia de Telemundo», en Antena3.com, 2 de marzo de 2011. <http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/reina-sur-antena-estreno-mas-visto-historia-telemundo_2011030200091.html> (23/02/2016).



La reina del sur. En los créditos finales de Antena 3 [arriba], figuran los agradecimientos; los de Telemundo [abajo] se aprovechan como emplazamiento publicitario de productos de la cadena.

comentarios de sus fans que reivindican su «mexicidad». El segundo factor tiene que ver con los cambios en los valores sociales de los espectadores tanto en España como en América; el corolario es que puede leerse *La reina del sur* como uno de los inicios del subgénero conocido como «narco (tele) novelas» y está en la línea de otros éxitos de series que representan a mujeres en roles sociales inhabituales en el pasado como *Las muñecas de la mafia* (Colombia, Caracol Televisión / BE-TV / Teleamazonas, 2009; con difusión en docena y media de países de lengua castellana), *Sin tetas no hay paraíso* (Colombia, Canal Caracol, 2006; con posterior adaptación española) o, en una frecuencia distinta, *Mujeres asesinas* (Argentina, Pol-Ka Producciones, 2005-2008; con secuelas en varios países iberoamericanos). Esta tendencia irá a más en años posteriores.

Huelga decirse que cualquier trabajo analítico unificador de la adaptación de *La reina del sur* tendrá algo de baldío, y ello porque las reglas estilísticas de una serie de *prime time* no coinciden de ninguna manera con los de una telenovela. Ni la coherencia de la trama, ni las relaciones heterosexuales, ni las emociones que se transmiten, ni los placeres de las audiencias tienen similitud entre una y otra. También resulta obvio que lamentarse por la fidelidad perdida tiene un fundamento un poco inasible. Arturo Pérez Reverte fue, como suele ser muy frecuente en todas las adaptaciones de sus novelas, muy crítico con lo conseguido por la versión española: «la versión televisiva de *La reina del sur* es una bazofia», comenta en un *tuit* que será reproducido en muchos medios de papel³². Empero, se muestra condescendiente con la versión americana. Ciertamente es que en ambos casos el material de base es el mismo que se encuentra en la novela: un viaje en tres continentes que, como todo viaje, no es tan solo el movimiento entre



Créditos iniciales de *La reina del sur*: mientras la versión de Telemundo (imágenes superiores) juega con la ficha policial de la protagonista, la de Antena 3 (imágenes inferiores) opta por mostrarla bebiendo tequila en un jacuzzi y paseándose envuelta en una toalla.

[32] El Mundo, «Pérez-Reverte, creador de “La reina del Sur”, califica la serie como “una bazofia”» (*El Mundo*, 1 de junio de 2011). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/01/television/1306928041.html>> (20/01/2016).

dos puntos, sino que obliga a que el espectador del espacio cultural transnacional se cruce con nuevas configuraciones del espacio físico y social del punto de llegada. En ambas versiones de *La reina del sur* aparecen mexicanos, hispanos de Estados Unidos, madrileños, andaluces, gallegos, marroquíes, rusos, turcos, colombianos, italianos... Se supone que el texto audiovisual contemporáneo no debería prescindir de lo que los flujos transnacionales establecen como productivo territorio: la mixtura híbrida de culturas e identidades, los acentos del viaje. Sin embargo...

En un breve pero imprescindible artículo sobre el cine iberoamericano publicado en el año 2010, Néstor García Canclini indica los factores para establecer la expresión de una cultura, o de un espacio cultural, añadiríamos nosotros. El pensador mexicano habla de la importancia que poseen aspectos como la localización del argumento, la nacionalidad del director y actores, el origen de los recursos económicos y el estilo narrativo. Es decir, que para la percepción que el espectador posee sobre «la bandera» de una determinada obra audiovisual hay que tener en cuenta, además del origen del dinero, el lugar donde se desarrolla la trama, el acento o habla de los intérpretes, los estereotipos físicos que poseen y, por supuesto, las tradiciones nacionales de lo que puede ser el estilo de contar películas. Dicho de otra manera: en la postmodernidad no basta para debatir el carácter nacional o transnacional de una obra el pasaporte del director/a (o de un/a novelista) ni algo tan inasible hoy día como la procedencia de los dineros. El elenco de actores o actrices (los estereotipos que representan en realidad) o las tradiciones culturales narrativas pueden ser más decisivos. Y en este punto, ya no se trata tan solo de las opiniones de los políticos españoles, sino que estamos perdiendo terreno a ojos vista los partidarios de espacios culturales transnacionales. Basta comparar el inicio de las dos versiones. En una, la primera imagen nos muestra la ficha policial de Teresa Mendoza, lo que remite a un género y a una relación con la actriz; en la española, la serie se inicia con una sexy Teresa Mendoza preparándose para darse un baño lujoso. Dos concepciones completamente diversas y hasta irreconciliables para ser parte de cualquier historia de origen transnacional, como sin duda lo era la novela.

BIBLIOGRAFÍA

- BENAVIDES, O. Hugo, *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-dramas in Latin America* (Austin, University of Texas Press, 2009).
- BRUTER, Michael, *Citizens of Europe? The Emergence of a Mass European Identity* (Londres, Palgrave Macmillan, 2005).
- CASULLO, Luciano, *Con la locura de los sentidos: entrevistas a cineastas latinoamericanos* (Buenos Aires, Artesiete, 1994).
- EL MUNDO, «Pérez-Reverte, creador de “La reina del Sur”, califica la serie como “una bazofia”» (*El Mundo*, 1 de junio de 2011). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/01/television/1306928041.html>> (20/01/2016).
- EL PAÍS, «García Márquez: “La literatura de la lengua española es la que ha tenido el Premio Nobel”» (*El País*, 27 de diciembre de 1982). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1982/12/27/cultura/409791603_850215.html> (22/12/2015).

- , «García Márquez, el autor más admirado por los españoles» (*El País*, 28 de mayo de 1988). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1988/05/28/cultura/580773612_850215.html> (27/12/2015).
- , «De Cuenca afirma que Aznar alienta los intentos de llevar Alatríste al cine» (*El País*, 28 de diciembre de 2001). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2001/12/28/cine/1009494004_850215.html> (24/01/2016).
- , «Plural y Warner llegan a un acuerdo para llevar al cine La Reina del Sur» (*El País*, 15 de abril de 2005). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2005/04/15/cine/1113516010_850215.html> (16/02/2016).
- ELENA, Alberto, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina* (Madrid, Liceus, 2005).
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.), *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires, Manantial, 2000).
- FUNCIA, Carlos, «Fidel Castro se opone a que el V Centenario sea “una apología de la colonización”» (*El País*, 10 de octubre de 1985). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/10/10/espana/497746812_850215.html> (27/12/2015).
- GALÁN, Diego, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir* (Barcelona, Plaza & Janés, 2006).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada* (Buenos Aires, Paidós, 1999).
- , «Cuándo hay cine iberoamericano» (*SalonKritik.net*, 6 de junio de 2010). Disponible en: <http://salonkritik.net/09-10/2010/06/cuando_hay_cine_iberamericano_1.php> (12/02/2016).
- INURRIA, Ángel Luis, «Comienza “Amores difíciles”, adaptación de seis relatos de García Márquez» (*El País*, 28 de octubre de 1988). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1988/10/28/radiotv/593996405_850215.html> (27/12/2015).
- LARRAZ, E., «Une collection hispanique: “Amours difficiles”» (*CinémAction*, n.º 57, octubre de 1990).
- MCCABE, Janet y AKASS, Kim, *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (Londres, IB Tauris, 2013).
- MORA, M., «He escrito desde el corazón de una mujer» (*El País*, 5 de junio de 2002). Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/430/he-escrito-desde-el-corazon-de-una-mujer/>> (12/02/2002).
- OBJETIVO TV, «La Reina del Sur de Antena 3, estreno más visto de la historia de Telemundo», en Antena3.com, 2 de marzo de 2011. Disponible en: <http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/reina-sur-antena-estreno-mas-visto-historia-telemundo_2011030200091.html> (23/02/2016).
- PALACIO, Manuel, *La televisión durante la Transición española* (Madrid, Cátedra, 2012).
- PÉREZ REVERTE, Javier, *El bar de Lola* (blog). Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/prensa/el-bar-de-lola/>> (25/01/2016).
- RIOS, Diana I. y CASTAÑEDA, Mari, *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age* (Nueva York, Peter Lang, 2011).
- ROMERO Santos, Rubén, *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes* (Madrid, Grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria [TECMERIN], 2014).
- ROHTER, Larry, «García Márquez: Words Into Film» (*The New York Times*, 13 de agosto de 1989). Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1989/08/13/movies/garcia-marquez-words-into-film.html?pagewanted=all>>.
- WILMINGTON, Michael, «Spanish Film Series at the Nuart Runs the Gamut of Passion» (*Los Angeles Times*, 18 de mayo de 1990). Disponible en: <http://articles.latimes.com/1990-05-18/entertainment/ca-55_1_dangerous-love> (04/01/2016).

15" 30"

SHIVAM CHITRYA
PRESENTS

CHHOTE SARKAR

VIMAL KUMAR'S
CHHOTI SARKAR

VIMAL KUMAR

18" 30"

TOUTES LES ARMES NUCLÉAIRES DU MONDE
ONT ÉTÉ LOCALISÉES... SAUF UNE.

GLOONEY KIDMAN

LE PACIFICATEUR
(THE PEACEMAKER)

DEAN CASHE

