

# La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine

## Television reaches Hollywood: an approach to drama taken to movies

Concepción Carmen Cascajosa Virino

Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad, y Literatura  
Universidad de Sevilla  
virino3@telefonica.net

### RESUMEN

*El presente artículo es una aproximación a la industria audiovisual norteamericana en la década de los cincuenta y sesenta desde la perspectiva de los intercambios de materiales narrativos entre cine y televisión. Concretamente se analizará el periodo entre 1955 y 1965, en el que se realizaron casi tres decenas de adaptaciones cinematográficas de obras producidas en programas de televisión del género de la antología, una práctica breve pero muy fértil que comenzó gracias al éxito logrado por Marty y continuó con otros títulos relevantes como Vencedores o vencidos, Días de vino y rosas y El milagro de Anna Sullivan.*

### ABSTRACT

*The present article is an approach to the North American audiovisual industry in the fifties and sixties from the perspective of the exchanges of narrative materials between movies and television. Concretely we will analyze the period between 1955 and 1965, in which almost three tens of film adaptations of television anthology dramas were produced, a brief but very fertile practice that began thanks to the success of Marty and continued with other excellent titles like Judgment Nuremberg, Days of wine and roses and The miracle worker.*

*Palabras claves: Industria audiovisual en Estados Unidos/Adaptaciones cinematográficas/Drama antológico/La Generación de la Televisión.*

*Key words: USA audiovisual industry/Film adaptations/Anthology drama/TV Generation.*

A principios de los años cincuenta el sistema de los estudios de Hollywood se sumergía en un periodo de crisis sin precedentes mientras la floreciente industria televisiva dirigida desde Nueva York se extendía por todo el país. A pesar de la aparente actitud de desprecio a la televisión que cultivaban los magnates cinematográficos, Hollywood había intentado de una forma u otra entrar en el negocio de la televisión desde los años cuarenta, aunque logrando pobres resultados. Sin embargo, en 1954 y 1955 se produjeron diversos hechos relevantes que

ejemplificarían el comienzo de una nueva etapa en la que los caminos de las dos industrias dejarían de correr paralelos. En 1954 el pequeño estudio Disney lograba un relevante éxito con el programa *Disneyland* (ABC, 1954-61) y al año siguiente Warner Brothers y Twentieth Century Fox, dos de los grandes estudios, comenzaban a producir ficción para televisión con programas que adaptaban títulos cinematográficos. Sin embargo, el intercambio inverso también empezaba a producirse. Ese mismo año se estrenó *Dragnet* (1954, Jack Webb), que se convirtió en la primera adaptación de una serie de televisión, en este caso *Dragnet* (NBC, 1952-59). Al año siguiente también vio la luz *Marty* (1955, Delbert Mann), basada en un capítulo de *Goodyear television playhouse* (NBC, 1951-57) y ganadora del Oscar como mejor película. El éxito de *Marty* permitió que en apenas diez años se realizaran casi una treintena de adaptaciones cinematográficas de programas antológicos que iban a mostrar una nueva sensibilidad hacia la realidad e introducir en la industria a un grupo de realizadores que después serían conocidos como la Generación de la Televisión. El interés de este artículo es realizar una aproximación a los dramáticos llevados al cine, analizando las causas que posibilitaron ese intercambio, resaltando sus principales características y destacando sus títulos más significativos.

El sistema que neutralizó la sentencia de 1948 del Tribunal Supremo de los Estados Unidos contra Paramount y el resto de los grandes estudios se basó en un criterio muy específico: la clave del negocio cinematográfico estaba en el control de la distribución y la exhibición. De esta forma el público no tenía demasiada alternativa y los competidores externos (los independientes) debían superar francas dificultades para poder rentabilizar sus producciones. Cuando la televisión comenzó a desarrollarse los magnates de Hollywood intentaron aplicar este concepto al nuevo medio: Paramount se hizo con una parte de la efímera cadena DuMont, varios estudios intentaron lograr concesiones de emisoras y comenzó el desarrollo de nuevas tecnologías que permitieran la televisión en las salas de cine y el pago por visión<sup>1</sup>. Sin embargo, la televisión no pertenecía al cine, sino a la radio, o al menos así iba a ocurrir en Estados Unidos. RCA, la propietaria de la NBC (que era tan poderosa que ya había sido dividida en dos partes por el gobierno, posibilitando así el nacimiento de la ABC), había invertido grandes cantidades de dinero en perfeccionar la tecnología de la transmisión de imágenes y su presidente David Sarnoff estaba esperando el momento de aplicar un sistema de explotación similar al de la radio, en donde se ganaba dinero vendiendo aparatos y creando la programación que los hacía atractivos. Cuando comenzó la explotación comercial de la televisión, el diseño del sistema se hizo siguiendo el modelo radiofónico: concesiones administrativas para mercados concretos, con un límite fijado al número de emisoras que una empresa

---

<sup>1</sup> Estos intentos, especialmente los realizados por Paramount, son ampliamente detallados en WHITE, Timothy: "Hollywood's attempt at appropriating television: The case of Paramount Pictures", en BALIO, Tino (ed.): *Hollywood in the age of television*, Ed. Unwin Hyman, Cambridge, 1990, pp. 145-163.

podía tener pero con la posibilidad de compartir bloques de programación a través de acuerdos de afiliación. Las primeras concesiones de licencias reflejaron que iban a ser los tres grandes grupos de radio (NBC, CBS y ABC) los que se hacían con el nuevo negocio, acompañados de forma efímera por la cadena creada por el fabricante de tubos catódicos DuMont. Los estudios carecían del poder económico y político de la RCA, que alentó que desde la administración no se viera con buenos ojos que los estudios lograsen emisoras de televisión, algo que desde Washington, con la sentencia por monopolio encima de la mesa, era fácil de justificar<sup>2</sup>. Los experimentos de la televisión en salas de cine y el pago por visión tampoco iban a culminar con éxito debido a las dificultades técnicas del primero y la agria oposición de los propietarios de salas de cine al segundo.

Cuando en septiembre de 1948 la concesión de licencias de televisión se paralizó a la espera de una reordenación del espacio radioeléctrico que evitara interferencias, la situación benefició a los grupos dominantes, que se asentaron en sus mercados sin competencia. En un momento en el que la recaudación en las salas alcanzaba un nivel histórico, los estudios aceptaron que habían perdido la partida y decidieron no producir para televisión. Pero la situación cambió cuando la crisis de taquilla llevó a los estudios a apoyarse en la producción independiente y en cada vez menos películas con mayores presupuestos, lo que les obligaba a diversificar su negocio<sup>3</sup>. El nuevo camino lo iba a marcar Disney, el pequeño estudio que logró un éxito sin precedentes en 1953 con el programa *Disneyland*, que iba a servir para que su promotor Walt Disney lograra los fondos necesarios para construir su parque temático y de paso consiguiera una espectacular promoción del mismo<sup>4</sup>. Cuando al año siguiente Metro-Goldwyn-Mayer inició su producción para televisión con *MGM Parade* (ABC, 1955-56), cometió una arrogancia propia de la actitud de desconcierto del momento y dedicó el primer programa de la serie a un especial promocional de *Siempre hace buen tiempo* (1955, Stanley Donen), una película en donde la televisión era objeto de crítica y burla. Más inteligente sería el planteamiento de Warner Bros., que gracias al programa *Warner Brothers presents* (ABC, 1955-56) inició una rentable colaboración con la ABC. Hollywood aprendió que se podía ganar dinero

---

2 Michele Hilmes lo considera uno de los peores ejemplos de intervencionismo gubernamental de la historia del país, esta vez ejecutado a través de la FCC, la Comisión Federal de Comunicaciones, que llevó a través de sus retrasos e imposiciones a que los estudios se quedaran sin opciones para entrar en el negocio de la televisión. HILMES, Michele: *Hollywood and broadcasting: From radio to cable*, Ed. University of Illinois Press, Chicago, 1990, p.180.

3 En enero de 1954 Jack Warner anunció que las siguientes dieciséis producciones del estudio, casi todas realizadas a través de acuerdos con independientes, iban a costar lo mismo que las cuarenta y dos producciones anteriores. ANDERSON, Christopher: *Hollywood TV: The studio system in the fifties*, Ed. University of Texas Press, Austin, 1994, p.158.

4 Leonard Goldenson, presidente de la ABC, pagó a Disney dos millones de dólares por una temporada del programa, además de invertir medio millón de dólares en el parque a cambio de un tercio de su propiedad. ANDERSON (1994), p. 141.

sólo a través de la producción, aunque a cambio debía aceptar que las decisiones no se iban a seguir tomando en California, sino en Nueva York. Pero *Warner Brothers presents* también supuso un ejemplo de los intercambios narrativos que ya comenzaban a producirse entre cine y televisión. El programa era el contenedor bajo el que se emitían series rotatorias basadas en tres éxitos del estudio (*Cheyenne*, *Casablanca* y *Kings row*), aunque *Cheyenne*, cuya relación con la película era muy limitada, fue la única en regresar a la programación al año siguiente. Hollywood ya había intentado la línea de los sucedáneos con las antologías *Lux video theatre* (CBS, 1950-54; NBC, 1954-57) y *The 20th Century Fox hour* (CBS, 1955-57), en donde películas de los años treinta, cuarenta y cincuenta de varios estudios (en el primer caso) y de Fox (en el segundo) eran versionadas con actores de segunda fila y acompañadas de promociones de estrenos actuales del estudio<sup>5</sup>.

Para entonces la televisión ya había establecido un criterio de comparación gracias al formato de la antología, concretamente la realizada en directo desde Nueva York. Si desde el punto de vista industrial la televisión era una evolución de la radio, desde el artístico lo era del teatro. Cientos de profesionales del medio encontraron acomodo en la multitud de obras antológicas que se producían cada semana siguiendo la estela de *Kraft television theatre* (NBC, 1947-58), el primer programa dramático en ser producido de forma regular por una cadena de televisión. En 1950 la mitad de la programación de ficción estaba compuesta por antologías que utilizaban como base obras de teatro, novelas y relatos cortos, tanto recientes como clásicos (es decir, libres de derechos de autor)<sup>6</sup>. El ascenso de la antología no sentó bien en Hollywood, que contraatacó utilizando una artimaña legal: los estudios poseían los derechos de filmación de buena parte de la producción literaria del momento y técnicamente las cadenas violaban esos derechos cuando los filmaban en kinescopios para su distribución a las emisoras<sup>7</sup>. Sin el apoyo de esos mercados auxiliares la producción no era rentable y con tantas antologías en antena, el buen material libre de derechos empezó a escasear. La solución llegó potenciando la producción de obras originales y los programas empezaron a aceptar guiones no solicitados por parte de escritores que diversa procedencia, desde dramaturgos que lo veían como una oportunidad de ganar dinero con rapidez a escritores no profesionales que encontraban así una posibilidad de dar salida a su trabajo.

---

5 *Lux video theatre* tenía su origen en el programa de radio *Lux radio theatre*, que se había emitido durante 1936 y 1948 con Cecil D. DeMille como productor y presentador. La práctica totalidad de las grandes estrellas del cine participaron en el programa prestando sus voces en recreaciones de sus grandes éxitos. Una historia del programa puede encontrarse en HILMES (1990), pp. 78-115.

6 BODDY, William: *Fifties television: The industry and its critics*. Ed. University of Illinois Press, Chicago, 1993, p. 102.

7 WILK, Max: *The golden age of television: Notes from the survivors*, Ed. Silver Spring Press, Chicago, 1999, pp.125-126.

En el primer grupo se encontraba Paddy Chayefsky, un escritor judío del Bronx que había intentado triunfar como guionista en Hollywood antes de regresar a Nueva York para probar suerte en el teatro. Chayefsky comenzó a trabajar en *Philco / Goodyear television playhouse* bajo la tutela del productor Fred Coe, que le permitió desarrollar un estilo naturalista e intimista, más centrado en el estudio de personajes que en la acción. El éxito de sus obras *The mother*, *Holiday song* y *Marty* lo convirtieron en el primer escritor de drama popular en el medio, donde la figura del guionista iba a tener una función similar al teatro participando activamente en la fase de producción junto al director y el productor. Chayefsky iba a popularizar la televisión de autor, pero su estela fue seguida por Rod Serling, un escritor *freelance* que ganó en 1955, 1956 y 1957 tres premios Emmy consecutivos por sus obras *Patterns* (para *Kraft television playhouse*), *Requiem for a heavyweight* y *The comedian* (ambas para *Playhouse 90*). Serling apostó por una línea más social y crítica, un camino también seguido por Reginald Rose, el autor de *Twelve angry men* y *The defender*, dos agudas reflexiones sobre el sistema de justicia emitidas en *Studio one*, y la polémica obra *Thunder at Sycamore Street*, una reflexión sobre la intolerancia en la que el autor tuvo que convertir en un ex convicto a su protagonista original, un hombre negro que se muda junto a su familia a un nuevo vecindario<sup>8</sup>. La situación de la televisión en ese momento era cuanto menos paradójica, ya que para sus autores suponía una forma única de expresión que sin embargo también se encontraba expuesta a la censura. Este sentimiento lo reflejó Reginald Rose al considerar que la televisión permitía la inmediatez del teatro y la intimidad del cine, pero que también se veía limitada por tabúes que debían ser evitados<sup>9</sup>. A veces esto suponían cambiar palabras o expresiones que podían molestar a los patrocinadores y los escritores ya sabían que cualquier referencia al racismo incomodaría igualmente a patrocinadores (que temían boicots a sus productos) y cadenas (que ya habían sufrido revueltas por parte de los afiliados del Sur). Con la caza de brujas afectando a la televisión tanto como lo estaba haciendo al cine, la representación de los conflictos sociales debía ser sustituida por la de los conflictos emocionales, lo que a menudo llevaba a finales sólo en apariencia felices donde triunfaba el conformismo<sup>10</sup>.

Sin embargo, la mera representación de conflictos internos en un contexto realista ya suponía una aportación muy relevante para una época no recordada precisamente por su aperturismo. Y es que, en contraste, los intentos de la industria cinematográfica para superar su crisis habían ido más hacia innovaciones técnicas

---

8 STURCKEN, Frank: *Live television: The golden age of 1946-1958 in New York*. Ed. MacFarland & Company, Londres, 2001, pp. 91-92.

9 Citado en HAWES, William: *Filmed television drama, 1952-1958*, Ed. MacFarland & Company, Londres, 2002, p. 161.

10 MARC, David y THOMPSON, Robert J.: *Prime time, prime movers*, Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 1995, pp.123-124.

(el cinemascopio, el sonido estéreo) y mayores presupuestos que por contenidos novedosos. Las antologías entraron en declive por una serie de factores combinados, entre ellos unos altos costes de producción y unas audiencias pequeñas, por lo que fueron desplazadas por los mucho más rentables *westerns* y programas de género policíaco que las poderosas agencias de publicidad recibían con los brazos abiertos por su carácter poco problemático. Sin embargo, la pérdida para la televisión fue la ganancia para el cine, tanto a nivel de materiales narrativos como de profesionales. Es cierto que este trasvase no dejaba de sugerir que la televisión era un medio menor, un lugar de aprendizaje para profesionales que pretendían trabajar en el cine con mayores sueldos y menos cargas de trabajo. Pero también era a la vez un reconocimiento de que la televisión se había consolidado como un vehículo de expresión personal que comenzaba a merecer la atención de investigaciones académicas y de la crítica especializada, al menos durante el tiempo anterior a que la producción pasara a depender de la industria cinematográfica.

La llegada de materiales narrativos a la televisión es un fenómeno que no se puede desligar del desarrollo de la producción independiente en la industria cinematográfica norteamericana. En los años cincuenta, coincidiendo con la decadencia del sistema de los estudios, iba a emerger con fuerza la figura del productor independiente, un profesional acreditado dentro de la industria que iba a llegar a acuerdos con diferentes estudios para realizar películas en las que él aportaba el elemento creativo y el estudio el presupuesto y sus canales de distribución. Para estudios como Warner Bros., que produjo un total de veintiuna producciones independientes en 1953, fue la clave de su recuperación económica después de varios años de pérdidas<sup>11</sup>. En la noche del 24 de mayo de 1953 se emitió por primera vez *Marty* de Paddy Chayefsky en *Goodyear television playhouse* y el público se sintió maravillado por la historia de un tímido carnicero ítaloamericano (Rod Steiger) que superaba sus propios miedos y un entorno hostil para hacer algo tan simple como comenzar a salir con una maestra (Nancy Marchand)<sup>12</sup>. Entre esos espectadores se encontraba Harold Hecht, antiguo agente de Burt Lancaster y, desde 1948, su socio en Norma Productions, la compañía de producción con la que ambos pretendían controlar los proyectos del actor, desarrollar sus ambiciones artísticas e, indudablemente, sacar tajada del dinero que los estudios hacían de su imagen. El trabajo de la compañía iba a seguir el consejo que una vez le había dado Norma Lancaster a su marido: *haz una película para el banco y otra para tu arte*<sup>13</sup>. *Marty* era una gran ocasión

---

11 ANDERSON (1994), 158-159.

12 *Philco television playhouse* (1948-55), *Goodyear television playhouse* (1951-57) y *The Alcoa hour* (1955-57) son los diferentes títulos del mismo programa antológico de la NBC. Los títulos se utilizaban de forma alternante en los periodos de emisión. Para favorecer la localización de programas, se señala el rótulo bajo el que se emitió una obra concreta, mientras que en las referencias a los profesionales se utilizan los títulos combinados.

13 Citado en BUFORD, Kate: *Burt Lancaster: An american life*, Ed. Da Capo Press, Nueva York, 2001, p. 80.



de hacer lo segundo, aunque en este caso, y por primera vez, sin que él fuera el protagonista. Hecht, un judío del Bronx como Chayefsky, se había sentido especialmente identificado con la obra, lo que unido a su antigua relación con el escritor le llevó a realizar una oferta inédita hasta entonces en la industria: Chayefsky se haría cargo de adaptar el guión con libertad total y con la garantía de que no se iba a cambiar ni una sola coma de su trabajo sin su consentimiento, y Delbert Mann, el director tanto de *Marty* como de la mayoría de obras para televisión Chayefsky, debutaría en el cine como realizador<sup>14</sup>. El guión de la película no iba a cambiar en nada sustancial el argumento de la obra original, sólo se recreaba en los detalles e incluía algunas alusiones más explícitas, como la confesión de Marty sobre sus titubeos con la idea del suicidio.

Sin embargo, Lancaster y Hecht llegaron a la conclusión de que ni Steiger ni Marchand podrían funcionar como protagonistas de la película y encontraron sus repuestos en Ernest Borgnine, que acaba de trabajar con Lancaster en *Vera Cruz* (1954, Robert Aldrich), y Betsy Blair. Pero los actores secundarios Esther Minciotti, Augusta Ciolli y Joe Mantell, que habían interpretado en el programa a la madre, la tía y el mejor amigo de Marty respectivamente, fueron contratados para la película. En realidad, el cambio en el reparto respondía a una leve alteración en el contenido, ya que Hecht pensaba que el público general se identificaría mejor con un actor más accesible y una caracterización menos autocompasiva<sup>15</sup>. Las posibilidades de *Marty* comenzaron a cristalizar cuando en mayo de 1955 la película se hizo con la Palma de Oro del Festival de Cannes gracias a la más que evidente influencia del neorrealismo en la película, que entonces era la moda cinematográfica del momento en Europa pero que apenas había tenido repercusión en Estados Unidos<sup>16</sup>. Y es que uno de los idearios creativos de Chayefsky en este momento era precisamente la cercanía a la realidad, colocar personajes reales en situaciones reales, hasta el punto de que el escritor llegaba a considerar que lo ideal era que no hubiera ningún acontecimiento excepcional en la obra, ni siquiera del tipo que daba origen a la obra clave del neorrealismo, *El ladrón de bicicletas*<sup>17</sup>. El sabor europeo de *Marty* la hizo acreedora de numerosos premios en los Estados Unidos, como el premio como mejor película del círculo de Críticos de Nueva York y de la Asociación Nacional de Críticos, el Globo de Oro para Ernest Borgnine, el premio del Sindicato de Guionistas para Chayefsky y el premio del Sindicato de Directores para Delbert Mann. En la noche de la entrega de los Oscars correspondientes a 1955,

---

14 BUFORD (2001), pp. 144-145.

15 KINDEM, Gorham: *The live television generation of Hollywood film directors: Interviews with seven directors*, Ed. McFarland, Londres, 1994, pp. 72-73.

16 Delbert Mann reconoció que *El ladrón de bicicletas*, Roma: *Ciudad abierta* y otras películas italianas de posguerra estuvieron en su mente y en la de Chayefsky durante la producción de *Marty*. KINDEM (1994), p. 130.

17 CHAYEFESKY, Paddy: *The collected works of Paddy Chayefsky*, v. 2: *The television plays*, Ed. Applause books, Nueva York, 1995, p. 183.

*Marty*, para sorpresa de la industria, se hizo con cuatro premios: mejor película, mejor actor (Ernest Borgnine), mejor director y mejor guión. Todo ello con un presupuesto de trescientos treinta mil dólares y casi cuatro millones de dólares recaudados en taquilla<sup>18</sup>.

El éxito de la película no pasó desapercibido y rápidamente Hollywood se lanzó a adaptar al cine programas dramáticos de televisión. Tan solo en el año en el que *Marty* ganó sus cuatro premios Oscar, se estrenaron ocho producciones basadas en guiones para series antológicas. Entre ellas estuvo la segunda adaptación de una obra de Paddy Chayefsky, *The cattered affair*, basada en la obra homónima de *Philco television playhouse*, a la que se añadiría al año siguiente otra nueva adaptación, *La noche de los maridos*, basada en *The bachelor party* de *Philco television playhouse* y de nuevo con Delbert Mann como realizador. La recuperación del director de la obra en televisión, que tan buen resultado había dado en *Marty*, fue seguida en otras tres adaptaciones que sirvieron para que sus realizadores debutaran en el cine: Fielder Cook con *Patterns* (1956, basada en la obra homónima de *Kraft television playhouse*); Alex Segal con *Rapto* (1956, basada en *Fearful decision* de *U.S. Steel hour*) y John Frankenheimer con *The young stranger* (1957, basada en *Deal a blow* de *Climax!*). Sidney Lumet dirigiría su primera película con la adaptación de *Twelve angry men* de *Studio one*, *Doce hombres sin piedad* (1957), sustituyendo a Franklin S. Schaffner. Lumet había dirigido numerosas obras en programas como *Studio one*, *U.S. Steel hour*, *The Elgin hour* y *The Alcoa hour*, entre ellas tres que serían llevadas al cine por otros directores: *Crime in the streets* (1956, basada en la obra homónima de *The Elgin hour*) por Don Siegel, *Man on fire* (1957, basada en la obra homónima de *The Alcoa hour*) por Randal MacDougall, e *Incident in an alley* (1962, basada en la obra homónima de *U.S. Steel hour*) por Edward L. Cahn. Arthur Penn, director en *Philco / Goodyear television playhouse*, también realizó su primera película, *El zurdo*, gracias a la adaptación de una obra de televisión que en este caso había sido dirigida por Robert Mulligan.

Joseph Anthony y Martin Ritt, actores habituales de antologías (el segundo de forma más breve debido a su inclusión en una lista negra anti-comunista), realizaron sus primeras películas basándose en sendas obras de *Philco television playhouse*, *The rainmaker* (1956) y *Donde la ciudad termina* (1957) respectivamente, ésta última basada en la obra *A man is ten feet tall*. El ejemplo de *Marty* y Paddy Chayefsky también se extendió a otros escritores de la televisión que comenzaron a trabajar en el cine en condiciones privilegiadas. Como adaptadores de sus obras para televisión debutaron en el cine Frank Gilroy con *Llega un pistolero* (1956, basada en *The last notch* de *U.S. Steel hour*), Reginald Rose con *Crime in the streets* (además

---

<sup>18</sup> BALIO, Tino: *United Artists: The company that changed the film industry*, Ed. University of Wisconsin Press, Madison, 1987, pp. 79-82.



de escribir posteriormente *Doce hombres sin piedad* y *Dino*, ésta última producida en 1957 y basada en la obra homónima de *Studio one*), Rod Serling con *Patterns*, Robert Alan Aurthur con *Donde la ciudad termina*, Robert Dozier con *The young stranger*; y J.P. Miller con *The rabbit trap* (1959, basada en su obra homónima de *Goodyear television playhouse*). Además, ya con experiencia como guionistas de cine, también adaptarían sus propias obras el mismo Paddy Chayefsky en *La noche de los maridos* y *Middle of the night* (1959, basada en su obra homónima de *Philco television playhouse*), N. Richard Nash (*The rainmaker*) y Cyril Hume y Richard Maibaum (*Rapto*).

El respeto del equipo creativo que había logrado la excelencia de la obra original evidenciaba una consideración muy positiva hacia el trabajo en televisión y un interés en mantener esos mismos valores en la adaptación al cine. Es relevante el hecho de que buena parte de estas producciones fueran realizadas fuera del sistema de los estudios pero contando con un acuerdo de distribución que garantizaba su visibilidad, fundamentalmente a través de United Artists, la misma compañía que logró uno de sus mayores éxitos con *Marty* y que iba a buscar replicarlo con *Patterns*, *La noche de los maridos*, *Spring reunion*, *Doce hombres sin piedad*, *Incident in an alley*, *Vencedores o vencidos*, *El milagro de Anna Sullivan* y *Ángeles sin paraíso*. Metro-Goldwyn-Mayer fue el gran estudio que más se interesó por estas adaptaciones, produciendo en un breve periodo de tiempo *Llega un pistolero*, *Slander* (1956, basada en *A public figure* de *Studio one*), *Traidor a su patria* (1956, basada en *The rack* de *U.S. Steel hour*), *Donde la ciudad termina* y *Man on fire*. Después de la retirada forzosa de Louis B. Mayer del estudio, el jefe de producción Dore Schary pretendió recuperar terreno potenciando el contenido social de sus películas, pero estos títulos no dieron rendimiento económico y Schary fue despedido a finales de 1956.

Y es que si por algo se iban a caracterizar las adaptaciones de programas dramáticos de televisión era por un contenido sugerente y polémico. Entre 1956 y 1959 se estrenaron veintiuna adaptaciones, diez de ellas basadas en obras de *Philco / Goodyear television playhouse / The Alcoa hour*. El programa había contando con el mejor elenco de escritores del medio gracias al trabajo de su productor Fred Coe y su interés en potenciar el contenido sobre la forma. Por ello, a pesar de su inmensa importancia en el periodo, sólo se realizaron tres adaptaciones de *Studio one* durante estos cuatro años, una referencia a cómo su productor Worthington Miner prefería centrarse en los actores y las innovaciones técnicas<sup>19</sup>. Un repaso de los temas de las películas estrenadas entre 1956 y 1959 servirá para resaltar la relevancia del

---

19 Para un breve análisis de las diferencias entre Miner y Coe según el director Arthur Penn ver KINDEM (1994), pp. 31-32. Un análisis más amplio entre los dos estilos se puede encontrar en STURCKEN (2001), pp. 26-32, 75-82.

contenido de las obras adaptadas. *Patterns* y *The rabbit trap* eran críticas al mundo empresarial, la primera al más alto nivel con la historia de un magnate desplazado por las nuevas generaciones y la segunda a un nivel inferior a través de un modesto trabajador que debe elegir entre seguir siendo explotado o responder a sus obligaciones morales como padre de familia. Otro asunto candente en ese momento era el de la violencia juvenil y el desarraigo social y familiar. Este fue uno de los temas predilectos de Reginald Rose, que en *Crime in the streets* le dio protagonismo a un grupo de delincuentes juveniles y el asistente social que intenta ayudarlos y en *Dino* iba a contar con Sal Mineo como un joven conflictivo que decide abandonar ese mundo para servir de buen ejemplo a su hermano menor. La delincuencia juvenil también era el tema de *The young stranger*, en este caso colocando como protagonista a un joven de familia adinerada al que una serie de malentendidos y la incompreensión paterna lo llevan a convertirse en un marginado social.

El melodrama familiar estaba muy presente en *Man on fire*, con la lucha por la custodia de un niño como eje de argumento, en donde sobresale la interpretación de Bing Crosby (en uno de sus primeros papeles estrictamente dramáticos) como un hombre que intenta hacer daño a su ex mujer evitando que vea al hijo que tuvieron en común. Como en *Marty*, en el resto de las obras de Paddy Chayefsky la familia también fue centro de atención, pero de una forma muy poco complaciente. En *The cattered affair* la insistencia de los adinerados padres de un novio a punto de casarse lleva a la infelicidad a los novios y a los modestos padres de ella. Mucho más controvertido fue el argumento de *La noche de los maridos*, la crónica de una despedida de soltero que ofrecía una imagen muy ácida del matrimonio y de la infidelidad. La última adaptación realizada de una obra para televisión de Paddy Chayefsky fue *Middle of the night*, la historia de amor entre un maduro fabricante dedicado por entero a su trabajo y una joven empleada que deben desafiar todas las convenciones si quieren disfrutar de su amor.

Un año antes de que se estrenara *Chantaje en Broadway* (1957, Alexander Mackendrick), MGM produjo *Slander*, otra crítica al poder de la prensa sensacionalista sobre un director de periódico sin escrúpulos que chantajea a un artista de televisión para que le cuente los secretos de una actriz muy popular a la que conoció en su juventud. *Traidor a su patria* trató el tema de la guerra de Corea a través del consejo de guerra al que es sometido un joven soldado (Paul Newman) por haber colaborado con sus captores en el campo de prisioneros en el que estuvo retenido durante dos años. Incluso un género cinematográfico tan tradicional como el *western* buscó algo de savia nueva en televisión, en donde los programas antológicos de este género fueron muy escasos. La primera adaptación fue *Llega un pistolero*, una fábula sobre un pistolero retirado que huye con su mujer para evitar que su fama le provoque más problemas, pero que no puede evitar enfrentarse a un desequilibrado capaz de todo por demostrar que es la pistola más rápida del Oeste. Otro *western* psicológico y desmitificador fue *El zurdo*, basada en la obra de Gore Vidal sobre la vida

del famoso pistolero Billy el Niño, aunque en este caso haciendo más hincapié en sus problemas sexuales y su inestabilidad mental que en sus duelos. Paul Newman retomó el papel que ya había interpretado en televisión en una de las escasas ocasiones en las que se mantuvo al protagonista original.

Y es que si Hollywood abrió los brazos a los directores y guionistas de las obras adaptadas, no ocurrió lo mismo con los intérpretes, que en la mayor parte de las ocasiones eran actores de teatro que encontraban en televisión una oportunidad, pero que en ningún caso contaban con el peso suficiente como para protagonizar una película. Incluso Rod Steiger, que acaba de lograr una nominación al Oscar por *La ley del silencio* (1954, Elia Kazan), fue sustituido en la versión cinematográfica de *Marty* por un actor más popular y convencional como Ernest Borgnine. Sólo actores jóvenes con una patente proyección cinematográfica como Paul Newman y Sal Mineo pudieron retomar los personajes que interpretaron en las versiones originales de *El zurdo* y *Dino*. El cantante Tommy Sands, aspirante en su momento a ser el nuevo Elvis Presley, logró un gran éxito interpretando a un trasunto de Elvis en el programa de *Kraft television theatre The singin' idol*, y logró comenzar una poco relevante carrera cinematográfica con la adaptación *Sing, boy, sing* (1958, Henry Ephron). Más interesante fue el caso de Sidney Poitier, protagonista de *A man is ten feet tall* y su versión cinematográfica *Donde la ciudad termina*. La obra trataba de la trágica historia de un honrado estibador negro que se hace amigo de otro blanco, prófugo de la justicia, y que por ayudarle es asesinado. *A man is ten feet tall* no fue el primer trabajo de Poitier para televisión, en donde era tan extraño ver a un intérprete negro como en cine, razón por la que el actor veía impotente como sus vistosas apariciones en los dos medios no llevaban aparejadas una continuidad en su trabajo. El contenido de la obra era tan polémico que su única oportunidad de ver la luz fue como capítulo final de *Philco television playhouse* en octubre de 1955 y con Robert Mulligan como director<sup>20</sup>. Para Poitier, después del éxito de *Semilla de maldad* (1955), *Donde la ciudad termina* fue una gran oportunidad de protagonizar una película en donde su personaje encarnaba todas las buenas virtudes posibles, el arquetipo que popularizaría el actor y le ayudaría a consolidar su carrera como protagonista.

La adaptación cinematográfica de programas dramáticos se convirtió en una moda pujante pero efímera. Después de *Marty*, en apenas dos años se habían estrenado quince adaptaciones, pero en los dos años siguientes sólo lo harían cinco y en 1960 únicamente vería la luz *Un marciano en California*, adaptación de la sátira

---

20 La emisión fue considerada en su momento relevante por la representación de los afroamericanos en televisión y no estuvo exenta de una gran polémica alimentada por las diferencias en el tono de piel entre Poitier y la actriz que daba vida a su esposa, Hilda Simms. Muchos interpretaron que ella era blanca y que en realidad se trataba de un matrimonio interracial, un tabú en el Sur. BOGLE, Donald: *Primetime blues: African americans on network television*, Ed. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2001, pp. 66-67.

de Gore Vidal *Visit to a small planet*, emitida en *Goodyear television playhouse*. Y es que *Marty* había sido un gran éxito, pero en cualquier caso un éxito sorprendente. Esperar del resto de adaptaciones una parecida rentabilidad comercial era a lo máximo a lo que podían aspirar sus artífices, pero era más difícil pensar en un gran éxito de taquilla o avalanchas de premios. Cuando las nuevas adaptaciones se estrenaron logrando una repercusión escasa, quedó en evidencia que esta nueva forma de hacer cine no era lo que el grueso de la audiencia cinematográfica estaba esperando y que el éxito de *Marty* había sido un fenómeno sobredimensionado. A pesar de ello, el periodo más brillante de adaptaciones estaba a punto de comenzar. La llamada Edad de Oro de la televisión norteamericana había finalizado, pero lo había hecho con uno de sus ejemplos más excepcionales, *Playhouse 90* (CBS, 1956-61). El programa fue un intento ambicioso de demostrar que la antología seguía siendo un formato válido que debía y podía adaptarse a la imparable evolución del medio. Como su propio nombre indica, las obras representadas en el programa se ajustaban a un tiempo en parrilla de noventa minutos, lo que en la práctica suponía que cada obra iba a tener una duración aproximada de setenta y cinco minutos. La extensión cuantitativa tenía sus efectos a nivel cualitativo: mayor duración suponía más profundidad y más oportunidades para plantear una historia que cada vez se iba a parecer más a una película. *Playhouse 90* también iba a contar con una serie de ventajas sustanciales, entre ellas un elevado presupuesto y, a partir de su segundo año, el traslado de Nueva York a Hollywood que permitió introducir la filmación de forma paulatina y que actores ya integrados en la industria del cine pudieran trabajar en el programa. Su éxito a nivel de audiencia fue muy limitado (ni siquiera se colocó entre los treinta programas más vistos), pero la repercusión crítica fue muy entusiasta. La excelencia a todos los niveles de *Playhouse 90* fue la clave de su propia perdición. Sus ambiciosos contenidos no facilitaron que fuera un programa accesible a todos los públicos y su elevado presupuesto hizo que fuera difícilmente rentable con su nivel de audiencia<sup>21</sup>.

Sin embargo, el nivel alcanzado por *Playhouse 90* la hizo muy apetecible por la industria de Hollywood. La primera adaptación de una obra de *Playhouse 90* fue *Vencedores o vencidos* (1961, Stanley Kramer), basada en *Judgment at Nuremberg*, emitida en 1959 con guión de Abby Mann y dirección de George Roy Hill. A pesar del interés de Roy Hill por llevar el programa al cine, el proyecto fue desarrollado por el productor independiente Stanley Kramer, que encargó a Mann adaptar su propia obra para el cine, un trabajo por el que ganaría un Oscar al mejor guión adaptado. El estreno de *Judgment at Nuremberg* en televisión estuvo rodeado de polémica por

---

21 En 1957 *Playhouse 90* contó con un presupuesto de ciento treinta y cinco mil dólares por episodio, lo que suponía noventa mil dólares por hora de parrilla. A modo de comparación con programas de una hora, ese año *Goodyear television playhouse / The Alcoa hour* costó cuarenta mil dólares por capítulo, *U.S. Steel hour* sesenta mil y *La ley del revolver*, el programa más visto de la temporada, treinta y ocho mil. HAWES (2002), p. 178.

la supresión en un diálogo de la expresión “cámaras de gas” debido a que uno de los patrocinadores era, precisamente, la Asociación Americana del Gas<sup>22</sup>. Sin embargo, en cine no iba a haber ese tipo de problemas y Stanley Kramer logró una poderosa denuncia del clima social y político que permitió el auge del nazismo. El actor más beneficiado por su aparición en la película fue el alemán Maximilian Schell, que se hizo con el Oscar como mejor actor por su trabajo como el abogado defensor Hans Rolfé. Schell había interpretado el mismo personaje en el programa original, donde su trabajo había impresionado tanto a Stanley Kramer que lo contrató para la película, consiguiendo que se convirtiera en el primer actor en ganar un Oscar por interpretar en cine un personaje al que había dado vida anteriormente en televisión<sup>23</sup>.

El éxito de *Vencedores o vencidos* provocó un nuevo interés por llevar al cine obras originales de televisión y al año siguiente se estrenaron tres nuevas adaptaciones de *Playhouse 90: El milagro de Anna Sullivan, Réquiem por un campeón y Días de vino y rosas*. Cada una de estas películas iba a dar un tratamiento distinto al material de televisión, aunque las tres iban a tener un elemento decisivo en común, el trabajo de los guionistas originales como adaptadores de su trabajo al cine. *El milagro de Anna Sullivan* pasó por la televisión y el teatro antes de llegar al cine, pero en todas las ocasiones contó con Arthur Penn como director, Fred Coe como productor y William Gibson como guionista. El origen de la obra fue el caso real de la joven ciega y sordomuda Helen Keller, que gracias a la ayuda de la profesora Anne Sullivan logró comunicarse con el mundo hasta llegar incluso a ir a la universidad. La primera versión se emitió en febrero de 1957 dentro de *Playhouse 90* como *The miracle worker* y fue un éxito crítico. En octubre de 1959 se estrenó la versión teatral con Anne Bancroft como protagonista, que poco antes había ganado un premio Tony gracias a otra obra de Gibson / Penn / Coe, *Two for the seesaw*. *The miracle worker* se mantuvo más de un año y medio en cartel y ganó tres premios Tony como mejor obra dramática, mejor dirección y mejor actriz para Anne Bancroft. Habiendo logrado un gran éxito en los dos medios, era lógico que la historia fuera llevada al cine, lo que para Fred Coe y Arthur Penn fue una oportunidad de desquitarse del fracaso de *El zurdo*, producida por el primero y dirigida por el segundo. *El milagro de Anna Sullivan* no defraudó las expectativas y logró sendos Oscars para Anne Bancroft y Patty Duke (como Helen Keller), ambas por volver a interpretar sus personajes de Broadway.

---

22 George Roy Hill reconoció que la idea del eliminar el sonido fue suya y que, aunque enmudecer las palabras y mantener las imágenes de las cámaras de gas fue absurdo, él se encargó de dar publicidad al tema para beneficiar al programa, que sería su último trabajo para televisión. Citado en KINDEM (1994), pp. 160-161.

23 Aunque fuera del ámbito temporal que abarca este artículo, en 1969 Cliff Robertson consiguió lo mismo con *Charly*, en donde daba vida a un hombre deficiente que por un breve periodo de tiempo se convertía en un genio. En 1961 Robertson ya había interpretado el mismo personaje en el capítulo de *U.S. Steel hour* titulado *The two worlds of Charlie Gordon*.

*Réquiem por un campeón* fue otra nueva variación del esquema *Marty*, en este caso con Ralph Nelson, director, y Rod Serling, guionista, llevando al cine lo que fue el segundo programa emitido por *Playhouse 90*, *Requiem for a heavyweight*. La historia giraba en torno a un veterano boxeador, Montaña MacClintock (Jack Palance), que debe encontrar un nuevo sentido a su vida después de que una lesión le aparte del cuadrilátero. Acuciado por la lealtad a su manager (Keenan Wynn) y ayudado por su preparador (Ed Wynn), Montaña debe elegir entre cambiar completamente su estilo de vida o participar en humillantes espectáculos de lucha para pagar las deudas de su manager, aunque finalmente decidirá regresar a su pueblo natal para comenzar un nuevo rumbo. La obra logró cinco premios Emmy y un premio Peabody (el primero para un guionista de televisión), pero para entonces Serling ya estaba completamente decepcionado con el medio que lo había consagrado. Autor con una fuerte conciencia social, Rod Serling vio como la presión de los anunciantes se iba haciendo más y más asfixiante hasta asistir impotente a cómo sus dos aproximaciones al tema del linchamiento (*Noon on doomsday* en 1956 y *A town has turned to dust* en 1958) sufrían cambios que las dejaban irreconocibles y verse obligado en su drama político *The arena* (1957) a alterar los diálogos hasta el absurdo para evitar herir sensibilidades partidistas<sup>24</sup>. Las dificultades de Serling por mantener la integridad de sus historias lo habían llevado a abandonar el terreno del drama para crear *En los límites de la realidad* (CBS, 1959-64), en donde con el escudo protector del género fantástico fue capaz de poner en antena historias imposibles de aceptar por una cadena nacional en un contexto realista. La buena acogida del programa animó a Serling a regresar al drama, aunque en este caso en el cine y contando con David Susskind, (antiguo productor de *Philco / Goodyear television playhouse*) y Ralph Nelson, que debutaría como realizador cinematográfico con la película. Anthony Quinn iba a interpretar en *Réquiem por un campeón* a Montaña Rivera acompañado por dos actores cómicos en papeles netamente dramáticos: Mickey Rooney como el amable preparador físico de Rivera y Jackie Gleason como su manager.

Lo más destacado de *Réquiem por un campeón* fue la relevante alteración en el desenlace de la historia. La esperanza del final original era sustituida por una versión mucho más pesimista en donde Montaña se mantenía leal y aceptaba humillarse participando disfrazado de indio en un combate de lucha amañado. No existe constancia de que ese fuera el final que Serling pensó originalmente ni que hubiera presiones de la cadena o los patrocinadores para realizar ninguna alteración<sup>25</sup>.

---

24 ZICREE, Marc Scott: *'The twilight zone' companion*, Ed. Silman-James Press, Los Ángeles, 1992, pp. 14-15.

25 No existen referencias a posibles alteración del guión en ninguna de las obras consultadas, incluyendo la recreación que Marc Scott Zicree hace de la recepción de la obra en ZICREE (1992), pp. 12-13. Es posible que Serling se inspirara en el final de su obra *The twilight rounds*, emitida en 1953 en *Kraft television playhouse*, y considerada un antecedente de *Requiem for a heavyweight*. En la obra un boxeador en decadencia es convencido por su novia para seguir luchando, lo que acaba con resultados desastrosos. STURCKEN (2001), p. 55.



*Requiem for a heavyweight* era una pieza dramática pero no especialmente polémica en ningún aspecto. Incluso en su representación de la corrupción en el deporte tampoco realizaba una crítica sustancial, y su final era cuanto menos ambiguo: Montaña MacClintock había huido a su ciudad natal, pero tampoco nada auguraba un destino brillante a un boxeador sonado a punto de llegar a la mediana edad y sin ninguna formación. Pero seis años después Serling debió sentir que ese no era el verdadero final que pedía la historia, sino que era otro que consumaba la derrota final de un personaje que, entre ser leal y mantener la dignidad, optaba por lo primero en una escena de extraordinario patetismo en la que, consciente de su humillación, Rivera decide asumirla plenamente y comienza a bailar una danza de la lluvia en lo alto del ring. Aunque destacable por el trabajo de sus protagonistas, especialmente Jackie Gleason y Mickey Rooney, *Réquiem por un campeón* ofrecía una visión tan pesimista de la realidad que no dejaba lugar a la esperanza y fracasó a la hora de conectar con el gran público.

La tercera adaptación de *Playhouse 90* estrenada en 1962 fue *Días de vino y rosas*, basada en *Days of wine and roses*, emitida en octubre de 1958 con guión de J.P. Miller y dirección de John Frankenheimer. Después de haber logrado un notable éxito con sus guiones para *Philco / Goodyear television playhouse*, J.P. Miller se había ido a Hollywood para trabajar en la adaptación cinematográfica de uno de ellos, *The rabbit trap*, aunque no había quedado muy satisfecho de cómo la industria trataba a los escritores. A punto de abandonar su vocación de escritor, Miller había recibido la llamada de su antiguo mentor Fred Coe, que iba a hacerse cargo de *Playhouse 90* después de que el productor original, Martin Manulis, lo dejara para dedicarse a otros proyectos. J.P. Miller se decidió por un proyecto personal, una crónica sobre el alcoholismo que escribió recordando cómo había afectado a su propia familia el problema con la bebida de un tío suyo<sup>26</sup>. John Frankenheimer dirigió la obra contando con Cliff Robertson y Piper Laurie para dar vida a la pareja protagonista. En ese momento la grabación en video se había introducido como un elemento de trabajo en *Playhouse 90* y en *Days of wine and roses* se le pudo sacar partido para liberar de cargas a los protagonistas. La mañana antes de la emisión Cliff Robertson había grabado en video todas las escenas que se desarrollaban en una reunión de Alcohólicos Anónimos en la que recordaba su historia. Esos fragmentos se iban a insertar después de forma que casi dos tercios de la historia se contaba en forma de *flashbacks* para que Cliff Robertson, que aparecía en la práctica totalidad de las escenas, pudiera tener algún tiempo libre entre las dramáticas situaciones que iba a interpretar junto a Piper Laurie.

---

26 Miller afirmó después que regresó de Hollywood pensando en dejar el trabajo de escritor para convertirse en pescador antes de que Coe, que era alcohólico, le pidiera escribir un guión sobre el tema. KRAMPNER, Jon: *The man in the shadows: Fred Coe and the golden age of television*, Ed. Rutgers University Press, New Brunswick, 1997, pp. 125-126.

El éxito del programa fue notable e inmediatamente atrajo la atención de Hollywood, aunque por medio habría un interesante juego de productores. En ese mismo momento Fred Coe estaba llevando al cine *The miracle worker*, con lo que Martin Manulis, el anterior productor de *Playhouse 90*, se hizo cargo del proyecto. Manulis tendría que ser sustituido por David Susskind en *Réquiem por un campeón*, cuyo exitoso original sí que había producido para *Playhouse 90*. J. P. Miller se encargó de adaptar su obra al cine, pero John Frankenheimer se iba a encontrar con la desagradable sorpresa de que no era contratado como director. Frankenheimer intentó averiguar por qué y se encontró con la respuesta de que él no era un director de comedia, lo que le sorprendió porque no pensaba que *Days of wine and roses* fuera precisamente una comedia<sup>27</sup>. Sin embargo, sí que se iba a convertir en una en su traslación al cine, o al menos lo iba a ser en parte. *Días de vino y rosas* era un proyecto para el lucimiento de Jack Lemmon, que entonces ya había ganado un Oscar como mejor secundario por *Escala en Hawaii* (1955, John Ford y Mervyn LeRoy) y protagonizado para Billy Wilder *Con faldas y a lo loco* (1959) y *El apartamento* (1960). Lemmon estaba convencido de sus posibilidades como actor dramático, un registro en el que había demostrado su valía con el trabajo en diversos episodios de *Studio one*, *Goodyear television theatre*, *Kraft television theatre*, *Armstrong circle theatre* y *Ford television theatre*, antes y después de saltar a la fama con *Escala en Hawaii*. Lemmon incluso había participado en dos programas de *Playhouse 90*, *The mystery of thirteen* (1957) y *Face of a hero* (1958). Así que le debió parecer propicio que su primer gran papel dramático en cine fuera precisamente en una adaptación de una obra de *Playhouse 90* y con la supervisión de Martin Manulis, productor de los dos programas en los que había colaborado.

Sin embargo, eso no significaba que Lemmon fuera a dar el salto sin red, ya que el director elegido fue Blake Edwards, que había trabajado con él como guionista en las películas de Richard Quine *Mi hermana Elena* (1955), *Operation mad ball* (1957) y *La misteriosa dama de negro* (1957). La idea sobre la que partía *Días de vino y rosas* era en realidad un pequeño engaño al espectador. La historia iba a comenzar como una comedia romántica sobre John Clay y Kristen Arnesen, un publicista y una secretaria que entre fiesta y fiesta se enamoran, se casan y tienen una hija. Sin embargo, conforme avanza la trama y el problema con el alcohol, primero de John y después de Kristen, se va haciendo más patente, la película cambia de tono y se convierte en un drama que refleja la pesadilla en la que se han convertido sus vidas. Lemmon iba a estar acompañado por otros dos actores habituales

---

<sup>27</sup> Frankenheimer recordó la situación una entrevista para el programa de la PBS *The golden age of television*, en el que se emitieron algunos de los programas más sobresalientes del periodo acompañados de un breve documental con los protagonistas, guionistas y directores de los mismos. Estos especiales se encuentran comercializados en video por Rhino Video y entre ellos, además de *Day of wine and roses*, también se encuentran *Marty*, *Patterns* y *Requiem for a heavyweight*.

de programas antológicos, Lee Remick como Kristen y Jack Klugman como Jim, el mentor de John en su lucha contra el alcohol. Sólo Charles Brickford retomó su papel del padre de Kristen del programa de televisión. A grandes rasgos, las alteraciones en la historia eran mínimas y se centraban más en la primera parte de la historia, la comedia romántica que nunca termina de funcionar, que en la segunda parte, más dramática, aunque en este caso sí se seguía un orden cronológico. Incluso la célebre escena en la que John Clay destroza el vivero de su suegro buscando una botella de alcohol que no recuerda donde escondió ya se hallaba presente en el original. Lo cierto es que gracias a las brillantes interpretaciones de sus protagonistas y su poco complaciente pero esperanzado final, *Días de vino y rosas* se convirtió en uno de los títulos claves del cine de los sesenta y una de las aproximaciones cinematográficas más relevantes al tema del alcoholismo.

A pesar de su desigual aceptación, la notable calidad de las cuatro adaptaciones realizadas sobre programas de *Playhouse 90* debería haber animado un nuevo interés por llevar más obras de programas antológicos al cine. La cuarta adaptación de 1962, el drama policial *Incident in a alley* obtuvo una repercusión mínima, al igual que las tres adaptaciones que se estrenaron en los años sucesivos. Ni *Ángeles sin paraíso* (1963, basada en *A child is waiting* de *Studio one*), ni *Dear heart* (1964, basada en *The out-of-towners* para *Studio one*) ni *Walk a tightrope* (1965, basada en la obra homónima de *Climax!*) lograron más que una repercusión testimonial. Entre ellas destacó *Ángeles sin paraíso*, adaptación de una obra de Abby Mann sobre la problemática de los niños con problemas de aprendizaje que John Cassavettes realizó con un estilo cercano al documental y con Burt Lancaster (que también aparecería en *Vencedores o vencidos* y *Dear heart*) y Judy Garland como protagonistas. Estas tres películas pusieron punto y final al periodo de adaptaciones, aunque posteriormente surgiría algún nuevo ejemplo aislado. El trasvase de profesionales ya se había completado o estaba a punto de hacerlo y, ya instalados en el medio, la mayoría de ellos iban a preferir la utilización de nuevas historias con las que ampliar sus horizontes antes que regresar una y otras vez a obras que ya habían explorado. Además, estaba el hecho incontestable de que aunque muchas de las adaptaciones eran películas notables, su repercusión comercial, salvo casos concretos, había sido escasa. Ello ha conllevado que este periodo en el que la televisión se convirtió en uno de los principales suministradores de contenidos del cine no haya despertado demasiado interés crítico y en general haya caído en el olvido. Sin embargo, buena parte de estas películas abrieron una importante ventana a la realidad, llevando a la pantalla argumentos de realismo social como el racismo, las consecuencias de la guerra, la infidelidad, el suicidio, los niños con problemas, la violencia juvenil, la brutalidad policial, la esencia de la justicia, el alcoholismo... Aunque hasta finales de los años ochenta la televisión no se iba a convertir en una fuente de contenidos habitual para Hollywood, las adaptaciones de programas dramáticos son el ejemplo de la riqueza de una etapa (recordada con nostalgia como la Edad de Oro) en la que

por primera vez la televisión se convirtió en objeto de respeto y hasta admiración por parte del cine.

(Recibido, 16-10-2004, Aceptado, 18-12-2004)