



P Diego, MM Grandío Pérez (2018): “El asentamiento de la ficción seriada española en el extranjero (2005-2017). El caso de la adaptación norteamericana de Los Misterios de Laura desde el punto de vista de sus creadores”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 828 a 844.
<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1284/43es.html>
DOI: [10.4185/RLCS-2018-1284](https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1284)

El asentamiento de la ficción seriada española en el extranjero (2005-2017). El caso de la adaptación norteamericana de *Los misterios de Laura* desde el punto de vista de sus creadores

Settlement of the Spanish fiction series abroad (2005-2017). The case of the North American adaptation of *Los misterios de Laura* from the perspective of its creators

Patricia Diego [\[CV\]](#)   Profesora del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual de la Universidad de Navarra, pdiegon@um.es

María del Mar Grandío Pérez [\[CV\]](#)   Profesora del Departamento de Información y Documentación de la Universidad de Murcia, mgrandio@um.es

Abstracts

[ES] Introducción. Este artículo tiene como objetivo principal reflexionar sobre las claves del éxito de las adaptaciones de producciones televisivas españolas en el extranjero. Para ello, se ofrece una recopilación de las series españolas que han sido adaptadas en otros mercados en la época de consolidación de este fenómeno (2005-2017), y se aborda un análisis de los valores de producción de la serie española de RTVE *Los Misterios de Laura*, adaptada por la NBC en Estados Unidos bajo el título *The Mysteries of Laura* (NBC, 2014- 2016) **Metodología.** Para alcanzar estos objetivos, se ha realizado un análisis de las series españolas adaptadas en mercados extranjeros durante el 2005-2017, así como una entrevista a los dos guionistas españoles creadores de *Los Misterios de Laura* y el análisis de la biblia de la serie objeto de estudio. **Conclusiones y discusión.** Este trabajo resalta la relevancia de la fase de desarrollo o diseño de la idea donde se trabajan la adecuación del concepto, el tono y el diseño de personajes como claves en el proceso de adaptación de una serie española en el extranjero.

[EN] Introduction. The main objective of this paper is to reflect about the success of Spanish TV adaptation abroad. This paper collects the Spanish television series that have been adapted in other markets in the time of consolidation of this phenomenon (2005-2017), and there is an analysis of the production values of the RTVE Spanish series *Los Misterios de Laura* (La 1, 2009-2014), adapted in USA by NBC under the title *The Mysteries of Laura* (NBC, 2014- 2016). **Methodology.** For the empirical part of this research, we have analyzed the production of Spanish TV adaptations, and an in depth interview to the Spanish writers of *Los Misterios de Laura*' creators was conducted, as well as the analysis of chapters and the bible of the program. **Conclusions and discussion.** This paper

highlights the development phase of the idea, where the concept, style and the design of characters are key issues in the adaptation process of a Spanish television series abroad.

Keywords

[ES] series tv; adaptación de formatos; exportación; ficción española; producción televisiva.

[EN] TV series; TV adaptation; TV formats; exportation; Spanish television; TV production.

Contens

[ES] 1. Introducción. 2. Método. 3. Resultados. 3.1. Recorrido histórico de la adaptación de series españolas en el extranjero (2005-2015). 3.2 Análisis de la adaptación americana de *Los misterios de Laura* (La 1, 2009-2014): visión de los creadores. 3.2.1. *Los Misterios de Laura* (La 1, 2009-2014): particularidades del caso español 3.2.2. *The Mysteries of Laura* (NBC, 2014-): particularidades de la adaptación 4. Conclusiones y discusión 5. Referencias bibliográficas.

[EN] 1. Introduction. 2. Methodology. 3. Results. 3.1. Historical pathway of the adaptation of Spanish TV series abroad (2005-2015) 3.2. Analysis of the American adaptation of *Los misterios de Laura* (La 1, 2009-2014): creators' vision. 3.2.1. *Los Misterios de Laura* (La 1, 2009-2014): particularities of the Spanish case. 3.2.2. *The Mysteries of Laura* (NBC, 2014-): particularities of the American version 4. Conclusion and discussion 5. List of references

Traducción de **Yuhanny Henares**

(Traductora académica, Universitat de Barcelona)

1. Introducción

El siglo XXI es una época caracterizada por grandes movimientos migratorios en el ámbito cultural, que han influido en las producciones audiovisuales de todo el mundo. Una ruptura de fronteras propiciado principalmente por el impacto tecnológico cuyas principales consecuencias han sido el mestizaje cultural e informativo de los contenidos (Ortiz, 2015), la globalización de los gustos audiovisuales (Puebla *et al*, 2013) y la estandarización de los propios procesos productivos (Sedeño, 2011) que facilita su ejecución en otros mercados. Las series de televisión no permanecen ajenas a esta realidad global de las industrias culturales y es constante su compra-venta en diferentes mercados para su difusión internacional. Actualmente, las series se compran en los grandes mercados televisivos y la mayoría provienen de EEUU, Latinoamérica y Europa (Guerrero, 2010). El flujo migratorio de la ficción televisiva dentro y fuera de sus países es constante y en ambas direcciones, asentando incluso nuevos perfiles profesionales dentro de la industria como los consultores o *flyer producers* (García Avis y Diego: 2018).

Dentro de este contexto industrial, una de las tendencias actuales en la ficción televisiva contemporánea es la gran cantidad de *remakes* transculturales que se producen en mercados nacionales provenientes de mercados extranjeros. Nos basaremos en el concepto que García Avis acuña sobre el “*remake* transcultural en televisión” ya que es el que se ajusta a nuestro caso de estudio. Esta definición hace referencia a los *remakes* basados en un formato de ficción originalmente producido en un territorio distinto, pero siempre dentro del mismo medio (en este caso el televisivo). Y en el que la narrativa tiene que ajustarse a las características de socioculturales, industriales y de mercado que imperan en el nuevo entorno para cautivar a las nuevas audiencias locales. En cuanto al término “transcultural” la autora pretende subrayar el componente más cultural del proceso ya que dicho fenómeno va más allá de las fronteras físicas o lingüísticas ya que implica transformaciones narrativas

que están relacionadas con los patrones culturales de una sociedad determinada (García Avis, 2017). El eje fundamental de la especificidad de este tipo de *remake* es la dinámica de “glocalización” que caracteriza todos los procesos de adaptación de los formatos televisivos:

Cuando una serie de ficción recrea la especificidad de su contexto cultural de modo verosímil, pone de relieve su dimensión más universal. O, dicho de otro modo, la autenticidad de lo local es lo que permite vislumbrar lo universal del relato. Y eso es lo que posibilita, en definitiva, que una serie de ficción pueda ser adaptada en contextos socioculturales muy diferentes (García Avis, 2017, p. 107)

En definitiva, la relocalización de un formato de ficción y su consiguiente acercamiento a las audiencias locales persigue que la adaptación parezca una serie de producción propia u originaria del país en cuestión (García Avis, 2017).

En lo referente a los *remakes* de series de televisión, uno de los mercados europeos más prolífico y punteros es el británico (Griffin, 2008), junto con el de los países nórdicos, cuyos valores de producción centrados en el *nordic noir* (Waade y Jensen, 2013; Waade y Jensen, 2016) han atraído adaptaciones americanas de series como *The Killing* (AMC, 2011-2013; Netflix, 2014) and *The Bridge* (FX, 2013-2014) (Askanius, 2017). Las producciones nórdicas han conseguido un estilo de producción propio en torno a personajes y paisajes lúgubres a través de historias criminales que han tenido un gran éxito en mercados globales (Hill, 2017; Hill, 2016a; Hill 2016b). En España, los datos nos demuestran que la industria española se encuentra en uno de los mejores momentos de su historia y de asentamiento de sus ficciones televisivas en el extranjero (FAPAE, 2013; Gómez 2014). Según el informe *The Wit Guide to Scripted Formats 2014*, España forma parte de los cuatro países proveedores de formatos de ficción en todo el mundo. España ha sido principalmente un receptor de ficción extranjera históricamente, aunque desde la década de los 90 esta tendencia empieza a revertirse. A finales de los 90 *Médico de familia*, una de las series más exitosas de la década, puso rumbo a otros países en forma de adaptación. La dramedia producida por Globomedia y emitida por Telecinco, se vendió en Italia y Portugal. Además del éxito obtenido estos dos países, la serie tuvo unas importantes ventas internacionales de su lata a diferentes países de Europa como Finlandia, Hungría, República Checa, Eslovaquia, Eslovenia, Polonia, Yugoslavia, Bulgaria (Herrero y Diego, 2009). Fue el inicio de una tendencia en exportación que se ha consolidado en los últimos años.

Canovaca (2017) afirma que un producto exitoso en su país de origen es una garantía para adaptarlo a otra nueva realidad económica, social y cultural. Sin embargo, el éxito no está asegurado, y la adaptación también conlleva tiempo de producción y posibilidad de fracasos tal y como ocurrió con la adaptación de *Life on Mars* (BBC, 2006-2007) en otros mercados (Bonaut y Ojer, 2012). A pesar de la expansión de este fenómeno a nivel global, todavía es escasa la literatura académica que ofrezca luz sobre las claves para la adaptación de producciones audiovisuales en contextos internacionales desde el punto de vista de su creación. Este artículo pretende ofrecer una mirada sistemática a la fase de desarrollo de una idea original como germen propicio para conseguir un tipo de historias competitivas a nivel global.

2. Objetivos y metodología

En este contexto televisivo plagado de adaptaciones de series que cada vez tienen más proyección fuera de los países de origen, creemos que requiere una evaluación detallada de los casos más relevantes para proponer ciertos planteamientos y bases que son comunes a todo ese proceso de producción de las adaptaciones de series. Así, este trabajo tiene como objetivo general contribuir a darle la relevancia que se merece a la fase de desarrollo o diseño de la idea (*Development*) en las producciones televisivas que consideramos clave para adaptar convenientemente una serie en otro contexto televisivo ajeno al original, ya que índice de proyectos fracasados es muy elevado.

Más concretamente se plantean los siguientes objetivos específicos:

- a) Ofrecer una recopilación de las series de televisión nacionales emitidas en las cadenas comerciales en abierto más relevantes de la última década que se han adaptado en mercados televisivos extranjeros. Estos datos refuerzan la idea de que el mercado televisivo vive una época dorada en España en cuanto a la exportación de formatos de ficción.
- b) Estudiar con detalle uno de los casos más paradigmáticos de los últimos años, *Los Misterios de Laura*, ya que se trata de una serie producida por La 1 y Boomerang TV y adaptada en el mercado estadounidense tradicionalmente de difícil acceso para nuestros productos televisivos.

Para abordar el primer objetivo se ha recopilado en forma de tabla, para clarificar más los datos, las series de televisión en abierto producidas en España que se han adaptado en el extranjero. El listado no es exhaustivo, pero sí recoge las más relevantes de ese periodo de tiempo estudiado. Para ello se rastrearon revistas especializadas, prensa y bases de datos como el IMDB. Para mostrar los datos de manera más sencilla y clara se diseñó una plantilla en forma de tabla en la que se especifican los elementos más relevantes de cada producción tanto en su país de origen como en el que se adapta. Estos son: título, años de emisión, productora y cadena de la serie original y país, canal, título de la serie y año de estreno de la serie adaptada. El objetivo era reconstruir una ficha de producción de cada serie.

Para dar respuesta al segundo objetivo del artículo la clave estaba en realizar un trabajo de campo para acceder a datos concretos del proceso de creación y adaptación de *Los Misterios de Laura*. Para ello se contactó con los dos guionistas y creadores de la serie, Carlos Vila y Javier Holgado, para obtener información que por otras fuentes no hubiera sido posible. Se preparó una entrevista personal de carácter mixto o semiestructurada con una serie de preguntas preparadas con anterioridad combinadas con preguntas espontáneas al hilo de ciertos comentarios de los entrevistados. Los guionistas de Boomerang TV contestaron a un total de 31 preguntas durante más de una hora en la que el objetivo era recoger todos los datos del proceso de producción de la adaptación americana para conocer en detalle qué partes del proceso son vitales a la hora de abordar una adaptación de estas características. El punto de vista de los creadores, a veces poco estudiado en el campo de la ficción televisiva, nos parece que arroja mucha luz sobre las cuestiones más intrínsecas de la serie, especialmente en las cuestiones más creativas.

Otra fuente relevante para el análisis ha sido el estudio de la biblia de la serie, documento creativo y de producción de referencia en toda serie de televisión, escrita por los dos guionistas mencionados. En ella pudimos estudiar cómo estaban contruidos los personajes y la exposición de todos los casos de misterio, uno por capítulo, para observar sobre qué base creativa trabajó el equipo americano para adaptar el contenido. Cabe destacar que estos dos profesionales ya tenían acumulada mucha experiencia previa a la hora de crear formatos de ficción para Boomerang TV. Algunos de sus trabajos previos, también como creadores de la idea, fueron *Un lugar en el mundo* (Antena 3, 2003), *Motivos personales* (2005, Tele 5), *Génesis, en la mente del asesino* (2006, Cuatro), *Círculo Rojo* (2007, Antena 3) o *Acusados* (2009, Tele 5). De todos ellos el caso más destacado es el de *Los misterios de Laura* por haber logrado entrar en un mercado tan complejo como el norteamericano y en una cadena, la NBC, con tanta tradición en la historia de la producción de series.

3. Resultados

3.1. Recorrido histórico de la adaptación de series españolas en el extranjero (2005-2017)

Exponemos a continuación en la Tabla 1 una referencia de gran parte de las series de televisión españolas que se han adaptado y estrenado en el extranjero en los últimos diez años, un total de 17

registradas en este estudio, para ofrecer una evaluación del estado actual en su conjunto. Una de las primeras valoraciones de esta tabla es que el proceso de adaptación de series de televisión españolas en mercados extranjeros ha sido liderado por series emitidas por cadenas privadas, principalmente, Antena 3 y Telecinco. Como productoras implicadas, Globomedia es la líder al ser suyas 7 de las 17 adaptaciones registradas. Por su parte, 4 casos provienen de cadenas públicas: *Polseres Vermelles* (TV3, 2011-2013), de la televisión autonómica catalana, junto con *Los misterios de Laura* (La 1, 2009-2014) y *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-) y *El ministerio del tiempo* (La 1, 2015-2017). Curiosamente, existe un caso, *Oxígeno*, de un formato español que no ha sido estrenado en nuestro país, pero sí adaptado al mercado estadounidense *Start Crossed* (CW, 2014).

Tabla 1: Series de televisión españolas que se han adaptado en el extranjero (2005-2017)

Título original	Emisión original	Productora original	Canal original	País adaptación	Canal adaptación	Título adaptación	Estreno adaptación
<i>Los misterios de Laura</i>	2009-2014	Boomerang TV	La 1	Estados Unidos	NBC	<i>Mysteries of Laura</i>	2014
				Italia	Canal 5	<i>I misteri di Laura</i>	2015-
				Rusia	Canal 1	<i>Mama-detektiv</i>	2012-
				Rusia	Channel One	<i>Mum Detective</i>	2014
				Holanda	SBS6	<i>Richercheur Ria</i>	2014
<i>Polseres vermelles</i>	2011-2013	Castelao producciones/ Televisió de Catalunya	TV3	Estados Unidos	ABC Studios (Productora)/ FOX (Emisión)	<i>Red Band Society</i>	2014
				Italia	RAI1. A cargo de la productora Big Bang Media, Palomar (Il commissario Montalbano) y RaiFiction.	<i>Braccialetti Rossi</i>	2014
				Rusia y Ucrania	Channel One y STB	<i>Mum Detective</i>	2015
				Chile	TVN	<i>Pulseras rojas</i>	2014
				Perú	América TV	<i>Pulseras rojas</i>	2015
				Alemania	Vox	<i>Club der Roten Bänder</i>	2015
				<i>Oxígeno</i>	No producida	Isla Producciones	No producida
<i>El barco</i>	2010-2013	Globomedia	Antena 3	Rusia	CTC	<i>Skatet</i>	2014
				EEUU	CW y Warner Bros.	<i>The Magellan</i>	Pendiente de emisión
<i>El internado</i>	2007-2010	Globomedia	Antena 3	Rusia	CTC	<i>Escuela Privada</i>	2011
				Francia	M6	<i>L'Internat</i>	2009
		Globomedia	Telecinco	Portugal	TVI	<i>Os Serrano</i>	2005-2006

<i>Los Serrano</i>	2003-2008			Italia	Canale 5	<i>I cessaroni</i>	2006-2014
				Serbia	Prva Srpska Televizija	Sindelici	2013
				Grecia	Mega Channel	<i>Felices Juntos</i>	2007-2009
				República Checa	Česká televize	<i>Horakóvi</i>	2006-2007
				Turquía	ATV	<i>Ilk Askim</i>	2006
<i>Los protegidos</i>	2010-2012	Boomerang TV	Antena 3	Turquía	FOX	<i>Sana Bir Sir Vereceğim – Voy a decirte un secreto</i>	2013
<i>Gran reserva</i>	2010-2013	Boomerang TV	Antena 3	Turquía	Fox	<i>Reserva de familia</i>	2013
				México	TV Azteca	<i>Caminos de Guanajuato</i>	2015-
				Chile	TVN	<i>Reserva de familia</i>	2012-
<i>Hay alguien ahí</i>	2009-2010	Plural Enterteiment	Cuatro	Rusia	TV3	<i>Hay alguien ahí</i>	2011
<i>Física o Química</i>	2008-2011	Ida y Vuelta	Antena 3	USA	Telemundo	<i>Relaciones Peligrosas</i>	2012
				Rusia	CTC	<i>Física o química</i>	2011-2012
<i>Aída</i>	2005-2014	Globomedia	Telecinco	Polonia	TPV	<i>Aída</i>	2013
				Chile	TVN	<i>Aída</i>	2008-2008
				Ecuador	Teleamazonas	<i>Aída</i>	2012
				Polonia	TVP2	<i>Aída</i>	2012
<i>Cuéntame cómo pasó</i>	2001 -	Ganga Producciones	La 1	Chile	Canal 13	<i>Los 80</i>	2008-2014
				Portugal	RTP	<i>Contame como foi</i>	2007-2011
				Ecuador	Ecuavisa	<i>Parece que fue ayer</i>	2013
				Italia	Rai 1	<i>Raccontami</i>	2006-2008
<i>Los hombres de Paco</i>	2005-2010	Globomedia	Antena 3	Italia	Canal 5	<i>Tutti per Bruno</i>	2010
				Rumania	ProTV	<i>Vine Politia</i>	2008
<i>Luna, el misterio de Calenda</i>	2012-2013	Globomedia	Antena 3	Rusia	Amedia para la cadena CTC Network	<i>Starokamensk</i>	Pendiente de emisión
<i>Cuenta atrás</i>	2007-2008	Globomedia	Cuatro	Alemania	RTL	<i>Countdown</i>	2010
<i>El ministerio del tiempo</i>	2015-	Onza Partners Cliffhanger	TVE 1	Portugal	RTP	<i>Ministério do Tempo</i>	2017-
<i>Gran hotel</i>	2011-2013	Bambú	Antena 3	México	Televisa	<i>Hotel de los secretos</i>	2016
				Italia	Rai	<i>Grand Hotel</i>	2016
				Egipto	CBC	<i>Grand Hotel</i>	2017-

Fuente: Elaboración propia

Mención especial merece la ficción de TV3 *Polseres Vermelles* (TV3, 2012-2013) ya que fue la primera ficción española en adaptarse en Estados Unidos. La serie está basada en la novela del propio guionista Albert Espinosa *El Mundo Amarillo*, donde cuenta su vivencia con el cáncer. Muchas de sus experiencias en el hospital están plasmadas en la ficción y esta llegó a oídos de Steven Spielberg (Lagoa, 2016). Pau Freixas, director y productor ejecutivo de *Polseres Vermelles* explicaba en *El Cultural* que Marta Kauffman, productora de *Friends* (NBC, 1994-2004), vio la serie en alguno de los festivales en los que se proyectaba, les pidió más capítulos y se los llevó a Steven Spielberg. Este se interesó y decidió llevar a cabo la serie en EEUU. Así pues, empezaron las negociaciones y se llegó a un acuerdo para la producción y la distribución de la serie, se elaboró un piloto, Marta Kauffman salió del proyecto y Margaret Nagle (*Boardwalk Empire*, HBO, 2010-2014) se encargó de la producción ejecutiva. La serie se estrenó en Fox el 17 de septiembre de 2014 con el nombre de *The Red Band Society*. Freixas habla de las modificaciones respecto a la serie original. Destaca que el tono es totalmente distinto, pues consideraron que el público americano no habría digerido bien el drama emotivo (Yuste, 2015). Este ha sido un proyecto con problemas desde sus comienzos, pues en un principio estaba destinada a la cadena ABC y, al ver que no encajaba, la productora de Steven Spielberg lo desarrolló para la FOX. No obstante, el drama hospitalario de Amblin TV y ABC Studios no ha tenido demasiado éxito. Y es que el que iba a ser el nuevo fenómeno adolescente, el heredero de *Glee* (FOX, 2009-2015), no obtuvo los resultados de audiencia esperados (*La Vanguardia*, 2016), más bien una cifra bastante baja con respecto a la de la cadena (5,7 millones de espectadores) alcanzando una media de 2,9 millones de espectadores (López, 2016). La FOX anunció en noviembre de 2014 que la serie iba a ser cancelada (*Deadline*, 2016).

La serie *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-) se ha adaptado con gran éxito en Italia, donde incluso ha tenido un *spin off*, y en Portugal. Además, productoras de varios países como Turquía, Grecia, Argentina y México han adquirido también los derechos de adaptación. El título de la adaptación italiana es *Raccontami* en la que los Alcántara se convierten en los Ferrucci. El narrador en *off* es, como en la original Carlitos, Carlo, el hermano pequeño. Por su parte la versión portuguesa titulada *Cont-me como foi* es más cercana a la española, ya que la familia López vive los dificultosos años de la dictadura de Oliveira Salazar y los primeros de la democracia (Hurtado, 2015). Además, la serie podría adquirir el título en inglés de *Remember When*, ya que en un comunicado publicado en junio de 2015 la productora británica New Media Vision anunció la compra de los derechos de la serie *Cuéntame cómo pasó* para su posible adaptación en Estados Unidos. Así lo afirmaba su productor ejecutivo Miguel Angel Bernardeau (*El Herald*, 2015):

"Siempre creímos en las posibilidades internacionales del formato de *Cuéntame cómo pasó*. Cuando Todd (Todd Lituchy, fundador y consejero de New Media, y productor ejecutivo de la versión americana de *Los Misterios de Laura*, *The Mysteries of Laura*) nos contactó con la idea de una adaptación para EEUU, supimos -después de su éxito al adaptar *Los misterios de Laura* para la NBC-, que era el adecuado".

Respecto a series de cadenas privadas, de la mano de *7 Vidas* llegó en 2005 otro éxito posterior: *Aída* (Tele 5, 2005-2014), que fue el primer *spin-off* de una serie española y cuenta la historia de Aída García (Carmen Machi), la que comenzó en *7 Vidas* como asistente de Paco (Javier Cámara) y Sole (Amparo Baró), de su familia y de todos los vecinos afincados en el ficticio barrio madrileño Esperanza Sur. Además, estos últimos adquirieron tal protagonismo e importancia que permitieron continuar con la producción de la serie incluso tras la marcha de la propia Aída en 2008. De un total de 327 capítulos, 166 de sus episodios fueron los más visto en el *prime time* nacional y han alcanzado una audiencia media de 3.954.000 espectadores y un 21,1% de cuota de pantalla (Marcos, 2015). A su vez, se ha convertido en el primer formato vendido en Sudamérica a TVN de Chile y ha viajado también a Grecia, Turquía, y Ucrania. El último país en adaptar la serie ha sido Polonia. La lata también se ha exportado

a muchos países de América Latina y a Estados Unidos. En Europa, los televidentes de Sky en Italia y los de BTV en Bulgaria pudieron seguir también las aventuras de *Aída*.

Por su parte, *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010) ha estado en emisión en cerca de 30 países. La versión original ha podido verse en 12 países de Europa del Este y varios países de Oriente Medio y África se han interesado por ella: el canal 2M TV de Marruecos emitirá la cuarta temporada doblado en árabe. Otros países apostaron por adaptarla como Italia, Rumania, Polonia y Grecia. En Italia se emitió en Canal 5 con el nombre *Tutti per Bruno*, que se estrenó el 8 de enero de 2010 y fue seguida por 5.112.000 de espectadores, erigiéndose como la segunda ficción más vista en prime time con un 20,7% de cuota de pantalla. Asimismo, *Cuenta atrás* (Cuatro, 2007-2008) también tiene su réplica, en este caso en la RTL alemana y bajo el título *Countdown*. Se estrenó el 15 de enero de 2010 y su primera emisión fue líder de absoluto entre los espectadores de 14 a 49 años con un 19,6 % de share (*El País*, 2010). *El Internado* (Antena 3, 2007-2010) y *El Barco* (Antena 3 2011-2013) han hecho de América Latina y Europa del Este su principal mercado internacional y han sido vendidas por Imagina International Sales (Medina, 2008: 126). La ficción española ha sido adaptada en Francia para la cadena privada M6 y en Rusia para el canal privado CTC Networkers donde se sigue produciendo y emitiendo con muy buenos resultados de audiencia. Vendida a más de 50 países, *El Internado* se emite también con éxito en toda Europa del Este a través de las cadenas de pago AXN Channel Sci-Fi, en Ucrania por el canal K1, en América Latina a través de los canales de pago DIRECT TV y en Estados Unidos de habla hispana en el canal abierto V-ME (Globomedia, 2015). En el caso de la ficción protagonizada por Mario Casas y Blanca Suárez se ha podido ver en canales de distinta entidad en más de cuarenta países. La primera adaptación que se hizo de *El Barco* se emitió en Rusia, las repúblicas ex soviéticas y los países bálticos de Letonia, Lituania y Estonia en la cadena CTC. Ha seguido los pasos de *El Internado* alzándose también con el Premio TEFI a la Mejor Producción de la Academia Rusa de Televisión y con unos notables índices de audiencia por encima de la media de share la cadena. La ficción navega por aguas rusas de la mano de Oleg Assadulin y Mark Gorobest que durante 26 capítulos se narran las aventuras de un grupo de jóvenes a bordo del Estrella Polar. Asimismo, en febrero de 2015 se supo que, tras su adaptación rusa, la serie creada y producida en España por Globomedia para Antena 3 inició sus primeros pasos en Estados Unidos de la mano de CW y Warner Bros. Studios. Jennifer Johnson, productora ejecutiva y guionista de series como *Lost* (ABC, 2004-2010), *The Following* (Fox, 2013-2015), *Alcatraz* (Fox, 2012), *Chase* (NBC, 2010-2011) o *Cold Case* (CBS, 2003-2010), se encarga de la escritura del guión del piloto en el que Daniel Écija, su productor original, será también Productor Ejecutivo.

Esta tendencia de venta de los formatos de las series españolas continúa en expansión con otros títulos como los producidos por Bambú. En el caso de *Gran Hotel* (2011-2013, Antena 3), además de las adaptaciones ya estrenadas recogidas en la tabla, se están negociando los acuerdos de venta del formato a Argentina (Telefé), a China y a EEUU (ABC) con una adaptación que producirá la actriz Eva Longoria y que tendrá como telón de fondo un hotel de Miami Beach. En el caso de *Velvet* (2013-2016), aunque las latas se han vendido a muchos países entre ellos Italia y Francia, la serie durante el 2016 fue valorada por la cadena norteamericana ABC para una posible adaptación (Fórmula TV, 2016). Y donde sí se ha producido una secuela, realizada por la misma productora, ha sido para Movistar con el título *Velvet Colección* con algunos valores de producción diferentes como la duración de 50 minutos de los capítulos, la supresión de ciertos personajes protagonistas y la ubicación del relato en Barcelona (La Vanguardia, 2017).

Para finalizar, mención especial merece el caso de *El Ministerio del tiempo* que, tras conversaciones de los productores con la NBC para una posible adaptación, las productoras españolas interpusieron una demanda por plagio. La NBC produjo *Timeless* (2016-) con parecidos más que razonables en el desarrollo del formato. Aunque finalmente el juicio previsto para comienzo de 2018 no tendrá lugar

gracias a un acuerdo de sobreesimiento entre las dos partes (*El País*, 2017). *O Ministério do Tempo* es la versión portuguesa de esta serie que ha sido producida por la cadena pública del país luso RTP. Se estrenó el 29 de enero de 2017 y ha permanecido en antena una temporada.

Estos datos demuestran la estupenda salud de la que gozan nuestras importaciones de ficción. España es un territorio clave en el audiovisual mundial, ya que ocupa la cuarta posición como exportadora mundial de formatos originales, según el estudio internacional «The Wit Guide to Scripted Formats 2014», por detrás de Reino Unido, Canadá y Argentina. Por otro lado, las productoras españolas, según datos de Fapae (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España), ingresaron en 2015 casi 50 millones de euros por la venta de series, programas y documentales, la cifra más alta desde 2012 (Fapae, 2015). Tradicionalmente, nuestra barrera al exportar era acceder al mercado rey de la ficción seriada, el norteamericano, ya que el europeo, el latinoamericano incluso el asiático se han convertido en habituales durante estas últimas décadas (Carretero, 2014).

3.2. Análisis de la adaptación americana de *Los misterios de Laura*: visión de los creadores

A continuación, nos centraremos en el caso paradigmático de esta serie para destacar, según la visión de los autores, qué aspectos creativos de la fase de desarrollo de la idea eran los más esenciales para su adaptación norteamericana. El objetivo es encontrar qué de especial tenía esta serie para que se adaptara en un mercado tan competitivo como el norteamericano.

Conviene recordar que la televisión en Estados Unidos cuenta con una larga tradición en la producción de series detectivescas tan exitosas como *Ironside* (NBC, 1967-1975), *Colombo* (NBC, 1968-2003), *Remington Steele* (NBC, 1982-1987), *Se ha escrito un crimen* (CBS, 1984-1996) o *Los misterios del padre Dowling* (NBC, 1987-1991) entre otras muchas que recogen la larga tradición literaria de este género. Desde la década de los años 20 hasta nuestros días son numerosos los autores que han reflexionado sobre el arte de crear relatos detectivescos o policiales ofreciendo una serie de consejos literarios basados, en la mayoría de los casos, en su propia experiencia como escritores de este género. Destacan Van Dine (1928) con sus 20 reglas ineludibles, el decálogo de Ronald A. Knox (1928), Umberto Eco (1985), Chesterton con sus numerosos textos sobre el arte de escribir novela policial recogidos y traducidos en castellano por Miguel Temprano García (2011) o más recientemente John Curran (2009, 2011 y 2013) que ha escrito varios libros acerca de la gran cantidad de notas registradas en los cuadernos que la escritora Agatha Christie utilizaba para escribir sus relatos. Estos autores, entre muchos otros, han sido de gran influencia para numerosos guionistas televisivos que se enfrentaban al reto de la escritura de este tipo de historias que Van Dine comparaba en los años 20 con una especie de juego intelectual que tiene como finalidad principal descubrir el enigma del caso al saber quién es el asesino. ¿Su trama clave es la denominada como Whodunit, contracción de Who has done it? (Balogh, 2016). Todos los capítulos de *Los Misterios de Laura* se ajustan a la perfección a este tipo de tramas auto-conclusivas donde la detective recopila las pistas, a la vez que el espectador, para deducir quién es el asesino.

3.2.1. *Los misterios de Laura* (La 1, 2009-2014): particularidades del caso español

Creada por los guionistas Carlos Vila y Javier Holgado y producida por Boomerang TV, *Los Misterios de Laura* ha sido una de las ficciones más exitosas de TVE. Según el planteamiento inicial de la serie española, en sus primeros pasos en el proceso de desarrollo de la idea, el protagonista iba a ser un policía jubilado que iba todas las mañanas a un kiosco a resolver los casos que aparecían en el periódico, pero finalmente se optó por una madre desbordada por su trabajo (inspectora de la policía) y su familia (dos hijos gemelos y un exmarido). Una mujer torpe en su vida personal, pero con una intuición extraordinaria para descubrir los casos más misteriosos.

Desde el punto de vista de sus guionistas la serie tiene cuatro puntos fuertes que explicarían en parte su éxito en las ventas de la serie a otros países incluido EE.UU. En primer lugar, el concepto universal y actual que la sustenta: la de la madre trabajadora. Una mujer detective que también es madre y que intenta compaginar las dos cosas. Asimismo, sus guionistas y creadores destacan el tono de la serie al mezclar el misterio con el humor. Un humor “suave, de sonrisa” debido al carácter torpe y metepatas de Laura. Comentan los guionistas que Laura

les pone en bandeja situaciones muy divertidas ya que es una detective y ama de casa de clase baja que siempre investiga a personajes de clase alta, por lo que se ve metida en un mundo en el que todo le impresiona (Moya e Illana, 2012)

También señalan como tercer punto a favor de la idea que permita al espectador jugar desde casa como si se tratara del Cluedo, y ayudar a Laura a resolver el misterio. Esta producción, como ya mencionamos anteriormente, recoge el espíritu de las series como *Se ha escrito un crimen* o *Colombo* en las que la detective gracias a su intuición e instinto es capaz de desmontar la coartada más perfecta. La estructura de los capítulos varía de un guion a otro, pero siempre basándose en estos referentes:

“Hay veces que hemos cogido el esquema clásico de Agatha Christie donde hay un asesinato y cuatro sospechosos a los que Laura va interrogando y, al final, los reúne a todos para revelarles quién es el asesino y, otras veces, hemos cogido el esquema de Colombo donde el espectador ve al comienzo quién es el asesino, pero no cómo se ha cometido el crimen ni por qué” (Moya e Illana, 2012, 10)

El tercer punto fuerte que destacan es la elección del casting. Tan sólo 8 son los actores fijos y el resto son de carácter episódico que dan vida a los sospechosos de cada caso. Normalmente 5 ó 6 por capítulo provocando una gran variedad de actores colaboradores como Lydia Bosch, Carlos Hipólito, Ramón Barea o Marta Hazas, entre otros. (Moya e Illana, 2012). El *casting* de actores fijos de la serie está compuesto por María Pujalte (*Periodistas, Siete Vidas*) como Laura Lebel; Fernando Guillén-Cuervo como Jacobo, ex marido de Laura; Oriol Tarrasón como Martín; César Camino como Vicente Cuevas; y Laura Pamplona como Lydia.

En cuanto a su coste, la primera temporada alcanzó un total de 7.493.286€, 576.406€ por capítulo (Toledo, 2012). Entre otros datos de producción relevantes cabe destacar que las únicas secuencias que se graban en plató son las que se desarrollan en la casa de Laura y en la comisaria, mientras que aproximadamente un 70% de localizaciones se graban fuera de plató (Moya e Illana, 2012). Reyes Baltanás, productora ejecutiva, afirma que cada capítulo tiene una personalidad diferente, y esto es en parte, gracias a la apuesta que hacen en la serie por los exteriores. De un total de nueve días de rodaje por episodio, siete son en exteriores y dos en plató. La figura del localizador, en este caso Leonardo Martínez, es la encargada de buscar los diferentes marcos exteriores en función de cada guión. Finalmente, producción ejecutiva, dirección y dirección de arte, seleccionan los mejores lugares para la grabación y adaptan los interiores con los exteriores de la serie (Moya e Illana, 2012: 8).

A pesar de los buenos resultados, *Los Misterios de Laura* se despidió en España con su tercera temporada que comenzó su emisión en enero de 2014 y terminó en abril con una media de audiencia más baja que sus temporadas anteriores (12,1%). El capítulo 13 de la segunda temporada tuvo un *share* de un 20'8%, aunque despidió su tercera temporada con una media del 12,1%. Mientras que la primera y la segunda anotaron 16% y 16,6%. Además, sigue conquistando televisiones internacionales y está convirtiéndose en una de las series españolas que más adaptaciones ha tenido. Asimismo, la producción de Boomerang TV también tiene su versión portuguesa y rusa, que fue la primera que se atrevió a versionar las aventuras de Laura, de la mano de Starmedia Film con el título de *Mamá detective*. Inga Oboldina se pone en la piel de Larisa, la inspectora Lebel y será estrenada en Channel

1. Italia también cuenta con su versión. Se estrenó el martes 27 de octubre en horario de máxima audiencia bajo el título *I Misteri di Laura* en Canale 5, cadena principal del grupo Mediaset Italia. Como informaba hace poco *Formula TV*, el reparto está encabezado por Carlotta Natoli en el papel de Laura Moretti y traslada a Turín los casos de Laura bajo la dirección de Alberto Ferrari. En Holanda han llevado a cabo el proyecto SBS y Bing. Se titula *Rechercheur Ria* (Detective Ria). Allí no se llama Laura sino Ria y está interpretada por Ellen Pieters. Además, la serie se ha vendido a Argentina, Bolivia, Costa Rica, El Salvador, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú o República Dominicana, y continúan las negociaciones en otros países.

3.2.2. *The Mysteries of Laura* (NBC, 2014-): particularidades de la adaptación

Todd Lituchy, fundador y consejero de New Media Vision, descubrió el concepto de la serie en el MIPCOM de Cannes y le pareció muy interesante. Junto con Warner Bros y la productora de Greg Berlanti (creador de series como *Everwood*, *Arrow* o *The Flash*), presentaron la biblia original de la serie y el tráiler a diferentes cadenas (ABC, CBS y NBC) en un proceso que duró aproximadamente dos años. Las tres cadenas se mostraron interesadas por el concepto original de la serie (madre-investigadora) pero finalmente fue la NBC la que apostó definitivamente por el proyecto. Como explican Vila y Holgado una vez seleccionado el proyecto para la realización del piloto, se presentó en los *upfronts* de la NBC en 2013:

“Una vez que se empezó a grabar el piloto, se escogió a Debra Messing como actriz principal, que es un rostro conocido y ya familiar para la NBC por series como *Smash* o *Will and Grace*. Se empezó a buscar el resto del reparto y se grabó el piloto con muchos exteriores, utilizando los decorados de la serie de J.J. Abrams *Person of Interest* en los estudios Silvercup de Nueva York. El piloto se presentó en los *upfronts* de mayo. De 50 proyectos que se presentan a una cadena, sólo de unos 10 se produce el piloto y de esos, sólo se escogen 2 ó 3 que se convierten en serie” (Carlos Vila y Javier Holgado, creadores y guionistas de *Los Misterios de Laura*, 2014).

Durante los dos años mencionados las negociaciones entre el departamento de ventas internacionales de Boomerang, Todd Lituchy y las productoras interesadas fueron complicadas ya que los americanos querían el control absoluto del proyecto. Esto significaba comprar los derechos de autoría total del formato sin que en España se pudiera volver a usar. Pero la productora española no cedió ante la presión y la posición de privilegio de los americanos.

Así el 16 de agosto de 2013 se anunció su emisión en la NBC con el título *The Mysteries of Laura* y avalada por un plantel de expertos profesionales en la producción de series. Desarrollada por Jeff Rake (*Boston Legal*, ABC, 2004-2008), que también es el productor ejecutivo con Greg Berlanti (*The Flash*, CW, 2014-) y Aaron Kaplan (*Terra Nova*, Fox, 2011). Además del mencionado Todd Lituchy también participa Joseph McGinty productor ejecutivo de (*Supernatural*, CW, 2005-) y Sarah Schechter productora de (*Supergirl*, CBS, 2015-) (Andreeva, 2013).

La serie, con Debra Messing (*Will y Grace*) en el papel de Laura Diamond se estrenó el 24 de septiembre de 2014 con 10,4 millones de espectadores y alcanzó una media de 7,4 millones de espectadores por episodio en su primera temporada (Gómez, 2014). El resto de casting está compuesto por los siguientes actores: Josh Lucas (*Una mente maravillosa*) como Jake Diamond, el ex marido; Laz Alonso (*Avatar*, *Deception*, *Fast & furious*), su compañero Martín; y Janina Gavankar (*True blood*), como Meredith.

Los guionistas de *Los Misterios de Laura* explican algunas de las claves del éxito de su adaptación. Los americanos hicieron un *remake* (entendiendo *remake* como copia fidedigna) del primer capítulo. Y partir del segundo realizan una adaptación más libre de la serie con el mismo tono y tipo de

personajes y respetando sus relaciones personales, pero con guiones diferentes. El éxito, a su juicio, se centra en dos aspectos o valores de producción concretos. El primero en el trabajo de adaptación del personaje principal. El protagonismo centrado en una inspectora de policía que es también una madre sufridora en su vida personal y el segundo en la mezcla de humor (comedia al más puro estilo *sitcom*) y misterio junto con el género procedimental policíaco más clásico.

Respecto al primero la clave está en el contraste entre la cotidianidad de esa madre y el misterio que rodean sus casos. Laura es un personaje muy universal y muy humano que combina muchos registros. Los americanos han copiado del original rasgos como su torpeza o el carácter desordenado, pero le han añadido otros porque el público estadounidense tiene otras demandas:

“Nuestra Laura es más *looser*, la Laura americana es más macarra (...) Nadie se tomaba en serio a Colombo con Laura pasa igual. Es normal que los guionistas se hayan despegado de la Laura española porque tienen otro público al que satisfacer y por eso han añadido muchos elementos de acción en las tramas y momentos de humor más gamberros por parte de la protagonista. Jeff Rake, el *showrunner* y creador de la adaptación, nos explicó que habían tenido que “americanizar” a Laura hasta convertirla en un personaje más *pop corn*” (Carlos Vila y Javier Holgado, creadores y guionistas de *Los Misterios de Laura*, 2014).

No obstante, el concepto original de “madre-policía” destaca como una de las claves de la producción americana:

“Básicamente han comprado unos personajes, un estilo de serie, un estilo narrativo, un estilo de tramas. Siempre compran estilos de... porque al final las tramas de los casos policíacos no son iguales, pero siempre arrancan con un crimen, igual que nuestros capítulos. Guardan un cierto parecido en la estructura. Pero lo realmente novedoso para ellos es que no tenían en su gran abanico de series policíacas una madre investigadora que aplicara su conocimiento y destrezas domésticas para resolver sus casos” (Carlos Vila y Javier Holgado, creadores y guionistas de *Los Misterios de Laura*, 2014).

Respecto al segundo valor de producción novedoso que vieron los norteamericanos es la citada mezcla de comedia y misterio que destila la serie. El humor está trabajado como en la *sitcom*, un humor que pretende arrancar no solo la sonrisa del espectador:

“Actualmente la televisión americana carece de este tipo de series que combinan la comedia y el misterio. Hay policíacos amables como *Monk* o *Castle* pero no tenían una que apelara a la carcajada del espectador a la vez que sigue una investigación policial. Hace décadas lo consiguieron con producciones como *Luz de luna*, pero en estos últimos años no tenían nada parecido” (Carlos Vila y Javier Holgado, creadores y guionistas de *Los Misterios de Laura*, 2014).

En cuanto al enfoque de los casos policíacos sí que hay un cambio respecto a la española y está relacionado con la duración de los capítulos. Aquí los casos, desarrollados en 60-65 minutos de duración por capítulo, estaban basados en las novelas clásicas de misterio de Agatha Christie y en las series detectivescas *Se ha escrito un crimen* (CBS, 1984-1996) y *Colombo* (NBC y ABC, 1968-2003). Su estrategia narrativa era presentar un crimen con un conjunto de sospechosos y poner al público a jugar al Cluedo. Sin embargo, en la adaptación, los guionistas americanos optaron por los casos típicos de las series procedimentales policíacas:

“Allí han ido al procedimental americano tipo *Bones*, *House*, *Castle* o *El Mentalista* donde el caso no se distingue de una serie a otra. Es lo que su público está acostumbrado a ver. Nos hubiera gustado que los guionistas hubieran seguido nuestro patrón: plantear el clima de misterio con el asesinato, presentar con detalle a todos los sospechosos y que el público juegue a adivinar quién es

el asesino. Pero para que la audiencia se interese y se meta en el juego necesita tiempo para conocer a los personajes. Es muy complicado escribir el misterio que hacemos nosotros para ajustarlo a 40 minutos cuando 10 se emplean en desarrollar la vida personal de Laura y sólo quedan 30 para el caso policial y como consecuencia la trama se acelera” (Carlos Vila y Javier Holgado, creadores y guionistas de *Los Misterios de Laura*, 2014).

Los guionistas americanos destacan que esa mezcla de comedia y serie procedimental es lo diferencial y lo inesperado de *The Mysteries of Laura*. Al público que le guste la serie por su contenido de comedia familiar puede verse atraído por lo procedimental y los amantes de lo procedimental pueden resolver el misterio con una sonrisa en la cara (Kit, 2016).

El estreno de la adaptación de la serie en la NBC, en 2014, logró congregarse a más de 10 millones de espectadores con su episodio piloto y fue perdiendo audiencia hasta alcanzar una media de 7,45 millones de espectadores en su primera temporada. La segunda temporada que se emitió durante febrero y marzo de 2016 acabó con 6,5 millones. Esto provocó que la NBC después de emitir 38 capítulos decidiera cancelar en marzo de 2016 su producción (El Español, 2016).

4. Conclusiones y discusión

La ficción televisiva española presenta actualmente una de sus épocas más prolíficas en materia de exportación de series que son adaptadas en otros mercados, algo que demuestra el nivel de competitividad de las producciones nacionales en contextos internacionales. Junto a mercados punteros como el británico o el nórdico, las series españolas están conquistando audiencias tan complicadas como la americana y parte de este éxito radica en el potencial de las propuestas narrativas desde su fase de desarrollo. Valorando los casos de adaptación reseñados, así como en concreto el del objeto de estudio, se observan unos determinados valores de producción propios que han marcado que estas ficciones sean más exportables para ser adaptadas, teniendo en cuenta los procesos de venta y creación de series en mercados extranjeros. Es necesario que las propuestas narrativas ocupen un hueco en el mercado que les diferencia del resto de series. La búsqueda del valor diferencial desde el punto de vista creativo es fundamental para encontrar cabida dentro y fuera de las fronteras nacionales.

Tal y como se desprende del presente trabajo empírico, a este proceso han contribuido las cadenas privadas, Antena 3 y Tele 5, así como productoras independientes como Globomedia que ha producido los títulos que más se han adaptado en el extranjero con series como *Médico de familia* (Tele 5, 1995-1999), *Aída* (Telecinco, 2005-2014), *Los Hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010), *El Internado* (Antena 3, 2007-2010) o *El Barco* (Antena 3, 2010-2013). Las televisiones públicas, en concreto TVE y la autonómica TV3, también han vendido sus títulos en mercados internacionales para ser adaptados, como es el caso de *Polseres Vermelles* (TV3, 2012-2013), *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-) o *Los Misterios de Laura* (La 1, 2009-2014), que ha ocupado un análisis más exhaustivo desde la perspectiva de sus creadores en este artículo.

En este sentido, se observa cómo la ficción española ha encontrado un camino creativo basado en la autenticidad de lo local y que le ha permitido brillar a nivel internacional. Poniendo de relieve ese entendimiento entre los elementos locales y globales o universales de un formato televisivo como el rasgo diferencial de las adaptaciones de ficción televisivas. De ahí lo importante del proceso de “glocalización” del contenido de las series.

El caso del objeto de estudio analizado destaca la importancia dentro del proceso de producción de la fase de desarrollo o diseño de la serie a la hora de que los nuevos guionistas trasladen con acierto el contenido de un país a otro. Esta parte del proceso es de vital importancia y prevalece sobre las otras fases, también básicas como la preproducción, grabación o postproducción. En el caso estudiado

merece la pena recalcar la importancia de su concepto, la centralidad del personaje principal como claves en el proceso de elección de esta serie para ser adaptada en Estados Unidos. Los creadores destacan el personaje protagonista de madre-policía y el toque cómico de la serie como los aspectos más destacables de la adaptación. En definitiva, apelan a un concepto de personaje universal, fácilmente identificable, pero al mismo tiempo exclusivo y diferencial ya que no existía como tal en mercado extranjero. Otros aspectos importantes son el tono y el estilo del género, aunque en el caso americano lo hayan trufado con otros elementos del género más procedimental en el tratamiento de los casos policíacos, con más escenas de acción en las tramas que añaden más espectacularidad a la serie. Sin embargo, la inclusión de un tono cómico al estilo procedimental es base en la adaptación americana.

Por otro lado, hay que reivindicar la importancia, dentro de la fase de desarrollo de la idea, del trabajo de adaptación del guion del capítulo piloto ya que es la base narrativa que focalizará el tono y el estilo del resto de los episodios. Aunque, como hemos comprobado, el resto de episodios pueden estar sujetos a variaciones que dependerán de las nuevas necesidades empresariales de los mercados donde se adapten. Sin embargo, en un contexto de globalización de formatos, la búsqueda de la universalidad en la esencia de personajes y tramas debe quedar plasmada en la biblia. Respecto a los géneros estrella con más proyección, la comedia y el dramedia son los más populares en nuestro país y a la vez más adaptados en otros mercados. Con esto no se quiere afirmar que únicamente tengan posibilidades de adaptación estos géneros, pero sí que son precisamente los que presentan más recorrido y los que funcionan como caldo de cultivo para generar un estilo de producción propio, específico y reconocible en un mercado internacional, como es el caso de *nordic noir* de los países nórdicos, que posiciona de manera conjunta a la industria de producción de ficción española en un contexto internacional.

- Este artículo forma parte del proyecto de investigación (Ref. CSO2015-64615-R) “Identificación de los motivos de consumo de los contenidos audiovisuales de ficción y entretenimiento en el mercado español” (2016-2019).

5. Referencias bibliográficas

Álvarez, J., (2014). “*Los Misterios de Laura* despide su tercera temporada con una media del 12,1%”. Disponible en <http://www.formulatv.com/noticias/37018/los-misterios-de-laura-despide-tercera-temporada-12/>

Askanius, T. (2017). “It feels like home, this is my Malmö’: Place, media location and fan engagement with Bron||Broen”. *Participations: International Journal of Audience Research*, 14 (2).

Balogh, A.M. (2016). “La presencia del noir en las series televisivas policíacas brasileñas”. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 46 (43), 201-2013.

Bonaut, J. y Ojer, T. (2012). “Locating generational and cultural clashes in the transfer of successful formats between the United Kingdom, Spain and the United States: the case of *Life on Mars*”. En Lacey, S. y McElroy, R. *Life on Mars from Manchester to New York*, Cardiff: University of Wales Press, 153-165.

Canovaca, E. (2017). “Aproximaciones a un modelo de análisis cultural de las adaptaciones de series televisivas”. *L'Atalante*, nº 24, 71-83.

Carretero, M. (2014): “La ficción española, a la conquista de América”, último acceso 2/02/2018. Disponible en http://www.eldiario.es/cultura/ficcion-espanola-conquista-America_0_286271469.html.

Chesterton, G.K. (2011). *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado.

Curran, J. (2009). *Agatha Christie. Los cuadernos secretos*. Madrid: Suma

Curran, J. (2013). *Agatha Christie. Los planes del crimen*. Madrid: Santillana Editores.

Diego, P. y Grandío, M. M. (2011). “La producción de adaptaciones de ficción televisivas en España: *Life on Mars* y *La Chica de Ayer*”. En Pérez-Gómez, M. A. (Coord.) *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 843-858.

Diego, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla: Cincuenta años de series en España*. Pamplona: Eunsa.

Dine, V. (2015). *Twenty rules for writing detective stories*. London: Bookclassic.

Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

Fernández, E. (2014). “Es escritor catalán que derrotó al cáncer y triunfa en la TV de EE.UU.”, consultado el 2/02/2018. Disponible en <http://www.elmundo.es/television/2014/03/24/532f20c6ca4741356a8b456d.html>

García Avis, I. (2017). “La glocalización como rasgo definitorio del remake transcultural en televisión”. *Fonseca, Journal of Communication*, 14, pp. 91-111.

García Avis, I. y Diego, P. (2018): “Perfiles profesionales en la adaptación de series televisivas”. *Palabra Clave*, 21(2), 310-337.

Guerrero, E. (2010). “Development of audiovisual projects: acquisition and creation of entertainment formats”. *Communication & Society*, vol. 23, nº1, 237-274.

Griffin, J. (2008). “The Americanization of *The Office*: A Comparison of the Offbeat NBC Sitcom and Its British Predecessor”. *Journal of Popular Film and Television*, vol. 35, nº 4, 154-163.

Gómez, R. (2014). “Series que se exportan”. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/31/television/1396297561_667997.html

Herrero, M. y Diego, P. (2009). “Series familiares de televisión: concepto, producción y exportación. El caso de *Médico de familia*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 238-247.

Hill, A. (2016a). “Push Pull Dynamics. Producer and Audience Practices for Television Drama Format The Bridge”, *Television and New Media*, 17(8), 754-768.

Hill, A. (2016b). “Sense of Place: Producers and Audiences of Nordic Noir Drama Format The Bridge”, en A. Moran & P. M. Jensen (eds.) *New Patterns in Global Television Formats*. Intellect, 281-294.

Hill, A. et al (2017). “Media Industries and Engagement: A Dialogue across Industry and Academia”, en *Media Industries*, 4 (1).

Knox, R.A. (1929). *The Best English Detective Stories of 1928*. Inglaterra: Father Ronald & Harrington, K.

Lacey, S. y Mceroly, Ruth (2012). *Life on Mars from Manchester to New York*, Cardiff: University of Wales Press.

Littleton, C. (2014). “Red Band Society to end production after 13 episododes”, ultimo acceso 12/01/2018. Disponible en <http://variety.com/2014/tv/news/red-band-society-to-end-production-after-13-episodes-1201365686/>

Moya, E. e Illana, A. (2012). “Crimen y humor, pero sobre todo intuición”. *Academiav: la revista de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*, 8-11.

Onieva, A. (2016). “TVE adquiere 'The Mysteries of Laura' pero sigue ignorando 'Los Misterios de Laura’”, último acceso 04/04/2016. Disponible en <http://www.fotogramas.es/series-television/TVE-adquiere-The-Mysteries-of-Laura-pero-sigue-ignorando-Los-Misterios-de-Laura>

Ortiz, M.A. (2005). “Televisión, globalización y cambio social”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, nº 25, 79-85.

Puebla, B., Copado, P. y Carrillo, E. (2013). “Una aproximación a la adaptación de las series extranjeras en España”. *V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, La Laguna (Tenerife).

Sedeño, A. (2011): “Cine y medios audiovisuales ante la globalización”. *Encuentros*, vol. 9, nº 1, 11-20.

Toledo, D. (2012): “TVE paga 12.000 euros por cada minuto de *Cuéntame*, *Aguila Roja* y *La hora de José Mota*”, ultimo acceso 12/01/2018. Disponible en https://www.elconfidencial.com/comunicacion/2012-02-10/tve-paga-12-000-euros-por-cada-minuto-de-cuentame-aguila-roja-y-la-hora-de-jose-mota_397096/

Waade, A. y Jensen, P. (2013): “Nordic Noir Production Values: The Killing and The Bridge”. *Academic Quarter*, vol. 07, 189-201.

5.3. Informes

Memoria FAPAE 2013
Memoria FAPAE 2015
The Wit Guide to Scripted Formats 2014

5.4. Entrevista personal

Carlos Vila y Javier Holgado, creadores y guionistas de *Los Misterios de Laura*. Fecha: 12/12/2014.
Lugar: Universidad de Navarra. Pamplona.

P Diego, M M Grandío Pérez (2018): “El asentamiento de la ficción seriada española en el extranjero (2005-2017). El caso de la adaptación norteamericana de Los Misterios de Laura desde el punto de vista de sus creadores”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 828 a 844.

<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1284/43es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2018-1284](https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1284)

- En el interior de un texto:

...P Diego, M M Grandío Pérez (2018: 828 a 844) ...

o

...P Diego *et al*, 2018 (828 a 844) ...

Artículo recibido el 10 de enero de 2018. Aceptado el 21 de abril.
Publicado el 26 de abril de 2018