

ESCRITO EN AMÉRICA

Con el título *Escrito en América*, Televisión Española ofreció en el verano de 1979 una serie de trece telefilmes de una hora de duración, basados en obras de grandes autores de la moderna narrativa hispanoamericana. El programa, que sustituía al «gran relato» *Moisés*, se emitió por la primera cadena desde el domingo 3 de junio hasta el 9 de septiembre en un horario de máxima audiencia inicialmente (las 22.15 h.), aunque pronto cambió a otro más tardío (las 23 h.) al adelantarse el cierre de programación en el mes de julio de ese año, circunstancia que aprovecharon los programadores para permutar su horario con el de otra serie de mayor popularidad: *El regreso de El Santo*. Este cambio, motivado por una baja aceptación en los paneles de audiencia, constataba mucho menos los defectos de *Escrito en América*, aunque existieran, que el poco esmero de TV en acercar al espectador una serie temática y narrativamente arriesgada, lo que ya en su día dio lugar a las quejas de algún comentarista: «TVE no ha elegido la hora más adecuada para su programación. Si las obras de teatro se programan con la introducción de un crítico o especialista a razón de 15.000 pesetas por tres minutos de presentación, una serie de estas características merecería la presentación del escritor por lo menos» (*El País*, 9 de junio de 1979).

Escrito en América pudo haber sido una de las producciones de ficción más ambiciosas e innovadoras de televisión española en los últimos años 70, pero se vió gravemente perjudicada por la inestabilidad que caracteriza a RTVE durante la primera etapa postfranquista —en el complejo camino hacia su democratización como «servicio público»—, con cambios drásticos en todos los niveles de gestión ejecutiva, inesperados recortes presupuestarios (en contraste con los escándalos por el despilfarro de algunos programas como *300 millones*, también de proyección hispanoamericana) e incluso la pervivencia de viejos hábitos censores (que se manifestaron, por ejemplo, en un veto a la obra Pablo Neruda). Más aún, el enfoque experimental de algunos episodios de la serie tampoco favorecía su éxito en un país con bajos niveles de formación y de lectura, y en unos momentos en que el modelo narrativo triunfante en TVE iba a ser el realista decimonónico, presente en los relatos más celebrados de esos años: *Cañas y barro*, *La barraca*, *Fortunata y Jacinta* o *Juanita la Larga*.

La principal promotora de *Escrito en América* había sido la actriz argentina Susana Mara, conocida en la pequeña pantalla de nuestro país por sus anteriores

trabajos en espacios dramáticos y culturales como *Hora 11* o *Meridiano 71 oeste*. En septiembre de 1976, trasladó a Rafael Ansón, entonces director general de RTVE, la propuesta de realizar un conjunto de adaptaciones de cuentos y novelas de destacados escritores hispanoamericanos con el doble propósito de difundir su prestigiosa obra entre un público amplio y de contribuir, en el nuevo clima de cambio político, «al acercamiento de la cultura latinoamericana a la española a través de TVE», todo ello sin perder de vista las posibilidades de comercialización internacional de la serie no sólo en España e Hispanoamérica sino en las televisiones del resto del mundo. La idea fue bien acogida por los directivos de Prado del Rey y respaldada por el propio Ministro de Cultura Pío Cabanillas, pues se conciliaba con una política exterior interesada en estrechar lazos con los países de habla hispana. También completaba otras actuaciones culturales de TVE, si recordamos que —como reflejo mediático y cristalización del impacto que la nueva narrativa hispanoamericana tuvo en los círculos intelectuales españoles de la segunda mitad de los años 60— acababa de grabarse para el espacio *A fondo* la primera entrevista con Jorge Luis Borges y que, en los meses siguientes, iban a aparecer en el carismático programa conducido por Joaquín Soler Serrano las entrevistas con Cortázar, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, Manuel Mujica Lainez y Juan Carlos Onetti, entre otros.

Con este respaldo, Susana Mara se convirtió, según sus propias declaraciones, en embajadora y agente literaria a la vez. Gracias a sus contactos y amistades personales, «con la mejor y más generosa disposición por parte de los escritores latinoamericanos», obtuvo los derechos de autor de 170 obras, lo que le permitió presentar al subdirector de dramáticos de TVE, José Luis Colina, un proyecto para la adaptación de 39 relatos, de los cuales ella protagonizaría ocho. En julio de 1977, se firman los primeros contratos, aunque sólo para la producción de 26 programas —que habían de rodarse en un plazo máximo de dieciocho meses—, dejando abierta la posibilidad de producir más adelante otro ciclo de 13 capítulos hasta completar los 39. Éste es el planteamiento de *Escrito en América* que anunció la revista *Teleradio* en dos ocasiones. Primero, al proclamar a los cuatro vientos el «giro cultural» de TVE desde que ésta pasa a depender del Ministerio de Cultura («Ha sonado en TVE. La hora de la cultura», nº 1024, 8–14 de agosto, 1977). *Escrito en América* figura como ejemplo de esas inquietudes culturales y como «un homenaje de nuestra televisión a los creadores de un estilo narrativo único, difícil de superar». Se indica que la realización de los 26 programas, «cuidada al máximo, está encomendada a directores cuya sensibilidad es más idónea para trasladar a imágenes las páginas de estos prestigiosos nombres» y que los títulos previstos «en la fase inicial, en la cual ya se está trabajando, son los siguientes: *El túnel*, de Ernesto Sábato; *La siesta del martes*, de García Márquez; *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar; *El hombre de la esquina rosada*, de Jorge Luis Borges; *La gallina ciega*, de Miguel Ángel

Asturias; *Cavar un foso*, de Adolfo Bioy Casares; *Los jefes*, de Mario Vargas Llosa; *El derecho de asilo*, de Alejo Carpentier, y otros hasta completar casi treinta autores y obras de absoluta primera fila».

En noviembre de ese mismo año, como confirmación de que *Escrito en América* era un proyecto de gran envergadura, *Teleradio* (nº 1038, 14-20 de noviembre, 1977) daba noticia de la celebración de una «Cumbre de novelistas hispanoamericanos en Madrid para una serie televisual sin precedentes». Se trataba de un encuentro convocado con varios fines por el Ministerio de Cultura y RTVE, conjuntamente, que aprovechó esta publicación para entrevistar a los escritores reunidos –y a la viuda de Miguel Ángel Asturias, también invitada–, pulsando su opinión sobre el proyecto de la serie, los textos seleccionados y sus expectativas sobre el resultado artístico de las adaptaciones que se estaban preparando. Muy político, Julio Cortázar sugería que, al lado de los escritores latinoamericanos, debía estar «la cuota equivalente de autores españoles», mientras que Juan Carlos Onetti proponía una serie complementaria, para los americanos, con el título «Escrito en España». Entre el entusiasmo de unos y el escepticismo de otros, salen a la luz algunos de los títulos que no llegarían a realizarse, a pesar de que ya estaba muy avanzada su planificación y elegidos guionista y director. Es el caso de *Los jefes*, de Vargas Llosa; *Historia de Rosendo Juárez*, de Borges; *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato; *Autopista del Sur* y *Circe*, de Cortázar; *El sueño realizado*, de Onetti; *La prostituta y el aborcadado*, de Luisa Mercedes Levinson, obras que debían haber dirigido Fernando Méndez Leite, Jaime Chávarri, Jesús Yagüe o Enrique Brassó.

Susana Mara había colaborado en la celebración de este importante encuentro –en el curso del cual se hizo una emotiva y simbólica visita al poeta Vicente Aleixandre, recientemente galardonado con el Premio Nobel– que vino a coincidir con cambios trascendentes en Prado del Rey: la creación del Consejo Rector Provisional de Radiotelevisión Española y la marcha de Rafael Ansón, sustituido en la Dirección General por Fernando Arias Salgado el 19 de noviembre de 1977. Desde ese momento, la producción de *Escrito en América* se paraliza quizá porque a los nuevos directivos de TV no les convence ni el presupuesto ni los contratos ni el proyecto en sí mismo –o quizá estaban demasiado abrumados también por las luchas internas, las acusaciones de corrupción y censura, y la primera huelga de trabajadores que conoció la televisión estatal. Cuando en abril de 1978, se comunica a Susana Mara que la serie se limitaría a once o, todo lo más, trece programas, tantas irregularidades e incumplimientos de contrato llevan a la actriz a trasladar sus quejas –y un voluminoso *dosier*– no sólo al ministro Pío Cabanillas, sino al diario *El País* que convirtió *Escrito en América* en ejemplo de las deficiencias de TVE y en parte de la artillería lanzada contra UCD en las elecciones generales de 1979. Pocos meses antes de la cita electoral, José Ramón Pérez Ornia denunciaba el fracaso de TVE

(y del Gobierno Suárez) en el cultivo de las relaciones internacionales con las televisiones de otros países, especialmente, de Hispanoamérica (*El País*, 30 de enero, 1979) y, algo más tarde, publicaba a toda página el artículo «Escrito en América: dos años y medio de peregrinaje televisivo» (*El País*, 9 de febrero, 1979), que recogía unas extensas declaraciones de Susana Mara refiriendo el «humillante vía crucis» de la serie y, en particular, una violenta reunión con los altos ejecutivos Ramos Losada, José María Carcasona, Pedro Amalio López y Gustavo Pérez Puig. Denunciaba la actriz el «maltrato y frases humillantes para este proyecto, para los autores que lo integran y para todo lo latinoamericano». Y algo no menos lamentable: «Pablo Neruda fue eliminado del ciclo por decisión de Gustavo Pérez Puig. Este señor dijo en varias ocasiones que podía recurrir a sus muchas y grandes influencias para que no se llevara a cabo este convenio, porque TVE no podía gastar tanto dinero en un autor que *al final no era Shakespeare* y que el ciclo debía de haberse realizado en Hispanoamérica, pagado por los latinoamericanos».

* * *

Finalmente, fueron trece los programas de la serie *Escrito en América*, aunque hasta el último momento siguió anunciándose un ciclo más largo. Rodados en 16 mm y en color, estos filmes para TV se realizaron con planteamientos cinematográficos por un equipo de directores, guionistas, actores y técnicos que cambia de capítulo en capítulo, con muy pocas excepciones. Entre ellas, la de Susana Mara, quien, según lo acordado, fue la protagonista femenina de ocho episodios y consiguió rodearse además de algunos compatriotas argentinos, como el gran actor Luis Politi, exiliado entonces en España, o los escritores Solly Wolodarsky, Lucía Lipschutz y, sobre todo, el dramaturgo Jacobo Langner, autor de tres guiones de la serie. Cierta continuidad tuvieron también Eduardo Esquide, Francisco García Gárgoles y Jesús Jiménez, en producción, o Francisco Fraile, José Luis Cabañas y Rafael Casenave, en fotografía, mientras que sólo Miguel Picazo y Miguel Lluch repitieron en dos ocasiones la labor de dirección. Precisamente, una de las críticas que recibió la serie, tomada en conjunto, fue su tono irregular y la desigual calidad de los episodios, atribuida a las diferencias en el trabajo de los guionistas y, sobre todo, de los once directores, de varias generaciones y estilo dispar, que recrearon en imágenes los textos literarios. Algunos eran veteranos de televisión, como Miguel Lluch, que había participado ya en la serie *Cuentos y Leyendas* y dirige ahora dos títulos (*La siesta del martes* y *El abra*, a partir de los guiones de Santiuste y Felipe Guillén, respectivamente), o veteranos del cine con experiencia en la pequeña pantalla, como Francisco Rovira-Beleta, que realizó *La galera*, con guión de Jacobo Lagsner. Otros entroncaban con la generación del «nuevo cine español», como el prestigioso Miguel Picazo, volcado profesionalmente en la práctica televisiva

durante los años 70, al que se deben dos títulos de desiguales resultados (*El hombre de la esquina rosada* y *Cartas de mamá*); o el coguionista de *La tía Tula*, Luis Sánchez Enciso, colaborador con Susana Mara en el programa *Hora once*, que asumió la adaptación de *Cavar un foso*, cuyo guión escribe Jesús Bortnik. También estaba Pascual Cervera, crítico de *Film Ideal* y director de películas infantiles en los años 60, que debutó en televisión como ayudante de Narciso Ibáñez Serrador, y que, en la serie, recreaba de forma bastante eficaz *El derecho de asilo*; o el actor Ángel del Pozo, cuya limitada experiencia en el campo de la dirección se haría sentir al abordar el episodio *La hechizada*, sobre un guión de Jacobo Langner. Los restantes realizadores de *Escrito en América* pertenecían casi todos a las últimas promociones de la Escuela Oficial de Cine, gentes que no hicieron ascos tampoco al trabajo en televisión y que conformaban propiamente los valores activos de la Transición y del primer período democrático. Así, Josefina Molina y Alfonso Ungría, dos notables cineastas, aunque de obra reducida, y dos de los realizadores más sólidos de la televisión de estos años, estarán al frente de alguno de los mejores títulos de la serie –*Rosaura a las diez* y *La gallina ciega*; Emilio Martínez Lázaro, que acababa de filmar *Las palabras de Max* (1977), quizá su película más ambiciosa estética y temáticamente, también alcanza una altura memorable en su adaptación de *Cadáveres para la publicidad*, con guión de Jesús Fernández Santos; Juan Tebar, crítico, escritor y guionista de importantes programas literarios de radio y televisión, adaptó, con un guión propio, *Para una tumba sin nombre*. Y, finalmente, José Luis Cuerda, el único que sustituyó la Escuela del Cine por el aprendizaje en televisión dirigiendo programas informativos, culturales y dramáticos, realizaría *El túnel* partiendo de un guión escrito en colaboración con Enriqueta Muñiz.

En el haber de la serie estaba el prestigio de los autores literarios y la fuerza de unos textos cuyos referentes eran «miseria, explotación, subdesarrollo, alienación, violencia», según la síntesis que hizo el crítico «Llorens» desde las páginas de *Cartelera Turia* (núm. 818, 8-14 de octubre, 1979). *Escrito en América* privilegió la adaptación de cuentos de mediana extensión –aunque incluyera también las novelas: *El túnel*, de Ernesto Sábato y *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi– y unos contenidos políticos, vistos desde la mordacidad y el esperpento, la dura crítica social, la fantasía del «realismo mágico», la ambigüedad de lo real, el drama psicológico y la alienación de la pareja...; excepcionalmente, tuvo cabida el «localismo» de un mundo marginal, presente en *El hombre de la esquina rosada*, de Borges, aunque, como recordó el escritor, mostraba una realidad argentina a la vez extraña y familiar al espectador español, «de la que mucho se ha hablado, pero que pocas veces se ha difundido aquí con seriedad». El reto del programa era, en cierto modo, doble. En primer lugar, porque las recreaciones televisivas debían enfrentarse a unos textos que,

como señalamos al principio, no se ajustaban al modelo narrativo realista o más «novelesco» –ni acción trepidante, ni trama lineal, ni coherencia de los parámetros espacio-temporales, ni diálogos lógico-realistas o personajes de sólida caracterización psicológica. Ello invitaba a cierto grado de experimentación «autoral» en la recreación en imágenes –que se plasmó a veces en la utilización del monólogo y la *voz en off*; las rupturas temporales, el montaje abrupto– y exigía además una especial habilidad para reelaborar creativamente el lenguaje de los textos de origen. En este sentido, el escritor y crítico de televisión José Luis Castillo Puche destacó *Escrito en América* como «una buena muestra de lo que se puede hacer con buenas obras narrativas modernas. A primera vista nada argumentales, nada televisivas, pero susceptibles de dar en la pequeña pantalla una gran calidad artística cuando se les aplica la técnica adecuada...» (*TeleRadio*, núm. 1122, 25 junio a 1 de julio, 1979).

Por otro lado, la serie pretendía ofrecer una selección representativa de autores y estilos que *descubriera* al espectador la rica y diversa narrativa hispanoamericana (e invitara quizá a su lectura). Figuraron autores como el novelista y poeta guatemalteco Miguel Ángel Asturias, del que se eligen fragmentos de dos obras de clara orientación política: *El señor Presidente* (1946), denuncia de la corrupción y el embrutecimiento de las conciencias bajo una dictadura, que sirve de base a *La gallina ciega. Historia de una traición*, y la amarga novela *Week-end en Guatemala* (1956), sobre la invasión del país por mercenarios en la época del gobierno de Arbenz, fuente del episodio *Cadáveres para la publicidad*. Un texto relativamente menor del cubano Alejo Carpentier, *El derecho de asilo* (1972), una gran «bufonada barroca» centrada también en el tema de la dictadura militar en un país imaginario, fue adaptado por Solly Wolodarsky para el filme de Pascual Cervera, conservando el tono farsesco en los monólogos de Xavier Elorriaga y las interpretaciones de Luis Ciges o José María Cafarell. Dentro de esta primera generación que renovó la narrativa latinoamericana se hallaba Jorge Luis Borges, del que se escogió *El hombre de la esquina rosada*, célebre cuento del submundo orillero de Buenos Aires y exhibición de machismo criollista, que ya había llevado al cine en 1961 René Mugica. A partir de un guión de Miguel Aguilar, y apoyado en la música de José Nieto, Miguel Picazo –que se sentiría muy satisfecho de este trabajo «redondo»– recreó la historia en un marco teatral y onírico, concentrándose en la irrealidad melodramática de las violentas pasiones y en unos diálogos que no ocultaban su procedencia literaria, enunciados con soltura por un plantel de actores argentinos: Susana Mara, Lautaro Murúa y Gogó Rojo.

Algo menos conocido era Manuel Mujica Lainez, con el que se entra en un universo distinto, evocador de los años coloniales, a través de dos adaptaciones de sus cuentos *La galera* (1803) y *La hechizada* (1817), pertenecientes al libro *Misteriosa Buenos Aires* (1950), donde surge lo sobrenatural, un mundo de

hechizos y apariciones fantásticas inesperadas –el espectro de la hermana muerta al final del primer relato o el maleficio de una mulata que se posesiona de la niña blanca, en el segundo– que dirigió Ángel del Pozo. Fantasía y realidad definían más aún la obra de Adolfo Bioy Casares, objeto de numerosas adaptaciones en cine y televisión, incluyendo el cuento *Cavar un foso* (*Al lado de la sombra*, 1962), tensa crónica de una obsesión y un asesinato, que adaptó Carlos Lozano Dana en 1975, antes del trabajo no muy logrado de Luis Sánchez Enciso. «*Cavar un foso* –escribió Bioy Casares en sus *Memorias*– es la historia de un amor y de un asesinato. Basados en este cuento se hicieron por lo menos tres filmes de televisión: uno, muy bueno, de Lozano Dana, para la televisión argentina; uno, que no vi, francés, con el título cambiado, que se pasó por la segunda cadena de la televisión francesa; el tercero, ay, lo vi: tal vez cansados de sus repetidos aciertos, los españoles quisieron hacer una excepción con mi historia».

Entre los autores identificados con el «boom» de la literatura latinoamericana, estaba Julio Cortázar, con un texto importante, *Cartas de mamá*, que cierra el volumen *Las armas secretas* (1958). Este relato, en el que una «absurda» confusión acaba bloqueando la existencia cotidiana de un matrimonio, al hacerse presente un pasado culposo y traicionero, ya fue llevado a la pantalla en 1961 por el cineasta Manuel Antin, con el título *La cifra impar*, sin que Picazo lograra en esta ocasión dar un tono personal a la nueva recreación. De Ernesto Sábato se eligió *El túnel* (1948), novela psicológica de considerable éxito en la España de los años 70, que hubo de ajustarse a la duración estándar de los episodios de la serie –en este caso, 68 minutos. En la adaptación de José Luis Cuerda, la historia del pintor Juan Pablo Castel –«digno» heredero de Francisco Galván, el protagonista de *El*, de Luis Buñuel– se sustentaba en la fría confesión a un psiquiatra (paródicamente lacaniano) y en el discurso de una *voz en off* que va desvelando, más que la imagen, el mundo interior del asesino, papel interpretado por un actor de teatro y TV, Gerardo Malla, un tanto sobreactuado. Mónica Randall, icono erótico del imaginario masculino en la transición, dió vida a María Iribarne, asociada desde su aparición ante el cuadro de Castel, vestida de intenso verde, con la(s) mujer(s) que obsesionan al protagonista de *Vértigo*, de Alfred Hitchcock.

Para una tumba sin nombre (1959), de Juan Carlos Onetti, tenía también la extensión de una novela breve («Yo no lo hubiera elegido –declaró el escritor uruguayo–, tal vez los elementos sobrenaturales presentes en el relato han determinado la selección»). Historia entretrejida por varios narradores a partir del fallecimiento de una extraña mujer a la que acompaña un chivo debía sacar a la luz el paso de la adolescencia a la madurez, la ambigüedad de los valores y una fuerte crítica social que resultaron algo simplificados en la adaptación de la serie. *La siesta del martes*, del colombiano Gabriel García Márquez, era un espléndido y brevísimo cuento, incluido en *Los funerales de Mamá Grande*

(1962), cuya leve anécdota –el viaje de la madre de Carlos Centeno para visitar su tumba en el cementerio– se amplió en la adaptación de Santisute y Miguel Lluch con ingredientes un tanto convencionales y melodramáticos. Atrevido era, por otra parte, el planteamiento de *El abra* (1961), relato de Luisa Mercedes Levinson, única mujer entre todo el grupo de escritores, que daba cuenta de la trampa en la que cae la prostituta «redimida» por un hombre que la aísla en la dureza de la selva de Misiones y en la convivencia diaria.

Finalmente, *Rosaura a las diez* (1955), del escritor argentino Marco Denevi, era una celebradísima novela de trama policial y multiplicidad de enfoques, adaptada al cine en 1958 por el realizador argentino Mario Soffici. Otra estu-penda versión fue la de Josefina Molina para *Escrito en América*, hasta el punto de que esta producción fue seleccionada en 1980, dentro del apartado dramático, para representar a España en la vigésima edición del Festival Internacional de Televisión de Montecarlo («La rodé, escribe Josefina Molina en *Sentada en un rincón*, apenas aprobada la Constitución y poco antes de las primeras elecciones generales dentro de la legalidad democrática... Con un presupuesto ajustado, *Rosaura a las diez* es uno de mis trabajos para televisión que más estimo»). Con guión de la propia directora y fotografía de Francisco Fraile, Molina se planteó «extraer todo lo que de universal e intemporal pudiera contener el relato de Denevi: el sistema de espejos que contiene toda relación humana, el cruce de intereses personales en la interpretación de los hechos..., el desconocimiento de nosotros mismos y la imposición por la sociedad del rol a desempeñar» (*El País*, 30 junio, 1979). La reconstrucción de las circunstancias que llevan al asesinato de Rosaura, del que se culpa al soltero Camilo, a través de las visiones de cinco personajes que se alojan en la misma pensión, tuvo otra de sus mejores bazas en las interpretaciones de Irene Gutiérrez Caba, Francisco Merino, Enriqueta Carballeira, Joaquín Hinojosa, Luis Politi o Julieta Serrano. Muy bien acogida por los espectadores, este episodio de la serie es uno de los que ha conocido más reposiciones en televisión española.

El País, *Triunfo*, *Cartelera Turia* y otras publicaciones progresistas de la época apoyaron *Escrito en América* desde el primer día de emisión elogiando el propósito de dar a conocer a los autores latinoamericanos. Pero coincidieron en la disparidad de los resultados finales y en destacar las realizaciones de Josefina Molina, Alfonso Ungría y Emilio Martínez Lázaro.

Entre tanta impune iniquidad –escribía «Llorens» en *Cartelera Turia* cuando ya se había emitido toda la serie–, no es de extrañar que nos congratulemos cuando en la caja idiota aparece algún programa de mediano interés [...] Nos detendremos exclusivamente en *La gallina ciega*, para mí el más conseguido..., ejemplo perfecto de lo que podía dar de sí la serie. Ungría juega con la yuxtaposición del tiempo, ordenando las secuencias de acuerdo con una significación que escapa

al relato lineal: una historia de degradación, de venganza personal, con la política como alibí, muy sugestiva y repleta de violencia latente y comportamientos desquiciados (las relaciones sexuales, especialmente de la pareja formada por Yolanda Farr y Luis Politi, una dueña de taberna que se droga con la morfina del marido enfermo y un policía presidencial enviado a vigilar un parto). Episodio valioso en el que chocaban, chirriando, el tercermundismo y la cultura occidental, algo que se podía haber erigido en «leitmotiv» de toda la serie. («Conato de excepción a la regla», *Turia*, 818, 8-14 octubre 1979).

Carmen PEÑA ARDID