

LAS PRIMERAS GRANDES SERIES LITERARIAS  
DE LA TRANSICIÓN:  
*LA SAGA DE LOS RIUS Y CAÑAS Y BARRO*

CARMEN PEÑA ARDID | UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

GRANDES RELATOS, LA «ÉPICA» DE LA TELEVISIÓN

Aunque *La saga de los Rius* fue una serie concebida y filmada antes de la muerte de Franco, si bien se emitió por TVE ya en los meses de noviembre de 1976 y enero de 1977, se la considera punto de arranque de lo que se ha dado en llamar la «edad de oro» de las series televisivas en España e inicio también de lo que, para Manuel Palacio (2002: 527), conformará «un homogéneo canon clásico» característico de todo un conjunto de series y películas basadas en obras literarias que promovió televisión española en los años de la Transición y el primer período democrático, casi un subgénero que cobra impulso con los éxitos de *Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1980) o *Los gozos y las sombras* (1982) y conoce su declive, dos décadas más tarde, con títulos como *La Regenta* (1995), *Blasco Ibáñez* (1997) y *Entre naranjos* (1998). Inspiradas en su mayor parte en autores clásicos contemporáneos, aunque también cabe incluir en el grupo las biografías de personajes ilustres y algunos episodios de la historia de España –recuérdense, entre otras, *Cervantes*, *Ramón y Cajal*, *Teresa de Jesús*, *Los desastres de la guerra*, *Goya*–, estas ficciones seriadas de pocos capítulos (entre 5 y 13), factura cinematográfica y altos costes que permitían el rodaje en exteriores y la construcción de decorados tan espectaculares como los que recrean el Madrid bombardeado en *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990) se concibieron como auténticas superproducciones «de prestigio» e iban a privilegiar la recreación del pasado –sobre todo, la sociedad decimonónica, los prolegómenos de la Guerra Civil y, en menor medida, la inmediata postguerra– desde los presupuestos narrativos de la estética realista y, no pocas veces, los mimbres del melodrama. Uno de los objetivos de estas adaptaciones era todavía el de popularizar obras de la cultura ilustrada pero desde la conciencia de que, a mediados de los setenta, nuevas capas sociales se estaban convirtiendo en espectadores asiduos de televisión; quizá por ello, para favorecer el seguimiento de la audiencia menos cultivada, TVE utilizó en los inicios un formato de adaptación inversa, muy ligado a las prácticas de la literatura popular, que había nacido con los

primeros *ciné-romans* o novelizaciones de los antiguos filmes de episodios. Del mismo modo, la emisión por capítulos de varias series de las temporadas 1981 y 1982, como *Ramón y Cajal*, *Juanita la Larga*, *Los gozos y las sombras* o la norteamericana *Al este del Edén*, entre otras, se pudo disfrutar a la vez mediante su transposición novelada en los fascículos coleccionables con ilustraciones del telefilme «a todo color» que publicó semanalmente *TeleRadio*, la revista oficial de los órganos rectores de RTVE<sup>1</sup>.

Al afrontar estas ambiciosas series, seguía España, como se sabe, el camino emprendido por las televisiones europeas desde finales de los años sesenta, cuando la BBC y la RAI producen algunos de los primeros títulos que iban a dejar huella en nuestro país, como *La saga de los Forsythe* (J. Cellan Jones, 1967), recreación de tres novelas del Premio Nobel John Galsworthy, o la excelente coproducción impulsada por la RAI, *Vida de Leonardo da Vinci* (Renato Castellani, 1971), en la que participó TVE y que llegó a venderse a más de cincuenta países<sup>2</sup>. Es éste un momento en el que el lenguaje de la ficción televisiva ha desarrollado condiciones técnicas capaces de asumir los recursos narrativos del cine; cuando se estrechan los lazos entre las cinematografías nacionales, necesitadas de financiación, y las televisiones públicas, que buscan en la producción «de calidad» –y en la singularidad cultural– una mayor proyección al exterior y un modo de competir con la potente industria del telefilme norteamericano (García de Castro, 2002: 60-62)<sup>3</sup>. En la década de los setenta, en Italia, Francia y la República Federal Alemana, la televisión no sólo dio apoyo a la industria del cine y a los proyectos de jóvenes cineastas sino que atrajo a veteranos directores y grandes nombres del «cine de autor», como Castellani,

<sup>1</sup> Televisión Española ya había promovido en 1970 una valiosa colección literaria que se llamó *Biblioteca Básica de libros RTVE*. Pero estas nuevas publicaciones por entregas –llamadas video-libros– no pretendían competir con la industria editorial ni mermaban la promoción y venta de las obras adaptadas, entre otras razones porque sólo ofrecían una «selección del texto original» basada en el guión del telefilme. El contraste entre la mediana calidad de los fascículos, la profusión de imágenes y la apariencia lujosa de la encuadernación en piel sintética y letras doradas, además de responder al propósito de que «la serie de televisión perdure en el recuerdo y enriquezca las bibliotecas» (*TeleRadio*, 8-14 febrero, 1982, p. 3), parece dirigirse a un público *mid-cult* que no compra habitualmente libros pero puede sentirse atraído por la sugestión de los títulos «importantes» que promueve televisión acompañados de imágenes.

<sup>2</sup> Para Manuel Palacio, ambas producciones aportaron modelos fundamentales –la idea de adaptar sagas literarias y la cuidada realización autoral de los telefilmes italianos– a la configuración de las series clásicas españolas (2002: 527). En cuanto a la temprana participación de TVE en iniciativas de las televisiones europeas, sobre todo con Italia (*Cristóbal Colón*, Cottafavi, 1967; *Sócrates*, Rossellini, 1970), vid. José M<sup>a</sup> Otero (2006: 109-125).

<sup>3</sup> De todos modos, también EE.UU. desarrolló este género, que importa de Gran Bretaña, y en los años 70 produce varias adaptaciones de *best sellers* con gran éxito en las televisiones de toda Europa; así, *Hombre rico, hombre pobre* (1976), *Capitanes y Reyes* (Heyes/Reisner, 1976) o los dos títulos dirigidos por Marvin Chomsky para la NBC: *Raíces* (1977) y la polémica *Holocausto* (1978).

Rossellini, los hermanos Taviani, Godard, Bergman, Straub o Fassbinder, cuya destacada adaptación, en 1980, de la novela de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, convertida en un filme de más de quince horas de duración, motivó un elogioso artículo de Susan Sontag que pudo leerse entre nosotros, publicado por *Revista de Occidente* (1984), varios años antes de que tuviera lugar el tardío estreno de la serie en la segunda cadena de televisión española (Pérez Ornia, *El País*, 24 de agosto, 1987). Pero esto no era lo habitual (sólo ocurría, diríamos, con los títulos «minoritarios»). De hecho, a la hora de incrementar el «esfuerzo de TVE por crear una producción propia de inspiración genuinamente nuestra», como se publicitó en 1976 *La saga de los Rius*, fue determinante la experiencia del éxito que estaban obteniendo numerosas series extranjeras, incluidas las de origen literario, con actores de renombre y una puesta en escena espectacular. El cambio de gusto de los telespectadores, más atraídos por las producciones de corte cinematográfico que por los dramáticos de plató –los teleteatros y telenovelas– (García Serrano, 1996: 82; García de Castro, 2002: 62) dio lugar a que, desde la temporada 1976-77, se multiplicasen en la parrilla de TVE las emisiones de series europeas y norteamericanas «avaladas por la mejor prensa internacional», cuya singularidad respecto a otros programas de ficción más modestos o sin ambiciones culturales se quiso destacar con el título genérico –para algunos, ampuloso– de «Grandes Relatos», denominación que pronto amparó a algunas series de TVE –*Cañas y barro*, en su primera reposición, *La barraca*, *Ramón y Cajal*, pero no la popular *Curro Jiménez*– y se mantuvo desde diciembre de 1978 hasta principios de los años ochenta<sup>4</sup>.

Los profesionales vinculados a TVE se manifestaron más de una vez durante la Transición para reclamar el aumento de programas de producción propia<sup>5</sup> y no

<sup>4</sup> Podría hablarse también de una «edad de oro» en la emisión de adaptaciones de la literatura europea y, en menor medida, norteamericana, que, una tras otra, desfilaron por nuestra televisión hasta 1983: desde la celebrada *Yo, Claudio* (Herbert Wise, 1976), con varias reposiciones, a *La Eneida* (Franco Rossi, 1971) y *Las aventuras de Pinocho* (L. Comencini, 1973), pasando por *Jane Eyre* (R. Chapman, 1973), *Poldark* (Dudley/Jenkins, 1975), *Sandokán* (Sergio Sollima, 1976), *El aventurero Simplicissimus* (1978), *Hijos y amantes* (Trevor Griffiths, 1981), *Joseph Balsamo* (André Hunebelle, 1973), *El conde de Montecristo* (Denys de la Patellière, 1979), *Piedad peligrosa* (Edouard Moliaro, 1978), *Al este del Edén*, (Harvey Hart, 1981), *La cartuja de Parma* (Mauro Bolognini, 1982), el telefilme *Orlando furioso* (Luca Ronconi, 1978) o *Retorno a Brideshead* (1981), entre otras. Los últimos títulos coinciden ya con el éxito de *Dallas*, *Fama*, *Falcon Crest* o *M.A.S.H.*, pero, a la altura de 1986, aún se programarían en menos de seis meses tres adaptaciones de Thomas Mann: *Los Buddenbrook* (Franz Peter Wirth, 1979), *Las confesiones del estafador Félix Krull* (Bernard Sinkel, 1982) y *La montaña mágica* (Hans W. Geissendörfer, 1982).

<sup>5</sup> «Por una televisión española realmente española» fue un escrito firmado por seiscientos profesionales que denunciaban la «alarmante» disminución de producciones nacionales. Se publicó en *Informaciones* el 3 de noviembre de 1976, y se hicieron eco otros medios de izquierdas, como *Triunfo*, 720 (13, noviembre, 1976), p. 84.

es extraño que también se escuchase por entonces alguna que otra defensa de la literatura española, como la que, en junio de 1979, hacía el escritor y guionista José Luis Castillo Puche desde su sección habitual de la revista *TeleRadio*. En un artículo titulado «Los grandes relatos», lamentaba la reciente desaparición de *Estudio 1* –como meses antes había ocurrido con el espacio *Novela*– y se preguntaba: «¿qué presencia tiene entonces nuestra literatura en la televisión?» Los últimos años no habían sido esperanzadores; incluso el programa *Novela* –veterano exponente de las adaptaciones de la televisión franquista que aún languideció en el nuevo contexto democrático hasta 1983– había dado preferencia a la obra de autores extranjeros pasando por alto que una televisión estatal, afirmaba Castillo Puche, «no puede bajo ningún pretexto, ni siquiera el económico, desconocer, olvidar..., preterir, descuidar la propia literatura como una de las manifestaciones más ricas, definidoras y sustanciales de la cultura nacional, es decir, de la propia identidad». Por ello celebraba el anuncio del rodaje de *Fortunata y Jacinta* y se lanzaba después a una vehemente defensa de la producción de «grandes relatos» enraizados en la cultura nacional, tarea «épico/nacionalista» –muy cara– que debían liderar las instituciones gubernamentales:

Los espacios narrativos, en estos momentos, y desde hace ya algún tiempo, están reducidos a los llamados «grandes relatos»... Los «grandes relatos» son como la épica de la televisión, y la prueba es que se nutren, en general, de la épica literaria –recordemos *La Eneida*, o *Moisés*, el mismo serial de *Raíces* estaba dotado de aliento epopéyico– o de grandes sagas y leyendas de tipo casi siempre nacionalista, y esto es lo peor, que siempre estamos alimentados por lo que otros pueblos y otras culturas producen a base de su depósito sagrado, inalienable de la tradición cultural e histórica propia, es decir, que estamos en cierto modo, colonizados por otras culturas a nivel televisivo, lo cual –ya lo hemos dicho– es gravísimo desde el momento en que los pueblos hoy se forman y se identifican con la televisión y desde la televisión. ¿Hasta qué punto nos estamos cargando la identidad de nuestro pueblo como tal?

[...] corresponde al Gobierno resolver este problema tan grave de la colonización de nuestros espacios televisivos en materia de cultura, de tradición y de historia. Está bien que conozcamos los grandes seriales que se televisan a nivel mundial; está bien que conozcamos otras culturas, pero no a costa de ignorar la nuestra; de ignorar, descuidar y abandonar lo que nos identifica como pueblo a través de la historia. Da pena, por ejemplo, ver esa serie inglesa, magnífica por supuesto, sobre la vida de Shakespeare, en la cual todo ha tenido que ser inventado..., cuando tenemos nosotros un Lope, de cuya vida se sabe todo y que es un portento de aventuras...

Comprendemos que los grandes relatos son seriales de producción muy cara; pero no podemos tener una televisión que funcione a base de lo barato, como quien compra solamente de saldos. Esperemos que la nueva colaboración que se prepara, y que venía siendo una preocupación del director general de TVE, con la Dirección General de Cinematografía, rinda resultados que vengan a remediar pronto esta situación (Castillo Puche, 1979: 27).

Las palabras de Castillo Puche estaban dando respaldo ideológico –frente a los recelos, tal vez, de algunos profesionales de RTVE– a las medidas que, como apoyo a la industria del cine español, iba a anunciar de inmediato el Gobierno de UCD a través del Ministerio de Cultura, con la convocatoria –mediante Orden Ministerial de 1 de agosto de 1979– del famoso concurso público abierto a las empresas cinematográficas y al que se destinaba un crédito de 1.300 millones de pesetas con cargo al presupuesto de TVE para la producción de películas y series «preferentemente basadas en las grandes obras de la literatura española». Mucho se ha debatido sobre esta última «recomendación» institucional y sobre los efectos del primer acercamiento importante entre la industria del cine y TVE<sup>6</sup> que sentaría las bases de posteriores acuerdos, firmados ya con los gobiernos del PSOE<sup>7</sup>, que potenciaron todavía más las series literarias (*Los pazos de Ulloa*, *Los jinetes del alba*, *La forja de un rebelde*, *El Quijote*) y numerosos filmes basados en la literatura (*Los santos inocentes*, *Bearn*, *El sur*, *Últimas tardes con Teresa*, *Réquiem por un campesino español*, *Tiempo de silencio*, entre otros). Hay que decir que el aplauso que al principio suscitó esta política de adaptaciones<sup>8</sup>, cuyo acierto parecían confirmar la buena acogida interna y la rentabilidad de algunos títulos en el mercado internacional –era el caso de *Fortunata y Jacinta*, *La colmena*, *Valentina* o *Los santos inocentes*– fue tornándose insatisfacción y crítica conforme avanza la década de los ochenta, aunque no tanto en lo que afectaba a la ficción televisiva como al cine español, por la uniformidad que acabaría imponiendo el saturado modelo literaturizante (Llinás, 1987) y «la constatación de que el Estado democrático podía tener, contra lo que cabía esperar, no sólo criterios políticos a la hora de conceder subvenciones, sino también temáticos y hasta estéticos» (Torreiro, 1995: 376).

El acercamiento cine-TVE favoreció de todos modos a varias promociones de cineastas en activo. En 1976, al frente de *La saga de los Rius* todavía encontramos a Pedro Amalio López, reconocido realizador de dramáticos y de novelas televisadas tan populares como *El conde de Montecristo* (1969). Pero las series pos-

<sup>6</sup> Sobre las características de la convocatoria y los proyectos realizados o fallidos, vid. Juan Hernández Les (1981: 24-25); Gómez de Castro (1989: 151-154); Monterde (1993: 87-90) y Palacio (2002: 530).

<sup>7</sup> Además de establecerse la cuota de exhibición de películas españolas en TVE, se acordaron varias vías de colaboración externa: la compra de derechos de antena o la producción asociada y financiada. Vid. Pérez Piñar (1988: 51-56); José M<sup>a</sup> Álvarez Monzoncillo/Jean Luc Iwes (1992: 36-37) y Monterde (1993:112-117). TVE también realizó en coproducción con otras televisiones europeas, algunas series del periodo, como *Fortunata y Jacinta*, *Los pazos de Ulloa* o *Las aventuras de Pepe Carvalho*.

<sup>8</sup> «Una tarea inexcusable» le parecía a J. A. Gabriel y Galán la proyección por televisión de las grandes obras de nuestros clásicos contemporáneos, «sobre todo después de comprobada la capacidad de comunicación de estas series autóctonas... En un hipotético dilema entre las series norteamericanas tipo «Dallas o «Dinastía» y las españolas, la elección no ofrece duda. Así, pues, bien venido «El mayorazgo de Labraz», con el beneplácito de todos» (*TeleRadio*, marzo, 1983). Vid. también *Cartelera Turia* (5 de abril, 1982), Pérez Ornia (*El País*, 6 de marzo, 1983) y Alberich (1984: 114-117).

teriores, a la vez que inician la colaboración con productoras externas, son ya asignadas a gentes del medio cinematográfico, como el veterano José María Forqué (*Ramón y Cajal; Miguel Servet*), que se hallaba entonces en la última etapa de una digna aunque desigual carrera, o quienes habían cultivado un cine de género de probada rentabilidad comercial –León Klimovsky (*La barra-ca*), Eugenio Martín (*Juanita la Larga; Vísperas*) y Rafael Romero-Marchent (*Cañas y barro*)– o incluso quien dio lo mejor de sí en televisión, como Rafael Moreno Alba (*Los gozos y las sombras; Proceso a Mariana Pineda*). La dirección de la mayoría de las series clásicas fue asumida, sin embargo, por dos grupos más jóvenes de cineastas: los que procedían del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona –Gonzalo Suárez (*Los pazos de Ulloa*), Vicente Aranda (*Los jinetes del alba*), Miguel Picazo (*Sonata de primavera*), Francisco Regueiro/Angelino Fons/Chumy Chúmez (*Las pícaras*), Mario Camus (*Fortunata y Jacinta, Los desastres de la guerra, La forja de un rebelde*)– y los que nacen propiamente al cine en los años del tardofranquismo y la Transición democrática, como Manuel Gutiérrez Aragón (*El Quijote*) o Gonzalo Herralde (*La fiebre del oro*), aunque muchos de ellos, alumnos de la Escuela Oficial de Cine, habían iniciado su carrera a comienzos de los años 70 en la segunda cadena de televisión española, en calidad de directores, guionistas y responsables de memorables programas de carácter literario: Alfonso Ungría (*Cervantes*), Julio Caro Baroja (*El mayorazgo de Labraz*), Josefina Molina (*Teresa de Jesús*), José-Luis Borau (*Celia*), Fernando Méndez-Leite (*Sonata de estío, La Regenta*), Jaime Chávarri (*Bearn*), Francesc Betriú (*La plaza del diamante, Un día volveré*), y algo más tarde, José Antonio Betancor (*Crónica del alba*), Antonio Giménez Rico (*Pájaro en una tormenta*) o Enrique Brasó (*El mundo de Juan Lobón*).

#### SERIES LITERARIAS, SEÑAS DE IDENTIDAD Y PATRIMONIO CULTURAL

El apoyo de la Administración y de los sucesivos directores generales de TVE –desde Gabriel Peña Aranda hasta Pilar Miró– a estas producciones no respondía a la simple búsqueda de una «coartada cultural» ni a la desconfianza hacia la capacidad del medio televisivo (y cinematográfico) para crear, sin el apoyo de otras artes, obras culturalmente valiosas (Monterde, 1993: 87-88). Más bien ocurrió que los textos de Blasco Ibáñez, Galdós, Pardo Bazán, Sender, Rodoreda, Barea, Agustí, Torrente Ballester o Juan Marsé, con su imaginario, su lenguaje y universo de valores convenientemente adaptados a los intereses del momento, permitieron *reforzar* el potencial de la ficción televisiva (y cinematográfica) para producir discursos culturales e ideológicos. Manuel Palacio ha puesto de relieve el hecho de que, a diferencia de las adaptaciones que realiza TVE entre 1967 y 1975, «vertebradas con el objetivo de coadyuvar al sistema

educativo y ampliar la cultura de la gente», las series clásicas «fueron concebidas en buena parte con el deseo de cohesionar políticamente y de incidir en el imaginario de hechos constitutivos de la vida colectiva contemporánea de los españoles» (2002: 532-3). En los años de la Transición, Televisión Española, organismo entendido como servicio público, aunque todavía en régimen de monopolio hasta que surgen en 1984 los primeros canales autonómicos, desempeñó un papel importante en el asentamiento de los «valores simbólicos de la democracia» y, más tarde, «en la creación de los nuevos imaginarios de la modernidad social para una España que, por un lado, se reiventaba a sí misma en el espacio público interno y que, por otro, dejaba de estar aislada en el escenario internacional» (Palacio, 2006: 61). De manera distinta a como lo hacían los informativos y programas de debate, la ficción podía afrontar, por vía metafórica, muchos conflictos que se estaban dirimiendo en el espacio político, la prensa o la calle. Mientras las series de costumbres contemporáneas –tales como *Anillos de oro*, *Segunda enseñanza* o *Verano azul*– bregaron con la ruptura de tabúes sociales y problemas acuciantes de la actualidad (el paro, el divorcio, las drogas), las series literarias e históricas se adentraron frecuentemente en un universo simbólico más abstracto, aunque no por ello desligado de la realidad política del momento; su mirar a épocas pasadas, además de permitir la recreación costumbrista, propugna ciertos consensos en torno a las señas de identidad nacional, la sustitución de los iconos del franquismo y la «recuperación» de una memoria histórica que, junto a la reivindicación del liberalismo progresista o de los derrotados de la guerra civil, busca fijar en la conciencia colectiva los mitos y referentes culturales e ideológicos válidos para el presente<sup>9</sup>. Está por estudiar el entramado de valores que, más allá de ciertas constantes, privilegiaron cada una de las grandes series del periodo. Y pienso, por ejemplo, en *La plaza del diamant* (Francesc Betriu, 1982), donde la exaltación del catalanismo republicano de las clases populares y pequeñoburguesas motiva muchas de las transformaciones operadas sobre el original literario de Mercè Rodoreda, al vaciar de contenido específico el universo de la subjetividad femenina y su desvelamiento de las relaciones patriarcales de dominación para ofrecernos a cambio una imagen «más digna» de los héroes masculinos muertos y convertir el trayecto de la protagonista Natalia en una alegoría de la mujer-pueblo, mujer-madre-nación. Y mucho habría que decir también de las sutiles modificaciones que en la apreciable adaptación de *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990) llevan a borrar cuantas referencias hace Arturo Barea, en la última novela de su trilogía, a la pluralidad de agrupaciones de izquierdas

<sup>9</sup> Un análisis muy esclarecedor es, de nuevo, el que dedica Manuel Palacio a las series históricas ambientadas en la Guerra de la Independencia –como *Curro Jiménez*, *La máscara negra* o *Los desastres de la guerra*–, época preferida en los primeros años de la Transición y al «imaginario simbólico» que se configuró posteriormente en torno a los mitos de Goya y García Lorca (1999: 145-150).



actuantes en la República, los motivos de disensión entre sus dirigentes en los meses anteriores a la guerra civil y la «lucha intestina por la absorción de la masa del país por cada uno de los grupos» (*La llama*, 1946). Los dilemas políticos que se plantearon en los inciertos años de la Transición, con los gobiernos de UCD, no fueron, claro está, los mismos que a partir del triunfo del Partido Socialista. Y debe observarse que cuando televisión española se plantea, entre 1975 y 1978, afrontar la realización de las primeras series que estamos considerando, lo hace sin romper del todo con el pasado –y sin correr demasiados riesgos, ni económicos ni estéticos. Tanto *La saga de los Rius*, basada en las tres primeras novelas de la pentalogía titulada *La ceniza fue árbol*, del escritor catalán Ignacio Agustí, como *Cañas y barro*, recreación de uno de los relatos valencianistas de Vicente Blasco Ibáñez, se apoyaron en obras literarias que ya habían sido llevadas a la pantalla en el cine del periodo franquista por dos de sus ilustres representantes –pienso en los filmes *Mariona Rebull* (1947), de José Luis Saénz de Heredia, y *Cañas y Barro* (1954), de Juan de Orduña–, sin olvidar que la propia televisión había recreado entre 1962 y 1964, para el espacio Novela, *Mariona Rebull* y *El viudo Rius*, de Agustí.

Antes de detenerme en estas dos adaptaciones quiero apuntar un último rasgo que nos habla de cómo dialogaron las series clásicas con la configuración de un nuevo espacio político. Cuando José Luis Castillo Puche veía la literatura como una de las manifestaciones sustanciales «de la cultura nacional, es decir, de la propia identidad», se mostraba muy vago al concretar el ámbito geográfico (o lingüístico) al que se refería. Y es que, como ha señalado José Carlos Mainer, el de «señas de identidad» fue uno de los conceptos más repetidos de la vida cultural durante la Transición:

Pero hablar de las «recuperaciones de señas de identidad» en España suele asociarse preferentemente a lo que la Constitución de 1978 llamó las «nacionalidades y regiones» en el marco de lo que, por doquier y con ánimo de rebajamiento, se ha venido llamando «Estado español». Desde finales de los años sesenta, los agravios comparativos que alentó la política desarrollista y la mezquina concepción de la cultura del franquismo alentaron el problema de las identidades regionales y nacionales, ya viejo en muchas partes y más o menos potencial en otras (Mainer, 2000: 168).

Al observar la nómina de autores y textos seleccionados como fuente de las series clásicas, dos aspectos llaman la atención. Por una parte, el dominio casi absoluto de la narrativa realista, según su configuración decimonónica. Exceptuando las dos *Sonatas* de Valle-Inclán, *El obispo leproso*, de Gabriel Miró, *La plaça del diamant*, de Mercè Rodoreda o incluso los textos realistas del siglo de oro –en la serie *Las pícaras* y *El Quijote*–, las preferencias se decantaron por los grandes nombres de la novela del XIX (Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Valera y *Clarín*) y por quienes continúan esta herencia, con fórmulas más o



menos renovadoras, en el XX: Pío Baroja, Josep María Segarra, Llorenç Villalonga, los novelistas del exilio Ramón J. Sender, Arturo Barea y el Manuel Andújar de la trilogía *Vísperas*, Ignacio Agustí, Torrente Ballester, Juan Marsé, Jesús Fernández Santos, Isaac Montero o Manuel Vázquez Montalbán<sup>10</sup>. En segundo lugar, relacionado con el punto anterior, debe resaltarse la importancia que tiene la representación del espacio rural o urbano en el que se mueven los personajes de las diferentes novelas y la diversidad de ámbitos de la geografía española que abarcan *El mayorazgo de Labraz*, *Crónica del alba*, *Los gozos y las sombras*, *El obispo leproso*, *La plaza del diamante*, *La barraca* o *Los jinetes del alba*, por citar sólo algunos títulos. Salvo los dos últimos, todos fueron proyectos aprobados por la comisión que resolvió el concurso de 1979 (integrada por el subsecretario de Cultura, Fernando Castedo, y los directores generales de RTVE y de Cinematografía). A la hora de elegir propuestas, no hay duda de que se dio importancia a la expresión de las particularidades regionales, en el deseo de ofrecer –apelando a la rica literatura en lengua castellana, a la que se añaden dos obras en catalán: *La plaça del diamant* y el libro de caballerías de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, que no llegó a filmarse– una representación ¿centrista? y no conflictiva de las «señas de identidad» de las regiones y nacionalidades de España, concretadas en el paisaje, costumbres y patrimonio cultural, además del valor añadido que aportaba el propio autor literario<sup>11</sup>. Su plasmación por parte de TVE, aunque en algunos casos se retrasa o se trunca<sup>12</sup>, consiguió ponerse en marcha en paralelo a la elaboración, entre 1979 y 1983, de los diferentes Estatutos de Autonomía.

En este sentido, las series clásicas españolas, aunque conservan algún rasgo «de autor» –como las dirigidas por Gonzalo Suárez, Vicente Aranda o Manuel Gutiérrez Aragón– o imitan en sus inicios la puesta en escena viscontiniana, tie-

<sup>10</sup> En contraste, debe recordarse el atrevimiento de TVE –nunca repetido– al afrontar la adaptación de cuentos y novelas de Cortázar, Carpentier, Borges, Mujica Láinez, Miguel Ángel Asturias, Onetti, García Márquez, Marco Denevi, Sábato para la serie de trece capítulos *Escrito en América*, que se emitió en el verano de 1979 y que llegó a ofrecer algunas recreaciones muy notables, de concepción levemente experimental, como *La gallina ciega* (Alfonso Ungría), *El hombre de la esquina rosada* (Miguel Picazo) *Rosaura a las diez* (Josefina Molina) o *Cadáveres para la publicidad* (Emilio Martínez-Lázaro).

<sup>11</sup> En una entrevista de Juan Hernández Les a Antonio Cuevas, productor de *Juanita la Larga*, se explica la elección de Juan Valera y su novela «por el hecho de su representatividad andaluza. Como se sabe, la novela es muy descriptiva» (*TeleRadio*, 9-15 noviembre, 1981, p. 27). «En 1977 –declara, por su parte, el director Rafael Moreno Alba–, cuando empieza la crisis del cine español, intuyo que había que colaborar con televisión que tiene la idea de hacer series dramáticas destacando el paisaje y las costumbres del país. Se había estrenado «La Saga de los Ríus» y se me ocurrió que «Los gozos y las sombras» podría orientarse como reflejo del país gallego.» (*TeleRadio*, 22-28 marzo, 1982, p. 7).

<sup>12</sup> Entre los proyectos que, por distintas razones, no llegaron a rodarse estaban, además del *Tirant*, *Las mujeres de Picasso*, *Viriato*, *El sombrero de tres picos* (Pedro Antonio de Alarcón), *Vísperas de silencio* (Aldecoa) y la novela histórica de Navarro Villoslada, *Amaya o los vascos del siglo VIII*, muy apreciada por Sabino Arana, que ya había sido adaptada al cine en 1952 por Luis Marquina.

nen ya ciertos puntos en común con el género de películas y series de TV que la crítica británica ha denominado *heritage cinema* (cine de época, cine patriomonal), refiriéndose a un conjunto de producciones con el «sello artístico» europeo que desde los primeros años ochenta vuelven a popularizar la representación del pasado a partir de fuentes literarias, aunque «also draw on a wider popular cultural heritage that includes historical figures and moments, as well as music and painting»<sup>13</sup>. Como señala Ginette Vincendeau, se trata de una continuación del *film in costume*, pero con dos importantes diferencias:

Firstly, there is a change of emphasis from narrative to setting. Earlier costume dramas tended to feature romantic, adventurous or melodramatic stories against a period background, without bothering too much with fidelity. Heritage films, by contrast, concentrate on the careful display of historically accurate dress and decor, producing what one might call a 'museum aesthetic'. Secondly, the 1960s modernist New Waves had a radical impact on classic narrative cinema, and hence heritage films. Where costume dramas up to the late 1950s exhibited a certain 'innocent' verisimilitude within the conventions of classical cinema, those of the late 1970s onwards can only be highly aware of retracing earlier grounds (in this sense they are automatically mannerist and postmodern...)

As its name indicates, the concern of heritage cinema is to depict the past, but by celebrating rather than investigating. Herein lies its 'problem' (2001: xviii).

Es cierto que estas últimas características se reconocen mejor en filmes como *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1994) o *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1995), pero, en las series de televisión de la etapa clásica, aunque no se ofrece una imagen rosada del pasado, son precisamente los elementos escenográficos que funcionan como emblemas de una región o una ciudad, como símbolos de un tiempo supuestamente más glorioso, más próspero o quizá auténtico, los que se idealizan y adquieren un aroma de «celebración» de tiempos pretéritos, reinterpretados, claro está, desde el presente, buscando la adhesión emocional de los espectadores, sobre todo los del lugar en que se ambienta la serie. Recordemos, en *La saga de los Rius*, las escenas que transcurren en el Liceo y, sobre todo, en la fábrica Rius, rodadas en los antiguos telares de las sederías Balcells, de Manresa («Pienso que la inmortal Barcelona, la mirífica Barcelona –escribía un entusiasta de la serie en *La vanguardia* (16 de enero, 1977)– «encisera», comer-

<sup>13</sup> El género emerge con los éxitos de *Carros de fuego* (Hudson, 1981) o *El festín de Babette* (Gabriel Axel, 1987) y, durante un tiempo, se identifica con las conservadoras y nostálgicas recreaciones de la Inglaterra colonial y eduardiana, como en el caso de las adaptaciones de E. M. Foster –*Pasaje a la India* (David Lean, 1984), *Una habitación con vistas* (1985), *Howards End* (1992), ambas de James Ivory. A ellas se suman conocidas series «de calidad» para televisión –*Brideshead Revisited*, *The Jewel in the Crown*, *Pride and Prejudice*– y películas «de autor», como *Drácula* (F. Ford Coppola, 1992), *La edad de la inocencia* (Scorsese, 1993), *Orlando* (Sally Potter, 1993), entre otras. Los filmes franceses de este género se han focalizado en figuras históricas y momentos de la Francia pre-revolucionaria (*Cyrano de Bergerac*, *Tous les matins du monde*, *La Reina Margot*, etc.) Vid. Ginette Vincendeau (2001: xi-xxvi).

cial, industrial y marinera entró en su mayoría de edad con la instalación de los telares. ¿Para cuándo el obelisco al telar, recordatorio y homenaje?). Pensemos también en el espectacular castillo románico de Loarre (Huesca), en el que –en *Crónica del alba/Valentina*– veranea la familia del futuro héroe José Garcés, acompañada de un mosén Joaquín convertido en sacerdote progresista y entrañable que interpreta el actor Anthony Quinn. O en el pazo de Santa Cruz, en Pontevedra, que sirve de mansión decadente a la familia de los Aldán de *Los gozos y las sombras*, y en los lugares de las rías gallegas donde la serie de tv sitúa el imaginario Pueblanueva del Conde que iban a identificarse con sorprendente minuciosidad en un reportaje especial de *El País* (6 de mayo, 1982). La estilizada verbena popular de la fiesta mayor en el barrio de Gracia con la que se abre *La plaza del diamante* (secuencia que no concluye, como en la novela, con la protagonista aturdida y perdiendo las enaguas cuando huye de Quimet, sino bailando, sonriente, un romántico vals con su futuro marido), la estampa de los caballos salvajes que bajan de las montañas astures en *Los jinetes del Alba*, la reconstrucción de calles, mercados y salones burgueses del Madrid del siglo XIX en *Fortunata y Jacinta*, la brillantez de los diálogos, los trajes y los actores..., toda la cuidada ambientación e incluso el colosalismo de algunos títulos pretendía llegar a los mercados internacionales (Palacio, 2002: 529), pero, desde el punto de vista del consumo interno, a la vez que las series recuperan imágenes y voces de escritores silenciados por el franquismo y llevan a la pequeña pantalla los fantasmas de la guerra civil, también hicieron visible, con cierto lustre, la estructura autonómica del Estado<sup>14</sup>, en un momento en el que, más allá de los debates territoriales y lingüísticos, empiezan a gestarse desde el Ministerio de Cultura y los gobiernos regionales las políticas de conservación del patrimonio histórico, se populariza el turismo cultural y el aprecio por la «cultura de museo».

### *La saga de los Rius*

En junio de 1944, Ignacio Agustí publicó *Mariona Rebull*, primera parte del ciclo *La ceniza fue árbol*, y que, junto con *El viudo Rius* y *Desiderio*, forman ahora

<sup>14</sup> Sin el menor propósito exhaustivo, y aunque habría que introducir muchos matices, las series del periodo clásico pueden distribuirse atendiendo a los ámbitos político-regionales con los que se asocia el autor literario, el personaje histórico o la ambientación principal de la novela: ANDALUCÍA (*Juanita la Larga*; *Proceso a Marina Pineda*; *Lorca, muerte de un poeta*; *Visperas*; *El mundo de Juan Lobón*). ARAGÓN (*Crónica del alba –Valentina y 1916–*; *Ramón y Cajal*). ASTURIAS (*Los jinetes del alba*; *La Regenta*). CATALUÑA/BARCELONA (*La saga de los Rius*; *La plaça del diamant*; *Las aventuras de Pepe Carvalbo*; *Vida privada*; *Un día volveré*; *La fiebre del oro*). COMUNIDAD VALENCIANA (*Cañas y Barro*; *La Barraca*; *El obispo leproso*; *Entre naranjos*). CASTILLA-LEÓN (*Los comuneros*; *Cervantes*; *Teresa de Jesús*). CASTILLA-LA MANCHA (*El Quijote*). EXTREMADURA y otras regiones (*Las pícaras*). GALICIA (*Los gozos y las sombras*; *Los pazos de Ulloa*; *Sonata de primavera*; *Sonata de estío*). MADRID (*Fortunata y Jacinta*; *Pájaro en una tormenta*; *La forja de un rebelde*; *Celia*). MALLORCA (el largometraje *Bearn*). PAÍS VASCO/LA RIOJA (*El mayorazgo de Labraz*).

lo que televisión emite bajo el nombre de *La saga de los Rius*. Desde hace varias semanas podemos ver, pues, ese largo serial... con tintes seudoviscontinianos y que viene al pelo a la operación «la reforma para Cataluña». Sólo la burguesía industrial catalana podía recordar en algo a la extraordinaria *La saga de los Forsyte*, pero una burguesía que no fuera vista críticamente más que en los aspectos psicológicos, que partiera de una novela escrita en castellano, en plena posguerra y por un autor tan poco sospechoso como Ignacio Agustí. Una novela además publicada por una editorial que había sido engendrada por algunos de los componentes del grupo inicial de la revista *Destino*, el grupo catalán que fue a Burgos porque creyó en el franquismo y no en la República y el gobierno de la Generalitat. Todo encajaba.

Así comenzaba Montserrat Roig su artículo «Una Cataluña exportable. El mundo de los Rius» (*Triunfo*, 729, diciembre de 1976), en el que hacía una interpretación en clave política de la serie que inspiraron las novelas de Ignacio Agustí y que emitió TVE por la primera cadena y en horario de máxima audiencia desde el 7 de noviembre de 1976 al 30 de enero de 1977, coincidiendo con la convocatoria del referéndum sobre la Ley para la Reforma Política<sup>15</sup>. La autora de *El temps de les cireres* juzgaba el texto literario y la adaptación televisiva desde la óptica del catalanismo popular de izquierdas en el que ella militaba, en abierta pugna con el nacionalismo catalán de tono burgués, aunque se quedó algo corta, como luego veremos, al recordar los orígenes de la editorial Destino —en cuya colección «Áncora y Delfín» se publicaron las dos primeras novelas de *La ceniza fue árbol*—, olvidando los intereses más próximos y lucrativos de otra editorial —Planeta— que desde 1957 tenía los derechos de las novelas de Agustí e iba a rentabilizar al máximo la publicidad obtenida con la serie de televisión.

Ignacio Agustí fue personaje destacado de la cultura catalana y española del franquismo. De filiación falangista, estuvo entre los fundadores del semanario *Destino* —en el Burgos de 1937— y, poco después, de la editorial de igual nombre, desde la que promovió la creación del Premio Nadal, siendo él mismo reconocido con importantes premios «oficiales» (como la gran Cruz del Mérito Civil, que le entregó Manuel Fraga Iribarne). La notoriedad literaria le llegó con la publicación de *Mariona Rebull* (1944), uno de los grandes éxitos literarios de los primeros años de postguerra, a la que siguió inmediatamente *El viudo Rius* (1945), novelas con las que inicia el ciclo narrativo *La ceniza fue árbol* que tardó treinta años en completar y del que forman parte: *Desiderio* (1957), *19 de julio* (1965) y *Guerra civil* (1972). El título de la pentalogía ya revela la actitud nostálgica que adopta el autor a la hora de narrar, apoyado en los moldes realistas de la novela del XIX, el ascenso y posterior declive de la burguesía industrial catalana en el periodo que va de 1880 hasta el final de la guerra civil,

<sup>15</sup> Aprobado el Proyecto de Ley el 18 de noviembre de 1976 por las Cortes Generales franquistas, se sometió a referéndum el 15 de diciembre del mismo año.

siguiendo las vidas y los conflictos familiares y sentimentales de cuatro generaciones de la familia Rius: la del fundador, Joaquín Rius, un herbolario que emigra a América, amasa una pequeña fortuna y, a su regreso, pone en marcha la fábrica de Tejidos Rius; la de su hijo, también llamado Joaquín, educado en los jesuitas y conocedor de las fábricas de Inglaterra pero curtido todavía en los valores tradicionales, en el espíritu industrioso y emprendedor, y cuyo matrimonio con Mariona, la hija del joyero Desiderio Rebull, le permite enlazar con la aristocracia ciudadana de vieja solera. *Mariona Rebull* –la mejor novela de la serie por «la tensa interdependencia que logra entre psicología individual e historia colectiva» (García de Nora, 1973: 91-92)– describe de forma abiertamente idealizadora un mundo en plena evolución, el desarrollo de la Barcelona moderna y el ascenso de los Rius, empañado por «la incomprensión y el desamor conyugal que destruye el matrimonio de Joaquín Rius, culmina en el adulterio y la trágica muerte de la esposa» (Antonio Vilanova: 52-53). *El viudo Rius* desplaza el centro de interés hacia la crónica novelesca de acontecimientos políticos y sociales entre el cambio de siglo y 1909 (la primera crisis de la industria textil catalana, la agitación anarcosindicalista que deriva en la Semana Trágica), dando lugar, como señala García de Nora, a una «novela social» al revés, es decir, enfocada desde el punto de vista de los patronos. Paralelamente discurre la crisis existencial del protagonista, imagen todavía del hombre enérgico y responsable que renuncia a la vida amorosa por su hijo Desiderio y por su amor a la fábrica. Con *Desiderio* –la novela literariamente más defectuosa de todo el ciclo– comienza el declive de los ideales de austeridad, esfuerzo y trabajo. Situada en los años de la Primera Guerra Mundial, cede el protagonismo al hijo de Mariona y Joaquín, tercera generación de los Rius, un señorito de familia, egoísta y desinteresado de los negocios del padre, cuyas correrías erótico-sentimentales de poco vuelo no impiden el retorno al redil del matrimonio con otra joven de buena familia, Crista Fernández Torra, a la que ha dejado embarazada. Los afanes especulativos, la frivolidad y las aficiones aristocráticas de la burguesía chocan en las últimas novelas con la conflictividad social y política (el problema obrero, la radicalización del catalanismo político) agudizada en los años finales de la República. En *Guerra civil*, figuran episodios y escenas narrados antes en sus relatos de guerra (*Un siglo de Cataluña*) y, pensando en un nuevo renacer, la familia Rius se amplía a otra generación, encarnada por Carlos Rius, hijo de Desiderio y Crista y bisnieto del primer Joaquín, que se describe en los últimos capítulos avanzando con las tropas franquistas.

En 1947, dos años después de la aparición de *El viudo Rius*, José Luis Sáenz de Heredia llevó al cine las dos primeras novelas del ciclo con el título *Mariona Rebull*, el relato preferido por el director, aunque no le pareciese cinematográficamente viable su amargo desenlace con el estallido de la bomba en El Liceo y el viudo llevando en brazos el cadáver de Mariona. «El viudo Rius» –declararía Sáenz de Heredia– tenía un final más optimista, de encuentro entre

padre e hijo, de vuelta al trabajo, de reanudar la tradición laboral de Cataluña. Total que uní las dos novelas para hacer el guión tratando de que el final no resultase demasiado pesimista y desesperanzador.» (Castro: 1974, 371-372). La película, calificada de Interés Nacional, obtuvo el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y el del Círculo de Escritores Cinematográficos, además de un éxito considerable de crítica y público, incluso en Barcelona, y ha quedado como un filme de cierto valor en el cine español del primer franquismo porque combina, en palabras de José Enrique Monterde, «la adaptación literaria, el melodrama familiar y la historia social con gran eficacia y adoptando un punto de vista burgués insólito en el demagógico cine de entonces» (1995: 220). Lamentablemente, no se conserva copia de la primera dramatización televisiva de *Mariona Rebull* y *El viudo Rius*, que realizó Domingo Almendros a partir de una adaptación de Domínguez Millán para el espacio *Novela*, contando ya con grandes medios<sup>16</sup>. Esta telenovela se emitió en capítulos semanales de media hora de duración entre 1962 y 1964 (García de Castro: 1992, 32) y está en la memoria de Juan Cueto, cuando, desde sus páginas de crítica en *El País*, cuestionaba el retorno de Televisión, en 1976, al mismo universo literario:

No se le discuten a Ignacio Agustí sus posibles méritos literarios: Se le discuten a RTVE los muchos millones destinados a recrear la costumbrista historia de estos Rius que ya nos habían contado, y con todo género de detalles melodramáticos años antes. Desconozco las profundas razones de los responsables de Prado del Rey para volver a incurrir de nuevo en este relato, pero digo que dispuestos a no escatimar medios para divulgar audiovisualmente obras literarias, existe un abundante catálogo de novelitas inéditas que significan bastante más en las letras castellanas y catalanas que *La ceniza fue árbol*. Desde *Tirant lo Blanch* para acá, hay abundante material narrativo de primerísima calidad al que le vendrían de perilla estos cien millones de pesetas, y que también serviría para halagar a esos mismos periféricos. O dicho de otra manera: también serviría para vacunar la mala conciencia centralista de Prado del Rey («La saga de los cien millones», *El País*, 28 noviembre, 1976)<sup>17</sup>.

En realidad, la idea de recrear nuevamente el mundo de los Rius venía de más atrás. Según cuenta el realizador Pedro Amalio López:

La primera vez que me hablaron de ella fue en 1973, cuando me dieron los guiones de Julio Coll para que los estudiara. Luego vino la muerte de Carrero

<sup>16</sup> Según García Serrano (1996, 74), o se han perdido los capítulos o, al menos, no están localizados en el fondo documental de Arganda, donde se conservan los documentos más antiguos del archivo de TVE.

<sup>17</sup> También Montserrat Roig (*Triunfo*, 1976, 42) sugería la adaptación otras obras literarias en catalán –*Vida privada*, del aristócrata vinculado a la alta burguesía Josep M. de Sagarra, y *La febre d'or*, de Narcís Oller– que acabaron siendo llevadas a la pantalla por F. Betriu (1987) y Gonzalo Herralde (1993).



Blanco y con ella el normal trasiego de jefes. El proyecto durmió por los cajones como tantos otros. Y así llegamos a finales de 1974, en que el viejo proyecto se revitalizó y me llamaron por segunda vez. Entonces le planteé a [Joaquín] Marroquí la conveniencia de que mejor sería encargárselo a un realizador catalán. Me dijo que se lo pensaría y al final, la respuesta fue no, que lo hiciese yo. Se hicieron nuevos guiones, esta vez por Vila San Juan y surgieron los trece capítulos de una hora de duración (*TeleRadio*, 20-26 diciembre, 1976).

En su concepción definitiva, *La saga de los Rius* –adaptación de *Mariona Rebull*, *El viudo Rius* y *Desiderio*– cobró forma siendo director general de RTVE Jesús Sancho Rof, un hombre posteriormente vinculado a UCD. Comenzó a rodarse en el verano de 1975 y no estuvo concluida hasta mediados de 1976 (*TeleRadio*, 4-10 agosto 1975 y 1-7 marzo, 1976), por lo que se emitió siendo ya Rafael Ansón director general de RTVE, cargo para el que había sido nombrado en julio de 1976 por el Consejo de Ministros presidido por Adolfo Suárez. Como ha señalado Manuel Palacio, con Rafael Ansón, un profesional en el campo de las relaciones públicas, «la transición democrática toma cabal sentido en TVE» y es muy probable que sus opiniones fueran «concluyentes a la hora de fijar la estrategia de comunicación pública del gobierno reformista de Adolfo Suárez» (Palacio: 2001, 99). Ello se advierte en muchos programas y mensajes televisivos del momento, pero también al considerar la publicidad de *La saga de los Rius* y las circunstancias que rodearon su emisión, reveladoras de que, más allá del entretenimiento de la audiencia o de su ilustración cultural, había en juego intereses económicos y directamente políticos<sup>18</sup>. En este sentido, cabe señalar que, como reclamo publicitario, se rodó un programa de presentación de la serie, emitido el lunes 1 de noviembre de 1976, en el se ofrecían unas explicaciones didácticas de Pedro Voltes, asesor histórico de *La saga de los Rius*, al tiempo que los actores y otros miembros del equipo de rodaje, filmados en distintos lugares de la Ciudad Condal, daban detalles de la elaboración de la serie y de sus impresiones sobre los personajes. Toda la prensa acabó haciéndose eco del esfuerzo invertido y el elevado coste de los trece capítulos de una hora de duración, rodados en 35 mm y en color, que dirigió el reputado realizador de televisión española Pedro Amalio López. Fueron necesarios, según las cifras de TVE, ciento ochenta días de rodaje, la intervención de ochenta y seis

<sup>18</sup> Recordemos que en el periodo de emisión de la serie, mientras se despliega la campaña institucional del referéndum sobre la Ley de Reforma Política, Adolfo Suárez viaja a Barcelona, se promete la elaboración de un Estatuto que haga entrar en vías de solución «la cuestión catalana» (21 de diciembre de 1976) y se inician las negociaciones con las distintas fuerzas políticas para el restablecimiento de la Generalitat (octubre de 1977). Por otro lado, en septiembre de 1976, se había estrenado *La ciutat cremada* (Antoni Ribas), filme histórico-político cuya resonancia se debió fundamentalmente a que «quiso ser punto de partida del cine catalán y en catalán con una clara vocación «popular-nacional» (Monterde: 1997, 751). Su argumento evocaba la Barcelona de principios del siglo XX por la que transitaban también, aunque en distintas esferas, los Rius de TVE.



actores y dos mil extras, con un coste total de unos 70 millones de pesetas, que equivalían a una cifra superior a los 5 millones por cada episodio<sup>19</sup>. Para reconstruir la forma de vida de la burguesía catalana de finales del siglo XIX y principios del XX, la serie se rodó en treinta y tres decorados de plató (en los estudios Miramar de Barcelona), los antiguos telares de las sederías Balcells de Manresa, la fábrica Godoy-Trías de L'Hospitalet y exteriores localizados en las provincias de Madrid, Barcelona, Sevilla y Granada, utilizándose «auténticos trenes, coches de caballos, automóviles y carros de época». Como parte del cuadro técnico, no faltaron los nombres catalanes. Además de Juan Felipe Vila-San Juan, autor del guión y supervisor general, se contó con la colaboración de Augusto Algeró, creador de la música original, del pintor Francisco Nel.Lo para los decorados, y Sergio Bigas, responsable de las excelentes acuarelas de la portada de la serie, evocadoras de la Barcelona de principios de siglo XX. En el elenco de actores había figuras muy consolidados del teatro y televisión, como Alejandro Ulloa, José M<sup>a</sup> Caffarel o M<sup>a</sup> del Carmen Prendes, pero se confiaba en la atracción que podían tener un Emilio Gutiérrez Caba (Desiderio Rius), rostro quizá asociado entonces a papeles más introspectivos y modernos del «cine de autor» (recuérdense *La caza* o *Nueve cartas a Berta*), y otras figuras del *star system* de la Transición, como Fernando Guillén (Joaquín Rius), Ramiro Oliveros (Ernesto) y las actrices Maribel Martín (Mariona Rebull), Ágata Lys (Lula), Teresa Gimpera (Jeannine) y Victoria Vera (Crista), todas ellas entre diez y veinte años más jóvenes que los galanes masculinos, y asociadas –salvo Maribel Martín– con el cine «de destape».

La autopublicidad de la serie tenía su lógica incluso en un tiempo en el que no había competencia con otras cadenas. Pero mayor sorpresa causó el que se programaran simultáneamente, precediendo a *La saga de los Rius*, unos mini reportajes publicitarios de quince minutos de duración que llevaron por título «Cataluña, cuatro esquinas». En ellos se hacía propaganda de lugares y productos de la región poniendo de manifiesto las estrategias de una TVE «empeñada en acercarse a Cataluña, por motivos que todos comprendemos», como escribió el crítico Norberto Alcover, aunque, a su juicio, *La saga de los Rius* no fuese la mejor vía para lograrlo (*Reseña*, enero, 1977)<sup>20</sup>. Todavía hubo otro suceso «irre-

<sup>19</sup> *TeleRadio* publicó repetidas veces «el esfuerzo insólito de RTVE y concretamente de los Servicios Técnicos de los estudios de Barcelona» (núms. 982 y 983, octubre, 1976). Desde entonces, todas las series del periodo clásico basaron su publicidad tanto en el autor literario o los actores como en las cifras millonarias invertidas en su producción, siempre crecientes. El coste de cada capítulo de *Cañas y barro* (1978) superó los 8 millones de pesetas; en *Fortunata y Jacinta* (1980), se eleva a los 25 millones; en *Teresa de Jesús* (1984), a 50 millones y *Los pazos de Ulloa* (1985), a 44 millones. Cada episodio de *La forja de un rebelde* (1990) iba a alcanzar ya los 383 millones de pesetas.

<sup>20</sup> En una «Carta al director» publicada en *El País*, el 19 de diciembre de 1976, con el encabezamiento «Un repentino y sospechoso amor por Cataluña», manifestaba su autor: «No soy catalán, pero si lo fuese me sentiría hondamente conmovido por el repentino amor que el Gobierno demuestra a

gular» y polémico cuando se emitió el primer capítulo de la serie. Tras el rótulo de presentación, apareció en pantalla «una especie de rueda de prensa» en la que el director de Planeta, José Manuel Lara, anunciaba el ciclo de novelas «La saga de los Rius» que su editorial había publicado en siete tomos. De hecho, en una perspicaz operación de marketing, Editorial Planeta hizo suyo el título de la serie de televisión –situando en un lugar menos visible el de *La ceniza fue árbol*– y reprodujo varios fotogramas impactantes del telefilme para ilustrar la cubierta de los volúmenes; un claro aprovechamiento del tirón del producto audiovisual en beneficio de los libros, cuyas ventas crecieron espectacularmente. El remate fue esa aparición en la pequeña pantalla con la que TVE parecía avalar la estrategia e invitar a los espectadores no tanto a la lectura de las novelas como a la compra de la edición del Sr. Lara<sup>21</sup>. Y aunque medió la denuncia de Pedro Amalio López (*TeleRadio*, 20-26 diciembre, 1976; *Heraldo de Aragón*, domingo 19 de diciembre de 1976), es difícil creer que los Directores Generales de RTVE –Gabriel Peña Aranda o Rafael Ansón– ignorasen el lanzamiento promocional de Planeta y no dieran su visto bueno a quien representaba unos intereses industriales no tan diferentes de los retratados en las novelas de Agustí.

Más allá de este entramado *paratextual*, la adaptación televisiva en sí misma incorporó contenidos indudablemente halagadores para un ideario burgués conservador, aunque demócrata y reformista tras la muerte de Franco, dispuesto a poner el peso de sus reivindicaciones nacionalistas en aspectos económicos y, más cautamente, en los políticos<sup>22</sup>. La serie, como la novela, entona un canto a ciertos iconos de la burguesía industrial y trabajadora, gracias a cuyo espíritu emprendedor «viven hoy la mayoría de los catalanes»<sup>23</sup>,

---

Cataluña. Promesas, alusiones generosas, viajes, diálogo con políticos catalanes y, sobre todo, un nuevo tratado de Televisión [...] ¿Qué decir de esos miniprogramas de los domingos, inmediatamente antes de que Los Rius y compañía adelanten el sueño? Ahora resulta que España no acaba en Madrid y que toda esa gente, además de nefandos separatistas..., sabe comer estupendamente y tiene unos monumentos que da gloria contemplarlos... Después de leer que por los países catalanes hay cerca de cinco millones de personas en edad de hablar «sin que nadie pueda obligarles a callar», me huelo que el motivo de tanto amor está en una fecha mucho más próxima».

<sup>21</sup> Sobre la promoción televisiva de la literatura, vid. Pérez Ornia, «Los libros y TVE», *El País*, 14 de junio, 1979, p. 43.

<sup>22</sup> «¿Por qué RTVE –escribía Montserrat Roig– se ha gastado tantos millones para *La saga de los Rius*? Porque se trata de una novela que «aparentemente» hace propaganda de Cataluña y puede satisfacer a los catalanes que como Samaranch, el presidente de la Diputación, afirman que el «catalanismo no es de derecha ni de izquierdas», a los que descubren ahora el Institut d'Estudis Catalans y lo han ignorado a conciencia durante cuarenta años..., a los que prefieren presentar la imagen pública de Joaquín Rius, *self made man* a la catalana, antes que la del viajante de «betes-i-fils» que ha desarrollado el folclore de los desconocimientos mutuos por las tierras del Estado español...» (*Triunfo*, 726, 1976, p. 41).

<sup>23</sup> Véase la larga escena –muy discursiva y teatral– del capítulo 7, en la que Basereny habla a uno de sus empleados sobre la grandeza de los Rius y las reglas del juego de la competencia.

aquellos que, como Joaquín Rius (padre e hijo) o como el fabricante Basereny (padre e hijo), afrontaron duras dificultades («o la crisis o la revolución», sentencia Joaquín Rius), convivieron en ideal armonía con «el mundo de la gorra y la honrada alpargata» («¿Recuerda Llobet –dice el patrón Joaquin Rius al viejo contable de la fábrica– la noche vieja en su casa? ¡Cuántos proyectos y cuántas esperanzas depositábamos en este siglo! Y qué mal nos está saliendo por ahora», Cap. 8) y, ante el conflicto social y el movimiento obrero anarcosindicalista, no ven sino la fealdad de un mundo violento, mezquino, lleno de traidores como el empleado Pamias, un mundo al que habrá que reprimir con el ejército, aunque no falte la «heroica» hazaña personal de Joaquín Rius y sus empleados leales que logran entregar, burlando la huelga de transportes, un importante pedido de telas para uniformes que han de vestir los soldados de la guerra de Marruecos («En mi casa no habrá revolución –afirma Rius– Estaría bueno que nos asustaran cuatro desgraciados»). *La saga de los Rius* también trataba de puntillas la cuestión nacionalista, tema que se introduce de un modo indirecto en el capítulo 7 de la serie. Corre el año 1904 y, a instancias del diputado que encabeza la minoría catalana en el Congreso<sup>24</sup>, los industriales nombran una comisión presidida por Joaquín Rius que elabora un memorial y viaja a Madrid para tener una audiencia con el Presidente del Gobierno (a la sazón, Antonio Maura), al que exponen la delicada situación de los distintos sectores de la industria catalana tras el desastre de 1898 y el necesario apoyo del Gobierno para garantizar la conservación del mercado español una vez perdido el de las colonias americanas. Mientras los comisionados esperan al Presidente, mantienen una conversación que no figura en *El viudo Rius* y en la que se alude a la identidad catalano-burguesa y a sus relaciones con «el gobierno central». Moixó, el fabricante de yute, se muestra satisfechísimo de estar en Madrid («tiene casta, clase»), opinión que no secunda el sombrío Joaquín Rius:

RIUS: A mí, la verdad, esta gente me carga. Les aseguro que tengo la extraña sensación de sentirme en Madrid como invitado, pero como un invitado que paga todos los gastos.

BASERENY: Eso es grave, Rius. No por su caso concreto que en el fondo es uno de tantos. Es grave porque así no vamos a entendernos. Y hemos de entendernos. No se encierre usted en su concha.

RIUS: Hay separatismos centrífugos y centrípetos. El de quien no quiere salir de donde está y el de quien siente que no le dejan entrar en el otro lado.

<sup>24</sup> Sin duda se hace referencia al partido de la Lliga Regionalista. No obstante, la serie, más aún que la novela, mantiene una gran indefinición respecto a los personajes históricos a los que alude.

DIPUTADO: A los catalanes se nos achacan muchas cosas pero nadie puede decir que no hemos querido colaborar. A veces la culpa es de que no nos dejan.

RIUS: Colaborar, sí; entregarse, no. Entendámonos, estamos hablando todos de lo mismo en distinto idioma.

BASEREY: Pero ¿usted cree Rius que en Barcelona todos piensan como usted?

RIUS: En Barcelona hay tan pocos barceloneses como madrileños en Madrid. Lo que yo discuto no es un problema racial, sino un problema de principios. Lo diría igual si fuera de Soria.

[...] Tenga la certeza que para encontrar un diputado que represente no a los que viven en el distrito sino a los que han creado ese distrito tendríamos que estar esperando siglos.

Más importancia que la Historia colectiva o la crónica de los conflictos sociales y políticos del cambio de siglo tiene en *La saga de los Rius* la línea sentimental y melodramática centrada en los conflictos psicológicos, amores y pasiones de los miembros del clan Rius. Precisamente para evitar que la historia recordase adaptaciones anteriores, la serie de 1976 introduce desde el principio materiales nuevos procedentes de la novela *Desiderio* e inicia la acción en 1916 cuando está a punto de resolverse el último de los conflictos sentimentales: la boda de Desiderio Rius con Crista Fernández Torra. «Creo que la gente joven –explicaba el guionista Juan Felipe Vila Sanjuán– se sorprenderá al comprobar que, en 1916, la protagonista se casa estando embarazada de cuatro meses» (*TeleRadio*, 4-10 agosto, 1975). Vila Sanjuán estructura el argumento siguiendo un modelo de reducción temporal retrospectiva que parte de un «relato marco» de escasa amplitud (los preparativos y desarrollo de la ceremonia nupcial), en cuyo interior se inscribe la rememoración de un extenso pasado que se remonta a 1880 y discurre linealmente hasta 1916<sup>25</sup>. El primer capítulo, de elaboración muy manierista, se divide, así, en dos partes bien diferenciadas. La primera alude a las circunstancias que han precipitado la boda de los dos jóvenes mediante una serie de *flash-backs* que plasman los hechos evocados por Desiderio y Crista mientras se desplazan a la ermita donde celebrarán su boda. Iniciada ya la ceremonia, es Joaquín Rius el que recuerda, primero su boda con Mariona; después, con ayuda de su voz *en off*, se traslada al telespectador a tiempos más lejanos, cuando, al sonido de las primeras campanas, el abuelo Rius se dirige a

<sup>25</sup> Recordemos que *Mariona Rebull*, de Sáenz de Heredia, se inicia «in medias res». En 1908, durante un viaje en tren de Madrid a Barcelona, el viudo Rius cuenta a la joven Lula, con la que ha mantenido relaciones, la trágica historia de su matrimonio para convencerla de que él no es una buena compañía. Al llegar a su destino –y finalizar el relato en *flash back*–, se separan y continúa la acción hasta poco después de los acontecimientos de la Semana Trágica.

la fábrica, a pie y en compañía de un Joaquín casi niño. La última parte de este primer capítulo avanza con celeridad hasta que ya cerca de la treintena el prósero Joaquín Rius pretende a la colegiala Mariona Rebull<sup>26</sup>.

*La saga de los Rius* fue considerada una serie «digna», bien acogida, aunque no alcanzó el éxito esperado. No ayudaban lo restrictivo de su universo, la frialdad con la que se desenvuelven los conflictos psicológicos –sobre todo, el más interesante entre Joaquín y Mariona– ni la mediocridad del material que aportaba la novela *Desiderio*, no sólo muy inferior literariamente a las anteriores, sino desfasada y anodina en su retrato del protagonista, «un señorito adocenado, insustancial, frívolo y aturdido, al tiempo que alicorto y sensato incluso en sus calaveradas» (García de Nora: 1973, 89) ¿Realmente creían guionista y realizador que iban a interesar al público joven de los años setenta las relaciones de *Desiderio* con una *demi-mondaine* francesa o el hecho de que Crista se casase embarazada? Por otra parte, la serie tenía defectos de concepción achacables en buena medida a la inexperiencia de TVE en estas lides, lo que se aprecia tanto en el guión –desequilibrado en la distribución de los contenidos– como en el montaje, en la labor de realización y, sobre todo, en los desproporcionados resúmenes que pretendían sintetizar los capítulos precedentes ya emitidos. La falta de ritmo de los episodios, la «lentitud irritante» o el manierismo poco justificado de los movimientos de cámara mostraban a un director más diestro en la plasmación dramática de escenas de grupo –por ejemplo, las tertulias o comidas en las que se luce el actor José M<sup>a</sup> Caffarel– que en el dominio de la planificación con fines narrativos. *La saga de los Rius* imitaba, como señaló Montserrat Roig, «a las series británicas y al noble milanés sin digerirlo, con una lentitud irritante». Y no hay duda de que muchas escenas en exteriores introducían larguísimos momentos de reportaje turístico-documental ajenos por completo al *tempo* narrativo y a la verosimilitud del universo de los personajes (la inacabable panorámica con el desfile de coches camino de la ermita, las estampas monumentales del viaje de novios o el largo paseo descriptivo de la cámara por los rincones del barrio gótico de Barcelona cuando los Rius van al trabajo). También las escenas de interior abusaban de rebuscados movimientos de cámara, *travellings* laterales y, sobre todo, de los *zooms* de acercamiento y alejamiento que puso tan de moda Valerio Lazarov, rasgos que llegan a un extremado manierismo en la escena en que

---

<sup>26</sup> El orden burgués que añora Agustí es el de una sociedad patriarcal como soñó Rousseau: «Los hombres de mi ciudad se casaban mayores, en el umbral de la madurez. Pero sabían recuperar aprisa lo desaprovechado. Las esposas eran jóvenes, en general mucho más jóvenes que los maridos. Apenas salidas del colegio, con sus buenos rudimentos de francés y su urbanidad bien aprendida... se encontraban de la noche a la mañana unidas físicamente y espiritualmente al marido; a un marido alto, severo, de audaz bigote y grave condescendencia, que ejercía sobre ellas una especie de tutela paternal y usaba con pulcritud de su talonario de cheques; además las hacía madres copiosamente, un hijo tras otro» (*Mariona Rebull*, 1944/1975, 11).

Mariona visita el piso de soltero, lleno de espejos, muebles y cortinajes, de su amante Ernesto Villar. Pese a estos defectos o a la insatisfacción de la crítica por la escasa adecuación de algunos actores a los personajes que interpretaban, *La saga de los Rius* fue una empresa insólita para TVE<sup>27</sup>, que afrontaba por primera vez la adaptación seriada de novelas célebres y muy extensas con una narrativa de corte cinematográfico. Puso en pie una meritoria recreación de época –que exigía trabajar con grandes equipos de actores y técnicos– y alentó la realización de otras producciones que captaron mejor el pulso de la serialidad pero que habían aprendido de los aciertos de esta serie tanto como de sus errores.

### *Cañas y barro*

Poco después de *La saga de los Rius*, estrenó TVE la adaptación que Manuel Mur Oti hizo de la novela de Blasco Ibáñez, *Cañas y barro* (1902), y que dirigió Rafael Romero Merchant, realizador un tanto grandilocuente de numerosos *spaguetti-westerns*. Producida por Eduardo Manzanos, esta serie de seis capítulos de 50 minutos de duración se emitió por primera vez, con periodicidad semanal, entre el 26 de marzo y el 30 de abril de 1978, ocupando el segundo puesto en el panel de audiencia de ese año –tras el programa *El hombre y la tierra*–, una acogida tan excepcional que no la esperaban ni sus creadores ni los directivos de TVE<sup>28</sup>. También era una «historia de época» en el contexto de la España finisecular, entre los siglos XIX-XX, rodada en hermosos escenarios naturales que exigieron la construcción de un poblado entero de barracas junto a la Albufera valenciana; concretamente en El Palmar, pueblo en el que Blasco Ibáñez sitúa la acción de esta novela de tema regionalista en la que se acerca a las vidas de pescadores y arroceros con un mezcla de costumbrismo y naturalismo, alternando la pintura apreciativa del paisaje o de las habilidades de las gentes del lugar con una visión muy pesimista de la perversidad de la vida natural y del efecto aplastante del ambiente (Pattison: 1972, 315). La novela está protagonizada también por tres generaciones de hombres: el tío Paloma, el barquero más viejo y el mejor pescador de la Albufera, como ya lo fue su padre, es hombre autoritario pero honorable y sostén de las viejas tradiciones<sup>29</sup>. Su hijo Tono, juicioso e infatigable trabajador, enemigo de la taberna, consagra toda su

<sup>27</sup> Fernando Guillén obtuvo el premio TP de Oro por su interpretación de Joaquín Rius. Pero la serie no volvió a emitirse hasta que, en la temporada 1989-90, pasó tres veces por el Canal América (sep.-nov. 1989); la Segunda Cadena de TVE (nov. 1989-feb. 1990) y en TVE Internacional (dic. 1989-feb. 1990).

<sup>28</sup> *Cañas y barro* volvió a emitirse al menos cinco veces más: en la Primera cadena (agosto 1980; mayo-junio 1983; abril 1995); en la Segunda cadena (febrero-abril 1990); en TVE Internacional (febrero-marzo 1991).

<sup>29</sup> El narrador se hace eco de su nostalgia: «Todo cambiaba en aquel mundo del que jamás había salido el viejo. La Albufera la transformaban los hombres con sus cultivos y desfigurábanse las familias,

vida a ganar terreno al agua y convertirse en propietario de campos de arroz. Para ello, adquiere una charca profunda que irá rellenando de tierra a lo largo de veinte años –en una verdadera empresa bíblica– solo con la ayuda de la *Borda*, una huérfana que sacó del hospicio por deseo de su mujer. El nieto, *Tonet*, ya es un vago, educado por el abuelo, guapo mozo, buen cazador y pescador pero flojo de carácter. Ha visto la riqueza y ha viajado como soldado a Cuba volviendo jactancioso y marrullero, con una repulsión instintiva por el trabajo. En este mundo patriarcal y misógino, las mujeres son poco más que bestias para el trabajo y la reproducción. El tío Paloma, las desprecia profundamente:

De su esposa apenas sí retenía en la memoria una vaga imagen. Había pasado junto a él rozando muchos años de su vida, sin dejarle otros recuerdos que su habilidad para remendar las redes y el garbo con que amasaba el pan de la semana todos los viernes [...] Habían tenido muchos hijos, muchísimos; pero, menos uno, todos habían muerto «oportunamente». Eran seres blancuzcos y enfermizos...» (p. 32).

Como son imprescindibles para tener descendencia (y para el orden doméstico), Tono también «escogió una: cualquiera, la que menos obstáculos opuso a su timidez. Se verificó la boda y el viejo tuvo en la barraca un ser más con quien hablar y a quien reñir» (p. 36). «Pasó el tiempo, y su nuera le dio un nieto, un Tonet, que el abuelo llevaba muchas tardes en brazos... ¡Demonio de muchacho y qué guapo era! La larguirucha y fea de su nuera era como todas las hembras de la familia; lo mismo que su difunta: daban hijos que en nada se parecían a sus progenitores» (p. 38).

La única figura femenina que tiene presencia en la novela es Neleta. Huérfana de padre y con su madre enferma, ha sido compañera de juegos de Tonet y su novia desde que pasaron juntos una noche en el campo. Al crecer, se convierte en la «muchacha más guapa de la Albufera» –dice el narrador–, con sus cabellos rubios y su «piel blanca, de una nitidez transparente, una piel jamás vista en las mujeres del Palmar, cuya epidermis escamosa y de metálico reflejo ofrecía lejana semejanza con la de las tencas del lago» (p. 87). Neleta encarnará la degradación y el mal. Sintiendo despreciada por Tonet y cansada de esperar su regreso de Cuba, se casa con el viejo y rico tabernero Cañamel, cuyos negocios llevará perfectamente, aunque al volver su antiguo amor se hacen amantes en secreto. Cuando Cañamel muere, deja todos sus bienes a Neleta con la condición de que no se case ni se le conozca relación con ningún hombre. Tendrá que seguir viendo a Tonet a escondidas hasta que

---

como si las tradiciones del lago se perdiesen para siempre. Los hijos de los barqueros se hacían siervos de la tierra; los nietos levantaban el brazo armado de piedras contra sus abuelos; en el lago se veían barcazas llenas de carbón...» (*Cañas y barro*: 1902/2003, 49).



un día queda embarazada y, llegado el parto, el joven arroja al recién nacido a las aguas de la laguna; unos perros cazadores lo recuperan terriblemente mutilado y el débil Tonet, incapaz de aceptar la deshonra propia y de toda su familia, acaba con su vida.

¿Qué interés tenía esta (melo)dramática historia para los espectadores de la España de la Transición? Aunque Blasco Ibáñez no era en absoluto un escritor desconocido, es curioso observar que desde la revista *TeleRadio* (5-11 diciembre, 1977) se insistió en el mérito televisivo de «rescatar» este autor para «el gran público». Y sin duda había algo de atrevimiento en la recreación de un drama que protagonizan gentes de las clases populares –campesinos, pescadores y comerciantes– en un microcosmos rural cerrado y durísimo, donde se llegan a transgredir gravemente las normas morales de una comunidad católica –adulterio, infanticidio, suicidio– y hace su aparición uno de los estereotipos del imaginario popular masculino del fin de siglo: el «diablo femenino», la mujer fatal que utiliza su belleza y sexualidad para manipular a los hombres y obtener poder. El tratamiento que Romero Marchent y, sobre todo, el adaptador y guionista Manuel Mur Oti –notable director del cine español de los años 50– dieron a estos elementos permite hacer una lectura metafórica –y generacional– de los conflictos sociales y personales que viven los protagonistas de este melodrama familiar, aplicable en cierto modo a las incertidumbres que en el plano de los valores sociales y familiares podían estar viviendo algunos espectadores de la serie televisiva. En este sentido, quisiera llamar la atención sobre el recurso a la *amplificatio* en algunos pasajes del guión y sobre la elección de los actores protagonistas, cuya trayectoria y popularidad impregna sus personajes de nuevas connotaciones. El patriarca de la familia, el tío Paloma, es interpretado por Alfredo Mayo, actor perteneciente a la generación que hizo la guerra civil (pensemos no sólo en *Raza* y otras muchos títulos de los años 40-50, sino en su celebrada aparición en *La caza*, de Carlos Saura). En la serie, este personaje sigue siendo, como en la novela, un hombre íntegro y muy respetado pero quedan resaltadas sus maneras de injusto autoritarismo y algunos toques de viejo maniático. En el caso de la generación más joven, los papeles recayeron en Luis Suárez (Tonet), actor que se había dado a conocer en uno de los episodios del filme colectivo *Los desafíos* (1969), pero cuya carrera no prosperó pese a su apostura, y en Victoria Vera (Neleta), todo un *sex symbol* de la Transición, cuyo primer trabajo protagonista fue en *Fulanita y sus menganos* (Pedro Lazaga, 1976). Actriz que construyó su personaje público en base a la objetualización de su cuerpo y defensora del desnudo femenino como supuesta expresión de libertad, la complexión esbelta y delgada que la caracteriza, la estudiada apariencia frágil explotaban el mito erótico de una «Lolita» adolescente (Martín Morán y Díaz López: 2005, 197).

Pero es la generación intermedia, la que encarnan Tono y su mujer –y que me permito asociar con la de los «niños de la guerra»– la que tiene en la serie

un tratamiento ampliado y más distante de la novela. Se encuentra aquí, a mi juicio, uno de los principales procedimientos de «actualización» y reenfoque semántico del material narrativo, ya que no sólo adquiere importancia la peripecia vital y los valores del protagonista masculino, que interpretó Manuel Tejada<sup>30</sup>, uno de los rostros habituales de la plantilla de televisión con numerosas apariciones en *Estudio 1*, sino también la figura de su esposa –tal vez para captar al público femenino. De hecho, el personaje de Rosa, interpretado por la actriz hispano-argentina Ana Marzoa, es prácticamente un invento de Manuel Mur-Oti, en la línea de las mujeres que creó para la película *El batallón de las sombras* (1957). Introduce el amor romántico y la idea de la felicidad conyugal (capítulos 1 y 2 de la serie). Si Tono, un trabajador infatigable y sin tacha, se aleja de su progenitor para labrarse un porvenir propio, Rosa trae consigo valores sorprendentes en el mundo de la Albufera, encarnando la representación franquista idealizada de la mujer esposa y madre: guapa (sin afeites), alegre e incansable trabajadora en todo tipo de actividades, domésticas o no, y, sobre todo, compañera del marido, a cuya voluntad se pliega, pero aconsejándole cuando es preciso con sensibilidad y humilde delicadeza. Tono y Rosa podían representar los valores de la generación que vivió plenamente el franquismo; los que levantaron el país con su esfuerzo y el trabajo incansable. La muerte de Rosa –pura anécdota en la novela– es en la serie una pérdida que anuncia otros males, porque Tono funciona como contrafigura de su hijo Tonet, al igual que Rosa lo es de la sexualizada independiente y ambiciosa Neleta, tan desalmodada al final como para aceptar el asesinato del hijo recién nacido y empujar a la perdición al débil Tonet.

El desenlace de *La saga de los Rius* era conformista y acorde con la perpetuación de las elites burguesas; el de *Cañas y barro* era indudablemente trágico y pesimista. ¿En qué medida esta serie que tuvo tanto éxito estaba dando forma a las inquietudes de muchas familias durante la Transición? ¿Plasmaba el recelo y la desconfianza con que los padres y abuelos contemplaron la brecha generacional y las demandas de la generación del «desencanto»? ¿Conectó la serie con el público que veía la televisión –y que no era precisamente el que tenía 20 años–, el que temía los cambios que se estaban produciendo en el terreno político y de las costumbres? Muchos aspectos quedan fuera de nuestra breve lectura de *Cañas y barro*<sup>31</sup> que habría que poner en relación con la siguiente serie –*La barraca*– inspirada también en una novela de Blasco Ibáñez. Basta ahora decir que a la luz de la gran aceptación que tuvo en el panel de

<sup>30</sup> El diario *ABC* le concedió el premio al mejor actor de 1978 (*TeleRadio*, 12-18 marzo, 1979, p. 11).

<sup>31</sup> Debe recordarse que su emisión también coincidió con la elaboración del «Pre-Estatuto de Autonomía Valenciana» y con los debates de los parlamentarios sobre la cooficialidad de las lenguas. Vid. *El País*, 3 y 4 de marzo de 1978.

audiencia, sacaba sus conclusiones un crítico de *TeleRadio* (1-6 enero, 1979) sobre los «parámetros del éxito» de las ficciones de TVE: «inteligibilidad de la historia, melodrama, reparto y linealidad del tratamiento».

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍ, Ignacio (1944), *Mariona Rebull*, Barcelona, Planeta, 1975.
- (1945), *El viudo Rius*, Barcelona, Destino, 1958.
- ALBERICH, Enrique (1984), «Cine y TV. Una colaboración necesaria», *Dirigido por*, 114 (abril), pp. 114-117.
- ALCOVER, Norberto (1977), «La Saga de los Rius. La gran ocasión perdida», *Reseña*, 101 (enero), p. 37.
- ÁLVAREZ MONZONCILLO, José M<sup>º</sup>/IWES, Jean Luc (1992), *El futuro audiovisual en España. Las transformaciones ante el nuevo marco europeo*, Madrid, Fundesco.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1902), *Cañas y barro*, Alianza Editorial, 2003.
- CASTILLO PUCHE, José Luis (1979), «Los grandes relatos», *TeleRadio*, 1120 (11-17 de junio), p. 27.
- CASTRO, Antonio (1974), *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- CRISTÓBAL, Ramiro, «TVE: 'La barraca'. Blasco Ibáñez en versión UCD», *Triunfo*, 872 (13 de octubre, 1979), pp. 51-52.
- CUETO, Juan (1976), «La saga de los cien millones», *El País*, 28 de noviembre.
- ESPIN, Manuel, «Notas sobre la historia crítica del Telefilm», *TeleRadio*, núms. 1078 (21-27 de agosto, 1978); 1079 (28 de agosto-3 de septiembre, 1978), 1080 (4-10 de septiembre, 1978).
- GARCÍA DE CASTRO, Mario, (2002), *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- GARCÍA DE NORA, Eugenio, (1973), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA SERRANO, Federico (1996), «La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico», *Archivos de la Filmoteca*, 23-24, (junio-octubre), pp. 70-87.
- GIL, Mintxa Gil (1976), «Escándalo en torno a La saga de los Rius», *TeleRadio*, 991, 20-26 de diciembre.
- GÓMEZ DE CASTRO, Ramiro B. (1989), *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1976-1986)*, Valencia, Ediciones Mensajero.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2004), «Los Pazos de Ulloa, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos», en Carmen Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez. Lecturas: Imágenes*, 3, Pontevedra, Mirabel Editorial.
- HERNÁNDEZ LES, Juan (1981), «En defensa del cine español», *TeleRadio*, 1243 (19-25 octubre), pp. 24-25.
- LLINÁS, Francisco (1987), *Cuatro años de cine español, 1983-1986*, Madrid, Imagfic.
- MAINER, José-Carlos/JULIÁ, Santos (2000), *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid, Alianza.

- MARTÍN MORÁN, Ana y DÍAZ LÓPEZ, Marina (2005), «Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensados a través de dos estrellas femeninas del cine de la Transición», *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia*, 13/14.
- MONTERDE, José Enrique (1993), *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós.
- (1995), «El cine de la autarquía (1939-1950)», En Román Gubern *et alii*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- (1997), «*La ciutat cremada/ La ciudad quemada*», en Julio Pérez Perucha, ed., *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra.
- OTERO, José M<sup>a</sup> (2006), *TVE: escuela de cine*, Festival de cine de Huesca.
- PALACIO, Manuel (1999), «La Historia en la televisión», en José Enrique Monterde (coord.), *Ficciones Históricas. Cuadernos de la Academia*, 6, pp. 137-150.
- (2001), *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- (2002), «Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión», en Carlos F. Heredero (ed.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, 11/12 Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002, pp. 519-538.
- (2006), «1974-1989. Una España en la modernidad social», Manuel Palacio, ed., *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*, Madrid, Instituto RTVE.
- PATTISON, Walter T. (1972), «Naturalism and the Spanish novel», en *The Literature of the Western World*, London, Aldus Books, Vol. 5, cap. 9, pp. 299-315.
- PEÑA, Carmen y FERRER, Jesús, «La obra literaria de Sender en el cine español», en Alberto Sánchez *et alii*, *Ramón J. Sender y el cine*, Festival de Cine de Huesca/Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- PÉREZ PIÑAR, Antonio (1988), «La colaboración entre cine y TV: una realidad insuficiente», *Cine español 1975-1984*, I Semana Internacional de Cine de Murcia.
- ROIG, Montserrat (1976), «Una Cataluña exportable. El mundo de los Rius», *Triunfo*, 729 (25 diciembre), pp. 40-42.
- SONTAG, Susan (1984), «De la novela al cine», *Revista de Occidente*, 40, pp. 20-31.
- TORREIRO, Casimiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en Roman Gubern *et alii*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- VILANOVA, Antonio (1967), «Ignacio Agustí: la novela de la burguesía industrial barcelonesa», *Novela y sociedad en la España de postguerra*, Barcelona, Lumen.
- VINCENDEAU, Ginette, ed. (2001), *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader*, London, British Film Institute.