

CLÁSICOS Y MODERNOS. LA SERIE *LOS LIBROS* Y LA TELEVISIÓN DE LA TRANSICIÓN

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ | UNIVERSIDAD DE SANTIAGO (CEFILMUS)

LA SERIE *LOS LIBROS* Y SUS MARCOS DE REFERENCIA

La televisión del franquismo y de los primeros años de la Transición estuvo llena de paradojas.

Dos de las más evidentes fueron la de que a pesar de autoproclamarse desde las instancias oficiales como una televisión cultural, del tipo de las que por entonces dominaban en Europa, apenas prestó atención en sus ficciones a la literatura española del presente, y la de que enfeudada en un proteccionismo capaz de impedir que al espectador le llegase señal alguna de disidencia o conflicto, dejó un espacio abierto, el de la experimentación de nuevas formas, por donde se coló todo el ruido que surgía de una sociedad no tan uniforme como la que las imágenes transmitían a los espectadores. La España real, expulsada por la puerta de la censura y la manipulación informativas, entraba por la ventana de algunos programas que entonces, y aún hoy, serían considerados la «excepción» en medio de aquella televisión del franquismo, y que, última paradoja, ha llevado a los historiadores a situar la edad de oro de ese medio justamente en aquellos años, desde mediados de la década de los sesenta hasta los setenta del pasado siglo, y gracias a esas «excepciones».

De una televisión que se resistía a los textos contemporáneos dada su marcada preferencia por los autores clásicos, y que, sin embargo, gustaba de servir de plataforma a nuevos y arriesgados experimentos de jóvenes o no tan jóvenes realizadores, nació una de tales excepciones, la serie *Los libros*; extraña conjunción de clásicos y modernos que muy pronto habría de convertirse en objeto de deseo y modelo de referencia a seguir para quienes pretendían aunar la alta cultura con los medios de comunicación de masas y el novedoso discurso de las imágenes televisivas.

La idea original fue de Jesús Fernández Santos, nombre habitual del medio y al cual se deben algunos de los mejores programas de la televisión de aquellos años. El escritor-realizador la había copiado de otros programas similares de las televisiones europeas, especialmente de la francesa, en donde se emitía un espacio con el título de *Les cent livres des hommes* creado por Claude

Santelli y Françoise Verny, y que duró desde finales de 1969 hasta 1973 en la ORTF, la primera cadena de ese país¹. Fernández Santos le propuso la idea a Salvador Pons, por aquel entonces director de programas de TVE², quien le permitió ir a París a estudiar dicha serie más de cerca. A su vuelta se convirtió en el realizador de varios capítulos al tiempo que en su director nominal durante la primera temporada, aunque con escasa capacidad de decisión sobre ella, a diferencia de lo que ocurría con su homóloga francesa, en la que Claude Santelli sí ejercía su labor directora imponiendo los textos y las orientaciones fundamentales.

Se emitieron un total de veintinueve programas encargados por TVE a diferentes realizadores a lo largo de tres temporadas, desde febrero de 1974 a diciembre de 1977, siempre por la primera cadena y, durante las dos primeras etapas, en horario de máxima audiencia, entre las 22.15 y las 22.30 horas de los lunes y martes, pasando en la tercera a los miércoles a las 19.30 horas.

La primera época, de febrero a junio de 1974 constó de dieciséis capítulos, que, según el orden de su aparición en pantalla, fueron los siguientes: *La Fontana de Oro*, de Galdós, programa piloto de la serie (director J. Fernández Santos); *El licenciado Vidriera*, de Cervantes y Azorín (Fernández Santos); *Poe o la atracción del abismo* (Emilio Martínez Lázaro); *Cuentos de Giovanni Boccaccio* (Pilar Miró); *Artículos de costumbres*, de Larra (Fernández Santos); *El*

¹ Así lo reconocía Fernández Santos: «Bueno, digamos más bien que fue una idea copiada de otras televisiones: de la francesa, de la italiana. En Francia había, o hay, una serie que se llamaba *Cien libros* y que tenía la misma misión que tiene nuestra serie: dar a conocer y acercar a la gente autores y textos a través de la imagen» (1976: 40). *Les cent livres*, como era conocida, se trataba de una serie pedagógica dedicada a la divulgación de libros y autores de la literatura universal, con una duración por programa de entre poco más de media hora a casi una hora y a cargo de diversos directores que tenían como misión recrear en imágenes ciertos pasajes de esos textos sirviéndose de decorados de estudio o naturales, rodar un reportaje en los lugares en donde acontecía la historia del libro, y grabar las palabras de algún especialista o admirador del mismo; todo esto realizado en poco tiempo, en torno a los diez días por programa.

Entre los diferentes títulos, pueden citarse: *Histoire de la Révolution française* de Michelet, *La divine comédie* de Dante, *Martín Eden*, *Le portrait de Socrate*, *L'Exode*, *Du côté de chez Swann*, *L'île mystérieuse*, *Le petit prince* de Antoine Saint-Exupéry, *Robinson Crusoe*, *Enfance de Gorky*, *Souffrances du jeune Werther*, *Le Comte de Monte Cristo*, *Quatre-vingt-treize*, *L'insurgé* de Jules Vallès, *Aurélien*, *La Chartreuse de Parme*, *L'homme au sable*, *L'Évangile selon Saint Luc*, *L'espoir...* Como se observa en esta lista, alternaban la ficción, la historia, la biografía y los escritos bíblicos, así como los autores de épocas y países muy variados (los evangelistas, Dante, Jack London, Proust, Julio Verne, Defoe, Goethe, Dumas, Víctor Hugo, Aragon, Stendhal, E.T.A. Hoffmann, A. Malraux, etc). Para algunos pormenores de la serie, véanse las entrevistas a Michel Favart, Claude Santelli y Françoise Verny, recogidas en R. Prédal (1992).

² Como es ya conocido, Salvador Pons había sido con anterioridad el técnico encargado de dirigir la segunda cadena, el UHF, desde su creación en 1966. Él fue el que le confirió a dicha cadena aquel estilo minoritario caracterizado por una notable experimentación formal a cargo de jóvenes directores procedentes de la Escuela de Cine llegados allí por iniciativa del propio Pons.

obispo leproso, de Gabriel Miró (Julio Diamante); *Cuentos de la Alhambra*, de Washington Irving (Miguel Picazo); *La Celestina*, de Fernando de Rojas (Fernández Santos); *Un hombre contra el sol* –Moby Dick–, de H. Melville (E. Martínez Lázaro); *Martín Fierro*, de José Hernández (Julio Diamante); *El libro del [sic] Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (Fernández Santos); *La montaña mágica*, de Thomas Mann (José A. Páramo); *Fray Gerundio de Campazas*, del Padre Isla (Antonio Giménez Rico); *En la vida y en la muerte* –Cumbres borrascosas–, de Emily Brontë (Alfonso Ungría); *El mundo es como no es*, biografía de Lewis Carroll (Jaime Chávarri); y el *Poema del Mío Cid* (A. Ruiz Castillo).

En la segunda temporada, de marzo a junio de 1976, se emitieron otros ocho capítulos, dedicados a textos y autores españoles exclusivamente: *Niebla*, de Unamuno (F. Méndez Leite); *Viaje a la Alcarria*, de Cela (A. Giménez Rico); *Los milagros de Nuestra Señora*, de Berceo (Fernández Santos); *La bien plantada*, de Eugenio d'Ors (Ramón Gómez Redondo); *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (Enrique Nicanor); *Doña Luz*, de Juan Valera (Josefina Molina); *Una crónica de Madrid*, con textos de varios autores costumbristas (A. Ungría); y *El Jayón*, de Concha Espina (Agustín Navarro).

En la tercera y última etapa de la serie, del 30 de noviembre al 28 de diciembre de 1977, se recrearon los textos y ciertos momentos de la vida de cuatro clásicos de la literatura universal y no española, a los que se añadió un guión original sobre aspectos biográficos de Ramón Gómez de la Serna: *Este lado del mar* (*Os Lusíadas*), de Camoens (E. Martínez Lázaro); *El club de las suicidas*, de Stevenson (F. Méndez Leite); *Eugenia Grandet*, de Balzac (Pilar Miró); *Ramón* (Ramón Gómez Redondo); y *El retrato de Dorian Gray*, de O. Wilde (Jaime Chávarri).

Los libros tuvo un sesgo cinematográfico muy marcado debido al formato utilizado, el de 35 y 16 mm en color –dominando aquél en la primera temporada y éste en las otras dos–, al rodaje en exteriores y no en estudio³, y al elenco de directores que participaron en el mismo, siendo así que al lado de aquellos pertenecientes a la generación de la Guerra Civil (Arturo Ruiz Castillo) y a lo que en su momento se denominó el Nuevo Cine Español (Fernández Santos, Miguel Picazo, Julio Diamante...), nos encontramos con un importante grupo de

³ Los lugares de rodaje fueron muy variados, en algunos casos elegidos siguiendo lo establecido en el texto literario de referencia. Así, *El licenciado Vidriera* se rodó en Salamanca, Toledo y Alcalá de Henares; *Artículos de costumbres*, de Larra, en el Museo Cerralbo de Madrid; *La Celestina*, en el Palacio de la Fuensalida de Toledo; *La montaña mágica*, en Navacerrada, La Granja de San Ildefonso, Fuente del Berro y los Estudios Roma; el *Poema del Mío Cid*, en Peñíscola, la iglesia de San Justo en Segovia, y Somosierra; *Niebla*, en Salamanca; *Viaje a la Alcarria*, en la Alcarria; *Platero y yo*, en la casa de Juan Ramón Jiménez en Puerto Rico (sólo el exterior) y Palos de Moguer; *Doña Luz*, en Cabra y Lucena; *Este lado del mar*, de nuevo en Peñíscola; *El club de las suicidas*, en San Martín de Valdeiglesias y en Torrelodones; etc.

jóvenes directores recién salidos de la Escuela de Cine y que apenas habían hecho filme alguno a esas alturas (J. Chávarri, E. Martínez Lázaro, A. Ungría...), aunque ya contasen con una dilatada experiencia en el campo de la televisión (Josefina Molina, Pilar Miró, Ramón Gómez Redondo o, en menor medida, Méndez Leite), y en ciertos casos con una imagen unida casi exclusivamente a este medio desde mucho antes (José A. Páramo). No obstante, ese estilo cinematográfico de la serie, que la aproximaba más a los productos de la segunda cadena que a los de la primera, se acompañaba en este caso con un sistema de producción propiamente televisivo, caracterizado por la duración de cada programa entre los cincuenta minutos y poco más de una hora por regla general⁴, una rápida confección de cada capítulo (en torno a los quince días, si bien en algún caso como el de *Viaje a la Alcarria* se llegase a los diecisiete), unos presupuestos limitados –aunque superiores a los de otros programas dramáticos del momento– que se dejaron sentir en el resultado final de los episodios necesitados de una más amplia figuración (caso del *Poema del Mío Cid*, por ejemplo), y unos equipos de rodaje establecidos por los responsables de RTVE en los que apenas había margen para la libre decisión de cada director⁵. Por lo demás, esta mezcla de cine y televisión iba a servir de modelo para futuras series, como fue el caso de *Cuentos y Leyendas*, una vez constatado el éxito de su primera temporada.

El rodaje y la emisión coincidieron con un período lleno de incertidumbres en la historia de este país y durante el cual se sucedieron varios gobiernos y ministros, proclives, según los casos, a la sospecha respecto de una cultura más o menos libre, o a dejar entrar algo de aire en ella que vivificase un ambiente demasiado cerrado; si bien con todos ellos TVE buscó en la literatura del pasado y en la recreación de los clásicos la coartada culturalista que le permitía ocultar un presente problemático.

La serie, encorsetada siempre por una censura que no habría de desaparecer definitivamente hasta finales de 1977, inició su andadura siendo ministro de Información y Turismo Alfredo Sánchez Bella y Adolfo Suárez el director general de RTVE, pues en esta época se rodó el capítulo piloto de *La Fontana de Oro*, pero la mayor parte de los episodios de la primera temporada se realiza-

⁴ La duración osciló entre los cuarenta y cuatro minutos y medio de *Un hombre contra el sol*, y la hora y ocho minutos de *El club de los suicidas*, observándose una notable presencia de programas que no llegan a los cincuenta minutos en la primera temporada.

⁵ Los equipos de rodaje variaron en el transcurso de la serie con cada director y programa, aunque en el caso del montaje, tanto José Luis Berlanga en la primera etapa como Julio Peña en la segunda participaron en diferentes capítulos con directores distintos. La continuada presencia del montador Enrique Agulló en los dirigidos por Fernández Santos quizá pudo deberse a la decisión de éste. Respecto de los guionistas, destacan la presencia de Juan Tébar, Eduardo Delgado y Alberto Méndez, entre otros varios, todos ellos habituales colaboradores de televisión en esa época.

ron con Liñán y Zofío de ministro y Orbe Cano de director general, entre junio y diciembre de 1973⁶, y ya con Pío Cabanillas y Juan José Rosón de ministro y director general, respectivamente, desde enero a abril de 1974; etapa la de estos últimos más aperturista que las de los anteriores y que por ello sólo habría de durar hasta el mes de octubre de ese año, cuando el cese del ministro mostró los límites de aquel «espíritu del 12 de febrero» que Arias Navarro había convertido en el santo y seña de su gobierno. Fue durante esos meses cuando se pudo ver la primera parte de la serie, de igual modo que la aprobación de ideas tan originales como las de otras dos series: *El pícaro*, de Fernando Fernán-Gómez, y *Cuentos y leyendas*. Una parte de los episodios que se emitieron después de la muerte de Franco, en la segunda y tercera temporadas, fueron rodados en 1975, todavía en vida del dictador, mientras otros lo fueron antes de junio de 1976, con el gobierno de Arias Navarro y Peña Aranda de director general. Dentro de estos últimos encontramos algunos que se habrían de ver en el último tramo de la serie, ya con una televisión dependiente del Ministerio de Cultura y siendo presidente del gobierno Adolfo Suárez, que se alternaron con recreaciones hechas con posterioridad, posiblemente en 1977, y no destinadas a *Los libros* en la intención de su directora, como ocurriría con *Eugenia Grandet*⁷.

En resumidas cuentas, un periplo que había comenzado en pleno franquismo y, luego de continuar durante el asesinato de Carrero Blanco y la muerte de Franco, terminaba con el segundo gobierno Suárez, formado después de las primeras elecciones generales de 1977. A lo largo de este recorrido la última temporada fue una especie de cajón de sastre que recogió lo que había prohibido la censura en la segunda (*El retrato de Dorian Gray*), los capítulos que, pensados para ésta, no se llegaron a emitir en esa ocasión (*Este lado del mar*, *El club de los suicidas*), y aquellos otros que no habían sido concebidos con ese objetivo (*Eugenia Grandet*, y quién sabe si *Ramón*). A diferencia de las dos anteriores, diseñadas con parecidos criterios, la última etapa tan sólo sirvió de relleno a una televisión autoproclamada como cultural y necesitada de programas que lo certificaran ante la audiencia, pero que, fuese por desconfianza hacia los restos de la serie o porque la producción de programas culturales

⁶ A la época de Orbe Cano pertenecen probablemente *Artículos de costumbres*, *El licenciado Vidriera*, *El obispo leproso*, *La Celestina*, *Poe o la atracción del abismo*, y *Un hombre contra el sol*, por este orden.

⁷ En 1975 se filmaron *Niebla*, *Viaje a la Alcarria*, *Platero y yo*, y *El retrato de Dorian Gray*; mientras a 1976 pertenecen gran parte de los demás, entre ellos *Este lado del mar* (*Os Lusíadas*) y *El club de los suicidas*, que se emitieron en la tercera temporada. *Eugenia Grandet* es posterior a *La petición*, el primer filme de Pilar Miró, de mediados del año 1976, y de ese episodio dice su directora: «Pero cuando estuvo acabado quise que lo vieran los responsables de Televisión, porque me pareció que podía servir como piloto para una serie planteada así. Y no dijeron que sí ni que no. Simplemente, no respondieron. Se incluyó en la serie de *Los libros* y nadie dijo nada» (Pérez Millán, 1992: 118).

había tomado un nuevo rumbo, nunca tuvo claro qué hacer con ellos, por lo que los incluyó en un horario poco apropiado en clara contradicción con las ínfulas culturales del ministerio del ramo⁸.

Este último hecho choca con la muy favorable acogida que tuvo entre la crítica especializada, los escritores, y ciertos sectores vinculados a la industria del libro (editores y librerías). La revista *Reseña*, por ejemplo, en su balance anual lo situaba entre los tres mejores programas dramáticos del año 1974, al lado de *Suspiros de España*, de Jaime de Armiñán, y de *El Pícaro*, de Fernán-Gómez (1975: 34). Una estimación muy semejante fue la de Baget Herms en *Teleprograma* y Enrique del Corral en *ABC*, el cual, siguiendo el criterio del primero, consideraba que era de lo mejor de ese año y «un programa que jamás debió desaparecer» (1975: 58), algo que no debe sorprender en quien había afirmado con anterioridad que «*Los libros* es –repetámoslo– un formidable e insuperado programa cultural que demuestra que lo docente no está reñido con lo ameno. ¡Ay! Si se hicieran más *Libros* así, o mejor, si es posible, y se suprimiera, en cambio, *Novela* y su error que es horror...» (*ABC*, 1974: 96). Por eso, durante la segunda temporada de la serie, Juan de Mata podía mostrar su entusiasmo en *Cartelera Turia*:

Con grata sorpresa la serie *Los libros* abrió, en 1974, un concepto inédito del cine en TVE: el género didáctico-literario [...]. Pero lo que nos dejó boquiabiertos y admirados fue su originalidad no tanto por el tono didáctico que lo animaba [...] cuanto por lo que dejaba ver en el tratamiento de autores y obras al conseguir lo que nadie hubiese esperado nunca de un programa televisivo nacional: la amenidad, en su sentido más noble (1976: s.p).

Opiniones parecidas a éstas se escuchaban en la encuesta que la revista *Tele/Radio* hizo a un grupo de escritores, críticos de televisión, editores y librerías, en julio de 1974, después de su primera temporada, y en la que, salvo contadas excepciones, además de ser valorada muy positivamente, se animaba a TVE a que continuase por ese camino dado que, como algunos de los librerías consultados aseguraban, se había notado un incremento en las ventas de los libros objeto de la serie, prueba de un cierto éxito de público⁹. No obstante, el

⁸ En agosto de 1977 el ministro de Cultura Pío Cabanillas reunía a los periodistas para facilitarles un dossier sobre la nueva orientación y el peso que la cultura iba a tener en los meses siguientes en TVE («Ha sonado...», 1977: 19-22); y en septiembre de ese mismo año el director general de RTVE Rafael Ansón detallaba ante la prensa la programación del último trimestre del año, en la que *Los libros* figuraba a partir del 29 de noviembre a las 22 horas («RTVE, a partir...», 1977: 8-13), algo que evidentemente no se cumplió y que llevó a Enrique del Corral a lamentarse por ello: «Lo malo es la hora de emisión (siete y media), pero eso es harina de otro costal... Una producción [*Eugenia Grandet*], en suma, digna de *Los libros*, cuyo impacto en la Programación es indudable pese a la hora de emisión, absurda por impropia» (1977: 22).

seguimiento de la misma durante su segunda temporada, y siempre según el panel de audiencia de la citada revista, no estuvo nunca por encima de la media de los diferentes programas de cada semana, sino más bien por debajo, siendo *Los milagros de Nuestra Señora* el que más se aproximó a dicha media (con una puntuación de 7,3 sobre una media de 7,5), mientras que *Una crónica de Madrid* (6,1 sobre 7,5) y *Platero y yo* (6 sobre 7,6) habrían sido los que gozaron en menor medida del favor del público.

Los clásicos, por tanto, podían ser un buen negocio durante el franquismo y los primeros años de la transición. Otorgaban la coartada de una televisión cultural destinada a la divulgación de la alta cultura entre un público interclasista que en buena medida no había podido acceder a la formación escolar, y garantizaban la asepsia ideológica que ofrecen las épocas históricas ya superadas y, por ello, poco conflictivas.

El ministro Sánchez Bella defendía esa labor cultural de la televisión y su papel formativo cuando, a modo de un integrado *avant la lettre* frente a apocalípticos y frankfurtianos, consideraba a los medios informativos como instrumentos del desarrollo cultural, de promoción social y de progreso económico, que no eran enemigos de la cultura, porque «quien lee seguirá leyendo...y quien no lee es posible que acepte la invitación directa o indirecta a leer aquello que la pantalla de televisión, la radio, etc., hagan llegar a su conocimiento», de modo que la política cultural de su ministerio «es de hecho complementaria y está al servicio de la política educativa nacional, que, desde más altos niveles, realiza el Ministerio de Educación y Ciencia» (García Jiménez, 1980: 504).

Lo que TVE entendía que había de leerse iba en la línea de lo recomendado tiempo atrás en el programa de Gaspar Gómez de la Serna *Libros que hay que tener* (1967-68), colección de cincuenta nombres que aquél consideraba básicos e imprescindibles pero entre los que apenas se distinguían a los autores contemporáneos, en contradicción con lo que la propia televisión promovería a través de la colección de libros de la «Biblioteca Básica Salvat de RTV» durante los años 1969 y 1970, que llegaba hasta la «Generación del Medio Siglo», con escritores como Ana M^a Matute, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos y Aldecoa. Dicho canon clasicista cambió notablemente en los años posteriores

⁹ Los escritores entrevistados fueron Ramón Solís, José M^a Sánchez Silva, Ana M^a Matute, Luis Romero y Tomás Salvador. Los libreros hacían constar el incremento de las ventas de los libros recreados por la serie: «Como detalle curioso podemos decir que al día siguiente de la emisión del *Poema del Mío Cid* y de *La Celestina* nos venían pidiendo muchas personas estos libros», «La venta se incrementa en un ciento por ciento, especialmente al día siguiente del programa o durante la semana de emisión en el caso de las novelas. La publicidad televisual no falla nunca», eran algunas de las opiniones («Un programa cultural...», 1974: 22-26).

de la Transición, cuando, sobre todo a partir de 1977, ya en el espacio *Novela*, o ya en las recreaciones seriadas de obras literarias del tipo de *La saga de los Rius* y *Cañas y barro*, se dio entrada en las pantallas a autores del siglo xx más recientes, si bien no siempre con los textos que podían acercarse mejor a las preocupaciones de los españoles de entonces¹⁰.

No extraña, según esto, que en la encuesta de *Tele/Radio* antes mencionada algunos de los entrevistados echasen en falta a más autores contemporáneos en *Los libros*, y que entre los escritores del momento fuese casi un lugar común en su crítica de la programación televisiva esa falta de adecuación de las ficciones del medio al tiempo presente, así como la elección y manipulación de los textos elegidos, especialmente los del espacio *Novela*, el más emblemático de todos ellos.

En un artículo poco citado de Vázquez Montalbán del año 1970 en la revista *Triunfo*, y firmado con el seudónimo de Luis Dávila, el autor acusaba a la televisión de destruir la conciencia crítica del pueblo a la vez que de ser un medio para controlar a las masas, y lo ejemplificaba con el tratamiento dado a la literatura. Primero, al ratificar el estatus literario que más interesaba al sistema; después, mediante la manipulación:

Ante todo, puede discriminar, y así vemos cómo se seleccionan novelas bajo el pretexto de sus naturales cualidades literarias, y una vez seleccionadas, se manipulan bajo idéntica motivación. Los televidentes pueden ‘ver’ de este modo, la literatura sin necesidad de leerla, y llegan a situarse ante ella como un hecho cultural absoluto que precisa de la actualización de la televisión (1970: 52).

Por su parte, José M^a Rodríguez Méndez en 1973, luego de criticar la cultura emitida por televisión como algo meramente cuantitativo, llena de retórica y al margen de la realidad cotidiana, la emprendía igualmente con el espacio *Novela*:

Pues dentro de lo que Vds. entienden por novela [...] lo que ofrecen ustedes a nuestro solaz es la simple historia sentimental de larguísima tradición española [...] Pero no es esto lo principal, sino que ya es cosa archisabida que toda novela [...] ofrecida por TVE ha de estar enmarcada, ambientada y narrada en pleno

¹⁰ Entre las novelas de autores contemporáneos emitidas en 1977 pueden citarse: *Desenlace en Monlló*, de Llorenç Villalonga; *Pequeño teatro*, de Ana M^a Matute; *El hombre de los santos*, de Jesús Fernández Santos; *La espera*, de Sebastián Juan Arbó; *Teresa*, de Rosa Chacel; *Equipaje de amor para la tierra*, de Rodrigo Rubio; y alguna más. La opinión de Pilar Miró, realizadora de *Pequeño teatro*, era representativa de una corriente de opinión muy extendida: ‘Todo esto viene a demostrar que el planteamiento que ha hecho televisión es insuficiente. ¿Que por qué?, pues porque todas estas novelas que se han grabado, aunque de autores españoles y contemporáneos, no tienen nada que ver con la problemática actual y siendo además de los años 40 y 50, no sólo no tienen nada que ver, sino que están más anticuadas que si fueran de principios de siglo’ («Un “Planeta”...», 1977: 44).

siglo XIX. Y no en cualquier parte del siglo XIX, que fue un siglo hartamente movido, sino en el período que va de 1850 a 1900. Vamos, la segunda mitad del siglo XIX [...] Aceptemos, pues, el siglo XIX y sus desdichas. Pero lo que nos asombra aún más es que ese siglo aparezca ante nuestros ojos tan monocorde, tan igual siempre, reducido a presentarnos un conflicto único que es el de la familia y sus problemas, cuando por poco cultos que seamos, sabemos muy bien que en el siglo XIX sucedieron cosas de indudable trascendencia social (1973: 61-65)¹¹.

Nada, pues, de novelas que escamoteaban los conflictos. Ésos no podían ser los mimbres de la ficción a la altura del año 1973, y a demostrarlo contribuyó el primer episodio de *Los libros*, cuya ambientación en el siglo XIX era toda una declaración de principios.

LOS MODERNOS LEEN A LOS CLÁSICOS

Como si se hubiese hecho eco de todos esos planteamientos, los oficialistas y los otros, Fernández Santos establecía para la serie tres objetivos aparentemente inocuos y asumibles por tirios y troyanos: divulgar, informar y entretener. Lo primero significaba dar a conocer unos textos «que, por distintas circunstancias no se pueden dar íntegros, ya por su escasa acción, por su extrema lentitud o por otras dificultades que impiden su tratamiento como las habituales novelas de televisión» (Fernández Santos, 1973: 21); lo segundo, servirse de la dramatización de ciertas escenas no escogidas arbitrariamente sino que pudiesen dar una panorámica del contenido del libro, de su sentido; y lo tercero, alcanzar un nivel de entretenimiento y de amenidad para todo tipo de público, de manera que se suscitase su interés y su deseo de leer la obra (ídem, 1974: 46).

De esta norma didáctica, que era la principal de la serie y de la televisión educativa de la época, surgían otras dos: la de que la dramatización de ciertos pasajes del texto lo era de aquellas escenas significativas que incidían en el sentido de la obra, y que todo el discurso debía regirse por un espíritu ordenador que presentase las informaciones y los mensajes como pertenecientes al campo de lo admitido por la institución académica. Esto último se traducía en la presencia de un presentador, perteneciente a la RAE, que introducía la obra e intercalaba unos comentarios de tipo literario, y en una voz en «off» que, como en el documental, garantizaba la verosimilitud de lo narrado más allá de la ficción, al tratarse de un realismo no ficcional sino basado en documentos y fuentes auténticas alternados con citas de autores de prestigio. En consecuen-

¹¹ Algunas de las ideas de este libro ya las había anticipado el autor en su artículo de *Cuadernos para el Diálogo*, de 1972 (1972: 43-46).

cia, tanto el recurso del «busto parlante» como el de la voz en «off» institucional tenían la función de proteger el discurso de cualquier elemento perturbador capaz de producir disonancias respecto de la norma pedagógica oficial¹², y la de dotar a aquél de un componente poco comprometido, tranquilizador y técnico, que aseguraba el perfecto funcionamiento de lo producido bajo la atenta mirada del «ojo del sabio», para utilizar una expresión de Pasolini cuando criticaba a la televisión italiana (2003: 35). Estas normas funcionaban habitualmente en los programas de orientación cultural (ficciones, biografías, debates...), especialmente la del presentador. A ello aludía Rodríguez Méndez:

Lo digo porque no hay película, obra de teatro, reportaje, programa musical, que no vaya precedido del consiguiente rollo de turno, que sirve como presentación [...] Vamos, quiero decir que son ustedes, además de redichos, prologueros hasta el colmo y que muchas veces podrían ahorrarse los prologuitos, por una razón muy sencilla, y es a saber, que casi nadie los escucha a ustedes (1973: 52).

Los prólogos o presentaciones de los diferentes capítulos, de en torno a los dos minutos de duración, fueron habituales en la primera temporada de la serie, en la que, salvo en cuatro de los episodios que no los emitieron, estuvieron a cargo de Alonso Zamora Vicente, Guillermo Díaz-Plaja, Luis Rosales, y el actor Fernando Nogueras; pero en las dos siguientes fueron suprimidos o sustituidos por otros recursos introductorios, como el de la entrevista con el autor de la obra al principio del episodio y una voz en «off» sobre imágenes dramatizadas, fotos fijas u otros documentos, que ponía en antecedentes al espectador sobre la obra, la época y el autor; siendo también habitual en estas dos temporadas, a diferencia de la primera, el encabezamiento del programa con las mismas imágenes, de un minuto de duración, en las que se veían el edificio de la Biblioteca Nacional y su escalinata exterior, librerías con sus estanterías y mesas llenas de libros, y, por último, el título del programa. Estas imágenes pretendían darle el tono institucional que antes había sido función del «busto parlante» de origen académico¹³. Fuera de estos rasgos más o menos

¹² Manuel Palacio señaló en su momento uno de los principales rasgos del discurso didáctico en la televisión española: «Dicho de otra forma: los pedagógicos textos televisivos no pueden producir disonancias y ruidos que dificulten su circulación en el espacio público y en la imaginaria colectiva (nacional)» (1998: 127).

¹³ Alonso Zamora Vicente fue el presentador de *La Fontana de Oro*, *El licenciado Vidriera*, *Artículos de costumbres de Larra*, y *La Celestina*; Guillermo Díaz-Plaja de *Poe o la atracción del abismo*, *Cuentos de Giovanni Boccaccio*, *Un hombre contra el sol*, *Martín Fierro* y *Fray Gerundio de Campazas*; y Luis Rosales de *El obispo leproso*, *El Libro del Buen Amor* y *Cuentos de la Albambra*, si bien en esta última el prólogo no se emitió, probablemente por su larga duración. Tampoco llevaron prólogo *La montaña mágica*, *En la vida y en la muerte* y *El mundo es como no es*. Por último, el actor Fernando Nogueras fue el presentador y conductor de todo el episodio de *El Poema del Mío Cid*. En la segunda temporada, *Viaje a la Alcarria* llevaba como introducción una entrevista con Cela, mientras *Los milagros de Nuestra Señora* y *La bien plantada*, eran presentadas por una voz en «off» superpuesta sobre las imágenes.

comunes, los modos de plasmar las historias variaron según los directores, pues en ellos encontramos tres tipos fundamentales, que añadían o no a la dramatización de ciertos pasajes de la obra otros rasgos discursivos: el que llevaba, además de la presentación e intervenciones del académico de turno, una voz en «off» que conducía el relato y se apoyaba en imágenes documentales o en fotos fijas, cuyo modelo de referencia sería Fernández Santos, el que sólo incluía el prólogo al principio, y el que se limitaba a recrear el texto literario y, en su caso, ciertos momentos de la vida del autor, pero sin ningún otro añadido. Los dos primeros fueron los más frecuentes en la época inicial, mientras que a partir de la segunda temporada dominó la simple recreación, sin presentación, ni voz en «off», ni imágenes de tipo documental.

Más allá de estas diferencias, notamos en gran parte de la serie un empeño por trascender aquellos objetivos proclamados por su director, incapaces de levantar sospecha alguna, dotándolos de un contenido menos inocuo y más aguerrido, en la línea de lo que escritores como Vázquez Montalbán, Rodríguez Méndez y otros, entendían que debía ser el tratamiento de la literatura por la televisión pública. Y si los dirigentes del medio sólo admitían como ficciones televisivas las que estaban sacralizadas por los textos escolares sin contar con los autores más recientes, los clásicos tenían que hacer un doble trabajo, hablar por ellos mismos y por los demás. Así, los que las autoridades consideraban mudos para el tiempo presente, se volvieron parlanchines y ruidosos, rompiendo con su algarazara el discurso pretendidamente técnico, objetivo y aséptico destinado a tranquilizar a la pequeña burguesía que se sentaba delante del televisor, y convirtieron a la serie en un espacio lleno de inteligencia crítica.

El descalabro de aquella televisión amaestrada se veía venir desde el programa piloto. La elección de *La Fontana de Oro* estaba llena de sentido, además de producirse en un contexto en el que desde hacía algunos años el cine había vuelto sus ojos hacia Galdós¹⁴. Se escogía el siglo XIX, igual que en las telenovelas de la época, pero en uno de sus períodos más conflictivos, el de los momentos iniciales del trienio liberal. Al tono académico de la presentación e intervenciones de Zamora Vicente explicando las coordenadas literarias de la novela, y a la tesis de la voz en «off», reflejo de la posición institucional sobre el libro, que apuntaba a «La libertad y el orden como normas de la vida, la necesidad de acabar con las revueltas dando paso a un tiempo laborioso y fecundo para España», sucedían unas imágenes en donde se veía a gente discutiendo libremente que, aun dentro de sus excesos, tal y como aparecen señalados por el Galdós de 1870 siempre temeroso de los mismos, hablaban de

¹⁴ Las recreaciones de textos de Galdós en el cine español desde 1970 hasta 1974 fueron las siguientes: *Tristana* (Buñuel, 1970), *Marianela* (A. Fons, 1972), *La duda* (R. Gil, 1973), y *Tormento* (P. Olea, 1974).

libertad frente a unos conspiradores realistas que pretendían volver al pasado. Es verdad que la voz en «off», de forma muy cauta, se preocupa por insistir en la idea del orden frente a las algaradas y desórdenes de los liberales más exaltados, pero la elección de esos momentos significativos del texto decimonónico por parte del director-guionista y la dramatización de los mismos, le permiten ejercer un contrapeso frente a las otras voces del discurso. Las apelaciones a la defensa de la libertad son muy sutiles y establecen una corriente subterránea que resulta iluminada por el plano final: se le da al militar liberal Bozmediano un papel casi mayor que el del personaje principal, Lázaro, de manera que su imagen positiva, dialogante, choca con la realidad del ejército español del período franquista; los dos jóvenes, Lázaro y Bozmediano, son capaces de dialogar entre sí para resolver los conflictos, dando entrada a un mundo nuevo frente al de los viejos y exaltados, que prima la moderación ante la exaltación y la represión; se ve una trama conspirativa contra un orden legítimo que llevan adelante Don Elías y los suyos, personajes tratados muy negativamente en tanto que representantes de un pasado represivo y que por su carácter de conspiradores podían ser fácilmente identificables con otros de la historia española más inmediata; y un final, como en Galdós, que muestra a la España auténtica, la que permanece fuera de la vida política, representada por Lázaro y Clara, que cree en la libertad y lleva una vida «pacífica, laboriosa, honrada» (Fernández Santos suprime intencionadamente el cuarto adjetivo de la serie galdosiana, «oscura») en un ámbito rural, alejado de Madrid, pero lleno de esperanza en el futuro, lo cual es subrayado por un plano final en donde frente a la iglesia del pueblo, que aparece al fondo, se yergue en primer término, a la izquierda del cuadro, un árbol recio que simboliza a esa otra España y mira hacia un horizonte abierto que choca con los lugares cerrados y asfixiantes en los que hasta ese momento se había desarrollado la acción.

Rodado con anterioridad a la muerte de Carrero Blanco y proyectado por televisión poco antes de la ejecución de Puig Antich, con una España llena de manifestaciones estudiantiles, de represión y de invocaciones al viejo orden de siempre, el sutil trenzado de este episodio se convertía en una buena brújula para espectadores avezados.

La Fontana de Oro planteaba algunas de las constantes que se iban a reiterar en otros muchos capítulos de la serie. En primer lugar, la recreación muy libre de los textos literarios de partida, mostrando con ello el triunfo de las normas propias del sistema de llegada (la televisión) sobre la adecuación del producto final a las normas literarias de origen¹⁵. Dicha recreación se basaba en la

¹⁵ Para la interpretación de la recreación fílmica y televisiva como una relación entre normas diversas que pueden proceder del sistema de llegada (el cine, la televisión) o el de partida (el literario), así como para el concepto de «adecuación», puede verse a Fernández (2000).

elección de ciertos momentos de la obra que, mediante un efecto acumulativo o de amplificación, podían darle al producto televisivo un sesgo más apropiado para el tratamiento de la realidad del presente. En segundo lugar, la defensa de ciertas propuestas que, ya fuese por su sentido ideológico o por su choque con la moral vigente –como se habría de producir en episodios posteriores–, iban en contra de los criterios dominantes del poder político y los de la televisión. También destaca la utilización de personajes en conflicto con el medio y que hacían más visibles esas intenciones. Por último, una técnica que, gracias al hibridismo de elementos muy diferentes (presentador, voz en «off», imágenes documentales, fotos fijas, dramatización, música...), ponía de relieve las contradicciones entre esos componentes, permitiendo una lectura no cerrada ni unívoca del texto literario, sino abierta a otras interpretaciones más allá de la institucional.

Con esto último la serie se aproximaba a aquella otra coproducida por las televisiones española, francesa e italiana, la de *Leonardo da Vinci* (Renato Castellani, 1972), convertida desde entonces en modelo para muchos de lo que debía ser un programa didáctico capaz de combinar el rigor con el entretenimiento, y uno de cuyos mayores aciertos residía precisamente en un didactismo «que convoca al espectador a completar esos conocimientos antes de ofrecérselos ya digeridos» (Rodríguez Méndez, 1972: 45)¹⁶. Era precisamente esa libertad del espectador frente al reduccionismo de espacios como *Novela*, lo que, como ya se ha visto, se venía reclamando desde mucho tiempo atrás.

En mayor o menor medida no se iba a cejar en el empeño de buscar las rendijas por donde debía entrar el aire fresco, igual, por otra parte, a lo que hacía el cine de esos años. En *El licenciado Vidriera*, por ejemplo, Fernández Santos se servía de la *contaminatio* al fundir los textos de Azorín y Cervantes para dejarnos el retrato no tanto de un loco cuerdo, como en la obra cervantina, cuanto de alguien que, siempre al margen de los demás, ya desde la infancia, acaba por irse de su país porque a éste ya no le sirve una vez vuelto de su locura; exclusión social del personaje semejante al Poe retratado por Emilio Martínez Lázaro, siempre en conflicto con su entorno y en el que aparecen signos de sadismo y de necrofilia sutilmente presentados, a través de los que se entremezclan la vida del autor y algunos de sus relatos como «Berenice» y «La caída de la casa Usher». Aunque el marginado por antonomasia y el personaje más conflictivo con lo que le rodea sea el Oscar Wilde de *El retrato de Dorian Gray*, debido a su desafiantes homosexualidad, que aquí se nos presenta como en otro filme posterior del

¹⁶ De esta serie decía Luis Urbez en la revista *Reseña* que era «el mejor espacio cultural que nos ha ofrecido Prado del Rey en mucho tiempo» (1972: 56).

mismo Chávarri, *A un dios desconocido*, «desde un punto de vista liberal y humanitario que hace de ella un derecho a la libertad» (Hopewell, 1989: 178).

Además, esta presencia de comportamientos de los personajes y de resolución de los conflictos que contradecían la moral de la época es constante en toda la serie. En los artículos de costumbres de Larra, Fernández Santos cambia el final de «El casarse pronto y mal», en el que el marido engañado por su amigo mataba a éste mientras la mujer adúltera se caía por la ventana, para que sea el marido cornudo el único que se muera en un duelo de honor y queden los otros dos sin castigo alguno. En *La Celestina*, el mismo director centra la historia en el personaje de Melibea, frente a la interpretación habitual, y le da a su suicidio un sentido de liberación más que el del trágico fatalismo al que una pasión condenable había arrastrado a los amantes, por lo que se suprimió la intervención final de Pleberio. Y si no había castigo para el adulterio ni para el suicidio, tampoco lo habrá para el presidente de un club tan siniestro como el de los suicidas, que, a diferencia de lo que ocurría en el relato de Stevenson, en el de Méndez Leite consigue escapar sin ningún tipo de condena. En la vida de Emily Brontë que se nos narra de forma muy sucinta en *En la vida y en la muerte*, Alfonso Ungría deja ver una relación incestuosa entre la autora y su hermano Branwell, mientras que Jaime Chávarri en *El mundo es como no es* apunta subrepticamente hacia un Lewis Carroll pedófilo y enamorado de la pequeña Alicia Lidell¹⁷.

Pero quien va más allá en este tipo de planteamientos es de nuevo Fernández Santos en *Los milagros de Nuestra Señora*, que vuelve a utilizar la fusión entre historias diversas del texto de Berceo para darles otro sentido¹⁸, salvo en el caso de la segunda, la de «La abadesa preñada», que no tiene desperdicio. Dejando de lado la historia de Berceo, en la que una abadesa quedaba preñada, pedía ayuda a la Virgen, y ésta la socorría haciendo nacer al niño y entregándoselo después a un ermitaño, en la versión televisiva no es una monja sino una seglar la que tiene el problema –quizá por intervención de la censura–, pero la ayuda de la Virgen se limita a hacer desaparecer al niño sin más, sin que la idea del aborto hubiese pasado por su mente. Más tarde, cuando el obispo venga a regañar a mujer tan liviana, ésta acariciará la mano del religioso y ambos saldrán cogidos de las manos y sonriéndose mutuamente ante el

¹⁷ Al hecho del incesto se refería indirectamente Enrique del Corral cuando atribuía al guión de Lola Salvador Maldonado el haber falseado los sentimientos de Emily por su hermano (*ABC*, 1974_b: 96). Juan de Mata aludía también de modo indirecto al episodio mencionado de la vida de Lewis Carroll: «se hizo un planteamiento modernísimo, partiendo de los últimos estudios sobre el universo lewiscarrolliano» (1976).

¹⁸ Son cuatro las historias narradas en este episodio, pero en tres de ellas se produce la refundición en una de dos de los cuentos del original de Berceo: en la primera, la de «El ladrón devoto» y «El clérigo ignorante»; en la tercera, «El milagro de Teófilo» y «La deuda pagada»; y en la cuarta, «El romero de Santiago» y «El clérigo embriagado».

pasmo de los que contemplan la escena. Algo que no es de extrañar en un episodio de la serie en el que todos sus personajes, generalmente religiosos, se caracterizan por su pragmatismo y no por su sentido arrepentimiento como en Berceo cuando se trata de solicitar la ayuda de la Virgen o de enmendar sus yerros. Cómo tal versión pudo pasar sin que nadie se escandalizase no es de las menores paradojas de la televisión del año 1976.

Tampoco dejaron de estar presentes la situación histórica de España y algunos de sus problemas. En *El obispo leproso*, Julio Diamante enfrenta dos tipos de Iglesia, una más tolerante y abierta, y otra más conservadora, choque que, estando en germen en la novela de Miró, podía interpretarse en el año 1974 como el de aquella seguidora del Concilio Vaticano II y la más doctrinaria del nacional-catolicismo; conflicto que era, asimismo, el producido entre dos Españas diferentes en algunos de los textos de Larra, como se encargaba de recordar la voz en «off» en el capítulo correspondiente de la serie, a lo que añadía las palabras siguientes: «Urge que España se incorpore al movimiento general... Se necesitan hombres nuevos para cosas nuevas... Considerados políticamente, nuestros grandes hombres han sido bien pequeños. Sólo un gobierno fuerte y apoyado en la opinión pública puede arrostrar la verdad y aun buscarla». Difícilmente se podría hacer un retrato más preciso de las necesidades políticas de España durante el franquismo.

De ahí que lo mismo pudiese aparecer un exiliado que añoraba su país desde el extranjero, como el Juan Ramón Jiménez de *Platero y yo*, que la apelación directa a la democracia en el final de *Los milagros de Nuestra Señora*, o que la vinculación del atraso del país con el régimen de Franco en varios momentos de *Viaje a la Alcarria*, en donde vemos cómo el viajero va atravesando pueblos que tienen a su entrada el yugo y las flechas o en su interior un retrato de Franco con una leyenda populista debajo («Que no espante a nadie la palabra REVOLUCIÓN»), hechos que no aparecen en el texto original de Cela. Y ya a la altura de 1977 Pilar Miró ponía el colofón a la serie con su visión de un nuevo régimen social que estaba naciendo, el de la burguesía, en medio de las ruinas del absolutismo anterior y apoyado por la monarquía, de forma que su *Eugenia Grandet* remitía no sólo a Balzac, sino también a lo que estaba pasando durante esos años de la transición política española.

En medio de todo este panorama no sorprende que interviniese la censura. Lo hizo prohibiendo durante dos años *El retrato de Dorian Gray* por su contenido homosexual¹⁹, pero es muy probable que lo hiciese también en otros

¹⁹ Este capítulo se rodó mientras Chávarri hacía *El desencanto*, antes de la muerte de Franco, para lo cual paró el rodaje del filme sobre los Panero. Se trataba de un guión prohibido por la censura que circulaba por Prado del Rey y nadie quería llevar adelante. El director escribió uno nuevo que le fue

casos, aunque no tengamos los datos que lo certifiquen. No se entiende si no el cambio de monja a seglar del personaje ya mencionado de *Los milagros de Nuestra Señora*, o el final moralizador de uno de los relatos del *Decameron*, el de la historia de Elisabetta y el asesinato de su amante por sus hermanos, que no existía en el original italiano.

Mejores unas, fallidas otras –y entre éstas: *Cuentos de Giovanni Boccaccio*, *Fray Gerundio de Campazas*, *Poema del Mío Cid*, y, en menor medida, *La bien plantada*–, en casi todas estas versiones hubo un deseo de apostar por nuevas formas de puesta en escena, por una modernidad experimental que la industria del cine no permitía pero que sí fue posible en la televisión, convirtiéndose varias de ellas en propuestas brillantes, a la altura del mejor cine del momento, y, por ello, necesitadas de revisión.

De tal libertad creativa ya dio cuenta Manuel Palacio cuando al hilo de esta y otras series de Fernández Santos señalaba su papel clave «en el desarrollo de un curioso modelo de relato híbrido: ilustración de textos literarios, parcialmente al margen de la reutilización de los recursos narrativos connaturales a la obra original, y con recursos audiovisuales a caballo del cine de ficción [...] y del documental» (2002: 524); modelo que el propio director situaba en el terreno de un tipo de documental no realizado hasta el momento: «Sí, faltan muchas cosas [en el documental cinematográfico] como la encuesta hecha en forma seria, o cosas como las que yo estoy intentando en la serie *Los libros*, que me gusta y estoy satisfecho con ella. Este camino de creación, que se puede dar en la televisión se queda corto en el cine» (1974_b: 40).

Esta recreación documentalizada o docurecreación, fundada sobre dos elementos como son el documental clásico y la recreación en imágenes de un texto literario, utiliza la técnica del «collage» al mezclar componentes tan dispares como el «busto parlante» o presentador, la voz en «off», las imágenes documentales actuales en medio del relato –cosa que el director hace en *La Fontana de Oro* al introducir en el curso de la narración escenas del presente de un mercado público y del restaurante «L'Hardy»–, las fotos fijas, la dramatización, y una música que puntúa o contradice la acción; todo ello intercalándose con la recreación, funcionando como elipsis en ocasiones, y buscando crear además de la perspectiva dialéctica de los hechos el dominio de la razón sobre la emoción, tal como Rossellini defendía en 1972 para una televisión didáctica²⁰.

autorizado al tratarse de un programa cultural pero siempre que suprimiese doce páginas del mismo, recomendación que no siguió: «Hice caso omiso y rodé el programa íntegro» (*Tele/Radio*, 1977-78: 13-14). Quizá por eso estuvo dos años sin emitirse.

²⁰ «Plus gravement, je dirait que la télévision, en cultivant la émotion plutôt que le discours rationnel, comme au reste, toute notre tradition culturelle, a manqué à sa mission. Elle devait consacrer l'es-

Aunque este tipo de relato sólo lo empleó en toda su complejidad en el episodio piloto, lo cierto es que en los capítulos a su cargo se observa su aproximación al tipo de documental de «modalidad expositiva», de carácter didáctico y biográfico, que parte del principio de que quien organiza el discurso asegura la verdad de lo relatado y está en disposición de probarlo (Nichols, 1997: 68-72). Es un modelo en el cual se imponen la voz en «off» y el testimonio del experto, pero corregidos y equilibrados por el sentido derivado del juego con el resto de los elementos.

Frente a éste, y dentro del mismo género de la docurrecreación, encontramos otro más interactivo y menos expositivo, en el cual falta el presentador y la voz en «off» se combina con la entrevista e imágenes de viejas películas, además de una dramatización con voz narradora superpuesta (*Ramón*, de Gómez Redondo, en donde al final se recrea durante unos nueve minutos una de las historias de Gómez de la Serna, la de la Nardo); mientras que en la versión del *Poema del Mío Cid*, la exposición corre a cargo del actor Fernando Nogueras, siempre presente en la imagen, siendo este episodio el que sigue formalmente más de cerca el de la serie ya mencionada de *Leonardo da Vinci*.

No obstante, hubo otras muchas fórmulas: el documental biográfico (*Poe o la atracción del abismo*), la ficción narrativa (*Este lado del mar*, *Platero y yo*), la ficción narrativa de intencionalidad documental (*Una crónica de Madrid*), la ficción biográfica (*En la vida y en la muerte*, *El mundo es como no es*, *El retrato de Dorian Gray*), y, la más abundante, la simple recreación del texto literario de partida precedida de una presentación previa a cargo del «busto parlante» o de una voz en «off» (*Cuentos de Giovanni Boccaccio*, *El obispo leproso*, *Martín Fierro*, *La bien plantada*, *Cuentos de la Alhambra*), de una entrevista (*Viaje a la Alcarria*), o sin ninguna de las dos (*La montaña mágica*, *Niebla*, *Doña Luz...*)²¹.

E igualmente creativa fue la puesta en escena de varios de los episodios, especialmente los de aquellos directores procedentes de las últimas promociones de la Escuela de Cine, en los que son visibles los hallazgos de la *nouvelle vague* y los nuevos cines de los años setenta con su gusto por los elementos distanciadores y metanarrativos, además de por un imaginario en donde abundaban las relaciones amorosas heterodoxas (incesto, homosexualidad...), como

sentiel des ses forces à inventer un nouveau langage, aussi rigoureux dans sa structure que celui des savants, aussi éloigné donc que le leur de la langue du sentiment...» (Rossellini, 2001: 88).

²¹ Soy consciente de las dificultades de diferenciar unos subgéneros televisivos de otros, y de ahí que las denominaciones citadas deban verse como una aproximación de carácter más pedagógico que de otro tipo para tratar de explicar la enorme variedad de propuestas que hubo en la serie. En cualquier caso, Jaime Barroso ha buceado con tino por este mar proceloso y a él remito (2005: 171-206).

ya se dijo anteriormente. En cuanto a lo primero, el paralelismo con la novela experimental española de esos mismos años es más que evidente.

Son de destacar, por ejemplo, los capítulos a cargo de Alfonso Ungría, en los que es fácil de ver todo el recetario de dicho modelo de representación cinematográfica, muy especialmente en la godardiana *Una crónica de Madrid* (el operador-director que dirige la cámara hacia el espectador en el inicio de la historia, la estructura en bloques compartimentados por los rótulos –con fragmentos de textos de varios escritores– que pautan el relato, la multiplicidad de los focos de ocularización, con la cámara moviéndose alrededor del personaje, la historia llena de saltos y huecos, la mezcla de materiales heterogéneos –voz en «off», textos literarios, mezcla del color y el blanco y negro, el grupo pop de moda y un fondo de música actual...–, etc)²², aunque también en su brillante *En la vida y en la muerte*, con sus encuadres oníricos y esa recreación desmedida, por exageradamente melodramática, de ciertos fragmentos de *Cumbres borrascosas*²³. A mayores de esto, la metanarración, bajo la forma de comentarios sobre la obra, y el juego de espejos o *mise en abîme* provocado por el uso del teatro dentro del teatro, abundan por doquier: *El licenciado Vidriera*, *El libro del Buen Amor*, *El mundo es como no es*, *La bien plantada*, *El club de los suicidas*, *Este lado del mar*, *El retrato de Dorian Gray*... Especialmente significativos son, en este sentido, *Platero y yo* y *Eugenia Grandet*. El primero, porque bajo la ficción y parodia al mismo tiempo de un reportaje televisivo sobre la figura de Juan Ramón Jiménez y su conocido libro, se contraponen el mundo ficticio de las luces de la popularidad (la televisión) y la luz del espíritu que, a través de la luminosidad de Moguer, remite al sentido más hondo de aquel libro juanramoniano, espejo «sui generis» de la propia serie de *Los libros*, con su mezcla de cultura de masas y de minorías; y *Eugenia Grandet*, por el desdoblamiento brechtiano de los actores que encarnan a los personajes, quienes interrumpen la acción continuamente para explicar, dirigiéndose al espectador, la obra de Balzac y su contexto histórico, a veces por medio de un proyector de diapositivas.

Por último, convendría citar la versión del *Martín Fierro* hecha por Julio Diamante, cuya estructura musical («musical velazqueño», en palabras del pro-

²² El grupo de pop que ahí aparece interpretando una canción es *Burning*, mientras que la música de fondo y de los títulos es una pieza instrumental de Pete Townshend («Meher Baba M4») que más tarde figuraría en un álbum de *The Who* con el título de «Who are you?», utilizada muchos años después por la serie de la televisión norteamericana *CSI: Las Vegas* en la cabecera del programa, como en su momento me hizo notar mi colega Carmen Peña Ardid.

²³ El siempre agudo crítico del *ABC*, Enrique del Corral, dijo de este episodio que «*En la vida y en la muerte* nos ha parecido, por dirección-realización y por los matices de la interpretación, el mejor espacio de *Los libros* (1974, : 96); y algo parecido mantenía Juan de Mata, quien subrayaba la «delirante y distanciada recreación de fragmentos de *Cumbres borrascosas*» (1976).

pio director en la presentación del mismo cuando se volvió a emitir en 1982) permanece como un caso único dentro de las ficciones del período, a excepción de uno de los capítulos que Josefina Molina habría de realizar más tarde para *Cuentos y Leyendas (La leyenda de la rubia y el canario)*.

En definitiva, esta serie marcó uno de los momentos más originales, libres y creadores de la televisión de entonces, por su variedad y por su aprovechamiento de los resquicios por donde se introdujo un relato didáctico novedoso y crítico capaz de dejar al desnudo las vergüenzas de aquel discurso cultural amojamado propio del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARROSO, Jaime (2005), «Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española», en M^a Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece*, Madrid, Ocho y Medio, pp. 171-206.
- CORRAL, Enrique del (1974_a), «Televisión. Martín Fierro», *ABC* (21 de abril), p. 96.
- (1974_b), «Televisión. En la vida y en la muerte», *ABC* (26 de mayo), p. 96.
- (1975), «Televisión. Los diez mejores y peores 74», *ABC* (19 de enero), p. 58.
- (1977), «Balzac, Méndez, Pilar Miró» *ABC* (17 de diciembre), p. 22.
- CHÁVARRI, Jaime (1977-78), Noticia de *Tele/Radio*, núm. 1044 (28 de diciembre-1 de enero), pp. 13-14.
- DÁVILA, Luis [pero Vázquez Montalbán] (1970), «Televisión frente a literatura», *Triunfo*, núm. 423, año XXV (11 de julio), pp. 50-54.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2000), *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Santiago, Universidad.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (1973), «Nuevo programa de TVE: *Los libros*. Jesús Fernández Santos, guionista y realizador», *Tele/Radio*, núm. 805 (28 de mayo-3 de junio), p. 21.
- (1974_a), Entrevista de José A. Sentís, *Tele/Radio*, núm. 849 (1-7 de abril), p. 46.
- (1974_b), «Un mundo para la imagen. Jesús Fernández Santos», *Tele/Radio*, núm. 871 (2-8 de septiembre), pp. 38-40.
- (1976), «De Jesús Fernández Santos a Venancio Muro. *Los milagros de Nuestra Señora*», *Tele/Radio*, núm. 956 (19-25 de abril), pp. 40-41.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1980), *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, CSIC.
- «Ha sonado en TVE la hora de la cultura» (1977), *Tele/Radio*, núm. 1024 (8-14 de agosto), pp. 19-22.
- HOPEWELL, John (1989), *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones El Arquero.

- JUAN DE MATA (1976), «TVE. Deleitar aprovechando (I). *Los libros*», *Cartelera Turia*, núm. 628 (2-8 de febrero), s. p.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- PALACIO, Manuel (1998), «Cervantes en zapatillas y en el castillo familiar», en E. de la Rosa et al. (coords.), *Cervantes en imágenes*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 121-138.
- (2002), «Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión», en C. F. Heredero (coord.), *La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español*, AAC-CE, pp. 519-537.
- PASOLINI, Pier P. (2003), *Contre la télévision*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- PÉREZ MILLÁN, J. A. (1992), *Pilar Miró directora de cine*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- PRÉDEL, R. (coord.) (1992), *Les scénaristes de télévision*, monográfico de *CinémAction* (juin).
- Reseña* (1975), núm. 81 (enero), p. 34.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José M^a (1972), «El empeño cultural y artístico», *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XXXI (julio), pp. 43-46.
- (1973), *Carta abierta a televisión española*, Madrid, Ediciones 99.
- ROSSELLINI, R. (2001), *La televisión comme utopie*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- «RTVE, a partir de octubre. Nuevos horarios y esquema de programación» (1977), *Tele/Radio*, núm. 1031 (26 de septiembre-2 de octubre), pp. 8-13.
- «Un «Planeta» para Novela. *Pequeño teatro*, de Ana M^a Matute» (1977), *Tele/Radio*, núm. 1002 (7-13 de marzo), pp. 44-45.
- «Un programa cultural, a encuesta. *Los libros*» (1974), *Tele/Radio*, núm. 862 (1-7 de julio), pp. 22-26.
- ÚRBEZ, Luis (1972), «Leonardo da Vinci. Renato Castellani», *Reseña* (abril), pp. 55-57.