

CONTEXTOS DISCURSIVOS AUDIOVISUALES DE LA NOVELA ESPAÑOLA DE LA TRANSICIÓN

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA | UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

El estudio de la novela española de la Transición se ha revelado tan complejo como cualquiera de los fenómenos políticos, sociológicos o literarios que tuvieron lugar en aquellos conflictivos años. De ahí que los tempranos y escasos inventarios a pie de obra –como los de Santos Alonso o José Antonio Fortes¹– deban ceder parte del terreno desbrozado ante reflexiones críticas y recuentos más reposados que determinen las características de la actividad en este momento histórico de «corta duración» –más bien cortísima– y la sitúen en el contexto de la más larga longitud de onda narrativa de las décadas anteriores, especialmente desde las vísperas de los sesenta y, de modo general, de los cambios y nuevas orientaciones de la narrativa internacional y su recepción en España.

Como sucede al valorar otros muchos aspectos de la Transición, la consideración de la novela ha despertado opiniones encontradas. A este respecto, un reconocido estudioso del realismo lamentaba hace unos años que, pese a vivirse en la España de la Transición una situación histórico-social colectiva privilegiada, tan irrepetible momento no había inspirado novelas verdaderamente significativas². Alonso, por su parte, pese a recoger un centón de novelas de estos años en su temprano balance *La novela en la Transición*, negó en su día incluso la existencia de unas peculiaridades narrativas diferenciadas, por cuanto el continuismo con la novela anterior era mucho más visible que la renovación o el nacimiento de nuevos valores. No obstante, frente a juicios

¹ *La novela en la Transición*, Madrid, Dante, 1983 y *Novelas para la transición política*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1987, respectivamente. Con posterioridad, Alonso ha publicado *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.

² Pocas veces en la historia a una generación le ha sido otorgado el don novelesco de verse involucrada en una aventura histórica tan trascendental, y menos veces aún una generación ha vuelto tanto la espalda a un don así. La generación del 68 no quiso enténderselas con España, no aceptó la historia a la que la nacieron, y por no historiar, ni siquiera se historió a sí misma (Joan Oleza, «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, 589-590, 1996, p. 39).

tan severos y restrictivos como éste, existen otras opiniones que presentan la década que inaugura la muerte de Franco como «los años del triunfo de la ficción» en sus diversas modalidades: entre ellas, los relatos de ciencia-ficción, los cómics, la literatura infantil o la novela policiaca³.

De todos modos, y al margen de cualquier tentación de maximalismo crítico, cabe reconocer que los años posteriores a la muerte de Franco representaron una época de transición también para la novela, la cual ofrecerá un itinerario complejo que no siempre queda explicado por razones coyunturales de inmediatez o de mero oportunismo comercial. Cabe recordar en este punto posiciones sensatas como la de Fornieles, quien pretende contrarrestar con dos razones de peso el escaso valor que se concede a las novelas publicadas durante esos años que siguen de cerca los sucesos y los problemas de la Transición:

En primer lugar, la novela no podía vivir de espaldas a unas inquietudes que marcaron decisivamente las vidas de los españoles. Buena prueba de ello la ofrece el que los principales premios literarios —el Planeta, el Nadal— recayeran, en ese momento, en novelas vinculadas directamente a los debates de la Transición: *En el día de hoy*, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *Lectura insólita de El Capital*, *Conversación sobre la guerra*.

En segundo lugar, el valor de estas novelas tiene su origen en la propia naturaleza de las tareas que era preciso afrontar en la sociedad española. Aunque los años de la Transición aparecían ante todo como un proceso en el que lo fundamental eran las reformas políticas, la consecución de este objetivo suponía introducir también cambios decisivos en la vida cotidiana de los españoles, pues el establecimiento de la democracia implicaba eliminar, al mismo tiempo, las diferencias que separaban nuestras costumbres y nuestras formas de pensar de las aceptadas por los países de la comunidad europea.

Para añadir a continuación que tanto la novela como otras manifestaciones creativas estaban destinadas a ocupar un lugar de privilegio en la Transición como termómetro de una nueva sensibilidad y de un modo nuevo de entender las relaciones sociales y personales, ya que la relativa facilidad con que la democracia sustituyó al anterior régimen se debió en parte a la falta de respetabilidad intelectual del franquismo y a la consideración, por tanto, de que el sistema político y el conjunto de valores propios de un régimen autoritario constituían una anomalía condenada a desaparecer⁴.

³ Por ejemplo, aunque con notable superficialidad, en el volumen colectivo *Diez años de democracia en España (1976-1986)*, Barcelona, Tibidabo, 1989, p. 122.

⁴ Javier Fornieles Alcaraz, «Señor exministro», novela de Torcuato Luca de Tena, y la estrategia de Alianza Popular durante la Transición», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 6, 2003.

Por otra parte, existió también una apreciable revitalización genérica. El cultivo intensivo de nuevos temas y de nuevas modalidades –policiaca, negra, utópica, histórica de aventuras, erótica, etc.– enriqueció el panorama de la narrativa, que conquistó así sectores más amplios de un público lector y creó las bases de una industria editorial desconocida hasta entonces en España. Tal fenómeno, más sociológico que puramente literario, fue el resultado de muchos vectores concurrentes, como el desarrollo económico, la conquista de las libertades, la relajación censora del tardofranquismo, la profesionalización de la industria editorial y del oficio de escritor, etc. En el contexto de todas estas circunstancias apuntadas, tuvo lugar también un reencuentro con un nutrido grupo de lectores de novela quienes, al borde de la saturación de experimentalismo, habían terminado apartándose de la narrativa dominante en los últimos años.

El presente artículo pretende llamar la atención sobre un fenómeno hasta ahora escasamente valorado: el de ese llamativo reencuentro de la novela con el lector, el cual tiene en la televisión del último franquismo y de comienzos de la Transición una de sus claves explicativas determinantes.

EL IMPERIO POPULAR DE LA CAJA LUMINOSA

Durante las primeras secuencias de *Historias de la tele* (1965), de José Luis Sáenz de Heredia, y después de una serie de morosos planos largos de tejados de ciudades y pueblos de la España en vías de desarrollo donde habían crecido antenas como hongos, una engolada voz en *off* comparaba la capacidad de seducción del nuevo artilugio con la de los héroes de folletín. Y no le faltaban razones para tal símil. El «omnívor» receptor se había convertido en un «volcán» que «nos traía todo»: diversión, información, una ventana a la cultura y un mejor conocimiento de los pueblos. Incluso brindaba al espectador la oportunidad de saber quién fue la favorita de Luis XIV... Desde las misteriosas entrañas del blanco y negro de la caja parlante, la propaganda oficial asomaba su autocomplaciente hocico para felicitarse por el milagro de que por fin toda la familia permaneciera unida frente al televisor, y de que cada vez hubiera más españolitos de a pie cuyo nivel adquisitivo les permitía comprar uno de esos mágicos receptores (¡lo que demostraba que cada vez «había más gente que tenía 18.000 pesetas!»).

Baste recordar unos pocos datos significativos. 1965 fue el año inaugural de la que se ha denominado con propiedad «edad de oro» de la televisión en España, en la que se sucedieron diversos acontecimientos y novedades técnicas que iban a respaldar la consistencia de la hasta entonces limitada parrilla de la programación diaria. Por ejemplo, se puso en funcionamiento el estudio 1 de Prado del Rey y comenzó a dar sus primeros pasos el UHF o segunda cadena,

especializada en temas culturales. Otro de los hitos de ese año de gracia lo representó también la entrada de España en la red audiovisual internacional, lo que conllevaría de modo obligado la internacionalización del medio más allá del horizonte represivo impuesto por la Dictadura. Así, en Prado del Rey se realizó una demostración de televisión en color por el sistema francés SECAM; desde la catedral de Toledo, TVE ofrecía a más de cien mil espectadores europeos la misa de Pentecostés oficiada según el rito mozárabe, y el BOE daba cuenta del acuerdo por el que España establecía un régimen para su incorporación al sistema mundial de telecomunicaciones vía satélite.

Con la supresión en 1966 del impuesto sobre los televisores, la popularidad de la televisión recibió un impulso tan decisivo que dejó de ser un objeto de lujo para convertirse en un electrodoméstico habitual en cada casa. El informe FOESSA constataba en ese mismo año la existencia de un receptor de televisión en el 32% de los hogares españoles (tan solo a cuatro puntos de distancia de quienes declaraban poseer frigorífico y a ocho de los afortunados que disponían de baño o ducha), porcentaje que tres años más tarde ascendería al 62%.

En el tramo final del breve recorrido que considera este artículo, cuando faltaban todavía varios años para que la programación de la propia TVE se sintiera prisionera de los índices de audiencia, Vázquez Montalbán –quien cifró en unos «dos millones largos» los aparatos de televisión existentes en el país– consideraba que la cultura de masas en España únicamente estaba representada ya de hecho por la televisión y la canción moderna, «los dos *mass media* más condicionantes de las masas, herederos de la hegemonía detentada en las décadas anteriores por la radio y el cine»⁵. Y no venían a decir otra cosa los datos que aportaba la encuesta «La realidad cultural en España», realizada por el Ministerio de Cultura en 1978. En ella se revelaba que el número de personas que veían la televisión todos los días era del 79,6%, con un promedio de 17 horas semanales. Seis años más tarde (1984), la Encuesta General de Medios cifraba en el 90% el número de adultos que veían diariamente la televisión y los jóvenes apenas les iban a la zaga (82%)⁶.

⁵ Se daba la circunstancia de que también la música tuvo desde el comienzo cita habitual en la programación de la que Umbral denominaría con insistencia «la caja tonta», con programas que rozaban los veinte millones de audiencia. En este sentido, Vázquez Montalbán afirma en su *Libro gris sobre Televisión española* que era posible demostrar que esa cultura de masas llegaba a los hogares españoles diversificada a sectores de edad diferentes: el público con más apetito de televisión estaba constituido por los niños y los adultos, mientras los adolescentes y los jóvenes demostraban su devoción por el «quita y pon» de los microsucos.

⁶ Datos que confirmaba también el Ministerio de Cultura, en la encuesta «Empleo del tiempo por los jóvenes» realizada en ese mismo año, incluso en los segmentos de edad excluidos por Vázquez Montalbán de la adicción televisiva diaria. La televisión ocupaba el 78% del tiempo libre de los jóvenes

Los resultados de otras muchas encuestas de comienzos de la década de los ochenta coinciden en estos porcentajes de audiencia⁷, los cuales quedan simbolizados de modo elocuente con la imagen habitual de la entronización del televisor en el lugar más visible del comedor de la casa (con el consiguiente drama de incomunicación familiar, que denunció en su día el novelista catalán Guillem Viladot en *Ricard. Tingues memòria de mi* (1976), y sigue reflejando hoy día la serie *Cuéntame lo que pasó* en sus reiterados primeros planos del receptor presidiendo la comida o la cena familiar).

Lo sustancial de estas estadísticas lleva a concluir que entre 1973 y 1982 la Televisión –TVE, la única existente hasta la llegada de las cadenas privadas– era vista durante la Transición prácticamente en la totalidad de los hogares españoles. De ahí que constituyera un eficazísimo medio de difusión cultural y, por supuesto, un campo de observación obligado para cualquier indagación en la sociología de la cultura de la época.

Adquiere, por lo tanto, pleno sentido hablar de una «edad de oro» cultural televisiva entre 1966 y 1982 y, correlativamente, de una «edad de plata», entre 1976 y 1982.⁸ Si ya la primera gran macroencuesta sobre los medios de comunicación en España, realizada en 1964 por el Instituto de Opinión Pública, daba cuenta de la existencia de un público de televisión formado, con gustos definidos, que alcanzaba a amplias capas de la población, en su baño plateado entre 1975 y 1982 tal marbete hará justicia tanto al hecho de la definitiva llegada del receptor televisivo a todos los hogares, como a su indiscutible capacidad de difusión masiva y al elevado nivel de aceptación de mostrado por la audiencia.

LA TELEVISIÓN Y EL ARTE DE NARRAR

En sus orígenes, TVE tuvo que improvisar día a día sus programas a golpe de intuición y dar soluciones de urgencia a los problemas de emisión sobrevenidos en cada momento. Como ha venido a recordar uno de sus primeros realizadores, nació «políticamente hija y administrativamente hermanastra de Radio Nacional de España», investida del sentimiento de superioridad de ser una visualización de la radio, a cuyas técnicas y a las del teatro debió gran parte de

entre 15 y 24 años (con una media de 2 horas y 37 minutos, porcentaje que superaba abrumadoramente al de otras manifestaciones culturales, como la prensa (7%), la radio (21%), los libros (21%) o la asistencia a salas de cine (2%).

⁷ De modo especial, las recogidas y comentadas retrospectivamente por los sociólogos Enrique Gil Calvo y Elena Menéndez Vergara en *Ocio y prácticas culturales de los jóvenes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

⁸ Cfr., entre otros, Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001.

su inicial desarrollo⁹. Tras los pasos de la radio, la narración seguía siendo el elemento básico de todos los espacios televisivos. En un sentido general, cada parrilla diaria considerada en su totalidad podría considerarse como un macro-relato, marcado por las correspondientes cartas de ajuste y compuesto a su vez por la suma de relatos de cada programa¹⁰.

La mayor parte de los programas, cualquiera que fuera su género o su naturaleza temática, se narraban o se comentaban al hilo del discurrir de las imágenes. Incluso los dramáticos –realizados inicialmente por hombres de teatro o procedentes del campo literario– poseían, pese a la dependencia de las convenciones teatrales de su emisión, una naturaleza eminentemente narrativa. En este punto, su realización no se diferenciaba en mucho de los espacios titulados «novela» o de otras adaptaciones en las que la voz en *off* suplía las carencias técnicas y la escasez de medios que lastraban las producciones.

Ni que decir tiene que toda narración implicaba en principio una presentación y una interpretación de la realidad a la luz del aleccionamiento político y moral del aparato propagandístico de la Dictadura. Los telediarios, por ejemplo –que la memoria colectiva seguiría asociando durante muchos años a los *partes* de guerra–, seguían perpetuando las pétreas lecturas de noticias de un cuarto de siglo de tradición radiofónica autoritaria. La carencia de medios y el carácter artesanal del directo de muchos programas de primera hora hicieron homologables durante años los informativos televisivos a los radiofónicos. Como en la tradición oral más primitiva, una mesa y una silla eran suficientes para proporcionar verosimilitud a la narración de las noticias del día. Aunque, pese a lo rudimentario del procedimiento y a la poco disimulada manipulación que conllevaba, la información diaria que emitía el receptor, como si de la caja mágica de un prestidigitador se tratara, generaba en el televidente un doble encantamiento: el del hipnotismo de todo relato oral y el de la fascinación de las imágenes, tan próximas y verosímiles que no pocas personas de edad avanzada respondían cortésmente al «Buenas tardes» o «Buenas noches» de los presentadores...¹¹.

Bajo este concepto genérico abierto de *lo ficcional* como narración extensa –la de un día de emisión–, fragmentaria y seriada en sus distintos programas, se incluyen, pues, la mayor parte de las producciones televisivas de la parrilla

⁹ Pedro Amalio López, *La historia de la televisión en España*. En Jaime Barroso y Rafael R. Tranche, eds., *Televisión en España, 1956-1996, Archivos de la filmoteca*, 23-24, 1, 1996, p. 18.

¹⁰ Cfr. la síntesis de Inmaculada Gordillo en *Narrativa y televisión* (Madrid, MAD, 1999), pp. 11 y ss.

¹¹ Aunque el relato viniera marcado no pocas veces por un tiempo narrativo diferente al tiempo real, ya que el más mínimo fallo técnico obligaba a un desfase cronológico, con sus correspondientes paréntesis musicales a modo de compás de espera que enmarcaba y acrecentaba las expectativas del relato.

de la Transición. Respondían sin excepción al que todavía hoy sigue considerándose el principio narrativo general del medio –común a todos los programas televisivos, desde los informativos a los de entretenimiento o los deportivos–, ya que *en todos los espacios se contaba algo*.

De modo más específico, la televisión comenzó a potenciar desde mediados de los sesenta un amplio abanico de formatos narrativos de producción propia: el telefilme, la telecomedia o comedia familiar, el teledrama o culebrón, las series o las miniseries de acción. «Por estos años se producen las primeras series filmadas de TVE, realizadas ya en formato más próximo al cine y más alejadas de la puesta en escena teatral. La primera de ellas fue una serie de aventuras titulada *Diego de Acevedo*, dirigida por Ricardo Blasco y escrita por Luis de Sosa. Al relato de aventuras le siguió otro género que se terminará consolidado dentro del medio televisivo: la comedia doméstica –que comenzó en España con *La familia Colón*, escrita por Oswaldo Dragún y dirigida por Julio Coll–, género que poco más tarde será popularizado gracias a la serie escrita y dirigida por Romano Villalba *La casa de los Martínez*. Y, para completar la oferta de géneros, también el terror tuvo su protagonismo con la recordada *Historias para no dormir*, de Chicho Ibáñez Serrador¹².

No obstante, el proceso no fue lineal ni sencillo. En favor de su progresiva complejidad jugó tanto la renovación tecnológica como la misma educación del espectador en la comprensión del lenguaje narrativo audiovisual. A este respecto, es importante destacar por vía de ejemplo que la aceptación mayoritaria de los telefilmes norteamericanos desde el comienzo de la existencia de TVE (*Perry Mason*, *Bonanza*, *Caravana*, *El Santo*, etc.) había supuesto ya el aprendizaje acelerado de un determinado lenguaje de género que iba calando poco a poco entre los telespectadores españoles, imponiendo un ritmo de lectura de las imágenes que aturdiría a los menos adictos a las salas cinematográficas, que hipnotizaba a los niños y colapsaba el entendimiento de las personas mayores, que se retiraban espantados del televisor aduciendo que «no entendían nada»¹³.

¹² *Narrativa y ficción* cit, pp. 33-35. Cfr. también Mario García de Castro, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Madrid, Gedisa, 2002.

¹³ Las reflexiones de Juan Guerrero Zamora a este respecto son bien elocuentes: «Hoy estamos tan habituados a la lectura del lenguaje audiovisual (los niños de entonces aprendíamos su abc) que nos cuesta trabajo imaginarnos cómo, en aquella España, la irrupción del televisor hizo en pocos años por la difusión masiva del lenguaje cinematográfico lo que no se había logrado en medio siglo de exhibiciones de películas de cine. Hasta que, por motivos profesionales, no he vuelto a ver imágenes de aquellas series, no he sido verdaderamente consciente de la gran influencia del televisor para las personas de mi generación (cuya memoria colectiva común se nutre de estas imágenes; quizá somos la primera generación que comparte en su memoria un número tan ingente de imágenes: esto pone de manifiesto la gran revolución cultural de la televisión, forjadora de una memoria colectiva). «La ficción televisiva en España». En Jaime Barroso y Rafael R. Tranche, eds., *op. cit.*, p. 76.

Cotas más que aceptables de dicha formación del espectador pueden situarse a comienzos de los setenta, década en la que el español medio estaba ya familiarizado con una narrativa que, en justa correspondencia, no solo había terminado modelando los gustos populares, sino que incluso era capaz de mediar en los gustos estéticos y temáticos de los espectadores más exigentes. Será a partir de ese momento cuando la narración televisiva y la propiamente novelesca o procedente de la literatura narrativa confluyan y se desarrollen de modo paralelo en sus diferentes formatos y modalidades genéricas bajo los que aparezcan.

Y ese campo básico de convergencia común fue el realismo, al tener que habérselas, tanto la novela como vehículo tradicional en letra impresa, como el nuevo medio y su resolución en imágenes, con una realidad cotidiana que la Transición estaba redescubriendo como novelable y, por primera vez, como «televisable» en los imprevisibles sobresaltos políticos y sociales del día a día.

De ahí que la televisión de la Transición no solo merezca ser recordada por el irrefutable mérito de haber acertado a narrar un tiempo histórico-social nuevo preñado de ilusiones y expectativas colectivas, ni tampoco únicamente por haber logrado sobrevivir a las tensiones ideológicas y a las transacciones políticas de calado que, especialmente durante el mandato de Adolfo Suárez, se libraron en su seno. Al margen del viento a favor de esta coyuntura histórica y del empujón definitivo que proporcionó a su desarrollo, la televisión de la Transición se caracterizó ante todo por una llamativa puesta a punto en tecnología y recursos y por una renovación de estéticas y formatos que la condujeron a alcanzar su mayoría de edad en una completa sintonía con las televisiones europeas más avanzadas.

Dada esa indiscutible edad áurea del nuevo medio audiovisual y su incontestable influencia sobre la sociedad del tardofranquismo y de la Transición, era inevitable que su eruptiva riqueza ficcional incidiera en el ámbito de la creación literaria y, de modo concreto, en el género novelesco, máxime cuando venía a suponer de hecho un eficaz recambio popular a espectáculos que, como el teatro o el cine, registraban una asistencia escasa y esporádica. Por otra parte, de la inagotable capacidad de absorción del nuevo medio resultó una progresiva asimilación e integración de los distintos lenguajes de ambos espectáculos, reconocidos ya entonces con la vitola de clásicos. La televisión comenzó a deslumbrar en toda Europa cuando el cine había dado ya todo de sí en técnicas y en temáticas (un cine que, por otra parte, no era accesible a un público masivo mas que de tarde en tarde). De otra parte, la escritura televisiva había ido distanciándose de modo progresivo del estatismo teatral del directo en el que había nacido «para aproximarse hasta la identidad a las cali-

gráficas filmicas, tanto las del modelo de Hollywood como las modernas escrituras deudoras de la *nouvelle vague* francesa»¹⁴.

Gran parte del hipnotismo colectivo que ejerció el nuevo medio se debió a su capacidad para contar y para seducir con la narración de historias, acontecimientos reales o pertenecientes al ámbito de la ficción puramente imaginativa. Frente a la esencia inmutable y taumatúrgica de los discursos del cine y del teatro, la televisión había nacido huérfana de un lenguaje específico, aunque convertiría pronto la necesidad en virtud y con el tiempo ha venido demostrando su sorpresiva versatilidad y sus virtualidades de absorción de todo tipo de discursos.

Pronto ese discurso electrónico en constante mutación iba a revelarse como un verdadero «bazar audiovisual» y, a su vez, como un ininterrumpido procedimiento de ordenación, transformación y aprovechamiento de materiales audiovisuales heterogéneos para convertirlos en «formas relatables». Pero en el umbral de la edad áurea de la televisión en España, los hombres del medio eran conscientes del cordón umbilical que lo seguía uniendo a la radio, al teatro y al cine. Un pionero en la historia del medio como Baget hacía votos por la futura consolidación de un lenguaje específicamente televisivo¹⁵. Todavía hoy sigue considerándose aquel emergente relato electrónico en su radical hibridez: como diluido entre «un tratamiento de aparente continuidad con el estilo clásico (heredado del cine, del teatro e incluso del serial radiofónico) en programas como telefilmes, telecomedias, series, seriales, *shows*..., y la adaptación de algunas de sus funciones a diversos formatos televisivos, como concursos, informativos, musicales...»¹⁶.

TELEVISIÓN ESPAÑOLA Y LA RECUPERACIÓN DEL LECTOR DE NOVELAS

Suele señalarse de modo casi escolar la fecha de 1975 como la de ese reencuentro de los novelistas con los lectores, a partir de un pacto implícito de

¹⁴ Eduardo García Matilla, «Televisión española 1975-1982: los cambios antes del cambio». En Jaime Barroso y Rafael R. Tranche, eds., *op. cit.*, p. 91.

¹⁵ «Lo televisivo no existe; llegará a ser realidad algún día, como ya lo son el teatro, que tiene su personalidad propia tras muchos siglos de existencia [...], como ya la está teniendo el cine, que ha quedado etapas para llegar a un momento de evidente desarrollo personalísimo en el que lleva una vida independiente. En la actualidad, esa búsqueda de lo televisivo es dar palos de ciego en un cuarto oscuro; toda evolución artística es lenta y difícil y resulta un tanto presuntuoso definir aquello que es televisivo y lo que no lo es. Díganos mejor que ciertas emisiones y ciertas funciones de la TV son, sencillamente «televisables», del mismo modo que ya existen otras que no lo son en modo alguno. Éste sí puede ser un primer paso hacia el encuentro de lo televisivo, de lo verdaderamente televisivo» (José María Baget: *Televisión, un arte nuevo*. Madrid, Rialp, 1965, p. 224).

¹⁶ Rafael E. Tranche, «Las nuevas tecnologías y el relato electrónico». En Encarna Jiménez Losantos y Rafael Sánchez Biosca, eds., *El relato electrónico*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989, p. 236.

complicidad mutua en torno a unos valores comunes: el interés, la imaginación, la lectura como mero entretenimiento, el gusto por leer una historia y en última instancia, el realismo en sus diversas vertientes. La novela realista y testimonial, dominante en las dos décadas anteriores, apenas había logrado interesar a un público mayoritario (y algunos de cuyos títulos solo más tarde llegarían a popularizarse, precisamente a través de las adaptaciones al cine o a la televisión de algunas obras representativas). También desde comienzos de la Transición las cámaras de TVE ofrecieron sus imágenes con cierta generosidad al mundo narrativo de algunos de los novelistas más significados, acercaron sus objetivos a la actualidad literaria y dieron a conocer a sus protagonistas. Poetas, dramaturgos y especialmente novelistas españoles e hispanoamericanos fueron objeto de enjundiosas entrevistas en *A fondo* y *Encuentros con las Letras*, y de atención detenida en programas como *Los libros*, *Biografías* y otros programas similares.

La cuestión no disputada –y ni siquiera planteada– hasta ahora es la siguiente: en el marco cronológico considerado, la *transición* de una novela experimental a una novela con clara vocación de interesar y entretener al lector, ¿representó el resultado de una mutación espontánea del género y de unas ansias de libertad creativa y lectora que señalan el antes y el después la muerte del Dictador o –como aquí ha quedado planteado– fue un proceso complejo que, entre sus factores de transformación, contó como catalizador destacado con el medio de comunicación de masas por excelencia que fue Televisión Española, presente en todos los hogares? Esa afanosa búsqueda del lector de novelas –que desembocaría a comienzos de los ochenta en el triunfo y hegemonía del género–, ¿no había venido preparándose gracias a la mediación previa de la adicción a las ficciones televisivas?

La pequeña pantalla, con la inestimable ayuda del segundo canal, había venido creando en el espectador la familiaridad con adaptaciones de relatos de formatos tan variados como el folletinesco, el policiaco y criminal o el de anticipación y de misterio. La visualización narrativa de muchas de estas ficciones estaba reactivando en la memoria del espectador el recuerdo de sus lecturas adolescentes, mientras que en otras le instaba a una puesta de largo dignificadora de aquellas novelitas de quiosco –negras, rosas, del Oeste...– que no pocos españoles de la época acostumbraban a devorar por docenas para matar el rato. Fue, pues, esa audiencia televisiva, habituada pronto a tales adaptaciones de los más variados géneros, la que constituyó en buena medida el terreno abonado para la existencia de nuevos lectores: aquellos a quienes buscaron los novelistas a comienzos de la Transición.

Por lo tanto, gracias a la pequeña pantalla –se viene insistiendo en ello– alcanzaron en buena medida una perceptible revitalización otras modalidades de

novela, como la fantástica o la criminal, que venían llevando una existencia *underground* en los sesenta, dada su doble condición de víctimas del rechazo creador y del desprecio académico y crítico (del rechazo del novelista de la época –por su carácter «paraliterario», incompatible con el compromiso social exigible al escritor– y, por esa misma etiqueta, y en el mejor de los casos, pasto fácil de estudios estructuralistas y sociológicos que terminaron de relegarlas al cajón de sastre de la infraliteratura, a la subcategoría de apéndices residuales del género e, incluso a un a veces inmerecido limbo literario y comercial). La televisión fue, en definitiva, la que ayudó de modo decisivo a los espectadores a recuperar y a dignificar unos gustos narrativos hasta entonces minusvalorados, los cuales habían quedado relegados a un consumo doméstico (que, en su escala más modesta, se proveía no pocas veces en el *compro y cambio* del quiosco).

De ahí que, cuando Fernando Savater propuso las lecturas de su infancia como modelo de una novela que captara el interés del lector, muchas de las obras que «descubría» –la novela policiaca de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle o Zane Grey; de aventuras (Stevenson, Jack London, Salgari, London, Kipling, Verne...); fantásticas y de misterio (Lovecraft, Poe, Dickson Carr...), etc.– no habían perdido nunca el favor del público lector. Seguían siendo accesibles y podían encontrarse en los entonces veteranos sellos de Luis de Caralt y Argos Vergara o en las ediciones de Plaza & Janés (como él mismo reconocía en la «Guía bio-bibliográfica de los autores evocados» con la que epilogó *La infancia recuperada*, y es fácil comprobar en la información bibliográfica que proporciona la Agencia Nacional del ISBN).

Lo mismo puede decirse del pretendido borrón y cuenta nueva con que Sánchez Dragó rubricó una especie de manifiesto titulado «La narración sigue contando». En él «redescubría» sus preferencias por obras de novelistas populares como, por ejemplo, el finlandés Mika Waltari –representado, por otra parte, con prodigalidad hasta 1975 en ediciones populares, y de modo ininterrumpido con posterioridad a esa fecha, en especial su *Sinué el egipcio* (1945)–, sin reparar en que, tanto éste como varios de los autores mencionados con anterioridad no solo habían tenido una vigencia continuada en los dominios de la literatura infantil y juvenil sino que, como aquí se intenta subrayar, coincidían de modo sorprendente con los gustos de los cientos de miles de españoles que estaban habituados a esos mismos escritores en programas culturales como *Los Libros*, *Ficciones*, *Los escritores* y, sobre todo, con adaptaciones de cuentos y novelas.

Era la misma audiencia que se estremecía con los secuestros de jóvenes muchachas y con los experimentos del laboratorio del Dr. Mirakle en *Doble asesinato en la calle Morgue*¹⁷, o que entre 1975 y 1976 seguía en la primera cade-

¹⁷ Inspirado en el relato de Edgar Allan Poe (*Ficciones*, 8-06-1972).

na y en horario de máxima audiencia *El misterio*, de Leonidas Andreiev; *La familia Vourdalak*, de Tolstoi; *La renta espectral*, de H. James; *El gato negro*, de Poe; *El ladrón de cadáveres*, de Stevenson; *El demonio*, de Maupassant; *El aullido*, de Mérimée; *El fantasma de Madame Crowl*, de Le Fanu; *La mujer del sueño*, de William W. Collins; *La bruja*, de Bécquer; *Coppelius*, de E.T.A. Hoffmann; *Mister George*, de Stephen Grendon o *Los dados*, de Thomas de Quincey¹⁸.

El ambiente había venido siendo preparado desde mediados de la década anterior con la serie de terror *Historias para no dormir*, de Narciso Ibáñez Serrador, que entre 1965 y 1968 (aunque algunos episodios sueltos finales llegaron a 1982) desveló a los espectadores del programa de noche con adaptaciones de autores consagrados como Ray Bradbury o Edgar Allan Poe, así como con la realización de guiones originales, entre otros, del propio Ibáñez Serrador (quien, como ingrediente significativo añadido, presentaba cada episodio al modo de los relatos televisivos de Alfred Hitchcock). Incluso durante la espera de la cena de cada martes, la familia unida ante el televisor podía disfrutar de adaptaciones como *La casa abandonada* (1973), de Nathaniel Hawthorne; *El billete de lotería* (1974), de Julio Verne; o *La dama vestida de blanco* (1973), de William Wilkie Collins, considerado por algunos críticos como el padre de la novela policiaca.

Debe recordarse a este respecto que, al comenzar la Transición, la cobertura del Primer Programa era superior al noventa por ciento y la del Segundo, más minoritario, llegaba ya a más del cincuenta por ciento de los españoles¹⁹. No existían, pues, diferencias sustanciales entre estos mundos de ficción visualizada y los propuestos en el «Catálogo apresurado e incompleto de algunas historias que hicieron mi historia» de Sánchez Dragó o los seleccionados por Savater en «Mis quince narraciones imprescindibles». Una simple revisión del repertorio editorial de la colección «Libro de Bolsillo» de Alianza desde el año de su fundación (1965) y de otros sellos del momento lleva a constatar una vez más ese interés del lector medio por una literatura de imaginación, de misterio y de aventuras, la cual no era necesario «descubrir»: sencillamente, porque nunca había sido olvidada ni había dejado de leerse.

A mediados de los setenta, la novela democratizó su discurso narrativo solipista y se hizo comprensible para un lectorado más amplio. A la vez, en su afán de interesar al lector, recurrió a géneros como la novela policiaca, negra o criminal, reducidos hasta entonces a una existencia *subterránea* y mirados por los novelistas con reserva. En cualquier caso, la reactivación de la vigencia de estas

¹⁸ Se emitieron por la primera cadena a las 22'30 horas doce programas de entre 40 y 57 minutos de duración, habiéndose iniciado la serie el 6 de octubre de 1975 y terminado el 8 de marzo de 1976.

¹⁹ Datos del Anuario de TVE de 1976, recogidos por Tomás Bethencourt, «Del directo al color. Una visión tecnológica de la televisión en España». En Jaime Barroso y Rafael R. Tranche, eds., *op. cit.*, p. 68.

modalidades narrativas a comienzos de la Transición no se debió tanto a reivindicaciones coyunturales de francotiradores aislados, como los dos mencionados, sino al *background* que desde mediados de los sesenta supuso su divulgación masiva y de forma continuada en diversas adaptaciones televisivas.

De todos modos, sería injusto atribuir únicamente a la televisión estatal el mérito exclusivo de esta transición de la novela española a la sencillez estructural y a la apertura a la variada gama de posibilidades temáticas que venía cultivando la novela contemporánea en otros países. Un sector considerable del lectorado seguía fiel a los insistentes reclamos del *bestsellerismo* internacional, cuyos populares títulos –llevados por regla general al cine y servidos por nuevas y modernas plataformas promocionales– llegaron a multiplicar el número de sus lectores. Tal es el caso del emergente fenómeno publicitario y comercial de Editorial Planeta o del Círculo de Lectores, creado en 1962 por Reinhard Mohn, presidente del grupo alemán Bertelsmann, y Pere Quintana, fundador de la editorial española Vergara, y que en 1965 contaba ya con cien mil socios. Tampoco cabe pasar por alto las interacciones discursivas entre la novela y el cine, campo en el que el español medio pudo contemplar numerosas adaptaciones de obras literarias pese a que, al filo de la Transición, siguiera respaldando de forma mayoritaria el «destape» y el landismo y, en menor medida, la comedia costumbrista de corte realista.

Con todo, la consideración de estos factores correctores no invalida la presente propuesta interpretativa. De ahí que, mientras la literatura dominante y de prestigio desde mediados de los sesenta ahuyentó a los lectores con sus piruetas intelectuales y estéticas, el lector medio de novelas, poco dado a zozobras experimentalistas, siguió mostrando su fidelidad incondicional al género a partir de una novela de entretenimiento, preferentemente de importación, de factura realista (más o menos decimonónica) y con vitola de *best-seller*. Así, si en vísperas del nacimiento de la televisión, las lecturas preferidas por los escasos españoles aficionados a la lectura habían sido novelas avaladas por el prestigio de la gran pantalla –*Lo que el viento se llevó* (3%), *Don Camilo* (2%) y *Moulin Rouge* (2%)²⁰, veinte años más tarde eran los Morris West, Pearl S. Buck,

²⁰ En 1955, y bajo el título de «La fama tiene estos nombres», el número 321 de *El Español* reproducía una encuesta del Instituto de la Opinión Pública que, ofrecía, entre otros, el escalofriante dato de que el 75% de los españoles no habían leído nunca una novela. Entre el 25% restante, y al margen del *best-seller* de José María Gironella en 1947, *Los cipreses crecen en Dios* –con un 3% de lectores, especialmente en las zonas rurales–, el 2% se repartía entre las novelas premiadas en el Nadal o en el Planeta u obedecía a fidelidades inquebrantables e igualmente minoritarias –*Una casa con goteras*, de Santiago Lorén–, entusiasmaba al 2% de la población lectora; en el heterogéneo cajón de sastre en el que entra el 1% del lectorado figuraban el *Quijote*, *Lo que nunca muere*, *Pequeño teatro*, *La sombra del ciprés es alargada*, *Cuerda de presos* y «otras novelas».

Maxence van der Meersch, Julio Verne, y José María Gironella, Torcuato Luca de Tena y Martín Vigil entre los españoles²¹ quienes se habían ganado a un lectorado relativamente amplio²². Al mismo público lector que, por otra parte, estaba familiarizado con la presencia de estos nombres por partida doble, dada su condición de novelistas y como asiduos a la pequeña pantalla –con representantes accesibles como el entonces reportero Vázquez Figueroa²³, o los mencionados Martín Vigil, José María Gironella o García Pavón, pese a resultar este último menos exitoso de lo que se esperaba al trasplantar su Plinio a la televisión–. El mismo, en fin, que compartía unos mismos gustos lectores (la novela negra, popular, de anticipación, de misterio, etc.), que estaban siendo fomentados en última instancia por el medio televisivo.

Hubo, además, una tierra de nadie ocupada al alimón desde el principio por novelistas y realizadores televisivos. La adscripción de muchos de ellos al campo de la literatura condicionó tanto una puesta al día tan meritoria como más o menos intuitiva en los secretos del medio –producto en no pocos casos de una simultaneidad de dedicaciones y comunidad de intereses que ha llegado hasta nuestros días–, como unos formatos televisivos que traicionaban los orígenes y la formación de los realizadores, por cuanto en ellos primaban los valores literarios del relato sobre los específicamente audiovisuales. Es en este punto paradigmático el caso de Juan Guerrero Zamora, director teatral universitario, estudioso del teatro universal y novelista –autor de novelas como *Estiércol*, *Melilla* o *Enterrar a los muertos*– quien sería uno de los responsables más significados de dramáticos y series desde los comienzos de TVE. Esa misma doble condición de novelistas y realizadores han tenido otros nombres

²¹ Para un cronista de la época, los «autores españoles que más vendían eran siempre los mismos, y si no lo son, parecían intercambiables: detrás de Álvaro de Laiglesia viene Torcuato Luca de Tena, a sus talones José María Gironella, después Ángel Palomino y como resultado de la lista o letanía aparece el fantasma final, el que los refleja y resume: Fernando Vizcaíno Casas (Rafael Conte: «Comer berza en Venecia», *El Viejo Topo*, Extra-6, 1979, pp. 62-63).

²² En una homogeneidad de gustos lectores que apenas presentaba variaciones en cuanto a sexo y nivel cultural (Fernando Cendán Pazos, *Edición y comercio del libro español 1900-1972*. Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 278 y ss). Cabe subrayar que, tal vez por su bajo precio o por una facilidad de cambio que ha permanecido hasta hoy, las «novelas del oeste» ocupaban un lugar preferente en los hábitos de lectura y aun en los anaqueles del lector medio. En correlato con el cine del Oeste americano, cuya popularidad se extendía hasta las actividades extraescolares de la posguerra, como muestran las ensencificaciones propuestas por M. y A. Vallvé, *Horas libres*, Barcelona, M. Grau, 1948.

²³ Quien en 1970 fue contratado por Televisión Española como reportero, donde se convirtió en uno de sus profesionales estrella junto con otros nombres como Manolo Alcalá o Miguel de la Cuadra Salcedo, e hizo el programa *A toda plana*. En 1959 obtuvo su diploma por la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid, empezando a trabajar como enviado especial en 1962 para *Destino* y como corresponsal de guerra para *La Vanguardia*. Más tarde, hizo el programa de Televisión Española «A toda plana» con Miguel de la Cuadra-Salcedo y cubrió como corresponsal guerras y revoluciones en Bolivia, Chad, Congo, Guatemala, Guinea, República Dominicana y otros países.

históricos como, por ejemplo, los de Jesús Fernández Santos o del todavía en activo como narrador Jaime de Armiñán, autores a su vez, como el anterior, de una copiosa producción de guiones originales para televisión.

REALIDAD TELEVISIVA Y REALIDAD NOVELESCA

Con la perspectiva histórica de que hoy se dispone, en lo que no parecen existir dudas es en el hecho de que la estimulante realidad generada por la transición política resultó un atractivo camino para el ejercicio del realismo colectivo e individual. Los medios de comunicación se convirtieron en no pocas ocasiones en guías e incluso en avanzadilla de su cultivo. Puede afirmarse, pues, de modo general, que la transición de la novela hacia el realismo durante los años de la Transición (esta vez con mayúscula) en modo alguno fue un caso de evolución aislada del contexto sociohistórico y cultural en el que se inscribía. En última instancia, fue el espíritu de realismo político regido por el pragmatismo y el pacto social el mismo que presidió el cambio de la dictadura a la democracia, se extendió a la vida cotidiana, contagió a los novelistas y estimuló el hambre de actualidad de los lectores.

No cabe duda de que ese reencuentro de la novela con el lector de mediados de los setenta –renuncia hecha del encorsetamiento experimental del género– tuvo como espacio privilegiado la realidad inmediata, y encontró un incondicional aliado en la televisión, el medio narrativo por excelencia, que había modelado los hábitos sociales, los gustos estéticos y aun la mentalidad colectiva nacional de las generaciones de españoles que estaban conviviendo en el tardofranquismo, y que desde los primeros años de la Transición se aplicó a registrar cada vez con mayor fidelidad el día a día inmediato.

En un marco más general, resulta impensable que este giro de la novela hacia el realismo no estuviera mediatizado por los medios de comunicación. Las flagrantes cortapisas a la libertad de información de la «Ley Fraga» de 1966 y la efímera relajación de la censura del «espíritu del 12 de febrero» de Pío Cabanillas y Juan José Rosón (1974) alentaron el paso hacia delante de la prensa escrita en busca de nuevos espacios informativos que ocupar. Nuevos periódicos y revistas compitieron entre sí con desigual fortuna por aprovechar esos resquicios que descubría el Poder, en una batalla que, en opinión de uno de sus estudiosos, adoptó unas estrategias propias de una verdadera «guerra de guerrillas» para informar eludiendo las ciegas embestidas de la censura:

La información como materia prima de la prensa diaria se convirtió en munición cotidiana con la que se erosionaban la solidez y la imagen de un régimen cada vez más debilitado, y en el que incluso buena parte de su clase política estaba ya tomando posiciones de cara al posfranquismo. No solo los editoriales

y los artículos de opinión, sino también la pura y simple información (su selección, su sesgo, las fuentes utilizadas) contribuyeron al desgaste político del franquismo y a que la Transición, en el ámbito de la prensa, hubiera recorrido ya buen trecho y mostrado su madurez. Y la explicación no se debe solo a la politización de la prensa, que en efecto se produjo en cierto grado, sino también a que el mero sentido profesional de buscar la verdad informativa llevó a los periódicos a moverse por terrenos hasta entonces vetados o inexplorados por las restricciones informativas existentes antes de 1966.²⁴

TVE fue por detrás de la prensa y la radio en este camino hacia el realismo informativo, y aun hizo patente un ostensible desfase. Sin embargo, lo compensó con creces gracias a su fuerza divulgadora.

Cabe recordar que TVE había nacido vinculada en buena parte a los hábitos de los profesionales del mundo de la radiodifusión, y que, en los primeros tiempos de su andadura, la misma narración de noticias había tratado de satisfacer las expectativas de entretenimiento de los oyentes. Simultáneamente, la narración radiofónica, que había reinado en los hogares españoles hasta la llegada de la pequeña pantalla, comenzó a batirse en retirada ante un medio audiovisual que, como se ha dicho, sustituyó los «universos de imaginación», que las ondas garantizaban al oyente, por las «ventanas de luz abiertas a la realidad»²⁵. Con la importante salvedad de que se trataba en el fondo de un *trompe-l'oeil* que brindaba al Dictador la posibilidad de ejercer de un modo novedoso, mucho más eficaz y, además, a domicilio, su habitual manipulación y dirigismo ideológico a modo de «engaño a los ojos» maravillados del espectador.

No era la realidad cotidiana la que se constituía en objeto de la narración, sino el sucedáneo de una realidad oficial que la había suplantado para constituirse en referente del sistema de valores del paternalismo oficial y en escaparate de «veinticinco años de paz» y de desarrollismo. Como denunció en 1968 el periodista Enric Sopena en las páginas de *La Vanguardia*, la imagen que difundía el medio sobre la realidad española parecía la propia de «un país equivalente al mejor de los mundos posibles»²⁶. La verdadera realidad, esa «realidad-real» de cada día, tardaría aún muchos años en llegar a sus masivos destinatarios sin la censura y el paternalismo del Régimen. Por el momento, ni siquiera

²⁴ Carlos Barrera: «La apertura informativa como elemento configurador de la prensa del tardofranquismo». En Juan Antonio García Galindo, Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón, eds.: *La comunicación social durante el franquismo* cit., p. 427. Cfr. también, entre otros, el estudio del mismo autor *Sin mordaza. Veinte años de prensa en democracia*. Madrid, Temas de Hoy, 1995.

²⁵ Cfr. en estos extremos el artículo de Tomás Bethencourt citado anteriormente.

²⁶ Citado por José Carlos Rueda Laffond y M^a del Mar Chicharro Merayo, *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*, Madrid, Fragua, 2007, p. 107.

la supuesta «ventana abierta» de los informativos de finales de los años sesenta representaba mucho más que una continuación del espíritu del *No-Do*, dada su exclusiva atención a actos de sociedad e inauguraciones oficiales²⁷.

En cambio, desde comienzos de los años cincuenta la novela había presentado esa realidad hurtada a los televidentes. El «hambre de realismo» que atormentó a la Europa recién salida de la segunda conflagración mundial tuvo su equivalente en una España sumida en plena postración posbélica. Autores como Camilo José Cela, Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, García Hortelano, Alfonso Grosso, Juan Goytisolo y otros muchos novelistas quienes, codo a codo con los cineastas y sorteando la censura, se hicieron eco de la realidad cotidiana en novelas memorables que, en la década en que se desperzaba el recién nacido medio, pasaron su espejo indagatorio por la realidad urbana de Madrid y por la de distintas ciudades y espacios provincianos.

La difusión minoritaria del género hacía inviable cualquier tipo de incidencia masiva en el lectorado y, por lo tanto, la competencia entre novela y televisión en popularidad y la conquista de parcelas de ocio se inclinó de modo indefectible hacia las ficciones que brindaba la pequeña pantalla. Fue el primer desencuentro entre los desiguales poderes de seducción del discurso televisivo y novelístico ya que, en tanto que TVE ofrecía una realidad evasiva y edulcorada, el narrador comenzaba a habérselas con una realidad manifiestamente mejorable y concebía la novela como denuncia y ejercicio testimonial y aun solidario a partir de la presentación de colectivos de trabajadores –mineros, vendimiadores, cavadores en una zanja, etc.– o de la crónica de anónimos seres corrientes sumidos en la monotonía de la vida cotidiana de la gran ciudad.

DEL REALISMO DE AMPLIO ESPECTRO A LA CONQUISTA DE LA VIDA COTIDIANA

El segundo desencuentro entre ficción televisiva y novelesca sucedió desde comienzos de los sesenta, cuando la novela dominante cayó en la cuenta de que la realidad española había cambiado y ya no era suficiente con una mera presentación de la misma, propia de un «semidesarrollismo» narrativo²⁸. Había

²⁷ Manuel Vázquez Montalbán resumía la programación de los informativos de comienzos de los sesenta dentro de la más ortodoxa continuidad: «material nacional basado en un canto a las inauguraciones y a la productividad –material internacional basado en el catastrofismo y lo problemático de organizaciones sociales corroídas por la pluralidad o sometidas por la bota comunista...» (Ibíd., p. 71). Parecidas apreciaciones pueden leerse respecto al final de esa misma década en Luis González Seara, *Opinión pública y comunicación de masas*, Barcelona, Ariel, 1968.

²⁸ Cfr. este concepto de semidesarrollo en Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo: una interpretación de la novela hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus, 1971.

que interpretarla, so riesgo de caer en una estéril simplificación de la misma. En tanto que la televisión, dueña ya de una tecnología que transformó de modo espectacular las posibilidades del medio y enriquecida por la llegada de cualificados recursos humanos –entre ellos, la savia de la primera promoción de nuevos realizadores formados como tales–, comenzaba una desenfrenada carrera por apropiarse de esa misma realidad, forzando a veces los controles de asepsia ideológica impuestos por el poder.

Capítulo aparte merece la consideración de los programas emitidos bajo el rótulo de *Novela* e incluso las mismas adaptaciones de novelas para el teatro que se adentraron en la Transición apadrinadas por una galería de autores realistas. Aunque el suyo fuera, en la mayoría de los casos, un realismo intemporal y aséptico, y, por regla general, de guardarropía. Desde mediados de los años sesenta, las ficciones televisivas mostraban historias con una trama argumental, unos ambientes, unos personajes y un lenguaje novelesco... decimonónicos, lo que también puede constatarse en su presentación, servida en discursos filmicos convencionales y en una fragmentación en episodios que coincidía con las entregas folletinescas.

Tal sucedía en el popular programa diario *Novela*, donde el realismo más o menos edulcorado del folletín en sus distintas vertientes temáticas convivía con la propensión a la enseñanza moral y la reducción última de los problemas sociales al ámbito de lo personal e íntimo del conflicto amoroso, en perjuicio de unas lecturas de mayor actualidad donde se objetivara la entidad testimonial de su tiempo de muchas de estas grandes novelas universales (seleccionadas, por otra parte, por los realizadores entre los más conocidos títulos de la novela universal)²⁹. Entre los representantes de esa fijación de TVE en el siglo XIX se encontraba el pío costumbrismo nacional de Fernán Caballero y Alarcón, cuya enclenque textura literaria simplificaba la tarea de producción y montaje y perpetuaba las inercias de rancia moralina del medio. Abundaron los cuadros sociales de una Inglaterra victoriana embarcada en el proceso de la industrialización, en incoloras muestras de un realismo inglés costumbrista, humanitario y ternurista, que palidecían todavía más al estar condicionadas por las convenciones del formato, por las limitaciones económicas y técnicas de la producción e incluso por el propio horario tradicional de emisión de las mismas³⁰. Tales adaptaciones alternaron con las de folletinistas genuinos, como Xavier de Montepin o Alejandro Dumas o

²⁹ Tal simplificación narrativa era descrita de modo sumamente gráfico por Fernando Díaz-Plaja en «La novela» (*La pantalla cbica*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, pp. 111-114).

³⁰ Capítulo en el que entran adaptaciones como *La feria de las vanidades*, de William Thackeray; *La prima Phillis*, de Elizabeth Gaskell; *Grandes esperanzas*, y *Los Dombley*, de Charles Dickens; *Diario de una institutriz* de Anne Brontë, *Cumbres borrascosas*, única novela de su hermana Emily, precedida

Eugène Sue, frecuentes en los espacios de sobremesa y otros, en la práctica asimilables a ellos, tales como Balzac, Castelo Branco o el Nobel alemán Paul Heyse. De esta regla general no escapan ni siquiera las adaptaciones de la gran novela rusa,³¹ cuyos conflictos pasionales e indagaciones interiores se servían en un horario algo más proclive a la atención familiar, a las 20.30 h, cuando la familia hacía tiempo a la espera de la hora del telediario y de la cena.

Pero, de modo progresivo, el medio ganó en credibilidad, y buena parte de esa aceptación vino dada inicialmente por sus espectaculares posibilidades tecnológicas para acceder a acontecimientos de distinta naturaleza que sucedían fuera del estudio. Credibilidad que aumentaba si venía certificada por conexiones internacionales: desde bendiciones *urbi et orbe*, demostraciones sindicales, las fiestas del Pilar de Zaragoza, ceremonias en el Valle de los Caídos o a la llegada del hombre a la Luna, recordada transmisión vista por quinientos millones de espectadores de todo el mundo³². Con todo, y como apostilla Maqua, se trataba únicamente de «trozos de realidad, perfectamente acotados y que, a menudo, se emitían con un bucle de varios minutos de retraso, por si las moscas». Para este excelente conocedor del medio no era en las retransmisiones en directo, ni en las salidas de los estudios de las telecámaras, ni en los amordazados informativos donde «cierta realidad no consentida comenzó a encontrar coladero», sino en los espacios de ficción:

Es, ciertamente, una realidad elaborada, pasada por el filtro –la membrana– de la célula fictiva, pero al menos vehicula ideas –ya que no información bruta– hasta entonces invisibles. Así sucede con las sucesivas series de Jaime de Armiñán (*Mujeres solas*, *Chicas en la ciudad...*, auténticos antecedentes de las actuales telecomedias), algunas entregas del programa de humor *La tortuga perezosa*, y sobre todo, las más osadas de Adolfo Marsillach, en *Silencio... se rueda*, espacio de corte pirandelliano que intenta jugar la representación de la representación y cuestiona el estatuto de la verdad –hasta entonces indubitable–, situándola en un terreno ambiguo y resbaladizo. Es la primera vez que, aun con tintes a menudo cargantes, Realidad y Ficción son enfrentadas y debatidas en un plató televisivo; la primera vez que el estatuto genérico de un espacio

del éxito cinematográfico de la versión que dirigió en 1939, con William Wyler con Laurence Olivier, Merle Oberon y David Niven en el reparto.

³¹ El peculiar psicologismo del solitario y sensible *Oblomov*, de Ivan Goncharov; *Los enemigos*, de Ivan Turgueniev; *Humillados y ofendidos* y *El idiota*, de Dostoiewsky; *Anna Karenina*, de Tolstói, entre otros.

³² Cfr. a este respecto las historias de la televisión ya mencionadas. También Juan Francisco Gutiérrez Lozano: «Destellos de la televisión en la prensa del desarrollo: *Sol de España* (1967-1969)». En Juan Antonio García Galindo, Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón, eds.: *La comunicación social durante el franquismo*. Madrid, Diputación Provincial de Málaga, 2002, p. 471

es ambivalente (¿es dramático? ¿es de actualidad?); y la primera vez también que un programa aparece como nítidamente de autor³³.

Dentro de ese creciente interés por la vida cotidiana filmada en exteriores suele recordarse la popular serie *Crónicas de un pueblo* (1971-1973) –ficción ejemplar y ejemplarizante imposición de Carrero Blanco– con la que Antonio Mercero trasladó a los domicilios familiares la vida cotidiana en un pueblo rural. Y, en cierto modo, la novedad era evidente. Pese a reflejar una determinada realidad –la mediatizada por la ideología de la dictadura–, y al didactismo político que constituía en última instancia su razón de ser, resulta cuando menos llamativo que el telespectador de comienzos de los setenta sintiera que, a través de *Crónicas de un pueblo*, comenzaba a soplar «un cierto aire de realidad un nunca vista en el televisor»³⁴.

Verano azul (1981) será el punto de llegada de varias series de producción nacional decantadas a una presentación de la sociedad española inclinada hacia el realismo –*Plinio* (1971), *Los camioneros* (1971), *Si yo fuera rico* (1973), *El pícaro* (1974) o *Este señor de negro* (1975)– las cuales, en los albores del periodo político transicional, marcaron este deseado paso de las cámaras hacia la toma de la calle. La misma exitosa creación de Antonio Mercero *Verano azul* ha llegado a interpretarse, con más de un punto de exageración, como una alegoría de la recién estrenada España democrática y como una apuesta por el nuevo sistema de valores que había introducido: por el respeto, la confianza y el diálogo intergeneracional como referente democrático para la solución de cualquier conflicto que se presentase («La España de luto, recluida y varada por el peso del negro pasado, de la que tanto sabe el viejo y sabio marinero Chanquete, se funde para siempre ante el espléndido y luminoso azul del Mediterráneo andaluz»)³⁵.

El relato radiofónico, que hasta entonces había venido colmando las expectativas narrativas domésticas de los radioescuchas, se batía en decadencia. A

³³ Javier Maqua: «Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en la TV española o del asalto de la realidad al televisor a la colonización fictiva de la realidad televisual». En Jaime Barroso y Rafael R. Tranche, eds., *op. cit.*, pp. 110-111.

³⁴ Tal novedad era evidente. Para Maqua, «jamás el mundo rural había tenido un sitio en la programación televisiva, mucho más atenta –en lo que a ficción se refiere– al universo urbano. Esa ruralidad, además, presentaba algunas características que facilitaban la circulación de la realidad sin correr demasiados riesgos. España estaba a punto de dejar de ser una país campesino; la intensificación industrial era ya un hecho también en el campo; sin embargo, estaba todavía viva en el inconsciente colectivo de los españoles («Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en TV española o del asalto de la realidad al televisor a la colonización fictiva de la realidad televisual», *ibíd.*, pp. 111-112).

³⁵ Juan Carlos Ibáñez, «Verano azul». En Manuel Palacio, ed., *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*, Madrid, RTVE, 2006, p. 86.

cambio, la radio, independizada desde 1977 de la tutela informativa de Radio Nacional, abría ahora sus programas a la participación y al diálogo con los oyentes, pero cedía su lugar a la televisión como discurso narrativo hegemónico. Por fin podía contemplarse lo que se contaba, fuera un documental, un concurso o un partido de fútbol. La realidad se podía nombrar y relatar y el nuevo medio se convertía así en una especie de clave permanente de descodificación de los avatares de la sociedad de la Transición.

El realismo documental fue calando poco a poco en los usos televisivos. Con todo, en una primera instancia, la influencia de la pequeña pantalla apenas se dejó sentir en la novela. Tendrían que transcurrir un par de décadas hasta que el nuevo y privilegiado medio audiovisual pasara a formar parte del bagaje técnico y creativo del novelista. Pero, desde mediados de los sesenta, la televisión comenzó a amenazar seriamente los principios solipsistas que pugnan por imponerse en la novela, la cual se había aislado del lector para embarcarse en un centripetismo experimental al margen de cualquier referencialidad compartida con los lectores. En cualquier caso, el divorcio entre narración novelesca y fílmica fue total en los diez primeros años de existencia del medio. Mientras la búsqueda de caminos interpretativos generó en la novela, desde Martín-Santos en adelante, un progresivo decantamiento hacia el subjetivismo—en un prurito de técnicas de presentación que a los pocos años desembocó en una experimentación formal en estado puro (a costa del testimonio, la denuncia y, en definitiva, del espejo stendhaliano)—, el objetivo de la cámara estaba consiguiendo moverse con relativa libertad en esa misma realidad de la que comenzaban a desertar los novelistas.

De ahí que, si la novela realista, dominante en la segunda década de la posguerra, había alcanzado su plenitud de espaldas al neonato televisor, a partir de los años sesenta el género terminaría por desentenderse de una realidad cada vez de más difícil simplificación para buscar nuevos caminos que le ayudaran a interpretarla. Este prurito de colocar filtros formales y reflexivos entre el mundo narrado y el del lector abocó a los novelistas a selváticas experimentaciones, rayanas de hecho en un centripetismo formal de contenidos intelectualizados y, en la práctica, casi intransferibles al lector medio. El horizonte era tan complejo y disperso que, mientras agonizaban las inercias realistas y, desde *Tiempo de silencio* (1962), surgían notables tentativas de seguir ocupándose de esa misma realidad narrada en los cincuenta —aunque con la pretensión autorial de situarse dialécticamente frente a ella e interpretarla, en una inequívoca voluntad de superar y enriquecer el discurso apegado en exceso a la realidad de la década anterior—, el género se abrió al aire libre y renovador de la gran novela europea y conjugó la asimilación de los logros de los grandes maestros universales (Kafka, Joyce, Faulkner, Calvino, entre otros) con la fruición experimentadora

presente en la creación plástica, poética y narrativa de los sesenta europeos y norteamericanos. El manifiesto colectivo *Il romanzo sperimentale* (1963) puede considerarse en este punto emblemático de una novela intelectual y minoritaria, alejada de forma progresiva de la realidad, y guiada por un afán experimental que llegó hasta el paroxismo en experimentos solipsistas como *Heautontimorómenos* (1973), de José Leyva, novela paradigmática desde su mismo título de los delirios autistas de una buena parte de la narrativa de la época. Como también la irrupción de la deslumbrante novela hispanoamericana y la penetración más temprana, minoritaria y sigilosa de algunos realismos mágicos de alejada procedencia espaciotemporal —el realismo mágico centroeuropeo y toda su incómoda descendencia *aliteraria*, incluso su antítesis esterilizante como *nouveau nouveau roman*—, en confluencia con neoformalismos y neoexperimentalismos franceses de variado pelaje que alimentaron «revelaciones» de nombres —como la apadrinada por Rafael Conte desde las páginas amarillas del vespertino *Informaciones*— que han quedado como testimonio del acné narrativo de la época.

Existieron notables excepciones, como el caso de Juan Marsé, modélico en su fidelidad a la realidad cotidiana a partir de un realismo de precisión, imaginativo y mágico. Pero incluso el propio Delibes, uno de los autores de escritura más transparente, había caído en la tentación experimental con su *Parábola del náufrago* (1969), lo mismo que el Cela de *San Camilo 1936*, dado a la estampa en el mismo año. Por no recordar los restrictivos universos de Torrente Ballester o el coto de culto para iniciados de la novelística de Juan Benet.

LA REALIDAD DE LA TRANSICIÓN COMO ESTIMULANTE MATERIA NOVELABLE

Desde 1975, la novela optó por distanciarse de la experimentación formal. Para Sanz Villanueva, el tono predominante estaba siendo el de una ficción de concepción clásica, que podía o no incorporar otros elementos al relato, pero que volvía a los orígenes del género, ante todo por el afán de contar cosas, de narrar sucesos, de atraer al lector por el interés de una anécdota, por la creación de unos tipos o por la reconstrucción de ambientes, en ocasiones en clave convencional y aun decimonónica³⁶. En aras de esa narratividad se abandonó la

³⁶ *Historia de la literatura española*, 6/2, Barcelona, Ariel, 1994, 5ª. Santos Alonso, por su parte, añade varios ejemplos más de costumbrismo burgués convencional y falto de interés: *Tiempo muerto* (1976) de Joaquín Esteban PERRUCA, *Lolo* (1976), *La tarde de la víspera* (1978) y *El señor del buerto* (1980) de José Luis OLAIZOLA, *Historias de Benidorm* (1977) de Carlos ZEDA, *Viaje a Sodoma* (1977) de Mercedes SALISACHS, *Divorcio para una virgen rota* (1977) de Ángel PALOMINO, *Planta sótano* (1978) de Raúl TORRES, *Una mujer* (1979) de Juana TRULLÁS, etc.

complejidad técnica y estructural y, para contrarrestarla, se asumieron modalidades y recursos de tipo tradicional. Paradigmáticas son en este punto las populares novelas de Eduardo Mendoza, a caballo entre la novela policíaca, fantástica, paródica y el misterio decimonónico –*La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982)–; en esta última da acentuada cabida a la fantasía y a la parodia.

De la realidad sociológica de la España de la Transición, de modo especial de sus subterráneos más oscuros, se ocupa también la serie negra del prolífico Vázquez Montalbán, protagonizada por Carvalho. Como se ha dicho, la realidad de la España de la Transición entró con pleno derecho en la novela de Vázquez Montalbán, primero a través de las novelas de un género que exigía un trasfondo urbano y contemporáneo, como el género negro –en novelas como *La soledad del manager* (1971), *Los mares del Sur* (1979), o *Asesinato en el Comité Central* (1981)–, pero después ya sin la red protectora del género, en novelas como *El pianista* (1985) o *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987). En este punto, la vuelta al realismo más o menos complejo y revitalizado proporcionó logros aceptables, por cuanto se erigió en corriente de cultivo mayoritario que constituyó a la postre la respuesta más explícita de la transición narrativa al experimentalismo de los años anteriores. Dicha respuesta llegará a su madurez en la década siguiente, con propuestas de una práctica realista compleja e imaginativa que, sin las pretensiones sociales de sus predecesores de los años cincuenta, aportarán un cambio de perspectivas en la memoria personal y en el relato de la vida cotidiana.³⁷

De momento, la realidad de la Transición inspiró una novela de corte testimonial y crítico, con muestras representativas como las de los veteranos Miguel Delibes –*El disputado voto del señor Cayo* (1978) y *Los santos inocentes* (1981)–; o Carmen Martín Gaité –*Fragments de interior* (1976) y *El cuarto de atrás* (1978)–. Practicantes más jóvenes de este realismo crítico de la segunda mitad de los setenta son también José Antonio Gabriel y Galán, Lourdes Ortiz, o Juan José Millás.

Desde los primeros momentos del posfranquismo se había desatado una afición irrefrenable a contar historias, la cual dio como resultado muestras realistas o testimoniales como las antecitadas, amén de otras que, como en el caso del Marsé de *La muchacha de las bragas de oro* (1978) o del García Hortelano de *Los vaqueros en el pozo* (1979), realizarían en sus recuentos testimoniales concesiones a la novela erótica o a la fotonovela.

³⁷ Según la citada obra de Santos Alonso, de quien proceden también las referencias que siguen. Sobre las distintas modalidades de realismo de la década de los 80, véase también Joan Oleza, «La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo», *Compás de Letras*, 3, 1993, pp. 113-126 y «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto*, 1, 1994, pp. 79-106.

Es también esa actitud realista de base dictada por la coyuntura histórica de la Transición la que, al margen de sensacionalismos y oportunismos editoriales innegables, explica el auge de novelas próximas al reportaje de actualidad en los más diversos frentes: desde la revisión de la historia inmediata a los sobresaltos políticos y sociológicos que estaba tratando de sortear una incipiente democracia sumida todavía en un mar de incertidumbres. Tal narrativa, pese a incluirse en no pocas ocasiones en el cajón de sastre crítico de lo efímero y desechable, responde de nuevo al interés por la actualidad y por las transformaciones ideológicas y sociales que estaba alimentando la Transición. Y, en muchos de los casos, y a veces sin saberlo, no estuvo tan alejada de lo que suele llamarse novela factual, de no ficción o del nuevo periodismo.

Sanz Villanueva la ha caracterizado como una literatura directa y de fácil comprensión, dependiente de la noticia diaria, de la crónica o del reportaje de actualidad televisivo y de otros medios de comunicación, que recrea los temas que preocupan en el momento: novelas de terrorista arrepentido o su crisis de conciencia; la historia inmediata (pero con cambio de los papeles reales); las grandes especulaciones (caso Sofico); grupos de presión (el Opus Dei) o inspiradas en algún crimen famoso...³⁸. Capítulo en el que pueden incluirse obras como *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado; *Los hijos del Padre* (1977), de Alberto Moncada; *Los invitados* (1978), de Alfonso Grosso; *Operación Guernika* (1979), de Faustino González Aller; *El anarquista coronado de adelfas* (1979), de Manuel Vicent; *Crónica del desamor* (1979), de Rosa Montero, *La tibia luz de la mañana* (1980) y *Los terroristas* (1981), Ramón Ayerra; *Una república sin republicanos* (1977) o *Comandos vascos* (1980), de Manuel Villar Raso; *Demasiado para Gálvez* (1979), de Jorge Martínez Reverte; *Historia de Elio* (1976), de Ramón Tamames; *Caronte aguarda* (1981), de Fernando Savater y un largo etcétera de títulos de época que hoy suelen permanecer ya alejados de los estrechos parámetros canónicos de la historiografía literaria.

Fue en muchos casos cultivo patrimonial de periodistas. De los novelistas «reporteros», que García Sánchez incluyó como categoría clasificatoria en un desenfadado panorama de la novela del momento:

Los *reporteros*, provenientes casi todos ellos del mundo de la prensa escrita, siempre al acecho de la más rabiosa actualidad, con sabrosos contactos al más

³⁸ De las que el crítico daba cuenta dejando traslucir más de un punto de escepticismo: «El tiempo dirá lo que hay en ello de respuesta a un momento histórico, de moda pasajera o, incluso, de calco sobre experiencias acreditadas en otros países, lo cual indicaría una grave crisis de la imaginación, cuando paradójicamente se trata de una literatura que recupera la invención. Me refiero a la pujanza de la literatura negra, de espionaje, de aventuras...».

alto nivel y un indudable, correcto estilo escribiendo. Conocidos, más que por sus obras en sí, por sus columnas de opinión en revistas de información general. Sacralizados por una gran masa de gente insatisfecha, de esa que ocupa un ochenta y cinco por ciento de sus días criticando el poder, sea cual sea. Partidarios de temas más o menos sociales, pero fanáticos de la novela negra o de intriga. Capaces de hacer cualquier cosa de modo brillante y capaces también de vender lo suyo, ante un gran segmento de lectores, como literatura de ciertos vuelos. Entretienen, eso es innegable. Libros como *Secuestro de un banquero* se habían convertido en estandartes del género³⁹.

Como escribía un atento observador de la actividad narrativa, no resultaba nada extraño que en el contexto de la Transición empezaran a practicarse técnicas narrativas que, como la *non fiction novel* de Truman Capote y Norman Mailer, y como el *new journalism* de, entre otros, Tom Wolfe, Gay Talese y Hunter Thomson, se hallaban a medio camino entre la ficción y el reportaje, ya que el periodismo estaba ejerciendo un notable influjo, no sólo en el avance hacia la democracia, sino también en el simple conocimiento por parte de los españoles de cuál era su propia realidad. Apreciación que ilustró con la novela *Las linotipias del miedo* (1977), de Alfonso S. Palomares y con otras novelas factuales como *Los invitados* (1978), de Alfonso Grosso, que reconstruye plausiblemente el quintuple crimen que se produjera tres años atrás en el cortijo «Los Galindos» –y que, añadido por mi cuenta, tanto tiene en común con el asesinato de los granjeros de *In cool blood*, de Capote–; *Antonio B. el Rojo* (1977), redactada por Ramiro Pinilla– a la sombra de los libros de Oscar Lewis sobre la mexicana familia Sánchez–; *Las cárceles de Soledad Real* (1982), donde Consuelo García reproduce el testimonio de una anciana comunista, testigo y víctima de la historia del país; *El crimen de Cuenca* (1979), de Salvador Maldonado –Lola Salvador Maldonado, luego guionista de la película del mismo título, dirigida por Pilar Miró–, cuya reconstrucción documental se sitúa en la línea de *El lugar del hombre* (1939, 1958) de Ramón J. Sender y *Con las manos vacías* (1964), de Antonio Ferres. Conocidas firmas de la prensa hacen ahora su aportación a la novelística, como Manuel Leguineche (*La tribu*, 1980), Rosa Montero (*Crónica del desamor*, 1979; *La función delta*, 1981; *Te trataré como a una reina*, 1983), Ricardo Cid Cañaverall (*M-30*, 1984), o el Jorge Martínez Reverte de *Demasiado para Gálvez* (1979), *El mensajero* y *Gálvez en Euskadi*.

A España llegó tarde el ejemplo del *new journalism* norteamericano. De ahí que el beneficioso efecto que supuso la traducción en 1976 de la famosa antología de Tom Wolfe viniera a confluir con la rica tradición periodística existente en la literatura española y, de modo más concreto, con el periodismo de testimonio e investigación que muchos periodistas cualificados, doblados también

³⁹ Javier García Sánchez: *Crítica de la razón impura*, Barcelona, Edhasa, 1991, p. 33.

en novelistas, llevaban practicando, a vueltas con la censura, en las postrimerías del tardofranquismo (como, por ejemplo, Manuel Vázquez Montalbán, Eliseo Bayo, Francisco Umbral, Manuel Vicent, Montserrat Roig, Maruja Torres o Ricardo Cid Cañaverall)⁴⁰.

Este acercamiento entre literatura narrativa y periodismo de actualidad se produjo también, se ha venido insistiendo en ello, por el irresistible influjo del documentalismo televisivo. El hechizo de la pequeña pantalla marcó muchas biografías intelectuales aunque, en una actitud a la defensiva y de desconfianza permanente frente a la televisión única de la dictadura, pocos novelistas se hayan atrevido a reconocerlo, y menos con la franqueza con que luego lo haría Muñoz Molina, al recordar que «en mayo del 68 nos quedábamos hasta las tantas mirando la televisión...»

Pero lo que sí fue una evidencia para los novelistas posteriores⁴¹, apenas fue objeto de algunos títulos de época relativos a las virtualidades del medio. Incluso la crítica de televisión fue desdeñada por las grandes revistas de la Transición para quedar relegada al órgano oficial *Tele-Programa*.

Con todo, la televisión de comienzos de la Transición resultó ser una aliada excepcional de la novela a la hora de ganar lectores, de reactivar nuevos gustos narrativos y, en definitiva, de despertar un inusitado interés por la realidad inmediata e incluso de modificar la manera de percibir los acontecimientos que estaban sucediendo en España.

⁴⁰ Albert Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona. 1999.

⁴¹ Como Ray Loriga, Alfredo Mañas y otros autores de los noventa (Eva Navarro Martínez: «Una realidad a la carta: la televisión en algunas novelas de la última década del siglo XX», *Espéculo*, 2003).