

CUENTOS Y LEYENDAS (1974-1976)

Esta serie, de periodicidad semanal, tuvo dos etapas claramente diferenciadas, tanto por la fecha de rodaje y emisión como por el tiempo de permanencia en antena y la mayor o menor duración de los distintos capítulos; a lo que habría que añadir, además, un diferente sistema de producción. En un primer momento se emitió por la segunda cadena desde noviembre de 1968 hasta 1969. Volvió a emitirse, pero por la primera cadena, desde el 31 de enero de 1972 hasta el 3 de abril de ese mismo año, siendo Alfredo Sánchez Bella ministro de Información y Turismo, y Adolfo Suárez el director general de RTVE. Constaba de nueve capítulos de entre 23 y 30 minutos de duración, rodados en 35 mm y en blanco y negro, menos uno que lo fue en 16 mm. La segunda comenzó el 29 de octubre de 1974, con Pío Cabanillas al frente del ministerio y Juan José Rosón de director general de la televisión pública, y finalizó el 20 de febrero de 1976, con Adolfo Martín Gamero de ministro y Gabriel Peña Aranda como primer director general de la televisión de la Monarquía. En esta ocasión fueron veintinueve los episodios, de entre 36 y 39 minutos los más breves y poco más de una hora los más largos, si bien en su mayor parte rondaban o superaban ligeramente los 50 minutos. Rodados en 16 mm y en color para la primera cadena, su día y hora de emisión variaron con el paso del tiempo, pues si en una primera temporada, de octubre de 1974 a enero de 1975, se proyectaron los martes a las 22.00 y a las 22.30 horas, en un segundo momento, desde septiembre de 1975 hasta su término en febrero de 1976, lo hicieron los viernes en el mismo horario de las 22.30 horas.

Los nueve capítulos de la primera etapa –que en un principio iban a ser trece– contaron con un director de la totalidad de la serie, Pío Caro Baroja, que fue también el realizador y guionista de algún episodio, pero, por regla general, el cuadro técnico fue variando de uno a otro programa en función de la elección realizada para cada uno de ellos por los responsables de TVE y por el director de la serie, de forma que algunos de los directores de cada capítulo se incorporaron a un equipo de rodaje ya formado previamente. Los realizadores procedían en su mayor parte del cine y, más en concreto, de lo que en su momento se conoció como el «nuevo cine español», aquellos que venían haciendo sus primeros largometrajes desde finales de la década de los años cincuenta y a lo largo de la de los sesenta, a los que el director de la segunda cadena de televisión durante esa última década, Salvador Pons, había ido incorporando al quehacer de la misma. A ellos habría que añadir documentalistas como el propio director de la serie, algún nombre de generaciones anteriores y otro de un realizador procedente de la

propia televisión. En conjunto, pues, fue gente ya experimentada a esas alturas en el cine y con algún largometraje a sus espaldas la que se encargó de recrear para la pequeña pantalla unos textos que abarcaban desde la Edad Media hasta el momento presente, con una mayor incidencia de los autores decimonónicos y finiseculares: *La sima*, de Pío Baroja (Pío Caro Baroja, 31-1-1972); *La ronca*, de Clarín (Pedro Olea, 7-2-1972); *Los ilusos*, de Susana Gómez de la Serna (Luis María Delgado, 14-2-1972); *La niña que se convirtió en rata*, de Susana Gómez de la Serna, basado en el texto medieval del *Calila y Dimna* (Francisco Regueiro, 21-2-1972); *Soledad*, de Unamuno (Miguel Picazo, 28-2-1972); *Tarde llega el desengaño*, de María de Zayas (José A. Páramo, 3-3-1972); *La justicia del buen alcalde García*, basado en un capítulo de *El escuadrón del Brigante*, de Pío Baroja (Mario Camus, 6-3-1972); *Miau*, de Pérez Galdós (José Luis Borau, 20-3-1972); y *Timoteo el incomprendido*, de Cela (Benito Alazraki, 3-4-1972).

En la segunda etapa de la serie, la que aquí más interesa por haberse emitido durante los primeros momentos de la Transición, se produjeron ciertas variaciones en el sistema de producción. Ni hubo un director único sino diferentes responsables de cada programa, ni fue el departamento correspondiente de producción el que eligió los diez primeros episodios de la fase inicial, la de octubre de 1974 a enero de 1975, sino que de la elección y confección de los mismos se encargaron los guionistas Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano por encargo del director general Juan José Rosón. Una vez entregado el guión, el Departamento de Producción diseñaba el equipo técnico, directores, actores y demás componentes. Aunque durante el período citado se emitieron esos diez programas, se había pensado previamente en tres capítulos más, obra de los mismos guionistas, los cuales quedaron para la segunda temporada, en la que Rafael J. Salvia fue, además de los anteriores, autor único de otros dos; de manera que la mitad de la serie se debió a la mano de los guionistas citados, cosa que no había ocurrido en la primera etapa, mientras que fueron otros varios los autores de los capítulos restantes.

Por otra parte, los veinte directores de este período presentan un perfil bastante diferente de los de la etapa anterior, pues aunque sigue habiendo gente que, como Rovira Beleta o Miguel Lluch, pertenecen a promociones anteriores, ahora dominan aquellos otros que, o bien tenían ya una dilatada experiencia como realizadores de la propia televisión e incluso en el cine (Jesús Fernández Santos, Antonio Giménez-Rico, José A. Páramo, Luis Sánchez Enciso, Antonio Chic, José Briz, Ramón Gómez Redondo, José M^a Font Espina), o procedían de la última generación salida de la Escuela de Cine, sin apenas largometrajes en su haber y para quienes la oportunidad de trabajar en televisión significaba no sólo entretener una espera, la de su salto al largometraje, sino enfrentarse a un reto profesional que les ofrecía tantas o más posibilidades creativas que el propio cine (Alfonso Ungría, Emilio Martínez Lázaro, Jesús García de Dueñas,

Jaime Chávarri, Luciano Berriatúa...). De la doble condición de realizadores de televisión con cierta experiencia y de miembros de las últimas promociones de la Escuela de Cine participaban otros varios (Josefina Molina, Pilar Miró). Cerca de la mitad de estos directores se encargaron de dos episodios (Fernández Santos, Giménez-Rico, Josefina Molina, Font Espina, Rovira Beleta, Pilar Miró y Gómez Redondo), siendo Alfonso Ungría el único que llegó a realizar tres.

Cuentos y Leyendas vino a suponer, igual que *Los Libros*, la aplicación a la primera cadena de televisión de un modelo iniciado y desarrollado en la segunda, el antiguo UHF, desde varios años antes. Un modelo que utilizaba el filmado en 16 y 35 mm, el rodaje en exteriores, y que se servía de directores de cine a los que se dejaba mucha más libertad para expresar su propio universo y para investigar sobre el lenguaje de la imagen, de la que hubiesen podido tener en el cine o en los programas habituales de la primera cadena. Que la apuesta era arriesgada lo dejan entrever los paneles de aceptación elaborados por la revista de televisión *Tele/Radio*, pues, con todas las prevenciones que se quieran respecto de su grado de fiabilidad, según ellos la situación de los diversos capítulos de la serie solían estar un poco por encima o, más frecuentemente, por debajo, de la aceptación media de los programas de cada semana, siendo quizá *El amor y la muerte* y *El señor de Bembibre* dos de los que tuvieron un índice de aceptación más bajo. Pero al margen del mayor o menor acierto de cada episodio concreto y de que la propia revista de televisión no se ahorrara la crítica negativa de algunos de ellos, la serie fue bien recibida por regla general, de forma que si para uno de los colaboradores de la revista *Reseña* se convertía en objeto de deseo y ejemplo de lo que debería ser la televisión (vid. el número de marzo de 1976), para Enrique del Corral en *ABC* era, con *El Pícaro*, todo un lujo en medio de la programación del momento.

Si por su formato, por el rodaje en exteriores, y por su estética, se aproximaba al cine, en cuanto a la duración de cada programa, a su carácter episódico, y a su deseo de acercarse a la cultura popular y a ciertos subgéneros audiovisuales aun sin prescindir de lo canónico, se parecía a lo que era más habitual del lenguaje televisivo, especialmente al dominante en esos momentos, el que utilizaban los telefilmes norteamericanos, con los que se pretendía competir en horarios de máxima audiencia. Naturalmente, y de la misma manera que se podía ver en otras series contemporáneas como *Los Libros* o *El Pícaro*, lo que marcaba la distancia entre unos productos y otros, además de la factura técnica derivada de la concepción fílmica de *Cuentos y Leyendas*, era el fuerte componente de divulgación cultural y de reivindicación de un imaginario nacional autóctono que había en la serie, ya que de lo que se trataba era de difundir entre los espectadores, a modo de historia de la literatura compendiada, ciertos textos de un género que, como el del cuento, no había tenido hasta el presente demasiada relevancia en la televisión pública pero que podía ser muy

apropiado para un formato de poca duración, entre los treinta y los sesenta minutos. Y esto coincidía con el auge de un género que el cine europeo venía utilizando como marco adecuado para una intención crítica subyacente (piénsese, por ejemplo, en la denominación de *Cuentos morales* de algunas historias de Rohmer, o en las recreaciones de Pasolini, *Los cuentos de Canterbury* y *El Decamerón*), así como con el recurso al mismo por parte de la propia TVE en esa misma época, al programar espacios como *Escritores de hoy* (1974-1975), que daba cabida a relatos o novelas cortas de autores contemporáneos del tipo de Carmen Martín Gaité, Rafael Dieste, Ramón J. Sender y Juan Benet, entre otros –estos dos últimos también recreados en *Cuentos y Leyendas*–, o, más tarde, uno de terror, *El quinto jinete* (1975-1977), basado en relatos de la literatura universal entre los que no faltó alguno de Bécquer, como en el espacio que nos ocupa.

La serie era muy heterogénea en cuanto a los autores y los textos literarios de origen, así como a los temas tratados y los planteamientos de cada programa. Dominaban el siglo XIX (Romanticismo y Realismo) y el XX (con autores de las generaciones anteriores a la Guerra Civil y, en mucha menor medida, de la Generación del Medio Siglo), siendo bastantes menos los textos medievales y del Siglo de Oro (cinco en total). De entre los veintinueve episodios de esta segunda etapa, cinco fueron recreaciones de obras de autores extranjeros: el portugués Eça de Queiroz, que inauguró la serie (*El tesoro*, Jesús Fernández Santos), el mejicano Artemio del Valle Arizpe (*Las rebajas de Sebastián*, Miguel Lluçh), los brasileños José Monteiro Lobato y José Veríssimo (*Un hombre honrado*, Rafael J. Salvia; *El crimen del indio*, Agustín Navarro, respectivamente), y el chileno Augusto D'Halmar (*En provincia*, Ramón Gómez Redondo). De los escritores españoles dos fueron llevados a la pantalla en más de una ocasión, Gustavo Adolfo Bécquer (*La promesa*, Josefina Molina; *Maese Pérez el organista*, Antonio Chic; *Desde mi celda*, Luis Sánchez Enciso) y Emilia Pardo Bazán (*Ópera en Marineda*, Pilar Miró; *El regreso*, Rovira Beleta).

Pese a lo que se anunciaba en el título de la serie, no todos fueron cuentos –o novelas cortas– ni leyendas, sino que también hubo dos novelas largas, las de Carmen Icaza (*Vestida de tul*, Jaime Chávarri) y de Enrique Gil y Carrasco (*El señor de Bembibre*, Luciano Berriatúa), mientras que en otros casos la recreación lo fue no de un solo texto literario, sino de una historia oral (*La leyenda de la rubia y el canario*, Josefina Molina) o de textos de diferentes autores (como en *La promesa*, dirigida por Josefina Molina y basada en la leyenda homónima de Bécquer y en el poema de Zorrilla «A buen juez, mejor testigo», y en *La leyenda del caballero de Olmedo*, dirigida por Jesús Fernández Santos, que parte de la obra de Lope de Vega y de la leyenda sobre tan conocido suceso). No obstante, la *contaminatio* no afecta únicamente a esos episodios, también se produce al recurrirse a más de un texto

del mismo autor, como acontece en *Caballo de pica* (José Antonio Páramo), en donde se utilizan el cuento del mismo título y «El corazón y otros frutos amargos», ambos de Aldecoa, y, en el caso del último, notablemente cambiado por los guionistas.

Todo ello nos sitúa ante un discurso en el que generalmente se imponen las normas propias de los sistemas de llegada, el cinematográfico y el televisivo, frente a la adecuación del producto resultante respecto del texto literario de partida, el cual se cambia y amplifica notablemente con estos añadidos para obtener la duración ajustada al formato de la serie, pero también con otros que remiten a ciertos subgéneros cinematográficos muy en boga en aquellos momentos en el cine español, caso del cine fantástico y de terror, que es el marco en el que se inscriben episodios como *El estudiante de Salamanca* (José Briz), *Maese Pérez el organista* (Antonio Chic), o, desde la vertiente cómica y burlesca, *El libro de los tesoros* (Jesús García de Dueñas). Incluso en *La inocente castigada*, su director Alfonso Ungría se sirve del texto de María de Zayas para efectuar un hábil ejercicio de ironía –visible ya desde un título que cambia el del original literario– que desemboca a veces en la parodia de dicho subgénero y en el pastiche, en el que se mezclan el cine de Roger Corman y los ecos de Buñuel: el sueño erótico de Inés es de lo mejor de la serie y cambia el sentido que tenían las pesadillas del mismo personaje en la novela del XVII, mientras que los apestados que el marido introduce en su casa, aunque salidos del *Decameron* de Boccaccio, deben más, probablemente, a los mendigos de la *Viridiana* buñuelesca.

Quiere esto decir que los directores más avisados se sirvieron de la libertad que TVE les concedía para, en el uso de su independencia creadora, elaborar unos productos que tenían menos que ver con el texto literario de origen que con sus propias preocupaciones estéticas, cuajando en ciertos momentos obras tan meritorias como *Los tres maridos burlados* (Pilar Miró), *Don Yllán el mágico de Toledo* (Alfonso Ungría), *El regreso de Edelmiro* (Alfonso Ungría) y *Caballo de pica*, a la vez que notables experimentos formales deudores de los presupuestos creativos de los «nuevos cines» y de la «nouvelle vague», con resultados más o menos discutibles en ocasiones (*Ópera en Marineda*), aunque originales y con gran eficacia dramática en otras (*La leyenda de la rubia y el canario*). Frente a ellos, algunos episodios se resienten de una realización más bien tradicional, algo roma y monótona, que producen los altibajos de la serie (*El crimen del indio*, *La buenaventura*, *Un hombre honrado*).

No es posible, más allá de esa muy habitual falta de adecuación a los textos literarios, establecer otros rasgos comunes. Dominan las historias de amor, especialmente las de amor trágico, pero aparece también la crítica de ciertos comportamientos y de situaciones sociales, el retrato de personajes o ambientes, y el drama provocado por errores ajenos; hay historias de tono dramático y otras de tono cómico; unas más ceñidas al discurso realista, otras que

prefieren el fantástico... Si acaso se advierte en un buen número de ellas una mirada crítica ante los atavismos y la miseria moral de la sociedad española, caracterizada por comportamientos basados en el engaño y la práctica de ciertos vicios (la avaricia, el egoísmo, la envidia, la ambición, etc.), además de ofrecérsenos a veces microcosmos cerrados y asfixiantes, con un clima moral degradado, en los que se rechaza lo que viene de fuera, tal como afirman ciertos historiadores (por ejemplo, Manuel Palacio en su *Historia de la televisión en España*, p. 130). Algo perceptible en dos de los episodios, en los que se adopta el tratamiento antinaturalista, sea el propio de los «nuevos cines» y de raíz bressoniana de *El regreso de Edelmiro* (como ha sabido ver Carmen Peña Ardid en su *Ramón J. Sender y el cine*, pp. 35-41), o el de *Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera* (Ramón Gómez Redondo), que, partiendo de un relato de *El incongruente* de Ramón Gómez de la Serna, nos presenta bajo la forma de una fábula al guardián del pueblo de las muñecas de cera que quiere mantenerlo lejos de la corrupción, bajo un orden perfecto e inmutable, pero que ante su rebelión no duda en destruirlo. Si a ello le unimos la gran abundancia de figuras varoniles que ejercen algún tipo de autoridad o de orientación para los más jóvenes (padre, marido, obispo, amantes maduros...) y de cuyas acciones suelen derivarse consecuencias negativas, obtendremos, como en cierto cine español de entonces, la metáfora de una situación histórica, la del franquismo en su fase terminal, encerrado en un universo inmóvil dirigido por «viejos» y ajenos a los deseos de los más jóvenes o de quienes representaban las ideas de renovación.

Por lo demás, las incongruencias de algunos relatos (*Maese Pérez el organista*, *El regreso de Edelmiro*) y las palabras de su director referidas a otros (*El señor de Bembibre*), nos hacen pensar en una intervención de la censura que, probablemente, trató de impedir la evidencia del finiquito de ese mundo y de su retórica.

Luis Miguel FERNÁNDEZ