

MEDIOPATÍAS

EL ESCRITOR Y LA (DES)LEGITIMACIÓN CULTURAL DE LA TELEVISIÓN EN ESPAÑA O LA *REPRESENTACIÓN-NARRACIÓN* FRENTE A LA *REPRESENTACIÓN-ATRACCIÓN*

MEDIOPATHIES

THE WRITER AND THE CULTURAL (DE)LEGITIMISATION OF TELEVISION IN SPAIN OR *REPRESENTATION-NARRATION* VERSUS *REPRESENTATION-ATTRACTION*

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ*
luismiguel.fernandez@usc.es

A lo largo de la historia de los dispositivos ópticos y audiovisuales nos encontramos con la representación-narración y la representación-atracción, siendo la televisión ejemplo de esta última, aunque incluya ficciones y otras producciones más propias de la primera. La confusión entre lo que pertenece a una y otra ha llevado mayoritariamente a los escritores españoles a deslegitimar culturalmente dicho medio desde la época del franquismo hasta la actualidad y, por el contrario, a legitimar las ficciones de producción extranjera, por parecerles más próximas a la narrativa y el cine de calidad, instalándose en una perspectiva literariocentrista y cinecentrista que choca con el heterocentrismo cultural propio de nuestra época.

Palavras-Chave: televisión; literatura; autores españoles.

Throughout the history of optical and audiovisual devices we find representation-narration and representation-attraction, with television being an example of the latter, although it includes fictions and other productions more typical of the former. The confusion between what belongs to one and the other has led most Spanish writers to delegitimize this medium culturally from the time of Franco to the present and, on the contrary, to legitimize the fictions of foreign production, because they seem to be closer to narrative and quality cinema, installing themselves in a literary-centric and cinecentric perspective that clashes with the cultural heterocentrism of our time.

Keywords: television; literature; Spanish authors.

Data de receção: 2019-11-21

Data de aceitação: 2020-3-30

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2259>

* Profesor Titular, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Humanidades, Santiago de Compostela, España. ORCID: 0000-0002-1549-714X

Sabido es que la visión a distancia o “tele-visión” es una de las querencias más antiguas de la sociedad occidental. Sin necesidad de remontarnos a aquel espejo de Luciano de Samósata que, en el siglo II de nuestra era, permitía ver desde la luna a los habitantes de la tierra, durante el siglo XVII fueron bastantes los autores que atribuyeron en sus ficciones a los espejos mágicos ese viejo sueño consistente en el acceso visual y simultáneo en el tiempo a un mundo ubicado en un espacio distante del espectador. Espejos y anteojos sirvieron a tal fin a Bernardo de Balbuena (*El Bernardo*, 1624), Vélez de Guevara (*El diablo cojuelo*, 1641) y Rodrigo Fernández de Ribera (*Los anteojos de mejor vista, ¿1620?*), convirtiendo lo visto a su través en algo atractivo y sorprendente para los ojos, pues el primero de ellos hablará del “gusto a los ojos, y al sentido espanto” y del “deleite a la vista” (Balbuena, 1852, p. 270) producidos por estas pantallas primerizas.

El gusto para los ojos y las asombrosas visiones encontraron una fórmula singular de integración en Leibniz, el filósofo y matemático alemán de ese mismo siglo, bajo la denominación de “academia de las representaciones”. En 1675 publicó en francés un texto escasamente relevante en el conjunto de su producción, pero que a nosotros debería interesarnos de modo especial: “Drôle de pensée, touchant une nouvelle sorte de representations”. Ese pensamiento jocoso, o “drôle de pensée”, planteaba la necesidad de crear una “academia de las representaciones” en la que se pudiesen ofrecer al público, al selecto e instruido y a las grandes masas, un panorama de todas las ciencias y diversiones a cargo de artistas, científicos, poetas, artesanos y charlatanes de todo pelaje: astronomía, física, medicina, óptica, historia natural, autómatas, juegos de agua, juegos de cartas, conciertos, ejercicios de funambulismo, comedias y obras teatrales, exhibición de telescopios, microscopios, cajas ópticas, etc.; y todo ello articulado por proyecciones de linterna mágica. Se pretendía divulgar la cultura y la ciencia por medio del entretenimiento, y, mediante el hermetismo, asombrar a los espectadores con la tecnología del momento (Leibniz, 1958, pp. 758–768). Esta proposición de Leibniz anticipaba lo que iba a darse más tarde, en los siglos XVIII y XIX con los múltiples espectáculos de la plaza pública (linternas mágicas, mundinuevos, panoramas, sombras chinescas, recitadores y contadores de historias, cartelones de ciego, volatines y espectáculos de magia, etc.) y con el *cinematógrafo-atracción* de los primeros tiempos, el que abarca desde su nacimiento hasta los años 1908–1910, aproximadamente; aquel cine que respondería a un paradigma diferente al que triunfó después, que fue el del cine narrativo.¹

El *cinematógrafo-atracción*, a diferencia del posterior *cinematógrafo-narración*, se inscribiría, según algunos, dentro del paradigma de la escena de finales del siglo XIX, compuesto por varias unidades de significación, desde el café-concierto, al teatro de sombras, las fantasmagorías, el circo, o el teatro de variedades, entre otras pertenecientes a distintas series culturales, y del que Méliès sería un representante cualificado (Gaudreault, 2008).

En realidad, y más allá del cine — que no pasa de ser una anomalía en su singularidad dentro de una historia de los dispositivos ópticos que abarca varios siglos — creo que se podría hablar, siguiendo la línea trazada por Leibniz, de cuando menos dos paradigmas

¹ Para todo lo referido a Leibniz, a los experimentos científicos destinados al entretenimiento, y a los espectáculos de la plaza pública durante los siglos XVII y XVIII, vid. Fernández (2006).

básicos de la representación visual que se alternan a lo largo del tiempo: el de la *representación-narración*, que tiene como eje el relato de historias sustentadas en un universo diegético propio, y el de la *representación-atracción*, que se orienta hacia la pura manifestación visual, válida por sí misma, dirigida al espectador como una presencia inmediata que busca su asombro, sin apoyarse en un universo diegético coherente, y en la que la enunciación y la *actio* del aquí y ahora históricos domina sobre la narración de sucesos.²

Sin duda lo más cercano en la actualidad a la *representación-atracción* o a aquella “academia de las representaciones” de Leibniz, excluidos productos cinematográficos del tipo de los *blockbusters* y tráilers en los que también se observa el dominio de la atracción sobre la narración, es la televisión con su hibridismo de programas tan variados que se suceden sin aparente orden ni concierto. Obsérvese, por ejemplo, lo próximo que estaba José Martínez Ruiz *Azorín* en 1967, poco antes de su muerte, a una concepción de este tipo, cuando destacaba la condición transfronteriza y poliédrica del medio, que, al mismo tiempo que lo alejaba del arte y de la narración de historias, lo aproximaba al desorden propio de la vida, carente de cualquier argumento previo y sometido al aquí y el ahora de la palabra tanto o más que al dictado de la imagen:

Estoy, pues, ante un cine de urgencia. Craso error. El cine es una representación total, parcial, acaso insinuada simplemente de la vida. Y lo que de este aparato sale no es una historia argumentada, sino un argumento vivo, parece ser la vida misma desencorsetada, sin la sublimación que opera el arte sobre ella. El televisor, este televisor al menos, no quiere proponerme una historia de inmediato, sino que me está ofreciendo palabras, imágenes [...] que están desasistidas de una concepción previa [...] todo se mueve, se traslada, todo se sale de sí mismo como gestofronterizando su misma esencia. Estoy asombrado. Esto es fascinante. Esto es poliédrico. Y desperfilizador. Y bullente. Y vertiginoso. (Muñiz, 1977, p. 7)

Es esta una actitud muy parecida a la que tenía aquel personaje de una de las *Historias para no dormir* de Narciso Ibáñez Serrador — una de las series más relevantes de la televisión del franquismo — de título “El televisor”, de 1974, que se asombraba ante cada nuevo programa televisivo por parecerle sorprendente. De manera que frente al relato de conjunto y la unidad de visión propios del cine o la novela, cada programa, incluida la publicidad, era el relato mismo. Un recorrido lleno de fragmentos o digresiones en los que detenerse, pasando de un género al siguiente. Se crea, así, una distancia tonal, temática y emotiva, entre unos y otros, a la vez que se introduce el espectáculo de la plaza pública con sus múltiples atracciones propio de siglos anteriores en el ámbito privado de la sala de estar.

Entremos, pues, en el domicilio de la familia más conocida de España, que no es otra que la de los Alcántara, protagonistas de la serie más popular del primer canal de la Televisión Española, la de más larga duración y de mayores audiencias, de título *Cuéntame como pasó*.³ ¿Qué es lo que ven sus personajes a través del aparato transmisor de imágenes de su sala de estar?

² Aunque el concepto de ‘atracción’ fue el eje de los planteamientos teóricos sobre el cine del director ruso Eisenstein, especialmente en lo que él llamó el “montaje de atracciones”, aquí no se utiliza con el mismo sentido del citado cineasta, pues aparecen imbricados no solo el discurrir temporal de géneros no ficcionales y ficcionales distintos, sino también el predominio de la enunciación, de un ‘aquí’ y ‘ahora’ históricos, frente a la narración de un relato.

³ Serie sobre una familia de clase media, los Alcántara, desde 1968 hasta los años noventa del siglo pasado, y su evolución en consonancia con los cambios políticos, sociales y económicos de España, desde la época de Franco hasta la transición y los gobiernos socialistas. A través de sus componentes (los padres, la abuela y los cuatro hijos), de sus distintas posiciones políticas y vitales, se ven reflejadas las ambiciones de mejora de quienes emigraron del campo a la ciudad en esos años. Tales deseos van unidos a la creencia en un futuro

Aunque solo tienen ante sí dos cadenas de televisión de titularidad pública, las de RTVE, porque a esas alturas todavía no habían aparecido ni las televisiones privadas ni los canales de pago, lo cierto es que ven de todo, pasando de una atracción a otra: programas musicales como el Festival de Eurovisión (el del “La, la, la” de Massiel; y el del “Vivo cantando”, de Salomé), series extranjeras, especialmente Carlitos, uno de los hijos más pequeños (*Los invasores*, *Bonanza*) y españolas (*Curro Jiménez*, *Verano azul*), informativos y directos (la llegada del hombre a la luna en 1969, el Arias Navarro llorón por la muerte de Franco en 1975, las elecciones de 1977 y las del triunfo del PSOE en 1982), comedias de situación con entrevistas que tanto le gustan a Herminia (*La casa de los Martínez*), concursos (*1,2,3, responde otra vez*), magazines (el *Directísimo* de 1974 presentado por José M.^a Íñigo), debates (*La Clave*), programas infantiles (*La bola de cristal*, de 1984), etc.

Pertencen a períodos distintos — el franquismo, la transición a la democracia, los años de los primeros gobiernos socialistas — pero tienen dos cosas en común: reflejan las tres funciones generalmente atribuidas al medio, las de informar, divulgar y entretener, con predominio de esta última sobre las otras dos; y dan cuenta de algo propio de la televisión como es su capacidad de poner en contacto al espectador con sus semejantes de cualquier parte del mundo, de hablar de otros como si se tratase de él mismo, al compartir idéntico imaginario y parecidos valores comunitarios, autorreconociéndose en los otros, en su cotidianidad y banalidad, trátase de los concursantes del *1,2,3, responde otra vez*, de la familia de clase media de *La casa de los Martínez*, del didactismo identitario de una cierta realidad nacional de *Curro Jiménez*, o de la necesidad de diálogo entre unos y otros que los nuevos tiempos de la Transición traían consigo y que era lo máspreciado de *La Clave*. Es el mismo efecto de familiaridad que se puede dar en tiempos más próximos entre los jóvenes espectadores y los participantes de *Operación Triunfo* y *Gran Hermano*, o en la visión patrimonial acerca de la historia de España de series como *Cuéntame* y *El Ministerio del Tiempo*, por citar solo varios ejemplos recientes.

¿Y acaso no era el autorreconocimiento a través de una ficción que hablaba del ‘yo’ del lector o del espectador al tratar de la vida de los personajes, lo más significativo de la novela realista del XIX o de la comedia de Lope de Vega? Nuevos géneros como la novela del XIX o la comedia del XVII, y nuevas tecnologías como la televisión, exigen un nuevo lector o espectador en el que el entretenimiento, el autorreconocimiento, y las formas de compromiso e identidad con el mundo que le rodea, le hacen formar parte de una misma comunidad con el medio que reinterpreta ese mundo. No hablamos por tanto de criterios estéticos, ni de mayor o menor calidad de su producción. Acercarse a los programas televisivos es entender que la valoración de los mismos pasa por reconocer la creación de un nuevo espectador, de “ese voraz consumidor de realidades sorprendentes” como le llamó Vázquez Montalbán (2007, p. 289), que goza al mismo tiempo de las atracciones y de las ficciones narrativas ofrecidas por aquellos, y que reinterpreta el mundo al reconocerse en las imágenes de dicho espejo. Esto es, una perspectiva más sociológica e histórica que literaria o estética, si bien esta última quizá nos serviría para acercarnos a los programas de no ficción de TVE de los años sesenta del pasado siglo.

político más abierto que permita la integración de todos en un país sin violencia y más democrático. Se tratan asuntos muy variados, desde el gusto por el consumo y la pérdida de las raíces tradicionales, hasta la represión policial, la falta de libertades y su llegada con la democracia, los principales acontecimientos políticos del período transicional, el 23-F, la especulación inmobiliaria, el turismo, el amor libre, los problemas de pareja o la movida madrileña, basculando entre lo íntimo y lo histórico-social. Los premios y el apoyo de la audiencia la han convertido en la principal serie sobre ambos períodos históricos. El formato ha sido adaptado en Portugal por la RTP y en Italia por la RAI.

Imaginemos, entonces, lo que habría ocurrido si los Alcántara hubiesen invitado a un escritor a su casa en esos años que van desde 1968, en que compraron su televisor, hasta pasada la transición. Probablemente algo muy parecido a lo que describe el narrador y poeta Andrés Trapiello:

Durante los años del franquismo y, por inercia, buena parte de los primeros de la transición, no era fácil encontrar a una persona de izquierdas, o sea, progre, que afirmara que veía la televisión, y mucho menos que admitiera que se lo pasaba bien haciéndolo. Se consideraba una terrible claudicación, de modo que si alguien tenía que aludir a algo visto en la tele, hacía acompañar su comentario por un ‘el otro día, de casualidad, vi tal o cual cosa’, o ‘tenían en casa de mi padre puesta la tele y vi...’. Tuvieron que pasar muchos años para que algunos reconociéramos que en la tele veíamos no solo telediarios o películas de arte y ensayo, sino otras muchas cosas frívolas, a menudo deleznable. (Trapiello, 2015, pp. 60–61)

Efectivamente, la televisión tuvo siempre entre su audiencia más fiel a los escritores, fuese durante el franquismo o en los años siguientes, por lo que no nos choca que algunos hayan reconocido ya en el siglo presente esa fascinación por el horror que sienten ante la emisión de ciertos programas, generalmente de las televisiones españolas, con lo que de los Alcántara habríamos venido a dar en las alcantarillas de lo vulgar. Javier Marías admite que “hay personajes, emisiones, espectáculos que nos horripilan tanto que no podemos apartar la vista o el oído de ellos. Es la fascinación del horror” (Marías, 2009, p. 102). Y pone a continuación algunos títulos:

Los lectores memoriosos saben que he sido fiel seguidor de *Los Soprano*, *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Deadwood*, *Mad Men* y *24*, pero estas series [...] entran dentro del buen gusto convencional. Lo que nunca he dicho es que también he seguido —a ráfagas, bien es verdad— *Los Serrano*, francamente zafia en su conjunto; que estoy viendo algún episodio de *Águila Roja* que de niño no habría tolerado ni en tebeo; que desde hace varias temporadas procuro estar al tanto de *Amar en tiempos revueltos* [...] y que de vez en cuando me asomo a *Dónde te escondes, corazón* (aquí sí por el horror). (Marías, 2009, p. 102)⁴

La confesión le honra, pues pocos se atreverían a decirlo, pero nos muestra una doble y, quién sabe si grave, mediopatía, que en el siglo XXI parece afectar a muy variados e importantes escritores como después veremos. Esta doble enfermedad televisiva consiste básicamente en una adicción a las series extranjeras, especialmente las norteamericanas, y el rechazo de las producciones españolas. Por tanto, amor sin condiciones a aquella parte de la cultura de masas que ciertas élites han entronizado por parecerles cercanas al mejor cine y a la literatura, y reparos melindrosos ante aquella otra parte, la de las series españolas, que merece el ‘vulgar aplauso’ de las masas, como diría Lope de Vega. ¿Y lo que no son ficciones sino atracciones? Ah, eso ya entra en el capítulo de lo deleznable o de lo que no tiene el menor interés.

Bien es verdad que entre el período al que se refiere Trapiello — el franquismo y la transición — y el que afecta a Javier Marías hay ciertas diferencias y matices en cuanto a la posición de los escritores que conviene tener presentes.

En la España de Franco la televisión fue un instrumento al servicio de la manipulación de las conciencias y de la difusión de los valores del nacionalcatolicismo. Pero si no fue totalmente monolítica se debió en parte a la colaboración de muchos escritores que combatieron ese ideario y hallaron los caminos para mostrar su disidencia con él. Bastantes de entre los que trabajaron en TVE pertenecían al grupo de los vencedores en la Guerra Civil y no fueron más allá de una crítica amable de las circunstancias de la vida

⁴ A las series citadas habría que añadir *Juego de tronos*, cuyas temporadas Javier Marías admite haber visto dos veces, y de cuyo autor, George R. R. Martin, alaba una capacidad imaginativa que “nos ha proporcionado placer a millones” (2019, p. 82).

cotidiana (Álvaro de Laiglesia, Tomás Borrás, César González Ruano, Rafael García Serrano, José M.^a Pemán...), pero otros se situaban en la izquierda política o en posiciones antifranquistas y así lo hicieron notar en muchas de sus aportaciones, como Antonio Gala, Carlos Muñiz, Uxío Novoneira, Isaac Montero, Marcial Suárez, Alberto Méndez, Ana Diosdado, Jaime de Armiñán, Fernando Fernán-Gómez, Jesús Fernández Santos, etc.

A pesar de su buen hacer, especialmente de los tres últimos mencionados, con producciones de gran calidad, y de la presencia de importantes programas culturales, la televisión fue deslegitimada desde mediados de los años sesenta en adelante por escritores e intelectuales, impidiendo que durante mucho tiempo se pudiese hacer una reflexión seria sobre el medio. Hubo, ciertamente, un gran entusiasmo inicial en los primeros años del mismo, que llevaron, por ejemplo, a Jaime de Armiñán a decir que “Yo estoy seguro que Lope de Vega y Cervantes — que eran hombres de su tiempo — serían felices si vivieran de escribir para la televisión” (Cortés-Cavanillas, 1965, p. 55). Y probablemente no le faltase razón. Pero la corriente contraria se fue imponiendo progresivamente a medida que nos acercamos al final de esa década y entramos en la siguiente.

Aunque las primeras estimaciones negativas se dieron ya en el Primer Coloquio Internacional sobre Novela celebrado en Formentor, en la isla de Mallorca, en 1959, las mayores diatribas habían de venir de varios libros del dramaturgo José M.^a Rodríguez Méndez y de Manuel Vázquez Montalbán,⁵ que recogían sus reflexiones publicadas antes en varias revistas, especialmente en aquellas dos que durante esos años representaban el pensamiento progresista y antifranquista de origen cristiano y marxista, *Cuadernos para el Diálogo* y *Triunfo*, ambas habitualmente muy críticas con la televisión del momento. Lo que se le reprochaba básicamente era el ofrecer una “infracultura” y un “infraarte” simplificados y carentes de cualquier complejidad, volcado hacia la diversión y que hacía del espectador un rehén de la sociedad de consumo sometido al neocapitalismo y manipulado por el poder político; posición que estaba emparentada con los postulados marxistas de los filósofos de la Escuela de Fráncfort, que tenía en Theodor W. Adorno y Hannah Arendt a los mayores deslegitimadores de los medios de comunicación, pudiendo añadirseles quizá Herbert Marcuse.

Tal planteamiento serio y hosco de la cultura, demonizador de cualquier aspecto lúdico y espectacular del medio televisivo, encubría en realidad bajo su formulación aristocratizante diferentes miedos de los escritores en un momento en el que el centro del sistema cultural, ocupado hasta entonces por las artes agrupadas tradicionalmente bajo el marchamo de la ‘alta cultura’, en especial la literatura, estaba dejando paso a aquellas otras manifestaciones de la periferia cultural entre las que ocupaba un lugar principal la televisión. Algunos la vieron como un competidor formidable que podía hacerles perder lectores, muchos como un sistema de producción estandarizado y sujeto a una creación colectiva y a una coerción genérica que impedía la creatividad individual del escritor, otros, en fin, como un medio al servicio de la propaganda del régimen de Franco con el que no se podía colaborar. En conclusión, un engendro capaz de producir tan solo subproductos culturales para la diversión de las masas alienadas.⁶

Durante la transición y hasta el presente, la participación de los escritores en la televisión ha seguido siendo muy notable, como guionistas de series de ficción y no ficcionales, o como presentadores y directores de programas (Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Ana Diosdado, Isaac Montero, Vázquez Montalbán, Jesús Fernández Santos, Terenci Moix, Ray Loriga, Lorenzo Silva, Eduardo Ladrón de Guevara, Ignacio

⁵ Los textos de Rodríguez Méndez son *Los teledictos* (1971) y *Carta abierta a televisión española* (1973), el de Vázquez Montalbán *El libro gris de televisión española* (1973).

⁶ Para todo esto puede verse a Palacio (2010) y a Fernández (2014).

del Moral, Fernando Savater...).⁷ A pesar de ello, no se aprecian variaciones sustanciales en su consideración del medio, aunque sí ciertos matices diferenciadores con respecto al pasado.

En la década de los noventa del pasado siglo Fernando Savater volvía a establecer la jerarquía tradicional con respecto a la lectura: “Hasta en el peor de los casos, leer es ya una forma de pensar, mientras que las imágenes por sí solas se limitan tumultuosamente a estimular maneras de sentir o padecer...” (Savater, 1993, p. 3); en tanto que Vargas Llosa, en un texto leído al recibir el Premio de la Paz en 1996 de los editores y libreros alemanes, “Dinosaurios en tiempos difíciles”, manifestaba algo parecido, al situarse entre los dinosaurios condenados a desaparecer: “las imágenes de las pantallas divierten más, entretienen mejor, pero son siempre parcas, a menudo insuficientes y muchas veces ineptas para decir [...] ‘la verdad y toda la verdad’. Y su capacidad crítica es por ello muy escasa” (Vargas Llosa, 2012, pp. 219–220).

El razonamiento en ambos pecaba de una confusión entre los *media* y los productos concretos emitidos por aquellos. Confusión que, en el caso que nos ocupa de la televisión, venía de antiguo y que ha seguido manteniéndose hasta el día de hoy sin que a nadie se le haya ocurrido cuestionar si la visión de un documental histórico, de un programa literario, o de una entrevista relevante, emitidos por aquella, puede ser menos provechosa que la lectura de una novela de aeropuerto de los géneros romántico, histórico o policíaco, que suelen transformarse a veces en *best sellers*.⁸ Quizá al notar hacia dónde conducía el argumento es por lo que el propio Savater matizaba lo dicho al reconocer cierta dignidad en los medios visuales: “Son una de las riquezas indiscutibles de nuestro siglo y, manejadas por mentes rectas y manos hábiles, pueden ser instrumento decisivo de conocimiento y por tanto de emancipación humana” (Savater, 1993, p. 3).

En el mismo año que Savater, el dramaturgo y escenógrafo Francisco Nieva tachaba a la televisión de “mala portera” y denunciaba la irrupción de la imagen del “famoso”, lo que llevaba al intelectual a retraerse de su participación en el medio (1996, pp. 442–444). Era el momento de gran audiencia de las televisiones privadas, que emitían desde hacía pocos años, lo que le servía a Juan Marsé para recoger el guante de Nieva sobre los “famosos” y elaborar en 1994 un relato tronchante y disparatado sobre las relaciones entre el escritor y la televisión en “El caso del escritor desleído”, primer repaso crítico y muy mordaz de las emisiones de las cadenas públicas y privadas de entonces. En una anticipación del filme de Woody Allen *Desmontando a Harry*, el escritor Errelese, reacio hasta el momento a aparecer en la televisión, resulta desenfocado en su primera entrevista hasta que poco a poco se va desleyendo del todo y desaparece un 23 de abril, Día del Libro, luego de haber admitido que “La televisión está creando una nueva especie humana, un mundo de opinantes mastuerzos y de mirones descerebrados, adiposos e impotentes, y a mí no se me ha perdido nada en ese mundo” (Marsé, 2002, p. 417).⁹

⁷ Fernando Savater es el autor de una valiosa serie de trece capítulos para la televisión argentina de título *Lugares con genio*, en la que se vinculan ciertas ciudades con sus escritores, desde Baroja o Dante a Kafka, Borges, Paz y Neruda, entre otros.

⁸ Con su lucidez e ironía habituales el actor, director, y escritor, Fernando Fernán-Gómez rechazaba el argumento absolutista de la maldad innata del medio televisivo: “Paso muy agradables horas frente al televisor. No estoy de acuerdo con la opinión, tan divulgada por la prensa escrita, de que toda la televisión es mala. No comprendo cómo puede ser mala, así, en general, absolutamente una programación que nos ofrece coloquios, charlas, diálogos con gentes del pueblo que no sabe expresarse o con profesores y políticos que difícilmente se hacen entender, poemas correcta o espléndidamente recitados, incendios, patinaje artístico sobre hielo, guerras, óperas [...] ¿Cómo decir que es despreciable todo lo que aparece por la pantalla casera en las aproximadamente, cuatro mil horas de programación que nos ofrece al año?” (Fernán Gómez, 1995, p. 242).

⁹ Juan Marsé, además de haber ejercido la crítica de televisión en la revista *Boccaccio* durante los años 1970 y 1971, y de ser el guionista de la serie *Vida privada* (1987) basada en un texto de José M.^a Segarra, no ha

Desde luego si los escritores daban la espalda al medio, salvo excepciones, este se desprecupaba de ellos a causa del igualitarismo arrasador de autoridades y prestigios provocado por el heterocentrismo icónico y cultural de nuestros días, derivándose del mismo una pérdida de la posición central que ocupó durante siglos la literatura y una rebaja de la influencia de escritores e intelectuales en beneficio de otras figuras televisivas que ‘comunican’ mejor. Por ello un despechado Vargas Llosa nos advertía en *La civilización del espectáculo* de un empobrecimiento de las ideas y de la falta de interés de la sociedad por los intelectuales debido a la primacía de las imágenes sobre las ideas, y de ahí el arrinconamiento de los libros (Vargas Llosa, 2012, pp. 46–47).

Lo malo de ciertas minorías ilustradas cuando penalizan el ocio como diversión y espectáculo, o deploran la supuesta imbecilidad de unas masas que se dejan arrastrar pasivamente por las imágenes, es la obcecación en convertir sus gustos en mayoritarios. No creo que esta posición sea tanto una cuestión de arrogancia elitista, como generalmente se ha dicho, cuanto de falta de comprensión del propio ser televisivo, en el que lo relevante es una *dispositio* caracterizada por el flujo de atracciones diferentes que no deben ser valoradas en función de lo que constituye el ser de la literatura, la *elocutio* o, lo que es igual, la organización del discurso en torno a las calidades de un lenguaje apto para la narración y el pensamiento. Si como el propio Vargas Llosa (2007, p. 284) reconoce en otro texto, la ficción pretende dotar de orden mediante las palabras y la organización temporal de los hechos a una vida que es caótica, y la televisión era, por el contrario y al decir de *Azorín*, esa misma vida transformada en bullicio y desencorsetada de cualquier orden previo, ¿a qué viene el mezclar procesos discursivos diferentes, las atracciones por un lado, las narraciones por el otro, analizándolas con los mismos criterios?, ¿acaso se produce en los escritores una “nostalgia del orden” existente en el lenguaje literario y en el sistema cultural, frente al heterocentrismo y al desordenado flujo de las imágenes-atracción televisivas? En la televisión lo que no es información es entretenimiento, aunque quede cierto espacio para la divulgación cultural, y ello exige una *perspicuitas* adecuada, un lenguaje apropiado para cada auditorio. Esa perspectiva no ha de medirse con los criterios estéticos de la literatura, sino con los que corresponden a las atracciones desde hace cientos de años, es decir, la capacidad para entretener, para asombrar y para facilitar el autorreconocimiento identitario del espectador. Algo que tampoco se ha sabido entender en el presente.

En el siglo XXI, y especialmente en la última década, llegaron las series de cadenas y plataformas norteamericanas de pago como HBO, AMC, Netflix, y otras varias, y con ellas la enésima edad dorada de la televisión (y ya van unas cuantas, casi una por generación). Esto ha provocado el fenómeno de la legitimación de ese componente de la cultura de masas televisiva, el de la ficción extranjera, por parte de algunos escritores, a la par que otros han seguido con la cantinela tradicional del rechazo del entretenimiento por carecer de la complejidad de lo escrito. En ambos casos, sin embargo, el resultado es el mismo, pues las dos actitudes conllevan la minusvaloración de lo producido por las televisiones españolas, no solo de esa heterogénea mezcla de variedades y vanidades que componen el flujo televisivo cotidiano, sino también de las ficciones de cadenas públicas y privadas. Con ello se reitera una situación habitual, la de que mientras las audiencias masivas de las cadenas en abierto valoran las producciones españolas, los escritores apenas las tienen en cuenta porque prefieren lo emitido por las cadenas de pago o por vídeo bajo demanda de distribuidoras como Amazon o Netflix.

Al rebufo de series como *Los sopranos*, *The wire*, *Breaking bad*, *Mad men*, *Juego de tronos*, y otras, se ha erigido un nuevo canon y una práctica cultural legitimada por ciertos

dejado nunca de referirse a la nefasta influencia cultural y educativa de la televisión, como hizo en su discurso de recepción del Premio Cervantes en el año 2008.

grupos de clase media progresista de profesiones liberales, los escritores entre ellos, que aunque participan de lo que tradicionalmente han sido las ficciones de la cultura popular han consolidado las diferencias culturales de siempre, separándose de lo que son los gustos mayoritarios de la audiencia (Cascajosa Virino, 2016, pp. 260–265). Dicho culturalismo de las series ha sido promovido desde tribunas muy diversas, académicas y periodísticas, no siempre desinteresadas ni al margen de las estrategias comerciales de poderosos grupos de comunicación españoles. De manera que en la última década nos encontramos con abundantes reportajes de periódicos nacionales de gran tirada y sus suplementos dedicados a las series extranjeras y sus creadores, al contraste de pareceres en esos medios y las opiniones de los autores españoles sobre las mismas, y a la publicación en sus páginas de relatos escritos por algunos de los creadores españoles de series de televisión.¹⁰ La excusa es siempre la misma: esas series son la literatura de nuestra época. El celofán literario o cinematográfico, según los casos, es el envoltorio que permite volver a la vieja perspectiva literariocentrista o cinecentrista de una cultura que ha perdido cualquier centro o jerarquía de referencia, y en ese sentido muy similar a lo acontecido con los dispositivos ópticos anteriores al cinematógrafo durante el siglo XIX.

Desde luego la mediopatía tiene grados, y en unos casos parece más difícil de curar que en otros. Para algunos, como Juan José Millás, la serie *Perdidos* es una de las causas de haberse convertido en un espectador de series de televisión “en un proceso semejante al que en otra época de mi vida me convertí en lector” (2008, p. 52). Para otros, como el “teleshakespeariano” Jorge Carrión, autor de varias novelas, entre ellas una que con el título *Los muertos* (2010) versa sobre una serie de televisión, hay ficciones que mezclan literatura y cine “pero con una fórmula que solo ha sabido encontrar la televisión de alta calidad”, de ahí que en ella Dickens siga estando vivo “en el compromiso político y en el compromiso con el material narrado” (2014, p. 7).

A través de tales palabras vemos las dos claves del entusiasmo seriéfilo que se ha apoderado de muchos, la calidad artística y la reflexión ética capaz de legitimar moralmente al medio, se supone que, por ir más allá del puro entretenimiento, y sin que ello tenga que ver con ninguna supuesta crisis de la novela o el cine contemporáneos como se ha venido argumentando. Por lo que no resulta extraña la referencia a Dickens o, por extensión, a la novela del siglo XIX, que también había atendido críticamente a la realidad histórica de su entorno.

Tal hace, desplazándose un poco desde la visión irreductible de antaño, Mario Vargas Llosa cuando, después de alabar por su calidad ciertas series de contenido político del tipo de *The wire*, *House of cards*, *Homeland*, y la danesa *Borgen*, admite que son continuación de las novelas por entregas que escribieron en el XIX Dickens, Balzac y Dumas, y que el mejor espejo del año 2017 “no está en la gran literatura, ni en las películas realmente creativas, sino en esas seriales que [...] son meros puentes que se cruzan y olvidan al instante” (2017, p. 13). En parecida dimensión se movían unos años antes autores tan diferentes como Juan José Millás y Carlos Ruiz Zafón. El primero, al admitir que las series son en el siglo XXI lo que fue la gran novela del XIX, justificando su adhesión a ellas “no porque sean entretenidas [...] sino por la información que nos dan acerca del mundo en que vivimos” (Martínez Roig, 2008, p. 49). El segundo, dando pellizcos de monja a la narrativa actual — para la que, según él se imagina, escribirían hoy Dumas, Shakespeare y Dickens — al atribuir a los creadores de esas series norteamericanas “buena parte de la mejor narrativa que se hace en el mundo. Es irónico que sea en la televisión, que a menudo es el escaparate de lo peor que tiene que ofrecer el

¹⁰ Durante el verano de 2015 varios guionistas españoles escribieron en el periódico *El País* un conjunto de relatos: Eduardo Ladrón de Guevara, Carlos López, Javier Olivares, Virginia Yagüe, Helena Medina, Mónica Martín-Grande y Manuel Ríos San Martín.

sistema, donde están apareciendo las mejores propuestas de creación dramática” (Martínez Roig, 2008, p. 49). De un modo semejante a ellos, Javier Marías consideraba intercambiables *Los Soprano* y *La comedia humana* de Balzac (Marías, 2008, p. 56), mientras que para Enrique Vila-Matas la serie *Mad men* sería lo equivalente a un conjunto de cuentos o fragmentos, más próxima a los grandes renovadores de la narrativa del siglo XX que a la del XIX (Vila-Matas, 2015, p. 9), aunque sin olvidarse tampoco de *Los soprano*, a la que dedicaba uno de sus relatos.¹¹ Fernando Savater resumía todo ese clima de escritores abducidos por las ficciones televisivas norteamericanas diciendo que “Parece indudable que las series de televisión se han apoderado de la imaginación narrativa de casi todos nosotros” (2013, p. 38).

Y tanto que se apoderaron, pues durante estos años no ha existido género literario que dejase de contribuir al enaltecimiento de esta afición. Además de la novela de Jorge Carrión y del relato de Vila-Matas ya mencionados, podríamos citar, por poner algunos ejemplos, el texto ganador del Premio de la Asociación Española de Críticos Literarios *Brilla, mar del Edén* (2014), de Andrés Ibáñez, que combina el referente de la serie *Perdidos* con el *Decameron* y el *Quijote*, los varios relatos de Aixa de la Cruz en *Modelos animales* (2015), algunos de los poemas de la antología *Serial* (2014), a cargo de Ana Santos Payán y Luna Miguel, e incluso piezas teatrales por capítulos y cuya trama se demora varios meses, a semejanza de las series televisivas, como *Días como estos* (2012), de Luis López de Arriba, o las dos de Julio León Rocha y Fran Pérez: *La noche de las flores* y *Teatro a pelo*.

Es verdad que tal visión positiva sobre las series extranjeras no es la única. Marta Sanz volvía a las diatribas de otros tiempos cuando criticaba ese papanatismo literario: “En una ceremonia *in* de la confusión entre lo popular y lo elitista, en un falso difuminado de los límites, nos fascinan la banalización de la literatura sometida a la superficialidad de ciertos lenguajes audiovisuales y la metamorfosis seudointelectual del entretenimiento televisivo” (2014, p. 79). Y cuando la bicha del entretenimiento se convierte en telebasura solo resta acudir al visionario Pier Paolo Pasolini para, utilizándolo como ariete, advertirnos de nuevo de sus peligros, como hace Antonio Muñoz Molina, quien, siendo niño, se había sentido tan fascinado por la televisión: “Lo que él [Pasolini] vio venir [...] fue la Edad de la Basura [...]; la basura de la televisión que iba a trastornar Italia desde los tiempos de Berlusconi y luego nos contagió a nosotros, y ahí sigue, segregando su grosería como un vertido tóxico incesante...” (2017, p. 15).

Luego de escuchar estos y otros comentarios anteriores, uno tiene la sensación de que muchos de nuestros escritores no se han leído a Ortega y Gasset cuando valoraba positivamente la diversión y el aspecto lúdico de los espectáculos: “La distracción, la diversión es algo consustancial a la vida humana [...] no es algo de lo que se pueda prescindir. Y no es frívolo el que se divierte, sino el que cree que no hay que divertirse” (1982, pp. 93–94). Idea compartida por los ilustrados y científicos de los siglos XVIII y XIX, pero rechazada por nuestros ‘ilustrados’ de hoy.

Lo que sí parece claro, no obstante, es que el discurso televisivo y sus estrategias comunicativas está permeabilizando el sistema literario español hasta afianzarse como un referente importante de casi todos los géneros que lo constituyen algo de lo que ya hizo mención en su momento Carmen Peña Ardid (2017).¹² Podemos encontrarnos en la actualidad — de un modo semejante a lo ocurrido en otros períodos anteriores como el

¹¹ El relato, con el título de “La tumba de Melville”, apareció publicado en *El País Semanal*, n.º 1681, el 14 de diciembre del 2008, en las páginas 62–69.

¹² El novelista Luis Goytisolo advertía en su discurso de recepción en la RAE en 1995 de cómo la antigua tendencia de los narradores de acercamiento a los recursos del cine, se había trocado “a la vuelta de pocos años, en corriente de aproximación al relato televisivo” (1995, p. 96).

franquismo y la transición —, con referencias paródicas a la telerrealidad y las comedias de situación en los cuentos de Javier Calvo (*Risas enlatadas*, 2001) y Berta Marsé (“Los Pons Pons”, de 2009, relato cuyo referente más inmediato es *El primo Pons*, de Balzac, de la serie “Los parientes pobres” de *La comedia humana*), o en alguna de las novelas de Marta Sanz (*Farándula*, 2015) y Francisco Casavella (*El día del Watusi*, 2002–2003); sin que tampoco falten los casos en los que el formato de ciertos programas televisivos configura la estrategia narrativa: el *talk-show* sobre la infidelidad amorosa de *Algo tan parecido al amor* (2007), de Carmen Amoraga, el *reality-show* embutido en el marco del género negro de *Esta es su vida* (2014), de José Sanclemente, que bien pudiera seguir los pasos de aquella lejana y ácida novela corta de Manuel Vázquez Montalbán, *Asesinato en Prado del Rey*, de 1987, o, en fin, el recuerdo de los programas sobre fenómenos paranormales embutido en el traje de las novelas de caballerías de *La noche fenomenal* de Javier Pérez Andújar (2019), en la que se combinan los referentes del cómic con los de varios programas muy conocidos de la televisión del franquismo y la transición como *El hombre y la tierra* o *Un, dos, tres...responda otra vez*. Más singular, si cabe, es el poemario de Diego Doncel *El fin del mundo en las televisiones* (2015), que organiza las diferentes partes como si fuesen los contenidos de distintos canales televisivos, y en donde el medio es uno de los instrumentos de dominación y sometimiento de la población, puesto que como allí se lee “Los bárbaros ocupan las pantallas de todas las televisiones” (2015, p. 96).

Después de todo lo anterior no deja uno de sorprenderse de lo lejos que quedan hoy de los arrebatados elogios de la ficción extranjera, de unos, y de los improprios destemplados, de otros, aquellas estimaciones más ecuanímes de la televisión y su audiencia popular, como la de Ginés Liébana, por ejemplo.

Este pintor, poeta y novelista del grupo cordobés *Cántico*, alababa, según testimonio de Francisco Nieva, los culebrones hispanoamericanos de principios de la década de los noventa del siglo pasado, muy seguidos por los espectadores. Estimaba en ellos el marco balzaciano del relato, también el que lo primitivo o elemental de su anécdota acertaba en descubrir lo fundamental de los aspectos dramáticos de la vida, y el que, a pesar de su falta de calidad en el lenguaje y la producción, iba dirigido a un público inocente de los amaneramientos del arte moderno pero capaz de admitir mejor aquella obra decidida a comunicar “por lo derecho” esas verdades fundamentales del ser humano (Nieva, 1996, pp. 338–342).

Dicha valoración sobre un género tan menospreciado por los espectadores cultos de entonces, subrayaba precisamente los distintos niveles de lectura con los que un programa podía y debía ser afrontado, ninguno de ellos superior al otro, aunque muchas atracciones viniesen vestidas con el ropaje del entretenimiento para el público más popular.

Quizá por esto debe ser estimado como se merece que una de las mejores series de producción española de los últimos años, *El Ministerio del Tiempo*, muy novedosa en cuanto al tratamiento de la historia española y una de las más seguidas en las redes sociales por sus espectadores, finalizase la tercera temporada con un homenaje al medio televisivo representado por la serie *Historias para no dormir*, de Narciso Ibáñez Serrador. Así se reivindicaba el papel de la televisión española, incluida la del período franquista, como una de las instituciones históricamente relevantes en el acontecer y el desarrollo cultural de este país, fuese a través de las ficciones narrativas españolas o de las atracciones, tan denostadas ambas por los escritores e intelectuales hasta el día de hoy.

REFERENCIAS

- Balbuena, B. (1852). *El bernardo*. Madrid: Gaspar y Roig.
- Carrión, J. (2014, septiembre 13). Literatura expandida. *El País-Babelia*, 7.
- Cascajosa Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Cortés-Cavanillas, J. (1965, mayo 23). Del cero al infinito. Un guionista de televisión: Jaime de Armiñán, *ABC*, 46–55.
- Doncel, D. (2015). *El fin del mundo en las televisiones*. Madrid: Visor.
- Fernán-Gómez, F. (1995). *Desde la última fila*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fernández, L. M. (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago: Universidad.
- _____. (2014). *Escritores y televisión durante el franquismo*. Salamanca: Universidad.
- Gaudreault, A. (2008). *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS.
- Goytisolo, L. (1995). El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea. *Academia: Revista del cine español*, 12, 87–96.
- Leibniz, G. W. (1958). Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de representations. *La nouvelle revue française* (octubre), 758–768.
- Mariás, J. (2008, octubre 5). *Los soprano*. Como la comedia humana. *El País Semanal*, 1671, 56.
- _____. (2009, mayo 10). Día de confesiones. *El País Semanal*, 1702, 102.
- _____. (2019, febrero 3). Insaciabilidad. *El País Semanal*, 2210, 82.
- Martínez Roig, A. (2008, octubre 5). La caja tonta es más lista. *El País Semanal*, 1671, 46–50 y 57–60.
- Marsé, J. (2002). *Cuentos completos* (ed. Enrique Turpin). Madrid: Espasa Calpe.
- Millás, J. J. (2008, octubre 5). *Perdidos*: Entre el sueño y la vigilia. *El País Semanal*, 1671, 52–53.
- Muñiz, M. (1977, marzo 21 al 27 marzo). Azorín, cronista de televisión (documento inédito). *Tele/Radio*, 1004, 7.
- Muñoz Molina, A. (2017, junio 24). La verdad a cualquier precio. *El País-Babelia*, 15.
- Nieva, Francisco (1996). *El reino de nadie*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: *Revista de Occidente*/Alianza Editorial.
- Palacio, M. (2010). Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural. En A. Ansón *et al.* (Eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (pp. 11–24). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Peña Ardid, C. (2017). Cinefilias al margen de la sala de cine: Huellas del cine y la televisión en la novela del siglo XXI. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 437–450. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722241
- Sanz, M. (2014, septiembre 13). Desprestigio de la palabra. *El País-Babelia*, 7.
- Savater, F. (1993, junio 26). Leer para despertar. *El País-Babelia*, 2.
- _____. (2013, enero 22). Carácter y destino. *El País*, 13.
- Trapiello, A. (2015). *Seré duda (Salón de pasos perdidos)*. Madrid: Pre-Textos.
- Vargas Llosa, M. (2007). El arte de mentir. En F. Gutiérrez Carbajo y J. L. Martín Nogales (Eds.), *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)* (pp. 281–287). Madrid: Cátedra.

_____ (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

_____ (2017, enero 22). Las seriales. *El País*, 13.

Vázquez Montalbán, M. (2007). Nada. En F. Gutiérrez Carbajo y J. L. Martín Nogales (Eds.), *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)* (pp. 288–289). Madrid: Cátedra.

Vila-Matas, E. (2015, marzo 29). Peggy no se casó. *El País Domingo*, 9.