

# CARMEN MARTÍN GAITÉ Y LOS ESCRITORES NEORREALISTAS ESPAÑOLES EN LA TELEVISIÓN DEL FRANQUISMO

Luis Miguel FERNÁNDEZ  
*Universidade de Santiago de Compostela*  
ORCID: 0000-0002-1549-714X

## Resumen:

La narrativa neorrealista española, excepto la de Ignacio Aldecoa, tuvo poca presencia en la televisión del franquismo. Carmen Martín Gaite siempre mantuvo una actitud oscilante en su valoración de la televisión, pero sus textos fueron recreados por RTVE durante el franquismo en respuesta a la necesidad de abrir caminos nuevos en aquellos programas de TVE cada vez más rutinarios, como el de la *Novela* de la primera cadena, o en aquellos otros que pretendían dar cabida a los escritores más recientes. Pero también fueron utilizados por los realizadores de la televisión para mostrar las fisuras del discurso nacionalcatólico y para construir una narración televisual más novedosa. La emisión de *Entre visillos* y *El balneario* en 1974 es un ejemplo de todo ello.

**Palabras clave:**

Carmen Martín Gaite. Televisión y literatura. Adaptaciones en televisión

**Abstract:**

The Spanish neorealist narrative, except that of Ignacio Aldecoa, had little presence on Francoist televisión. Carmen Martín Gaite always maintained an oscillating attitude in her assessment of the television, but her texts were recreated by RTVE during the Franco regime in response to the need to open new paths in those TVE programs that were increasingly routine, such as the first channel's *Novela*, or in those others that sought to accommodate the most recent writers. But they were also used by the producers of the television channel to show the fissures of the national-Catholic discourse and to build a more innovative televisual narrative. The broadcast of *Entre visillos* and *El balneario* in 1974 is an example of this.

**Key Words:**

Carmen Martín Gaite. Television and literature. Television adaptations.

**Yo nací —¿respetadme?— con la televisión**

En 1925 nacían Carmen Martín Gaite, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa, en 1926 lo hacía Jesús Fernández Santos, y en 1927 Rafael Sánchez Ferlosio. Al mismo tiempo, el ingeniero escocés John Logie Baird conseguía transmitir las primeras imágenes en movimiento en octubre de 1925 y realizar la más antigua demostración pública de un sistema real de televisión en 1926, lo que le llevaría a fundar el año siguiente la Baird Television Development Company con la que en 1928 hizo la primera transmisión transatlántica de televisión entre Londres y Nueva York. Sin embargo, a diferencia de Rafael Alberti, que pedía respeto para él por haber nacido y crecido literariamente con el

cine («*Yo nací —respetadme— con el cine*»), los escritores neorrealistas de la Generación del Medio Siglo antes mencionados no fueron acompañados en su peripecia vital y creativa por aquel nuevo dispositivo, sino que se lo encontraron cuando ya habían dado sus primeros pasos en la literatura, a partir de octubre de 1956, con la inauguración de la emisión diaria de TVE, el mayor instrumento de propaganda de un régimen político de cuyo final se cumplen los cincuenta años en 2025. De ahí que desde su juventud hubiesen preferido al cine como pareja de baile frente a aquel medio de comunicación del que nada sabían y que poco respeto les merecía<sup>1</sup>.

Ni tampoco se lo merecía a muchos —no a todos— de sus colegas de profesión. De hecho, dos habrían de ser las actitudes dominantes con respecto a él. La de quienes desconfiaron de la televisión aunque no renunciasen a los beneficios derivados de la recreación de sus textos en la pequeña pantalla, y la de aquellos que sí la aceptaron en cuanto mecanismo de divulgación y desarrollo de la cultura. Ambos mantuvieron, sin embargo, los recelos ante un instrumento que limitaba su independencia y los impelía a subordinar el aspecto creativo ante las demandas del público masivo y las imposiciones del mercado. La actitud venía definida por la sospecha ante un dispositivo en el que dominaban la creación colectiva frente a la individual, el carácter espectacular de unos productos que menoscababan, según creían, su complejidad y capacidad de reflexión en beneficio de la diversión y la manipulación informativa, y una censura que pretendía impedir cualquier disidencia en el espacio público del desarrollismo y el nacionalcatolicismo imperantes durante el franquismo.

---

<sup>1</sup> Su interés por el cine, especialmente por el neorrealismo italiano, es muy conocido desde los trabajos pioneros de Villanueva (1973, pero 1972) y Esteban Soler (1971-1973), así como del más tardío de Fernández (1992, pero 1990) y de la tesis doctoral, solo publicada en parte, de Carmen Peña-Ardid (1990). Esta última es la autora del mejor trabajo de conjunto hasta la fecha, que yo sepa, sobre la cinefilia de las escritoras españolas, incluida Carmen Martín Gaite (2011). En 1994 la narradora salmantina confirmó la deuda primeriza de su generación con el neorrealismo zavattiniano en el retrato grupal esbozado en *Esperando el porvenir*.

Lo primero que conviene destacar cuando se menciona la aproximación de los escritores a la televisión de entonces, es el desentendimiento por parte de TVE de lo más vivo y creativo de la literatura española de aquel momento, escasamente representada en algún que otro programa de la segunda cadena (*Narraciones, Autores invitados*, y, más tarde, *Escritores de hoy*, por ejemplo), y de forma muy esporádica en los espacios teatrales y la telenovela de la primera.

Poco hubo de los narradores más innovadores en el primer canal de TVE, el único existente hasta 1966 y el de mayores audiencias. Ello explica que la mayor parte de los pertenecientes a la Generación del Medio Siglo no fuesen recreados nunca por aquella televisión, ni siquiera en los espacios minoritarios de la segunda cadena, siendo tan solo objeto del interés del medio en aquel espacio algunos nombres de autores coetáneos a la citada generación menos valorados entonces pero con algún premio en su haber, y que en ciertos casos ya habían sido recreados en la década de los sesenta, como Rodrigo Rubio, Manuel Arce o Concha Alós, por ejemplo. Nada se supo, en cambio, de Martín-Santos, de los hermanos Goytisolo, de Medardo Fraile, de García Hortelano, de Caballero Bonald, de Alfonso Grossó, de Juan Marsé, de López Pacheco, de Daniel Sueiro, y de algunos más que desde la década de los cincuenta le habían venido imprimiendo a la narrativa un nuevo rumbo, más social o más experimental, según los casos, pero en la línea de una modernidad de la que TVE se hallaba muy lejos. De Juan Benet se hicieron dos recreaciones, una de Cela antes de la muerte de Franco y emitida por la segunda cadena, su relato «Timoteo el incomprendido», y de Delibes, que fue el más agraciado, se hicieron cinco, una de ellas para el espacio *Novela* (*La sombra del ciprés es alargada*)<sup>2</sup>.

¿Y en este contexto cuál fue el papel asignado por TVE a los escritores neorrealistas?

---

<sup>2</sup> Para una visión más amplia de la relación de los escritores con aquella televisión, véase Fernández (2014).

El planteamiento del medio televisivo con respecto a ellos fue de una cierta ambivalencia al tratarse de autores que, aun siendo críticos con la situación social de entonces, habían ganado premios literarios importantes, estaban ya bastante consolidados entre crítica y lectores, y publicaban sus obras en editoriales no sospechosas para el régimen de Franco, fundamentalmente Planeta, Destino y otras menos relevantes, que los alejaba de quienes mantenían en sus escritos una actitud política más explícita, los que surgieron en el panorama literario después de los acontecimientos universitarios de 1956, y cuya obra venía avalada por Seix Barral, claramente enfrentada con el franquismo. Dicha ambivalencia empezó a manifestarse siendo Fraga Iribarne ministro de Información y Turismo, y Jesús Aparicio Bernal director general de RTVE, el cual incorporó a su equipo a aquellos políticos procedentes del SEU como Adolfo Suárez, Juan José Rosón y Jesús Sancho Rof, que lo habrían de suceder más tarde al frente de la Dirección General de RTVE manteniendo una posición parecida con tales escritores. Esto se tradujo, básicamente, en tres tipos de comportamiento: la recreación televisiva de las narraciones de alguno de ellos (Aldecoa) y la encomienda a otros de la realización de muy variados trabajos para la televisión pero sin la recreación de ninguno de sus textos (Jesús Fernández Santos), frente a la escasa atención a los demás (Ana María Matute, Carmen Martín Gaite y Rafael Sánchez Ferlosio); también por la emisión de sus obras por la primera y por la segunda cadena —conocida esta última como UHF y que no llegaba entonces ni al cincuenta por ciento de todo el territorio nacional—, en programas y horarios de mayor o de menor audiencia según se tratase de unos u otros autores; y, finalmente, el reconocimiento de varios de ellos como pertenecientes al canon dentro de la literatura hispánica, al ser incluidos en la colección de libros RTV de la Biblioteca Básica Salvat, promovida y financiada por Televisión Española y que duró desde 1969 a 1971. Fue esta última uno de los ejemplos más claros del expansionismo dirigista del medio y de los límites a los que se podía llegar con la ley Fraga de Prensa e Imprenta de 1966. Era la continuación, en cierto

sentido, del programa *Libros que hay que tener* de la segunda cadena, creado y dirigido desde 1967 por Gaspar Gómez de la Serna, y que se proponía orientar al espectador acerca de los libros fundamentales con los que toda biblioteca había de contar. El término *ad quem* de la narrativa contemporánea de la Biblioteca Salvat lo marcaron precisamente cuatro de los autores neorrealistas: Ignacio Aldecoa (*La tierra de nadie y otros relatos*), Ana María Matute (*Algunos muchachos y otros cuentos*), Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*), y Jesús Fernández Santos (*Los bravos*). De todo este grupo tan solo Carmen Martín Gaite quedó fuera de la colección.

La mayor presencia de Aldecoa en la televisión, por encima de cualquier otro miembro de su generación y de los de generaciones anteriores como Delibes o Cela, se debió, probablemente, y al margen de su incuestionable calidad, a varios factores distintos, desde las recientes recreaciones filmicas hechas por Mario Camus de *Young Sánchez* (1964) y *Con el viento solano* (1966) en un momento en el que el cine español apenas se interesaba por estos narradores<sup>3</sup>, a las simpatías de que siempre gozó entre amplios sectores de la cultura procedentes del falangismo y del antiguo SEU<sup>4</sup>, sin olvidar tampoco su temprana

---

<sup>3</sup> Sirvan como ejemplo de ese escaso interés de la industria cinematográfica por los autores contemporáneos las palabras de Arturo González, productor de cine y hermano de Cesáreo González, con quien había creado en 1940 la productora Suevia Films: «Aparte *El Jarama*, nuestra literatura no ha sabido o no ha podido ser reflejo de nuestros auténticos problemas, no ha aprehendido la realidad ni de la época ni del proceso histórico [...] Delibes tiene ánimos y límites provincianos. Cela sólo puede figurar por sus alardes estilísticos [...] Fernández Santos, lo gris y la cortedad [...] Carmen Laforet, débil y fofa avanzadilla de la introducción del ejército femenino [...] García Hortelano, falsificador de retablos sociales [...] Ferlosio, improductivo. Carmen Martín Gaite, todavía gran promesa sin cuajar. Ana María Matute, con fondo maternal. Sastre, no ha podido centrarse. Aldecoa, o el abordamiento de problemas periféricos [...]» (1964).

<sup>4</sup> He aquí tres ejemplos de ello. El ya citado Gómez de la Serna, falangista de la primera hornada y miembro de la Comisión de Programas Educativos y Culturales de TVE, diría del escritor que «muchos de sus amigos, más o menos militantes [de Falange] de aquella hora, comunicaban con él la común inquietud generacional», y cómo en la dedicatoria que Aldecoa le hizo de *El libro de las algas*

muerte en 1969, que hizo volver los ojos de la prensa y de la crítica hacia su obra. Pero, a pesar de ello, los recelos hacia su figura, como ocurriría con el resto de su generación, se dejaron sentir en los programas que se le dedicaron y en el modo en el que fueron emitidos, por la primera o la segunda cadena, cuando esta última contaba con muy pocos espectadores. Así, aun cuando fue en la primera cadena y en horarios de máxima audiencia en la que se emitieron cinco programas con sus textos, en su mayor parte o eran relatos de ambiente burgués y menos ácidos socialmente como «El silbo de la lechuza» (*Novela*, 1968) y «Fuera de juego» (*Pequeño estudio*, 1969), o se trataba de textos poéticos de sus primeros libros (*Poesía e imagen*, 1970), o, en fin, ya habían sido recreados cinematográficamente y se intentaba su desactivación por la vía del costumbrismo al ser incluidos en un espacio con una amplia presencia de autores del siglo XIX, como su «Young Sánchez» (*Libro abierto*, 1971). Caso aparte fue el de «Caballos de pica» (*Cuentos y Leyendas*, 1974), proyectado por la primera cadena a las 22:00 horas<sup>5</sup>, uno de los más duros retratos sociales hechos por Aldecoa, que suscitó la reacción contraria de algunos espectadores por su crudeza realista, y cuya emisión se debió a la elección hecha por los guionistas de la serie —uno de ellos el escritor falangista Rafael García Serrano, gran admirador del autor alavés—, y a que era la época de Pío Cabanillas al frente del Ministerio de Información y Turismo y de Juan José Rosón como director general de RTVE, que intentaron una mayor apertura de la

---

este lo trataba de «dos veces camarada» (1971, 86). En el libro de texto de Educación Política de 2º curso de Bachillerato de 1960, escrito por Torrente Ballester, editado y supervisado por la Delegación Nacional de Juventudes, Aldecoa y Cela eran los únicos narradores españoles posteriores a la Guerra Civil que aparecían. Finalmente, y a raíz de su muerte, en el periódico *Norte*, del Colegio Menor «Eijo Garay» de Lugo, del Frente de Juventudes, se incluían dos de sus poemas en la «Página poética» y se lo recordaba con una entradilla que pretendía vincularlo afectivamente con aquella ideología: «Aldecoa, que un día había obtenido el Premio Nacional Juventud de Cuentos, creado por nuestra Delegación Nacional, se fue en plena juventud» (Anónimo, 1969).

<sup>5</sup> La historia se servía en realidad de dos relatos distintos, «Caballos de pica» y «El corazón y otros frutos amargos».

televisión en los informativos y en los programas de ficción, dando lugar a algunos de los mejores programas de entonces.

Igual de combativos habrían de ser los dos relatos confinados en la segunda cadena para un público minoritario, el desesperanzado retrato de la pobreza y la enfermedad de la posguerra de «Quería dormir en paz» (*Autores invitados*, 1967) y el de la dureza del trabajo cotidiano de «Santa Olaja de acero» (*Narraciones*, 1971), dirigido por el realizador José Antonio Páramo, el mismo de «Caballo de pica», que por primera vez presentaba como héroes de la ficción televisiva a unos obreros mal pagados que arriesgaban su vida a diario.

La misma senda de la segunda cadena y los mismos programas que los de Aldecoa fue la que recorrieron los textos de Ana María Matute «Historias de la Artámita» (*Autores invitados*, 1967) y «La rama seca» (*Narraciones*, 1972)<sup>6</sup>, esta última dirigida por Josefina Molina, quien hizo una crítica de la institución matrimonial y de la maternidad normativa tal como eran concebidas por la sociedad heteropatriarcal. Este mediometraje en 35 mm y en color, igual que el de «Santa Olaja de acero» y tantos otros, habrían de servir a TVE para mostrar su doble —e hipócrita— cara según se mirase hacia fuera de nuestras fronteras o hacia dentro, pues se presentaban en festivales extranjeros como los de Milán y Praga pero luego se impedía su visión por la audiencia mayoritaria de la primera cadena en España.

Un caso distinto al de estos autores fue el de Jesús Fernández Santos. Llegó a la televisión como director procedente del cine y siendo uno de los documentalistas de arte más acreditados. Al igual que otros varios directores se incorporó al espacio *Conozca usted España* de la primera cadena dirigido por Salvador Pons. Una vez creada la segunda cadena y con Pons al frente de la misma, este le encargó la dirección del que habría de

---

<sup>6</sup> En 1977 sería llevada al espacio *Novela* de la primera cadena su obra primeriza *Fiesta al Noroeste*, dirigida por Pilar Miró, pero esta recreación tan tardía estaba condenada al fracaso por extemporánea. Hubo, asimismo, un proyecto de recreación del cuento «Los niños buenos», quizá anterior a 1974, que finalmente no prosperó.

ser uno de los espacios culturales señeros de aquella televisión, *La víspera de nuestro tiempo* (1967-1969). A partir de entonces sus colaboraciones se cifran en más de cincuenta, desde la dirección de series para la primera cadena como *Los españoles* (1970-1971), *La noche de los tiempos* (1971-1972) y *Los libros* (1974), hasta la recreación de los textos de otros muchos autores y su intervención como guionista de los espacios más dispares, en su mayor parte programas de no ficción y documentales de gran originalidad y novedad, como los de la serie *Los libros*. Sin embargo, ninguno de sus textos fue recreado para la televisión durante el franquismo. Tan solo a partir de la transición política podrían verse novelas suyas como *El hombre de los santos* (*Novela*, 1977) con guion del propio autor y dirección de Miguel Picazo<sup>7</sup>, y la miniserie *Los jinetes del alba* en 1990, dirigida por Vicente Aranda.

De Sánchez Ferlosio no hubo nada en la televisión de aquel tiempo y de Carmen Martín Gaite muy poco, pero, a diferencia de los demás, los textos de esta última serían elegidos por los dirigentes del medio por su capacidad para abrir caminos nuevos en aquellos espacios de TVE cada vez más avejentados y rutinarios, como el de la *Novela* nocturna de la primera cadena, o en los que pretendían dar cabida a los narradores más recientes y eran propios tradicionalmente del más especializado y minoritario UHF.

### **Carmen Martín Gaite y la bola de cristal. Opiniones**

El resquemor de los escritores ante la televisión durante el franquismo apareció muy pronto, siendo visible por lo menos desde el Primer Coloquio Internacional sobre Novela celebrado en Formentor, en la isla de Mallorca, en mayo de 1959. Fue al hablar del porvenir de la novela cuando surgió el asunto de los medios de

---

<sup>7</sup> En esta recreación televisiva se da la *contaminatio* entre dos textos, pues la mayor parte de la misma procedía en realidad de su tercera novela, *Laberintos*, más que de la que le daba el título.

comunicación y de esa «cosa horrible y ordinaria», en expresión del inglés Henry Green, o del «pequeño siniestro invento», en las de Cela, que era la televisión<sup>8</sup>.

Según recogía uno de los relatores de ese encuentro, el novelista López Pacheco, «Carmen Martín Gaite opina que la novela tiene una función de esparcimiento y otra de enseñanza: ambas serán sustituidas por esos medios citados por Coindreau [la radio, el cine y la televisión] y por las obras de ensayo y divulgación científica y filosófica» (1959, 26). La novela, pues, según ella, estaba a medio camino de las diversiones más fáciles, los medios de comunicación, y los géneros más profundos como el ensayo, de ahí la deserción futura de los lectores hacia esos dos polos de atracción (Castellet, 1959, 32). Opinión bastante ponderada con respecto a las más catastrofistas y que es, probablemente, la más antigua conocida de la autora sobre la televisión, enmarcada en una reflexión general sobre aquellos medios pero en la que todavía no se advierten la sospecha ni las acusaciones habituales a partir de 1983.

De mayor enjundia fue su artículo «La influencia de la publicidad en las mujeres», publicado en la revista *Cuadernos para el Diálogo* en diciembre de 1965. Se trata del primero aparecido en dicha revista, portavoz de los sectores demócrata cristianos y socialdemócratas opuestos al franquismo, sobre los medios de comunicación de masas y en un número extraordinario dedicado a la mujer. Es importante la fecha por dos razones: porque todavía no había comenzado la crítica negativa sistemática del medio televisivo y porque se pronunciaba sobre un aspecto de aquel que sería central en *El libro gris de televisión española* (1973), de Manuel Vázquez Montalbán, y menos relevante en los dos textos del dramaturgo José María Rodríguez Méndez, *Los teleadictos* (1971) y *Carta abierta a televisión española* (1973), los tres muy críticos con la televisión de entonces y punta de lanza de la deslegitimación social del medio entre escritores e intelectuales que habría de darse desde

---

<sup>8</sup> Puede verse un resumen de lo tratado en este Coloquio en López Pacheco (1959) y José M.<sup>a</sup> Castellet (1959).

los años finales del franquismo y durante la Transición hasta llegar a la actualidad.

Carmen Martín Gaite no apuntaba solo a la televisión, sino que lo hacía al conjunto de los medios, entre los que incluía, además de aquella otra, a la radio, la prensa y el cine. El centro de sus argumentos era el de considerar a la publicidad como un instrumento de manipulación de la mujer encaminado a mantener su rol tradicional que impedía cualquier atisbo de liberación, al crear un imaginario social que reafirmaba «los diques de contención para que nadie se desemande de los raíles del orden y la uniformidad» al tiempo que consolidaba la diferencia de los terrenos «de lo masculino y lo femenino, impidiendo cualquier visión nueva o liberadora del problema» (1965, 39). Porque lo que a la mujer se le inculcaba por medio de la publicidad era el discurso estereotipado de la sociedad patriarcal, el de que su personalidad e identidad radicaban en el deseo de gustar al hombre. Pero, al igual que ocurría con sus manifestaciones anteriores, aquí no hay un rechazo global de la televisión ni de sus contenidos, quizás porque a esas alturas eso no le inquietase mucho o porque todavía no se había producido un cuestionamiento más generalizado de ella como el que se daría más tarde. Tal vez eso, junto al desconocimiento de la técnica de escritura de guiones televisivos, explique el que ante la pregunta que se le formulaba a raíz de la emisión de *Entre visillos* en la *Novela* de TVE en 1974 sobre si le gustaría escribir una serie para la pequeña pantalla, se expresase con cierta cautela, si bien admitiendo que su primer contacto con la televisión la había dejado satisfecha: «Me parece que no. Ando en otras cosas. De todas formas, estoy muy contenta con mi actual experiencia» (Anónimo, 1974)<sup>9</sup>.

Su camino de Damasco lo encontró, sin embargo, un año después durante la retransmisión de las exequias y el entierro de

---

<sup>9</sup> Menos reticente se había mostrado Ana M.<sup>a</sup> Matute años antes, cuando la televisión estaba empezando y poco después de haber ganado el Premio Nadal con *Primera memoria*, al admitir que sí escribiría guiones para la televisión. Matute fue la primera entre todos los escritores españoles en participar en un concurso televisivo, el de *Adivine su vida*, de 1960 (Blanco, 1960, 16).

Franco; hecho del que dejaría constancia en uno de sus textos más innovadores, *El cuarto de atrás* (1978).

La televisión del bar de su barrio en la que ve las imágenes, igual de expectante que otra mucha gente, se convierte para ella en una bola de cristal imprevisible y provocadora de emociones: «Y cuando estaba pensando esto y mirando ya el televisor de otra manera, como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agujeros y signos imprevistos, vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco» (1982<sup>2</sup>, 136). Esa imagen la traslada a su propia infancia, unida a la de la niña Carmencita Franco a la que había visto en Salamanca, de manera que, a través de ella y al igual que Alicia al cruzar el espejo, salta hacia un tiempo y una situación diferentes que le hace contemplar una realidad distinta a la de la propia Carmencita:

[...] Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor trámoso y secreto de ese bloque de tiempo [...] Y, por supuesto, me había fugado por completo de ese en que estábamos, y de mi hija y de la amiga de mi hija, que se tomaban una cerveza en la barra, las veía allí con su pantalones vaqueros y me parecía imposible explicarles mi repentina emoción a la vista de Carmencita Franco, huérfana de ese padre sempiterno [...] Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo[...]; y entró el cortejo en la basílica y se volvió a ver la tumba abierta, «lo van a enterrar», pensaba, pero lo pensaba al margen de consideraciones políticas, preguntándome, más bien, cómo había sido ese bloque de tiempo, lo pensaba desde el punto de vista del escondite inglés, no sé si me entiende (*ibidem*, 137-138).

Las imágenes provocan en la espectadora Carmen Martín Gaite, además del surgimiento de nuevas emociones, la aparición de una identidad y un punto de vista doble, el de la adulta y el de la niña, pero una identidad que funde la historia individual con la colectiva del resto del pueblo español. Y es entonces cuando

emerge a partir de la televisión, además del recuerdo, la necesidad de relatar ese pasado: «Fue cuando me di cuenta de que yo, de esa época, lo sabía todo, subí a casa y me puse a tomar notas en un cuaderno» (*ibidem*, 138).

Capta la escritora uno de los mecanismos fundamentales de la escritura televisiva, el de la fluencia, el transcurrir de una cosa a la siguiente rompiendo todo tipo de fronteras, trátese del propio discurso de la representación (del reportaje a la ficción, de esta a las noticias, la publicidad o la retransmisión en directo, etc.), o, como en este caso, de las emociones particulares provocadas en el espectador gracias a su capacidad enunciadora de un *hic et nunc* históricos y en tiempo presente que espectaculariza las imágenes<sup>10</sup>. Aquí el testimonio de la retransmisión en directo da paso al transcurso del presente al pasado, de lo individual a lo colectivo, del recuerdo a la escritura, es decir, a otra realidad distinta a la de las imágenes.

En los años siguientes tuvo un contacto muy directo con la televisión. Fue entrevistada en dos de los programas culturales más relevantes de toda la historia del medio, varias veces en *Encuentros con las letras* (1979 y 1981) y otra en *A fondo* (1981), mientras que en 1983 lo mismo inauguraba en abril un nuevo programa de TVE, *Esta es mi tierra*, dedicado en este caso a Salamanca, que, en ese mismo mes, dialogaba con Francisco Nieva en *El arte de vivir*, y el mes siguiente intervenía con un texto escrito para la ocasión sobre la obra de Brueghel *El triunfo de la muerte* en el espacio *Mirar un cuadro*. Pero ese fue también el año en el que la serie *Teresa de Jesús*, escrita por ella y que en principio se pensó en titular como *Castillo interior*, fue rodada y montada, quedando lista para emitirse en marzo de 1984, una serie de la que ella dijo que «ha salido estupendamente» (C.S.J., 1983, 23); igual que habría de ocurrir con

---

<sup>10</sup> Azorín en una época tan temprana como 1967 fue uno de los primeros en advertir esa fluencia y ruptura de fronteras que se daba en el discurso televisivo, pues en él «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, 7).

la miniserie *Fragmentos de interior*, basada en su novela y escrita a la par con su director Francisco Abad, cuyo guion estaba terminado en el verano de 1983, se rodó a partir de octubre de ese año, y se emitió en abril de 1984.

Por eso sorprende la andanada que justamente en abril de 1983 lanzaba contra la televisión en el periódico *Diario16* con su artículo «La participación del lector». Si en 1977 admitía que «siempre es una minoría la gente que lee, y menos aún los que leen mis obras» (Mínguez, 1977, 38), ahora le endilgaba la responsabilidad de la pérdida de lectores al medio televisivo:

[...] Y la cultura audiovisual cuenta, para suplantar el reinado de la letra escrita, con la garantía de ofrecer unos resultados más rápidos y espectaculares, donde a nadie se le exige un esfuerzo de concentración. Basta con dar a un botón y ponerse a esperar la euforia más o menos discutible, pero siempre instantánea de la droga [...].

Deformados como estamos por el curso mecánico de abrir la televisión y padecer el primer programa que salga en la pantalla a entontecernos con unas siluetas cambiantes que no exigen más compromiso que el de dejarlas resbalar ante nuestros ojos soñolientos, hemos perdido mucha capacidad de atención y de participación verdaderas (Martín Gaite, 2006, 373-375).

Teniendo presente que siempre estuvo satisfecha de la recreación televisiva de sus obras y de las series en las que colaboró, quizá debamos apuntar el foco de estas palabras hacia otras direcciones. En 1982 la televisión era el medio más seguido de todos, contando con un potencial de casi veintiún millones de espectadores diarios, una cifra que series como *Dallas* o concursos del tipo *Un, dos, tres...responda otra vez*, sobrepasaban con creces. Tal consumo masivo que se había venido incrementando año tras año hizo que muchos intelectuales y escritores no viesen el bosque tras los árboles, es decir, que sus razonamientos sobre la televisión confundiesen el medio en general, sin más precisiones, con los productos realmente emitidos por él, cosa que no ocurría al opinar sobre la literatura. Es teniendo en cuenta ese clima bastante

generalizado de deslegitimación social como creo que deben interpretarse sus palabras<sup>11</sup>. Quizá esta posición no sea tanto una cuestión de arrogancia elitista cuanto de falta de comprensión del propio ser televisivo, en el que lo relevante es una *dispositio* caracterizada por el flujo de atracciones diferentes —información, entretenimiento, ficciones, divulgación cultural, publicidad...— y por unas ficciones en las que la trama es lo más relevante, que no deben ser valoradas desde una dimensión estética y en función de lo que constituye el ser de la literatura (y del cine), 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.

Una perspectiva distinta es la que adoptó en «T.V.=Tedium Vitae», de 1987. Sigue utilizando un tópico ya viejo a estas alturas cuando identifica al medio con una «droga rutinaria» o un «veneno» que teledirige las conciencias de la gente, y que ya venía por lo menos desde la época en que Vázquez Montalbán, *Cuadernos para el Diálogo*, la revista *Triunfo*, más tarde algunos críticos del diario *El País*, y otros muchos, arremetían habitualmente contra él, pero ahora con dos variantes, la de la visión nostálgica de una sociedad que desaparece, y con ella la conversación entre las gentes anulada por la irrupción de una televisión venida para «iniciar el allanamiento de los cuartos de estar y a desplazar de ellos cualquier conato de tertulia»<sup>12</sup>, y la crítica de los noticiarios, de su puesta en escena desligada emocionalmente de lo que en ellos se contaba. Por eso, su

---

<sup>11</sup> Esa deslegitimación, aunque mucho más habitual y reiterada desde la segunda mitad de los años sesenta y durante la Transición, ya venía de lejos, como nos muestra Daniel Sueiro en su cuento «Al fondo del pozo», de principios de aquella década, en el que los escritores «puros» contemplaban con desprecio a los que trabajaban para la televisión.

<sup>12</sup> Recoge aquí la autora su vieja idea, ya expresada en su diálogo con Francisco Nieva en el programa antes citado de *El arte de vivir*, de 21 de abril de 1983, de responsabilizar al medio por haber acabado con el gusto por la conversación que tenía antes la gente: «yo me refiero a las casas donde a ciertas horas tú vas a visitar a un amigo para charlar con él y te dice «¡¡Chist!!, cállate, que estamos viendo el programa de tal». Bueno, pues yo creo que dándote a escoger tú prefieres estar hablando con un amigo, por lo menos yo».

conclusión no puede ser más pesimista: «La televisión, como indican sus propias siglas, se identifica con el tedio de vivir, sin participar en nada, con el hartazgo que produce lo narrado al peso, sin pasión, sin preámbulos ni pausas» (2007, 189-191).

Así, entre vaivenes y contradicciones, habría de moverse siempre con respecto a aquella televisión, de la que no acabó de entender del todo su significación cultural pero a la que aportó durante el franquismo, y aún después, un conjunto de creaciones capaces de introducir la novedad y la disidencia en medio del conformismo imperante. De ahí que la relevancia de la autora en la cultura española de la segunda mitad del siglo XX deba hacerse extensible también, aunque en menor medida, a su papel en la televisión.

### **Carmen Martín Gaite en la bola de cristal. Recreaciones**

#### ***Entre visillos***

Cuando a la escritora la llaman de RTVE en noviembre de 1973 para recrear su novela *Entre visillos*, Rafael Orbe Cano es el Director General de la misma y Joaquín Bordíu el director de TVE, los dos dependientes del Ministerio de Información y Turismo a cuyo frente estaba entonces Fernando Liñán y Zofio. Ambos dirigentes del medio se manifestaron favorables a potenciar el espacio *Novela*.

Con la *Novela* de sobremesa y de noche, el programa literario más emblemático de la primera cadena junto al del teatro, se había pretendido suscitar el interés por este género en un público masivo que apenas leía este tipo de ficciones cuando la televisión apareció en España, pero que gustaba de la serialidad del folletín y de la radio que este espacio adoptó como propio, aunque la monotonía y el hecho de utilizar un formato y una puesta en escena semejantes a los del teleteatro, del que apenas se distinguía, incapaz de competir con la modernidad, agilidad, y adecuación al medio de los telefilmes norteamericanos entonces dominantes, no

ayudó a consolidarlo entre la audiencia desde la segunda mitad de la década de los sesenta, más allá del éxito puntual de ciertas novelas. La monotonía, su principal enemigo, estuvo motivada por su marcada preferencia hacia los novelistas extranjeros del siglo XIX, por la reiteración en el tratamiento de los asuntos, casi siempre conflictos íntimos de tipo amoroso y universos familiares, y por la ausencia de problemas contemporáneos<sup>13</sup>. Eso explica en parte que en los últimos años del franquismo no solo se redujese el número de novelas producidas en cada temporada, sino también que su horario de emisión se retrasase progresivamente desde las 21h hasta las 20:30h para acabar en las 20:00h, debido al descenso del interés de los espectadores.

Para conocer cuál era el estado real del programa, la revista *Tele/Radio*, portavoz de TVE, entrevistaba a un grupo de escritores en abril de 1973. Su actitud se mostraba mayoritariamente favorable a la recreación de novelas por la televisión, pues para varios de ellos eso inducía a la lectura y favorecía las ventas, pero alguno, como Jesús Torbado, apuntaba hacia el problema principal: «Por otro lado, nuestra televisión es muy reacia a ofrecer novelas de autores españoles vivos» (Encuesta, 1973, 40-42)<sup>14</sup>. Era lo que desde hacía algún tiempo se venía criticando por muchos y que continuaría desde foros muy seguidos por los sectores progresistas de entonces, como el suplemento cultural del diario *Informaciones*, en el que el periodista Pablo Corbalán, antiguo miembro de la redacción de *Triunfo*, reincidía en lo que a estas alturas constituía un lugar común de la crítica: las novelas eran «osamentas argumentales sin significación», solo atentas a los escritores extranjeros del siglo XIX y desentendidas de los autores españoles que tratasen asuntos del presente, entre los que incluía a

---

<sup>13</sup> Para lo relacionado con este programa puede verse, además de a Fernández (2014), a Calvo Carilla y a Ansón (2010, 205-230 y 363-365, respectivamente).

<sup>14</sup> La encuesta llevaba el título de «Los novelistas examinan “Novela”», y en ella participaron Miguel Delibes, Ignacio Agustí, Alejandro Núñez Alonso, Ana M.<sup>a</sup> Matute, Luis Romero, Francisco Umbral, José M.<sup>a</sup> Carrascal, Jesús Torbado, Rodrigo Rubio, Juan Antonio Zunzunegui y Ramón Solís.

los realistas del XIX, los de la Generación del 98, y algunos de posguerra, Delibes y Aldecoa, entre ellos (1973, 16).

Así estaban las cosas cuando en TVE se decidió que *Entre visillos* podría servir para el blanqueamiento de aquel vejestorio. Porque la novela cumplía con los requisitos tradicionales de presentar conflictos íntimos de tipo amoroso y universos familiares, era obra de una mujer, como ocurría con tantas de las recreaciones hechas hasta entonces, estaba destinada a aquel público mayoritariamente femenino que, según los dirigentes de TVE, seguía el programa, y, lo más importante de todo, trataba de una época, la de los años cuarenta, que se consideraba ya muy lejana por los responsables del medio televisivo, y, por tanto, de una recreación sin ningún peligro aparente.

Carlos Muñiz, dramaturgo, autor de muchos guiones televisivos y compañero de generación de Carmen Martín Gaite, certificaba la novedad del producto en *Tele/Radio*: «Para mí es un acierto la elección de *Entre visillos* como punta de lanza para iniciar un nuevo derrotero del espacio *Novela* hacia una problemática de hoy y a la presentación de unos autores netamente contemporáneos» (1974, 10); mientras que el crítico Enrique del Corral, «Viriato», titulaba su crónica televisiva de la madrileña *Hoja del lunes* como «Por fin, una novela en *Novela*», que justificaba diciendo «Rota, en hora buena, al menos temporalmente, la obsesión «pelucona» y «casaquil» dominante en *Novela*, la obra de Martín Gaite trae a la antena un vaho entrañable de realidad física, geográfica e incluso geopolítica de la España posbética que inicia la crisis de la juventud» (1974b, 35). En realidad, la recreación de la novela fue flor de un día, pues las que la sucedieron, si exceptuamos *Las mentiras*, de Hermógenes Sáinz, y *Tierra para morir*, de Ángel M.<sup>a</sup> de Lera, poco aportaron a aquel deseo de cambio latente en espectadores, realizadores y críticos.

Todas esa novelas, *Entre visillos* y las demás, fueron programadas, como ya se dijo, a finales de 1973, antes de la llegada en enero de 1974 de Pío Cabanillas al Ministerio de Información y Turismo y de Juan José Rosón a la Dirección General de RTVE, quienes insuflaron nuevos aires liberales y una mayor apertura

tanto en los informativos como en la ficción. Quizá entre quienes la programaron en 1973 y quienes la emitieron en 1974 había una diferencia. Si para los primeros la novela no suponía ningún riesgo porque aquella era una España ya superada; para los segundos se convertía en una estrategia de política cultural que denunciaba lo que se debía dejar atrás para encaminarse hacia un futuro más democrático (Mejón y Palacio, 2022, 175).

Su realización se le encargó a Miguel Picazo, que fue una razón importante para que la autora accediese a su recreación televisiva, y del guion se encargó Esmeralda Adam, asesorada por la propia Martín Gaite<sup>15</sup>. El primero, aunque era el autor de uno de los filmes más importantes del cine español como *La tía Tula*, no había hecho a esas alturas muchos trabajos para la primera cadena (alguna novela, algún *Estudio 1*, varios capítulos de *Crónicas de un pueblo* y otros trabajos menores), sino más bien para la segunda, especialmente en programas como *Ficciones*, *Hora 11*, y otros semejantes, destinados a una audiencia minoritaria, de carácter más experimental y sobre autores contemporáneos que no solían aparecer en la cadena principal. Se había incorporado a TVE en 1968 con la realización de un relato de Unamuno, *Soledad*, para la primera temporada de *Cuentos y Leyendas*, y a lo largo de su trayectoria televisiva tendría varios problemas con la censura, lo que le había dado a sus relatos una cierta aureola de «malditismo»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> De esta su primera experiencia televisiva decía lo siguiente: «En el pasado noviembre [se refiere al de 1973] me pidieron la novela y mis dudas quedaron disipadas al saber que Miguel Picazo sería el realizador. Aunque no le conocía personalmente, había visto su magnífica película *La tía Tula*, y era consciente de su sensibilidad y buen hacer» (Anónimo, 1974). En 1983, a raíz de la reemisión de la novela por la segunda cadena en el mes de febrero, comentaba que «Cuando vuelva a verla ahora podré valorarla más ajustadamente, pero lo que recuerdo de ella me gustó. Miguel Picazo hizo un buen trabajo y Esmeralda Adams [sic], la adaptadora, no tuvo muchas dificultades por lo que ya he dicho y porque la asesré todo lo que pude. Exceptuando *Fragmentos de interior*, se trata de mi novela más adecuada para el cine y la televisión» (C.S.J., 1983, 28).

<sup>16</sup> Solo dos ejemplos, el de la corrosiva combinación de religión y delito de su versión de *Rinconete y Cortadillo* (*Hora 11*, 1971), desmochada en gran parte por los censores; y el de la mezcla de estupro, prostitución y suicidio, que se daba en *Sombras suelte vestir*, del escritor argentino José Bianco (*Meridiano 71 Oeste*, 1973),

En cuanto a Esmeralda Adam, actriz y guionista, tanto de cine como de teatro y televisión, había participado con papeles secundarios en los filmes *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963) y *La tía Tula* (Picazo, 1964), y en 1974 sería la coguionista de una de las películas españolas más vitriólicas contra la institución matrimonial, *Duerme, duerme, mi amor* (Francisco Regueiro, 1975); posteriormente escribiría para TVE los guiones de varios programas de la serie *Original*, y de algunas novelas en los primeros años de la Transición (*Papá Goriot*, de Balzac, 1976; *Almudena o historia de viejos personajes*, de Ramón Ledesma Miranda, 1977). Con esos miembros la recreación de *Entre visillos* no podía ser inocente ni literal.

La versión televisiva consta de quince capítulos, frente a los dieciocho de la novela, rodados a principios de febrero y emitidos con periodicidad diaria entre el 25 de ese mes y el quince de marzo de 1974 a las 20:00 horas<sup>17</sup>. Sin duda supuso un importante esfuerzo de producción. A pesar del rodaje en plató y sin exteriores, los más de cuarenta actores que aparecen, con doce o trece personajes principales debido al protagonismo múltiple del texto de origen, y las varias escenas del casino con abundante figuración y grabaciones en vivo con orquesta y cantantes, no solo implicaban una adecuada producción, sino también dificultades en el momento de grabar las escenas del casino debido a la gran cantidad de personajes que allí se movían; problemas que fueron solventados con habilidad en la realización<sup>18</sup>.

Idéntica destreza es la que se observa en el producto final al sortear los problemas que la recreación podía ofrecer por tratarse de una época muy próxima a la de los espectadores, como la propia autora confesaba con motivo de esta versión: «Creo que

---

emitidas las dos, naturalmente, en la segunda cadena para que no fuesen vistas por casi nadie.

<sup>17</sup> La novela puede verse completa en la página web de RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/entre-visillos/>

<sup>18</sup> Quizá uno de los pocos errores en cuanto al reparto fue la elección de Victoria Vera para el papel de Gertru. Es difícil de aceptar que sea unos meses menor que Inma de Santis (la Natalia de la novela), a la que en la vida real llevaba unos cuantos años, algo que la labor de maquillaje no puede disimular.

describe un contexto histórico que muchas de las personas que viven ahora han vivido y conocen. Y que todavía subsisten —no todos, claro— problemas que yo describo» (Santís, 1974, 39). Y esto porque pretendía transcribir la vida provinciana de posguerra, cuyo mayor acierto consistía, según ella, «en los tipos femeninos de muchachas casaderas, en su lenguaje y en sus escasos horizontes de liberación. Especialmente, los tipos de Elvira y Natalia creo que están muy bien logrados, y que en ninguna de mis narraciones posteriores he conseguido superarlos» (Viriato, 1974a, 31). Efectivamente, esas mujeres forman un colectivo sometido a unos usos normativos de noviazgo, matrimonio y maternidad, cada uno con sus ritos, según lo preceptuado por el ideal femenino del nacionalcatolicismo que la Sección Femenina se encargaba de difundir; atrapadas «en una forma de sentimentalidad que las condena a esperar a que el novio se coloque, al sufrimiento masoquista, la admiración del hacer ajeno y la negación de su propio deseo» (Peña Ardid, 2011, 359); situación de la que buscan evadirse a través del cine y las canciones populares, pero de la que solo podrán escapar yéndose en tren, como hace Julia y quizá en el futuro su hermana Natalia. En definitiva, un microcosmos cerrado y asfixiante, con figuras de autoridad representadas por padres, tíos, madres, curas y maridos, que impiden cualquier atisbo de libertad que pueda llegar de fuera, y que aquí encarna el personaje de Pablo Klein (el actor Fernando Hilbeck). Una metáfora, en suma, de la España del nacionalcatolicismo (no falta intención en las palabras de Elvira en el capítulo octavo cuando dice «Todo sigue igual ahí afuera»).

Es en la vigencia del contenido de la novela todavía en 1974, en el protagonismo colectivo de las muchachas casaderas y en la pulsión —y represión— sexual latente, aunque oculta, del texto de partida, en donde guionista y realizador meten el bisturí para hacer una historia del presente más próxima al espectador de 1974 sin apartarse de la linealidad del discurso novelístico, y también una narración televisiva novedosa.

Varios de los cambios con respecto a la novela son de tipo operacional y propios de cualquier recreación en cuanto que

afectan a la simplificación de la historia (supresión de escenas, de diálogos, o cambios de lugar de ambos, eliminación de acontecimientos y de personajes, refundición de capítulos, traslación del texto del narrador en tercera persona de la novela a la voz en *off* de Pablo Klein...), o a las normas de producción de TVE, como el rodaje en plató y no en exteriores, la reducción de las escenas que transcurrían al aire libre en la novela y que, salvo unas pocas que reproducen mediante decorados el parque al lado del río o las calles de la ciudad provinciana, ahora son sustituidas por espacios cerrados. Ejemplos del buen hacer del realizador fueron el cuidado en la ambientación —por ejemplo, esas vajillas de casa burguesa española cuyo conocido nombre, el de La Cartuja, se puede deducir de las imágenes—, el detallismo de los objetos a los que la cámara se acerca en primer plano y representan la libertad frente al encierro (la estilográfica y el diario de Natalia, las escaleras que dan a la calle frente a las omnipresentes ventanas con visillos), y las diferentes funciones de los espejos, los cuales nos hablan de los personajes (el del tocador de una Elvira en busca de su identidad en el capítulo noveno, frente al de la habitación de Natalia que en el capítulo catorce la muestra escribiendo y mediante una panorámica la acoge y acompaña con afecto en su quehacer).

Pero lo que más nos interesa son las varias operaciones de su puesta en escena que la acercaban al presente y señalaban las fisuras del discurso nacionalcatólico.

En primer lugar, el tiempo en el que transcurre la acción no se limita al de la posguerra, sino que se alarga de modo anacrónico hasta el desarrollismo de los años sesenta; un tiempo que viene marcado por canciones y películas: el cartel de *El destino se disculpa* en el capítulo segundo, filme de Sáenz de Heredia, sitúa la acción en 1945; en el capítulo cuarto, Rosa canta en el Casino la canción «Amado mío», de la película *Gilda*, estrenada en España en 1947, y «La caravana», del republicano represaliado y cantante de éxito Jorge Sepúlveda, del año 1950; y cuando Rosa y Pablo Klein se despiden en el café de la estación, en el capítulo séptimo, suena «Luna de miel» de Gloria Lasso, de 1959, mientras al fondo se ve el

cartel de un filme mejicano de 1962, *El jinete enmascarado*. Además, el comportamiento de Julia al confesarse ante el cura en el capítulo quinto no del deseo sentido hacia su novio Miguel como en la novela, sino de la falta de entendimiento con su familia, y el de Elvira al dejar que Klein la acaricie para después besarse ambos con pasión en el capítulo noveno, se distancian de la novela al alejarse de lo que en los años setenta sería considerado como una actitud timorata en la mujer y mostrarse, en el caso de Elvira, próxima a un talante amoroso más desprejuiciado y propio de esos años. Por último, el omnipresente retrato de Franco y José Antonio, con el crucifijo en medio, en lo alto de la pared del aula del instituto en donde Klein imparte la clase de alemán, desde el capítulo doce en adelante, tampoco tiene que ver con la novela, a la que ahora se la dota de un contenido más político, y sí con la idea de una España que desde el pasado llega al presente del espectador presidida siempre por la misma figura y responsable final de la mortaja social de esa sociedad.

La segunda operación está vinculada con una de las novedades que la recreación aportaba al espacio en el que se emitió, el de la novela nocturna. Por primera vez en este programa el protagonismo colectivo del grupo de mujeres dejaba ver la intimidad y el pensamiento de cada una de ellas, diferenciando a unas de otras y deteniéndose en la identidad propia más allá de estereotipos y prejuicios<sup>19</sup>. Desde las más acordes con la norma establecida, y vigilantes de que se cumpla, como Mercedes, Isabel, Goyita y Gertru, o las que perteneciendo al mismo ámbito acaban rebelándose como Julia y Natalia, hasta las que, viniendo de fuera, como Marisol y la cantante Rosa, mantienen una actitud más libre

---

<sup>19</sup> Miguel Picazo veía la principal riqueza de la novela precisamente en eso, «en la acertada gama de personajes femeninos que incurren en la trama, y que cada uno presenta una problemática, unos sentimientos muy completos. Es una gran aproximación a una época todavía muy cercana, y bajo cuya influencia vivimos todos los que actualmente somos adultos» («Novela para tres semanas», 1974, 11). Una visión más desprejuiciada de la mujer, atenta a su propia identidad y a la realidad española de entonces, se venía dando, sin embargo, desde bastante antes en muchas de las series de Jaime de Armiñán, caso de *Tres eran tres* (1972-1973), la más próxima en el tiempo a *Entre visillos*.

en cuanto a su actitud vital y la expresión de sus sentimientos, en pocas ocasiones se había visto tal riqueza de comportamientos. Todo ello, sin embargo, ya estaba presente en la novela de Martín Gaite, igual a lo ocurrido con los varones, con la excepción de Pablo Klein, partícipes de una mentalidad tradicional que ve en la mujer de su clase social a la novia, a la esposa, y a la madre.

Lo que sí estaba latente en la novela, era la pulsión sexual entre los personajes que aquí se visibiliza de modo sutil en las relaciones de Klein con Rosa y con Elvira, aun a riesgo de hacerle perder cierta complejidad a esta última. Es en lo que ella dice y piensa de su relación con Klein, o en lo que este manifiesta acerca de la misma, cuando se introducen varios fragmentos de texto que no estaban en la novela original, y, en aras de la visibilidad de los sentimientos de ambos, cuando la realización de Picazo se muestra más novedosa.

La versión televisiva cambia la identidad sexual de Teresa, la hermana de Yoni, que pasa de ser la lesbiana de la novela a la anfitriona heterosexual de los guateques de su hermano, en uno de los cuales, por cierto, aparece como un personaje más por primera vez en TVE la autora de una novela original<sup>20</sup>. Pero también va más allá que la novela en la relación de Pablo Klein con Rosa, la cantante del Casino, cuya intimidad sexual se hace visible en el capítulo séptimo cuando ella le lleva el desayuno a la habitación mientras él la recibe en la cama y en pijama, y más tarde al despedirse en la cafetería de la estación —mientras suena la canción «Luna de miel»— cuando se besan en un primer plano. Una relación que será confirmada en la discusión de Klein con Elvira en el capítulo final, contrariamente a la novela, al suprimirse

---

<sup>20</sup> En el capítulo undécimo Carmen Martín Gaite se interpreta a sí misma. Ante la pregunta de Isabel sobre su presencia en la fiesta, dice Emilio: «Es Carmen, una amiga fantasma de Teresa. Creo que se las da de escritora [...] Está medio alcoholizada», a lo que aquella responde: «¡Jesús! ¡Qué horror!». También el realizador Miguel Picazo se introducía en el capítulo quinto como el personaje del cura que confiesa a Julia.

aquel fragmento del texto original en el que el primero desmentía dicha relación<sup>21</sup>.

Ese discurso elíptico de decir las cosas pero sin decirlas directamente alcanza su mayor grado de sutileza precisamente en el deseo que sienten el uno por el otro Klein y Elvira. Si en la novela esto no era tan explícito en Elvira, a partir de los capítulos que van del sexto al noveno de la versión televisiva se hace evidente gracias a la realización de Picazo. En el sexto —que se corresponde con el octavo de la novela de partida—, Klein lee la carta de Elvira en paralelo a su escritura, pues aunque esta ha sido anterior, Picazo presenta las dos acciones de forma simultánea, en campos visuales diferentes pero como si fuesen contiguos y próximos, con ambos personajes moviéndose por la habitación, tumbándose en la cama y, mediante el *raccord* de mirada de Elvira, como si esta estuviese contemplando a Klein en la habitación de su pensión. El paralelismo de las acciones de ambos subraya lo que la carta decía de que «nos parecíamos en muchas cosas y que podíamos tener una amistad distinta de cualquier otra». Ese tipo de paralelismos temporalmente anacrónicos de la acción, usados en ocasiones por el cine clásico, y el final, no se sabe si propio de la imaginación de Elvira o real, no se daba apenas en las novelas televisivas, y supone una realización muy novedosa.

Al término del capítulo séptimo —el décimo de la novela—, Elvira en su habitación interpela a su padre muerto con unas palabras que no están en el texto de Martín Gaite: «Papá, cuánto te necesito. Quisiera ver de nuevo a tu amigo. ¡Cuánto me gusta tu amigo, papá! ¡Si pudiera verme con él! Hablando los dos juntos me sentiría menos sola. ¡Por favor, papá, haz que venga, haz que me escriba!». Esto enlaza con el inicio del octavo —décimo de la novela de partida—, de nuevo en la habitación de Elvira, con ella tumbada en la cama y con una combinación como única prenda de

---

<sup>21</sup> En esa discusión de la novela Klein le reprocha a Elvira que «No eres como ella [como Rosa] Ella estuvo en mi cuarto muchas veces y yo en el suyo, pero no era como tú. Era directa y sincera. Si hubiera querido acostarse conmigo, me lo habría dicho» (1983<sup>4</sup>, 258). En la versión de TVE se suprime la última frase («Si hubiera querido acostarse conmigo...»), prueba de que sí lo hizo.

vestuario, hablando consigo misma y con unas palabras de inicio que no son de Martín Gaite: «Hoy tampoco ha llamado, tampoco ha venido. Me asfixio en esta casa. ¡Qué horrible olor a cerrado! [...] Todo sigue igual ahí afuera [...].» Asistimos a la desnudez de Elvira, metafóricamente mostrada por la enagua que le cubre el cuerpo, que manifiesta lo que siente por Klein y que está fuera de la norma social, su deseo hacia él. El realizador utiliza aquí, posiblemente, la referencia a un filme norteamericano cuya proyección en España fue bastante controvertida cuando se estrenó en 1959, y que llevó a la supresión de parte del título original, *La gata sobre el tejado de zinc*, en la que el personaje de Liz Taylor, que en el cartel anunciador de la película aparecía en ropa interior, con una combinación muy insinuante, y agarrada a los barrotes de su cama, mostraba su deseo hacia un marido homosexual, interpretado por Paul Newman, que la rechazaba; todo ello con una iconografía semejante a la de la recreación televisiva, pues también aquí una mujer con la misma prenda que la de la actriz norteamericana, la Elvira interpretada por Charo López<sup>22</sup>, se levanta del lecho, pasea por la habitación y recorre los barrotes de la cama con sus manos mientras piensa en Klein. Cuando después de su monólogo llegue su pretendiente Emilio, ella se pone la bata que cubre su desnudez, es decir, se coloca la máscara social que oculta sus sentimientos. Todo ese deseo culmina en el capítulo noveno —undécimo de la novela original— en el que Elvira es acariciada por Klein, se besan y acabarán discutiendo. Al irse Klein, ella queda frente al espejo de su tocador y observamos su rostro bajo tres perspectivas, fragmentado entre varias identidades y encerrada en sus dudas, mientras escuchamos la voz en off de Klein superpuesta sobre esa imagen muda del rostro: «En la calle decidí que era mejor no volver a verla. Eché a andar sin saber hacia dónde...». La distancia entre ambos, curiosamente, se muestra mediante un procedimiento parecido al

---

<sup>22</sup> Uno de los primeros papeles de Charo López en TVE lo tuvo en un *Estudio 1* dirigido precisamente por Miguel Picazo, *Bodas de cobre*, de Joan Oliver (11 de febrero de 1972). A partir de entonces fue una actriz muy requerida y habitual en casi todos los dramáticos (*Estudio 1, Novela, Ficciones y Hora 11*).

del capítulo sexto con la voz superpuesta sobre la imagen, pero aquí Elvira solo se contempla a sí misma en el espejo y Klein no lee con agrado las palabras de aquella sino que se ha molestado con ellas. Este desarrollo de los acontecimientos no está en Martín Gaite y es otro de los hallazgos de Picazo, que a la altura de 1974 enseña lo que el nacionalcatolicismo procuraba ocultar en la televisión, que la mujer también tenía deseos a pesar del luto y de un pretendiente opositor a Notarías.

Sin embargo, y a pesar de esa cuidadosa realización, en el capítulo final se rompe la coherencia del personaje de Elvira y se le hace perder la complejidad que tenía tanto en la novela como en la versión de TVE. La escena del capítulo dieciocho en la que ella quiere subir a la habitación de Klein después de acompañarlo hasta la pensión está justificada en Martín Gaite porque Elvira lo sigue queriendo y pretende ser sincera en sus sentimientos. También él sigue deseándola, como se ve en el capítulo anterior al del final; solo se interpone la buena amistad que mantiene con Emilio, que es la treta utilizada por la autora para que al final Klein se niegue a que suba con él y la trate con cierta violencia. Pero en la versión televisiva, por si la nueva situación de la chica con Emilio no bastase (un noviazgo firmemente establecido que acabará en matrimonio), la voz en *off* de Klein añade un nuevo elemento que no aparecía en el texto original: «Estaba un poco bebida y me daba preocupación con su actitud forzadamente frívola. Me encontraba a disgusto a su lado. Toda mi breve historia con ella casi la había olvidado. Era para mí un episodio concluido, imaginario». Según esto, solo una chica «bebida y frívola» podría comportarse así, cosa que evidentemente no hubiera hecho estando sobria, al tratarse de una novia formalmente prometida en matrimonio, casi esposa de Emilio, y muy diferente de mujeres como Rosa la cantante. ¿Tuvo algo que ver la censura televisiva en impedir ese casi adulterio de Elvira producido aunque no fuese más que con el pensamiento, convirtiéndola en borracha y frívola? En cualquier caso, la versión de TVE se muestra en este aspecto mucho más cauta y conservadora que la novela de partida.

### ***El balneario***

Si con *Entre visillos* se había pretendido revitalizar la *Novela de noche*, *El balneario*<sup>23</sup> inauguró un nuevo espacio de la segunda cadena, *Escritores de hoy*, nacido durante la gestión de Juan José Rosón al frente de RTVE. Sorprende, sin embargo, que ni la autora ni ninguno de los entrevistadores de los varios programas de TVE en los que aquella intervino como invitada, se hubiesen referido nunca a esta versión televisiva, que sin duda merece una atención mucho mayor que la que ha tenido, incluso por parte de los investigadores de su obra e historiadores de los medios.

El de *Escritores de hoy* fue un caso bastante singular y casi excepcional en aquella televisión, al ser recreadas obras de autores del presente, practicantes de una literatura al margen de lo comercial, en algunos casos bastante innovadora en sus aspectos formales, y con la notable presencia de quienes habían padecido el exilio por su pasado antifranquista, si bien con el contrapeso de dos escritores procedentes del bando azul. Así, desde el 11 de diciembre de 1974 al 29 de enero de 1975, en programas de algo menos de media hora, a partir de las 22:00 o las 23:00 horas, según los casos, pudieron verse, además de la obra antedicha, los relatos «Orbiter Dictum» (Juan Benet), «La fotografía de aniversario» (Ramón J. Sender) «Hombre de iniciales» (Manuel Andújar), «La asegurada» (Rafael Dieste), «Fiesta Mayor» (Llorenç Villalonga), «La instancia» (Rafael García Serrano), y «Milagro en Santa Olaya» (de la bastante habitual en televisión y antigua represaliada Dolores Medio).

*El balneario* se programó a las 22:00 horas del 11 de diciembre de 1974, con una duración de poco más de veintinueve minutos y no se volvió a emitir nunca por TVE. Fue dirigida por

---

<sup>23</sup> Así como a *Entre visillos* puede accederse a través de la página web de RTVE, con *El balneario* esto no es posible debido a que el medio televisivo no tiene los derechos para que pueda ser vista en dicha página. Una copia de este programa me fue facilitada por la Unidad Acceso y Valorización-Fondo Documental RTVE, a la que agradezco tal atención.

Mercè Vilaret en los Estudios Miramar de Barcelona, con guion de José Miguel Hernán y con Alicia Hermida y Víctor Valverde en los papeles principales de Matilde y Carlos. Si Vilaret es una de las realizadoras pioneras de RTVE, igual que Pilar Miró o Josefina Molina, en cuyos estudios barceloneses había dirigido varias obras para el programa *Ficciones* antes de enfrentarse con este texto, José Miguel Hernán era un habitual de la segunda cadena que había trabajado para *Hora 11*, *Ficciones* y *Narraciones*, aunque también fue el guionista de alguna novela y de series de la primera, como *La tía de Ambrosio* (1971), y habría de serlo igualmente de otro de los relatos de *Escritores de hoy*, «La asegurada». El perfil de ambos se ajustaba perfectamente, pues, al carácter experimental que tenían gran parte de las ficciones del UHF, y que es lo más característico de esta recreación.

La historia es la de una pareja de mediana edad, Matilde y Carlos, que llegan a un balneario en donde la gente, según cree la mujer, no deja de prestarles atención porque tal vez los conocen, y en el que Carlos acaba desapareciendo porque se ha ido a un viejo molino derruido que existe en las inmediaciones de ese balneario, en el cual hubo muchos muertos en tiempos de una guerra lejana. Todo eso hace que Matilde sea presa de intensos miedos y temores cuando queda sola en su habitación, hasta que el botones del establecimiento al oírla gritar la despierta de esa extraña pesadilla. Más tarde sus amigas la llaman para que se reúna con ellas. La mujer se acicala y abandona la habitación.

Es la misma historia del texto de partida, en la que apenas hay cambios ni en el argumento, ni en el punto de vista —ya que es Matilde quien narra en primera persona—, ni en los diálogos, ni en el tono críptico y kafkiano que lo impregna (¿quién es Carlos y qué relación tienen?, ¿desea suicidarse en el viejo molino?, ¿por qué?, ¿existe realmente o es una invención de ella?). Se reduce bastante, eso sí, toda la descripción de la llegada de la pareja al balneario antes de la entrada en su habitación —resumida en el plano-secuencia inicial con el rostro de Matilde narrando frente a la cámara—, y también el recorrido mental que ella hace a lo largo de varias páginas, cuando, reclinada en el alféizar de la ventana de su

habitación, piensa en las gentes y las costumbres de ese recinto de la burguesía, a la que ella pertenece y en donde se hace siempre lo mismo; rutina que en la recreación se resume con las frases de la propia novela dichas por ella («Como ayer. Y como anteayer. Y como mañana», 1977, 59). Hasta en la *dispositio* de la recreación televisiva se respeta la distribución del relato, unos dos tercios aproximadamente de los veintinueve minutos que dura en total dedicados a la pesadilla, y un tercio a la realidad de todos los días. Tan solo se cambia de lugar la referencia al molino y la guerra («Ese molino está incendiado en una guerra. Es muy viejo, sin duda. En una antigua guerra», 1977, 18) que ahora se sitúa estratégicamente en el centro de la narración, en el minuto catorce, apuntando quizá con ello a la causa última de esos miedos del personaje femenino; y, además, se suprime la mención a la soledad de Matilde que se da al final de la novela («Y de pronto, Dios mío, ¿por qué siente su vida tan mezquina y vacía, por qué se ve tan sola, tan espantosamente sola?», 1977, 70), probablemente porque lo que aquí se dirime no es tanto una cuestión de desarraigo existencial en la línea de lo que acontecía en ciertas novelas de los primeros años cincuenta, fecha de su publicación, sino la posibilidad de liberación de la señorita Matilde de todas esas sujeciones, más acorde con las preocupaciones de los años setenta: rutina, condicionamientos derivados de su identidad burguesa<sup>24</sup> y dependencia de ese Carlos de su sueño; un sueño nacido del deseo de romper las ataduras con una vida con la que se siente en conflicto.

Un cambio fundamental es la ampliación intencionada del final de la novela, en la que si esta termina con ella saliendo de la habitación sin más («Cuelga la bata en el perchero que hay a los

---

<sup>24</sup> Tanto en la novela como en el relato televisivo se citan los varios apellidos de la señorita Matilde que retratan su condición burguesa. A título de curiosidad cabe señalar que Carmen Martín Gaite podía competir en apellidos con la señorita Matilde bastándole únicamente con los de su tatarabuela materna, Francisca Javiera García Armero, de ascendencia doblemente hidalga (y cuyo nombre de pila habría de heredar el abuelo de la escritora, Francisco Javier Gaite Lloves): García Lugín y Valle, Domínguez y Bermúdez Seoane, Armero de Cores, y Baliñas de Miranda Gómez y Barros.

pies de la cama. Luego sale del cuarto y cierra la puerta con llave», 1977, 70), en la recreación de TVE la vemos andando con resolución y seguridad por el pasillo del balneario, sin aquellos titubeos e inseguridades que en ese mismo pasillo tenía cuando, durante el sueño, preguntaba por Carlos a otros personajes. Al final queda la foto fija de ese pasillo como protagonista mientras pasan los títulos de crédito. ¿Metáfora de un camino vital que la señorita Matilde ha de recorrer para liberarse de esa otra identidad dependiente de las decisiones de otros? Quizá algo de esto puede verse también en la recurrencia del espejo del cuarto de baño, pues cuando Carlos se arregla ante él antes de marcharse, ella lo mira con arrobo, pero, cuando ya despierta y sin varón alguno a su lado, se arregla para acudir a la cita con sus amigas es ella la que se ve interpelada por su propia imagen en el espejo, por su identidad independiente de cualquier otra figura.

Así, la habitación, los dos espejos que hay en ella y el pasillo pasan de ser espacios y objetos localizables geográficamente a ser espacios emocionales: lo cerrado de un mundo interior lleno de miedos, frente a esa otra identidad de Matilde que va surgiendo en los espejos y eclosiona en su caminar decidido por el pasillo, el de otra mujer diferente a la del principio. Esto, unido a la abundancia de primeros planos de su rostro que transmiten sus emociones mientras se escucha su voz en *off* sobre la imagen, dibuja los cambios que se van produciendo en ella desde su primera aparición en pantalla al inicio del relato, cuando la irrupción sorpresiva de un primer plano de su rostro con fondo negro interpela directamente al espectador como emergiendo del sueño de la noche mientras pasan los títulos del principio. Tal ruptura de la cuarta pared televisiva, con el rostro de Matilde en un plano-secuencia de cerca de cuatro minutos de duración, junto a algún que otro desencuadre, y el papel del fuera de campo que el espectador no ve cuando Matilde contempla los fantasmas de los ahogados cerca del molino, todo muy próximo al experimentalismo de los nuevos cines de los años sesenta, no son un recurso gratuito sino la realización precisa e inteligente de Mercè Vilaret al afrontar una historia con mezcla de varios tonos y

géneros (lo fantástico, el terror y el suspense dentro de lo cotidiano) en la que una mujer trata de encontrar una identidad propia que la aleje de pesadillas y ataduras.

## Bibliografía

ANÓNIMO. (1969) «Página poética». *Noroeste*. (Colegio Menor «Eijo Garay») 34. s.p.

ANÓNIMO. (1974) «Una actriz llamada Carmen Martín Gaite». *Pueblo/Tele-Pueblo*. 9 de marzo.

ANSÓN, Antonio. (2010) «Novela (1973-1983)». *Telervisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Antonio Ansón *et al.* (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 363-365.

BLANCO, M.<sup>a</sup> del Carmen. (1960) «Los escritores en TVE. Ana M.<sup>a</sup> Matute. José M.<sup>a</sup> Gironella». *Tele/Radio*. 121. 18 al 24 de abril. 14-18.

CALVO CARILLA, José Luis. (2010) «Contextos discursivos audiovisuales de la novela española de la Transición». *Telervisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. 205-230.

CASTELLET, José M.<sup>a</sup>. (1959) «El Primer Coloquio Internacional sobre Novela». *Ínsula*. 152-153. Julio-agosto. 19 y 32.

CORBALÁN, Pablo. (1973) «Escritores y tiempo pasado en la “tele”». *Informaciones* (Suplemento «Informaciones de las Artes y las Letras»). 28 de junio. 16.

C.S.J. (1983) «Carmen Martín Gaite “de moda”». *Pueblo/Tele-Pueblo*. 8 de enero. 28.

«Encuesta. Los novelistas examinan *Novela*» (1973). *Tele/Radio*. 799. 16 al 22 de abril. 40-42.

DEL CORRAL, Enrique («Viriato»). (1974a) «Entre visillos en la primera cadena». *Hoja del lunes* (Madrid). 11 de febrero. 31.

DEL CORRAL, Enrique («Viriato»). (1974b) «Por fin, una novela en *Novela*». *Hoja del lunes* (Madrid). 4 de marzo. 35.

ESTEBAN SOLER, Hipólito. (1971-1973) «Narradores españoles del medio siglo». *Miscellanea di Studi Ispanici*. 217-370.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel. (1992) *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago. Universidad de Santiago.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel. (2014) *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. (1971) *Ensayos sobre literatura social*. Madrid. Guadarrama.

GONZÁLEZ, Arturo. (1964) «Las fuentes literarias del cine español». *Pueblo*. 11 de junio. 3.

LÓPEZ PACHECO, Jesús. (1959) «Novela internacional». *Indice*. 126. Junio. 10 y 26.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1965) «La influencia de la publicidad en las mujeres». *Cuadernos para el Diálogo* (Extraordinario II). Diciembre. 38-39.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1977) *El balneario*. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) *El cuarto de atrás*. Barcelona. Destino (Col. Destinolibro).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1983) *Entre visillos*. Barcelona. Destino (Col. Destinolibro).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006) *Tirando del hilo*. Edición de José Teruel. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2007) «T.V.=Tedium Vitae». *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*. Francisco Gutiérrez Carbo y José Luis Martín Nogales (eds.). Madrid. Cátedra.

MEJÓN, Ana y Manuel Palacio. (2022) «Los niños de la guerra. La generación de los años cincuenta en TVE. *Entre visillos* y *Los jinetes del*

*alba». Cine global, televisión transnacional y literatura universal.* Matthias Hausmann y Jörg Türschmann (eds.). Peter Lang. Berlin.

MÍNGUEZ, Aurora. (1977) «Una escritora y sus señas de identidad. Fragmentos de Carmen Martín Gaite». *Baleares*. 27 de marzo. 38.

MUÑIZ, Carlos. (1974) «Tres semanas en pantalla. Una novela galardonada de Carmen Martín Gaite». *Tele/Radio*. 844. 25 de febrero al 3 de marzo. 10.

MUÑIZ, Mauro. (1977) «Azorín, cronista de televisión (documento inédito)». *Tele/Radio*. 1004. 21 al 27 de marzo. 7.

«Novela para tres semanas. *Entre visillos*». (1974). *Tele/Radio*. 844. 25 de febrero al 3 de marzo. 11.

PEÑA ARDID, Carmen. (1990) *Estudio de las relaciones entre cine y literatura: la influencia cinematográfica en la novela española de postguerra*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza.

PEÑA ARDID, Carmen. (2011) «Más allá de la cinefilia y la mitomanía: las escritoras españolas ante el cine». *Arbor*. 748. 345-370.

SANTÍS, José A. (1974) «Novela. Última semana. Los actores de *Entre visillos* hablan de sus personajes». *Tele/Radio*. 846. 11 al 17 de marzo. 38-39.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1965<sup>7</sup>) *Aprendiz de hombre*. Madrid. Doncel.

VILLANUEVA, Darío. (1973) «*El Jarama* de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado». Santiago. Universidad de Santiago.

**FONDOS RTVE**

*Entre visillos.* Producción de TVE en blanco y negro para *Novela* de 15 capítulos, emitidos por la 1.<sup>a</sup> Cadena desde el 25 de febrero hasta el 15 de marzo de 1974 a las 20:00 horas. Reemitida por la 2.<sup>a</sup> cadena el 10 de febrero de 1983. Dirección de Miguel Picazo y guion de Esmeralda Adam. Intérpretes: Charo López, Inma de Santis, Alicia Hermida, Amparo Pamplona, Paca Ojea, Victoria Vera, Gloria Cámara, M.<sup>a</sup> Luisa San José, Alicia Sáinz de la Maza, Mara Laso, Fernando Hilbeck, Ángel Aranda, José M.<sup>a</sup> Resel, José Sancho, entre otros.

*El balneario.* Producción de TVE en blanco y negro para *Escritores de hoy*. Capítulo único de 29:14 minutos emitido por la 2.<sup>a</sup> cadena el 11 de diciembre de 1974 a las 22:00 horas. Dirección de Mercè Vilaret y guion de José Miguel Hernán. Intérpretes: Alicia Hermida, Víctor Valverde, Dora Santacreu, Juan Pera, Margarita Torino, M.<sup>a</sup> Fernanda Gil y Agustina Solé.