

**"FICCIÓN TELEVISIVA EN EL OCASO DEL RÉGIMEN FRANQUISTA:
CRÓNICAS DE UN PUEBLO"**

Autor: Dr. José Carlos RUEDA LAFFOND. Profesor CES Felipe II (UCM)

RESUMEN

Este trabajo dirige su atención a la ficción televisiva española de los años setenta, en el marco del tardofranquismo. Pretendemos aproximarnos a dicho objeto de estudio desde el ámbito de reflexión de la historia de la comunicación social. De este modo, centraremos nuestro interés en examinar algunas claves de sus mensajes, diversos componentes formales, los fenómenos de recepción y el contexto sociocultural donde se inscribe históricamente el fenómeno televisivo.

PALABRAS CLAVE: Televisión, ficción, historia de la comunicación.

ABSTRACT

This article directs its attention to the phenomenon of fiction on spanish television in the seventies, in the context of franquism regime. We approach to this object from a Media History perspective. The aim of this paper is therefore to examine keys of fiction messages, their formal components, the reception events, or the sociocultural context where television phenomenon take place.

KEY WORDS: *Television, Fiction, Media History.*

1.- Crónicas de un pueblo en el marco de la televisión popular

En un repaso a las líneas de producción propia desarrolladas en la temporada 1970-71, una publicación promocional de Televisión Española comentaba la puesta en marcha de *Crónicas de un pueblo* (A. Mercero y otros realizadores, 1971-74), afirmando que se trataba de "una serie filmada, que presenta el acontecer diario de un pequeño pueblo de España, con sus problemas colectivos e individuales, que tratan de resolver entre el Alcalde, el Maestro y el Cura, dándoles un enfoque humano y siempre aleccionador" (Ministerio de Información y Turismo, 1972). Probablemente estas pocas líneas sean capaces de sintetizar con absoluta nitidez las claves semánticas dominantes que, desde los cargos responsables de TVE –a inicios de 1971 Adolfo Suárez es Director General de Televisión, Luis Ángel de la Viuda director adjunto, y Salvador Pons director de programación-, se quería otorgar a esta producción, una de las más representativas en la televisión de inicios de los setenta.

Tanto por parte de sus contemporáneos como por parte de la historiografía posterior, *Crónicas de un pueblo* ha sido estimada como uno de los referentes esenciales para explicar la televisión en la España del tardofranquismo. Ha sido valorada, por ejemplo, como uno de los principales "logros de RTVE", pero también como una muestra paradigmática en el intento por trasladar a la pequeña pantalla ciertas claves dominantes del imaginario franquista (López Melero, 2005, 110). Este último aspecto otorga una pátina peculiar a la serie, en forma de producto de entretenimiento pautado por claves ideológicas y proselitistas.

El siguiente ensayo desea plantear una aproximación interpretativa a esta serie, desde una perspectiva emplazada en los parámetros generales de la historia de la

televisión en España, entendida básicamente en clave de historia social de los procesos de comunicación. *Crónicas de un pueblo* se constituyó como un verdadero precepto audiovisual a inicios de la década de los setenta. Precepto en términos de didactismo y orientación política, sin duda. Pero también en forma de recreación (y articulación narrativa) relativamente original en el campo de la ficción televisiva de producción propia. Este aspecto nos traslada no sólo a la cuestión de la ubicación (e instrumentalización) de este tipo de productos en el marco de una televisión enraizada institucionalmente con un régimen autoritario. También a la reflexión sobre la capacidad de esa misma ficción para servir de cauce reproductor de determinadas claves de significación explícitamente políticas.

En esta lógica, el ciclo histórico donde debe ser emplazada la serie es el conformado por la cristalización de una modalidad de *televisión popular*. Dicho concepto resulta, obviamente, laxo e impreciso, y enlaza de manera directa con la propia personalidad adquirida por la televisión como medio de comunicación de masas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, si lo trasladamos al contexto específico del decenio de los sesenta y primeros setenta, adquiere unos ciertos rasgos de singularidad histórica.

Puede vincularse así, desde el punto de vista de la demanda, con algunas características diferenciales existentes en las promociones de televidentes que se incorporaron a lo largo de estos años al consumo televisivo. Es indudable que la categoría conceptual de clases populares resulta, por definición, vaga y abierta. En todo caso, en este período aludiría, entre otros aspectos, a los estratos medios y bajos de la estructura social, integrados básicamente por trabajadores asalariados industriales y del sector servicios, con un importante componente urbano. Estos segmentos procedían de buena medida de las oleadas dibujadas desde el éxodo rural, así como de la renovación demográfica acaecida en la posguerra. Y si bien el perfil dominante era el de la baja y media cualificación educativa o profesional, estos colectivos también han de ser interpretados como un producto social derivado de las dinámicas de industrialización, que se implicará, en mayor o menor grado, en la cultura del consumo. Asimismo serán partícipes relativos en aspectos como la apatía política generalizada, las expectativas de promoción social, la secularización de las costumbres, o en el mantenimiento de una trama de relaciones donde persistía la significación otorgada a los vínculos familiares y geográficos de corte tradicional.

Desde el punto de vista de la oferta, la noción de *televisión popular* se relaciona con otros aspectos vertebrales. En primer término, con el emplazamiento y la sujeción directa de la televisión respecto al organigrama político y la organización del poder. También con los ejercicios de la praxis mediática, donde se combinaron de manera desajustada las pretensiones aperturistas con el ejercicio de la censura o el dirigismo político. Se ha indicado que durante esta etapa "el régimen tuvo siempre un control estricto sobre los medios de comunicación de masas, aunque con el paso el tiempo su actuación se centró en el control de la información y no tanto en el de la transmisión de pautas de comportamiento" (Molinero e Ysas, 1999, 207).

Pero este aspecto no deja de ser hasta cierto punto paradójico en el caso de la televisión. Desde la abundante publicística editada por el Ministerio de Información y Turismo, la noción de televisión popular se sustentaba en la idea de que el medio debía coadyuvar a la "divulgación" y la "formación" popular. Esta idea se apoyaba en la combinación entre la existencia de audiencias masivas y la consideración de los efectos directos que podía propiciar la televisión. En tales coordenadas se situaron diversas reflexiones, como las vertidas en 1967 desde la Comisión de Información previa al II Plan de Desarrollo, donde se resaltó el potencial televisivo a la hora de facilitar la "integración comunitaria en un núcleo de valores compartidos". O como las que llamaron la atención sobre el activo papel de la televisión en la estimulación y orientación "del cambio sociocultural (...) deseado" (González Estefaní, Moltó y Del Valle, 1968, 26). En tales directrices formales se acomodaron los objetivos proselitistas emanados desde *Crónicas de un pueblo*.

Sin embargo, la televisión también fue causa y consecuencia de la diseminación de otros valores alejados de los mitos tradicionales o de las intenciones

por asegurar un autoritarismo sin fisuras. En cierta medida, TVE fue durante estos años una herramienta que constataba el control político, pero asimismo incidió en la definición de otras dinámicas socioculturales. En este sentido, cabe recordar que, a la postre, la pequeña pantalla resultó una ventana abierta a la modernización de las costumbres en la vida cotidiana o a la secularización.

Puede hablarse entonces de una pluralidad de perspectivas a la hora de interpretar históricamente la televisión del tardofranquismo, donde cabría el dirigismo, pero también una cierta diversificación de enfoques en los informativos. Y donde resultaba absolutamente sobresaliente su sentido como instrumento para la evasión y el entretenimiento colectivo, o como espejo donde se reflejaban –por ejemplo, desde las ofertas de ficción televisiva- determinadas representaciones de la *realidad actual* o de la cultura social a pie de calle. Igualmente, otros medios de comunicación alimentaron esta dimensión dominante del entretenimiento popular a la hora de tratar los contenidos televisivos o de publicitar su peculiar *star-system*, nutrido por los rostros más conocidos de la pequeña pantalla (Gutiérrez Lozano, 2002; Rodríguez Virgili y Zugasti Azagra, 2003).

Estos aspectos nos apuntan la existencia de diferentes líneas de emplazamiento histórico para situar *Crónicas de un pueblo*, que van desde las pretensiones iniciales de sus promotores hasta el fenómeno de su recepción. Su dilatada emisión –que se prolongó entre 1971 y 1974, llegando a sumar una producción total de 114 episodios- nos indica, además, el elevado grado de aceptación que obtuvo entre los televidentes, algo que quedó reconocido tanto en el *Panel de Aceptación de Programas de TVE*, elaborado desde el Gabinete de Investigación de Audiencias y el Servicio de Estudios de Contenidos, como por medio de los diversos galardones que obtuvo la serie (los premios TP, Ondas y Antena de Oro, además del Nacional de Televisión).

2.- Preferencias televisivas y estrategias programativas

La diversidad de aspectos que conforman la teoría y práctica de la televisión popular han de relacionarse con la realidad de una televisión pública monopolista, inserta en una lógica de dirigismo político, dominada por unas pautas más o menos eficaces de control ideológico y moral. Pero este aspecto, no obstante, puede resultar engañoso y excesivamente generalizador. TVE respondía también a otras claves funcionales, que asimismo fueron capaces de definirla de manera estructural. Su sentido como televisión pública, pero dependiente de la financiación publicitaria, conllevó durante esta etapa a diseñar y operar con un esquema programativo híbrido, donde se pretendió compatibilizar los objetivos de la divulgación y el proselitismo ideológico con la consecución de fórmulas eficaces de entretenimiento masivo.

Pero ni este esquema ni este ejercicio de praxis televisiva eran originales. Una comparación con otras modalidades programativas contemporáneas pone de manifiesto los paralelismos existentes entre la televisión española y otras de su entorno en lo referido a la oferta de géneros dominante (Contreras y Palacio, 2001, 59). Las publicaciones sobre televisión editadas durante esta época por el Ministerio de Información y Turismo siempre recalcaron la existencia de una suerte de legitimidad basada en las dimensiones de lo informativo y lo divulgativo. Este aspecto resultó, asimismo, extrapolable a la filosofía de otros muchos servicios televisivos públicos europeos en el ecuador del siglo XX.

Pero esta pretensión legitimadora no obvió la concreción de otros usos y funciones televisivas que, efectivamente, fueron tomando una forma notable durante aquellos años. Éstos podían constatarse a la vista del peso efectivo adquirido por los espacios de esparcimiento, aunque fuesen frecuentemente valorados como de escasa calidad cultural desde las instancias académicas (cfr., por ejemplo, con Del Campo, 1967). También en virtud de la ubicación privilegiada que presentaba en la parrilla la oferta de entretenimiento, en detrimento de otro tipo de programas. O en lo relativo a la inexistencia de límites nítidos entre las dimensiones de informar, educar y entretener, lo que conllevó a la cristalización de fórmulas híbridas, como los primeros

espacios ubicados en las escurridizas fronteras del *infotainment* (cfr. con Bonner, 2003, 21 y ss.).

La visibilidad social de la televisión se configuró en torno a la oferta de esparcimiento y a su sentido como una herramienta determinante para pautar el ocio en el hogar. Así lo constataron diferentes estudios cualitativos sobre preferencias televisivas, y así se percibió también desde la esfera de las decisiones ejecutivas de TVE. Siendo director de la Primera Cadena, Adolfo Suárez apuntó, en un coloquio celebrado con profesionales del sector publicitario en el verano de 1966, que la política de programación de TVE para la siguiente temporada incluiría ya “la eliminación de aquellos programas con menos éxito”, de acuerdo con las orientaciones marcadas por los estudios sobre preferencias de los televidentes realizados meses antes por el Instituto de Opinión Pública (IOP-TVE, 1965). En virtud de tales encuestas de opinión, Suárez afirmó también su deseo por “perfeccionar (los espacios) ya existentes”, e “introducir otros nuevos, de los que esperamos mucho, en horas de gran audiencia”, puesto que “una de las preocupaciones de este año va a ser no sólo que aumente la audiencia, sino que esta audiencia esté complacida”.

Meses antes de estas declaraciones, la Dirección General de Radiodifusión y Televisión había publicado cuáles eran los criterios básicos aplicados en la organización de la programación de la temporada 1965-66. En ellos se expresaron diversas consideraciones llamativas, como el deseo por simultanear los inicios y cierres de programas entre la Primera y la Segunda Cadena, para racionalizar así la posible competencia relativa entre ambas cadenas. O el de adelantar en media hora la conclusión de las emisiones diarias, en el deseo de “repercutir en el menor grado posible (en los horarios de los espectadores) de trabajo y descanso”. En este documento se expresó también la necesidad de contar con instrumentos de medición de las preferencias televisivas suficientemente depurados, para que sirviesen de guía en el diseño de la parrilla y de las estrategias programativas (Dirección General de Radiodifusión y Televisión, 1966). TVE ensalzaba de esta manera, desde el monopolio del servicio televisivo, a la audiencia entendida básicamente en clave cuantitativa. Un factor que, según una publicación publicitaria de la época, significaba, sencillamente, que “este año comercial vale, como todo el mundo sabe, dos mil millones de pesetas” (Crespo, 1966).

En este sentido, a la altura de finales de los sesenta, cabe hablar de una doble tripleta entrelazada, si bien de modo desajustado, donde confluyeron las funciones canónicas otorgadas por la retórica sobre la televisión de servicio público (informa/educar/entretener), y la praxis televisiva, articulada gracias a la confluencia entre monopolio político, financiación comercial y extensión social del medio televisivo (cfr. Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2006).

Estos factores ayudan a otorgar una historicidad precisa al período en que se produjo y emitió *Crónicas de un pueblo*. En efecto, más allá de la existencia de grandes fases que permiten pautar una cronología de la televisión en España por criterios externos o de organización institucional (la televisión franquista *versus* la televisión democrática, por ejemplo), la etapa circunscrita aproximadamente entre los años 1965-1975 vendría a presentarse como un momento de especial relevancia. Ello se correspondería con dos dinámicas complementarias que construyeron la televisión de masas en nuestro país: la que se refería a los rasgos distintivos –cuantitativas y cualitativas– de la oferta, y la que correspondía a los trazos básicos de las actitudes del espectador ante la pequeña pantalla.

En este sentido, la relevancia de dicha etapa se explicaría, entonces, por aspectos de orden técnico (concluye el diseño de la infraestructura básica de la red y de los equipamientos de producción y emisión), y por criterios de orden programativo y semántico (relativos al ajuste de la oferta a los gustos de la audiencia, a la creciente espectacularización del *prime-time*, a la inflación publicitaria, o a los apuntes de diversificación y segmentación de la audiencia mediante la emisión simultánea en UHF y VHF). A esto se añadiría el fenómeno de la plena institucionalización del consumo televisivo, definida por la extensión socio-territorial de la tenencia del televisor, por la

sedimentación de la modalidad hegemónica de la recepción doméstica, o por la implicación determinante del medio a la hora de pautar el tiempo de ocio.

Es posible resumir con cierta claridad las tónicas dominantes presentes en la estructura de los televidentes españoles en la segunda mitad de los sesenta. Éstas podrían resumirse en las ideas del desigual grado de acceso a la televisión, en virtud, esencialmente, de las variables básicas de renta y hábitat. La posesión del televisor se encontraba aún claramente ligada a la capacidad adquisitiva, y mantenía todavía un cierto valor distintivo y de prestigio. Incluso a la altura de 1969, en el momento en que la señal de la primera cadena cubría prácticamente todo el conjunto nacional, la fórmula del consumo hogareño resultaba restringida en el caso de los estratos sociales con un menor nivel de ingresos, mientras que estaba ya plenamente universalizada entre los colectivos con mayor capacidad de renta. Del mismo modo, las diferencias territoriales resultaban aún acusadas: En esa fecha, por ejemplo, las provincias de Madrid, Barcelona, Guipúzcoa y Vizcaya presentaban más de un 65% de hogares con televisor. Por contra, las provincias de Burgos, Cáceres, Cuenca, Guadalajara, Soria y Palencia ofrecían una tasa inferior al 25%. En todo caso, se calculaba que más de la mitad de los españoles accedían al medio todos o casi todos los días de la semana, e igualmente se estimaba que prácticamente toda la población consumía televisión, aunque fuese de forma esporádica (Ministerio de Información y Turismo, 1969). En este sentido ha de recordarse que el volumen total de audiencia acumulada, según los cálculos realizados desde Presidencia del Gobierno, alcanzaba a un 91% de la población en 1971, y a un 92% un año después (Presidencia de Gobierno. Subsecretaría General de Planificación, 1976).

La definitiva institucionalización social del medio tomó forma a lo largo de los primeros setenta. No obstante, en buena medida se trató del reforzamiento de una dinámica apuntada con claridad en los años inmediatamente anteriores, gracias a la cual la televisión consolidó su sentido como una herramienta inserta en el tejido de clases medias, y amplificó su presencia en el marco de las clases populares. En esta lógica, una cosa era poseer una televisión, y otra muy distinta, ver la televisión. De hecho, esta dinámica de expansión cuantitativa no alteró sensiblemente un perfil-tipo del espectador dibujado con cierta nitidez a mediados de los sesenta. En este sentido, debe llamarse la atención acerca de cuál era el componente dominante en la estructura de los televidentes en esas fechas, según la clasificación básica por nivel de ingresos: el público de clase media y clase baja sumaba ya en 1964, en términos absolutos, un 80% del total de espectadores habituales o esporádicos, y tres años después alcanzaba un 87% (Salgado Carrión, 1968, 37).

Estos fenómenos coincidieron con un clima de general aceptación acerca de la programación de TVE. Según una encuesta practicada por el Instituto de Opinión Pública en Madrid en 1964, una clara mayoría de entrevistados (un 56%) consideró que el conjunto de espacios era bueno, y alrededor de un tercio que eran regular. Y según constataba la encuesta nacional sobre radio y televisión de 1966, más de la mitad de la audiencia valoraba positivamente la programación de TVE, y tan sólo un 4% la consideraba "mala o muy mala". Asimismo, durante todo este periodo existió una relativa unanimidad a la hora del establecimiento de las preferencias televisivas, que estuvieron conformadas por los espacios de variedades, los telefilmes y los largometrajes, los dibujos animados, los informativos o por algunos concursos.

Cuatro de los cinco espacios más vistos en 1969 fueron de producción propia (*Un millón para el mejor*, *Galas del sábado*, *Los hombres saben...los pueblos marchan* y *Risa española*). Toda esta oferta se emitía en horario de *prime-time*, y debe ser considerada como una muestra emblemática de la praxis a favor de unas modalidades programativas articuladas en torno a los referentes de la televisión generalista y familiar. Este sesgo no impidió, empero, la configuración de líneas de diversificación, especialización y segmentación de públicos. En buena medida, los primeros años de la experiencia histórica de la Segunda Cadena se insertarían plenamente en estas coordenadas de diferenciación (Palacio, 20005, 125-141). Del mismo modo, en ese mismo sentido habría que valorar la decidida concentración de programas infantiles y juveniles en la Primera Cadena a media tarde, una franja temática cuyo tiempo más

dilatado se producía durante los fines de semana. O de espacios encaminados al público femenino, que, desde inicios de los sesenta, tuvieron una presencia destacada los días laborables en horario de sobremesa.

La distribución de producción propia en 1966 en la Primera Cadena reflejaba que, mientras TVE realizaba la práctica totalidad de sus informativos, programas deportivos, ligeros, dramáticos, musicales y religiosos, tan sólo producía un 8'4% de las series de ficción. Las limitaciones de TVE, ya fuesen de índole técnico, financieras o profesionales, conformaron un modelo de producción con perfiles muy modestos, sobre todo durante la primera mitad de la década de los sesenta. Esta situación obviamente determinó una política de recepción de productos de origen foráneo, en la que dominaron de manera abrumadora los telefilmes de origen estadounidense (*Bonanza*, *Te quiero Lucy*, *Perry Mason*, *Los intocables*, *Doctor Kildare*, *Hawai 5-0*, o *Embrujada*), que se vieron beneficiados, además, por una capacidad de competitividad aparentemente invencible en el mercado televisivo nacional, reforzada además gracias a su doblaje en origen al "español neutro".

No obstante, a finales de aquel mismo año, el Director General de Radiodifusión y Televisión, Jesús Aparicio Bernal, defendió como futura línea prioritaria de TVE la realización de series y telefilmes de producción propia, si bien era consciente de la imposibilidad de poder competir en términos de igualdad con el material estadounidense (Ministerio de Información y Turismo, 1967). En este sentido, afirmó que

"En todos los países hay un fondo de programas filmados, constituido en buena parte, por los mismos o parecidos títulos, predominantemente de origen norteamericano. Series como "Los intocables", "Bonanza", "El santo", "Yo soy espía", etc., están incluidas prácticamente en todas las televisiones. (...) Si embargo, Televisión Española está haciendo un gran esfuerzo en materia de programas filmados. Sin intentar competir en el mismo género, se está procurando configurar un estilo español a base de producir telecomedias con técnica cinematográfica y con un ritmo más adecuado al medio".

Estas declaraciones coincidieron en el tiempo con la producción de las primeras entregas de telefilmes nacionales, las series *Diego de Acevedo* (R. Blasco, 1966) y *Familia Colón* (J. Coll, 1967). En la primera se exploraba un referente histórico de corte patriótico (que se insertaría, a su vez, en un proyecto frustrado, genéricamente titulado como *Historia de la gente ibérica*), y que pasados los años, volvería a la pequeña pantalla: la Guerra de la Independencia. Y en la segunda, se planteaba, en clave de comedia de situación, las vicisitudes de una familia argentina en España. En este sentido, ya puede ser estimada como muestra de una fórmula de representación abiertamente implicada en explorar las posibilidades de una cierta "realidad televisiva", traducida en forma de estrategia de cercanía al espectador y de traslación a la pequeña pantalla de retazos de la vida cotidiana contemporánea.

3.- Ficción y representación televisiva¹

En los casos de las dos series citadas es posible ya apuntar la prefiguración de una nueva concepción del relato de ficción, articulado mediante el guión original, la serialización y la generalización de la secuencia como unidad narrativa básica. Estos rasgos ayudaron a reformular las rutinas formales y narrativas propias del dramático televisivo realizado a lo largo de los primeros sesenta. En efecto, *Diego de Acevedo* y *La familia Colón* constituyen un cierto punto de llegada desde las producciones de directa influencia de la narración teatral –encarnado en el llamado *teleteatro* en directo–, a la asimilación del influjo cinematográfico (F. García Serrano, 1996). Sin embargo, dicha transición estuvo pautada también por la rica experiencia

¹ El material televisivo que ha servido de base para la interpretación histórica de *Crónicas de un pueblo* corresponde a los veinte episodios editados por Movie-Music y por los Servicios Comerciales de RTVE en una colección de DVD en 2003.

desplegada y acumulada en el campo de las telecomedias. Recuérdese que en el ecuador del decenio de los sesenta ya se trabajará asiduamente con guiones originales, y que se procedió a una incorporación creciente de nuevos recursos escenográficos, de realización y de montaje. En estas coordenadas cabría emplazar históricamente los trabajos de J. de Armiñan (*Confidencias, Tiempo y hora, Las doce caras de Juan*), de N. Ibáñez Serrador (*Historias para no dormir*), o A. De La Iglesia (*El tercer rombo*) (cfr. García de Castro, 2002, 34 y ss.).

Tal y como ha recordado M. Buonanno, el estudio de la ficción televisiva ha resultado, hasta fecha reciente, un objeto marginal en la reflexión sobre los medios. Sin embargo, también es posible establecer un inventario general acerca de algunas de sus peculiaridades específicas más llamativas presentes en el último tercio del siglo XX. Entre ellas cabría destacar su función económica, en el contexto de los procesos de estandarización de la producción televisiva y de su inserción en unas coordenadas de mercado regidas por la lógica de la maximización de recursos y el abaratamiento de costes. O su incidencia de carácter cultural, al haber servido como punto de confluencia entre la estrategia de la serialización narrativa y de la fidelización de audiencias heterogéneas, por medio del uso de recursos intelectuales, emocionales y de identificación e interpelación al espectador.

Por otra parte, la incorporación de pretensiones de carácter formativo o divulgativo ha llegado a servir como un mecanismo recurrente para el ejercicio de legitimación pública de la televisión en clave académica (por ejemplo, en el caso de las numerosísimas producciones europeas basadas en la adaptación de obras literarias). Todo ello evidencia el impacto central de la ficción en la articulación histórica de una televisión popular, por medio de una complementación entre recursos de fácil lectura -la simplificación de los relatos y el uso de personajes o situaciones estereotipadas, el empleo de oposiciones claras a la hora de articular los conflictos, los *plots* recurrentes...- y la "preservación y reconstitución de ámbitos de significados compartidos" para unas determinadas comunidades de televidentes (Buonanno, 1999, 55 y ss.).

Muchos de estos aspectos están tras la política de producción propia desarrollada desde TVE durante la década de los setenta, claramente orientada a impulsar una modalidad de ficción con base cinematográfica y con pretensiones de calidad comercial que, por lo general, obtendrá una buena aceptación por parte de los espectadores (García de Castro, 2002, 56 y ss.). En este escenario podrían situarse ya diversas series llevadas a cabo durante los últimos años del franquismo, como *Crónicas de un pueblo* o *Los camioneros* (M. Camus, 1973), *El pícaro* (F. Fernán Gómez, 1974), *Este señor de negro* (A. Mercero, 1975), o *La señora García se confiesa* (A. Marsillach, 1975).

Al parecer la idea germinal de *Crónicas de un pueblo* partió del propio vicepresidente del gobierno, Luis Carrero Blanco (Maqua, 1996, 111). Carrero había hecho público en diversas ocasiones su interés por los efectos sociales que se derivaban de la televisión. Coincidiendo con el cese de Fraga en 1969, se multiplicaron las voces en su entorno para que forzase la disolución del Ministerio de Información y repartiéndose sus atribuciones entre varios ministerios, transfiriendo las competencias sobre medios de comunicación a la Presidencia del Gobierno. Eso no llegó a ocurrir. Pero durante el mandato de Alfredo Sánchez Bella, Adolfo Suárez, Director General de Radiodifusión y Televisión, despachaba habitualmente con Carrero, entre otros asuntos, para "recibir instrucciones sobre programas, y enfoques sobre programas formativos e informativos de televisión" (San Martín, 1986, 267).

El objetivo esencial de *Crónicas de un pueblo* habría de ser el de difundir los preceptos recogidos en el Fuero de los Españoles mediante un formato de relatos de ficción de corte ejemplarizante. No fue casual entonces que el inicio de las emisiones de la serie tuviese lugar el 18 de julio de 1971. La serie nació con una declarada pretensión proselitista, en un contexto general en el que el régimen franquista percibía con cierta claridad el incremento de la contestación social y política. Se ha indicado también que esta estrategia por ficcionalizar los preceptos del Fuero fue una ocurrencia de Antonio Abellán, entonces militante clandestino del PCE y colaborador de Salvador Pons (Esparza,

2001, 61). En todo caso, en palabras de Mercero, el encargo suponía un reto mayúsculo: “había que inventarse un pueblo y unos personajes, y había que citar el Fuero de los Españoles en cada capítulo, por que los temas deberían estar más o menos referidos a algunos de sus artículos. Ya, diciéndote eso, te echas a temblar”.

Inicialmente se planificó una serie de trece capítulos, que contaría con guiones de Juan Farias, Solly Bollodarsky y del propio Mercero. Ésta se rodaría en el pueblo madrileño de Santorcaz. En estos primeros capítulos se dispuso igualmente una galería de personajes arquetípicos fijos (el alcalde, el maestro, el cura, el aguacil...), que fueron encarnados básicamente por secundarios cinematográficos o por jóvenes intérpretes teatrales: Emilio Rodríguez, Luis Barbero (posteriormente sustituido por Fernando Cebrián), Antonio Costafreda o Francisco Vidal (que sustituyó, a su vez, al propio Mercero en el papel de párroco del pueblo). Para los papeles infantiles se realizó un *casting* entre los niños de la localidad, añadiéndose algún otro llegado desde Madrid. (Angulo, Heredero y Rebordinos, 2001, 101 y ss.).

El éxito de esta primera tanda de episodios dio continuidad a la serie hasta 1974. En total se produjeron, tal y como se ha señalado anteriormente, 114 capítulos de cincuenta minutos, en los que participaron varios realizadores, además del propio Mercero (A. Giménez Rico, M. Picazo, J. Coll o M. Lluch), y diversos guionistas (J. Alarcón, L. Salvador). Esta diversidad de responsables no alteró, empero, las señas de identidad impresas en su código narrativo ya durante su primera temporada. *Crónicas de un pueblo* se emplazó siempre en los terrenos de la comedia costumbrista coral con finalidad moral y didáctica. Todos los episodios se localizaron en el mismo referente diegético (el pueblo imaginario de *Puebla Nueva del Rey Sancho*), los personajes principales mantuvieron invariables sus roles característicos, y las tramas argumentales se construyeron, por lo general, de modo cerrado para cada episodio, empleando de manera relativamente recurrente el esquema clásico de los tres actos.

Asimismo cabe hablar también de una tipología estable de temas, organizada en torno a la idea de la cultura social del consenso, verdadero ensamblaje para el cuerpo textual de *Crónicas de un pueblo*. Los pretextos podían ser diversos –las ventajas de depositar el dinero en la caja de ahorros, la necesidad de cuidar el medio ambiente, la colaboración en la extinción de un incendio, la cooperación en la limpieza de las calles en lógica con los preceptos de la campaña del *Mantenga limpia España...* Todas estas posibilidades argumentales acabarán confluyendo, de modo más o menos explícito, en esa línea de referencia dominada por la cooperación, a partir de la cual quedarán diseñadas las relaciones entre los personajes. Ello, además, permitía justificar aspectos como eran el necesario respeto a la autoridad y las normas, las ventajas de la estabilidad y el orden institucional en el marco microscópico de la localidad, la utilidad del servicio público, o las ventajas empíricas asociadas al civismo y la urbanidad.

La tipología del conflicto narrativo también resultó recurrente a lo largo de todas las temporadas. Éste procedía de la llegada de un forastero o del reto surgido por la urgente necesidad de resolver un problema coyuntural que afectaba a la comunidad de habitantes. En algunos casos se llegó a combinar un doble detonante: de índole colectivo (la necesidad de instalar una depuradora de aguas), e individual (el conflicto dramático establecido por la indecisión de las relaciones afectivas entre dos personajes, el alcalde y la farmacéutica), tal y como se planteó en el episodio *La media naranja* (dirigido por A. Mercero y con guión de J. Farias).

La utilización de estructuras narrativas-tipo reforzó la sensación de simplicidad e iteración del relato. En esta lógica, *Crónicas de un pueblo* hizo gala a lo largo de todas sus entregas de lo que podríamos definir como una gramática televisiva básica, plenamente comprensible tanto en el plano formal como en el del contenido de la representación. Ésta quedaba pautaada mediante la linealidad, si bien ocasionalmente se introdujeron *flashbacks* o elipsis pronunciadas (como en el ejemplo del episodio *Juanito y sus detectives*, dirigido por Mercero y con guión de J. de Alarcón).

Debe hablarse así de unas pautas situadas en el marco estandarizado del clasicismo, en ocasiones incluso tosco (son frecuentes, por ejemplo, los problemas de sincronización de sonido o el recurso al montaje poco elaborado). Ello evoca una clara conexión con la tradición televisiva basada en una cierta vulgarización de los recursos

formales y estilísticos de ascendente cinematográfico, algo que ya ha sido ensayado de manera sistemática en la lógica de producción del telefilm estadounidense desde la segunda mitad de los años cincuenta (cfr. con Castro de Paz, 1999). En relación con ello, en *Crónicas de un pueblo* también dominará el uso de pautas cinematográficas extraordinariamente canónicas, como era el recurso repetitivo a los planos de situación introductorios, el juego del plano-contraplano, el abuso del plano medio, la composición en profundidad, los *travellings* concebidos en términos de máxima rentabilización narrativa, la organización por bloques de secuencias autónomas, el dominio absoluto del diálogo y el apunte musical puntual con sentido expresivo.

Tanto Mercero como Giménez Rico han considerado a la serie como un buen ejemplo de *producto alimenticio*. No obstante, de modo ocasional, es posible localizar ejercicios de estilo. En el episodio *Las hebillas de oro* (realización de A. Giménez Rico y guión de J. Farias), por ejemplo, el esquema argumental se concibió mediante la intercalación de tres tramas paralelas y un final relativamente abierto. O en los planos iniciales de *Viejos rencores* (J. Coll, con guión de J. Alarcón), se recogió un cierto sentido documental, y se articuló una secuencia –en la que el personaje del alguacil es atracado violentamente–, donde se empleó el *zoom*, la sucesión de primeros planos cortados o la *voz fuera de campo*.

En cualquier caso, *Crónicas de un pueblo* se presentó como un eficaz producto serializado, en el que se anulaban las marcas de autoría para preservar las claves rectoras establecidas en su primera tanda de episodios. Además, la serie también debe ser valorada como una muestra emblemática de producción eficaz y a bajo coste para televisión. A lo largo del relato los guionistas reaprovecharon esquemas narrativos y *plots* recurrentes. Las secuencias dedicadas a las periódicas lecciones del maestro, a las conversaciones grupales en el bar o a los paseos dialogados entre el alcalde y el maestro sirvieron de *leit-motivs* referenciales, que permitieron fijar un discurso televisivo relativamente transparente y sin fisuras, interesado en trasladar al espectador pautas de educación cívica. De esta manera, todos los episodios de *Crónicas de un pueblo* se dispusieron en torno a un claro eje narrativo central: la convivencia en el pueblo, y el recurso a la cooperación y la autoridad en la resolución de conflictos. Desde este enfoque, las tramas autónomas de cada entrega, así como las actitudes que traslucían los personajes o las situaciones aparentemente intrascendentes apuntadas sirvieron para ejemplificar una suerte de *discurso único*.

El plan de realización de la serie también respondió a la aplicación de criterios férreos, mediante una lógica de trabajo seriado muy distinta a la aplicada en otros departamentos de TVE, como ocurría en el ejemplo del modo de producción propia practicado en la Segunda Cadena. En este último caso, durante la segunda mitad de los sesenta y primeros setenta, dominó la flexibilidad de plazos y una relativa descentralización creativa, la libertad a la hora de componer equipos técnicos o artísticos y la posibilidad de incorporar reajustes de última hora en los guiones (Palacio, 2005, 128-129). Por el contrario, el trabajo en *Crónicas de un pueblo* quedó pautado semanalmente por la entrega del guión, la filmación de cada episodio durante cuatro o cinco días y por un rápido montaje del material. Tal y como ha recordado A. Giménez Rico, en ocasiones dos equipos de filmación llegaron a rodar sendos episodios de manera simultánea, e incluso “había que esperar a que un actor terminará con uno (de los directores) para rodar con el otro” (López Melero, 2005).

El acusado sesgo político de *Crónicas de un pueblo* fue objeto de críticas tempranas. J. M. Rodríguez Méndez, por ejemplo, denunció su discutible “carácter educativo”, basado en el modelo de esquema argumental donde las “minorías rectoras” del pueblo se encargan de “ofrecer lecciones de civismo y moral urbana (a todos, persuadiéndolos) de la calidad de nuestro ordenamiento jurídico e institucional” (Rodríguez Méndez, 1973, 136-137). En una línea muy similar debe recordarse también la crítica desarrollada por M. Vázquez Montalbán desde las páginas de la revista *Triunfo*, y que fue posteriormente publicada en su *Libro gris de Televisión Española* (Vázquez Montalbán, 1973).

En ella se llamaba la atención acerca de la batería de connotaciones que presentaba la instrumentalización política de la ficción: “un pueblo naturalmente

castellano", "tradicional, blanco, limpio, luminoso", donde convive un abanico de personajes "quintaesenciados" (fuerzas vivas, personajes secundarios), y unos "coros: el pueblo como colectividad, y los niños como elemento de manipulación". Más allá de las tramas autónomas que construían cada una de las entregas de *Crónicas de un pueblo*, Vázquez Montalbán interpretó el sentido último de su rutina narrativa como la formulación necesaria para pautar una modalidad de relato abocado inexorablemente a una resolución políticamente pedagógica. Esa era la finalidad de la arquitectura narrativa construida siempre en tono invariable, donde se buscaba insistir, semana tras semana, en la inmutabilidad del equilibrio orgánico de la comunidad, en su permanencia en términos de consenso grupal, y en la capacidad de pervivencia emblemática en un microcosmos definido por el orden y la pulcritud.

4. Espacio textual y tiempo histórico en *Crónicas de un pueblo*

Uno de los aspectos distintivos de las series de ficción a lo largo del último medio siglo ha sido el proponer modalidades de representación ideal de ciertas instancias de socialización, como la unidad familiar, o de la composición y relaciones interpersonales en el marco de los grupos ligados por la amistad, las relaciones profesionales o los vínculos geográficos (cfr. Spigel, 1992). En relación con esta idea básica, *Crónicas de un pueblo* operó con un modelo estable de relaciones entre los personajes, expresado mediante un esquema rígido de asociaciones y subordinaciones. Dicho modelo estaba construido por medio de la colaboración y la legitimación otorgada a la autoridad benévola (la triada compuesta por el alcalde/maestro/cura), y la dependencia expresada desde la población rural (vecinos/alumnos/feligreses). A partir de ahí quedaba modelada una línea de correspondencia entre los personajes, que servía para determinar la integración colectiva de la comunidad.

En este sentido, en el episodio *Cuento con moraleja* (dirigido por Giménez Rico y con guión de J. de Alarcón) se proponía una reflexión acerca de la necesidad de pagar impuestos. El pretexto narrativo se desarrollaba mediante una trama donde el personaje del *bodeguero* (interpretado por Tito García) asumía una posición individualista frente al resto de la comunidad de vecinos, al oponerse a pagar el subsidio industrial que recaudaba el Ayuntamiento. Con el objetivo de "darle una lección práctica y edificante", diversos personajes (el maestro en primer término, y como colaboradores necesarios, el cartero y el alguacil), se negarán a colaborar con aquel que no actúa como "ciudadano", hasta lograr hacerle desistir de su actitud. Finalmente, ya en la conclusión del relato, asistiremos a una clase en la que el maestro insistirá ante sus alumnos en que los impuestos existen en cualquier país, en que, según las leyes españolas, han de ser proporcionales a lo que tiene cada uno, y en su finalidad como "beneficio público", al dirigirse a sufragar los servicios colectivos y la "seguridad nacional".

En este episodio, no obstante, quedaban especialmente remarcados los paralelismos explícitos existentes entre las tres autoridades de la localidad (la político-administrativa, la educativa y la religiosa), y se insistía en su capacidad para ejercitar su tarea *paternalista y protectora* ante los empleados municipales, los alumnos y el vecino discoloro. Este paralelismo entre el alcalde, el maestro y el párroco, y la subsiguiente identificación de sus funciones respecto a la salvaguardia de los intereses de la comunidad y el bien común quedaba pautado constantemente a lo largo de los diálogos. El problema del impago de tributos, advertirá el personaje del maestro, ha de "arreglarse en familia". Por su parte, el párroco concluye una conversación pidiendo que le dejen "rezar, (ya que) es bueno para todos". El alcalde considerará a su vez que, en la práctica, "un ayuntamiento y una familia numerosa, casi, casi (son iguales)", y posteriormente advertirá que, con su didactismo práctico, el maestro "está convirtiendo al pueblo en un aula".

Crónicas de un pueblo fue también un proyecto que operaba con la originalidad televisiva relativa de emplazar el relato en el medio agrario, y de establecer una puesta en escena que, frente a otros productos dramáticos tradicionales de TVE, se caracterizó por un exhaustivo empleo de exteriores. Pero el espacio textual constituirá también un

factor decisivo a la hora de organizar el sentido narrativo y la función del relato. En buena medida podemos apuntar la existencia de una concepción espacial implicada activamente en la lógica integracionista por donde transita la narración. El *pueblo* es, entonces, una localización, pero también una suma de emplazamientos y situaciones recurrentes –el aula, la plaza del ayuntamiento, las calles o las afueras dominadas por el perfil de la iglesia...- que se conciben como *espacios colectivos simbólicos*, en el que discurre ese esquema de relaciones entre los personajes, dominado por la asociación de intereses y por la jerarquización en el ejercicio funcional y práctico de las decisiones.

Estos vectores recalcan la relevancia del emplazamiento físico, algo que quedaba subrayado implícitamente ya en la propia denominación de la serie. En este sentido, espacio y sujetos interactuaban como mutuas extensiones diegéticas. Pero la noción de pueblo iba más allá. También debe recordarse que se concebirá como un *espacio férreamente limitado*, cerrado, que en ocasiones se explica en oposición a un exterior referencial (reseñado como *la capital*), pero que nunca es visibilizado explícitamente.

Crónicas de un pueblo no planteó un ejercicio de reflexión sobre los patrones característicos de la vida agraria. Algunos planos de situación podían apuntar toques de ascendencia documental, pero ello no conllevó aproximación ninguna de tono antropológico. La serie no nos muestra la vida cotidiana del campesino, ni el trabajo agrario, ni su patrimonio cultural o su mundo específico de creencias, actitudes, manifestaciones o valores. El lenguaje está desnudo de topismos, y los personajes rurales constituyen –como el botijo en algunas escenas- meros elementos accesorios de pura figuración. Los personajes secundarios –el cartero, el agualcil, el chofer del autobús...- operan, por su parte, en coherencia con las reglas que definen estereotipadamente su oficio, pero no su adscripción y condición geográfica. Constituyen el contrapunto a la tríada rectora –maestro, alcalde, cura-, pero su ruralidad efectiva queda reducida a tipificar un carácter y una condición moral: son hospitalarios e ingeniosos, pero también ingenuos y subordinados. Ello conduce a la representación de un pueblo vaciado de claves agrarias. Es, en este sentido, un *pueblo civilizado*, si bien con calles destartaladas, mucho más cercano a un emplazamiento en los suburbios de Madrid que a una localidad rural. Este aspecto, sin embargo, no es estrictamente original, y lo podemos encontrar en diversos ejemplos de puesta en escena y emplazamiento narrativo practicados desde la representación cinematográfica durante los años sesenta (como puede observarse, por ejemplo, en la comedia, también acusadamente moralista y comercial, *Este cura*, dirigida en 1967 por E. Carreras).

Este sentido del pueblo se construye, asimismo, de manera ambivalente respecto a la *capital*. Esta ambivalencia se expresa en cuanto que el *forastero* suele ser fuente de problemas. También por medio de la oposición entre determinadas actitudes, donde se confronta la altivez del habitante urbano y la solidaridad del rural (como se plantea en el episodio *La peseta el Dionisio*). Sin embargo, los personajes centrales que encarnan el referente de autoridad en *Crónicas de un pueblo* también presentan un origen externo a la localidad, si bien éstos se han integrado y socializado convenientemente, y ejercen de modo eficaz el ejercicio benévolo del servicio al bien común. Por otro lado, la ambivalencia campo-ciudad se enunciaría también en los niveles relativos a la especificación de la modernidad material. Apenas si se verán automóviles transitando en la localidad de *Crónicas de un pueblo*. Pero todos los domicilios cuentan ya con televisión.

La noción de *pueblo* rememorada en la serie también puede ser estimada como un *espacio metafórico*, como extensión mítica de una realidad más amplia y con caracteres abstractos. Actuaría entonces, en palabras de J. Fiske, como medio donde se sitúan ciertos referentes culturales más o menos sofisticados, mediante los cuales “se explica o comprende (una cierta) realidad” (Fiske, 1982, 93). En esta lógica, el pueblo puede ser concebido como un trasunto de la *patria*. Vázquez Montalbán destacó el sentido connotativo asociado a la denominación ficticia de la localidad –*Puebla Nueva del Rey Sancho*-, como algo que evocaba claramente un estatus de castellanidad y de abolengo con raíces medievales. Ya se ha apuntado que la localidad representada en *Crónicas de un pueblo* se nos presenta como espacio, en la práctica, autosuficiente y

cerrado. Asimismo es un espacio vacío de particularidades, y, por tanto, ubicado en una generalidad de lo español.

El aula, el principal *subespacio* dedicado a prácticas especializadas (el ejercicio de la enseñanza reglada), tiene dispuestos en sus paredes varios mapas de España, y en las numerosas secuencias dedicados a las clases, la silueta de la Península se percibe siempre como trasfondo en las charlas didácticas del maestro ante sus estudiantes. Unas charlas que, por otro lado, patentizan vívidamente cierta praxis de la televisión popular que se ha descrito en las primeras líneas de este trabajo, en tanto que, en esos pasajes, el espectador también se convierte, intensiva y extensivamente, en alumno. *Crónicas de un pueblo* no sólo propone entonces una visualización reiterada de la imagen cartográfica de España, sino que ésta se inserta, como símbolo iconográfico, en una determinada *idea de España*, coherente con el sentido desplegado por los tópicos de la serie y por los tópicos de la mitología oficial del imaginario franquista (unidad, centralismo administrativo, concentración del poder, inexistencia de alternativas al modelo político-territorial imperante...). Todo ello, por medio del empleo de claves de corte subcultural, en una eficaz ubicación discursiva desplegada en un medio, la televisión, que adquiere pleno sentido como herramienta de alcance masivo (cfr. con Gómez Mompert, 2002).

Crónicas de un pueblo discurre, a su vez, en un tiempo de presente, pero sumamente impreciso, donde no existe ningún tipo de anclaje específico con aspectos concretos de la actualidad de los primeros setenta. Esta imprecisión en el tiempo del relato se ajusta con relativa nitidez al bosquejo de construcción diacrónica clásica definido en la serialización del primer telefilme estadounidense (Calabrese, 1984, 79-81): analogía en la estructura de cada capítulo, plena autonomía de los mismos, personajes ocasionales que intervienen en una única entrega, imprecisión acerca de los orígenes de los miembros de la comunidad, *leit-motivs* argumentales, potencial programático hasta el infinito... Es, en este sentido, es un buen ejemplo de "variación de un idéntico cuanto identidad de varios diferentes". Este esquema dominante se ve, no obstante, matizado en algunos de sus extremos. La serie propone en varios capítulos el desarrollo diacrónico de un relato autónomo de carácter vivencial –el noviazgo, boda y futura paternidad del alcalde–, que ocasionalmente sirve como nudo para algún episodio concreto (*La media naranja*, *La boda*), o como apunte recordatorio en otros (*El rebelde*, *Las hebillas de acero*). Ocasionalmente también tienen cabida informaciones muy puntuales acerca de experiencias pasadas de algunos personajes (por ejemplo, la referencia al hijo muerto de D. Antonio, el maestro, en *El rebelde*, o el tiempo que hace que llegó el párroco –"más o menos un año"–, en *Cuento con moraleja*).

5.- Intertextualidad y eficacia discursiva

El anclaje de *Crónicas de un pueblo* con la finalidad de divulgar, en forma de máxima, los preceptos recogidos en el Fuero de los Españoles, otorgó a la serie una nota permanente de ligazón externa, que matizaba las imprecisiones temporales respecto a la actualidad del momento. Estos insertos, en forma de cita literal de tal o cual artículo del Fuero, se situaron normalmente en las secuencias correspondientes a las clases en la escuela. En algunos casos, no obstante, resultó notoria su desvinculación con la lógica de la diegesis desarrollada en el episodio, y acabó resolviéndose de modo forzado. Así por ejemplo, en *Viejos rencores*, habrá que esperar a los últimos planos del relato, momento escogido por el maestro para encargar a un alumno que vigile la clase hablando al resto de sus compañeros acerca de las atribuciones y composición del Consejo Nacional del Movimiento. En otros casos, la cita intertextual al Fuero se reforzó con la idea de que existía una clara homologación institucional entre España y los países de su entorno. Este aspecto es especialmente interesante en el relato *Juanito y sus detectives* (A. Mercero, con guión de J. Alarcón). En este caso se produce la llegada al pueblo de un retén de guardias civiles que buscan a un prófugo. A partir de ahí se produce un claro desplazamiento de la trama hacia un marco frontalmente externo a cualquier implicación con la represión política o la aplicación de la pena de muerte en España. El cabo de la guardia civil informará con sumo detalle a las *fuerzas vivas* de la localidad que el perseguido es un ladrón "de guante blanco" buscado por la Interpol, y "que no es

violento". Al final del episodio, el maestro explicará a sus alumnos que este organismo asegura la colaboración internacional, que en todos los países las "leyes de delitos comunes son más o menos iguales", y que los encargados de su redacción son los "parlamentos: en Francia, la Asamblea Nacional, en Inglaterra, la Cámara de los Comunes, y en España, las Cortes, que son el máximo órgano de representación".

La representación de lo político también podía aludir a las viejas prácticas del caciquismo y el favoritismo. En el episodio *Buen viaje, señor influyente* (A. Mercero, y guión de V. Jorge, J. Fariás y A. Mercero) encontramos en el papel de forastero a Alfredo Mayo, lo cual proporciona una rica significación intertextual en términos de imaginario cinematográfico, que deriva desde su papel en *Raza* hasta su interpretación en *La caza*. Mayo encarna en esta ocasión a un abogado "de la capital", que afirma estar muy bien relacionado, y que pretende alquilar como vertedero unas tierras municipales cedidas en usufructo a un pastor. Finalmente colisionará con el alcalde, que no se amedrentará ante sus amenazas. La relación entre ambos personajes se establece así en una suerte de dialéctica donde se evoca la lógica antagónica entre la "vieja y la nueva política", si bien desde un punto de vista bien distinto al considerado por Ortega en su conocido opúsculo. El *extraño* representa, en aparente paradoja, los viejos vicios de la política municipal y del clientelismo, mientras que el alcalde hará gala de un renovado populismo falangista contrario al capitalismo especulativo. Es más, esta actitud supondrá también el abortar de raíz un conato de violencia popular protagonizado por el pastor, en un clara connotación de las decisiones políticas justas que suponen la efectiva superación de la lucha de clases.

La referencia política sirve, a su vez, como eje argumental del episodio *El rebelde* (A. Giménez Rico y guión de J. Alarcón). En este caso, el aula se organiza en forma de comisiones, encargadas de redactar una lista de peticiones para la nueva escuela que habrá de construirse. Este ejercicio es un pretexto práctico para ilustrar el trabajo "en las Cortes españolas". No obstante, la actitud y los valores aplicados en este trabajo parlamentario desbordan –y en parte contradicen– la realidad de la democracia orgánica. En efecto: todos los alumnos forman parte de esas comisiones, que de hecho actúan en forma de asamblea mixta, donde interviene la democracia directa y el consenso. En este sentido, este episodio permite evocar una modalidad de cultura política e implicación ciudadana mucho más próxima a la experiencia histórica del período 1976-1982, que al generalizado desconocimiento institucional y la apatía que dominará la etapa de los sesenta y primeros setenta.

Más allá de estos apuntes polisémicos, en términos de relación entre pares opuestos, los guiones de *Crónicas de un pueblo* enfatizarán siempre el consenso frente al conflicto. Obviamente no existen referencias directas a la tensión social o política, en correspondencia indirecta con otras experiencias internacionales en el campo de la ficción (cfr. con Spigel y Curtin, 1997). Si puede establecerse, en cambio, una cierta vinculación (en términos de *invisibilidad*, no obstante) con un pasado que está pautado por la Guerra Civil. Esta temática ya fue abordada en algunas experiencias televisivas pioneras de nuestro país, como las adaptaciones para la pequeña pantalla de *Los cipreses creen en Dios*, *La paz empieza nunca* o *Los muertos no se cuentan*, que fueron emitidas a inicios de los años sesenta (García de Castro, 2002, 33-34). En todo caso, en el ejemplo de *Crónicas de un pueblo*, esta alusión indirecta al conflicto se enmarcará en los parámetros propios de sus consecuencias según la perspectiva del régimen: a partir de ahí, la guerra habría significado entonces el paso indispensable para la asunción de la *paz de Franco*.

Este aspecto permite enlazar la serie de televisión con una matriz propagandística bien diseñada: la que se derivará de la retórica puesta en marcha en la campaña de los *XXV Años de Paz* (1964), que operó básicamente con las ideas de la desmovilización colectiva, la aquiescencia ciudadana en torno a los valores de orden, autoridad y crecimiento económico, y con una justificación de la legitimidad del sistema que se explicaba esencialmente por sus virtudes funcionales y su eficacia social y material. Estos mismos preceptos continuarán proyectándose en el medio televisivo de manera reiterada incluso en vísperas de la desaparición física del dictador (Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2006, 178 y ss.).

J. Maqua ha afirmado gráficamente que el franquismo utilizó la televisión como instrumento para “administrar la realidad” a los españoles (Maqua, 1996, 109). La evocación de un determinado sentido del entorno inmediato en *Crónicas de un pueblo* quedó inserto en una lógica equiparable a la descrita por E. Sopena en su célebre crítica a la información televisiva, donde indicó que el sentido de los *Telediarios* gubernamentales no era otro que el de proponer una visión de la realidad nacional “propia del mejor de los mundos posibles”. Este acusado paralelismo existente entre el tono dominante en la ficción oficialista de *Crónicas de un pueblo* y el reiterado hasta la saciedad en el *Telediario*, en tanto que soporte idóneo para la información gubernamental, no impide, empero, el poder apuntar la existencia de una cierta vulneración del dirigismo informativo durante el tardofranquismo.

En efecto, en algún caso la televisión pudo convertirse en ventana para alusiones políticas indeseadas. Tal y como recuerda J. M. Baget, a finales de 1970 el entrenador de balonmano del equipo de San Sebastián aludirá, en una entrevista en directo, a la conmutación de las penas de muerte para los encausados en el Proceso de Burgos (Baget, 1993, 229). En otras ocasiones puede indicarse que, a pesar de la opacidad, la información televisiva llegó a provocar una honda inquietud entre las elites de poder. Aunque la noticia de que había sido un atentado la causa de la explosión que causó la muerte de Carrero Blanco no se difundió hasta la media tarde del 20 de diciembre de 1973, las imágenes del reportaje televisivo de M. Alcalá (emitidas en horario de sobremesa) patentizaron la virulencia del hecho, algo que causó un profundo malestar entre alguno de los asistentes al velatorio del almirante en Presidencia del Gobierno. Por su parte, pocos meses antes, en abril de aquel mismo año, *Semanal Informativo* había emitido un reportaje de C. Sarmiento sobre el aborto en Europa, un tema entonces moralmente inabordable. La misma periodista afrontó también, ya en 1974, otros temas incómodos para las pautas tradicionalistas del régimen, como fueron el referéndum sobre el divorcio celebrado en Italia, o la polémica social en torno al anteproyecto legal sobre la igualdad jurídica de la mujer española.

Todo ello nos plantea la existencia de un cierto hiato entre la representación de la ficción propuesta en *Crónicas de un pueblo* y algunos aspectos de la realidad política y sociocultural de su tiempo. Este hiato puede trasladarse, en términos comparativos, respecto a otros productos de ficción emitidos por TVE durante los primeros setenta. El éxito de público de la serie permitió, por ejemplo, que A. Mercero pudiese afrontar el rodaje de *La cabina* (1972), un proyecto muy anterior, que inicialmente debía haberse inscrito en una serie titulada *Trece pasos por lo insólito*. Es bastante obvio que el mediometraje, con guión del propio Mercero y de J. L. Garci, proponía un discurso televisivo abierto, y por ende, eminentemente polisémico, en el que no faltaron las interpretaciones acerca de que realmente proponía una metáfora sobre la situación española del momento, dominada por la asfixia colectiva y por la inoperancia pública. Igualmente, en algún trabajo posterior, como la serie *Este señor de negro* (1975, con guiones de A. Mingote), Mercero desarrollará un recorrido crítico por los tópicos de la mentalidad conservadora, en este caso en visperas de la propia desaparición física de Franco.

Otros aspectos permiten enlazar *Crónicas de un pueblo* con diversos ejercicios televisivos o cinematográficos más o menos coetáneos. Las citas directas respecto al cine popular de consumo son explícitas en algunos de los episodios de la serie: en el título y el sentido superficial de la trama, en *Riffifi en Puebla Nueva del Rey Sancho*. Y en la banda sonora –al incluir una transcripción literal de Ennio Morricone– y la gramática de planos y encuadres, en una secuencia de *Las hebillas de oro*, donde se recreará la factura formal prototípica del *spaghetti-western*. A ello podrían añadirse otras claves referenciales, muy especialmente la derivada desde el *neorrealismo rosa* diseñado en *Pan, amor y fantasía* (L. Comencini, 1955), si bien excluyendo los toques de erotismo que sazonzaban la cinta italiana. El propio Mercero ha reconocido la influencia directa de otras obras –como serían sustancialmente de *Bienvenido Mister Marshall* o de *Calabuch*–, a la hora del situar el emplazamiento de los relatos de *Crónicas de un pueblo* en un peculiar marco agrario. También sería posible rastrear otras referencias de autor (en este caso, derivadas de F. Fellini), en algunos episodios concretos, que, como el titulado *La pirueta*, fue planteado

en forma de ejercicio original de estilo televisivo por parte del realizador vasco (Angulo, Heredero, y Rebordinos, 2001, 103-105).

Crónicas de un pueblo podría situarse además en un punto intermedio en el tratamiento televisivo de lo que podría denominarse como el *enfoque costumbrista desde abajo*. En este sentido, enlazaría con una serie anterior realizada en vídeo –*El Séneca* (1968, basada en guiones de J. M. Pemán)-, cuyas principales señas de identidad residían en su carácter abiertamente popular y en el despliegue de una reflexión moralista en términos de *sentido común*. En el otro extremo, *Crónicas de un pueblo* podría relacionarse también con otra propuesta centrada en el marco agrario, *La España de los Botejara* (A. Amestoy, 1978). En este último ejemplo, estaríamos ante un peculiarísimo experimento televisivo, afrontado en el arranque de la transición, donde se proponía no una ficcionalización ideal, sino una aproximación directa a “la España profunda (...) sin entrevistadores intermediarios”, por medio del formato del reportaje documentalizado (cfr. Maqua, 1996, 112-115).

No obstante, la línea que más claramente relaciona *Crónicas de un pueblo* con otros productos para la pequeña pantalla (y que, al tiempo, constituye un rasgo explicativo esencial para entender el éxito de la serie) es el derivado de su coherencia de género, inscrito en los terrenos de la ficción sobre lo inmediato cotidiano. Una marca de identidad que se sitúa con nitidez en unas coordenadas definidas por el tono amable y sencillo. Este sesgo enlaza con la tradición de las comedias de toque social de J. de Armiñan (*Confidencias, Tiempo y hora, Mujeres solas, Chicas en la ciudad...*), a su vez relacionadas con un cierto poso neorrealista, pero ahora trasplantado a la pequeña pantalla (Baget, 1993). Además, este mismo componente de cotidianidad, aunque ahora con un carácter más directo y descarnado, también estará presente en otros productos televisivos ligeramente posteriores, como la serie de M. Camus *Los camioneros* (1974).

Desde una perspectiva interesada por el medio plazo, estos últimos elementos han jugado un papel importante en la conformación de las experiencias históricas del realismo televisivo. Un sentido realista que, a su vez, se ha destacado sobremanera a la hora de establecer un juicio general sobre la ficción en el medio. Por un lado, en cuanto que el telefilm ha constituido uno de los soportes históricamente idóneos para la asunción de fórmulas estandarizadas, procedentes de la experiencia internacional. Éstas podían ser propuestas a audiencias diversas, trasladando –o *indigenizando*-, diversas claves mediante procesos de apropiación, reelaboración y restitución de personajes, situaciones o esquemas narrativos, en coherencia con la cultura-tipo del televidente nacional y con su “sistema de significados” colectivos dominante (Buonanno, 1999, 20, y 65 y ss).

Por otra parte, también se ha llamado la atención respecto a que el telefilme ha sido un producto histórico capaz de enlazar unas tradiciones de representación realista (como las que proceden del cine), con las particularidades asociadas, de manera genérica, al “tratamiento de lo real en televisión”, en virtud de su estatuto como “medio inmediato y cercano” emplazado en la intimidad del hogar (Thornham y Purvis, 2005, 65 y ss). A. Mercero y A. Giménez Rico han defendido la idea de que la proximidad de *Crónicas de un pueblo* al espectador estribó en su capacidad para evocar un clima de cotidianidad pautado con constantes contrapuntos de humor y de espontaneidad por parte de los personajes, en especial, del grupo de niños, o de algunos secundarios como J. Guzmán o R. Hernández (Angulo, Heredero, y Rebordinos, 2001; López Melero, 2005). Por su parte, J. Maqua ha llamado la atención acerca de la desviación producida en una serie “que no tenía que adaptarse a la realidad, sino a una muy concreta ideología”, pero que pudo transitar a una significación dominada por “un cierto aire de realidad nunca vista en el televisor” (Maqua, 1996, 110-111).

En este último sentido cabe hablar entonces de un *desplazamiento* que iría desde las intenciones de sus promotores iniciales –la serie concebida como un vehículo para la retórica política-, hasta la fenomenología de una recepción por parte del espectador empírico de la televisión popular de inicios de los setenta. En el éxito de *Crónicas de un pueblo* incidió, sin duda, su hora de emisión (los domingos, a las diez de la noche). Pero, sobre todo, la eficacia de una retórica no política, la del *entretenimiento*, configurada gracias a una estrategia orientada a remarcar la

verosimilitud de la ficción (mediante las localizaciones y la puesta en escena), a otorgar un estatus de *normalidad* a los personajes (mediante la elección de intérpretes, la inserción de diálogos diáfanos y reflexivos, el recurso a la candidez, los toques de humor o la emotividad), y a proponer un relato basado en la comprensibilidad (mediante la simpleza de los temas abordados, la sencillez de las tramas y la reutilización del esquema narrativo).

De esta forma, podemos concluir insistiendo en que, en buena medida, la eficacia social de la serie estribó en su capacidad para configurar un *efecto realidad* en horario de *prime-time*. En esta lógica podría aventurarse incluso que *Crónicas de un pueblo* obtuvo el aplauso popular *a pesar* de sus implicaciones como presumible vehículo ideológico explícito de unos valores que, por otra parte, también tenían cumplida presencia en el imaginario conservador de la época.

6. Referencias bibliográficas

- Angulo, J.; Herdero, C. F. y Rebordinos, J. L. (2001), "Entrevista a Antonio Mercero", en C. J. Plaza y J. L. Rebordinos (coords.), *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero*, San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Baget, J. M. (1993), *Historia de la televisión en España, 1956-1975*, Barcelona: Feedback Ediciones.
- Bonner, F. (2003), *Ordinary Television. Analyzing Popular Television*, Londres: Sage.
- Buonanno, M. (1999), *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Barcelona: Gedisa.
- Calabrese, O. (1984), "Los replicantes", en *Series: cine y televisión, Anàlisi. Quaderns de Comunicació y Cultura*, 9.
- Castro de Paz, J. L. (1999), *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood, Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona: Paidós.
- Contreras, J. R. y Palacio, M. (2001), *La programación de televisión*, Madrid: Síntesis.
- Crespo, L. (1966), "Audiencia del anuncio y audiencia del medio", *Boletín Interdis*, 5-XI.
- Del Campo, S. (1967), "La televisión como medio para la inversión del ocio", en Dirección General de Radiodifusión y Televisión, *1 Semana Internacional de estudios superiores de televisión, julio de 1966*, Madrid: Servicio de Formación de TVE-Ministerio de Información y Turismo.
- Dirección General de Radiodifusión y Televisión (1966), *RNE-TVE, Programación, 1965-66*, Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- Esparza, J. (2001), "Alrededor de Antonio Mercero. La televisión como arte", en C. J. Plaza y J. L. Rebordinos (coords.), *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero*, San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Fiske, J. (1982), *Introduction to Communication Studies*, Londres: Methuen.
- García de Castro, M. (2002), *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona: Gedisa.

- García Serrano, F. (1996), "La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico", en J. Barroso y R. Rodríguez Tranche (coords.), *La televisión en España: 1956-1996, Archivos de la Filmoteca*, 23-24, VI-X.
- Gómez Mompert, J. Ll. (2002), "Ecosistema comunicativo franquista y construcción simbólica y mental de España", en J. A. García Galindo, J. F. Gutiérrez Lozano e I. Sánchez Alarcón (eds.), *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga: Diputación Provincial.
- González Estefani, J. M; Moltó, E. y Del Valle, A (1968), *Manual del teleclub*, Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- Gutiérrez Lozano, J. F. (2002), "Destellos de la televisión en la prensa del desarrollo: Sol de España (1967-69)", en J. A. García Galindo, J. F. Gutiérrez Lozano e I. Sánchez Alarcón (eds.) *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga: Diputación Provincial.
- IOP-TVE (1965), *El público opina sobre televisión. Dos encuestas para TVE*, Madrid: Imnasa.
- López Melero, R. (2005), "Crónicas de un pueblo, imagen de un régimen", *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, 57.
- Maqua, J. (1996), "Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en la televisión española", en J. Barroso y R. Rodríguez Tranche (coords.), *La televisión en España: 1956-1996, Archivos de la Filmoteca*, 23-24, VI-X
- Ministerio de Información y Turismo (1967), *Noticias de televisión. Declaraciones del Director General de Radiodifusión y Televisión, D. Jesús Aparicio Bernal, Madrid, septiembre de 1966*, Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- Ministerio de Información y Turismo (1969), *La audiencia de la televisión en España*, Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- Ministerio de Información y Turismo (1972), *Televisión Española, 1971*, Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1972.
- Molinero, C. e Ysas, P. (1999), "Las nuevas pautas socioculturales", en J. Martínez Martín (coord.), *Historia de España, 1939-1996*, Madrid: Cátedra.
- Palacio, M. (2005), *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Gedisa.
- Presidencia del Gobierno. Subsecretaría de Planificación, (1976), *Documentación básica del IV Plan de Desarrollo. Medios de comunicación*, Madrid: BOE.
- Rodríguez Méndez, J. M. (1973), *Los teledictos*, Barcelona: Laia.
- Rodríguez Virgili, R. y Zugasti Azagra, R. (2003), "La televisión como reclamo informativo en la prensa popular vespertina de los años sesenta", en A. Company, J. Pons y S. Serra, *La comunicació audiovisual en la historia, 2*, Palma: Universitat de les Illes Balears.

- Rueda Laffond, J. C. y Chicharro Merayo, M^a. M. (2006), *La televisión en España, 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*, Madrid: Fragua (en prensa).
- Salgado Carrión, J. A. (1968), "Evolución de la audiencia de TVE en los últimos cuatro años", en *IP*, IV.
- San Martín, J. I. (1983) *Servicio Especial. A las órdenes de Carrero Blanco (de Castiella a El Aaiún)*, Barcelona: Planeta.
- Spigel, L. (1992), *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago: University Press.
- Spigel, L. y Curtin, M. (eds) (1997), *The Revolution wasn't Televised: Sixties Television and Social Conflict*, Nueva York: Routledge.
- Thornham, S. y Purvis, T. (2005), *Television Drama. Theories and Identities*, Londres: Palgrave Mc Millan.
- Vázquez Montalbán, M. (1973), *Libro gris de Televisión Española*, Madrid: 99.

NOTA:

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "La televisión en España: organización, programación y públicos televisivos, 1956-2004", auspiciado y financiado por el Centro de Estudios Superiores Felipe II de la Universidad Complutense de Madrid, entre los años 2004 y 2006. Parte de estas reflexiones fueron debatidas, a su vez, en el curso de tercer ciclo sobre cine e historia llevado a cabo desde el Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América, Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Valladolid por los profesores José-Vidal Pelaz y Pablo Pérez. Asimismo agradezco la atención de Rebeca López Melero para la consulta de su trabajo