



Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Programa de doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

TESIS DOCTORAL

LOS INICIOS DE LO FANTÁSTICO EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA:

HISTORIAS PARA NO DORMIR

Y SU HERENCIA AUDIOVISUAL (1966-1976)

Tesis de doctorado presentada por

Ada Cruz Tienda

Directores de la tesis

Dra. Ana Casas Janices

Dr. David Roas Deus

LOS INICIOS DE LO FANTÁSTICO EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA:
HISTORIAS PARA NO DORMIR
Y SU HERENCIA AUDIOVISUAL (1966-1976)

RESUMEN

El principal objetivo de esta tesis es definir la poética de lo fantástico en la obra del guionista y realizador Narciso (Chicho) Ibáñez Serrador (Montevideo, 1935), partiendo de la hipótesis de que su serie de televisión *Historias para no dormir* (1966-1968) fue una de las primeras obras de consumo popular que apostó con éxito por los relatos fantásticos y terroríficos en la España de posguerra, tras un periodo cultural dominado por el realismo social. Asimismo, se pretende evidenciar la influencia que tuvo la serie en la popularización y difusión de lo fantástico en el medio televisivo, señalando las conexiones y divergencias con respecto al paradigma dominante.

El siguiente objetivo consiste en reconstruir el contexto en el que surge *Historias para no dormir*, con el fin de identificar los factores textuales y paratextuales que influyeron en el cambio de paradigma que entonces experimentó lo fantástico, partiendo de la premisa de que las manifestaciones artísticas producidas a lo largo de los años sesenta y setenta del siglo XX fueron determinantes en el desarrollo del género. Por eso, se ha realizado un estudio comparado de la producción televisiva española inmediatamente posterior a *Historias para no dormir*, especialmente de los espacios *Doce cuentos y una pesadilla* (1967), *Hora once* (1968-1974), *Ficciones* (1971-1974 y 1981), *Crónicas fantásticas* (1974) y *El quinto jinete* (1975-1976), aparte de algunos telefilmes entre los cuales destaca, sin duda, *La cabina* (1972) de Antonio Mercero y José Luis Garci.

Todo ello ha sido cotejado con las películas proyectadas en España en esos mismos años, tratando de identificar las aproximaciones y los distanciamientos que se producen entre lo fantástico televisivo y lo fantástico cinematográfico cultivado en nuestro país. Asimismo, se esboza brevemente la trayectoria que siguen en paralelo las colecciones populares literarias especializadas en el género.

Las fechas que se proponen como apertura y cierre del periodo de estudio coinciden, respectivamente, con la llegada de Ibáñez Serrador a la televisión española (1963) y con el estreno de su última obra cinematográfica, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), que marcó un hito en la historia del cine fantástico español.

LOS INICIOS DE LO FANTÁSTICO EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA:
HISTORIAS PARA NO DORMIR
Y SU HERENCIA AUDIOVISUAL (1966-1976)

AGRADECIMIENTOS.....	9	
INTRODUCCIÓN		
EL VALOR DE LO FANTÁSTICO EN LA PEQUEÑA PANTALLA	11	
CAPÍTULO I. HACIA UNA REVITALIZACIÓN DEL GÉNERO		19
1.1. <i>NARRACIONES TERRORÍFICAS</i> Y OTRAS COLECCIONES POPULARES	20	
1.2. EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN EL CINE	24	
1.3. PREPARANDO EL TERRENO TELEVISIVO	32	
CAPÍTULO II. LA POÉTICA DE NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR.....		35
2.1. INICIOS EN LA TELEVISIÓN ARGENTINA (1958-1963)	35	
2.2. PRIMEROS PASOS EN TVE (1963-1965)	47	
2.2.1. <i>Estudio 3</i> . El suspense a prueba	49	
2.2.2. <i>Mañana puede ser verdad</i> . Los inicios de la ciencia ficción en TVE..	51	
2.2.3. <i>Tras la puerta cerrada</i> : «El último reloj». La apuesta por el terror.....	57	
2.3. <i>HISTORIAS PARA NO DORMIR</i> (1966-1968)	61	
2.3.1. Los géneros.....	63	
<i>Género policíaco</i>	63	
<i>El terror físico</i>	65	
<i>Ciencia ficción</i>	68	
<i>Alegorías e «historias para pensar»</i>	71	
<i>Lo fantástico</i>	74	
2.3.2. La fórmula para el insomnio	80	
<i>Prólogos teñidos de humor negro</i>	80	
<i>La ambientación terrorífica</i>	84	
<i>La construcción del suspense</i>	87	
<i>El desenlace negativo y la resolución de la ambigüedad</i>	90	

<i>Los miedos reflejados en la serie</i>	91
2.3.3. Fuentes literarias, cinematográficas y televisivas	94
<i>Adaptaciones de Edgar Allan Poe</i>	97
<i>Adaptaciones de Ray Bradbury</i>	104
2.3.4. La realización del miedo	110
« <i>La promesa</i> »	110
« <i>El muñeco</i> »	113
« <i>La alarma</i> »	117
« <i>El asfalto</i> »	120
2.4. EL TERROR AUDIOVISUAL DESPUÉS DE <i>HISTORIAS PARA NO DORMIR</i>	123
2.4.1. <i>La residencia</i> (1969)	126
<i>Una «historia para no dormir» para un público especializado</i>	129
<i>Fuentes e influencias</i>	138
<i>Repercusión</i>	141
2.4.2. <i>El televisor</i> (1974)	143
<i>Lo fantástico cotidiano invade los hogares españoles</i>	146
<i>Fuentes e influencias</i>	153
<i>Repercusión</i>	155
2.4.3. <i>¿Quién puede matar a un niño?</i> (1976)	158
<i>Un terrorífico dilema moral</i>	164
<i>La evolución del monstruo infantil en la poética de Ibáñez</i> <i>Serrador</i>	166
<i>Repercusión</i>	168
2.5. LA REVISTA <i>HISTORIAS PARA NO DORMIR</i> (1967-1974)	171
CAPÍTULO III. LA HERENCIA DE <i>HISTORIAS PARA NO DORMIR</i>	179
3.1. HACIA UNA TELEVISIÓN FANTÁSTICA (1967-1976)	183
3.1.1. Primera réplica: <i>Doce cuentos y una pesadilla</i> (1967).....	184
3.1.2. Los clásicos fantásticos en <i>Hora once</i> y <i>Ficciones</i> (1968-1974)	189
<i>Mitos y arquetipos</i>	192
a) El vampiro	192
b) Apariciones del Más Allá.....	196
c) Objetos mágicos y animados.....	198

d) La amenaza invisible	200
<i>Otras constantes en las adaptaciones fantásticas</i>	201
3.1.3. Edgar Allan Poe en la televisión española	205
<i>Poe en Hora once y Ficciones</i>	206
<i>Poe en El quinto jinete</i>	216
<i>Poe en Los libros</i>	219
3.1.4. Gustavo Adolfo Bécquer en la televisión española.....	221
<i>Bécquer en Hora once</i>	225
<i>Bécquer en Ficciones</i>	231
<i>Bécquer en Cuentos y leyendas</i>	234
<i>La prevalencia de lo fantástico legendario</i>	238
3.1.5. <i>La cabina</i> (1972): el primer gran éxito de lo fantástico cotidiano	242
<i>Cuando una simple cabina telefónica se convierte en una amenaza</i>	246
<i>Repercusión y recepción</i>	253
3.1.6. Las pesadillas de Joaquín Amichatis en <i>Ficciones</i> (1974).....	255
« <i>La muerte es un sueño</i> »	258
« <i>Cinco en profundo</i> »	260
« <i>Amarillo</i> ».....	262
« <i>El barco dentro de una botella</i> ».....	264
<i>En el umbral de un mundo diferente</i>	267
3.1.7. <i>Crónicas fantásticas</i> (1974), la inquietante propuesta de Juan José Plans.....	268
« <i>La mancha</i> »	274
« <i>El último sueño</i> ».....	277
« <i>Mr. Parkinson</i> »	278
<i>Nuevas formas de lo fantástico cotidiano en televisión</i>	280
3.1.8. El final de una etapa: <i>El quinto jinete</i> (1975-1977)	283
<i>Fuentes literarias</i>	287
<i>Fuentes audiovisuales</i>	288
<i>El tratamiento de la violencia</i>	290
<i>Caras conocidas</i>	291
<i>Arquetipos fantásticos</i>	292
<i>Una visión crítica de la superstición española</i>	294

<i>Recuperación de la tradición legendaria española</i>	295
<i>Lo fantástico en el presente del espectador</i>	297
<i>Causas del fracaso</i>	298
3.2. APROXIMACIONES Y DISTANCIAMIENTOS ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL CINE	
FANTÁSTICO (1965-1976)	299
3.2.1. La primera Semana de Cine Fantástico de Sitges	306
3.2.2. La «década de oro» del cine de terror español	309
3.2.3. Arquetipos fantásticos en el cine de terror de los años setenta	315
3.2.4. El declive del género fantástico español en el cine	319
CONCLUSIONES	321
ANEXO	331
BIBLIOGRAFÍA	339

AGRADECIMIENTOS

Llegado el momento de concluir mi tesis doctoral, quiero transmitir mi más sincero agradecimiento a las personas que han contribuido a hacer posible esta investigación: a las que han aportado datos imprescindibles para llevarla a cabo, a las que me han aconsejado y orientado en relación a mi objeto de estudio y, por supuesto, a las que me han brindado su apoyo moral durante todo el proceso.

En primer lugar, quiero dar las gracias a quienes tienen la virtud de reunir esas tres condiciones, es decir, a mis directores: la doctora Ana Casas Janices y el doctor David Roas Deus. Les estoy plenamente agradecida por haberme guiado con tanto acierto y entusiasmo por los caminos de lo fantástico. Siempre contarán con mi aprecio y admiración, por todo lo que me han enseñado y por lo que, espero, aún me queda por aprender de ellos.

También tienen mi gratitud los profesores del departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona que han formado parte de la comisión que ha ido evaluando el progreso de mi tesis durante estos años. Por sus valiosas observaciones y sugerencias acerca de mi trabajo, quiero dar las gracias a los doctores Antonio Penedo Picos, Gonzalo Pontón Gijón, Jordi Julià Garriga, Pere Ballart Fernández y Enric Sullá Álvarez.

Asimismo agradezco el apoyo del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico de la UAB, que me ha facilitado libros y otras publicaciones fundamentales para mi investigación. Quiero agradecer también al personal de la Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación de RTVE su valiosa ayuda durante el proceso de búsqueda y visionado de los fondos audiovisuales de la Corporación de RTVE. Gracias a ellos he podido analizar y sacar a la luz piezas muy interesantes de nuestro patrimonio cultural televisivo. También quiero dar las gracias a Gustavo Leonel Mendoza, por los documentos que me envió desde Argentina, que me permitieron tener un mayor conocimiento del trabajo de Narciso Ibáñez Serrador y Narciso Ibáñez Menta en el continente americano.

Otra persona cuya colaboración ha sido esencial para poder llevar a cabo mi investigación es el escritor y guionista Juan José Plans, que me aportó cuantiosos datos y referencias imprescindibles para reconstruir el contexto en el que surgen todas esas propuestas fantásticas que forman parte de mi tesis. Nunca olvidaré la inmensa

amabilidad con la que me recibió en Gijón. Por eso, es mi deseo dedicar esta tesis a su memoria.

También quiero expresar mi aprecio y mi gratitud a todos los doctorandos con los que he compartido muchas horas de congresos, bibliotecas y cafés. Especialmente a Consuelo Sella, Sergio Hernández Roura, Alfredo Guzmán Tinajero, Ángel del Río Rodríguez, Javier Ignacio Alarcón y Jaume Llorens Serrano. Por los mismos motivos quiero manifestar mi agradecimiento y admiración a la doctora Teresa López-Pellisa, cuyo inestimable apoyo ha sido de gran ayuda en todo momento.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer de todo corazón a mi familia (la de Barcelona, la de Granada y la de Gironella) sus ánimos y su comprensión en todos aquellos momentos en los que la tesis les ha robado un tiempo que debía haberles pertenecido. Doy las gracias especialmente a mis padres, a mi hermano y a mis tías Reme Cruz y Amparo Tienda, que están siendo las primeras lectoras de mi tesis. También quiero agradecer a mis amigos, especialmente a Aida Acevedo, Cristina Fernández, Paloma Domínguez, Tamara Loscos, María Castell, Sonia Romero, Lara Rodríguez, Ignasi Grau, Mari Ángeles Pascual y José María Pérez, por todo su apoyo y paciencia. Y, finalmente, gracias a mi pareja, David Tabernero Caellas, por estar siempre a mi lado.

INTRODUCCIÓN

EL VALOR DE LO FANTÁSTICO EN LA PEQUEÑA PANTALLA

El estudio de lo fantástico en la cultura española ha experimentado un gran progreso en los últimos años. La proliferación de publicaciones académicas que están abordando las diferentes manifestaciones artísticas del género, así como la organización de seminarios y congresos que contribuyen a su difusión, confirman un creciente interés en la materia que ha empezado a reparar décadas de olvido y marginalidad en el ámbito universitario. Una importante iniciativa orientada a analizar la evolución de lo fantástico en nuestro país, desde una perspectiva multidisciplinar e interartística, es el proyecto de investigación del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF) de la Universidad Autónoma de Barcelona, que es el marco en el que se inscribe esta tesis doctoral.

Los investigadores que comparten este objeto de estudio ya han demostrado la existencia de una tradición fantástica española¹ que, en el ámbito literario, surge en el Romanticismo, experimenta un desarrollo constante a lo largo del siglo XIX y los primeros años del XX y que, después de la posguerra, marcada por el predominio del realismo social, despegaba de nuevo en los años sesenta, iniciando un proceso de revalorización que conduce a su *normalización*² a partir de la década de los ochenta. Una vez identificadas las líneas generales de la trayectoria que sigue lo fantástico en nuestro país, se descubren las múltiples ramificaciones del género en las que aún quedan espacios por explorar, y que constituyen unas sugerentes líneas de investigación que todavía pueden aportar resultados sorprendentes.

Entre los diversos medios españoles en los que se percibe una presencia de lo fantástico suficientemente continuada, uno de los menos estudiados desde esta perspectiva es la televisión. Es cierto que, en ella, tal y como sucede con otras

¹ Entre los trabajos que demuestran la existencia de una tradición fantástica española, cabe destacar el ensayo *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo* (2000), de Montserrat Trancón; *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006), de David Roas, así como su tesis doctoral *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* (2000); y la tesis doctoral de Juan Molina Porras, *El cuento fantástico en la España del realismo* (2001). Algunos estudios que tratan aspectos más concretos de lo fantástico en la España del XIX son *Hoffmann en España. Recepción e influencias* (2002) y *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (2010), también de David Roas, y diversos artículos en los que Ana Casas se ocupa de lo fantástico durante el Modernismo, como «El cuento español modernista y lo fantástico» (2009).

² «Normalización» es el término que adoptan Roas y Casas (2008) para referirse al resurgimiento de un género que, aunque nunca desapareció del todo, quedó prácticamente olvidado en los primeros años de posguerra.

manifestaciones artísticas en el mismo periodo, el realismo ocupa un lugar hegemónico. No obstante, la televisión española nació con un espíritu relativamente abierto a la experimentación –tendencia que aumenta especialmente desde que se regularizaron las emisiones de la segunda cadena (15 de noviembre de 1966)–, que propició que lo fantástico se fuera filtrando progresivamente en sus dos canales, superando el control de la censura franquista, más preocupada por los contenidos abiertamente políticos. Además, la televisión incorporó, a través de la adaptación, textos de otros ámbitos mediáticos que se estaban produciendo en paralelo, que a su vez se verían influidos por los contenidos televisivos. Este medio de comunicación pronto entró a formar parte de la vida diaria del público español, tanto de los telespectadores que veían los programas en sus propios hogares como de los que lo hacían reunidos en bares y teleclubs³. Así se convirtió en uno de los medios con mayor poder de difusión de las diferentes formas y motivos del género fantástico que encontraron espacio en la pequeña pantalla.

Por todos estos motivos, se decidió centrar esta tesis en el estudio del desarrollo de lo fantástico en la televisión española, remontándonos a las primeras décadas del medio, con la intención de arrojar luz sobre cómo llega esta categoría estética a TVE y a su segunda cadena, cómo y por qué se expande y cuáles son las vías de lo fantástico más frecuentadas durante esa primera etapa. Así, se demostrará que, a diferencia de lo que suele pensarse, lo fantástico ha tenido presencia en la televisión desde el momento en el que ésta se convierte en un medio popular. En este sentido, cabe tener en cuenta las observaciones que ha expresado al respecto el crítico Ángel Sala (2010: 333), cuando afirma que «la televisión española apostó curiosamente desde el inicio por el misterio y lo fantástico, influenciada por modelos de éxito como las míticas series *Alfred Hitchcock presenta*, *Night Gallery* o *The Twilight Zone*», y cuando advierte cómo «en el estafalario panorama de la producción propia española se realizaron productos de interés y gran influencia, cayendo en una cierta decadencia en la democracia y resurgiendo con la aparición y consolidación de las cadenas privadas».

Sin duda, una de las incursiones en el género más recordadas por la audiencia es la serie de televisión *Historias para no dormir* (1966-1968; 1982), concebida, escrita y dirigida por Narciso (Chicho) Ibáñez Serrador (Montevideo, 1935). Se trata de uno de los realizadores televisivos más conocidos por los espectadores españoles nacidos antes de los años sesenta. Por un lado, por ser el creador de un concurso de tanto éxito que se

³ Véase Vila-San-Juan (1981), Rodríguez y Martínez (1992), Palacio (2001) y García de Castro (2002).

mantuvo en antena durante más de veinte años (*Un, dos, tres,... responde otra vez*). Por otro, por ser el artífice de la introducción de lo fantástico y el terror en la televisión española, y no sólo mediante su popular serie, sino también a través de otras piezas televisivas que también serán analizadas en esta tesis. Fue Ibáñez Serrador quien advirtió las posibilidades de integrar en la programación de la joven TVE el terror ficcional, un género con el que ya había experimentado con éxito durante su estancia en Argentina.

La llegada de Ibáñez Serrador a la televisión española en 1963 coincide con un contexto propicio para la experimentación con el género. Como señalan Roas y Casas (2008: 27), si bien desde la guerra civil española hasta finales de los cincuenta la mayoría de autores y críticos rechazan las manifestaciones artísticas no miméticas y optan por «un tipo de literatura comprometida y testimonial», entre 1963 y 1964 se produce un cierto agotamiento de la estética social-realista que da lugar al comienzo de un periodo de expansión y popularización de lo fantástico.

Historias para no dormir tuvo un papel esencial en ese proceso, tal y como ya reconocen los investigadores que estudian el género desde una perspectiva interartística (Roas y Casas, 2008: 34). Aída Cordero (2015: 417), autora de una de las aportaciones más recientes y rigurosas sobre el lugar que ocupa la obra de Ibáñez Serrador en la historia del cine de terror español, afirma que «el éxito de la serie sin duda proporcionó una importante información acerca de los gustos de los espectadores españoles por el género». Por su parte, Javier Pulido (2012: 37) defiende que «fueron precisamente las dos primeras temporadas de sus afamadas *Historias para no dormir*, emitidas en TVE con una fenomenal respuesta del público, las que allanarían el terreno para el desembarco cinematográfico del cine de terror español». Así pues, como señala Lázaro-Reboll (2012: 97), «recent academic publications have addressed his key role in the history of Spanish horror film by describing how [Ibáñez Serrador] set up the right conditions for the horror boom of the late 1960s and early 1970s».

Por lo general, las investigaciones citadas se centran en describir cómo *Historias para no dormir* y, sobre todo, la obra cinematográfica de Ibáñez Serrador contribuyeron a crear un contexto propicio para el desarrollo del ciclo de cine de terror español que empieza a despuntar en esos años en los que Chicho emite su popular serie en TVE. En cambio, la tesis que se presenta a continuación persigue rastrear la influencia que tuvo la poética de lo fantástico de Ibáñez Serrador en el medio televisivo, que es el ámbito en el que el director desarrolló la mayor parte de su trabajo artístico. No obstante, también

se recogerán datos sobre la relación que existe entre su obra y la producción cinematográfica que otros autores realizaron en paralelo, para completar, en la medida de lo posible, un estudio intertextual sobre la contribución de Ibáñez Serrador a la revitalización de lo fantástico en sus diferentes manifestaciones.

El primer objetivo de esta investigación es, por tanto, definir la poética de lo fantástico en la obra del guionista y realizador uruguayo, partiendo de la hipótesis de que su serie de televisión *Historias para no dormir* fue una de las primeras obras de consumo popular que apostó con éxito por los relatos fantásticos y terroríficos en la España de posguerra, tras un periodo cultural dominado por el realismo social. Asimismo, se pretende evidenciar fehacientemente la influencia que tuvo la serie en la popularización y difusión de lo fantástico en el medio televisivo, señalando las conexiones y divergencias con respecto al paradigma fantástico dominante.

La serie de Ibáñez Serrador conformó un estilo que sin duda condicionó la percepción de lo fantástico en un público español aún no iniciado. Para demostrarlo, se analizará en profundidad los episodios más representativos, estudiando los motivos y estructuras más frecuentes, así como las diferencias y similitudes que existen en el tratamiento de los diversos géneros cultivados por Ibáñez Serrador, es decir, no sólo lo fantástico, sino también la ciencia ficción, el terror físico y el género policíaco, entre otras categorías vinculadas al miedo menos transitadas por el autor.

El siguiente objetivo de esta tesis consiste en reconstruir el contexto en el que surge *Historias para no dormir*, con el fin de identificar los factores textuales y paratextuales que influyeron en el cambio de paradigma que entonces experimentó el género, partiendo de la premisa de que las manifestaciones fantásticas producidas a lo largo de los años sesenta y setenta del siglo XX fueron determinantes en la progresiva *normalización* de esta categoría estética. Para demostrarlo, se ha realizado un estudio comparado de la producción televisiva española inmediatamente posterior a *Historias para no dormir*, en la que destacan los espacios *Doce cuentos y una pesadilla* (1967), *Hora once* (1968-1974), *Ficciones* (1971-1974 y 1981), *Crónicas Fantásticas* (1974) y *El quinto jinete* (1975-1976), aparte de algunos telefilmes entre los cuales destaca, sin duda, *La cabina* (1972) de Antonio Mercero y José Luis Garcí. No obstante, esta tesis no pretende ofrecer un catálogo exhaustivo de todas las ficciones televisivas que, a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta, han incluido elementos fantásticos en sus tramas. La intención es dar una muestra suficientemente amplia como para poder demostrar la forma en la que el género va creciendo paulatinamente en la programación

televisiva desde la llegada de Ibáñez Serrador al medio, y para dejar constancia de las diferentes vías de lo fantástico que encontraron un lugar en la pequeña pantalla española.

Todo ello ha sido cotejado con las principales películas fantásticas proyectadas en España durante el periodo estudiado, tratando de identificar las aproximaciones y los distanciamientos que se producen entre lo fantástico televisivo y lo fantástico cinematográfico cultivado en nuestro país. Asimismo, se esboza la trayectoria que sigue en paralelo la industria editorial especializada en colecciones populares. Si bien no hay tiempo ni espacio para desarrollar aquí cómo evoluciona el género en esas otras manifestaciones estéticas, se espera que los datos aportados llenen algunos vacíos y que ello permita abrir el camino a futuras investigaciones. Así pues, lo que se ofrece en esta tesis es una visión panorámica que pretende, fundamentalmente, desvelar cómo se desarrolla el género en la televisión y, también, arrojar luz sobre los vínculos que se establecen entre este medio y otros soportes.

Las fechas que propuestas como apertura y cierre del periodo de estudio coinciden, respectivamente, con la llegada de Chicho a la televisión española (1963) y con el estreno de su última obra cinematográfica, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), que marcará un hito en la historia del cine fantástico español, si bien se produce en un momento en el que empieza a percibirse el declive del inédito ciclo de terror que experimentó la industria cinematográfica española en la última década de dictadura franquista.

Antes de entrar en materia, es necesario definir el marco teórico en el que se inscribe esta investigación, aclarando qué se entiende exactamente por género fantástico. El concepto que manejamos suscribe la definición que desarrolla David Roas en su ensayo *Tras los límites de lo real* (2011). Así pues, se considera que lo fantástico

...sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud (Roas, 2011b: 14).

Louis Vax (1960: 10) considera que, «en sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural⁴ en un mundo sujeto a la razón», es decir, que el

⁴ Para evitar las connotaciones religiosas del término *sobrenatural*, quizá sea más adecuado utilizar el concepto «preternatural», adoptando la terminología que H. P. Lovecraft utiliza en *El horror en la literatura* (*Supernatural horror in literature*, 1927).

texto fantástico debe estar ambientado necesariamente en un mundo cotidiano que el lector o espectador puede reconocer como propio, porque coincide con su idea de *normalidad*. Ese concepto es una convención social que, como recuerda Roas (2006b: 95), está construida sobre aquellas «regularidades que conforman nuestro vivir diario» y que nos permiten «establecer unas expectativas en relación con lo real». Dichas regularidades dan al individuo seguridad, y es a partir de ellas que «establecemos, codificamos, lo posible y lo imposible, lo normal y lo anormal» (2006b: 96). Si en ese contexto cotidiano –y necesariamente extratextual, compartido por lector y escritor– se produce un fenómeno imposible, el resultado es el efecto fantástico: el miedo.

Otro rasgo definitorio del género que cabe tener en cuenta, especialmente para distinguirlo de otras formas no miméticas, es que no se consideran fantásticos los textos que, aún distorsionando la realidad, no plantean una transgresión de la misma que sea amenazadora. Recordemos que, como señala Caillois (1970: 12), lo fantástico nace «en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros». Es decir, que «si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisible, espantoso», cosa que sucede en a partir del primer tercio del XIX.

Por último, para cerrar esta introducción sobre el interés que tiene estudio del medio televisivo como campo de pruebas de lo fantástico, se perfilará el estado de la cuestión del que parte la presente tesis. En lo referente a las fuentes documentales de tipo divulgativo que han permitido reconstruir la trayectoria creativa de Ibáñez Serrador, cabe destacar las biografías que le dedican Jaume Serrats Ollé (1971) y Álex Mendíbil (2001). Para entender los vínculos que se establecen entre la obra de Chicho y la de su padre, el actor Narciso Ibáñez Menta, una relación que se analizará en detalle en el segundo capítulo de la tesis, es fundamental el ensayo de Leandro d’Ambrosio y Gillespi *El artesano del miedo* (2010), así como el documental de Gustavo Leonel Mendoza *Nadie Inquietó Más* (2009). En el ámbito universitario, la investigación más rigurosa sobre la obra de Ibáñez Serrador es la reciente tesis doctoral de Aída Cordero Domínguez (2015), donde se defiende la importancia de los dos largometrajes cinematográficos del director –*La residencia* (1969) y *Quién puede matar a un niño* (1976)– en la historia del cine de terror español, recogiendo también algunos datos de interés sobre el paso del director por la televisión. Otro estudio, en este caso panorámico, que dedica una atención especial a la forma en la que la obra de Ibáñez Serrador se inserta en el contexto cinematográfico español es el ensayo de Lázaro-

Reboll *Spanish Horror Film* (2012). Y, sobre el carácter transnacional de la obra televisiva del director, merece mención el artículo de Concepción Cascajosa «Narciso Ibáñez Serrador, an early pioneer of transnational television» (2010).

La obra de Ibáñez Serrador también es una referencia obligada en los estudios panorámicos sobre la historia del cine de terror en España. Los más clásicos son *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983* (1984), de Carlos Aguilar, y *Las tres caras del terror: un siglo de cine fantaterrorífico español* (2000), de Luis Alberto Cuenca y Paul Naschy. Más recientemente aparece el libro de Ángel Sala *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español* (2010), una completa retrospectiva del cine de terror y fantástico que recupera títulos olvidados de todo el siglo, y el imprescindible estudio de Javier Pulido *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)* (2012), que se enmarca en el estudio del ciclo de películas de terror que abarca esos mismos años en los que aparecen las dos películas de Ibáñez Serrador, si bien se centra en las obras de la productora Profilmes. Para explorar los caminos que sigue el cine de terror español también resultan esenciales los artículos «Alegorías del miedo. El cine fantástico español en los tiempos de la Transición» (2013), de Iván Gómez, y «Panorama crítico del cine fantástico español» (2014), de Iván Gómez y Fernando de Felipe.

En cuanto al análisis de las obras televisivas que experimentan con lo fantástico siguiendo la estela de Ibáñez Serrador, si bien no existe ninguna obra específica sobre la evolución del género en este medio, sí se encuentran datos relevantes sobre los espacios televisivos que incurrieron en lo fantástico, así como el contexto sociopolítico en el que se enmarcan, en *La ficción televisiva popular* (2002), de Mario García de Castro, *TVE: escuela de cine* (2006), de José María Otero, *Televisión y literatura en la España de la Transición* (2010), editado por Antonio Ansón, y *La televisión durante la Transición española*, de Manuel Palacio (2011).

Por último cabe mencionar el gran trabajo recopilatorio y con vocación de exhaustividad de la base de datos *La tercera fundación* (www.latercerafundacion.net), cuyas fichas sobre los textos fantásticos y de otros géneros afines publicados en lengua española constituyen una útil herramienta para todo aquel que se aventure a investigar el cultivo del género en el ámbito de la literatura popular.

Una vez bosquejado el estado de la cuestión, se puede afirmar que la pertinencia de la presente investigación reside en la necesidad de aportar datos cualitativos que permitan conocer mejor las tendencias de lo fantástico español, en el caso concreto de la

televisión, y entender su evolución durante la década de los sesenta y setenta, cuya importancia para el desarrollo del género merece un estudio comparativo y en profundidad. Antes de definir la poética de Narciso Ibáñez Serrador y valorar su influencia en la ficción televisiva inmediatamente posterior, facilitaremos algunos apuntes sobre el contexto literario –en su dimensión más popular–, cinematográfico y televisivo previo a la llegada del director uruguayo a la pequeña pantalla.

CAPÍTULO I

HACIA UNA REVITALIZACIÓN DEL GÉNERO

El siguiente capítulo es un esbozo del contexto cultural español inmediatamente anterior a la llegada de Ibáñez Serrador a la televisión española. La intención es identificar en qué punto se encontraba el cultivo de lo fantástico a principios de los años sesenta, antes de que empezara a emitirse la serie *Historias para no dormir*, para poder evidenciar tanto las lagunas como los estímulos ya existentes en las diversas manifestaciones artísticas del periodo.

Los ámbitos que exploraremos a continuación son aquellos que, por su carácter popular, tendrán una relación más directa con la propuesta televisiva de Ibáñez Serrador, que también se dirigía a un público masivo. En primer lugar, señalaremos las primeras colecciones literarias populares (los llamados *bolsilibros*) que apostaron por lo fantástico, unas publicaciones donde podremos advertir una clara hegemonía de textos anglosajones traducidos. En segundo lugar, nos referiremos al panorama general de las producciones cinematográficas exhibidas en las salas españolas, donde las obras extranjeras importadas tenían el monopolio de lo fantástico y del terror, si bien ya podemos localizar las primeras aproximaciones nacionales al género. Por último, reconstruiremos brevemente los primeros años de funcionamiento de la televisión española, cuya penetración en los hogares era aún muy reducida. Los géneros no miméticos llegarán a la pequeña pantalla –tanto mediante producciones importadas como por medio de la producción propia de TVE– ya iniciada la década de los sesenta, cuando la televisión se convierta en un verdadero medio de comunicación de masas.

Considerando, pues, que centraremos la atención en el desarrollo del género en esos medios más populares, no incluiremos un epígrafe dedicado a la literatura fantástica española que, con una menor difusión, pero con originalidad y calidad, se estaba publicando en paralelo⁵. Por citar algunos escritores que, durante la posguerra y

⁵ Para una aproximación a la narrativa fantástica española producida durante el siglo XX, remitimos a la antología *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008), editada por David Roas y Ana Casas, que trata en el prólogo la cuestión definitoria del género y selecciona relatos estrictamente fantásticos. Otras antologías que incluyen narraciones fantásticas del siglo XX –si bien incorporan también otras expresiones no miméticas como el surrealismo, lo maravilloso y la ciencia ficción– son: *Antología de la literatura fantástica española* (1969), editada por José Luis Guarner; *Guía de la literatura fantástica en España* (1983), de Diego Martínez Torrón; *Antología española de literatura fantástica* (1994), de Alejo Martínez Martín; y *Cuentos insólitos de la literatura española* (2000), de Raúl Herrero (ed.).

tardofranquismo, incurrieron en lo fantástico o se acercaron al género desde otras categorías no miméticas, podemos mencionar a Wenceslao Fernández Flórez, Gonzalo Torrente Ballester, Noel Clarasó, Joan Perucho, Carlos Edmundo de Ory, Alonso Zamora Vicente, Medardo Fraile, Juan Eduardo Zúñiga, Max Aub, Rosa Chacel, Francisco Ayala, Segundo Serrano Poncela, Alfonso Sastre, Fernando Quiñones, Francisco García Pavón, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet, Juan José Plans y Ricardo Doménech, entre otros⁶.

Toda esta producción demuestra cómo lo fantástico, pese a la fase de deceleración que experimenta durante la guerra civil, mantendrá su presencia en la cultura española durante la segunda mitad del siglo XX, por medio de diferentes manifestaciones artísticas.

1.1. *NARRACIONES TERRORÍFICAS* Y OTRAS COLECCIONES POPULARES

Una de las primeras colecciones populares en lengua española especializada en el terror y en lo fantástico fue *Narraciones Terroríficas*, publicada por Molino entre 1939 y 1952, y distribuida en los dos países en los que tenía sede la editorial: Argentina y España. Moisés Hassón (2001: 252) señala que la editorial «se caracterizó por la gran cantidad de material publicado de acuerdo al esquema *pulp* aunque con un mejor cuidado en la presentación, más púdicos en las ilustraciones de portadas y siempre con gran prominencia de obras de origen anglosajón (el gran mercado proveedor)». Hassón (2001: 254) distingue dos etapas en la trayectoria de la colección. En la primera (1939-1945), la mayoría de los números toman sus relatos –y la inspiración para sus portadas– de la célebre revista *Weird Tales* (1923-1954), que según Hassón probablemente fueran traducidos por el escritor José Mallorquí Figuerola, editor de la colección durante esa etapa. Teniendo en cuenta que en *Weird Tales* se dieron a conocer autores como H. P. Lovecraft, Clark Ashton Smith y Robert Bloch (2001: 253), su inclusión en *Narraciones Terroríficas* constituye una significativa puerta de entrada a España de la

⁶ Aparte del citado ensayo de Roas y Casas (2008), arrojan luz sobre la evolución de la narrativa fantástica española del siglo XX los ensayos *Literatura y fantasía* (1982) y *Literatura fantástica de lengua española* (1987); «El cuento fantástico en España, 1900-1936» (1994), de Antonio Cruz Casado; «La narrativa fantástica en la España de posguerra» (1991), de Abraham Martín-Maestro; y los artículos de Ana Casas «El cuento fantástico durante la posguerra española: Algunas calas a través de las revistas literarias de los años 50 y 60» (2006) y «Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Medio Siglo» (2009).

obra de estos autores⁷. Pero la colección de Molino también importó otras selecciones foráneas e incluyó a algunos escritores españoles, entre los que Hassón (2001: 255) destaca la presencia de Gustavo Adolfo Bécquer y del propio Mallorquí.

La última etapa de la colección se extiende entre 1945 y 1952 y se caracteriza «por la traducción literal de –principalmente– dos *pulps* norteamericanos: *Horror Stories* y *Terror Tales*, ambos pertenecientes a la editorial Popular Publishing» (Hassón, 2001: 257). A lo largo de las diferentes etapas de la colección, los autores más célebres publicados en sus páginas fueron, aparte de los ya mencionados, E. T. A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Washington Irving, Mary Wollstonecraft Shelley, Nathaniel Hawthorne, Sheridan Le Fanu, A. Villiers d'Isle-Adam, Ambrose Bierce, Bram Stoker, Edgar Allan Poe, R. L. Stevenson, Guy de Maupassant, F. Marion Crawford, H. G. Wells, Emilio Carrere y August Derleth.

Al margen de la interesante aportación que suponen las *Narraciones Terroríficas* de Molino, durante los años cuarenta y cincuenta la presencia de lo propiamente fantástico en las colecciones populares era escasa. La mayoría estaban especializadas en otros géneros, como el *western*, el policíaco y la ciencia ficción, aparte de las colecciones románticas y las historias de aventuras. No obstante, a partir de los años sesenta se percibe cierto cambio de tendencia que viene acompañado por la publicación de antologías de clásicos universales del género fantástico y del terror. Un poco antes de empezar esa década tan determinante en el desarrollo del género, aparece la *Antología de cuentos de misterio y de terror* (1958) de la colección «Grandes Antologías» de la editorial Labor. Allí encontramos una nutrida selección de cuentos terroríficos de autores españoles y extranjeros traducidos. De los primeros, podemos mencionar a Agustín Pérez-Zaragoza, José Selgás, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja y Azorín, entre otros. Y de los segundos destacan Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Villiers d'Isle-Adam, Ambrose Bierce, Henry James y Guy de Maupassant.

Gracias a esa doble influencia de las ediciones populares y de las antologías de narraciones clásicas del género, en 1961 comienza a publicarse una de las colecciones más destacadas de la década, sobre todo como fuente de algunas de las producciones televisivas fantásticas basadas en textos literarios que se emitirán en televisión a lo largo de los años setenta, tal y como comentaremos en el tercer capítulo de la tesis. Nos

⁷ Sobre la recepción de Lovecraft en España, véase Roas (2015).

referimos a las *Narraciones Terroríficas* de la editorial Acervo, que editó nueve antologías diferentes de forma más o menos continuada hasta 1966 y, luego, una décima en 1974. Esta colección, al margen de contener muchos clásicos ya incluidos en la selección de Labor, incluyó también autores tan variados como Prosper Mérimée, O. Henry, Arthur Machen, Saki, Leonid Andréiev, William Hope Hodgson, Jean Ray, Alfred McLelland Burrage, Fredric Brown, Roald Dahl, Ray Bradbury, José Cadalso, José María Roa Bárcena, José de Espronceda, Alfonso Álvarez Villar y el propio Juan G. Atienza, que como veremos más adelante será uno de los principales guionistas de la serie *El quinto jinete* (1975-1976), que fue uno de los espacios que recurrió con mayor asiduidad a la colección de Acervo como fuente de inspiración para sus adaptaciones.

Otra antología que hemos de destacar es *Cuentos de terror* de la editorial Taurus, publicada en 1963, que contiene relatos seleccionados y traducidos por Rafael Llopis. De nuevo aquí encontramos a Le Fanu, Bierce, Machen, Blakwood, Lovecraft y Bradbury, pero también a autores españoles como Agustín Pérez Zaragoza, Gustavo Adolfo Bécquer, Wenceslao Fernández Flórez y Noel Clarasó. El responsable de la selección, Rafael Llopis, es uno de los escritores y críticos del periodo que estuvo más atento a la difusión y desarrollo que estaba experimentando el género de terror en los años sesenta. Como resultado de sus análisis, Llopis publica en 1974 un ensayo sobre el cuento de terror que ofrece un estudio panorámico del género desde sus orígenes hasta el momento en el que se publica la primera edición del libro⁸. En este ensayo Llopis también detecta el cambio de paradigma que experimenta lo fantástico en los últimos tiempos:

En los recientes años sesenta [...] parece haberse modificado el factor epistemológico antes aludido: el rechazo de lo fantástico por poco serio o demasiado sagrado. En ello influye, sin duda, el desarrollo económico e industrial de nuestro país, con lo que lleva consigo de modificación de esquemas de pensamiento. Al hacerse más tecnológica la mentalidad del español, lo sobrenatural ha empezado a resultar menos sagrado y, a la vez, más deseado por aquellas capas de la conciencia que no entienden de razones y se ven oprimidas por el racionalismo. Sea como fuere, el número de traducciones e imitaciones ha aumentado notablemente. Han nacido revistas especializadas, antologías y colecciones de cuentos de terror que han servido para poner rápidamente al día al lector español interesado en estos temas. (Llopis, 1974: 320).

Por último, en este breve repaso por las colecciones populares y antologías más representativas de esos primeros años sesenta, que van preparando el terreno para la

⁸ Además de su papel decisivo en la popularización de Lovecraft gracias al volumen *Los Mitos de Cthulhu* (Alianza editorial, 1969), que incluye un lúcido estudio de su obra (Roas, 2015).

revitalización del género a finales de la década, hemos de mencionar la célebre colección Biblioteca Oro-Terror de Molino, que aparece en 1964 y que continuaría presente durante la década posterior. Esta colección incluye traducciones de selecciones importadas directamente de editoriales extranjeras. Algunas son breves antologías de relatos de diversos autores pero agrupados y presentados bajo la firma de otro escritor – por ejemplo, Dashiell Hammet, Robert Bloch y sobre todo Kurt Singer–. Volvemos a encontrar en esta publicación tanto autores clásicos como contemporáneos: Maupassant, Blackwood, Lovecraft, James, Sturgeon y Stephen Grendon, entre otros.

Desde la perspectiva de nuestro objeto de estudio, lo más relevante de estas colecciones y antologías aisladas es que en ellas ya aparecen todos los autores cuyos relatos serán adaptados a la televisión en los programas de Chicho Ibáñez Serrador, tal y como se podrá comprobar en el segundo capítulo de la tesis. El escritor fantástico más veces adaptado en su filmografía, Edgar Allan Poe, tiene una presencia especialmente destacada en estas colecciones. Lo mismo sucede en el género de la ciencia ficción con los textos de Ray Bradbury, que a mediados de los años sesenta se convierte en una referencia indispensable entre los lectores aficionados al género y, especialmente, entre quienes pronto se convertirían en colaboradores habituales de Ibáñez Serrador, que cuando llega a España ya había leído a Bradbury. El escritor y guionista Juan Tébar, colaborador de Ibáñez Serrador en televisión y en la revista *Historias para no dormir*, explica qué es lo que lleva a los jóvenes españoles de los sesenta a leer literatura fantástica, de ciencia ficción y terror con las siguientes palabras:

Respecto a «aquellos *fans* de entonces», debo todavía hacer alguna reflexión de por qué nos gustaba tanto la literatura fantástica, y R. B. [Ray Bradbury] en particular. Piénsese que sufríamos un tiempo en el que el realismo nos ahogaba. Circunstancias políticas hacían verdaderamente necesario ese realismo, pero esa justificación no elimina la asfixia [...]. O sea, que los españolitos de los 60, como aquellos yanquis de los 30, huíamos legítimamente de la realidad subiendo a cohetes poéticos para cambiar de planeta (Tébar, 1995: 31).

Como decíamos, no será hasta la segunda mitad de los años sesenta, coincidiendo con la emisión de *Historias para no dormir*, cuando se perciba una presencia considerable de cabeceras y colecciones del género, a las cuales nos referiremos una vez hayamos analizado la popular serie de Ibáñez Serrador. Ello coincidirá también con la proliferación de fanzines, cómics y revistas de divulgación sobre el género en el cine. Como señala Lázaro-Reboll (2012: 158), «comic books, graphic novels and magazines devoted to the horror genre and to science fiction proliferated in the late 1960s and early 1970s, attesting to their growing commercial

importance, as well as to the significance of horror in the popular culture of the period». A diferencia de lo que sucede con las colecciones y antologías que hemos mencionado antes, estas manifestaciones tendrán una mayor vinculación con el terror cinematográfico, especialmente con los mitos y arquetipos del cine de terror universal.

1.2. EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN EL CINE

El cine, desde su nacimiento, está estrechamente ligado con la transgresión de lo real. Las primeras proyecciones de los cinematógrafos, mostradas en contextos circenses, ferias y espectáculos, estaban orientadas a sorprender al espectador con trucos visuales cercanos a los espectáculos de magia. Con ese primordial objetivo, y en el marco de la experimentación de los efectos visuales, cabe entender su especial vinculación con temas como la muerte, el riesgo y lo sobrenatural, es decir, aquellos temas que facilitan otras visiones alejadas de la racionalidad que rige la vida diaria de los espectadores. Esos efectos visuales buscaban diversas formas de mostrar lo imposible, y de ahí su proximidad con el efecto fantástico, si bien hemos de tener en cuenta que en la mayoría de los casos esos fenómenos se integraban en ambientaciones feéricas y, por tanto, alejadas de lo propiamente terrorífico. No obstante, dentro del cine mudo sí se usaron motivos y personajes fantásticos: fantasmas, monstruos, diablos, brujos... Aunque en ningún caso podemos considerar estos primeros experimentos como películas de terror fantástico tal y como las entendemos hoy en día, porque aún no tenían un carácter narrativo, siendo más cercano al espectáculo que encadena diversos números circenses sucesivos, con más o menos relación entre sí.

Los primeros españoles que se atrevieron a crear ilusiones cinematográficas, siguiendo los ejemplos de otros pioneros internacionales, también recurrieron a temas fantásticos con el objetivo de sorprender al espectador con visiones imposibles y espeluznantes. Aunque, como afirma Javier Pulido (2012: 25), lo que se conserva de los inicios del cine es muy poco y es difícil tener una idea clara de cómo era el panorama: «Con todas las cautelas necesarias debido al poco material que nos ha llegado del periodo –apenas se conserva un 5% de las películas producidas hasta 1916–, tan sólo podemos mencionar, en nuestro campo, excepciones protofantásticas». De todas formas, lo que sí parece claro es que, como afirman Gómez y de Felipe (2014: 253), «las

películas de truco son parte de esos orígenes del cine en donde todo podía fundirse en la misma pantalla y en donde el elemento fantástico campaba libremente».

Entre los pioneros españoles es bien conocido el nombre de Segundo de Chomón, aunque se sabe mucho más sobre su periodo francés con Pathé que sobre lo que realizó en nuestro país. Como indica Pulido (2012: 25), Segundo de Chomón «se prodigó en la realización de fantasmagorías, cintas de corta duración ricas en seres sobrenaturales y entornos lúgubres, que mezclaban realidad y pesadilla con fines lúdicos». Para Ángel Sala (2010: 18), su pieza *Soñar despierto* (1912) «representa la primera película que utilizaba los trucajes al servicio de una historia construida mediante un claro sentido narrativo, fundiendo realidad y sueño, narración y trucaje». Gómez y de Felipe (2014: 252) señalan que «la figura de Segundo de Chomón nos permite, al menos, entender que los conceptos fantásticos dentro de una pantalla de cine son algo que el espectador español conoce desde los primeros tiempos del cinematógrafo». De esas primeras piezas cinematográficas, Sala (2010: 22) identifica algunos elementos como la hipnosis y la telepatía –presentes en películas como *Más allá de la muerte* (1925), de Benito Perojo–, que van a continuar apareciendo a lo largo de toda la historia del cine fantástico alejado de la estética realista.

Otro referente que no es propiamente fantástico pero que debe ser tenido en consideración por su relevancia en la creación de ciertas imágenes impactantes, vinculadas con la violencia, lo onírico y lo imposible, es la influencia de las vanguardias y los experimentos surrealistas como *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Y es que, tal y como apuntan Gómez y de Felipe (2014: 254-255), la importancia de la vanguardia reside en que «acostumbró a una parte de los espectadores a la irrupción de los elementos imposibles en pantalla, y recordemos que esa imposibilidad dentro de los mundos ordinarios y regulares es una de las condiciones de existencia del género fantástico». No obstante, en España, «cuando la vanguardia cinematográfica española ha sido reconocible e influyente lo ha hecho desde el terreno del personalismo y la excepcionalidad».

A partir de la década de los treinta, se proyectan en los principales cines del país películas importadas, sobre todo de Estados Unidos y, concretamente, los primeros grandes títulos del ciclo de la Universal dedicado a los monstruos. Así, por ejemplo, la versión de *Drácula* de George Melford podía verse en cines españoles desde el mismo año en que fue rodada la película (1931), como se puede comprobar examinando la cartelera de la época publicada en el diario *ABC*. En 1932, se proyectó *El doctor*

Frankenstein, autor del monstruo (*Frankenstein, the man who made a monster*, 1931, James Whale), en el Cine Palacio de la Música de Madrid. Otro ejemplo sería *La momia*, (*The Mummy*, 1932, Karl Freund), cuyo estreno fue anunciado en la cartelera del diario *ABC* (el 2 de marzo de 1933) con las siguientes palabras: «Por una especial concesión de la Universal, *La momia*, insuperable creación de Karloff, pasa, después de varias semanas de éxito en el Capitol, de Londres, al Avenida de Madrid, segundo local de Europa, donde se proyectará. Nuestro público, uno de los más inteligentes en este arte, sabrá apreciar la deferencia y el esfuerzo». También llama la atención la presentación de *La isla de las almas perdidas* (*Island of Lost Souls*, 1932, Erle C. Kenton), proyectada en el teatro Cervantes de Sevilla y comentada así en el *ABC* (el 31 de octubre de 1933): «La vida misteriosa de una raza extraña está expuesta en la película de La Paramount *La isla de las almas perdidas* de una manera altamente sugestiva que realza el ambiente enigmático de la producción, altamente interesante. Charles Laughton y Bela Lugosi son los afortunados principales intérpretes del *films* (sic), que gustó mucho al público de Cervantes».

La llegada de estas películas a algunos cines del país explica que Eduardo García Maroto se aventurara a rodar una parodia de las películas de terror fantástico: *Una de miedo* (1935), «divertida parodia de humor blanco de los arquetipos del género en la que aparecen fantasmas, hombres invisibles, vampiros, [...]» (Pulido, 2012: 25). Ángel Sala (2010: 26) considera que «*Una de miedo* resultó un experimento sorprendente al afrontar un género sin tradición en España como el terror desde una perspectiva paródica y festiva».

Durante la guerra civil española se paraliza la producción cinematográfica si no es por motivos propagandísticos. Como señala Pulido (2012: 26), cuando ésta vuelve a ponerse en marcha se encuentra con las «medidas coercitivas para someter el cine al ideario del nuevo régimen»:

La Junta Superior de Censura Cinematográfica, creada en noviembre de 1938, mantuvo sus funciones e incorporó otras nuevas, como la censura previa de guiones. En 1940 se dotó a la Junta de nuevas atribuciones, entre otras la de supervisar los guiones que iban a rodarse, conceder permisos de rodaje, otorgar licencias de exhibición nacionales y foráneas y ordenar cambios que afectaban a la planificación y composición de determinadas secuencias (Pulido, 2012: 26).

Ese severo control afectó claramente a la presencia de elementos sobrenaturales en el cine, porque todo aquello que se alejara del realismo sin encajar en los preceptos

de las creencias católicas⁹ sólo sería aceptado en comedias o parodias (Pulido, 2012: 26). No obstante, la precaria y negra situación de la posguerra dio lugar a que algunos cineastas realizaran películas de misterio e intriga que a veces sí incluían algún elemento fantástico –aunque de forma más bien anecdótica– y, sobre todo, una atmósfera lúgubre con ciertas resonancias de las películas clásicas de terror. En este sentido podríamos mencionar *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román, «extraña historia de paranoia e hipnotismo de ambientes y tonalidades góticas» (Sala, 2010: 27).

Un año después se estrena una película que mezcla a partes iguales misterio, comedia y elementos fantásticos: *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville, inspirada en la novela homónima de Emilio Carrere. Creemos que sería exagerado decir que se trata de la primera película propiamente fantástica española, porque, si bien es cierto que el protagonista siente miedo las primeras veces que ve al fantasma de Robinsón de Mantua, esto no supone una verdadera transgresión de su idea de lo real, pues acaba dando por posible el encuentro con el Más Allá y asume su papel en el destino de la sobrina del fantasma sin que ello le genere mayor conflicto. No obstante, sí produce en el público un efecto próximo a lo fantástico porque para ellos la presencia del fantasma sí supone un elemento transgresor. Además, se advierte en esta obra la influencia de películas internacionales que sí bebían directamente del terror y el género fantástico. Así, *La torre de los siete jorobados* toma «préstamos de algunos de los títulos más relevantes del cine alemán de entreguerras –que Carrere negaba haber visto pero que probablemente influyeran a Neville en su periplo internacional–» (Pulido, 2012: 29). Por poner tan sólo algunos ejemplos: la caracterización de Robinsón de Mantua presenta reminiscencias del doctor Caligari de Robert Wiene; el personaje de Sabatino posee, como el personaje de Wiene, el poder de la hipnosis; la sombra de uno de los jorobados recuerda claramente a la que proyecta Nosferatu en la película de Murnau.

Sobre el sentido que tienen estas películas de misterio rodadas en la dura posguerra española, Sala (2010: 32) afirma que «*La torre de los siete jorobados* es una alegoría sutil sobre una sociedad superficial que vive ignorante de la existencia de un mundo oculto bajo sus hogares que controla y dispone sus destinos, recortando Neville los perfiles de una sutil visión de lo clandestino y subliminal en el seno de la España de la posguerra».

⁹ Un claro ejemplo de esto sería la película de Ladislao Vajda *Marcelino pan y vino* (1954).

A partir del estreno de *La torre de los siete jorobados*, se advierte un tímido aumento de las incursiones en lo sobrenatural cercano a lo fantástico. En ese sentido podemos mencionar otra película de Neville, *La vida en un hilo* (1945), sobre la joven viuda que llega a conocer, a través de lo que le cuenta una vidente, cómo hubiera sido su vida si se hubiese casado con otro hombre. Otro ejemplo que suele aparecer en las últimas investigaciones sobre el cine de terror español (Pulido, 2012: 28) es *El huésped de las tinieblas*, de Antonio del Amo (1948), una biografía más o menos libre de Bécquer con algunos elementos que rozan lo fantástico.

La buena recepción de la llamada comedia mágica española –*Los habitantes de la casa deshabitada*, de Gonzalo Delgrás (1947); *El diablo toca la flauta*, de José María Forqué (1953); *La otra vida del capitán Contreras*, de Rafael Gil (1954)– y el hecho de que las salas españolas se siguieran nutriendo de la monstruocultura anglosajona (Skall, 2008) favorecen la producción de nuevas parodias. Si en 1942 la censura franquista había cancelado el proyecto de Eduardo García Maroto titulado *Una de... monstruos* (Sala, 2010: 26), doce años más tarde consiguió realizar la película episódica *Tres eran tres* (1954), con guion de Tono (Antonio Lara), en la que uno de los episodios está centrado en la figura del monstruo de Frankenstein, que la audiencia había podido conocer en su versión cinematográfica previamente gracias a películas como *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943, de Roy William Neil), estrenada en España en 1946. La criatura de Frankenstein volvería a aparecer en los cines del país en 1958 a través de la obra de Terence Fisher *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957).

En ese imaginario colectivo que empieza a formarse en la mente de la audiencia y de los cineastas españoles en torno al elemento fantástico en el cine, influyen sin duda los rostros de los actores más habituales en esas producciones. En este sentido hemos de destacar que, si a finales de los sesenta y principios de los setenta Narciso Ibáñez Menta se convertiría en uno de los rostros más conocidos y valorados en las producciones fantásticas de la televisión española, ya en 1954 el público pudo verlo actuar en el cine en uno de los tres episodios que componen la película de misterio *Tres citas con el destino* (también conocida como *Maleficio*), fruto de una coproducción entre Argentina, México y España. Ibáñez Menta aparece en el episodio dirigido por León Klimovsky, director que tendrá un papel destacado en la década de oro del cine de terror español (1967-1976).

También influirá en las futuras obras audiovisuales fantásticas españolas el ambiente tétrico y misterioso que se hizo común en las películas de suspense de los años cuarenta y cincuenta. Investigadores y críticos como Javier Pulido y Ángel Sala destacan, en este ámbito, películas como *El clavo*, de Rafael Gil (1945), un *thriller* basado en un relato de Pedro Antonio de Alarcón; *La sirena negra* (1947), «adaptación de Emilia Pardo Bazán de tintes casi necrófilos y atmósferas desoladas» (Pulido, 2012: 28) y *El cebo* (1958), una coproducción dirigida por Ladislao Vajda basada en un relato de Friedrich Dürrenmatt (que luego convertiría en la novela *La promesa*, 1958) que toma como claro referente la película *M. El vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931) de Fritz Lang.

Como podemos ver, hasta ese momento no podemos hablar de la existencia de una tradición fantástica ni terrorífica en el cine español (Gómez y de Felipe, 2014: 256), pues los espectadores de los años cincuenta que quisieran ver una película de estos géneros sólo podían escoger entre las propuestas extranjeras importadas. En sus memorias cinematográficas, el guionista y crítico Juan Tébar dedica unas líneas a las primeras obras de terror que recuerda haber visto en el cine durante su infancia, y explica el inmediato interés que le suscitó este género de películas por constituir una cierta forma de escape de una situación de continuo miedo político y social:

Nosotros, aquéllos, necesitábamos también refugiarnos en los cines porque estábamos atemorizados. No hablo sólo de política, aunque todo era política en el país que se declaraba «apolítico». Miedo a que los padres se quedaran sin trabajo, a que mi madre, maestra, no superase las inspecciones de aquellas viragos de la Sección Femenina; a que le encontrarán a mi padre su legendaria y quizá inexistente ficha de masón; miedo a que el profesor de Gimnasia te llamase una vez más alfeñique, que sonaba fatal; miedo a que esa noche hiciera mucho más frío del que pasábamos todas las noches; miedo a que los chicos mayores te quitaran el pan con cacahuets o con chocolate en el patio del cole; miedo a que Dios no te perdonase las masturbaciones culpables y constantes; miedo a que no hubiera dinero para ropa, dinero para comer, dinero para el Metro, dinero para el cine. Quizá por eso el primer género que elegí fue el del terror (Tébar, 2010: 29).

Tébar (2010: 29) cree recordar que su primera película de terror fue *Los ojos misteriosos de Londres* (*The human monster*, 1940, Walter Summers), a mediados de los cincuenta, en un cine de Madrid: «Aquel día es la fecha de mi conversión al género de Dráculas, Jekylls y monstruos de Frankenstein, al que he sido fiel durante tantos años». Tébar también recoge la experiencia de haber visto en tres dimensiones *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, 1953, André De Toth) en la primavera de 1954:

No sólo se trata de una muy curiosa película de André De Toth, sino de aquella que vimos de noche [...] en un Roxy de la calle Fuencarral, años cincuenta, claro, seguramente 1954 –pero esta experiencia tenía tres dimensiones, ¡3D!– aquello fue un acontecimiento mucho mayor que el de *Bwana...* o *Fort Ti*, otros títulos que se exhibieron a través de las gafas mágicas, porque los muertos, por ejemplo, se levantaban en la morgue hasta casi llegar a tu butaca (Tébar, 2010: 282).

Aunque el público ya estuviera acostumbrado a ver monstruos fantásticos y misterios terroríficos en las películas extranjeras a lo largo de los cincuenta, lo que aún no podía haber visto eran películas españolas totalmente enmarcadas en el género del terror y, aún menos, películas propiamente fantásticas. No obstante, en la década de los sesenta empiezan a despuntar algunas propuestas españolas claramente terroríficas y, también, las primeras obras cinematográficas plenamente fantásticas, si bien habría que esperar hasta finales de la década para que el cine fantástico español se empezara a cultivar de forma más o menos plena y continuada. Los historiadores del cine están de acuerdo en que la primera película española propiamente de terror es *Gritos en la noche*, de Jesús Franco, realizada en 1961 y proyectada en los cines españoles en 1962. Aunque no se trata de una película fantástica, sin duda sus ambientes y personajes van a influir en las producciones fantásticas posteriores, tanto las que desarrollan la figura del *mad doctor* como otras propuestas centradas en monstruos propiamente fantásticos. Se trata de una película en la que, según Sala (2010: 50), «una serie de marcas de referencia», como son «la perversidad sexual, el humor imprevisible que ilustra ciertas secuencias, el gusto por lo bizarro e insano», influiría en los cineastas que van a desarrollar el cine de terror y fantástico en los años posteriores, como Jacinto Molina y León Klimovsky. Por su parte, Gómez y de Felipe (2014: 258) recuerdan que «*Gritos en la noche* no revitaliza un género irregular en España, ni lanza un ciclo, ni siquiera nos permite concluir que la precariedad en la que había vivido el género se acaba, pero sí supone el primer paso dentro del género de un creador que entiende bien su funcionamiento».

A principios de los años sesenta, para encontrar una película de autoría española que podamos enmarcar plenamente en el género fantástico, tenemos que buscar en obras realizadas en el extranjero. Un caso aislado pero muy interesante es *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, que fue realizada en México y presentada por dicho país en el Festival de Cannes. Se trata de una película que podemos enmarcar en lo fantástico cotidiano: tanto los personajes como el entorno son realistas; lo único que rompe la «normalidad» es el hecho de que no puedan salir del salón de la casa donde

han estado celebrando una fiesta. Como se recordará, no existe ninguna puerta que les impida el paso, pero aun así no pueden pasar más allá del salón. Recordemos también que el servicio siente el impulso de abandonar la casa antes de que suceda el fenómeno, pero tampoco pueden explicarse por qué lo hacen. Para todos los personajes es inexplicable que ni los burgueses puedan salir de la estancia en la que se encuentran presos ni las autoridades puedan entrar en la casa para socorrerlos. Por lo tanto, estamos ante un suceso fantástico, pues es imposible tanto en la diégesis como para el espectador, y el efecto que produce tal situación es de gran inquietud. Todo sucede, además, en el presente del espectador. Y en un lugar (la calle Providencia) que podría ser cualquier espacio de habla hispana. Se trata, pues, de un tipo de fantástico que, al menos de momento, no podían seguir los cineastas españoles, ya que se hubieran encontrado con la incompreensión de críticos y público y con la censura, ya que en la película se puede interpretar fácilmente un trasfondo crítico hacia la burguesía y, en el desenlace, hacia la Iglesia. Los críticos españoles no entendieron o no quisieron entender esta propuesta de Buñuel. Cuando México presentó la película en Cannes, la crónica del *ABC* la definió como «una película confusa y fallida» porque, según el periodista, «lo que el autor y realizador ha querido decir en ella escapa, casi por entero, por no decir totalmente, a nuestra comprensión»¹⁰. De estos comentarios se desprende, en primer lugar, que la crítica no está acostumbrada a lo fantástico cotidiano y no sabe cómo descodificarlo; y, en segundo lugar, que, o realmente no detecta la dimensión crítica que puede atribuírsele a la pieza, o, percibiéndola, pretende esconderla de cara al público del *ABC*, tratándose de un diario afín al régimen franquista.

A principios de los sesenta, el cine de suspense se sigue desarrollando de forma continuada, asentando la construcción de un ambiente claustrofóbico, negro, hostil, amenazador, que concuerda con el panorama gris de la posguerra. Un género en el que también se advierten claras influencias del cine de detectives alemán (*krimi*), como apunta Javier Pulido (2012: 32). Algunas de estas ficciones seguirán incorporando algunos elementos preternaturales, como *Hipnosis* (1962), de Eugenio Martín, y *Los muertos no perdonan* (1962), de Julio Coll. No obstante, en la mayoría de estas películas, lo que parece sobrenatural acaba teniendo una explicación racional en el desenlace.

¹⁰ Donald, «El festival cinematográfico de Cannes. Una película confusa y fallida». *ABC*, 17 de mayo de 1962, p. 63.

Un factor que contribuyó a facilitar que los autores españoles pudieran experimentar con los elementos fantásticos en el cine fue que empezaran a trabajar conjuntamente con productores extranjeros, con la vista puesta en poder exhibir estas películas más allá de las fronteras españolas, donde la industria cinematográfica vinculada con el terror y lo fantástico estaba más avanzada. Esto quedó regulado en las *Nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía* (19 de agosto de 1964), que iban a «favorecer las coproducciones y por tanto la expansión internacional de nuestro cine» (Cordero, 2007: 4). La mayoría de estudiosos del cine fantástico coinciden en que el fomento de la coproducción fue fundamental en el desarrollo que tendrá el cine fantástico a partir de finales de los sesenta. Como recuerda Javier Pulido, esta nueva legislación estaba sobre todo orientada a lavar la cara al régimen abriéndose al exterior. Pero de forma involuntaria acabó sirviendo de ayuda al desarrollo del género en colaboración con autores de otros países. Ese es el contexto en el que se sentarán las bases del ciclo de cine de terror cuyo inicio, como decíamos, coincidirá con la emisión de la producción televisiva terrorífica de Ibáñez Serrador.

1.3. PREPARANDO EL TERRENO TELEVISIVO

Radio Televisión Española (RTVE) hace su primera emisión regular el 28 de octubre de 1956, pero, como señala Manuel Palacio (2010: 15), es en junio de 1958 cuando «deja de ser una estación televisiva en pruebas y se convierte en una verdadera emisora, aunque extraordinariamente modesta, de televisión», en el momento en el que Antonio Ozores es nombrado jefe de programas. Durante su primera década de existencia, «la televisión se consume colectivamente en lugares de exhibición pública. Los pocos receptores existentes se encontraban en los teleclubs de algunos pueblos, cafeterías, hospitales y en tiendas de electrodomésticos» (García de Castro, 2002: 22).

El parque de receptores fue ascendiendo progresivamente, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años sesenta. No obstante, según García de Castro (2002: 23) es en la década de los setenta cuando podemos hablar con propiedad de la «penetración social del medio», siendo el año 1976 el momento en el que «se generalizó su uso y se calcula ya un parque de 8.200.000 televisores». Un gran avance teniendo en cuenta los escasos 360.000 con que contaba España en el año 1963. Los programas que se emiten entre 1966 y 1976 tienen, no obstante, una audiencia considerable porque, como

decíamos, los españoles que no disponían de un monitor en su casa la veían en espacios públicos o en la casa de familiares y amigos.

Los primeros programas ficcionales de la televisión se limitaban a emitir en directo la escenificación de obras de teatro, cuya producción se caracterizaba por el estatismo de las cámaras y por un trabajo actoral más propio de las artes escénicas que de las cinematográficas. Progresivamente, ya en los años sesenta, irían introduciendo imágenes grabadas y una realización más dinámica. Como subraya Virginia Guarinos (2010:103): «el teatro ha sido el origen de las producciones ficcionales de televisión, a imitación del teatro radiofónico o la radionovela de gran florecimiento en España durante las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX», ya que los trabajadores de TVE no tenían acceso a las emisiones de otras televisiones europeas que llevaban más tiempo en antena y que hubieran sido un ejemplo más adecuado. En esos primeros espacios de finales de los años cincuenta como *Teatro Real*, *Fila Cero* y *Teatro Apolo*, predominan las zarzuelas y las obras de teatro con el beneplácito del régimen. Por lo tanto, en estos programas no había lugar para lo fantástico.

Como afirma García de Castro (2002:18): «la voluntad de realismo que anima la evolución y desarrollo de la ficción televisiva supone otro de los troncos comunes de la ficción serial en España desde sus orígenes». El historiador destaca en este sentido el espacio *Novela*, que sobre todo llevó a la pequeña pantalla grandes obras del realismo, y que en 1965 incorpora en su espacio las obras de Carlos Muñiz, «autor teatral del “realismo social”» que «pretende aprovechar las posibilidades divulgadoras que le ofrece la televisión» (García de Castro, 2002: 37).

No obstante, ya antes de la llegada de Ibáñez Serrador al medio localizamos algunos programas de ficción que incluyen elementos que se apartan del realismo, si bien aún no podemos enmarcarlos en el género fantástico. Así, por ejemplo, en 1957 se emite una versión televisiva de «Pesadilla», de William Irish, en la que se juega con un recurso cercano a lo fantástico: un asesinato cometido por el protagonista bajo la influencia hipnótica de otro personaje. Otro ejemplo lo constituiría una de las primeras adaptaciones del mito de Don Juan en televisión, emitida en 1958, y que sería seguida por otras muchas versiones del mismo tema a lo largo de la historia de TVE (Guarinos, 2010).

Es a mediados de los sesenta cuando el «teleteatro» (García de Castro, 2002) entra en crisis, y los avances técnicos para grabar en vídeo, el aumento de cámaras, y otros progresos permiten una edición más cercana al lenguaje televisivo que ya se

estaba desarrollando en otros países. De hecho, en este cambio cumple un papel determinante la importación de series norteamericanas a principios de los sesenta y, por otro lado, la experiencia que aporta al medio Ibáñez Serrador, que ya había trabajado anteriormente para la televisión argentina, si bien a esto último nos referiremos con mayor detenimiento en el segundo capítulo de la tesis. Como resultado de ese proceso, el teatro fue desapareciendo de la parrilla televisiva (Guarinos, 2010: 117-118), y en su lugar empezó a abrirse paso la ficción seriada. En ese nuevo contexto, más orientado a desarrollar ficciones con un lenguaje audiovisual más adecuado para el medio televisivo, autores como Jaime de Armiñán, Ibáñez Serrador y, más tarde, Antonio Mercero, «van a constituirse en los tres productores de series más populares de la historia de la ficción televisiva de estos primeros años» (García de Castro, 2002: 43).

En ese contexto, la vía de entrada de las primeras incursiones en el terror, lo fantástico y la ciencia ficción serán las series extranjeras importadas por TVE, si bien se trata aún de casos aislados. Nos referimos a algunos episodios sueltos de la serie *The Twilight Zone* que son emitidos en la televisión española en 1961 con el título de *Dimensión desconocida*. Habría que esperar hasta finales de 1964 para poder ver de forma más continuada los episodios de ciencia ficción de otra serie similar, *The Outer Limits*, que aquí fue traducida como *Rumbo a lo desconocido*, y que se emitió entre el 7 de octubre de 1964 y el 24 de febrero de 1965 y, en un segundo periodo, entre el 18 de noviembre de 1966 y el 27 de agosto de 1967.

Por tanto, a principios de los años sesenta, una vez empiezan a cobrar relevancia los programas importados y se producen con éxito las primeras series de ficción propiamente españolas, comienza lo que Lorenzo Díaz (2006) define como los años de oro de TVE. Este periodo se extiende hasta 1975, y constituye una fase de experimentación y búsqueda de nuevos formatos en la que es posible realizar proyectos muy diversos que permiten, a partir de los últimos años sesenta, ir aumentando las horas de emisión del medio, con el objetivo de ofrecer un mayor espacio para la publicidad. En este periodo se insertan las piezas televisivas fantásticas que vamos a comentar a lo largo de esta tesis.

CAPÍTULO II

LA POÉTICA DE NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR

2.1. INICIOS EN LA TELEVISIÓN ARGENTINA (1958 – 1963)

Cuando Narciso Ibáñez Serrador realizó *Historias para no dormir* para la televisión española, ya contaba con una considerable experiencia en Latinoamérica como cultivador del género de terror y de lo fantástico. El autor, nacido en Uruguay en 1935, empezó a trabajar para el medio televisivo argentino a finales de los años cincuenta, tras haberse formado como actor, guionista y director teatral en los escenarios españoles con la compañía de su madre, la reputada actriz Pepita Serrador. En España, el joven Ibáñez Serrador había dirigido con éxito *El Zoo de Cristal*, de Tennessee Williams, y había escrito su primera pieza teatral, *Aprobado en castidad*, firmada con el seudónimo de Luis Peñafiel¹¹. Cuando la censura impidió el estreno de esta obra, volvió a América para probar suerte en la televisión, donde ya había comenzado a intervenir su padre, el asturiano Narciso Ibáñez Menta, que gozaba desde su infancia de un gran reconocimiento como actor teatral¹². Según D'Ambrosio y Gillespi (2010: 55), la popularidad del padre de Chicho ante el público argentino sin duda contribuyó a la entrada de Ibáñez Serrador en el medio.

Aunque no se conservan las primeras obras televisivas de Ibáñez Serrador, Mendíbil (2001: 19) afirma que el primer programa que escribió y dirigió para la televisión argentina fue *España y su Teatro* (1958), en el que adaptó textos de Lope de Vega, Calderón, Jardiel Poncela y Mihura, entre otros dramaturgos. Otro de los primeros espacios en los que participó fue *Cuentos para mayores* (1958), «un recordado programa, en el cual fue actor, guionista y otras veces encargado de la puesta en escena» (D'Ambrosio y Gillespi, 2010: 55). En este espacio, adaptó por primera vez

¹¹ Algunos investigadores señalan que el seudónimo de Luis Peñafiel surge del segundo nombre de su padre y, según el propio Ibáñez Menta explicaba: «por otro de mis apellidos, Peñafiel, ya que somos parientes del inventor del autogiro, Don Juan de la Cierva Peñafiel» (D'Ambrosio y Gillespi, 2010: 80). Narciso Ibáñez Menta afirma haber usado ese mismo nombre antes que su hijo. Aída Cordero (2015: 89) recoge otras versiones sobre el origen de este seudónimo.

¹² Como afirman D'Ambrosio y Gillespi (2010: 56), «ya en 1955 había impactado en TV, con un gran ciclo de teatro que incluyó obras como “El fantasma de Canterville” (de Oscar Wilde), “El vendedor de ilusiones” (de Osvaldo Viana), “Un tal judas” (de Claude André Puget y Pierre Bost) y “La muerte de un viajante” (de Arthur Miller)».

algunos cuentos de O'Henry¹³, «del que se reconoce plenamente deudor de su estilo enérgico y popular con infalible retruécano final [...], una de las marcas de la casa de la posterior obra de Chicho, sobre todo en el campo del terror y de la ciencia ficción» (Mendíbil, 2001: 20)¹⁴. Más adelante volveremos sobre la influencia que tuvieron los cuentos de O'Henry en la obra del autor.

Una vez familiarizado con los ritmos y el lenguaje audiovisual, que puso en práctica colaborando en diversos programas que, a menudo, también contaban con la presencia de Narciso Ibáñez Menta¹⁵, padre e hijo se asociaron para realizar *Los malditos por la historia*, un espacio de muy breve trayectoria (estrenado el 5 de diciembre de 1958, en el Canal 7) que pretendía ficcionalizar las biografías de personajes históricos conocidos por su maldad o por cómo la fatalidad había hecho mella en su vida (D'Ambrosio y Gillespi, 2010: 56). Sólo llegaron a rodar y emitir las biografías de tres personajes: Rasputín, el escritor Edgar Allan Poe y el asesino Henri Landrú, interpretados todos ellos por Ibáñez Menta, a partir de los guiones firmados por Luis Peñafiel.

Aunque el actor asturiano ya había representado en el teatro papeles de toda clase de géneros, a partir de los años cuarenta empezó a ser recordado sobre todo por sus interpretaciones de personajes monstruosos, de físico repulsivo y personalidad excéntrica, a medida que fue perfeccionando las técnicas de maquillaje que había aprendido observando y reinterpretando las caracterizaciones de los monstruos clásicos del cine que tanto le fascinaron de niño: el Mr. Hyde que encarnó el actor John Barrymore en la película *El hombre y la bestia (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, John S. Robertson, 1920) y, especialmente, las interpretaciones de Lon Chaney como el jorobado Quasimodo en la película *Nuestra Señora de París (The Hunchback of Notre Dame)*, Wallace Worsley, 1923) y como el misterioso Erik en *El fantasma de la ópera (The Phantom of the Opera)*, Rupert Julian, 1925)¹⁶. Partiendo de estas influencias, en

¹³ Seudónimo del escritor norteamericano William Sydney Porter (1862-1910), popularmente conocido por los sorprendentes desenlaces de sus cuentos.

¹⁴ Los investigadores y biógrafos de Narciso Ibáñez Serrador mencionan los espacios *Zarzuelas de ayer y hoy* (1959) y *Bécquer y su mundo* (1959) como otros de los primeros espacios televisivos en los que participó el autor uruguayo: véase Mendíbil (2001: 79) y Cordero Domínguez (2015: 89). No obstante, no disponemos de más datos sobre estos programas.

¹⁵ Tanto en televisión –*Los premios Nobel* (1958 y 1962)–, como en la radio –por ejemplo, en la radionovela de Miguel de Calasanz *¡Pero papá!* (1958)–.

¹⁶ D'Ambrosio y Gillespi (2010: 31) señalan que, en su admiración por el actor estadounidense, fue también determinante que Menta llegara a cruzarse con Chaney en 1928 en los estudios de Long Island, en Nueva York, un breve encuentro que le produjo una «emoción terrible». También destacan (2010: 32) que «Ibáñez Menta pronto se convirtió en un admirador de Lon Chaney y siguiendo sus pasos realizó

1933 Narciso Ibáñez Menta protagonizó en el Teatro Apolo una adaptación de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y, un año más tarde, encarnó al misterioso protagonista de *El fantasma de la Ópera* en otra versión teatral. Su papel en estas obras no se limitaba a dar vida a los personajes, sino que también intervenía en la dirección artística, constase o no su nombre en los créditos. Según Chicho Ibáñez Serrador (Mendoza, 2009; Restelli, 2004), al interpretar esos papeles, el actor intentaba romper conscientemente con la imagen de niño prodigio del teatro que lo había identificado artísticamente hasta su pre-adolescencia. También se incluye dentro de esa lista de primeras interpretaciones monstruosas su personificación de Mefistófeles en una versión de *Fausto* (Goethe), representada en 1941 en el estadio Luna Park (D'Ambrosio y Gillespi, 2010: 37). Y, en cuanto a sus inicios en el cine, cabe destacar su intervención en el thriller *Una luz en la ventana* (Manuel Romero, 1942), como el villano acromegálico que pretende curar su enfermedad trasplantándose la glándula hipófisis de una joven enfermera, pero que, al enamorarse de ella y constatar su bondad y compasión, decide dejarla libre y suicidarse para acabar con su sufrimiento.

Si bien sus interpretaciones como monstruo y villano terrorífico en teatro y cine no superaron en número a otro tipo de papeles, sí es cierto que, según D'Ambrosio y Gillespi (2010: 42), a partir de ese momento la prensa y el público general empezaron a asociar a Ibáñez Menta con el género de terror. Hemos de insistir en que los espectadores aplaudían tanto su trabajo actoral –incluyendo la versatilidad de su voz– como sus espectaculares maquillajes, pues desde sus inicios se ocupó él mismo del diseño y la creación artesanal de las prótesis que conformaban los rostros de sus personajes.

Dada la trayectoria de Ibáñez Menta, su hijo rápidamente le propuso un nuevo proyecto que aprovechara la popularidad que éste había adquirido interpretando personajes monstruosos. La idea se materializó en la primera serie de terror de la televisión argentina, *Obras maestras del terror*, que empezó a emitirse en el Canal 7 el 3 de agosto de 1959¹⁷. Sus episodios consistían en la adaptación de clásicos del género, firmados por Luis Peñafiel, bajo la dirección artística de Ibáñez Menta –que protagonizó todos los episodios de la primera temporada– y la dirección de cámaras de Martha Reguera, que desde entonces fue colaboradora habitual en los programas de ficción del

posteriormente los papeles que tanto éxito le dieron al primer gran maestro del terror. Su pasión y gusto por lo “deforme” y repulsivo serían luego trasladados al maquillaje, donde con los cambios de identidad continuos forjaría una nueva etapa como actor».

¹⁷ Véase «Narciso, padre e hijo, agentes del terror» en *Antena TV* (1959).

actor asturiano. Ibáñez Serrador explica por qué escogió lo fantástico y lo terrorífico para su primera gran apuesta televisiva con estas palabras:

El tema surgió al recordar interpretaciones de personajes de terror que mi padre había representado con gran éxito. Yo había leído a Poe, a Maupassant, a Lovecraft, a Stevenson, pero no me sentía personalmente atraído por el «tema». A pesar de ello decidimos llevarlo a televisión, basándonos en las cualidades de mi padre como actor y en el hecho de que el público aceptaba con agrado la colaboración entre ambos. Además, en Argentina faltaban programas de este tipo. Los guiones eran míos, mientras que mi padre los dirigía y a la vez los interpretaba (Serrats Ollé, 1971: 42).

Si bien Chicho Ibáñez Serrador niega haber desarrollado una especial afición por lo fantástico antes de crear este programa de televisión, lo cierto es que reconoce en diversos artículos y entrevistas¹⁸ que uno de los escritores que más le impactaron en su juventud fue Edgar Allan Poe, y que su lectura le condujo hacia otros textos fantásticos. La predilección por el autor estadounidense se hace evidente si tenemos en cuenta que los cinco primeros episodios de *Obras maestras del terror* se inspiraron en relatos de Poe: «El corazón delator», «El caso del Señor Valdemar», «Ligeia», «Berenice» y «El tonel de Amontillado»¹⁹. Como decíamos, todos ellos fueron protagonizados por Ibáñez Menta, aunque en algunos compartió protagonismo con el propio Ibáñez Serrador. Estos episodios no se conservan en los archivos del Canal 7, pero por las reseñas publicadas en prensa intuimos que varios incorporaron los añadidos argumentales que el guionista uruguayo volvería a incluir en los *remakes* y versiones posteriores para TVE. Así sucede con el episodio «Berenice», por ejemplo, que toma del homónimo relato la obsesión del protagonista por los dientes y presenta un desenlace parecido, pero se aleja de la trama del cuento de Poe para desarrollar un argumento original, una historia que la audiencia española conocería en 1982 a través de una nueva versión para *Historias para no dormir* titulada «El trapero». Este episodio gira en torno a un alcohólico irascible que, debido a las lagunas mentales que sufre después de sus borracheras, empieza a sospechar que podría ser él el psicópata que últimamente se ha dedicado a robar dientes de oro a los muertos del cementerio y a personas recientemente asesinadas en su ciudad. El sorprendente desenlace desvela que el autor de dichos robos no es el desagradable protagonista, sino su pobre padre, un viejo traperero, que tras su aparente afabilidad, optimismo y preocupación por su familia, oculta una grave demencia que llega a su

¹⁸ Véase Ibáñez Serrador (1969), Serrats Ollé (1971), Mendíbil (2001) y Torres (1999).

¹⁹ Estos episodios, que adoptaron el mismo título que los relatos que los inspiraron, fueron emitidos, respectivamente, los días 3, 10, 17, 24 y 31 de agosto de 1959.

clímax cuando desentierra el cadáver de su mujer y arranca sus ojos para guardarlos junto a los dientes de oro y otros objetos que él considera de gran valor. La secuencia final, en la que el hijo descubre el cadáver sin ojos de su madre (llamada Berenice) y el llanto del traperero se convierte en terroríficas carcajadas enajenadas, reproduce el tono macabro y aterrador de los desenlaces característicos de la poética de Edgar Allan Poe, si bien plantea un argumento diferente al del relato que da título a este episodio.

Para la sexta y última adaptación de la primera temporada de *Obras maestras del terror* Ibáñez Serrador no recurrió a un relato de Poe, sino que decidió realizar una versión de la novela corta *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, apostando por uno de los primeros personajes monstruosos que Ibáñez Menta había interpretado con éxito en el teatro. La adaptación, emitida en cuatro episodios a partir del 7 de septiembre de 1959, se tituló «El hombre y la bestia». La crítica y el público aplaudieron esta primera temporada, aunque, como señalan D'Ambrosio y Gillespi, por lo general los críticos rechazaban las escenas más truculentas, como el desenlace de «El caso del señor Valdemar» (2010: 61). Es cierto que los temas siniestros desarrollados en *Obras maestras del terror* eran inéditos en la televisión argentina, si bien contaban ya con un espacio en el ámbito teatral y editorial. Como señala Lázaro-Reboll (2012: 98-99): «Argentinean audiences were familiar not only with Ibáñez Menta successful stage adaptations of horror classics but also with their popularization in pulp anthologies such as *Narraciones terroríficas* (1939-52), Editorial Molino Argentina». Esas manifestaciones previas de horror en otros medios, junto con el cine de terror importado, ayudaron a preparar el terreno para la llegada de las ficciones fantásticas a la televisión, y potenciaron las expectativas que estas propuestas televisivas generaron en el público.

Una notable prueba del éxito que obtuvo esta primera temporada de *Obras maestras del terror* es que el Canal 7 generó rápidamente una réplica: la serie *Antología del miedo*, escrita y dirigida por María Herminia Avellaneda (D'Ambrosio y Gillespi, 2010: 62). También el espacio ya existente *Cuentos para mayores* acogió entonces alguna historia fantástica y de terror, como la adaptación de *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890), interpretada por Chicho Ibáñez Serrador en septiembre de 1960 (D'Ambrosio y Gillespi, 2010: 87).

Sin duda, la réplica más significativa y de mayor alcance tuvo lugar en el cine. El triunfo del programa *Obras maestras del terror* despertó el interés del productor Nicolás Carreras, que encargó a su hermano, Enrique Carreras, la dirección de un

largometraje inspirado en la serie. La película, que adoptó el título del programa de televisión, fue producida por Argentina Sono Film y se estrenó el 28 de julio de 1960²⁰. Ibáñez Serrador adaptó para esta obra tres relatos de Edgar Allan Poe que ya habían inspirado algunos episodios de su popular serie, esta vez en colaboración con Rodolfo M. Taboada. En las tres versiones –«El caso del Sr. Valdemar», «El tonel de amontillado» y «El corazón delator»– Ibáñez Menta volvió a encargarse del papel protagonista. Los tres episodios quedan articulados por medio de una historieta de tintes cómicos: durante una noche oscura y tormentosa, una asistente descubre, en la casa donde trabaja, un libro titulado *Obras maestras del terror*, que contiene los tres cuentos de Edgar Allan Poe que, de forma episódica, se van a suceder en la pantalla. La sirvienta los lee para entretenerse, pero acaba burlándose de su contenido, porque a ella, una joven argentina de 1960, estas historias antiguas no le dan ningún miedo. La supuesta valentía de la joven queda en entredicho en el cierre de la película, pues acaba sufriendo un desmayo provocado por la impresión de ver una rata dentro de la casa. El recurso de utilizar la ironía y la parodia para introducir historias de terror donde el humor está totalmente ausente se convertiría en uno de los rasgos más reconocidos de la obra posterior de Narciso Ibáñez Serrador, como comentaremos más adelante.

Las expectativas que estaba despertando la noticia del estreno de la película, así como la buena acogida que tuvo la primera etapa de la serie, animaron a sus creadores a realizar una producción más arriesgada para inaugurar la segunda temporada, que comenzó el 2 de julio de 1960 (esta vez, para el Canal 9): una adaptación de la novela de Gaston Leroux *Le fantôme de l'opéra* (1910) en nueve capítulos, con guion de Ibáñez Serrador y dirección, de nuevo, de Martha Reguera. Fue una superproducción que logró muy buenos resultados. Así lo asegura Chicho Ibáñez Serrador (Serrats Ollé, 1971: 42): «Aquello ya fue la eclosión total de la popularidad en televisión. Lógicamente este éxito me llevó a escribir numerosos guiones de terror. Había que aprovechar el tema». Por su parte, Mendíbil (2001: 19) asegura que la cadena alcanzó audiencias cercanas al 100% con la adaptación del clásico de Leroux. Uno de los motivos de tanta expectación fue el acierto de no mostrar la cara del fantasma hasta el séptimo capítulo, una caracterización terrorífica, obra del propio Ibáñez Menta y que se inspiraba «directamente en el rostro de Lon Chaney de 1925» (D'Ambrosio y Gillespi,

²⁰ Se adelantó, así, a Roger Corman, que dirigió *Tales of terror* en 1962. D'Ambrosio y Gillespi (2010: 68-69) sostienen que Corman debió de ver la película, teniendo en cuenta que ésta fue exportada inmediatamente a Estados Unidos, donde «logró una adecuada difusión, bajo el título local *Master of horror*».

2010: 82). Como dijo el actor asturiano: «Lo que más impactaba a la gente era la voz y el antifaz, porque cuando no se conoce lo que hay detrás, la imaginación inventa cualquier cosa» (D'Ambrosio y Gillespi, 2010: 85). A pesar de la gran apuesta que supuso esta producción, que iba a venderse a varios países latinoamericanos, los vídeos fueron borrados por un error humano.

Los siguientes episodios de la segunda temporada de *Obras maestras del terror* fueron adaptaciones de textos a menudo menos conocidos, y la participación de Ibáñez Serrador en ellos fue menor, contando en su lugar con otros guionistas como Agustín Caballero y Jacobo Lagsner²¹. La presencia irregular de Chicho Ibáñez Serrador en la producción de la segunda temporada de la serie probablemente se debió a su participación simultánea en otros proyectos televisivos y teatrales. No obstante, sí está comprobada su autoría del guion para el episodio «La figura de cera» (15 de octubre de 1960), basado en el relato de McLelland Burrage «The waxwork» (1931), y «Donde está marcada la cruz» (29 de octubre de 1960), basado en la obra teatral en un acto de Eugene O'Neill *Where the cross is made* (1918).

La historia dividida en nueve capítulos que cerró la temporada de 1960 fue la adaptación de la novela policíaca de Fernand Crommelynck *Monsieur Larose est-il l'assassin?* (1950), que se estrenó con el título *¿Es usted el asesino?* el 5 de noviembre de 1960. Esta miniserie enmarcada en el espacio *Obras maestras del terror* fue protagonizada por Ibáñez Menta, escrita por Agustín Caballero y realizada por Martha Reguera, aunque Ibáñez Serrador se encargó de la puesta en escena. La obra gira en torno a los crímenes del «asesino del paraguas»: la policía intentará descubrir su identidad con la ayuda del señor Larose, que asegura tener un plan infalible para atrapar al criminal. La serie desemboca en un desenlace sorprendente, pues el asesino no es otro que el propio señor Larose. El *remake* que adaptó y dirigió Ibáñez Menta para la televisión española en 1967 obtuvo un éxito similar al del público argentino. Según Sara Torres (1999: 237), gran parte de la audiencia española asumió que la obra era de Chicho Ibáñez Serrador, debido a «la proximidad del estilo narrativo» y a «la presencia misma de Narciso senior como protagonista, tras haberlo sido en tantos casos de las producciones de Chicho». En realidad, como ya hemos señalado, Ibáñez Serrador sí participó en la primera versión de *¿Es usted el asesino?* para la televisión argentina, si

²¹ Los episodios que estuvieron a cargo de otros guionistas fueron: «Al caer la noche», de Emilyn Williams (3 de septiembre de 1960); «La mano», de Maupassant (1 de octubre de 1960); «La carretera fantasma», de Selma Lagerlof (8 de octubre de 1960); y «El hacha de oro», de Gastón Leroux (22 de octubre de 1960).

bien es cierto que ya en esa primera ocasión la autoría del guion y de la realización recayó en otros profesionales. En todo caso, la similitud de los elementos estéticos y argumentales de esta obra con respecto a aquellos que caracterizarán la poética de Ibáñez Serrador a lo largo de su carrera demuestra cómo en ésta fue determinante la influencia de Narciso Ibáñez Menta, tanto en lo que se refiere a su concepto de lo siniestro y lo macabro como a las diversas estrategias empleadas para generar suspense. En este sentido hemos de recordar que, por mucho que Ibáñez Menta no apareciera en los créditos como adaptador o director en gran parte de las producciones en las que intervino como intérprete, él era quien ideaba los temas que sus colaboradores habituales llevarían al teatro y a la televisión, y era también quien solía tener la última palabra en dichas producciones, ejerciendo de director artístico.

Chicho Ibáñez Serrador también recurrió en su obra posterior a argumentos y motivos ya tratados en *Obras maestras del terror*, por lo que sin duda estos episodios constituirían un valioso testimonio de sus primeros pasos en la configuración de su poética de lo fantástico y revelarían la influencia que algunos de sus primeros colaboradores pudieron ejercer en sus inicios. Por desgracia, poco se conserva de ese patrimonio filmográfico, como afirma la biógrafa oficial de Narciso Ibáñez Menta, Graciela Beatriz Restelli (2004): «Describir su trayectoria en el género de terror sería lo más sencillo; no obstante, hasta el momento es imposible encontrar el material de las décadas del 60 y 70 de la Argentina, de ese género que las circunstancias del espectáculo lo han llevado a ser, en este país, el máximo exponente».

Sí nos consta que en la última temporada de *Obras maestras del terror* sólo se adaptaron cinco textos literarios, algunos de ellos divididos en varios episodios²². Entre éstos, los más populares de la temporada fueron los que compusieron la historia «El muñeco maldito» (estrenada el 7 de abril de 1962), basada en la novela de Gaston Leroux *La poupée sanglante* (1923), adaptado por Jacobo Lagsner. En esta etapa, Luis Peñafiel sólo firmó dos guiones: «Un hombre encantador: las aventuras de Landrú» (14 de julio de 1962), que a juzgar por su título volvió a ficcionalizar la vida del asesino que ya inspiró una de las biografías de *Los malditos por la historia*, y «El hombre que comía los pecados» (28 de julio de 1962), que según D'Ambrosio y Gillespi (2010: 214) estaba basado en una leyenda escocesa de la cual no conocemos más detalles. De los

²² Entre la segunda y la tercera temporada de *Obras maestras del terror*, tanto Ibáñez Serrador como su padre realizaron otros trabajos ajenos al género fantástico y de terror, como por ejemplo la serie *Las aventuras de Arsenio Lupin* (adaptación de la obra de Maurice Leblanc) protagonizada por Ibáñez Menta y adaptada por Ibáñez Serrador (1961, Canal 9).

episodios escritos por otros autores, cabría destacar «La pata de mono» (7 de julio de 1962), adaptación del cuento homónimo de William Wymark Jacobs («The Monkey's Paw», 1902) a cargo del guionista Agustín Caballero, aunque al no conservarse el vídeo desconocemos el tratamiento que se le dio al ambiguo desenlace del cuento original, al que nos referiremos más adelante con motivo de la adaptación que realizó Ibáñez Serrador para *Historias para no dormir*. De cualquier modo, parece evidente que el conjunto de episodios de las diferentes temporadas de *Obras maestras del terror* se caracterizó por una clara apuesta por el terror y el suspense, con alguna incursión en el género fantástico, y con un elemento común en todas las propuestas: la intención de mantener al público intrigado hasta llegar a un desenlace tan sorprendente como inquietante. Se trata, como veremos, de elementos que Ibáñez Serrador recuperaría en su popular serie de terror para TVE, con la ventaja de que, habiéndolos puesto en práctica previamente en la televisión argentina, pudo presentar en España una versión mejorada.

Cuando *Obras maestras del terror* llegó a su fin, Chicho Ibáñez Serrador y Narciso Ibáñez Menta decidieron iniciar una nueva propuesta que mantuviera el terror y el suspense pero en un nuevo marco genérico que permitiese explorar el horror desde otra perspectiva: la ciencia ficción. Si bien esa categoría estética aún no había sido visitada por los autores televisivos argentinos, ya contaba con una presencia relevante en el medio gracias a la importación de programas extranjeros. Como indica Concepción Cascajosa (2010: 135), en el momento en el que surge la nueva serie de Ibáñez Serrador, «Latin American television was overtaken by American network programming and its business model», una programación en la que despuntaban series de prospección científica como *The Twilight Zone* (CBS, 1959-64) y *One Step Beyond* (ABC, 1959-1961). Como señala Lázaro-Reboll (2012: 99), la nueva propuesta de Ibáñez Serrador consistió en una «science-fiction series which was Canal 7's modest answer to the highly successful America series *The Twilight Zone*». Sin duda esta popular serie de Rod Serling debió de llamar la atención de Ibáñez Serrador, que pronto advirtió las posibilidades del género, como señala Cascajosa:

Television science fiction, although never one of the major genres of the medium, was becoming a popular choice through which to tell stories that could be scary and philosophical at the same time. The rudimentary special effects were also an efficient way to catch viewers' attention in a competitive market (Cascajosa, 2010: 135).

En ese contexto –concretamente, en agosto de 1962–, Ibáñez Serrador e Ibáñez Menta empezaron a rodar, bajo la dirección de Edgardo Borda, su primera serie especializada en el género de la ciencia ficción: *Mañana puede ser verdad*. En este espacio se llegaron a emitir seis episodios, cuyos guiones estuvieron a cargo de Ibáñez Serrador y de Jacobo Lagsner, y fueron en su mayoría protagonizados por Ibáñez Menta. La serie incluyó «El hombre que perdió su risa»²³ (4 de agosto de 1962), sobre un texto original del escritor y guionista estadounidense Mann Rubin; «H. Newman, doctor en medicina» (11 de agosto de 1962), un episodio dirigido por Narciso Ibáñez Menta a partir de un guion original de Chicho Ibáñez Serrador, que interpretó el papel protagonista y que volvió a realizar la pieza en 1982 para la televisión española con el título «El fin empezó ayer»; «Entre los muertos» (18 de agosto de 1962), con guion de Agustín Cuzzani sobre el texto «Down among the dead men» de William Tenn (seudónimo de Philip Klass); «El zorro y el bosque» (1 de septiembre de 1962) y «La tercera expedición» (8 de septiembre de 1962), adaptaciones de dos cuentos homónimos de Ray Bradbury que el autor uruguayo volvería a rodar para la versión española de la serie; y «Los bulbos», producido en tres episodios (el primero se emitió el 15 de septiembre de 1962), que también se inspira indirectamente en algunos elementos de la poética de Ray Bradbury que seguiría desarrollando en su obra posterior –nos referiremos a ello más adelante–, ya que este escritor estadounidense fue, junto con Edgar Allan Poe, el autor más adaptado a lo largo de toda la trayectoria de Narciso Ibáñez Serrador.

El guionista uruguayo invirtió mucho esfuerzo y casi todo su capital económico en esta serie de televisión, por lo que, cuando el Canal 7 se declaró en suspensión de pagos, Ibáñez Serrador se arruinó. En esas circunstancias, volvió a España en 1963 para estrenar por fin su pieza teatral *Aprobado en castidad*, aunque retitulada a instancias de la censura como *Aprobado en inocencia*, una obra que ya se había representado con éxito durante cuatro años en Argentina (Mendíbil, 2001: 23). Aprovechando el viaje, Ibáñez Serrador presentó al director de Televisión Española, José Luis Colina, una muestra de su producción audiovisual en el continente americano: el episodio «El hombre que vendió su risa» (*Mañana puede ser verdad*). Gracias a esa entrevista, Chicho inició una nueva etapa en su carrera como actor, guionista y realizador de

²³ Si bien el episodio fue anunciado con este título en la programación televisiva argentina, Ibáñez Serrador suele referirse a él como «El hombre que vendió su risa», título con el cual apareció publicado el guion en la revista *Historias para no dormir* en 1970 (Julio García Peri Editor, Vol. IV, núm. 1).

Televisión Española.

Cuando empezó a dirigir sus primeras piezas para TVE, contó enseguida con Narciso Ibáñez Menta para la interpretación de los papeles protagonistas. A lo largo de sus carreras, las colaboraciones entre ambos en el género que nos ocupa continuaron teniendo lugar tanto en España como en Latinoamérica, si bien Ibáñez Menta también siguió impulsando proyectos televisivos terroríficos, fantásticos y de ciencia ficción al margen del trabajo que su hijo realizaba en paralelo en España²⁴. En 1974 ambos volverían a trabajar juntos en Argentina con unos nuevos *remakes* de sus *Historias para no dormir*, en el espacio *Narciso Ibáñez Serrador presenta a Narciso Ibáñez Menta*. Que esos mismos guiones –con mínimos cambios– tuvieran éxito en países tan diferentes se debe a la concepción transnacional de la televisión que impulsó Ibáñez Serrador (Cascajosa, 2010). Desde esa perspectiva, el guionista y realizador ambienta la mayoría de sus obras en países diferentes al de emisión, apostando por historias y terrores universales que no estuvieran directamente relacionados con la actualidad sociopolítica específica del entorno de la audiencia. Ese es uno de los principales factores que permite exportar sus guiones a otros lugares:

With its horror and science-fiction themes and European settings, Ibáñez Serrador's stories avoided the cultural complexities of Latin America. But, ultimately, this kind of enterprise needed solid economic resources, which Ibáñez Serrador lacked. He therefore moved to Spain to find greener television pastures (Cascajosa, 2010: 137).

Antes de explorar cómo se desarrolló la obra fantástica y terrorífica de Chicho Ibáñez Serrador en nuestro país, es necesario insistir en el papel que tuvo Narciso Ibáñez Menta en los primeros pasos que dio su hijo en la profesión televisiva. Así lo reconoció el realizador uruguayo cuando recibió el premio «Toda una vida» de la Academia de Ciencias y Artes de Televisión (26 de abril de 2002), un galardón que cedió simbólicamente a su padre, agradeciéndole que lo iniciara en el medio:

²⁴ Sobre la repercusión que tuvieron las producciones fantásticas protagonizadas por Narciso Ibáñez Menta en el público argentino, contarán o no con la participación de Chicho Ibáñez Serrador, Leandro D'Ambrosio (2010: 13) señala que «la vida social argentina se paralizaba para ver esos programas, llegando hasta suspenderse algunas funciones de cine que coincidían en el horario de Narciso». Según este investigador, algunos de los ciclos de terror ideados y protagonizados por Narciso Ibáñez Menta, como los ya mencionados «El fantasma de la Ópera», «El muñeco maldito» y, posteriormente, «El hombre que volvió de la muerte» (estrenado en el Canal 9, el 3 de abril de 1969), «alcanzaron históricos niveles de audiencia» y fueron los que propiciaron que Ibáñez Menta fuera más conocido por sus incursiones en el género del terror audiovisual que por su también importante y reconocida carrera teatral.

Este hombre del que les hablo dedicó más de cuarenta años de su vida a enseñarle televisión a ese chico. Cuarenta años, toda una vida. Ya antes le había enviado a España libros de pintores clásicos para que, sobre las ilustraciones, aprendiese lo que era un buen encuadre; le envié muchos textos de teatro, la mayoría prohibidos en la España de entonces, con comentarios al margen sobre lo que era un diálogo fluido; y luego, cuando por fin pudieron reunirse allá en Buenos Aires, en 1957, como este hombre ya hacía televisión, y mucha, le fue descubriendo al chico muchos otros secretos de la tele, lo que debía y lo que no se debía hacer. El muchacho regresó a España en 1963. Poco después también volvió su padre. De su padre aprendió prácticamente todo lo que hoy sabe. Aprendió a dirigir actores, aprendió a que siempre se debe intentar ser original, el padre le enseñó a ser leal con todo aquel que nos haya abierto una puerta, aprendió a ser honesto [...]²⁵

En la misma entrega de premios el director afirma que «el éxito de “El asfalto” o de prácticamente todas las *Historias para no dormir* había sido posible gracias a él». Con ello, entendemos que no sólo se refiere a la fuerte presencia escénica de Ibáñez Menta, sino también a la experiencia con la que ya contaba el actor asturiano en la adaptación de clásicos del terror tanto en el teatro como en la televisión cuando Ibáñez Serrador empezó su carrera televisiva. Considerando, además, que la participación de Ibáñez Menta en esas primeras producciones no se limitaba a su trabajo actoral, sino que también intervenía, en mayor o menor medida, en la dirección artística, podemos establecer algunas conclusiones sobre la influencia que pudo tener en la construcción de la poética de Chicho Ibáñez Serrador.

Su aportación más evidente fue la determinación de un tipo de estética y ambientación coherente con lo grotesco y lo terrorífico en las caracterizaciones físicas de su padre. En *El fantasma de la ópera*, por ejemplo, fue Ibáñez Menta quien más insistió en ocultar la monstruosa cara del protagonista hasta bien avanzada la trama –y quien prohibió tomar fotografías de ésta para evitar que la imagen acabase publicada en la prensa antes de tiempo–, tal y como había hecho en su interpretación teatral y en su representación del villano de la película *Una luz en la ventana*, donde se jugó con los contraplanos, las sombras y los golpes sonoros para mantener la intriga sobre la deformidad del rostro del personaje²⁶. Chicho Ibáñez Serrador, que se encargaba del guion de la miniserie *El fantasma de la ópera*, continuaría desarrollando esta estrategia en sus producciones terroríficas futuras, consciente del éxito que su padre ya había cosechado con este recurso.

Otro elemento que Ibáñez Serrador incorporaría en sus piezas terroríficas posteriores proviene de la gran capacidad que tenía Ibáñez Menta de interpretar, en un mismo episodio, dos personalidades opuestas, transformando un rostro compasivo en el

²⁵ El discurso completo se encuentra en el documental *Nadie Inquietó Más* (Mendoza, 2009).

²⁶ Véase Mendoza (2009) y D’Ambrosio y Gillespi (2010).

más oscuro, o pasando de la lucidez a la locura en un instante, como sucede, por ejemplo, en «El trapero». Los personajes que ocultan una personalidad terrorífica bajo una apariencia risueña e inofensiva serán, también, una constante en la obra fantástica del realizador uruguayo, que lograría una de sus manifestaciones más destacadas en «El muñeco» (*Historias para no dormir*, 1966), como veremos más adelante.

Quizá resulte menos evidente –pero no menos importante– la influencia que los trabajos anteriores de Ibáñez Menta pudieron tener en la elección de los temas que Chicho Ibáñez Serrador desarrollaría en sus ficciones fantásticas, porque, como hemos comentado anteriormente, el guionista ya leía a los clásicos del terror desde su infancia, lecturas que determinaron en gran medida su poética de lo fantástico. No obstante, también hemos de valorar la aportación de su padre en tal elección, pues no hemos de olvidar que Ibáñez Serrador empezó a adaptar relatos de terror cuando se dio cuenta de que eran éstos con los que su padre, excelente actor en géneros muy diversos, conseguía una mayor popularidad. Por todos estos motivos, no podemos separar la presencia de Ibáñez Menta de la poética desarrollada por Ibáñez Serrador.

2.2. PRIMEROS PASOS EN TVE (1963 – 1965)

Como ya avanzamos en el capítulo anterior, Ibáñez Serrador considera que el guion de «El hombre que vendió su risa» fue el que le abrió las puertas de los estudios televisivos de Prado del Rey. El texto desarrolla un argumento con una estructura de género policíaco y elementos de ciencia ficción: el artista cómico Arnold Hall, después de matar al amante de su mujer, es sobornado por un extraño que dice haber sido testigo del asesinato. El misterioso personaje le demuestra que, pese a su apariencia humana, es en realidad un ser de otro planeta mucho más avanzado que la Tierra, una civilización que ha descubierto la fórmula para conseguir la inmortalidad, pero que ha olvidado cómo hacer reír. El alienígena promete no delatar el crimen de Arnold si éste comparte con él cuál es la clave para hacer que alguien se ría. Arnold accede a cambio del secreto de la vida eterna, y le confiesa que «la humanidad se ríe... porque es cruel [...] Créame, no falla, para lograr una carcajada... hay que hacer que alguien pase por tonto, hay que reírse de alguien...» (Ibáñez Serrador, 1970: 60). Tras verificar su inmortalidad (dispara contra sí mismo repetidas veces sin causarse daño alguno), Arnold se entrega a la policía y reta a las autoridades a electrocutarlo, sabiendo que, si no muere, tendrán

que dejarlo libre. Durante todo el proceso, Arnold se muestra arrogante, riéndose de la situación hasta el último momento. Pero cuando activan la silla eléctrica, su risa se corta en seco y éste muere en el acto. La audiencia vería esta última escena desde la pantalla de los extraterrestres, que quedan fuera de encuadre, mientras oímos en off risas y voces claramente no humanas que pronuncian la última frase del guion: «Sí, tenía razón,... para reírse hay que ver a alguien hacer el imbécil» (Ibáñez Serrador, 1970: 62). La historia incluye ya los principales rasgos estilísticos con los que Ibáñez Serrador cultivará el género del terror en nuestro país, como la minuciosa construcción del suspense y el desenlace sorpresivo. El director uruguayo no llegó a realizarlo para TVE, pero sí publicó el guion posteriormente en el primer número del cuarto volumen de la revista *Historias para no dormir*, precedido por un prólogo donde puso en valor el papel que tuvo este texto en su trayectoria posterior: «“El hombre que vendió su risa” guarda para mí un recuerdo entrañable [...]. A él le debo todo lo que después he realizado en España» (Ibáñez Serrador, 1970: 52).

No obstante, el motivo por el cual José Luis Colina invitó a Ibáñez Serrador a colaborar con la cadena no fue solamente la originalidad y calidad de su guion. Si empezó a trabajar en TVE inmediatamente fue, sobre todo, gracias a la popularidad que había conseguido con sus programas anteriores en Argentina y gracias a la casualidad de haber llegado a España en un momento en que TVE buscaba nuevos formatos, un periodo de innovación que, según afirma Lorenzo Díaz (2006), se extendió entre 1962 y 1975. Es decir, que lo que más interesaba a Colina era aquello que Ibáñez Serrador pudiera aportar por su experiencia adquirida en otros canales extranjeros.

Dado su currículum, se le dio plena confianza y libertad en la elección de los temas y las formas de realización, lo cual será un factor determinante en la difusión que experimentaría el género fantástico y de terror en la televisión española poco después de la llegada de Ibáñez Serrador a la cadena. Tal y como esperaba Colina, el realizador uruguayo introdujo interesantes cambios en las formas de producción que había hasta el momento²⁷. Como señala García de Castro (2002: 23), «los primeros profesionales de la televisión en España la hacen sin referencias de otros países, desconociendo las experiencias de la BBC o la RAI. Actúan por intuición y con las técnicas importadas de Radio Nacional de España o del teatro directamente». Una de las claves del éxito de

²⁷ Como señala Lázaro-Reboll (2012: 101): «This innovation in aesthetic and visual language was accompanied by the possibility of experimenting with the form of television drama and by a technical know-how he learnt under the supervision of American and Dutch technicians while working at different Argentinean TV channels».

Ibáñez Serrador fue el hecho de ser uno de los primeros autores en usar un lenguaje propiamente televisivo, más alejado de lo teatral que sus contemporáneos. «Ibáñez Serrador es quien, a pesar de la insuficiencia de los medios técnicos, incorporó radicales innovaciones en la ficción del medio [...]. Este fue el único realizador y guionista de la época que conocía la televisión fuera de nuestras fronteras y llegó a España con ideas avanzadas procedentes del exterior» (García de Castro, 2002: 24). Entre esas ideas destacan los acertados ritmos de sus guiones de suspense, utilizando los planos cortos para enfatizar los contenidos más significativos de los diálogos y, en general, dándole un sentido narrativo a todos los elementos audiovisuales. Con esas primeras piezas de suspense emitidas en el espacio *Estudio 3* puso a prueba a la audiencia española, dando un primer paso en el camino hacia el desarrollo del género en TVE.

2.2.1. *Estudio 3*: el suspense a prueba

Lo primero que dirigió Ibáñez Serrador para TVE fue un gran número de episodios de la serie *Estudio 3* (1963-1965), un programa nocturno compuesto por episodios autoconclusivos y seriados de género muy diverso, «historias cómicas, románticas, policíacas, de suspense, biografías, fantásticas,...» (Mendíbil, 2001: 23). Aprovechando la variedad temática de la serie, experimentó en ella diversos tipos de géneros, lo cual le permitió constatar qué tipo de ficción llamaba más la atención a la audiencia española. Así lo explica él mismo en conversación con Sara Torres:

Estudio 3 era como un laboratorio donde yo probaba lo que más podía gustar. Aunque siempre he tenido bastante buen olfato para lo que puede interesar, en honor a la verdad hay que decir que entonces era algo más fácil, pues al ser TV única al día siguiente cuando ibas a comprar el periódico, cogías un taxi y el runrún te decía lo que había gustado, y ese runrún entonces señalaba claramente que era el género de terror y fantástico lo que más fascinaba y excitaba a la gente y a ese género me dediqué [...] (Torres, 1999: 235)

Narciso Ibáñez Serrador empieza a participar en *Estudio 3* a finales de 1963, ocupándose de los cerca de treinta guiones emitidos entre el 9 de diciembre de ese año («Muerte bajo el sol») y el 29 de junio de 1964 («Un hombre encantador»)²⁸. En la mayoría de los episodios tomó las riendas de la realización –otras veces se encargó de

²⁸ Sólo podemos arrojar luz sobre los contenidos de *Estudio 3* a partir de los títulos de los episodios anunciados en prensa, ya que el Archivo de Televisión Española no conserva ninguno de los vídeos emitidos en este espacio.

ello Gabriel Ibáñez– y, en algunas ocasiones, interpretó alguno de los personajes principales. No conocemos el contenido de todas estas piezas, pero por sus títulos y por las afirmaciones del propio Ibáñez Serrador²⁹ sí podemos constatar que, entre ellas, ocuparon un lugar destacado las adaptaciones de relatos de O’Henry, y que el suspense tuvo una presencia relevante en su paso por *Estudio 3*³⁰. Sobre el modo en que este escritor influyó en la poética de Ibáñez Serrador, el guionista decía lo siguiente:

Uno de los autores que más ha influido sobre mí ha sido O’Henry, el popular cuentista norteamericano. O’Henry da en todos sus cuentos una importancia fundamental a los finales sorpresivos con los que remata sus narraciones. Un buen final, un final inesperado, es garantía de éxito en toda narración corta. Los guiones de televisión son, al fin y al cabo, narraciones cortas, por eso también en ellos los remates sorprendentes aseguran el impacto en el público y un alto porcentaje del éxito del guion. Prácticamente todos mis guiones originales están elaborados sobre la plantilla de O’Henry. Tanto es así que cuando escribo un guion lo hago siempre al revés, es decir, busco primero la pirueta, la sorpresa final, y una vez hallada desarrollo el argumento. (Torres, 1999: 237)

Al comprobar la buena acogida que estaba teniendo el género del suspense entre la audiencia, Ibáñez Serrador también experimentó con guiones originales que se acercaban más al terror, como «El extraño señor Kellerman», emitido el 13 de enero de 1964, y protagonizado por él mismo³¹. En este episodio, ambientado en Londres, toda la tensión se concentra en la secuencia en la que la enfermera Jeanie intenta por diversos medios salir viva del encuentro con quien parece ser el llamado Vampiro de Hyde Park, un psicópata cuyos crímenes tienen aterrorizada a toda la ciudad. Se trata de su vecino, el extraño señor Kellerman, que se cuela en la casa de la joven y le confiesa estar enamorado de ella, revelando un carácter histérico y haciendo ciertas afirmaciones sobre su insatisfactoria relación con las mujeres que realmente hacen pensar a Jeanie que sólo puede tratarse del psicópata del que tanto hablan los periódicos. Ella, dominando sus nervios, consigue convencer al Señor Kellerman de que va a ayudarle y éste deja que le inyecte un calmante. Pero la mujer vacía disimuladamente el contenido de la jeringuilla y le inyecta aire en las venas, por lo que Kellerman muere. En el giro final del desenlace, el compañero de Jeanie le informa de

²⁹ Véase Serrats Ollé (1971) y Mendíbil (2001).

³⁰ Los episodios que aparecen identificados en la programación televisiva como adaptaciones de textos de O’Henry son: «Doce años después» (16 de diciembre de 1963); «Lo mejor de lo mejor» (21 de diciembre de 1963); «La puerta de Michcob Ader» (20 de enero de 1964), inspirado en «The door of unrest»; «La última hoja» (13 de abril de 1964); «Turismo de invierno» (24 de mayo de 1964); y «Menú de primavera» (8 de junio de 1964).

³¹ Conocemos su argumento porque el guion fue publicado en la revista *Historias para no dormir* (Vol. I, núm. 3) y, de nuevo, por la editorial Martínez Roca (1998: 179-189).

que acaban de detener al auténtico Vampiro de Hyde Park, con lo cual descubrimos que Jeanie acaba de matar a un hombre inocente. Ibáñez Serrador también trató el tema del asesino psicópata en otro episodio de *Estudio 3*, «Un hombre encantador», por cuyo título deducimos que se trata de una nueva versión de «Las aventuras de Landrú», personaje que, como ya comentamos anteriormente, protagonizó uno de los episodios de *Los malditos por la historia* y formó parte de las *Obras maestras del terror*. La apuesta por el suspense y el género policíaco en *Estudio 3* es, pues, clara.

Este primer contacto con la producción de TVE sirvió a Ibáñez Serrador no sólo para empezar a poner a prueba los gustos de la audiencia por el suspense, sino también para darse cuenta de lo que él podía aportar con su experiencia como realizador. Por eso, decide dejar de actuar para centrarse en su carrera como director televisivo: «*Estudio 3* me aclaró que en ese momento había carencia de realizadores, que la realización estaba en pañales. Que era más seguro en mi caso el camino como realizador que como actor» (Díaz, 2006: 171). Así lo hizo a partir de su primer espacio propio en TVE: *Mañana puede ser verdad*.

2.2.2. *Mañana puede ser verdad*. Los inicios de la ciencia ficción en TVE

En 1964 TVE emitió el primer espacio español de ciencia ficción: *Mañana puede ser verdad*, donde Ibáñez Menta volvió a interpretar los principales papeles protagonistas. Ésta no era propiamente una serie de televisión, sino un contenedor, el nombre de un espacio que permitía identificar rápidamente las piezas enmarcadas en él como pertenecientes a un mismo género y a un mismo autor televisivo. En conjunto, consistió en unas pocas obras de ciencia ficción que Ibáñez Serrador realizó para televisión sin una frecuencia propia de una serie, aunque todas ellas se programaron en el Primer Canal de TVE a las 23 h. Los primeros episodios se emitieron paralelamente a otros guiones de Ibáñez Serrador que aún se estaban produciendo para *Estudio 3*.

Casi todas las obras realizadas para la versión española de *Mañana puede ser verdad* eran *remakes* de guiones que Ibáñez Serrador había realizado anteriormente para la televisión argentina: «El zorro y el bosque» (12 y 29 de mayo de 1964), basado en el relato homónimo de Ray Bradbury; «Los bulbos», que se emitió de forma seriada los días 6, 13 y 20 de noviembre de 1964; y «El hombre y la bestia», los días 5 y 12 de marzo de 1965, que, como se recordará, se trataba de una adaptación de *Dr. Jekyll y*

Mr. Hyde de Stevenson. El único guion de este espacio que fue nuevo y, además, escrito sobre una idea original de Ibáñez Serrador –pese a las numerosas referencias a diversas obras clásicas de la ciencia ficción– fue «NN23», emitido el 23 de abril de 1965. De todas estas obras cabe destacar «Los bulbos», por el impacto que tuvo en la audiencia, y «NN23» porque, al ser el único episodio que se conserva de la versión española de *Mañana puede ser verdad*, puede ser analizado tanto en su dimensión literaria como audiovisual³².

«Los bulbos»³³ narra en tres capítulos lo que sucede en un pequeño pueblo italiano en el que algunos niños empiezan a comportarse de forma extraña desde la llegada del estafalario vendedor ambulante Gianfranco y su joven y dulce ayudante Lina. El doctor del pueblo, Bruno, empieza a sospechar del forastero, ya que los niños que experimentan este cambio de actitud habían acompañado previamente al charlatán a dar un paseo por el monte, sin la supervisión de ningún otro adulto, con la promesa de ser entretenidos con trucos de magia mientras sus madres compraban tranquilamente en la plaza la mercancía que les ofrecía Lina. Bruno somete a su hermano –uno de los niños afectados– a una operación para averiguar qué se esconde detrás de la cicatriz que ha aparecido de repente en su pecho, y en su interior descubre un bulbo repugnante que consigue extraerle, pero que se desintegra poco después. Bruno desarrolla la teoría de que el bulbo es una especie de ser extraterrestre que parasita cuerpos humanos para sobrevivir y pasar inadvertido. Cuando por fin consigue convencer a la policía del peligro que esto entraña, detienen ilegalmente a Gianfranco y el comisario lo tortura para que confiese qué es lo que le hizo a los niños. Sin embargo, éste parece no saber nada y, en un momento de descuido, huye de sus captores, pero muere acribillado por la policía. Todo el pueblo asume que el culpable era el vendedor ambulante, pero en las últimas secuencias descubrimos que quien estaba detrás del malvado plan era Lina, que escapa impune, en un trepidante y sorprendente final en el que se contraponen dos secuencias: en la primera, el hermano de Bruno, ya recuperado de la operación, empieza a relatar que, cuando volvió del paseo con Gianfranco, Lina le pidió que le ayudara a llevar una pesada cesta a su casa y que en agradecimiento le dio un rico caramelo; pero en ese punto el relato del niño

³² En la programación de TVE encontramos anunciado el espacio *Mañana puede ser verdad* en otras ocasiones (1 y 15 de mayo de 1964), pero no hemos podido identificar el contenido del mismo.

³³ No se conserva la grabación española, tan sólo parte de una versión argentina posterior y el guion, que fue publicado en los números seis, siete y ocho del volumen VI de la revista *Historias para no dormir* (1972).

queda interrumpido porque la escena encadena con una nueva secuencia que nos muestra lo que Lina está haciendo en ese mismo momento. Ella, ya en el tren, lejos del pueblo, trata de convencer a otro vendedor ambulante para que se hagan socios y comparte con él la estrategia de distraer a los niños mientras sus madres compran. Y, por si no hubiera quedado clara la auténtica identidad de Lina, la última escena del episodio muestra lo que hay en el interior de su cesta: los bulbos. Se trata de un final devastador, porque, con el relato del niño, Bruno no sólo descubrirá que han matado a un hombre inocente, sino que a la vez se dará cuenta de que la auténtica culpable era la mujer de quien se había enamorado y que, además, ha escapado, poniendo en grave peligro a la humanidad.

Aunque «Los bulbos» era un guion original firmado por Luis Peñafiel, toma de Ray Bradbury (Mendíbil, 2001: 26) el tipo de invasión extraterrestre parasitaria que el escritor estadounidense presenta en su relato «Boys! Raise giant mushrooms in your cellar!»³⁴, un cuento del que Ibáñez Serrador realizaría una adaptación directa y acreditada poco más de un año más tarde: el episodio para *Historias para no dormir* titulado «La bodega». Tanto en «Los bulbos» como en «La bodega», la reacción que los parásitos provocan en los niños, que pierden su personalidad y adoptan una seriedad impropia de su edad, recuerda no sólo al relato de Bradbury, sino también a *Invasion of the body snatchers* (dirigida por Don Siegel, en 1956, sobre la novela de Jack Finney *The body snatchers*, de 1954) y a la película *Village of the damned* (dirigida por Wolf Rilla, en 1960, a partir de la novela de John Wyndham *The Midwich cuckoos*, de 1957).

El éxito que obtuvo este guion seriado enmarcado en *Mañana puede ser verdad* se debe a diversos factores. Historiadores de la televisión como Lorenzo Díaz (2006) y García de Castro (2002) destacan esta obra como una de las primeras de TVE en las que «triunfa El Mal» (Díaz, 2006: 171). No era la primera vez que Ibáñez Serrador realizaba un desenlace negativo en la televisión española (otros ejemplos serían «El extraño señor Kellerman» y «El zorro y el bosque»). Como señala García de Castro (2002: 48), «sus historias por primera vez incluían desenlaces violentos y eran terriblemente pesimistas sobre el futuro, ya que podían concluir con la victoria del mal, lo que constituyó por entonces algo absolutamente insólito». Si bien es cierto que el desenlace de «Los bulbos» es algo más desolador que los anteriores, el motivo de

³⁴ Relato publicado originalmente en *The Machineries of Joy* (1962). Posteriormente se editó con el título «Come into my cellar» en otras antologías y publicaciones.

que sea más recordado que los otros es, en primer lugar, porque fue más repulsivo (las imágenes de la secuencia de la operación, por ejemplo, fueron muy explícitas), y, en segundo lugar, porque la división de la historia en tres episodios generó un gran suspense, tal y como confirma Ibáñez Serrador (en Mendíbil, 2001: 26): «Lo que sucedió es que era la primera vez que en España se hacía ciencia ficción y por capítulos. Existían las novelas por capítulos pero no [de] terror o ciencia-ficción. El hecho de que te dejaran con las ganas de lo que iba a suceder, ya sabes, el “to be continued”, fue un gran acierto».

La ambientación de esta ficción en Italia también es uno de los factores que propiciaron el éxito de esta miniserie enmarcada en *Mañana puede ser verdad*. Por un lado, porque al tratarse de un país extranjero permite establecer una distancia de seguridad que calmaría los ánimos restrictivos de los censores ante el alto nivel de horror contenido en «Los bulbos». Por otro lado, los espacios y costumbres descritos en estos episodios son muy similares a los que podrían encontrarse en cualquier pueblo español, con lo que, en realidad, los espectadores podían sentirse muy identificados con los personajes y, por tanto, experimentar de forma íntima el terror presentado en la historia.

Con todo, la propuesta «conmocionó a los espectadores de la época» (García de Castro, 2002: 48), repitiendo el impacto que ya había logrado en la audiencia argentina. El éxito de «Los bulbos» confirma a Ibáñez Serrador que su nuevo público estaba preparado para sus historias de miedo. Así lo asegura el realizador:

España estaba saturada de programas formales y la demanda exigía emisiones informales. Me convencí entonces de la necesidad del «suspense», al comprobar que «La Historia de San Michéle», guion muy romántico y dulcecito, no causaba ningún impacto. En cambio, sí «Los bulbos», que era un folletín sin otro secreto que el de la continuidad, es decir el viejo truco de dejar a la chica atada cuando viene el tren, y luego en la próxima semana verán ustedes si la mata o no la mata. Esto me animó a escribir de nuevo guiones de terror y a aprovechar ideas aún inéditas sobre «ciencia-ficción»; temas que me valieron varios premios (Serrats Ollé, 1979: 48).

Pero *Mañana puede ser verdad* también fue el marco en el que se emitió «NN23», una distopía con una notable diferencia respecto a los anteriores guiones de ciencia ficción del autor: el tratamiento de los elementos inquietantes se aleja del terror. Este episodio hace patente cómo Ibáñez Serrador, después de adaptar varios relatos de Bradbury, acabó incorporando muchos rasgos del estilo característico del escritor en su propia poética, en su propia manera de entender la ciencia ficción, tanto

en lo que respecta a la forma como a las temáticas.

De hecho, «NN23» contiene tantas referencias a diversos clásicos de la ciencia ficción que podríamos considerarlo un homenaje de Ibáñez Serrador a sus autores predilectos del género. El argumento se desarrolla en un futuro distópico con algunos puntos en común con el universo imaginado por Aldous Huxley en *Un mundo feliz*, pues este episodio describe espacios urbanos en los que unos altavoces repiten a los ciudadanos siempre la misma consigna: «No hable. No piense. Diviértase». Con la excusa de que pensar genera infelicidad y guerras, las instituciones eliminan los libros, como sucede en *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, otro de los principales referentes de esta pieza televisiva, donde, de manera anecdótica, hace su aparición un antiguo bombero que afirma haber ayudado a quemar un buen número de textos —como también hacen los bomberos de la mencionada novela de Bradbury—. La gente es aparentemente feliz, conectada continuamente al *telencéfalo*, una especie de televisor instalado directamente en el cerebro. Si recordamos los peligrosos ministerios que ideó Orwell en *1984*, no nos sorprenderán los cargos administrativos nombrados en el episodio. Entre ellos, el del protagonista, llamado NN23, que se encarga de estudiar las formas de ocio exóticas y obsoletas como, por ejemplo, la poesía. Él es el único a quien se le permiten lujos como leer libros y tener una flor en su casa, igual que el líder mundial, un ser comparable al Gran Hermano de *1984*, que nunca llegamos a ver más que en un gran cartel en el que cubre su cara con una máscara sonriente. Sus súbditos dicen que es el único ser en la Tierra que tiene el privilegio de comer un auténtico huevo de gallina, en un mundo donde casi todos los alimentos son fabricados químicamente. Esa realidad se ve amenazada por un mensaje de otro planeta en el que se obliga a los gobernantes a lograr aumentar la felicidad de sus ciudadanos si no quieren que la Tierra sea destruida. Cuando todas sus ideas fracasan, dejan todos los gobiernos en manos del poeta, y éste aconseja a los terrícolas que, para ser felices, hagan aquellas pequeñas cosas que siempre quisieron hacer, sin restricciones:

Me han dicho que el mundo hará todo lo que yo quiera, lo que yo dicte, lo que yo disponga, lo que yo ordene. No. Las órdenes nunca sirvieron de nada. Una orden jamás hizo una felicidad [...]. La felicidad no puede estar en mis manos. Si está en algún sitio, ese sitio será en vuestras manos [...]. Haced aquellas pequeñas cosas que siempre quisisteis hacer pero que por carecer de tiempo o por comodidad o por timidez o por miedo nunca llevasteis a cabo [...]. Creo que la felicidad se esconde en las pequeñas cosas.

Cuando la humanidad sigue el consejo del poeta, efectivamente, asciende la felicidad. Pero entonces se descubre que el mensaje interplanetario no era más que una broma, y todos los gobiernos acusan a NN23 de haber ocupado el poder de forma ilegítima, una acusación que argumentan manipulando los hechos y reescribiendo la historia sin miramientos (igual que sucede en *1984*). Finalmente, el poeta es ejecutado.

El episodio no llega a ser tan desolador como la citada obra de Orwell, *1984*, pero sí es más desesperanzador que *Fahrenheit 451*, ya que si en la obra de Bradbury quedan, al final, algunas personas dispuestas a proteger el contenido de algunos libros, el asesinato de NN23 elimina al último poeta de la Tierra.

De «NN23» también debemos destacar una característica que Ibáñez Serrador volverá a incorporar en unos pocos episodios posteriores de *Historias para no dormir*, aquellos destinados a ser presentados a concurso y que el realizador denominaría más tarde «historias para pensar» —por contraposición a las «historias para no dormir»—. Esta característica es que, pese al tono dramático y la dimensión claramente crítica del discurso, el humor hace acto de presencia, lo cual no sucederá prácticamente nunca en los episodios televisivos fantásticos y de terror de Ibáñez Serrador. El tratamiento de ese humor se concreta en un atrezo caricaturesco y en la introducción de algunos diálogos cómicos.

Ese revestimiento paródico, que produce un efecto de cierto distanciamiento frente a lo narrado, y la decisión de no utilizar los nombres reales de los países implicados en el episodio evitaron a esta obra posibles recortes de la censura, ya que «NN23» contenía una clara denuncia a las dictaduras. En este sentido cabe destacar que la caracterización del protagonista, que en alguna ocasión recita versos de Juan Ramón Jiménez, recuerda inevitablemente a la apariencia del premio Nobel que, como se recordará, tuvo que abandonar España al inicio de la Guerra Civil y, finalmente, murió en el exilio.

De forma paralela a *Mañana puede ser verdad* y, sin duda, influidos por su éxito, se emiten en televisión otras producciones que exploran el terror y la ciencia ficción. Tan sólo unos meses más tarde del estreno de «El zorro y el bosque», TVE empieza a incluir en su programación episodios de la serie norteamericana *The Outer Limits* (ABC, 1963-1965), traducida como *Rumbo a lo desconocido*. Se trataba de un formato muy similar a lo que estaba haciendo paralelamente Ibáñez Serrador dentro de la producción propia de la cadena. Se emitieron una quincena de episodios, con una frecuencia semanal, desde el 7 de octubre de 1964 hasta el 24 de febrero de 1965. La

serie volvió a los televisores españoles de forma más continuada a partir del 18 de noviembre de 1966, una vez hubo terminado la primera temporada de *Historias para no dormir*, y se mantuvo en antena hasta el 27 de agosto de 1968, es decir, que compartió programación tanto con la segunda temporada de la popular serie de Ibáñez Serrador (1967-1968) como con la menos conocida *Doce cuentos y una pesadilla* (Juan Tébar, Luis Calvo Teixeira y Carlos Jiménez Bescós, 1967), a la cual nos referiremos más adelante. Además, Ibáñez Serrador enmarcó en el espacio *Historias para no dormir* al menos un episodio de *The Outer Limits* («Demon with a glass hand», presentado como «La mano», el 11 de febrero de 1966), precedida por la correspondiente careta y la habitual presentación del realizador uruguayo, donde explica a la audiencia que, cuando la complejidad de la producción de los capítulos de *Historias para no dormir* no permitieran llegar a tiempo para emitir el programa cuando se esperaba, les ofrecerían en su lugar una pieza televisiva importada enmarcada en el género del terror. Esto sucedió la segunda vez que la careta de la serie vio la luz en televisión.

En cuanto a las primeras réplicas en el género del terror, cabe destacar la emisión de una versión televisiva de «La pata de mono», de W. W. Jacobs, en *Estudio 3*, un episodio con guion de Alfredo Bañó y dirección de Gabriel Ibáñez que se emitió el 31 de agosto de 1964 en paralelo a *Mañana puede ser verdad*, pero que desgraciadamente no se conserva en el archivo de TVE.

Nos encontramos, pues, con una situación similar a la que se dio en Argentina, unos cinco años antes, con los primeros trabajos de Ibáñez Serrador: un contexto televisivo en el que las historias de terror y de ciencia ficción empiezan a tener una presencia considerable en las parrillas de programación, favorecidas por las primeras incursiones del realizador uruguayo en el medio televisivo español.

2.2.3. *Tras la puerta cerrada*: «El último reloj». La apuesta por el terror

En ese contexto en el que, como hemos ido señalando, Ibáñez Serrador ve aseguradas las posibilidades de éxito de público con las historias de terror, realiza un *remake* de gran calidad de uno de los guiones que le había deparado un mayor éxito hasta el momento: su adaptación personal de «El corazón delator» de Edgar Allan Poe, que ya

había fascinado a la audiencia televisiva y cinematográfica argentina³⁵. Esta producción, que aquí recibió el título «El último reloj», también marcará un importante punto de inflexión en su trayectoria televisiva española, porque Ibáñez Serrador escoge esta obra de terror para representar por primera vez a España en el festival internacional de televisión de Montecarlo (1964) y logra con ella una mención especial. Es decir, que el realizador no sólo apostó por el género como una forma segura de calar en la audiencia autóctona, sino que además buscó con ello reconocimiento internacional.

«El último reloj» se emitió en el espacio *Tras la puerta cerrada* el 18 de diciembre de 1964, un mes después de la emisión de «Los bulbos» en *Mañana puede ser verdad*. Si «Los bulbos» obtuvo el favor del público, pese a que la obra no igualaba en calidad a otras obras anteriores de Ibáñez Serrador, «El último reloj» obtuvo también el de la crítica nacional y europea, que avaló la apuesta que el realizador estaba haciendo por el género. Además, al obtener una mención especial por este guion, Ibáñez Serrador contribuyó también a la revalorización de Edgar Allan Poe en España, pues desde ese momento realizó otras adaptaciones de textos del autor norteamericano que, poco después, generarían réplicas en otros autores televisivos, como veremos en el tercer capítulo de esta tesis. Ibáñez Serrador supo adaptar fielmente la poética de Poe a la televisión, ya que sus añadidos argumentales refuerzan el efecto terrorífico y las ideas ya existentes en el relato sin desvirtuar en absoluto el original. En *El regreso y otras historias para no dormir* (1998: 295), el director presenta la transcripción del guion de «El último reloj» revelando la técnica que utilizó también en otras adaptaciones de Poe que comentaremos más tarde:

En mi propósito de respetar por completo la obra original, demasiado corta para llevarla a la pequeña pantalla tal y como fue escrita, construí una trama ajena al cuento de Poe, pero que desemboca en una escena final, donde se transcribe con toda fidelidad la escueta y alucinante narración-monólogo del maestro. La hice para evitar «estiramientos» que, además de debilitar la inmensa fuerza de Poe, podrían causar tedio en el espectador.

La principal diferencia existente entre el original y la versión de Ibáñez Serrador es que el protagonista de «El último reloj» no sólo se obsesiona con el ojo velado del viejo, sino con todo tipo de imperfecciones, lo que lo convierte en un asesino en serie que, antes de matar a su supuesto tío, acaba con la vida de un niño

³⁵ Como señala Mendíbil (2001: 8): «Si de algo debería presumir, y con creces, es de saber observar a la audiencia, de saber escuchar lo que están pidiendo en cada momento»

inválido, y sugiere que otras personas con deformaciones similares que se han cruzado en su camino han seguido el mismo destino. En la película de Carreras fue el propio Ibáñez Serrador quien interpretó al maniático psicópata, mientras que en el episodio de TVE fue Manuel Galiana quien encarnó el mismo papel. Si bien en el relato de Poe el narrador protagonista revela desde el principio su estado inestable y nervioso, en el de Ibáñez Serrador éste se presenta como un joven amable y encantador, hasta que su obsesión enfermiza y sus asesinatos salen a la luz.

Gracias a la calidad del guion –original a la par que respetuoso con la poética del texto de partida– y al excelente tratamiento audiovisual con el que se puso en antena, TVE obtuvo su primera mención en un festival internacional. A partir de ese momento, la televisión pública española empezó a competir en otros festivales europeos con nuevas producciones propias, una salida al exterior que convenía al régimen dictatorial porque daba una cierta apariencia de libertad de expresión ante otros países del continente.

Sólo un año después, TVE volvió a ganar premios con una pieza no mimética, la distopía *Un mundo sin luz*, con la que obtuvo la Placa de Oro y Premio del Jurado en el IV Festival Internacional de Berlín de 1965. Este telefilme fue dirigido por Pedro Amalio López y adaptado por Alfredo Muñoz sobre una idea original de Carlos Buiza³⁶. El guion plantea la desaparición de todos los niños de la faz de la Tierra: éstos han sido secuestrados por unos seres extraterrestres que pretenden dar una lección a los adultos humanos, que sólo podrán salvar a su especie si demuestran que son capaces de entender y respetar a los niños, cuya vida ponen continuamente en peligro en un contexto de perpetua guerra mundial. Alfonso Merelo (2003) señala los «valores humanos» presentes en el filme como una de las principales causas de que la pieza obtuviera el premio en este festival: «Buiza se muestra como un pacifista convencido y mediante su alegoría expresa, no sólo el temor a la guerra, mera excusa narrativa, sino el temor a que la humanidad pierda una serie de valores que él cree fundamentales». Que presentaran y premiaran esta obra es también crucial para entender la trayectoria que va a seguir Ibáñez Serrador en el cultivo de un tipo de ficciones más cercanas a lo alegórico desarrollado en «NN23»³⁷ –una pieza con la que, evidentemente, *Un mundo*

³⁶ El escritor Carlos Buiza la publicó como novela corta en la colección Edhasa de la editorial Nebulae, en 1967.

³⁷ Nótese que ambos guiones coinciden en presentar una civilización extraterrestre que amenaza con acabar con la raza humana si ésta no cambia ciertos aspectos de su sociedad (aunque, en «NN23», se trate al final de una broma con tristes consecuencias).

sin luz tiene mucho en común– que al género terrorífico en el que se enmarca «El último reloj».

En el momento en el que premian el telefilme de Pedro Amalio López, Ibáñez Serrador estaba muy atento a lo que sucedía en estos certámenes, con la intención de captar qué es lo que despertaba un mayor interés en el jurado, ya que el objetivo principal era conseguir premios y reconocimiento internacional³⁸. Con esa premisa, un año más tarde decide presentar a concurso *El asfalto*, medimetroraje con el cual obtiene, entre otros premios, la Ninfa de oro al mejor guion del Festival de Montecarlo en 1967. Hablaremos de esta obra con más detenimiento en el siguiente capítulo, ya que se integró en el espacio *Historias para no dormir*, pero es esencial que destaquemos aquí que para realizar esta obra se basó, precisamente, en un argumento de Carlos Buiza, el mismo autor de la idea original de *Un mundo sin luz*, pieza con la que tiene en común un fuerte carácter crítico que agradaba al jurado y que, como ya hemos apuntado, da cierto aire de libertad de opinión en una España dictatorial que quería cambiar su imagen en el exterior. A Ibáñez Serrador todo esto le sirvió como pretexto para realizar una de las obras que más le satisfizo a lo largo de toda su carrera (Serrats Ollé, 1971).

Como señala García de Castro (2002: 49), «los programas multipremiados de Ibáñez Serrador ayudaron a TVE a introducirse en los ámbitos de la televisión europea». Además, a partir de los primeros premios internacionales que consigue la televisión pública española, el régimen decide aumentar la inversión en su única cadena, con el objetivo de «potenciar la capacidad de influencia social del medio» (Ibídem, 2002: 34), lo cual desemboca en la segunda mitad de los años sesenta en una serie de mejoras técnicas en la televisión que sin duda van a dar lugar a un contexto propicio para las nuevas producciones televisivas de Ibáñez Serrador y los guionistas y realizadores que le siguieron. Esto es de gran relevancia porque es entonces cuando el director realizará sus mejores episodios de *Historias para no dormir*, que no sólo destacaron por la originalidad y madurez de sus guiones, sino también por un perfeccionamiento técnico que fue posible gracias a los nuevos medios con los que contaba la cadena.

A mediados de los años sesenta los nuevos platós de Prado del Rey introducen los sistemas de edición que harían posible el montaje de vídeos que, como indica García de Castro (2002: 35-36), empezarán a consolidar «una auténtica gramática de la ficción televisiva española». El historiador también subraya la importancia de la

³⁸ Véase *Ya* (1987: 55-56).

creación del segundo canal, el UHF³⁹, que se ofreció como campo de pruebas a la «segunda generación de realizadores vinculados a la Escuela Oficial de Cinematografía», quienes aportarían «una nueva voluntad innovadora». Con ese nuevo panorama técnico y artístico, Ibáñez Serrador se impone «como nexo entre la primera y la segunda generación» de autores de las primeras series de televisión (García de Castro, 2002: 41).

Ese «progresivo crecimiento y modernización de los recursos técnicos y artísticos en la producción de series» que subraya García de Castro (2002: 34-35) se vio acompañado de una ampliación del horario de emisión⁴⁰. Con estas medidas, el Ministerio de Información y Turismo, bajo el mandato de Manuel Fraga, no sólo pretendía convertir la televisión en un «gran instrumento de difusión cultural y propaganda política», sino también en un atractivo soporte publicitario que, en pleno desarrollismo económico, invitara a consumir al creciente número de televidentes. Con la intención de conseguir una mayor audiencia, el gobierno también impulsó, a partir de 1964, la creación de teleclubs.

En ese contexto propicio a la creación de nuevas series de televisión, con mejores capacidades técnicas, y en el que empiezan a destacar los autores televisivos que apuestan por la creación de un lenguaje propio para el medio, Ibáñez Serrador decide empezar una nueva serie. Para sus contenidos, pretende recoger en un mismo espacio lo que había generado una mejor respuesta del público español hasta el momento: el suspense, el terror y la ciencia ficción. A todo eso añade otro género con el que ya había experimentado en Argentina y que, ahora, quería probar en España: lo fantástico.

2.3. *HISTORIAS PARA NO DORMIR* (1966-1968)

La serie de ficción de Ibáñez Serrador más recordada por la audiencia española, así como la más relevante en el desarrollo de lo fantástico televisivo español a lo largo del siglo XX, se compuso de dos temporadas emitidas entre 1966 y 1968, a la que habría que sumar cuatro episodios de una tercera temporada muy posterior (1982) que quedó

³⁹ El canal UHF empezó a emitir el 1 de enero de 1965, si bien es en noviembre de 1966 cuando consta de una programación regular.

⁴⁰ De este modo, «en la temporada 67-68, las dos cadenas de TVE llegan a emitir ya semanalmente doce horas y media de programación dramática» (García de Castro, 2002: 35).

inconclusa. La etapa que nos interesa, por su relevancia en los orígenes del género en este medio audiovisual, es la que ocupa la segunda mitad de los años sesenta⁴¹. La primera temporada comenzó el 4 de febrero de 1966 y finalizó el 24 de junio de ese mismo año, incluyendo 15 historias (algunas de ellas, divididas en dos episodios). La segunda temporada, que sólo constó de 8 episodios autoconclusivos, se extendió entre el 20 de octubre de 1967 y el 23 de febrero de 1968. Todas estas piezas televisivas se emitieron a partir de las once de la noche, en el mismo horario que habían seguido la mayoría de sus producciones para el espacio *Mañana puede ser verdad*.

Ibáñez Serrador se encargó de la realización y la redacción de los guiones, si bien la idea original de algunos de ellos proviene de colaboradores que luego tendrían un importante papel en el desarrollo de lo fantástico en sus diferentes manifestaciones (literatura, cine y televisión), como Carlos Buiza, Fernando Jiménez del Oso y, sobre todo, Juan Tébar, de quien hablaremos con mayor detenimiento en el tercer capítulo de esta tesis.

El denominador común de los episodios de *Historias para no dormir* es la experimentación con el miedo, la relevancia del elemento inquietante en todos los episodios, aunque la alteración del ánimo es diferente según el riesgo al que nos enfrenta cada argumento. La reacción del protagonista será muy distinta si éste teme por su integridad física o si se trata de una angustia provocada por la revelación de algo imposible, aunque en ambos casos permanezca un sentimiento similar. Como indica Jean Delumeau (1989), la psicología distingue claramente el *miedo* de la *angustia*: mientras el primero es una reacción individual ante una amenaza conocida, la angustia es la respuesta colectiva ante el peligro desconocido, ya sea por falta de información o porque «trasciende nuestra razón». No obstante, en la mayoría de casos la angustia va acompañada de la sensación de miedo, y viceversa, así que «por eso no carece de razón que el lenguaje corriente confunda miedo y angustia significando de este modo inconscientemente la compenetración de estas dos experiencias, incluso si los casos límite permiten diferenciarlas con nitidez» (1989: 32). Por eso, nos referiremos a esta sensación negativa que comparten los episodios de *Historias para no dormir* como *miedo*, tal y como recomienda David Roas (2006b), por comodidad, y porque en las diferentes manifestaciones terroríficas de la serie la amenaza física suele acabar consumándose.

⁴¹ Véase la cronología y fechas de emisión de los episodios en el Anexo.

Sí es relevante diferenciar entre el *miedo físico* y el *miedo metafísico* (Roas, 2006b) para apoyar la definición de lo fantástico que ya indicamos al inicio de la tesis, ya que, a diferencia de otras categorías estéticas, en el género fantástico el efecto derivado del miedo metafísico es condición necesaria. El *miedo metafísico* o *intelectual* se produce cuando irrumpe algo que resulta imposible explicar mediante las leyes que rigen la idea de realidad que el sujeto comparte con las personas de su entorno. Como señala Roas (2006b: 111), este tipo de miedo es «propio y exclusivo del género fantástico» porque «toda narración fantástica (sea cual sea su forma) tiene siempre un mismo objetivo, la abolición de nuestra concepción de lo real, y, producto de eso, un mismo efecto: inquietar al lector». En cambio, el *miedo físico* o *emocional* es «aquél en el que se ve afectada la integridad física del personaje y que se traslada –emocionalmente– al lector o espectador» (2006b: 99). En *Historias para no dormir*, los episodios que entrañan un miedo puramente físico pertenecen al género del terror, al de la ciencia ficción y, en menor medida, al género policíaco, mientras que entre aquellos en los que domina el miedo metafísico se encuentra el género fantástico y lo que, como explicaremos más adelante, podríamos llamar alegorías.

Antes de explorar las diversas formas que adopta el miedo en *Historias para no dormir*, es preciso definir los géneros que cultivó la serie e indicar cuáles son los episodios que se enmarcan en cada uno de ellos.

2.3.1. Los géneros

Género policíaco

El primer episodio de *Historias para no dormir* –«El cumpleaños», emitido el 4 de febrero de 1966– responde a las premisas estéticas y temáticas del género policíaco, ya que describe la preparación de un crimen aparentemente perfecto, en un entorno de suspense creciente que llega a su punto culminante en un desenlace sorprendente e irónico donde los planes del asesino quedan trastocados irremediabilmente. Se trata de una adaptación bastante fiel del relato de Fredric Brown «Nightmare in yellow»⁴², en el que el protagonista describe con orgullo cómo hoy, día en que cumple cincuenta

⁴² Relato publicado por primera vez en la revista *Dude* en 1961.

años, llevará a cabo un plan perfecto para robar el dinero del banco donde trabaja y matar a su esposa para iniciar una nueva vida en el extranjero. Sin embargo, justo después de asesinar a su mujer en la puerta de su casa, lo sorprenden con las manos en el cadáver todos los invitados de la fiesta sorpresa que le aguardaba dentro de su hogar. Esa primera propuesta cuenta con algunos recursos estilísticos atípicos en la poética de Ibáñez Serrador, tanto en lo que se refiere a su obra anterior como posterior. Nos referimos al tratamiento audiovisual, como la sucesión de planos detalle de la primera y la última secuencia del episodio, y, sobre todo, el hecho de que toda la pieza está narrada en off, sin diálogos. Tanto el argumento como el estilo de este episodio son muy fieles al cuento original.

Esa realización tan inusual en su obra es coherente con la declaración de intenciones que anuncia el prólogo de ese primer episodio, en el que Ibáñez Serrador advierte que esta nueva serie pretende «limpiar, o intentar limpiar, el género de suspense y de terror de muchos de sus tópicos, de sus lugares comunes», y que, por ese motivo, «hemos rogado a nuestro decorador que no construya viejos caserones ni castillos lóbregos, y hasta vamos a pedirle a nuestro amigo Mariano Medina que aleje de nuestros programas toda clase de huracanes, rayos, tempestades, lluvias, truenos, etc.». Si bien «El cumpleaños» respeta esas condiciones, la mayoría de episodios de la serie acabaron reproduciendo, precisamente, esos tópicos que, si bien eran muy habituales en el cine y la literatura de terror importada, eran insólitos en la producción propia televisiva contemporánea española.

Además de constituir un caso singular teniendo en cuenta la poética que caracterizó la serie, «El cumpleaños» supone una de las pocas muestras de género policíaco que realizó Ibáñez Serrador para este espacio. No obstante, su elección para el primer capítulo confirma la influencia que tuvo la serie *Alfred Hitchcock Presents* (CBS y NBC, 1955-1965) en *Historias para no dormir*, ya que en el programa norteamericano predominaron los relatos de crímenes y otros argumentos de suspense que también podemos enmarcar en el género policíaco. El carácter autoconclusivo de la mayoría de los episodios, el desenlace sorprendente y el tono humorístico de los prólogos con los que Hitchcock presentaba cada programa son otros de los elementos que Ibáñez Serrador tomó conscientemente de la propuesta televisiva del director británico, así como de otras series similares a las que nos referiremos más adelante.

En *Historias para no dormir* sólo encontramos tres ejemplos más de género policíaco: «La oferta» (emitida el 11 de marzo de 1966), «El aniversario» (22 de abril

de 1966) y «La broma» (17 de junio de 1966). Es decir, todos ellos se encuentran concentrados en la primera temporada de la serie. En «La oferta», un alto cargo de la mafia explica a un desconocido que no puede aceptar lo que le ofrece –tanto la identidad del hombre como la naturaleza de su oferta son ocultadas a la audiencia– porque ya tiene todas las riquezas y placeres que pueda desear, tal y como queda ilustrado por medio de varios flashbacks. El giro del desenlace revela que el hombre desconocido es el carcelero de la prisión en la que se encuentra convicto el protagonista, y que lo que le ofrecía al gánster era una última voluntad antes de ejecutarlo. «El aniversario» también asombra a la audiencia cuando se descubre que Danny, el amable yerno de un comisario de policía retirado (el señor Stinger) es, en realidad, el vengativo hijo de un criminal que murió tiroteado por las fuerzas del orden, lo cual le valió a Stinger el ascenso a comisario. Danny, tras dedicar largo tiempo a ganarse la confianza de su suegro, consigue acorralarlo en su casa tal y como él hizo con su padre, y ambos mueren acribillados por la policía. Como vemos, estos episodios tienen en común la ironía que acaba envolviendo una muerte planificada (tal y como sucede en muchos de los episodios de la serie de Hitchcock). «La broma» también plantea una venganza irónica similar: una mujer asesina a su marido (el director de un concurso de televisión) con la ayuda de su amante, descubriendo poco después de cometer el crimen que él conocía perfectamente sus planes y se dejó matar porque estaba mortalmente enfermo, no sin antes avisar a la policía y encargarse de que los participantes de su concurso encontrasen su cadáver en directo, en el lugar donde sabía que su mujer lo iba a enterrar. Como ya advirtieron Jiménez y Pérez (2012: 20), «La broma» se inspira en el episodio de *Alfred Hitchcock Presents* «The Jokester», escrito por Robert Arthur Jr, y emitido el 19 de octubre de 1958, otra evidente muestra de la influencia que tuvo la serie estadounidense en el desarrollo de *Historias para no dormir*.

El terror físico

El género de terror tiene como objetivo alterar el estado de ánimo del lector a través del miedo. La mayoría de los episodios de *Historias para no dormir* pueden ser enmarcados en esta categoría estética. Sin embargo, se hace necesario distinguir entre las obras que cultivan un terror fantástico y aquellas en las que el horror se produce

mediante una amenaza puramente física, donde no existe conflicto alguno con el concepto de realidad. Para diferenciarlos, utilizaremos el término *terror físico* frente a los episodios de género *fantástico*. En los primeros la integridad del personaje se ve amenazada de una forma directa, mientras que en los segundos la sola presencia de lo imposible ya produce terror, tanto si alguna vida está en riesgo como si no –por mucho que, en la mayoría de los episodios de *Historias para no dormir*, se acabe consumando la amenaza física.

Tanto el terror físico como el fantástico requieren una ambientación realista. En el primero, donde todo lo que sucede puede ser explicado por las reglas convencionales de lo que entendemos por realidad, la puesta en escena realista es necesaria para conseguir que lo narrado sea verosímil, creíble –dentro del pacto ficcional. Y en el segundo es necesario describir un ambiente con suficiente mimetismo como para que la irrupción de lo imposible suponga un conflicto con el orden establecido: el relato fantástico «supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo» (Caillois, 1970: 14).

Teniendo en cuenta los rasgos que diferencian estos dos géneros, así como aquellos que tienen en común y que permiten distinguirlos de otras categorías que también estuvieron presentes en *Historias para no dormir*, encontramos solamente tres episodios de *terror físico* frente a las seis historias puramente *fantásticas*. Esas tres propuestas fueron «El tonel» (emitido el 4 de marzo de 1966), «La cabaña» (29 de abril de 1966) y «La promesa» (12 de enero de 1968). La primera de estas historias es una adaptación de «The cask of Amontillado» de Edgar Allan Poe, es decir, que se trata de un *remake* de uno de los episodios de *Obras maestras del terror* que también tuvo su versión cinematográfica para la película homónima de Enrique Carreras. El clímax terrorífico de este episodio se encuentra, de nuevo, en el desenlace, en el que el protagonista empareda vivo en su bodega al hombre que antes lo había ofendido. Aunque, como veremos en el capítulo dedicado a la influencia de Edgar Allan Poe en la poética de Chicho Ibáñez Serrador, el episodio muestra algunas interesantes diferencias respecto al original, que responden al estilo personal del realizador uruguayo sin violentar el relato del que parte. En ese mismo epígrafe comentaremos también la presencia de la poética del escritor estadounidense en «La promesa», un argumento original de Luis Peñafiel que gira en torno al terror a ser enterrado en estado cataléptico, igual que en el texto «The premature burial» de Poe, pero con la diferencia de que la propuesta de Ibáñez Serrador se convierte en el relato de una

venganza, por lo que el tono difiere notablemente del original; está más próximo a la película *Premature burial*⁴³ de Roger Corman (1962), que también parte del mismo terror explorado por Poe pero para hablar de un crimen. Analizaremos estos elementos con mayor detalle más adelante.

El interés de «La cabaña» radica en que se trata de un *fantástico explicado* o *falso fantástico*, es decir, un guion que plantea continuamente situaciones cuya interpretación más probable parece la fantástica, pero que, al final, y de forma bastante precipitada, se resuelve en una explicación racional del fenómeno insólito. En este caso, no se trata de un guion de Ibáñez Serrador, sino del redactor de prensa y radio Alejandro García Planas –que, como ya señaló el director cuando presentó su guion en la revista *Historias para no dormir*⁴⁴, sería más conocido como ufólogo– y el guionista cinematográfico Antonio Cotanda Arnal, ambos debutantes en TVE. «La cabaña» describe, con un eficaz tratamiento del suspense, la transición de Elsa hacia la locura y su suicidio cuando debe enfrentarse de forma repetida a un suceso aparentemente imposible y aterrador. Durante su estancia en una cabaña aislada por la nieve, su amiga y única acompañante muere repentinamente, con lo que se ve obligada a enterrarla en el exterior. Pero, inexplicablemente, vuelve a encontrar su cadáver dentro de la cabaña. Cada vez que repite la inhumación, el cuerpo vuelve a aparecer en distintas partes del refugio. Al final, todo tiene una explicación racional: Elsa era sonámbula, y mientras dormía desenterraba a su amiga y la volvía a situar en la casa. Así nos lo explica el psicólogo de la protagonista cuando encuentran los cadáveres de las dos mujeres. Por tanto, los autores de este episodio no se arriesgan a dejar el extraño suceso sin resolver, evitando que el espectador se quede con la duda de si se trata de un hecho fantástico o no.

Si bien una parte considerable de los episodios de *Historias para no dormir* coinciden en plantear a lo largo de la trama dudas acerca del carácter natural o preternatural del suceso descrito, la mayoría de éstos terminan decantándose hacia lo fantástico, a diferencia de lo que sucede en «La cabaña». Otro ejemplo de *fantástico explicado* lo encontraríamos en uno de los episodios de *Historias para no dormir* emitidos en 1982, «Freddy». En él se narra una sucesión de asesinatos cometidos aparentemente por el muñeco del ventrílocuo protagonista, un personaje obsesionado

⁴³ En España fue traducida como *La obsesión*.

⁴⁴ Este guion se encuentra en *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. IV, núm. 8, 1970, pp. 58-62.

con su marioneta, tal y como sucede en el capítulo de *The Twilight Zone* «The dummy» (escrito por Rod Serling y dirigido por Abner Biberman en 1962). No obstante, en el desenlace descubrimos que el supuesto títere es en realidad el hermano del artista, un enano disfrazado con quien engaña al público. Por tanto, el final de «Freddy» acaba eliminando la posible explicación fantástica, todo lo contrario que el mencionado guion de Rod Serling, donde la amenaza que constituye la marioneta no se consuma en asesinatos sino en un acoso constante al artista que desemboca en la inversión sobrenatural de sus papeles: el ventrílocuo se convierte en muñeco y viceversa.

Ciencia ficción

La ciencia ficción es un género que especula sobre las consecuencias del desarrollo tecnológico y científico, imaginando la existencia de técnicas y mecanismos considerados científicamente realizables en la diégesis, aunque en el mundo del lector aún no sean posibles (Moreno, 2010). Miquel Barceló (1990: 35-36) afirma, citando a su vez a Sam Moskowitz, que lo que caracteriza a la ciencia ficción es «el hecho de que facilita “la suspensión voluntaria de la incredulidad” por parte de los lectores, al presentar una atmósfera de credibilidad científica». En este género, «el elemento determinante es la especulación imaginativa» (Barceló, 1990: 32), como sucede también con lo fantástico, pero con una diferencia esencial: la ciencia ficción «no tiene por origen una contradicción con los datos de la ciencia, sino a la inversa, una reflexión sobre sus poderes y sobre toda su problemática» (Caillois, 1970: 24). Este género fue, junto con el fantástico, el más transitado en *Historias para no dormir*.

Ibáñez Serrador explora, fundamentalmente, tres motivos clásicos de la ciencia ficción: la invasión extraterrestre; la creación de androides y ginoides que adoptan o suplantán la identidad de los seres humanos; y la búsqueda de la felicidad en un futuro distópico. Los episodios que exploran el primero de estos temas son: «La bodega», emitido en dos capítulos, los días 18 y 25 de febrero de 1966; «La alarma», que también fue dividido en dos partes, emitidas respectivamente los días 20 y 27 de mayo de ese mismo año; y, por último, «El vidente», emitido el 17 de noviembre de 1967. «La alarma» nos muestra la preocupación de un físico por el anuncio de la llegada a la Tierra de unos extraterrestres que dicen venir en son de paz, pues tiene la certeza de

que su intención real es destruir el planeta. Este episodio será objeto de un amplio análisis más adelante, por tener la peculiaridad de estar ambientado en España y en el presente del espectador, un rasgo inusual en la literatura y el cine del género hasta el momento.

Como ya apuntamos anteriormente, «La bodega» es una adaptación directa del relato «Boys! Raise giant mushrooms in your cellar!», de Ray Bradbury. Este episodio coincide con «La alarma» en la decisión de ocultar el físico de los extraterrestres: en el capítulo anterior la audiencia no llega a ver a los monstruos porque la acción se desarrolla antes de que aterricen en la Tierra, mientras que, en «La bodega», éstos son invisibles al ojo humano porque se manifiestan por medio de esporas que parasitan el cerebro de los protagonistas y destruyen su voluntad. Volveremos a ello cuando analicemos la influencia de Bradbury en los episodios de *Historias para no dormir*.

«El vidente» también juega a ocultar la fisonomía del monstruo pero, a diferencia de los episodios anteriores, acaba mostrándola al espectador. Este guion, basado en una historia de Juan Tébar, está protagonizado por un grupo de personas que defienden que «la telepatía, la precognición de hechos futuros, la clarividencia,... son objetivos reales que el hombre puede alcanzar», y por ello investigan y ponen en práctica esas capacidades desde un pequeño departamento de la universidad llamado «laboratorio de parapsicología». Cuando varios miembros de este colectivo empiezan a suicidarse sin motivo aparente, sus compañeros investigan el caso, y en poco tiempo van muriendo en circunstancias igualmente extrañas hasta que sólo queda uno de ellos, que descubre que quienes están detrás de todo son unos seres extraterrestres que sólo pueden ser vistos por personas con esas capacidades extrasensoriales desarrolladas, a quienes pretenden eliminar para poder continuar con su invisible y silenciosa invasión sin ser descubiertos. Antes de llegar a la revelación del desenlace, el capítulo parece más inclinado a decantarse por una interpretación fantástica del fenómeno, ya que el espectador puede ver cómo los personajes pierden de repente el control sobre sí mismos y se quitan la vida, y por la presencia en el episodio de elementos aparentemente fantásticos como la telepatía y la evidente presencia de algo incorpóreo que los acosa. No obstante, el desenlace acaba situando este episodio en el género de la ciencia ficción. Como decíamos, es en el final del episodio cuando uno de los alienígenas se hace visible tanto para el protagonista como para el espectador, una impactante escena, muy bien elaborada si consideramos las limitaciones técnicas de la época, que nos presenta uno de los primeros alienígenas de factura española que pudo

ser visto en la televisión de los años sesenta⁴⁵.

Si en «La bodega» y en «El vidente» la principal amenaza es la pérdida del control de la propia voluntad, la supresión de la personalidad para convertirse en una pieza más del plan de unos alienígenas que pretenden gobernar la Tierra, en «El doble» (18 de marzo de 1966) la amenaza a la identidad y a la integridad física de los protagonistas consiste en la sustitución de una persona por un robot aparentemente idéntico a ésta. Al horror que esto entraña se añade la ironía tan característica de las piezas terroríficas de Ray Bradbury, autor del relato que Ibáñez Serrador adaptó fielmente para este episodio de televisión: «Marionettes, Inc» (*The illustrated man*, 1951). La ironía consiste en que las personas que encargaron sus copias robóticas a la empresa clandestina Marionetas S.A. –aún está por aprobar la legislación referente a este tipo de prácticas en 1983, año en el que se sitúa la acción– lo hicieron para escaparse temporalmente de sus respectivos cónyuges, pero resulta que sus copias robóticas acaban enamorándose de sus parejas y deciden matar al humano al que sustituyeron para poder ocupar su lugar.

El otro episodio en el que Ibáñez Serrador explora diversas cuestiones éticas relacionadas con la sustitución de seres humanos por androides y ginoides idénticos se titula «La espera» (6 de mayo de 1966). En esta propuesta, los robots no constituyen una amenaza, sino que ayudan al protagonista a combatir su soledad, negando la pérdida de toda su familia, en un simulacro de vida que se repite cada día, reproduciendo la misma rutina con mínimas variaciones. Como veremos más adelante, aquí la sensación de angustia se sitúa en el dilema que se les plantea a los astronautas que descubren el secreto del profesor Hathaway, ya que deben decidir rápidamente qué hacer con la familia mecánica del profesor cuando éste muere de repente. Se trata, de nuevo, de una excelente adaptación de un relato de Bradbury: «The one who waits». La particular búsqueda de la felicidad del protagonista en medio de un contexto desolador –durante veinte años será el único habitante vivo en Marte–, es también el motivo que impulsa los episodios «El cohete» y «La sonrisa», que también fueron adaptaciones directas de dos cuentos de Bradbury⁴⁶.

⁴⁵ Más adelante, en «El fin empezó ayer» (1982), se explora la invasión alienígena por medio de extraterrestres que adoptan una apariencia humana. Pero, en su forma real, la audiencia sólo podrá ver uno de los brazos del monstruo. El resto del cuerpo se intuye por medio de sombras y por la reacción de los personajes que llegan a verlos.

⁴⁶ El texto original en el que se inspira «El cohete» es el relato de Ray Bradbury «The rocket» (*The illustrated man*, 1951), también conocido como «Outcast of the stars». El episodio «La sonrisa», por su parte, se basa en el cuento «The smile» (*A Medicine for Melancholy*, 1959).

«El cohete» (15 de abril de 1966) plantea un porvenir que podríamos definir, más que como una distopía, como una extensión de la realidad social del capitalismo: por mucho que el ser humano haya soñado con un futuro en el que los cohetes podrían llevar a las personas de viaje turístico por el espacio, cuando esto es por fin tecnológicamente factible sólo puede permitírsele una minoría de personas de la clase alta, mientras que la mayoría de la población, en los límites de la pobreza absoluta, sólo puede soñar con ello. El protagonista, el chatarrero Fiorello Bodoni, gasta gran parte de sus ahorros en comprar un cohete viejo que pretende arreglar para que su familia pueda vivir esa experiencia una única vez. Al final, el espectador descubre que tan sólo se trata de una simulación de Fiorello, pero los niños de la familia duermen felices porque realmente creen que han realizado ese falso viaje. Este desenlace es el menos inquietante de todos los de la serie.

También «La sonrisa» (3 de junio de 1966) termina con un final aparentemente menos negativo de lo habitual. Se nos presenta un futuro distópico en el que los gobiernos eliminan los libros y todas las muestras de arte, como sucedía en el episodio de *Mañana puede ser verdad* «NN23» (1965), pero de una forma mucho más restrictiva, pues se trata prácticamente de una vuelta a la Edad Media. Tanto en «La sonrisa» como en «NN23» aparece un personaje que, a diferencia de los demás, querría ser libre para aprender y conservar lo poco que queda de cultura en el mundo. Por ello, durante la quema pública de algunas obras de arte, el joven se arriesga a rescatar la sonrisa de *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci, un pedazo de lienzo que regala a su hermana enferma para que ambos tengan algo especial a lo que acogerse en un mundo de destrucción y barbarie.

Pese a que los protagonistas de «El cohete» y «La sonrisa» acaban logrando mínimamente su objetivo, ya que consiguen cierta felicidad transgrediendo la realidad distópica que les ha tocado vivir, el final es agrídulce, porque la situación de pobreza y/o represión en la que se encuentran no parece que vaya a cambiar.

Alegorías e «historias para pensar»

En *Historias para no dormir* encontramos una minoría de episodios que, aun recurriendo a los elementos característicos del género fantástico o de la ciencia ficción, no encajan de una forma tan clara en ninguno de sus moldes. Si bien los capítulos a los

que nos referimos provocan cierto miedo o angustia, no persiguen el efecto fantástico ni pretenden aterrorizar a la audiencia por medio del suspense con el que se va descubriendo una determinada amenaza física. Estos episodios utilizan la ironía, lo absurdo, lo hiperbólico, lo fantástico e incluso algunos temas de la prospección científica, pero sólo como un recurso más para invitar al público a reflexionar sobre alguna cuestión de tipo moral o ético; es decir, que todos esos elementos no miméticos quedan supeditados a la dimensión crítica y reflexiva de la pieza. Dadas estas características, Ibáñez Serrador denomina estas obras, en sus correspondientes prólogos, «historias para pensar». Éstas no fueron ideadas en su origen como un episodio más de *Historias para no dormir*, sino como telefilmes destinados a ser presentados a certámenes internacionales, aunque se emitieran igualmente en el espacio de la serie.

El caso más conocido es «El asfalto», la historia de un hombre que acaba siendo engullido por el alquitrán de la carretera, porque ningún transeúnte se digna a ayudarlo a salir cuando queda atrapado en esa sustancia derretida por el calor. Se trata de una alegoría de la insolidaridad humana y una crítica a la burocracia, como comprobaremos en el análisis que realizaremos más adelante. En «El asfalto», el efecto fantástico no se produce porque no hay intención alguna de reproducir fielmente la realidad, condición necesaria para que lo fantástico tenga lugar, ya que el escenario y todo el atrezzo está diseñado con un estilo caricaturesco, los gestos de los personajes son hiperbólicos, el vestuario es atemporal, y el programa comienza con una narración en *off* sobre unos dibujos que atribuyen rasgos humanos a objetos como el asfalto, el sol y los edificios, como si se tratara de una fábula. En las «historias para pensar», el uso del humor está mucho más presente, a menudo de forma grotesca, como sucede especialmente en «El trasplante», situado en un mundo en el que la gente intercambia partes de su cuerpo para seguir una moda impuesta institucionalmente, bajo amenaza de ser marginado y privado de empleo. Pero el humor no hace más que endurecer el crudo desenlace de estos episodios, que siempre acaba siendo dramático e inquietante. Además, como recuerda Vax (1973: 15), «no se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico».

Todos estos elementos nos llevan a señalar la influencia de Franz Kafka en estos episodios. Como señala Calvo Carilla (2005: 94), «al filo de los años sesenta se asiste a una notable reactivación de la presencia de Kafka en España», hasta el punto de convertirse en «una de las referencias de cabecera de la narrativa y de la cuentística

española», aunque hemos de subrayar que tal influjo ya «había arraigado en España en las dos décadas anteriores» (2005: 94), sobre todo a partir del momento en el que *Revista de Occidente* edita la traducción de Borges de *La metamorfosis*, en el año 1945. Desde ese momento, «la atención a la literatura kafkiana fue continuada» (2005: 78), a partir de autores como Carlos Edmundo de Ory, Alonso Zamora Vicente y Guerrero Zamora. Si la poética del autor checo cuajó en la España de los años cuarenta y cincuenta, en la que la proximidad de la guerra y sus desastres acentuó un «sentimiento de culpa colectiva y de su expiación y, en parecida medida, del sinsentido de la vida» (Calvo Carilla, 2005: 100), en los años sesenta

...el magisterio desrealizador de la mirada kafkiana sobre la realidad cotidiana seguirá constituyendo una referencia importante [...], cuando, por unos factores económicos, sociológicos y culturales bien conocidos, los novelistas españoles tengan un acceso más fácil a la experimentación internacional, la cual seguirá teniendo en Kafka una de sus más conspicuas y productivas referencias (Calvo Carilla, 2005: 100).

Las piezas audiovisuales de Ibáñez Serrador que se enmarcan en esta categoría conectan con la obra de los escritores españoles (Juan Benet, Alfonso Sastre, Gonzalo Suárez) que en los años sesenta también experimentan con un tipo de literatura no mimética que utiliza recursos fantásticos para distorsionar la realidad a través de lo grotesco y lo absurdo, un tipo de relatos que podríamos llamar fantástico-alegóricos (Roas y Casas, 2008: 38). Por este motivo, utilizaremos el término «alegoría» para referirnos a estas «historias para pensar» de Ibáñez Serrador.

En la lista de sus «historias para pensar», Chicho incluye, aparte de «El asfalto» (1966) y «El trasplante» (1968), el episodio «NN23» (*Mañana puede ser verdad*). Efectivamente, y como ya hemos señalado antes, esta pieza de ciencia ficción ya empezaba a utilizar los recursos de transgresión estética de la realidad que Ibáñez Serrador desarrollaría de manera mucho más pronunciada en «El asfalto» y en «El trasplante». A veces el director suele referirse a «La sonrisa», «El cohete» y «La espera» como otras «historias para pensar», dado que en ellas también destaca por encima de todo el espíritu crítico con el que se expone alguna situación social que resulta reprobable o una conducta individual éticamente problemática. No obstante, estos tres casos no comparten la estética caricaturesca ni el estilo grotesco que detectamos en «NN23», «El asfalto» y «El trasplante». En ese sentido, las tres adaptaciones de Bradbury están más cerca de las «historias para no dormir» que de las alegorías, si bien no comparten con el resto de episodios de la serie el característico final negativo.

La presencia de episodios propiamente fantásticos en *Historias para no dormir* fue creciendo a lo largo de las dos temporadas clásicas de la serie, siguiendo la misma estrategia que Ibáñez Serrador había utilizado para introducir gradualmente en la televisión española cada uno de los géneros que había cultivado hasta el momento. La ciencia ficción y el género policíaco, que ya contaban con una cierta presencia en TVE desde la llegada de Ibáñez Serrador al medio, ocuparon la mayor parte de la primera temporada de la nueva serie. El impacto que consiguió con la emisión de los dos únicos episodios fantásticos de esa primera etapa⁴⁷ explica por qué Ibáñez Serrador invirtió la presencia de estos géneros en la segunda temporada, apostando claramente por lo fantástico.

Esos dos episodios emitidos durante los primeros meses de existencia de *Historias para no dormir* fueron «El pacto» (5 de marzo de 1966) y «El muñeco» (1 de abril de 1966). En «El pacto», un médico ridiculizado por su teoría de poder curar la locura mediante la influencia magnética –es decir, separando la voluntad del cuerpo– consigue retener el espíritu de su ayudante en el momento de su muerte. Se trata, por tanto, de un *remake* de la adaptación del cuento de Poe «La verdad sobre el caso del señor Valdemar» que Ibáñez Serrador ya había realizado antes para la televisión argentina. Una evidente apuesta por lo fantástico y lo macabro, que culmina en el recordado primer plano de la cara de Valdemar en rápida descomposición. En cuanto a «El muñeco», cabe destacar que su estructura y desenlace –a los que nos referiremos más adelante– son muy similares a los que encontramos en el episodio anterior. En «El muñeco», una niña ataca a su padre con magia negra, influida por el espectro de su antigua niñera, una mujer que practicaba la brujería. El argumento del episodio está inspirado en el relato de Robert Bloch «Sweets to the sweet» (1947), si bien la descripción de la angustia que experimenta el padre ante la presencia espectral en la casa y, también, ante la influencia que este ser fantasmal pueda tener en su hija recuerdan a las reacciones de la institutriz que protagoniza la novela *The turn of the screw* (1898), de Henry James. De hecho, como señala Aída Cordero (2015: 116), las imágenes y la banda sonora que acompañan los créditos del episodio imitan el inicio de la película *The innocents* (Jack Clayton, 1961), una adaptación de la mencionada

⁴⁷ Según se deduce de los comentarios con los que Ibáñez Serrador introduce estos episodios en el pack de DVD en que se comercializó gran parte de los episodios de la serie (TVE/Vellavisión, 2008).

novela de Henry James.

«El muñeco» vuelve a mostrar el primer plano de un cadáver en su desenlace, una imagen que, como sucede en «El pacto», no sólo horroriza por el estado en el que se encuentran esos restos humanos sino también porque es el resultado de un fenómeno imposible: la muerte del protagonista se produce cuando su hija muerde la cabeza del muñeco vudú con el que ya le había agredido previamente. Es el punto álgido de un inquietante episodio que, durante gran parte del metraje, hace dudar a la audiencia sobre la auténtica naturaleza de la niña: ¿son ciertas las acusaciones de brujería a las que la somete su progenitor? ¿o sólo se trata de una cruel forma de maltrato a una niña inocente por parte de un padre mentalmente desequilibrado? Hacia la mitad del episodio, las dudas del espectador empiezan a resolverse, tal y como se podrá comprobar en el análisis que realizaremos más adelante.

Ibáñez Serrador, consciente del efecto que producen en la audiencia las secuencias donde una posible explicación fantástica acosa a los personajes incapaces de encontrar una causa racional, vuelve a experimentar con la ambigüedad genérica en los cuatro episodios fantásticos de la segunda temporada de *Historias para no dormir*. La obra elegida para iniciar esa esperada etapa de nuevos episodios terroríficos de Ibáñez Serrador fue «La pesadilla» (20 de octubre de 1967). En ella, la extraña muerte de seis muchachas de un mismo pueblo lleva a sus habitantes a acusar de vampirismo a un hombre cuya forma de vida nocturna, aislada y alejada de la iglesia concuerda con lo que la creencia popular atribuye a este tipo de monstruo, por mucho que el médico del pueblo lo defienda argumentando que se trata de un hombre que estudia por las noches –por eso descansa de día– y no va a la iglesia porque tiene sus propias creencias religiosas. El proceso con el que se indaga –tanto en el nivel textual como en el audiovisual– en la auténtica naturaleza del supuesto vampiro es el mismo que en «El muñeco», con la diferencia de que en «La pesadilla» las acusaciones son infundadas, ya que detrás de la denuncia que provoca el linchamiento final se encuentra una joven despechada que utiliza pruebas falsas para incriminarlo y convencer a todo el mundo de que él la había atacado. Para el espectador, todo parece corroborar que los hombres del pueblo se equivocan irremediabilmente cuando clavan una estaca en el pecho del desdichado. No obstante, el episodio acaba incursionando en lo fantástico en la última secuencia de la pieza, donde la supuesta víctima despierta de la pesadilla que acabamos de presenciar –descubrimos entonces que todas las secuencias previas estaban relatando un simple sueño– y revela que, efectivamente, se trata de un vampiro

que duerme de día dentro de un ataúd.

Como decíamos, los episodios de *Historias para no dormir* a menudo juegan a generar dudas en el espectador acerca de si la obra que está viendo es fantástica o, por el contrario, el horror acontecido tiene una explicación racional⁴⁸. No obstante, al final, todos los desenlaces esclarecen si se trata de una historia fantástica o de terror físico. Esa decisión de evidenciar la causa natural o sobrenatural de los sucesos terroríficos en cada episodio explica el tratamiento que Ibáñez Serrador le dio al desenlace de la adaptación de «The monkey's paw» (W. W. Jacobs, 1902) para el episodio «La zarpa», un final que se distancia del original por un detalle esencial, como veremos seguidamente. Tanto en el relato como en el episodio, una familia recibe una pata de mono que, según dicen, puede conceder tres deseos a su portador, pero que, cuando se cumplen, conllevan consecuencias trágicas. La familia, que no acaba de creérselo, le pide al amuleto algo de dinero, y al día siguiente reciben esa misma cantidad en concepto de indemnización por la muerte de su hijo en un accidente laboral. La madre, que no puede soportar la pérdida de su único hijo, obliga a su marido a que pida a la zarpa que el joven vuelva a la vida. El padre se horroriza ante tal petición, pues intuye que si su hijo regresa del más allá lo hará con la cabeza aplastada, tal y como quedó a causa del accidente. Es a partir de ese momento cuando la adaptación propone un desenlace distinto. En el cuento de Jacobs, parece que alguien llama a la puerta, pero, justo antes de que la madre consiga abrirla, su marido pide un último deseo a la zarpa, tras lo cual, cuando la mujer logra abrir el último cerrojo, no encuentra a nadie al otro lado. Es decir, que en el relato no podemos saber si su hijo realmente había vuelto a la vida. En cambio, en el episodio de Ibáñez Serrador la audiencia ve cómo el joven sale de su tumba, llega a la casa e intenta entrar, y en este caso es la madre quien, al abrir la ventana y contemplar en qué estado se encuentra su hijo, ruega a su marido que lo envíe de vuelta a la tumba con un último deseo. Por lo tanto, con este giro final, Ibáñez Serrador no deja lugar a dudas de que se trata de una historia fantástica. Aun así, no se muestra en ningún momento el rostro aplastado del joven, cuya horrible apariencia sólo podemos intuir por el rápido cambio de opinión que experimenta la mujer al ver el cuerpo destrozado y descompuesto de su hijo, que queda fuera del encuadre.

⁴⁸ Compartimos en este estudio el criterio de Lovecraft en cuanto a que los supuestos relatos preternaturales no lo son si en el desenlace lo fantástico tiene una explicación natural —es decir, «lo sobrenatural explicado» (Caillois, 1970: 18) o las «narraciones maravillosas explicadas» (Vax, 1973: 11)–

Por otro lado, el relato de Jacobs realiza un interesante juego con el lenguaje que Ibáñez Serrador no conserva en la adaptación. El hijo de la familia, hasta el momento de su muerte, rechaza y ridiculiza el carácter mágico del amuleto con sentencias que luego, irónicamente, se cumplen con un sentido distinto al que el joven les había dado, como podemos ver en el siguiente extracto: «Lo que sí es cierto es que yo no veo el dinero por ninguna parte –repuso el hijo cogiendo del suelo el talismán y dejándolo sobre la mesa–. Y os apuesto cualquier cosa a que nunca lo veré». En su lugar, Ibáñez Serrador añade una nueva línea argumental que ocupa las primeras secuencias del episodio y que, aparte de alargar la acción, da bastantes pistas sobre la autenticidad del poder del amuleto: el espectador contempla cómo el anterior dueño de la zarpa se acaba suicidando al verse atrapado por la maldición. En el relato de Jacobs, lo fantástico reside en el estado de vacilación (Todorov, 1970) en el que se sitúan todas las ominosas casualidades que se suceden en la acción, así como en una atmósfera tensa y terrorífica que invita a la irrupción de lo sobrenatural. En cambio, Ibáñez Serrador rompe la vacilación mostrando cómo el cadáver del joven vuelve a animarse y se dirige hacia la casa de sus padres, donde su madre es testigo de su regreso de ultratumba. La decisión de resolver visualmente la ambigüedad en torno al suceso fantástico responde a la intención de presentar un terror moderado y adaptado a su audiencia, lo cual es un objetivo común en todos los episodios de la serie, tal y como comentaremos más adelante.

«El regreso» también gira en torno a la posibilidad de que una persona vuelva de la muerte, con el agravante de que en este caso sus familiares no quieren que regrese, ya que fueron ellos quienes lo mataron. El episodio describe el crimen que cometen los sobrinos de un tacaño y arisco anciano obsesionado con teorías parapsicológicas, a quien asesinan para robarle el dinero que no piensa cederles en herencia. Las creencias sobrenaturales del viejo, que está convencido de que convive con invisibles presencias del más allá, acercan el episodio a un tipo de fantástico con elementos parapsicológicos que tendrían su réplica en espacios televisivos posteriores como *A través de la niebla* (TVE, 1971) y, sobre todo, a partir de las apariciones en televisión del autor del argumento que desarrolla el episodio, Fernando Jiménez del Oso⁴⁹. Como sucede con «La pesadilla», este episodio también presenta un falso desenlace racional para después, inmediatamente, sorprender al espectador con un giro

⁴⁹ Presentador del programa de divulgación parapsicológica *Más allá* (TVE, 1976).

fantástico: la secuencia en la que Ricardo muere de un ataque al corazón al creer que el espíritu de su tío ha vuelto de la muerte para vengarse, es seguida por otra secuencia que revela que todo forma parte de un montaje urdido por su prima Teresa, para quedarse con la totalidad de la herencia; no obstante, inmediatamente después vuelven a repetirse los fenómenos paranormales que ella había fingido antes, con la diferencia de que en esta ocasión son reales: así lo constata la audiencia y el personaje de Teresa cuando ven salir la mano del tío Enrique de la caja fuerte donde habían escondido su cadáver. Este episodio, a diferencia del resto de propuestas de la serie enmarcadas en el mismo género, se ambienta en el presente del espectador. A pesar de la innovación que esto supone, no podemos decir que *Historias para no dormir* incurriera en lo fantástico cotidiano⁵⁰, ni en este episodio ni en ningún otro de la primera y segunda temporada de la serie, pues incluso «El regreso» tiene más relación con la clásica *ghost story* que con el tipo de fantástico que exploraría Ibáñez Serrador en *El televisor* (1974) y en *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), propuestas a las que nos referiremos más adelante. En «El regreso», los fenómenos sobrenaturales suceden en una vieja mansión oscura, donde destacan escaleras y largos pasillos que, como es habitual en *Historias para no dormir*, serán lentamente escrutados por los aterrados protagonistas, para enfatizar el suspense por medio del *travelling*. La primera vez que la casa aparece en pantalla se expone mediante un plano de conjunto de la escalera, acompañado de un trueno y de una de las conocidas músicas de misterio de la serie. Se trata, por tanto, de la reproducción de una misteriosa casa gótica, un tipo de vivienda que se aleja de la vida cotidiana del espectador y alude a las típicas mansiones de las clásicas películas de terror de la productora Universal. Si bien es cierto que el espectador sí puede reconocer su entorno cotidiano en los espacios que aparecen al inicio del episodio –una tienda de electrodomésticos y un restaurante actuales–, en éstos no sucede nada inusual, pues los fenómenos fantásticos y terroríficos de la obra se concentran en las secuencias que tienen lugar en la inquietante casa del tío Enrique.

En ese sentido, no se diferencia mucho del episodio «La casa», inspirado en una idea de Juan Tébar. En una aldea europea⁵¹ del siglo XIX, el espíritu de una mujer asesinada seduce y mata a los hombres que se acercan a su antigua morada: una mansión oscura y llena de telarañas. Es, quizá, el episodio que mejor ejemplifica esa

⁵⁰ Insistiremos en este concepto cuando analicemos *El televisor*, telefilme que sí se enmarca plenamente en esa tipología del género.

⁵¹ A pesar de los apellidos franceses de los personajes, varios elementos de la trama recuerdan elementos de la geografía española, como comentaremos más adelante.

ambientación tan habitual en la serie, y es, también, el episodio que concentra una mayor cantidad de los tópicos más clásicos de la *ghost story*: un hombre joven y culto se traslada de la ciudad a una aldea para heredar una mansión que, según los aldeanos, está maldita por la presencia del fantasma de una mujer que fue asesinada por su marido, de un hachazo en la frente, en un ataque de celos. El joven, haciendo caso omiso a las supersticiosas advertencias de los aldeanos, decide pasar allí la noche, a pesar de la tormenta. Para su sorpresa, constatará la existencia de la hermosa fantasma, quien, después de atraerlo con su misteriosa y seductora voz, acabará asesinandolo. También incorpora al final un elemento macabro, pues la hija del mesonero descubre el cadáver del hombre y la auténtica apariencia del fantasma: el rostro cadavérico de un muerto con una brecha en la cabeza. Esa imagen en primer plano es la que cierra el episodio.

Como se ha podido comprobar, el tema que tienen en común los seis episodios fantásticos de *Historias para no dormir* es el de la permanencia monstruosa del alma después de la muerte, ya sea en forma de fantasma, de vampiro o de restos humanos animados. Si bien es cierto que este era uno de los motivos más frecuentes en la literatura fantástica publicada en España hasta el momento, ya existían manifestaciones contemporáneas del género que exploraban otras vertientes como lo fantástico temporal o espacial o que, aun desarrollando los mismos mitos y arquetipos, les daban un tratamiento más novedoso (Roas y Casas, 2008). No obstante, Ibáñez Serrador, en esas primeras manifestaciones televisivas de lo fantástico, apuesta por un motivo clásico y un tratamiento igualmente tradicional del género. Esa elección determinaría el camino que tomaría el cultivo del género en la televisión en los años inmediatamente posteriores a la serie, como veremos en el tercer capítulo de esta tesis. Sobre el tratamiento estético con el que Ibáñez Serrador ofrece este tema a los espectadores, hemos ido apuntando algunos elementos esenciales, pero nos referiremos a ellos con mayor detalle en el siguiente capítulo, donde también se explorarán los rasgos temáticos y estéticos que tienen en común los episodios de *Historias para no dormir*, independientemente del género en el que se enmarcan.

2.3.2. La fórmula para el insomnio

Prólogos teñidos de humor negro

Los episodios de *Historias para no dormir* se caracterizaron, en su gran mayoría, por el gran contraste existente entre sus presentaciones humorísticas y sus desenlaces desesperanzadores y terroríficos. Lo primero que los espectadores veían en cada programa después de la careta de entrada era, pues, a su director, Narciso Ibáñez Serrador, presentando brevemente el episodio que se emitiría a continuación, recurso que ya había utilizado en *Mañana puede ser verdad*⁵². En estos prólogos, el intérprete bromeaba sobre los comentarios de los críticos, con ironía y humor negro, y hablaba de las intenciones de la serie parodiándose a sí mismo y a su propio programa, influido evidentemente por el tono de los prólogos de *Alfred Hitchcock presents*. En el primer programa⁵³ de la serie norteamericana, el director británico señala cómicamente sus intenciones:

Hola amigos. Soy Alfred Hitchcock, y hoy tengo el placer de presentar la primera de una serie de historias de suspense y misterio titulada, extrañamente, *Alfred Hitchcock presenta*. Yo no voy a actuar en estas historias. Tan sólo haré breves apariciones. Algo así como un complemento antes y después de cada historia para presentar el título a aquellos que no sepan leer y para recordar los hechos a aquellos que no los comprendan.

Ibáñez Serrador reconoce esta y otras influencias directas en el prólogo de «La oferta»:

Desde que iniciamos nuestras historias para no dormir, hicimos que las presentaciones que sirven de prólogo a cada programa no fuesen formales. Y que se rematasen siempre con un chiste, un *gag* cómico. Esto no es nuevo, ni mucho menos. Hitchcock presenta así todas sus series de televisión. Aquí en España Adolfo Marsillach, hará unos dos años aproximadamente, iniciaba también con una broma sus adaptaciones de los libros de William Irish. Hasta uno de los semanarios festivos más populares entre nosotros publica al final de cada uno de sus números una sección titulada «Tiembale usted después de haber reído».

Si tenemos en cuenta que en la careta de *Historias para no dormir* lo primero que aparecía detrás de la puerta chirriante que se abría en la oscuridad era la frase «Narciso Ibáñez Serrador presenta...», se hace aún más evidente que el realizador

⁵² La transcripción de «Los bulbos» (episodio de *Mañana puede ser verdad*) en la revista *Historias para no dormir* incluye el prólogo, que concluye con las siguientes palabras: «Les aconsejo que vean este capítulo... En él les narraremos algo que por lo fantástico puede que les parezca imposible..., pero, eso sí, recuerden que mañana...», «Mañana puede ser verdad» (Ibáñez Serrador, 1972: 47).

⁵³ «Revenge», estrenado el 2 de octubre de 1955 en la CBS.

uruguayo tomó como modelo ese formato de presentaciones de la serie *Alfred Hitchcock presenta*, donde el director británico también anunciaba su nombre en primer lugar como anfitrión y garante de la calidad de la selección de historias contenidas en dicho espacio. Como señala Mendíbil (2001: 8), «desde que Chicho empezó a aparecer antes del capítulo de la semana, los televidentes empezaron a relacionar, por primera vez, la obra con su creador [...]. Así nace una fórmula insólita en el panorama televisivo de nuestro país que es el programa con firma».

En sus prólogos, Ibáñez Serrador aparece normalmente en pleno estudio, entre las cámaras y, a diferencia del director británico, aparenta leer su introducción en un portapapeles. El director uruguayo, que como se recordará empezó su carrera como actor de teatro, afirma que se aprendía de memoria lo que tenía que decir en los prólogos, pero prefería mostrarse leyendo ante la audiencia con una intención muy clara:

La táctica la aprendí de García Sanchiz. En sus charlas a veces se perdía a propósito, hacía como que no encontraba la idea y la volvía a retomar. Era una manera de hablar que daba sensación de frescura y que cautivaba la atención. Antes de las presentaciones estudio de memoria lo que tengo que decir y ya en el aire trato de dar a mi monólogo ese punto de «improvisación» que no me haga parecer un locutor formal e incite al espectador a permanecer atento por si se me escapa un «camelo» o una barbaridad. Creo que así se logra romper el distanciamiento con el público y conseguir una mayor «intimidad», algo primordial en todo programa de televisión (Serrats Ollé, 1971: 69).

También con el objetivo de lograr esa mayor intimidad, algunas de las presentaciones de Ibáñez Serrador se grababan en un decorado que representaba un lugar cotidiano para la audiencia, como una cocina, un restaurante o una calle española. En estas ocasiones, el director se centraba más en el *gag*, frecuentemente de humor negro, que en introducir el capítulo que venía a continuación. En otras ocasiones, la presentación tenía lugar en ambientaciones lúgubres en las que la entrada en escena de Ibáñez Serrador era más tardía, permitiendo una deliberada confusión entre la presentación y el episodio, hasta el momento en el que Chicho Ibáñez Serrador hacía acto de presencia. En este sentido, cabe destacar la introducción de «El vidente», cuyo inicio imita una secuencia de la serie *¿Es usted el asesino?*, mostrando el característico encuadre de los pies y el paraguas del criminal mientras camina de noche buscando una nueva víctima. Descubrimos que se trata del director de *Historias para no dormir* cuando éste se clava accidentalmente en el pie la afilada cuchilla oculta en el paraguas y la cámara muestra por fin el rostro de Ibáñez Serrador, que

empieza a discutir con la voz en off. De este modo el director satirizaba sobre la confusión con la que el público solía atribuirle la autoría de este espacio que, en realidad, estaba a cargo de su padre, como ya hemos comentado anteriormente.

Alfred Hitchcock no fue el primero en ejercer de anfitrión de historias de terror con un tono paródico y humorístico. Jiménez y Pérez (2012: 13) mencionan en este ámbito las presentaciones del programa norteamericano *The Vampira Show* (KABC-TV, 1954-1955), presentado por Vampira (Maila Nurmi), que en este caso contenía películas clásicas de terror de los años treinta y cuarenta (Skall, 2008: 295-308). En este mismo sentido, pero después de que Hitchcock empezara a hacerlo, cabe mencionar *House of Horror* (KPTV, 1957-1958), presentado por Tarantula Ghoul (Suzanne Waldron).

Lo que tienen en común las presentaciones que preceden los episodios autoconclusivos de una serie de ficciones terroríficas es que son esenciales para dar una cierta unidad al conjunto de obras propuestas en ese mismo espacio, unos textos que pueden llegar a ser muy diversos, pero que comparten la adscripción genérica que los prólogos insisten en subrayar⁵⁴. Aparte de cumplir esta función, orientan a la audiencia sobre el contenido de los programas que introducen. Por un lado, ponen a los espectadores sobre aviso si la historia que sigue supera los niveles de horror al que están habituados. Por otro, empiezan a construir un ambiente propicio para lo fantástico, que permita codificar rápidamente el próximo contenido en el marco del terror, y que, por tanto, establezca una clara separación entre el formato del espacio televisivo inmediatamente anterior al programa: informativos o programas de entretenimiento que no tenían ninguna conexión con lo fantástico y que, por consiguiente, conviene olvidar para introducirnos en la ficción terrorífica que se nos propone a continuación. Estas funciones recaen esencialmente en el discurso del anfitrión del programa, un perfil que no es exclusivo del medio televisivo. De hecho, la televisión copió este recurso de anteriores programas de terror y ciencia ficción producidos para la radio⁵⁵:

⁵⁴ Esto es especialmente importante en las series que presentan obras de diferentes guionistas y realizadores, aunque este no es el caso de *Historias para no dormir*, donde todos los episodios son dirigidos por Ibáñez Serrador.

⁵⁵ Cabe recordar que el recurso del anfitrión también tuvo su réplica en las historietas de terror publicadas en los E.C. Comics *Tales from the Crypt* (1950-1955), *The Vault of Horror* (1950-1954) y *The Haunt of Fear* (1950-1954), así como en otras muchas publicaciones que imitaron su estilo (Skal, 2008: 285). En estas colecciones destaca el carácter monstruoso de sus anfitriones, los respectivos guardianes que, en forma de cadáver viviente o de bruja, presentaban las historietas con un ácido humor negro.

Esta figura del anfitrión contaba con una larga tradición en la ficción radiofónica de Estados Unidos desde los años treinta, en programas como *The Witch's Tale* (1931-1938), *Lights Out* (1934-1947), *Inner Sanctum Mystery* (1941-1952), *Suspense* (1942-1962) y *The Mysterious Traveler* (1943-1952). Algunos de estos programas dieron el salto a la televisión, llevando consigo a sus anfitriones, mientras que los incorporaron otros de índole inquietante, fantástica y terrorífica nacidos para la televisión, incluyendo *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962), *The Twilight Zone* (1959-1964), *The Outer Limits* (1963-1965) o *One Step Beyond* (1959-1961), así como *The Veil* (1958) y *Thriller* (1960-1962), ambas presentadas por Boris Karloff (Jiménez y Pérez, 2012: 13).

Pese a todos esos rasgos que los prólogos de estas ficciones tienen en común, lo que no todos comparten es el tono paródico y humorístico. Por ejemplo, el anfitrión y director de *The Twilight Zone*, Rod Serling, apuesta por una presentación seria que pretende ante todo intrigar al espectador destacando los elementos más perturbadores y misteriosos del episodio que vendría a continuación, apelando, sin recurrir al humor, a la curiosidad de los espectadores para que permaneciesen atentos al episodio hasta su sorprendente desenlace. Si bien esta tipología de presentaciones es igualmente efectiva, la apuesta por el humor en los prólogos aporta un elemento que intensifica el efecto fantástico y terrorífico de los episodios que preceden. El humor establece una relación de distancia con el espectador que pronto se irá acortando. Cuanto más se relaje la audiencia con las bromas de Chicho Ibáñez Serrador, más fuerte será el contraste con los momentos terroríficos del episodio, es decir, más intensa será la angustia final. El propio Ibáñez Serrador decía en la presentación de «La oferta»: «Presentar en broma programas de terror podríamos calificarlo también “Sonría usted antes de temblar”». En este sentido es significativo que el tono humorístico quede totalmente desterrado de los prólogos de las denominadas «historias para pensar»⁵⁶. Éstos no sólo no incluyen ningún *gag*, sino que además suelen ir acompañados por una música nostálgica que difiere de la divertida melodía que incorporan a menudo los prólogos humorísticos de la serie. Ibáñez Serrador es, pues, consciente de la importancia de las introducciones para preparar al espectador ante el tipo de historia que está a punto de contemplar.

Con mucha menor frecuencia, aunque de una forma muy efectiva, Ibáñez Serrador utiliza el recurso del humor como medio para romper la tensión en un momento culminante de la ficción. Esto sólo sucede en las historias que, por su longitud, tenían que ser emitidas en dos programas, con una semana de diferencia: cerraban la primera parte con un *gag*, dejando al público sorprendido e intrigado hasta

⁵⁶ Nótese que, si bien la mayoría de historias de terror incluyeron un prólogo humorístico, hubo algunas excepciones, como sucede en «La cabaña».

la siguiente emisión. Un ejemplo muy claro lo encontramos en el final de la primera mitad de «La bodega»: Una mujer se acaba de acostar en el dormitorio de una casa donde están sucediendo hechos extraños e inquietantes, probablemente relacionados con una invasión extraterrestre –como se comprobará en el desenlace–. La cámara encuadra la puerta de la habitación desde dentro, y sentimos que se acerca alguien (o algo) que parece respirar con dificultad. El pomo gira y, finalmente, entra Narciso Ibáñez Serrador, aquejado de un sonoro resfriado, anunciando el final de la primera parte del episodio. En contraste con las presentaciones y con estas «interrupciones», en los episodios de *Historias para no dormir* el tono humorístico está desterrado, exceptuando, claro está, las alegorías «NN23», «El asfalto» y «El trasplante». El único episodio enmarcado en el género fantástico que incluye algunos *gags* humorísticos en su diégesis es el que lleva por título «La casa». Se trata de unas pocas secuencias protagonizadas por un peregrino que aprovecha cualquier situación para robar a los aldeanos. Éstas parecen desconectadas del resto de la historia, pero al final confluyen con la trama principal con un giro irónico: lo único de valor que el peregrino tendrá a su alcance pero decidirá no robar es una moneda que, al ser depositada en un cepillo de las limosnas que resulta estar maldito, precipita, sin saberlo, la muerte de uno de los protagonistas del episodio.

La ambientación terrorífica

La mayoría de episodios fantásticos y terroríficos de *Historias para no dormir* se sitúan en épocas pasadas y tierras extranjeras. No se trata de alejar el contexto del episodio respecto a nuestra cotidianidad, lo cual sería contraproducente, sino de situarlo en ambientes que parecen más acordes con la estética tenebrosa construida en el imaginario de Chicho Ibáñez Serrador, dominado por las influencias de los autores fantásticos y de terror del siglo XIX como Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce, Henry James, Robert Louis Stevenson y W. W. Jacobs.

El realizador no siempre indica en sus episodios el lugar y fecha de sus historias, aunque por el vestuario y los apellidos de los personajes podemos saber si se trata de un país extranjero –no obstante, los nombres propios son habitualmente traducidos al español, independientemente de su procedencia geográfica–. De todas formas, lo más frecuente es que Chicho Ibáñez Serrador señale el lugar y fecha de sus

argumentos, ya que cuanto más definida sea la localización, más verosímil será la historia narrada. «La promesa», por ejemplo, se sitúa en Ranelagh, Irlanda, en 1840, es decir, en un contexto muy concreto que permite dar credibilidad a la historia –entre otros motivos, porque es un país donde se dieron numerosos casos de entierros prematuros–. Del mismo modo, al inicio de diversos episodios se nos indica la ciudad y año en los que se desarrolla la acción, como en «La zarpa», ambientado en una aldea inglesa en 1895, o «El muñeco», en el Londres de 1924.

Si las historias fantásticas de la serie se desarrollan en el pasado, las de ciencia ficción se sitúan necesariamente en el futuro, a menudo inmediato, puesto que se trata de un género basado en la especulación científica. La localización geográfica suele ser anglosajona, pues, por tradición cinematográfica y literaria, desde los años cincuenta el público español estaba acostumbrado a que los alienígenas aterrizaran lejos de casa. Por tanto, para hacer sus guiones más *creíbles*, Chicho Ibáñez Serrador siguió esa línea, excepto en «La alarma», cuya ambientación en la España actual supuso una importante innovación. Aunque quizá la novedad no fue tanta si tenemos en cuenta que, a diferencia del resto de episodios de ciencia ficción de la serie, en éste nunca llegan a mostrarse los extraterrestres, como hemos señalado anteriormente.

Existen tres importantes excepciones en la ambientación en otros tiempos y lugares: episodios singulares de los que Ibáñez Serrador es plenamente consciente y que realiza precisamente para empezar a romper los tópicos habituales en estas ficciones en el ámbito audiovisual. Son «La alarma» (ciencia ficción), «La cabaña» (falso fantástico) y «El regreso» (fantástico). Todas ellas tienen la doble característica de estar ambientadas en el presente y en el contexto español⁵⁷. En el caso de «La alarma» y «La cabaña» es el propio realizador quien menciona la localización española en el prólogo que introduce dichas historias⁵⁸. En cuanto a «El regreso», si bien en su guion no encontramos una referencia explícita a la situación geográfica de la historia, todos los elementos del episodio pueden ser fácilmente reconocidos por los espectadores dentro del contexto español.

Tanto en los episodios fantásticos ambientados en el presente del espectador como los que se alejan de su tiempo y espacio, es esencial, como ya se ha dicho, que el

⁵⁷ Otros episodios de *Historias para no dormir* se ambientan en el presente del espectador pero en países extranjeros, con lo cual no cumplen esa doble proximidad que destacamos en los episodios mencionados.

⁵⁸ En el prólogo de «La cabaña», el director afirma que los autores de este guion se inspiraron en un suceso acontecido en el Pirineo leridano en los años veinte, pero por cómo van vestidas sus protagonistas podemos deducir que la ambientación del episodio es coetánea al contexto de su audiencia original.

contexto en el que sucede el fenómeno imposible sea reproducido de forma mimética. En primer lugar, para diferenciarlos de *alegorías* como «El asfalto» y «El trasplante». En segundo lugar, para reforzar el efecto fantástico: la regularidad de ciertas pautas que se repiten en nuestro día a día permite establecer una estructura de seguridad que, en caso de romperse, hace tambalear todos nuestros esquemas y produce la sensación de riesgo, de amenaza. Como afirma Delumeau (1989: 21), «la necesidad de seguridad es, por tanto, fundamental; está en la base de la afectividad y de la moral humanas. La inseguridad es símbolo de muerte y la seguridad es símbolo de vida». En *Historias para no dormir* la construcción realista de lo cotidiano es tan importante en los episodios fantásticos como la introducción de recursos que desestabilicen esa realidad. De este modo es posible lograr su efecto, tal y como lo describe Vax (1973: 9): «en primer lugar, nos encontramos en nuestro mundo claro y sólido, donde nos sentimos seguros. Sobreviene entonces un suceso extraño, aterrador, inexplicable y experimentamos el particular estremecimiento que provoca todo conflicto entre lo real y lo posible».

Ibáñez Serrador tiene especial cuidado en que la reacción de los personajes de sus episodios fantásticos ante lo imposible sea también similar a la que tendría el espectador medio en esa misma situación⁵⁹. Cuando algo empieza a hacer que éstos se cuestionen su idea de lo real, la primera respuesta es de rechazo. Los personajes apelan a la razón y niegan que lo ominoso esté sucediendo realmente, buscando respuestas lógicas al suceso. Comentarios como «No es posible» o «Tiene que haber una explicación» se encuentran en todos los episodios fantásticos de *Historias para no dormir*. Por contraste, también se incluyen en ellos personajes supersticiosos que insisten en la posibilidad de la aparición de lo preternatural. Todos los episodios de la serie enmarcados en este género dedican varias secuencias a la dialéctica entre la razón y la superstición, concentrándose en el diálogo de dos o más personajes que intentan convencer a su interlocutor de que sus argumentos son los más plausibles. Estos diálogos permiten que el espectador español de la segunda mitad del siglo XX empatice desde el principio con el personaje que defiende la explicación científica y natural de los acontecimientos, de modo que, cuando el devenir de la historia empiece

⁵⁹ Si bien esta es la vía de lo fantástico que desarrolla Ibáñez Serrador en *Historias para no dormir*, hemos de tener en cuenta que para que un texto pueda ser enmarcado en dicho género no es necesario que el personaje manifieste expresamente su sorpresa y su terror ante lo imposible. No obstante, sí es ineludible que el lector/espectador sienta esa inquietud (o miedo), pues de otro modo no se produciría el efecto fantástico.

a hacer más probable la causa sobrenatural y este personaje empieza a dudar de sus propias convicciones, el espectador sufrirá esa misma sensación. Y cuando la verdad del relato acabe decantándose inequívocamente hacia la explicación fantástica, la percepción que el espectador tenía de la realidad quedará destruida, y se impondrá el efecto fantástico, el miedo metafísico, al cual se verá arrastrado inevitablemente.

La construcción del suspense

Ya hemos comentado anteriormente cómo Ibáñez Serrador fue uno de los primeros autores de TVE en desarrollar un lenguaje propiamente televisivo, a diferencia de los programas contemporáneos que continuaban excesivamente vinculados al lenguaje teatral y radiofónico. Llegados a este punto, hemos de analizar cómo la intuición de Chicho Ibáñez Serrador en cuanto al dominio del lenguaje audiovisual –no sólo como medio sino también como mensaje– fue fundamental en la exitosa construcción de lo fantástico. El trabajado ritmo de la realización audiovisual, junto con el de los diálogos, posibilita uno de los recursos más importantes para Ibáñez Serrador, tal como señala él mismo (en Serrats Ollé, 1971: 68-69): «que “cada cinco minutos ocurra algo que capte la atención del espectador”, que le sorprenda, que le “distraiga” y que en ningún momento le recuerde que todo aquello es obra de un director que lo ha preparado». Es así como Chicho Ibáñez Serrador mantiene la tensión a lo largo del episodio, una angustia que va aumentando con cada sorpresa hasta culminar en el giro final. Se trata de dosificar la incertidumbre (Caillois, 1970: 31).

La irrupción de lo fantástico provoca titubeos, elipsis y rodeos en los diálogos, mostrando la dificultad que tienen los personajes para encontrar palabras que describan el suceso que acaban de presenciar, tan horrible como inefable. El lenguaje, o mejor dicho, la inexistencia de palabras que permitan describir el fenómeno, y las pausas de duda o miedo, intensifican el suspense. Además, en estas conversaciones vacilantes es habitual el uso del *zoom in* para enfatizar la expresión de desconcierto del personaje, cerrando lentamente el plano hasta encuadrar un rostro aterrorizado.

No hay que olvidar, por supuesto, la importancia de la banda sonora como recurso elemental para agudizar la tensión. Ibáñez Serrador encargó a Waldo de los Ríos (seudónimo del argentino Osvaldo Nicolás Ferraro) la composición de todas las

melodías extradiegéticas de la serie⁶⁰. Exceptuando la sintonía cómica que acompaña a algunos prólogos –y también a los *gags* que aparecen, de forma excepcional, en «La casa», podemos decir que la banda sonora de la serie se reduce a dos motivos musicales que se repiten, con algunas variaciones, en todos los episodios. Curiosamente, los que tratan sobre una invasión extraterrestre suelen recurrir a una melodía diferente que el resto de títulos de *Historias para no dormir*. En las alegorías, la banda sonora es totalmente distinta, pues combina melodías cómicas y melancólicas que cumplen la función de subrayar, respectivamente, lo grotesco y lo dramático del guion. En todo caso, el hecho de que prácticamente todos los episodios de terror utilizaran la misma banda sonora contribuyó sin duda a que la audiencia se acostumbrara al lenguaje audiovisual de la serie, orientado a enfatizar la sensación de angustia. Aunque seguramente se tratara simplemente de una decisión destinada a reducir gastos.

Aparte de la banda sonora, encontramos otros elementos audiovisuales también recurrentes que reproducen los tópicos del género del terror y, por su tratamiento, se han convertido en marca de fábrica de la obra de Ibáñez Serrador. En primer lugar, cabe destacar la ambientación nocturna de las escenas más terroríficas. El motivo está claro: cuanto menos vemos, menos seguridad tenemos sobre aquello que nos rodea. Como señala Vax (1973: 8), «El alma popular no es tan simple como se supone [...]. Crédula a medianoche, escéptica por la mañana, se complace en creer para gozar entregándose al temor que ella misma engendra». Probablemente la secuencia más típica de la serie es aquella en la que el protagonista recorre de noche pasillos y escaleras, caminando lentamente en penumbra, abriendo y cerrando puertas tan chirriantes como la de la careta de entrada, símbolo del programa. A menudo, lo hace siguiendo una voz que canta –«La casa», «El muñeco»–. Va en busca de la perdición, de aquello que le causa horror. Según Delumeau, la atracción por el horror «es presentimiento de lo insólito y expectativa de la novedad; vértigo de la nada y esperanza de una plenitud. Es a la vez terror y deseo» (1989: 32). En el episodio «La casa», donde un hombre queda seducido por la voz de una mujer fantasma, aunque ya le han advertido del peligro que entraña dejarse llevar por ella, se ve todavía más clara esta reacción ambigua. «En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos

⁶⁰ Así como de las películas *La residencia* y *¿Quién puede matar a un niño?*

inspiran» (Vax, 1973: 11).

Otro de los elementos que influyen en la construcción del suspense en *Historias para no dormir* es el acierto con el que el realizador muestra u oculta a sus monstruos, dependiendo del papel que éstos desempeñen en cada una de las historias. Como ya indicamos antes, en los episodios de ciencia ficción que tratan sobre una invasión extraterrestre, se habla de la amenaza pero no suele verse a los alienígenas de forma directa. En cambio, en los episodios fantásticos es más común ver al no-muerto, pues lo macabro es un aspecto muy presente en el tratamiento del género fantástico en esta serie. Y, también, porque un vampiro, un fantasma y un zombi tienen un aspecto que podemos llegar a imaginar, concebir, sin equivocarnos demasiado, porque se forman a partir de un cuerpo que, en otro tiempo, tuvo una apariencia humana. Pero el desconocimiento acerca del aspecto de un ser que no ha pertenecido nunca a nuestro mundo es aún más inquietante cuanto menos sabemos de éste y de su físico. También se podría pensar que esto es un recurso originado por el temor del realizador a que el monstruo no fuera creíble, por carecer de suficiente presupuesto o de técnicas que permitieran crear un disfraz que no resultara ridículo. Sin embargo en «El vidente», que como se recordará se trata de un episodio de ciencia ficción en el que igualmente se juega con la idea de un asesino invisible, al final se nos revela el semblante del monstruo. Este episodio debió de causar un gran impacto en los seguidores de la serie, pues, como dijimos anteriormente, el monstruo está bastante logrado teniendo en cuenta los recursos de la época. Se trata de una especie de ser traslúcido, seguramente una grabación en negativo superpuesta en la película. Así pues, como vemos, a pesar de conservar un estilo de terror adaptado a un público poco acostumbrado al género, Chicho Ibáñez Serrador se fue arriesgando paulatinamente a introducir algunos cambios, suponiendo una mayor familiaridad del espectador con los temas y las formas que más se iban repitiendo en la serie. Cuanto más se acostumbra el espectador a unos recursos fantásticos, más desciende su sensación de terror. Eso es lo que hace necesaria una continua renovación de sus estrategias para llegar al efecto fantástico. Y eso es lo que Ibáñez Serrador fue incluyendo a medida que fue avanzando su serie de televisión.

Como ya hemos ido indicando anteriormente, todos los desenlaces de los episodios terroríficos y fantásticos de la serie son negativos, desembocando normalmente en la muerte de los protagonistas o, en cualquier caso, en el triunfo del mal. En este sentido, Ibáñez Serrador no hace más que seguir la tradición de los relatos fantásticos que, como señala Caillois (1970: 12), «se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe». Pero, como también hemos subrayado anteriormente, esto sí era algo innovador para la joven TVE, cuyos espectadores descubrieron con Chicho que no todas las historias televisivas tienen un final feliz.

Frente a los programas coetáneos que apelaban al sentimentalismo como *Reina por un día* (1964-1965), y los concursos, cada vez más numerosos, como *La unión hace la fuerza* (1964-1966), *Cesta y puntos* (1965-1971), *Teleclub* (1968-1970), Felipe Vila-San-Juan (1981: 75) destaca que «quizá la baza más sonada de aquel momento es el inicio de los programas de terror de Narciso Ibáñez Serrador», en los que, como afirma Mendíbil (2001: 31), uno de los elementos más impactantes fue, precisamente, el final sorprendente y terrorífico, utilizando la misma técnica de O'Henry a la que ya nos hemos referido anteriormente: «Buscaba un desenlace de acontecimientos extraordinario y chocante, y a partir de ahí, construía una historia de unos treinta o cuarenta minutos que condujese a ese impacto». Si las historias tuvieran un final feliz, el efecto terrorífico perdería toda su fuerza al concluir el relato. Por el contrario, los finales negativos permiten que la sensación de angustia persista hasta el punto de que aún hoy se recuerden estos episodios con sensación de miedo. Y si, además, el final se precipita por sorpresa, el efecto es mayor, ya que no da al espectador el tiempo necesario para prepararse para lo peor, así que el golpe es más efectivo.

Pese a que sus desenlaces son sorprendentes y negativos, Ibáñez serrador nunca opta en *Historias para no dormir* por dejar un final abierto y ambiguo, lo cual hubiese aumentado notablemente el efecto terrorífico de sus historias. Como ya hemos comentado anteriormente, gran parte de los episodios fantásticos y terroríficos de *Historias para no dormir* hacen dudar al espectador, hasta bien avanzada la trama, sobre el carácter maligno o benigno de los protagonistas, así como sobre el carácter natural o sobrenatural del fenómeno insólito descrito en el guion. No obstante, esa ambigüedad que domina el nudo de todas estas obras es siempre resuelta en el

desenlace.

Por supuesto, el público de los años sesenta ya tenía acceso a traducciones literarias y a películas importadas que sí apuestan por un final ambiguo, pero el espectador televisivo medio no tenía por qué conocer estas obras. Al apostar por ese tipo de desenlaces, intuimos que Ibáñez Serrador creía que la mayoría de los espectadores no estaban preparados para el nivel de desasosiego que deja un final fantástico ambiguo en televisión, sobre todo si reparamos en la explicación que dio en el prólogo de «La oferta» a las cartas de los espectadores que le pedían más terror en la serie:

En esas cartas, algunos de los espectadores se quejan de que nuestras historias para no dormir no son tan terroríficas como ellos quisieran. Y preguntan por qué no hay más horror, más negrura en nuestros programas. Señores, la respuesta es simple: la televisión es un espectáculo de mayorías, que por lo tanto lo que ofrezca no puede ser nunca extremado. El terror que agrada a un sector del público en cambio a otros no llega a convencerles. Hay cartas que dicen «Señor Ibáñez, denos usted cosas muy fuertes y a quien no le guste que apague el televisor». Sí, comprendan ustedes que eso es imposible. Ya que por agradar a unos no podemos privar de la televisión a otros. Por otra parte, como la televisión llega a todos los estratos sociales, a todos los rincones, y como a veces por descuido o negligencia de sus familiares, espectáculos que son para mayores son contemplados por menores, los guiones de exagerada violencia o mucho terror pueden ser muy nocivos para los niños o para personas no preparadas para asimilar este tipo de espectáculo. Recuerden también lo que dije en la presentación del primer programa de esta serie de *Historias para no dormir*: «Señoras, señores, con *Historias para no dormir* pretendemos lograr no grandes impactos terroríficos sino pequeñas dosis de calidad. Por lo tanto, si a pesar de que nuestras historias de miedo no les causan tanto miedo, si a pesar de que no encuentren nuestros asesinos tan asesinos, ni nuestros monstruosos marcianos les parezcan unos marcianos tan monstruosos, si a pesar de todo esto logramos interesarles y a veces inquietarles, habremos conseguido lo que nos propusimos.

Narciso Ibáñez Serrador, que en este prólogo al episodio «La oferta» cambia su habitual tono de mofa por el de una seriedad y sinceridad absoluta, insiste también en otras ocasiones sobre su convicción en la premisa de que escribe para un público de muy diversa índole, y por ello el horror de la serie es deliberadamente moderado. Esto quedará confirmado cuando analicemos sus obras cinematográficas, que, por estar destinadas a un público específico ya acostumbrado al género, son mucho más terroríficas que los episodios de *Historias para no dormir*.

Los miedos reflejados en la serie

Ibáñez Serrador, aparte de señalar que lo que pretende *Historias para no dormir* no es conseguir «grandes impactos terroríficos sino pequeñas dosis de calidad», también

insiste a menudo en que la intención fundamental de la mayoría de los episodios es entretener: «El público busca en mis obras, en mis programas [...] un entretenerse riendo o un entretenerse asustándose. Otra cosa le defraudaría. Por eso mi gran problema es seguir ofreciéndole al espectador lo que el espectador espera, pero con temas cada vez más importantes y profundos» (Serrats Ollé, 1971: 78). Consecuentemente, Chicho confiesa en diversas ocasiones que prefiere realizar las llamadas «historias para pensar» que otras piezas centradas en el terror. No obstante, ambos tipos de obras entrarían en los límites de eso que Ibáñez Serrador llama «entretenerse asustándose», pues también en «El asfalto» y «El trasplante» se manifiesta un miedo de origen similar al que podemos advertir en otros episodios terroríficos: el miedo a la muerte en soledad, a la aniquilación del individuo ante la indiferencia o ignorancia de sus semejantes. Ese mismo tema está también en la base de relatos tan diversos como «El doble», «El vidente», «NN23» y «El tonel», si bien, claro está, cada capítulo desarrolla este miedo de forma distinta.

En cualquier caso, la mayoría de los episodios plantean el terror a la aniquilación del individuo, ya sea matándolo, destruyendo su personalidad o, lo cual está muy relacionado con esto último, privándole de su libertad de opinión, y marginándolo, en el caso de que se desvíe del camino impuesto a los miembros de su sociedad. La pérdida de la identidad es uno de los miedos más explorados en la serie. En «El doble», por ejemplo, se desarrolla por medio de la suplantación del ser humano por robots, lo cual supone el miedo a la desaparición (la muerte) y a la pérdida de todo lo que poseía (familia, trabajo, amigos, sueños), que recaerá en manos del *otro*. En «El trasplante», en cambio, la lucha por conservar la individualidad es lo que lleva al protagonista a marginarse de la sociedad y a sacrificar su cuerpo. Es éste un episodio que plantea también otro de los temas principales de la serie: el conflicto del individuo frente a la masa homogeneizadora, una lucha en el que el primero suele salir perdiendo (exceptuando las pequeñas victorias personales de los protagonistas de «La sonrisa» y «El cohete»). El tema de la pérdida de la identidad en la lucha del individuo frente a la masa lo encontramos sobre todo en los episodios que plantean una invasión extraterrestre, donde seres de otro planeta consiguen dominar la mente de los humanos con el fin de gobernar la Tierra («La bodega», «El vidente»). En el trasfondo de estos episodios, se encuentra también el miedo a perder el control no sólo sobre el propio cuerpo sino también sobre el planeta, cuando éste sea gobernado por *el otro*. No es, pues, casualidad, que estos episodios se ambienten en Estados Unidos, donde

cualquier amenaza a su hegemonía mundial es interpretada como el peor de los horrores. No obstante, ese miedo es también el que motiva el episodio «La alarma» que, como ya hemos comentado, se ambienta en España, con la intención de romper algunos tópicos.

En «La alarma», de hecho, no se incide tanto en el miedo a la invasión –que en realidad sólo se hace presente al inicio y al final del episodio– como en el miedo que supone la existencia de un ser humano que ha vivido durante varios siglos. Como esto resulta imposible desde el punto de vista de la experiencia y la razón humanas, podemos afirmar que detrás de este argumento se encuentra el miedo a la pérdida del control sobre la realidad, un miedo transversal en la serie, porque aparece en todos los episodios fantásticos y, también, en aquellos que juegan con elementos aparentemente imposibles, como «La cabaña». Esto está íntimamente ligado con dos terrores: el miedo a la muerte y a lo que hay más allá («El pacto», «La pesadilla») y, en la mayoría de los casos, el miedo a perder la razón («La cabaña», «El muñeco», «La casa», «La zarpa», «El regreso»).

Así pues, en la base de la mayoría de episodios de *Historias para no dormir* se encuentra el miedo a la muerte, al fin de la existencia. No porque ésta suponga el cese de la vida, sino porque se plantea como algo desconocido, tal y como lo expresa Lovecraft (1984: 7): «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido». El temor a los fantasmas y a los vampiros es un clásico reflejo del temor a lo desconocido porque plantea una ficticia vuelta al mundo de los vivos una vez se ha traspasado la frontera de todo lo conocido por el ser humano. Esta es la justificación de la existencia de estos monstruos en el género fantástico, ya que «encarnarían en una evidente amenaza física el miedo a la muerte y a lo que “existe” al otro lado» (Roas, 2006b: 97). Tratándose del miedo a la muerte y a lo desconocido, conceptos indefinidos pero existentes en nuestro mundo, podríamos preguntarnos de qué sirve referirnos a estos miedos reales por medio de ficciones que presentan seres que sabemos inexistentes. Según Delumeau, esto es

debido a que es imposible conservar el equilibrio afrontando durante mucho tiempo una angustia flotante, infinita e indefinible, al hombre le resulta necesario transformarla y fragmentarla en miedos precisos de alguna cosa o de alguien. [...] En una secuencia larga de traumatismo colectivo, Occidente ha vencido la angustia «nombrando», es decir, identificando, incluso fabricando miedos particulares (Delumeau, 1989: 33).

Los monstruos fantásticos ponen cara a los miedos abstractos, convirtiéndolos en miedos precisos para que éstos sean más soportables –tal y como destaca Roas (2006b)– porque, como ya comentamos anteriormente, el miedo físico es más fácil de soportar que el metafísico. «Como la imaginación juega un papel importante en la angustia, ésta tiene su causa más en el individuo que en la realidad que le rodea, y su duración no se encuentra, como la del miedo, limitada por la desaparición de las amenazas» (Delumeau, 1989: 32). Así, por ejemplo, en los episodios en los que un alma vuelve del más allá para vengarse («La casa», «El regreso») –una venganza cuyo último paso es la muerte– queda reflejado el miedo al castigo por una mala acción, por un crimen.

Cuando la muerte acontece en una alegoría, ésta constituye una salida determinada al miedo metafísico. Ya decía Lovecraft (1984: 39) que «los temas de la agresión, de la inseguridad y del abandono tienen por inevitable corolario el de la muerte». En el caso de las alegorías, «la bestia constituye ese aspecto de nosotros mismos que niega la sabiduría, la justicia y la caridad, todas las virtudes que hacen de los hombres seres racionales agrupados en comunidad» (Vax, 1973: 24). Por eso «El asfalto» es uno de los episodios más inquietantes de la serie: no porque el alquitrán se trague al hombre, sino por la indiferencia que muestran los demás ciudadanos y las instituciones ante la víctima.

Los miedos aparecidos en *Historias para no dormir* son, pues, universales. Aunque, en el caso del tema de la pérdida de la identidad y de la libertad de expresión (que se manifiesta en algunos capítulos de ciencia ficción y en las alegorías), éste adquiere, ante una audiencia española sumida en plena dictadura, un significado distinto del que pudiera tener en países democráticos.

2.3.3. Fuentes literarias, cinematográficas y televisivas

Aparte de los rasgos estilísticos que conforman la poética de Ibáñez Serrador y que demostraron ser muy eficaces en la construcción del suspense en todos sus episodios, otra de las claves del éxito de *Historias para no dormir* reside en el acierto con el que el realizador supo seleccionar y adaptar los textos de muy diversa procedencia que acabaron formando parte de la serie. El guionista y realizador siempre fue un hábil adaptador de historias, independientemente de cuál fuera el soporte en el que se le

presentaran los argumentos originales: una narración breve, una película o una idea para un cuento que compartiera con él alguno de sus colaboradores y compañeros de profesión –a menudo textos inéditos o relatos que verían la luz en paralelo a la emisión de los episodios inspirados en ellos–. Sobre las preferencias de Ibáñez Serrador en cuanto a las fuentes literarias de sus guiones, el autor afirma:

Lo primero era elegir el texto a adaptar, y para eso, yo era bastante anárquico. Cualquier cosa que me hubiera gustado recientemente, o si no, recurría a los viejos clásicos. También había guiones originales, en donde tomaba prestadas ideas de aquí y allá. Lo importante era tener un final impactante, que dejara a los espectadores con esa inquietud. Después [...] lo poníamos en marcha en tres días de rodaje aproximadamente (citado en Mendíbil, 2001: 30)

Como ya hemos indicado anteriormente, los episodios de *Historias para no dormir* toman prestados argumentos y rasgos estilísticos de escritores clásicos⁶¹ como Edgar Allan Poe, W.W. Jacobs y Henry James, y de autores más o menos contemporáneos como Fredric Brown, Robert Bloch y Ray Bradbury. De entre todos ellos, los autores que tuvieron una mayor presencia en la serie fueron Poe y Bradbury. Por ello, dedicaremos los siguientes epígrafes a identificar cómo se manifiesta la influencia de estos dos autores estadounidenses en la obra de Ibáñez Serrador.

Consciente del reto que supone llevar los relatos de Poe a la pantalla –teniendo en cuenta que en la mayoría de los textos del escritor norteamericano la acción es escasa porque se centran en profundizar en la psicología del narrador (Roas, 2006c)–, el guionista decidió incluir en sus adaptaciones algunos añadidos argumentales que permitieran alargar la trama hasta hacerla adecuada para un episodio televisivo de entre treinta minutos y una hora de duración. Por el contrario, en las adaptaciones de Ray Bradbury el realizador no suele añadir nuevas líneas argumentales, dado que la poética del escritor, donde predominan los diálogos en estilo directo y una narración próxima a la acotación teatral, permite que los guiones prácticamente se limiten a traducir en imágenes lo narrado en el texto original, agregando tan sólo modificaciones

⁶¹ Aunque en algunos artículos (Mendíbil, 2001: 19) se afirma que Ibáñez Serrador adaptó textos de Lovecraft, el realizador lo desmiente en la entrevista concedida a Sara Torres (1999: 240), quien, parafraseando a Ibáñez Serrador, afirma que «lo fundamental en la mayoría de los relatos del desdichado maestro de Providence no es lo que se dice sino lo que se oculta e insinúa. Y ¿cómo puede llevarse a la pantalla lo ominoso? El fracaso de la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de Lovecraft parece apoyar esta reserva de Chicho». No obstante, sí se advierte cierta influencia lovecraftiana en el capítulo «El vidente», sobre una idea de Juan Tébar, dado el miedo metafísico que despierta en el protagonista el conocimiento de la existencia de esos poderosos seres que se mueven entre los humanos sin que éstos lleguen siquiera a intuirlos. La influencia de Lovecraft pudo llegar a los autores y aficionados al género a través de las traducciones publicadas en España a mediados de los años sesenta, aunque es a partir de 1969, con la publicación de la antología *Los mitos de Cthulhu* de Alianza Editorial, cuando el escritor de Providence empieza a ser realmente conocido en nuestro país (Roas, 2015).

derivadas de la concepción artística de Ibáñez Serrador.

Ese estilo característico de los cuentos de Ray Bradbury que el guionista uruguayo lleva a la televisión es todavía más directo en otros autores presentes en *Historias para no dormir*, como Robert Bloch y Fredric Brown. En este sentido, no es de extrañar que ambos escritores incursionaran, al igual que Bradbury, en el medio televisivo, escribiendo guiones para series de misterio y terror como *Alfred Hitchcock presents*. Como ya hemos señalado anteriormente, esta serie no sólo influyó en el formato que adoptaría *Historias para no dormir*, sino también en los contenidos de los episodios de género policíaco, que es la categoría estética dominante en la serie de Hitchcock. En estos episodios tiene un peso esencial la voz en *off* del protagonista, los efectos audiovisuales para subrayar los *flashbacks* y la búsqueda de planos, encuadres y ángulos de cámara que participen en la construcción del suspense. Por otro lado, y como ya han señalado otros investigadores⁶², el estilo de Hitchcock está también muy presente en las películas cinematográficas de Ibáñez Serrador. *Psycho* (1960) fue una de las principales inspiraciones para la realización de su primera película destinada a la gran pantalla, *La residencia* (1969), del mismo modo que *The birds* (1963) influyó en la realización de la segunda y última obra cinematográfica de Chicho, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976).

Si *Alfred Hitchcock presents* inspiró la mayor parte de los episodios de género policíaco de *Historias para no dormir*, cabría preguntarse cuáles son las fuentes de los otros géneros cultivados en la serie. En el caso de la ciencia ficción, los programas televisivos más influyentes fueron *The Twilight Zone* (1959-1964) –que, como se recordará, Ibáñez Serrador pudo ver en Argentina a principios de los años sesenta– y *The Outer Limits* (1963-1965), que, como ya hemos comentado, se emitió en España a partir de 1964. Estas series proporcionaron a Ibáñez Serrador referentes estéticos como, por ejemplo, el uso de una banda sonora específica, detalles de los decorados que reproducen máquinas y otros objetos pretendidamente futuristas («El cohete», «El doble», «La espera») y explícitas secuencias de operaciones quirúrgicas («Los bulbos», «La alarma»). Pero también aportaron temas, ritmos y diversos recursos para construir el suspense en el marco de una obra de ciencia ficción.

Si comparamos, por ejemplo, la estructura narrativa de «La alarma» con la del episodio de Rod Serling «To serve man» (*The Twilight Zone*, 2 de marzo de 1962), se

⁶² Véase especialmente Cordero (2015), Lázaro-Reboll (2012) y Sala (2010).

hace evidente cómo la serie reprodujo ciertas estructuras características de los mencionados programas norteamericanos. Las dos historias parten de un tema similar, es decir, la llegada a la Tierra de alienígenas supuestamente pacíficos que, en realidad, pretenden matar, con diferentes fines, a los seres humanos. Ambas obras empiezan con una secuencia donde el protagonista, en voz en off, se lamenta de la gran amenaza que se cierne sobre los habitantes de la Tierra sin que éstos sepan el negro futuro que les aguarda. Esta introducción es precedida por un largo *flashback* –ocupa el resto del episodio, en ambos casos– en la que se desarrollan los acontecimientos que explican la actual actitud del protagonista. Los dos desenlaces vuelven al punto de partida, en el cual los espectadores ya están en disposición de entender la preocupación de dicho personaje. Por lo demás, el desarrollo argumental de ambos episodios es muy diferente: si en el guion de Ibáñez Serrador la causa del inminente exterminio de los humanos es que sus avances tecnológicos los han convertido en una amenaza para una raza alienígena con pretensiones hegemónicas, el desenlace del episodio de Rod Serling desvela que lo que proyectan los monstruos es alimentarse de los terrícolas, y no ponerse a su servicio, tal y como habían anunciado a su llegada (de ahí, el acertado juego de palabras del título). Además «La alarma» comienza y acaba en el momento en el que llegan los alienígenas, que nunca alcanzamos a ver, mientras que en «To serve man» los extraterrestres sí aparecen en pantalla.

Los episodios de ciencia ficción de *The Twilight Zone* influyeron, sin duda, en el tratamiento que Ibáñez Serrador le dio al género en *Historias para no dormir*. Sin embargo, los episodios fantásticos que Rod Serling también incluyó en su popular programa televisivo no impactaron del mismo modo en las propuestas de la serie española enmarcadas en esa misma categoría. Pues, mientras en la norteamericana predominó lo fantástico cotidiano, en *Historias para no dormir* este género se cultivó, por lo general, de una forma más clásica, tomando como principal referencia la poética de Edgar Allan Poe, como veremos enseguida.

Adaptaciones de Edgar Allan Poe

Ibáñez Serrador (1969: 9) admite en diversas ocasiones que los relatos de Edgar Allan Poe influyeron de forma determinante en su poética de lo fantástico: «Personalmente, debo mucho a Poe. Cuando contaba pocos años, sus narraciones me robaron el sueño

más de una vez, dejándome una huella imborrable». No debemos olvidar que el guionista se inició en el género del terror versionando cuentos del escritor estadounidense para la televisión argentina. Y como muestra de su admiración hacia su obra –y sin duda reminiscencia de su experiencia en el género biográfico⁶³–, cabe destacar el guion original de «El cuervo» (*Historias para no dormir*, 1967), un afectuoso retrato del escritor en sus últimos días.

Las piezas televisivas de Ibáñez Serrador que se inspiran en relatos de Poe condensan con éxito la poética de lo fantástico del autor estadounidense (Baudelaire, 1988 [1857]; y Roas, 2011). Esto sucede tanto en las obras en las que traslada el relato original a la pequeña pantalla, con más o menos variaciones («El último reloj», «El pacto», «El tonel») como en los guiones en los que desarrolla un nuevo argumento a partir de un motivo prestado del imaginario de Poe, como sucede en el episodio «El traperero», inspirado en una monomanía similar a la del protagonista del relato «Berenice» (1835), y en «La promesa», que sólo toma de «The premature burial» (1844) el terror a ser sepultado en estado cataléptico. Incluso en estos episodios más alejados de los argumentos originales, podemos apreciar cómo Ibáñez Serrador reproduce la atmósfera lúgubre y terrorífica habitual en los cuentos de su admirado autor, como advertimos, por ejemplo, en la escenificación del tétrico y angustiante velatorio del señor Goodler en «La promesa», donde su sobrina susurra al supuesto cadáver que piensa enterrarlo, mientras es perfectamente consciente de que éste se encuentra en estado cataléptico. También en otros episodios que no están inspirados en textos de Poe podemos captar una atmósfera acorde con la poética del escritor, como sucede en el oscuro caserón de «El regreso», un edificio que conoció tiempos mejores y en el que se consume un anciano obsesionado con las presencias espectrales que le rodean y que sólo él parece percibir –lo cual lo acerca al personaje de Roderick en «The fall of the House of Usher» (1839)– y cuyo estudio de ciencias oscuras que le permitan volver de la muerte evoca también otros relatos de Poe, como «Ligeia» (1838).

Otra característica que toma del escritor estadounidense es el realismo con el que expone los hechos, con el que da una mayor verosimilitud al fenómeno fantástico (Roas, 2011: 103). Esto podemos advertirlo, sobre todo, en la adaptación de «The facts in the case of Mr. Valdemar» (1845), un relato que describe el uso de la hipnosis y de la

⁶³ Recordemos que uno de sus primeros trabajos para la televisión argentina fue (aparte de *Los premios Nobel*) la redacción de los guiones de *Los malditos por la historia* (Canal 7, 1958), programa enmarcado en el género del *biopic* que ya incluyó un primer perfil de Edgar Allan Poe, interpretado por Narciso Ibáñez Menta (D' Ambrosio y Gillespi, 2010: 56).

influencia magnética para retener el espíritu de una persona *in artículo mortis*, un experimento que el narrador hace público con el objetivo de explicar de la forma más veraz posible todo lo acontecido durante dicho experimento, para acallar los rumores que se han extendido en torno al caso. Que se presente el suceso como el informe de una práctica supuestamente científica evidencia la expresa voluntad del narrador por ajustarse objetivamente a los hechos. Pero todo ese esfuerzo por dar una justificación positivista al fenómeno no hace más que reforzar el carácter inexplicable del mismo y, por consiguiente, su carácter definitivamente fantástico (Roas, 2011: 103). La adaptación de Ibáñez Serrador, «El pacto», mantiene la esencia del relato original, pero traslada lo descrito en el informe a la acción directa de los personajes, y amplía la trama para acomodarla a su habitual tratamiento del suspense. El episodio también está protagonizado por un personaje que se dedica a experimentar con la «influencia magnética», aunque aquí se trata de un médico que es continuamente ridiculizado por sus colegas por unas prácticas que consideran timoratas. En la trama de Ibáñez Serrador, el doctor Ekstrom logra con éxito su propósito de curar la locura con su método pseudocientífico, pero con tan mala suerte que la paciente, al recobrar la lucidez, se suicida al recordar aquello que la dejó traumatizada, y el colegio de médicos retira a Ekstrom la licencia para ejercer la medicina. Pese a ello, su ayudante Enrique Valdemar, que le confiesa que tiene una enfermedad terminal, convence al doctor para que lo hipnotice cuando se acerque su final, en un intento por evitar su muerte. A partir de este momento el episodio es muy similar al cuento de Poe, con la dificultad añadida de que el realizador tuvo que sonorizar la voz del fallecido hipnotizado, a la que se refieren en el relato como un ruido prácticamente indescriptible, por no existir en la naturaleza un sonido igual:

[...] de aquellas abiertas e inmóviles mandíbulas brotó una voz que sería insensato pretender describir. Es verdad que existen dos o tres epítetos que cabría aplicarle parcialmente: puedo decir, por ejemplo, que su sonido era áspero y quebrado, así como hueco. Pero el todo es indescriptible, por la sencilla razón de que jamás un oído humano ha percibido resonancias semejantes (Poe, 2009: 124-125).

El desenlace de «El pacto» es, como decíamos, muy fiel al relato original: cuando el profesor y los médicos de Valdemar deciden despertar al muerto —ya que consideran que su estado es abominable—, éste se consume rápidamente, convirtiéndose en un despojo putrefacto. Ibáñez Serrador respeta, pues, el carácter macabro de la escena, una de las más desagradables e impactantes de la serie. La crítica de la época

advirtió este hecho, y calificó el episodio como uno de los más «horrendos, a los ojos de la impresionable audiencia» (Mendíbil, 2001: 30).

Esa escrupulosa búsqueda de verosimilitud que Ibáñez Serrador respeta en sus adaptaciones de Poe se advierte también en aquellos episodios fantásticos de la serie que no provienen directamente de un texto del escritor estadounidense, ya que en todos ellos los personajes analizan minuciosamente la situación, esperando encontrar una causa lógica a un fenómeno que, al final, sólo puede explicarse desde un punto de vista sobrenatural. Por eso, en muchos de estos episodios, el proceso que lleva a los personajes hacia la revelación de lo fantástico acaba resultando la descripción de su inexorable pérdida de la cordura, otro tema recurrente en la obra de Poe, cuyos relatos muestran a menudo «una mente humana en curso de desintegración» (Roas, 2011: 103). Dicho proceso se halla magistralmente representado tanto en el texto original «The tell-tale heart» (1843) como en la adaptación de Ibáñez Serrador, «El último reloj».

Todo esto hace evidente que los elementos de la poética de Poe que están más presentes en todos los episodios fantásticos y terroríficos de *Historias para no dormir* son su tratamiento de lo macabro y el trabajado final terrorífico que caracterizan su obra. Por eso, por mucho que Ibáñez Serrador añada nuevas líneas argumentales a los textos originales de Poe, los desenlaces son muy fieles a los del escritor, siendo trasladados a la pantalla con todo lujo de detalle. Esa habilidad con la que Poe dispone todos los elementos del relato para conducir a ese terrorífico final también es adoptada por Ibáñez Serrador en el resto de sus guiones fantásticos. «La promesa», por ejemplo, describe cómo la represión y humillaciones que sufre María van empujándola lentamente hacia su cruel venganza. En «El trapero», Ibáñez Serrador guía al espectador para que crea que es el hijo quien está loco, quien tiene más probabilidades de tener un trastorno de la identidad, para después sorprenderlo con la desagradable revelación de la enfermedad mental de su padre, auténtico culpable de los macabros robos de los que su hijo se creía responsable, un descubrimiento tan escalofriante como el del narrador del relato en el que se inspira, «Berenice»⁶⁴. Ibáñez Serrador

⁶⁴ Ibáñez Serrador quiso contagiar a su personaje la rara enfermedad mental padecida por el protagonista del relato de Poe, un joven de carácter monomaniaco que sufre una fuerte fijación con los dientes de su prima y esposa, a la que acaba sacando de la tumba para arrancárselos, y que, luego, tampoco es consciente de haber cometido tal atrocidad –mayor aún si tenemos en cuenta que la Berenice de Poe resulta no estar muerta–. Los detalles en común, como vemos, son pocos, pero determinantes. Además, los ataques de *delirium tremens* del alcohólico protagonista de «El trapero» recuerdan a los del propio Edgar Allan Poe, que Ibáñez Serrador ya retrató en el «El cuervo». La vida y la leyenda del escritor salpicarán no sólo ésta sino también otras versiones de su obra que se emitirían en TVE entre los años sesenta y setenta, como veremos más adelante.

también apuesta por un tratamiento de lo macabro cercano a los cuentos de Poe en los desenlaces de otros episodios fantásticos no inspirados en textos del autor estadounidense, como «El muñeco» y «El regreso»: en el primero, mostrándonos en la última escena la desagradable muerte de Hugo, el padre de Alicia, la niña bruja; en el segundo, concluyendo con el ataque de histeria de Teresa, que irrumpe en unas carcajadas de locura al ver cómo la mano del muerto emerge de la caja fuerte donde lo escondieron. Y, quizá, ese gusto por lo macabro y por el final terrorífico también tuviera que ver en la decisión de cambiar el final de «The Monkey's Paw» en «La zarpa», mostrando parte del cuerpo del cadáver saliendo de su tumba.

Mención aparte merecería el desenlace del «El Tonel», pues aunque el episodio también concluye con una venganza similar a la del texto en el que se basa, encontramos en él algunos cambios relevantes. En «The cask of Amontillado» (1846), el protagonista narra cómo se vengó, con astucia y sin castigo, del hombre que lo insultó: emparedándolo vivo en las catacumbas que utiliza como bodega. En ningún momento revela de qué manera le insultó su víctima, Fortunato, mientras que en «El tonel» sí se explican las causas, como veremos a continuación. En la pieza audiovisual la víctima es un buhonero que se enamora de la esposa del protagonista, Teresa, y, siendo correspondido, planea fugarse con ella. El personaje del buhonero comparte con el Fortunato de Poe su carácter orgulloso y su destino, ya que el viejo Samivet, habiendo descubierto los planes de su esposa y su huésped, decide vengarse. El bodeguero consigue emborrachar al joven hasta dejarlo inconsciente y, cuando éste despierta, se encuentra encadenado a una pared, mientras su anfitrión construye lentamente un muro que lo dejará encerrado y lo condenará a la muerte en la oscuridad. Esto último también le sucede a Fortunato, pero como en el caso del buhonero se trata de un adulterio, Samivet incluye una sorpresa en el tonel de Amontillado que ha dejado a su lado: el cadáver de Teresa. Con esta trama añadida, Ibáñez Serrador inventa y desarrolla aspectos del relato que Poe ocultó al lector. Lo que le interesa al escritor no es el porqué de la venganza, sino la venganza en sí misma, mientras que el guionista uruguayo prefiere ofrecer a la audiencia una trama de amor y misterio, ya que hasta bien avanzado el episodio el espectador no sabe si los jóvenes lograrán escapar, pues es consciente de que algo los acecha. La introducción de líneas argumentales que permitan jugar con el suspense es un elemento indispensable en los episodios de *Historias para no dormir* y, por ese motivo, Ibáñez Serrador desarrolla este argumento previo al desenlace original. El final del cuento de

Poe es quizá más inquietante porque se describe con eficacia la oscuridad que envuelve el cuerpo de Fortunato, mientras que en el de Ibáñez Serrador hay, durante todo el tiempo, una luz tranquilizadora.

Además, el desenlace del episodio quizá alarga en exceso la conversación que mantienen los dos hombres en la última secuencia, cuando el desafortunado ya es consciente de su desagradable destino, mientras que el relato de Poe termina poco después de revelar el siniestro plan del bodeguero, resultando mucho más impactante. No obstante, los cambios que introduce Ibáñez Serrador en ese final permiten mantener la coherencia con la trama amorosa y de suspense añadida y, a la vez, respetar el tratamiento de lo macabro y los finales impactantes de la poética de Poe: primero, porque la conversación también es una tortura para el joven que va a ser emparedado, pues Samivet le describe qué tipo de muerte le espera, eliminando cualquier esperanza de salir con vida de allí; y segundo, porque al mostrarle en la última escena del episodio el cadáver de su mujer, dentro del tonel de Amontillado con el que piensa encerrarlo, esto supone una desagradable e irónica sorpresa para el personaje y los espectadores, de una truculencia similar a las formas en las que se descubren habitualmente los cadáveres de otros relatos de Poe.

Según advierte Ibáñez Serrador (1969: 8) en los textos de su autor predilecto, «lo que Poe persigue es impresionar al lector. En sus narraciones no hay lección moralizante ni mensaje alguno. Sólo hay colores fuertes, sensaciones extremas. Poe intenta y logra aterrar, entristecer, desesperar». Consciente de la fuerza que esto tiene en las narraciones del escritor estadounidense, Ibáñez Serrador adopta este mismo objetivo en todos sus episodios terroríficos.

Como podemos ver, la relación que se establece entre la obra de Chicho Ibáñez Serrador y la de Edgar Allan Poe no se basa en una simple imitación de elementos temáticos y formales, sino en un diálogo intertextual⁶⁵ en el que el realizador asume la poética de lo fantástico del autor estadounidense sin renunciar a imprimir su propio estilo, tan característico y reconocible, en todas las adaptaciones. Ese es el criterio que, según Fernando de Felipe e Iván Gómez, permite valorar la calidad de una

⁶⁵ Ese es el tipo de influencia de la cual parte David Roas en su estudio de la recepción de Poe en la España decimonónica, pues lo que interesa es analizar «cómo la obra influida (el hipertexto, según Genette, 1982) interrelaciona de manera creativa –y esto es lo fundamental– con la obra que le ha servido de referencia (el hipotexto)» (2011: 22-23). Estamos de acuerdo con Roas cuando afirma que «no debe importar tanto si estos textos –superficialmente– se parecen mucho o poco a las obras de Poe, si repiten motivos o elementos estructurales provenientes de sus relatos; lo importante es comprobar si «transpiran» una misma forma de entender y construir textualmente lo fantástico» (2011: 22). Esto es lo que sucede con las adaptaciones de Ibáñez Serrador.

adaptación⁶⁶:

La buena adaptación es la que, sin dejar de lado ningún elemento significativo del original, consigue hacer olvidar el material de referencia al lograr una cierta *traducción* (traslación/transposición) que mezcle en un mismo relato la fuerte presencia del autor fílmico y la (significativa) ausencia del escritor que hay detrás (2008: 46).

No obstante, Ibáñez Serrador no sólo adapta fielmente textos de Poe e integra rasgos de su poética en otros episodios fantásticos, sino que también incorpora elementos de adaptaciones audiovisuales de la obra del escritor estadounidense realizadas por otros autores. Así sucede en «La promesa», donde encontramos un evidente paralelismo con la película *La obsesión* (*Premature burial*, 1962), de Roger Corman. Ambos toman del relato «The premature burial» la fobia a ser enterrado vivo y algunas ideas del narrador, como la decisión de encargarse de una sepultura adaptada a su situación que le permitiera salir de ella en caso de ser enterrado sin estar muerto. Pero lo más interesante es que ambas propuestas se alejan del tono paródico y la conclusión positiva del relato de Poe, en el que el narrador explica que, desde que una vez creyó que realmente lo habían enterrado en estado de catalepsia, su alma «adquirió valor, adquirió temple» (Poe, 2009: 210). En la obra de Ibáñez Serrador y en la de Corman sí se consuma el mayor miedo del protagonista, con nefastas consecuencias.

Las dos piezas audiovisuales comienzan en un cementerio en el que se desentierra a un hombre que murió enclaustrado en su tumba. En ambas introducciones, el obsesivo protagonista está presente, y su temor se hace más insoportable de lo que ya era. Como vemos, la primera secuencia es muy similar a la de *La obsesión*, pero con la diferencia de que en la película de Corman se nos muestra el rostro del hombre enterrado vivo, que a pesar de estar muerto aún no ha sufrido los estragos de la descomposición. Esto parece ridículo en comparación con el plano escogido por Chicho Ibáñez Serrador: tan sólo vemos las manos, ya esqueléticas, en una posición desesperada, como si hubieran querido rasgar la tapa del ataúd. Esta decisión demuestra cómo el realizador uruguayo es consciente de que a menudo causa más terror sugerir el horror que mostrarlo directamente.

El episodio de Ibáñez Serrador se sitúa en Irlanda y, aunque en *La obsesión* no se especifica la localización, la melodía que atormenta al protagonista (Carrell) es la

⁶⁶ De Felipe y Gómez rechazan el «cansino debate sobre la (in)fidelidad de cualquier adaptación» (2008: 78). Pese a admitir que «la distancia final entre un original y su adaptación acaba siendo, casi siempre, un elemento destacado en la valoración que hacemos de las obras» (2008: 23), defienden que «mantenerse fiel al espíritu de una obra literaria no significa serlo a su letra» (2008: 83).

de «Molly Malone», canción popular irlandesa. Pero dejando de lado estos detalles, encontramos una importante semejanza en el argumento: tanto Carrell como Goodler acaban enterrados vivos porque alguien les provocó un ataque de catalepsia. En *La obsesión*, el culpable es la mujer del protagonista, si bien no es tan cruel como la sobrina de Goodler porque cuando entierra a su marido lo cree realmente muerto. En ambos crímenes hay otra persona más o menos implicada: en «La promesa» se trata del ayudante de su tío, con quien al parecer María tiene un romance; en *La obsesión*, se trata del médico de la mujer de Carrell, de quien ella está enamorada, probablemente el origen de su deseo de querer matar a su marido. En ambos casos, las dos mujeres cometen el crimen para deshacerse de una persona obsesiva que estaba arruinando su vida social, heredar su dinero y fugarse con otro hombre. En definitiva, encontramos unos paralelismos que hacen bastante fundamentada la hipótesis de que Ibáñez Serrador tomó ideas de Roger Corman para el episodio, aunque le dio las características de su estilo propio y lo hizo más escabroso que el original. En un análisis posterior, nos referiremos ampliamente a los recursos con los que Ibáñez Serrador construye el suspense y lo macabro en este episodio, ya que constituye un interesante ejemplo de los elementos de la poética del director que hemos ido señalando a lo largo de este capítulo.

Adaptaciones de Ray Bradbury

Si Poe es la principal influencia de Chicho Ibáñez Serrador en el ámbito fantástico y de terror físico, Ray Bradbury es sin duda su principal referencia en los episodios de ciencia ficción. Como ya hemos indicado, «La sonrisa», «La bodega», «El cohete», «El doble» y «La espera» son fieles versiones de los cuentos originales de Bradbury. Y ya anteriormente había adaptado otros textos del autor: «La tercera expedición» y «El zorro y el bosque». En consecuencia, Ibáñez Serrador se fijó tanto en los relatos en los que Bradbury se adentra claramente en el terror, como en aquellos que se alejan de este género y adquieren un tono melancólico, aunque no exento de un poso de angustia existencial más o menos emparentada con el miedo. Sus adaptaciones de «La tercera expedición», «El zorro y el bosque», «La bodega» y «El doble» estarían en la primera categoría, mientras que «La sonrisa», «El cohete» y «La espera» podrían ser situados en la segunda.

Del mismo modo que la poética de Poe impregnó otros guiones de Ibáñez Serrador que no eran adaptaciones directas, podemos encontrar algunos elementos estilísticos y temáticos de Bradbury en «NN23» y «La alarma», por ejemplo. Ya comentamos antes cómo «NN23» incluye algunos guiños evidentes a la novela *Fahrenheit 451*, pero también debemos señalar que el carácter del poeta protagonista es similar al de los *héroes* de las adaptaciones de los relatos melancólicos de Bradbury: NN23 es, como el joven de «La sonrisa», uno de los pocos humanos que tienen interés por conservar lo poco que queda de arte y cultura en el mundo; es, también, quien aconseja a sus semejantes que para encontrar la felicidad deben liberarse de las restricciones de su entorno y hacer aquello que más les guste, una filosofía compartida con el protagonista de «El cohete», que al saber que nunca podrá permitirse un viaje interestelar en familia, decide construir su propio cohete y su propia manera de vivir una experiencia similar; por último, el desenlace de «NN23» es tan amargo como el de «La espera», pues ambos hombres mueren y su *obra* queda abandonada.

«La alarma» comparte con «Boys! Raise giant mushrooms in your cellar!» el tema de la invasión extraterrestre en la cual los alienígenas quedan ocultos ante el espectador. Además, su terrorífico y desesperanzado final tiene un tono similar al de otros cuentos de Bradbury, como «La tercera expedición», «El zorro y el bosque» y «Marionetas S.A.». En estos tres cuentos, también adaptados por Ibáñez Serrador, se pone a prueba la confianza/desconfianza de los seres humanos ante lo extraño. *El otro* intenta tranquilizar al protagonista para que confíe en él, y poder así traicionarlo cuando menos se lo espere. En «La tercera expedición», unos hombres llegan a Marte y descubren, con gran asombro, que allí les reciben sus seres queridos que llevan años muertos. Sin llegar a entender la situación, los astronautas se dejan llevar por la alegría del reencuentro, excepto el capitán, a quien en todo momento le queda un resquicio de duda. Cuando por fin da con una explicación plausible, es decir, que se trate en realidad de marcianos capaces de conocer los recuerdos de los humanos y producirles una ilusión óptica que les haga creer que lo que ven son sus familiares muertos, no consigue reaccionar a tiempo, y todos los miembros de la expedición son aniquilados. Del mismo modo, los alienígenas que llegan a la Tierra en «La alarma» intentan tranquilizar a la humanidad, si bien el protagonista tiene la certeza de que no vienen en son de paz pero no puede hacer nada para evitarlo. En «El zorro y el bosque», una pareja que proviene de un futuro distópico, dominado por la guerra y la muerte, huye a

un tiempo pasado, con el temor de ser encontrados y devueltos a su tiempo por las autoridades del futuro. Cuando los localiza un hombre que claramente forma parte de ese cuerpo especial que prohíbe huir a otros tiempos, la pareja consigue deshacerse de él y mezclarse con un grupo de personas que, aparentemente, sí pertenecen al pasado, pero al final descubren que también son agentes del futuro que han conseguido ganarse su confianza para detenerlos más fácilmente.

En todos estos textos, llega un momento en el que los confiados protagonistas descubren que están a punto de ser aniquilados, del mismo modo que el profesor Urrutia es consciente de la inminente destrucción de la humanidad, sin que el resto de seres humanos sepa aún lo que les espera, y sin que él pueda hacer ya nada para impedirlo. Pese al tono tranquilizador de las noticias, Urrutia puede leer en sus comentarios y en sus miradas que, en el fondo de su ser, los humanos tienen miedo, el mismo miedo que sienten los protagonistas de los otros relatos que hemos mencionado justo antes de que se les confirme que serán destruidos.

Si hasta este momento hemos indicado cómo se manifiesta la poética de Bradbury en los episodios de ciencia ficción de Ibáñez Serrador, cabría ahora señalar los cambios que el guionista introduce en sus versiones televisivas para acomodarlas al estilo de la serie *Historias para no dormir*. Nos centraremos en el análisis de «La bodega» y de «La espera», por tratarse de unos episodios que representan dos tipos de narración muy comunes en la bibliografía del escritor estadounidense. El primero, claramente terrorífico; el segundo, más conmovedor y reflexivo.

Tanto «La bodega» como el cuento que lo inspira comienzan con la llegada de un paquete para el hijo del protagonista. Se trata de una caja con semillas de setas que, según decía el anuncio, eran un negocio seguro y la diversión de moda de todo niño. Mientras las setas crecen en la bodega de la casa, un amigo confiesa al protagonista que últimamente percibe algo extraño en el ambiente que, a su parecer, se está apoderando de su mundo, y teme estar volviéndose loco. A partir de ese momento, la sucesión de varios acontecimientos extraños empieza a hacer creer al protagonista que su amigo no está loco, y entonces cae en la cuenta de que lo que ambos tienen en común es un hijo que planta setas en el sótano. Manifiesta entonces a su mujer su temor a que algo extraterrestre, tan diminuto como una espora, esté invadiendo el planeta, y que al convertirse en setas y ser ingeridos por los humanos, parasiten su mente y consigan dominar la Tierra. Cuando se dispone a abrir la puerta del sótano para confirmar o desmentir sus sospechas, el relato de Bradbury llega a su fin

bruscamente, dejando tan sólo que el hombre hable con su hijo a través de la puerta segundos antes de entrar, a oscuras. En cambio, en el episodio de Ibáñez Serrador el padre sí entra en la bodega, y puede ver todas las setas que han crecido allí. En ambos casos la actitud del niño es más que sospechosa, pero sólo en el de Chicho Ibáñez Serrador se confirma que el protagonista ha perdido el control de su voluntad, al acatar sin rechistar la orden del «niño»: ir hacia el sur, donde hay más humedad y las setas crecen mejor. Y lo hace añadiendo un desenlace en donde las reacciones del niño⁶⁷ recuerdan a la de las réplicas extraterrestres de la película *Invasion of the body snatchers*, de Don Siegel (1956), inspirada en la novela de Jack Finney *The body snatchers*, como ya apuntaron Jiménez y Pérez (2012: 16-17).

El estilo de *Historias para no dormir*, que como sabemos se caracteriza por resolver la ambigüedad al final de todos los episodios, se impone sobre el precipitado e inquietante final escogido por Bradbury. Por lo tanto, los pocos cambios argumentales que introduce en «La bodega» respecto al relato original marcan una diferencia esencial, pues si bien Bradbury presenta un final abierto que no permite esclarecer del todo la duda sobre si la invasión intuida por el protagonista es real o imaginaria, en «La bodega» vemos claramente que las sospechas del protagonista son confirmadas.

«La espera», basado en el cuento «The one who waits» (*The Martian chronicles*, 1950), es mucho más fiel al relato original, salvando algunos pequeños cambios para conseguir una mejor adaptación al medio televisivo. De hecho, también recuerda a un episodio de *The Twilight Zone* escrito por el propio Ray Bradbury, «I sing the body electric» (1962), donde un viudo compra una abuela robótica para que cuide y dé cariño a sus tres hijos. Este episodio no incluye ningún elemento perturbador, pues se acerca más a la fábula que al terror. «La espera», como veremos a continuación, se encuentra a medio camino entre estas dos categorías.

El relato «The one who waits» plantea si es posible combatir la soledad mediante la simulación de vida artificial. El protagonista, el doctor Hathaway, recibe después de veinte años de espera en Marte la llegada de un cohete que por fin podrá llevarlos a él y a su familia de vuelta a la Tierra. En el relato original, los colonos abandonaron Marte cuando estalló la guerra en su planeta natal, pero ellos no llegaron a tiempo a los últimos cohetes porque estaban de expedición arqueológica en unas

⁶⁷ Profundizaremos en el motivo del niño asesino como elemento fantástico en el capítulo dedicado a la película *¿Quién puede matar a un niño?*, culminación del tema ya tratado en diversas ocasiones por Ibáñez Serrador.

montañas en el momento en el que la gente se fue. En la adaptación, Hathaway y su familia se quedan solos en el planeta por otro motivo: un virus mató a los demás habitantes de la colonia marciana.

El resto del episodio es muy similar al texto original. El capitán del cohete y su compañero, que conocieron al doctor y a su familia hace veinte años, se aterrorizan al darse cuenta de que la familia de Hathaway no ha envejecido. Finalmente descubren que los auténticos familiares del doctor murieron hace años, y que, por tanto, lo que tienen ante sí son unos robots contruidos por el doctor, incapaz de afrontar su soledad. El hombre lleva veinte años conviviendo con su familia mecánica, y rodeado de simulaciones creadas por él, como una reproducción del ruido de la ciudad y llamadas telefónicas programadas. Como afirma el personaje hacia la mitad del episodio: «He tenido que fabricar toda una realidad, toda una vida, para no volverme loco». No obstante, el anciano doctor no llega a confirmarles sus sospechas acerca de la familia Hathaway, ya que muere repentinamente, a causa de la emoción de pensar que por fin vuelve a la Tierra. Los hombres encuentran la respuesta a sus preguntas cuando descubren que el cuadro de mandos con el que el profesor programaba el sonido ambiente ficticio de la ciudad permite también programar los movimientos y conversaciones de los robots, que pueden interpretar diferentes escenas y hasta tener cierto margen de interacción, pero no son capaces de reaccionar con normalidad a la muerte del profesor, ya que él no contempló esa situación.

Toda la historia es llevada a la pequeña pantalla con gran sensibilidad por el guionista y por los actores, especialmente Ibáñez Menta, que interpreta al doctor Hathaway. De este episodio cabe destacar las sobrecogedoras últimas secuencias. En el relato original el narrador describe con cierta compasión cómo la familia Hathaway sigue su «vida» en Marte después de que los tripulantes del cohete decidan abandonarlos allí, al verse incapaces de desactivar a unos androides y ginoides «tan humanos». Ibáñez Serrador traduce esto en imágenes de una forma magistral: para transmitir la sensación de una especie de ciclo mecánico y aparentemente infinito, lo que resuelve el realizador y guionista es que los visitantes, al descubrir el cuadro de mandos del profesor, accionen algunas de las escenas que estos robots repiten cada día, de manera que el espectador ve cómo se vuelve a reproducir la primera secuencia del episodio en la que aparece la familia, siguiendo exactamente el mismo diálogo, pero con la diferencia de que ahora el padre no puede contestar a los comentarios de su hijo ni recoger la pipa que le ofrece su hija. Finalmente, los visitantes accionan el

botón «vida permanente» y, con remordimientos, los abandonan. Ese desenlace provoca una cierta sensación de vértigo, pues sabemos que esos robots tan humanos repetirán eternamente la misma secuencia⁶⁸, con la significativa ausencia del hombre que los creó. De tal modo, personifican la idea que plantea el capitán hacia la mitad del episodio, ante la reacción de espanto de su compañero al descubrir cómo el doctor ha sobrellevado su soledad durante tantos años en Marte: «No, es poco más o menos lo que hace la mayoría de la humanidad, repetir y repetir una rutina. Engañarse. Llevando una vida que más que de hombres es de muñecos». Y al final, la voz en off de Chicho Ibáñez Serrador concluye:

Tres vidas de nadie por días y días, y meses, y largos años, siguen viviendo sus vidas inútiles, encendiendo fuegos que a nadie calientan, hablando diálogos que nadie comprende ni escucha, preparando desayunos que nadie come, durmiendo oscuros sueños que nadie sueña, mientras la arena sepulta los restos de las ciudades náufragas y el viento sigue soplando, y el mar muerto sigue muerto y, las lunas, brillando para la vida de nadie.

Aunque los relatos de Bradbury ya podían encontrarse en las librerías españolas desde mediados de los años cincuenta, las primeras adaptaciones que Ibáñez Serrador ofrece en la televisión española contribuyeron a expandir el interés del público por el autor y, consecuentemente, favorecieron la publicación de nuevas traducciones y reediciones de sus obras en el país. Si nos fijamos, por ejemplo, en las primeras ediciones de *Crónicas Marcianas* publicadas en Minotauro, podemos constatar que entre la primera y la tercera edición pasaron nada menos que diez años (1955-1965), mientras que desde 1965 (año en el que empieza a emitirse *Mañana puede ser verdad*) se imprimen cada vez con más frecuencia, hasta llegar, en 1972, a dos ediciones en un mismo año, y hasta tres en 1974. Además, a través de las adaptaciones televisivas, la poética de Bradbury empezó a calar rápidamente en los jóvenes escritores del género que aún no habían leído sus textos, como Juan José Plans, quien asegura que cuando empezaron a relacionar sus primeros cuentos de ciencia ficción con el estilo del escritor norteamericano, él todavía no había leído ninguna obra del autor y, por tanto, su influencia le llegó de forma secundaria. Juan José Plans (1975) y Juan Tébar (1995) afirman que la llegada de los textos de ciencia ficción de Ray Bradbury a España supusieron un antes y un después en la concepción del género. Prueba de ello es que, como afirma Tébar (1995: 30), en la Escuela de Cine pronto se hicieron prácticas

⁶⁸ Esa sensación de vértigo que produce pensar que las réplicas de la familia Hathaway repetirán eternamente la misma secuencia vital, recuerda también la idea central de *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares.

cinematográficas inspiradas en relatos de Bradbury. El papel de *Mañana puede ser verdad* e *Historias para no dormir* en la difusión de la obra del autor norteamericano fue, pues, crucial.

2.3.4. La realización del miedo

En este capítulo proponemos un análisis detallado de cuatro episodios prototípicos de *Historias para no dormir*, con el objetivo de evidenciar los elementos textuales y audiovisuales que, independientemente del género en el que se enmarcara cada obra, permitieron al guionista y realizador explorar diversas formas del miedo y mantener en vilo a los espectadores, de tal manera que el terror experimentado permaneciera en su memoria mucho después de la conclusión de la serie. Hemos seleccionado aquellos episodios en los que se puede observar más claramente cómo se concretan las características de la poética de Ibáñez Serrador que hemos ido señalando hasta este punto.

«La promesa»

Como ya indicamos anteriormente, el argumento de «La promesa» parte del miedo a ser enterrado vivo, un terror que Ibáñez Serrador toma de relatos de Edgar Allan Poe como «The fall of the house of Usher», «Berenice» y, sobre todo, «The premature burial», que hacen referencia a personajes que fueron enterrados por error en un ataque de catalepsia⁶⁹. El protagonista de «La promesa», el señor Goodler, es el propietario de un negocio de pompas fúnebres que tuvo varios ataques de esta enfermedad en su juventud, durante los cuales su familia llegó a darle por muerto, siendo él consciente en todo momento de lo que decían a su alrededor. Aunque hace tiempo que no le sobrevienen ataques, y sólo padece del corazón, sigue temiendo que lo entierren vivo por equivocación, así que hace prometer a su sobrina María, su único familiar, que cuando él muera ella cumplirá todas sus voluntades respecto a su entierro si quiere cobrar su

⁶⁹ Sobre la relación intertextual que advertimos entre este episodio, la poética de Edgar Allan Poe y la película *Premature burial* de Roger Corman, véase el capítulo «Fuentes literarias, cinematográficas y televisivas».

herencia, es decir: que tres médicos certifiquen su muerte, que ella le vele dos días y que se le entierre en un ataúd con tapa de cartón a pocos centímetros de la superficie. Para asegurarse de que cumpla la promesa, la obliga a acostumbrarse al negocio funerario y ridiculiza sus esperanzas de encontrar marido. Al principio, ella se muestra tímidamente reacia a heredar el negocio, por un lado, porque teme a los muertos que allí se velan y, por otro, porque la gente se burla de ella o la compadece por la superstición que existe en torno a su oficio. No obstante, el continuo maltrato psicológico a que la somete su tío acabará empujando a María a planear una cruel forma de librarse del señor Goodler, heredar su dinero y, de paso, vengarse de él.

El episodio está ambientado en Ranelagh, Irlanda, en el año 1840, en un momento y lugar donde los entierros prematuros eran bastante frecuentes, una ambientación propicia para el argumento que se desarrolla en esta obra. A lo largo del episodio podemos comprobar cómo, efectivamente, cada pocos minutos sucede algo que incrementa el misterio y causa el terror. La primera secuencia se sitúa en el cementerio, donde unos hombres exhuman un cadáver porque la policía ha recibido una carta en la que se asegura que el fallecido fue envenenado. El ataúd se abre, pero la cámara no nos muestra su interior, sino la expresión que se forma en las caras de los presentes. Uno de ellos –un médico– va describiendo los detalles que el espectador no ve, como el terciopelo arañado de la tapa y otros aspectos extraños, hasta llegar a la conclusión que el público seguramente ya esperaba: esa persona fue enterrada viva. Inmediatamente, pasamos a un plano general que nos deja ver unas manos descarnadas y agarrotadas que sobresalen del ataúd, como si el hombre hubiera estado forcejeando.

El siguiente punto de tensión se encuentra poco después, cuando el señor Goodler le cuenta a María cómo fueron sus ataques de catalepsia y le confiesa su obsesión. Para acentuar el terror de su tío, y lo terrible de sus palabras, el encuadre se va cerrando lentamente sobre la cara de los dos personajes. La conversación, que empezó con el plano general de la cocina, acaba con una sucesión de primeros planos del rostro del señor Goodler y de su sobrina. La banda sonora, dos mismas notas que se suceden y van aumentando en intensidad, apoyan la intriga que se va generando a través del diálogo.

Cuando, más adelante, Goodler encierra a María en el velatorio para que se acostumbre a los muertos, la angustia se hace mucho más palpable, sobre todo por los gritos de la sobrina. El escenario presenta el ambiente característico de los episodios fantásticos de *Historias para no dormir*: una casa lóbrega llena de ataúdes y alumbrada

sólo por unas pocas velas. Asimismo, en el personaje de María se reproduce el tópico gótico de la joven indefensa –y por tanto viste un camisón blanco, símbolo de pureza– encerrada por un hombre cruel. Ella huye por la ventana, pero a la mañana siguiente la policía la lleva de vuelta a casa, donde su tío le dice que no volverá a salir de allí.

Si hasta ahora se nos había mostrado el carácter agresivo de Goodler, poco después del intento de huida de María empezamos a ver la transformación de la joven. Al principio se nos presenta como una mujer tímida, dulce, inocente, pero después del entierro de una anciana rica vemos cómo ha cambiado de actitud. Cuando le dice a su tío que está segura de que esa mujer no estaba muerta, sino cataléptica, estado que el señor Goodler le había enseñado a reconocer, su cara no muestra ninguna inquietud ante tal atrocidad, mientras que la reacción de su tío es de una gran preocupación. Después de toda la tensión acumulada a lo largo del episodio, el mayor impacto es el momento en que desentierran el ataúd en donde Goodler cree que está enterrada la mujer y, de su interior, sale una persona que rápidamente echa sus manos al cuello del sepulturero, provocándole un ataque cataléptico. Esa persona era el ayudante de Goodler, a quien María convenció para que se introdujera en un ataúd y asustara a su tío. Desde ese momento, podemos ver cómo la crueldad de María y su regocijo por su venganza van en ascenso hasta el terrible final, sin que le atormente ningún remordimiento. Los médicos certifican la defunción de Goodler, pero María revela al ayudante que sabe que no ha fallecido. Tal y como su tío le hizo prometer, vela su cuerpo durante dos días, pero dedica ese tiempo a comunicarle que sabe que no está muerto, y que sin embargo va a enterrarlo. El espectador va descubriendo sus planes poco a poco, de manera que la agonía de su tío se adivina insoportable, como la del preso que espera la llegada del péndulo en el relato de Poe. María le dice a su tío que, como cumplirá todo lo prometido, la tapa de su ataúd será de cartón, así que podrá salir sin problemas. Pero en la secuencia final, donde María y el ayudante se encuentran sobre la tumba de Goodler, la mujer confiesa a su acompañante que ha enterrado a su tío bocabajo, se cierra el plano sobre la tumba y, entonces, oímos escarbar. Ya no queda duda de que Goodler no estaba muerto, y que ahora se debate desesperadamente, en vano, por poder salir. Quizá este efecto sonoro no era necesario para imaginar lo que le espera a Goodler, pero Chicho Ibáñez Serrador quiso acentuar la truculencia del ya terrorífico episodio, respetando el angustioso terror que en los relatos de Poe se manifiesta cuando se trata el miedo a ser enterrado vivo.

En todo momento, María se muestra igual de inocente ante los demás, excepto

cuando está a solas con el ayudante, por ser éste su cómplice. Por eso, y porque su venganza no empieza a vislumbrarse hasta bien avanzada la trama, la conclusión del episodio es toda una sorpresa para el espectador. La ambigüedad entre el bien y el mal aparece en este episodio como un tema muy inquietante, porque a pesar de que el señor Goodler es obsesivo y autoritario, la venganza de María es desmesurada. De hecho, ella podría haber vuelto a intentar huir, pero entonces no habría obtenido la herencia, así que no se trata sólo de venganza, sino también de ambición. Seguramente el espectador no se esperaba esa reacción de un personaje que en todo momento se había mostrado como alguien débil y amable. Al final, el acosador se convierte en víctima.

«El muñeco»

«El muñeco» (1966) es un guion fantástico muy clásico. Lo más interesante de esta pieza audiovisual es cómo Ibáñez Serrador juega en ella con la ambigüedad entre la explicación racional y la fantástica que, como en todos los episodios, acaba resolviéndose. La historia se sitúa en el Londres de 1924 –tal y como indica el rótulo inicial–, donde un hombre recibe en su casa la visita inesperada de la institutriz de su sobrina, informándole de que deja su trabajo porque no puede soportar el mal trato que la niña recibe por parte de su padre, Hugo Wilburgh, un viudo huraño que tiene a su hija, de salud delicada, encerrada en su casa, e incluso ha llegado a abofetearla y a acusarla de ser una bruja. Tanto la institutriz como el hermano de Hugo, Ricardo, se horrorizan ante tal acusación, que ambos consideran absurda, y Ricardo decide ir a hablar con su hermano. En esta secuencia introductoria todo parece indicar que el monstruo de la historia es Hugo, pues la institutriz habla de la niña con ternura, al contrario de como se refiere al padre. La mujer da muchos rodeos hasta decir lo que más le preocupa en la actitud de Hugo. Habla de «algo desagradable», le cuesta encontrar las palabras para referirse a ello, y, mientras lo intenta, el plano se va cerrando sobre su rostro, agudizando el suspense. El ambiente cotidiano y tranquilo de la casa de Ricardo, donde él y su mujer estaban tomando el té hasta que llegó la institutriz, se ve ligeramente alterado cuando la visitante habla de brujería. También comienza a palpase la incertidumbre sobre lo que sucede en la casa de Hugo, una situación que hasta el momento queda dentro de los límites de lo natural, pero que no deja de resultar extraña, sobre todo con las últimas palabras de la institutriz, en primer plano, con la mirada

perdida y con una inquietante banda sonora: «Para la formación de la niña no está bien la soledad y la tristeza de ese caserón tan lóbrego, tan oscuro...».

La secuencia en la que Ricardo va a casa de Hugo y habla con él ya empieza a sugerir dudas acerca de quién es el auténtico monstruo. Ricardo le dice que su hija, Alicia, debería ir a un colegio para relacionarse con otras niñas, pero Hugo asegura que ya la envió y que la devolvieron al poco tiempo, con la excusa de que su salud peligraba. Al quedarse a solas de nuevo con su hija, Alicia cambió su cara pálida por una risa que, para su padre, «no era la de una niña, sino la de un ser lleno de perfidia, de maldad». Y le asegura a Ricardo que si no quiere salir de la casa es porque sólo allí puede ver a su primera institutriz, Elena, que la crio desde que nació, una mujer que murió hace tres años. Ricardo rebate continuamente a Hugo, apelando a la razón: «¿Pero qué estás diciendo?»; «Todo eso es absurdo». Según Hugo, Elena le enseñó a Alicia cómo invocar a los muertos. Como Ricardo no le cree, Hugo le enseña una caja de música que pertenecía a Elena, llena de pieles, dientes, azufre. «De todas formas puede haber mil explicaciones», dice el hermano, incrédulo. «Ya sabes que muchas veces la superstición hace presa en gente de poca cultura». Hugo al principio se muestra sereno, pero sus nervios se van alterando a lo largo de la conversación, hasta el momento de mayor tensión, en el que confiesa: «Por eso te llamé, Ricardo. Tengo miedo. Mi hija no es un ser normal. Es un ser maldito. Es una bruja». Este diálogo acaba invirtiendo los roles que hasta ahora atribuíamos a Hugo y Alicia, pues cuando Ricardo sube al desván a ver a la niña, ya no parece tan seguro de que la víctima sea ella. Toda esta secuencia representa una tensa lucha entre lo fantástico y lo real, en la que lo imposible va ganando terreno.

Aunque este episodio se emitió en un solo programa en España, en Latinoamérica tuvo que ser dividido en dos partes, para adaptarse a la programación, tal y como indica Chicho Ibáñez Serrador en el prólogo. Y el realizador toma con acierto la decisión de cortar la primera parte antes de que Ricardo –y por tanto, el espectador– vea a la niña. Así, la intriga es mayor, aderezada por la típica sucesión de planos de alguien recorriendo unas escaleras en busca de algo horrible.

La conversación de Ricardo y Alicia apenas deja lugar a dudas: Hugo dice la verdad. Aunque la niña se muestra inocente y buena, su voz se vuelve seria, más grave, amenazadora, cuando su tío le anima a ir a un colegio con otras niñas, por mucho que lo justifique después, con su voz infantil, asegurando que teme que las otras niñas se rían de su pierna ortopédica, y que siente la necesidad de quedarse para cuidar de su padre.

En este diálogo Alicia recurre a frases ambiguas que llevan a Ricardo a dudar, a veces, de si se refiere a cuidar de su padre o del supuesto espectro de Elena.

El principal punto de inflexión del episodio se sitúa en el momento en el que Ricardo se va y Alicia y su padre se quedan a solas. La aparición repentina de la niña en la estancia donde se encuentra Hugo es acompañada de un terrorífico efecto sonoro. Su gesto serio y sereno, en contraste con la cara de inquietud del padre, resuelve la ambigüedad sobre su relación. En esta secuencia, Hugo acusa a Alicia de la desaparición de ciertos objetos de la casa (como velas y la caja donde la madre de Hugo guardaba un mechón de su pelo). El hombre teme que la niña los utilice para hacerle daño por medio de un conjuro. No es la primera vez que Alicia le amenaza con hacerlo si vuelve a prohibirle que vaya al desván a invocar a Elena. La peor amenaza es que, si no la deja en paz, Elena irá a hacerle una visita, pero no tal y como Alicia la ve, que es tal y como era antes de morir, sino con su aspecto actual, después de haber estado tres años enterrada.

A pesar de las amenazas, Hugo va al desván esa noche, siguiendo la voz de Alicia, que entona la nana que Elena le cantaba de pequeña. La encuentra en trance y, frente a ella, al fantasma de la niñera. Si bien en la conversación anterior de Alicia y Hugo ya se nos manifestaba que el padre también había visto al espectro en una de las invocaciones de Alicia, es en este punto donde el cuento se hace irrevocablemente fantástico, pues el espectador también puede verla. Cuando Hugo abofetea a su hija, Elena desaparece, y el espectador empieza a temer lo que a Hugo le espera en su habitación. De nuevo el sonido cumple aquí un papel muy importante, ya que a través de la puerta de Hugo oímos unos pasos que bien podrían ser de la niña coja, pero también de otro ser a quien le cueste caminar: el cadáver animado de Elena. No llega a suceder lo amenazado, con lo que el guion sorprende al espectador: Hugo siente un gran dolor en el pecho y se desvanece, si bien antes de caer consigue alertar a su hermano por teléfono. De nuevo Alicia vuelve a confundirnos cuando, al llegar su tío preguntando por Hugo, ella le contesta que, después de un ataque, descansa en paz: Ricardo teme lo peor, pero tras subir corriendo al dormitorio de su hermano descubre aliviado que éste duerme apaciblemente. Sin embargo, al bajar las escaleras Ricardo repara en el muñeco que Alicia mece en sus brazos: una horrenda escultura de cera con cabello humano, la viva imagen de Hugo, con una varilla clavada en el pecho. Como en otras ocasiones del capítulo, un rápido movimiento de la cámara y un desagradable efecto sonoro dan fuerza a las sospechas del personaje y del espectador. Podemos confirmar, pues, que

Ibáñez Serrador efectivamente mantiene el suspense con una sucesión de sorpresas cada pocos minutos. Ricardo y Alicia se enfrentan en la secuencia más agitada y tensa del episodio, donde los gritos de ambos personajes se mezclan con una música de ritmo vertiginoso. Ricardo quiere hacerse con el muñeco, y la niña se niega, alegando vergüenza, ya que es un muñeco muy feo. Pero cuando su tío la acusa de haber hecho un muñeco de cera, ella, desesperada, dice que es de caramelo, y para demostrarlo, acaba mordiendo la cabeza, lo que coincide con un alarido de dolor que proviene del piso de arriba. La última escena muestra un primer plano de la cabeza de Hugo, muerto, con una profunda hendidura en la frente.

El giro final, negativo y nada tranquilizador, es evidente. Los recursos para producir el efecto terrorífico son muy similares a los que Ibáñez Serrador utiliza en «La promesa», pero aquí, como en los demás episodios fantásticos, hay una complejidad añadida, que es el esfuerzo por construir la cotidianidad, la realidad de Ricardo y del espectador, y transgredirla poco a poco, desde las primeras sospechas hasta la mayor evidencia de la aparición de lo fantástico: la presencia del espíritu de un muerto. Esto se consigue sobre todo por el diálogo, que es la mayor diferencia entre los episodios fantásticos y los de terror físico, que, por lo demás, son bastante similares. Las reacciones de Ricardo son las que solemos ver en los personajes de los textos fantásticos de Chicho Ibáñez Serrador: «No puede ser», «es absurdo», «tiene que haber una explicación lógica». Éstos mantienen esa actitud racional hasta que sus sentidos, lo único en lo que pueden confiar, les muestran la evidencia de lo imposible.

La ambigüedad a la que Ibáñez Serrador recurre a menudo para aumentar el suspense es más efectiva, si cabe, en los episodios fantásticos. Esto se debe a que la duda no está sólo en quién dice la verdad, quién es inocente y quién malvado, sino también en si sucederá el hecho fantástico o todo se reduce a la imaginación del personaje. No obstante, en «El muñeco» el espectador tiene, desde el principio, muchas pistas que le permiten adivinar fácilmente tanto el carácter fantástico del texto como quién representa el mal en esta historia. En cambio, en «La promesa» los personajes se cambian los papeles de víctima y verdugo hacia el final del episodio, lo que hace el final más sorprendente. Cabe tener en cuenta que «La promesa» se realizó con posterioridad a «El muñeco» y que, por tanto, los espectadores ya debían estar acostumbrados al estilo de Ibáñez Serrador, con lo cual ya no era necesario dar pistas que facilitaran a la audiencia el seguimiento de sus historias. Los episodios de la segunda temporada suponen, en este sentido, un avance en su poética de lo fantástico y de lo terrorífico.

«La alarma»

Como ya apuntábamos anteriormente, «La alarma» es un capítulo de ciencia ficción fuera de lo común en *Historias para no dormir* porque está ambientado en España. En el prólogo, Ibáñez Serrador explica sus motivaciones:

El programa de hoy, a pesar de que es de ciencia ficción, se desarrolla en España. Sé que esto está fuera de los cánones, ya que las películas y las novelas nos han enseñado que todo marciano decente en viaje de turismo por la Tierra debe hacer su aparición en Estados Unidos, en Gran Bretaña,... A veces, algún extraterrestre romántico desembarca en Francia y, con mucha menos frecuencia, en la Unión Soviética. Pero esto sucede en los aisladísimos casos de venusinos procomunistas. España, a pesar de su gran promoción turística, no ha logrado aún atraer a un viajero de otro planeta. El autor del guion de hoy pretende cubrir ese bache.

Esta historia comienza y acaba en el mismo lugar: en el bar en el que el protagonista, Javier Urrutia, reflexiona sobre la inminente invasión extraterrestre. Al principio, nos revela que él es el culpable de que los alienígenas invadan la tierra, y un largo flashback nos permite ver cómo provocó esa situación, hasta llegar al día en el que comienza el episodio. Urrutia es un físico empleado en el laboratorio municipal que, al inicio de la obra, se encuentra a altas horas de la madrugada en un bar acompañado de otras muchas personas que, nerviosas ante la incertidumbre que supone la llegada de otros seres a nuestro planeta, no pueden dormir, y están atentos a los informativos. La televisión del bar nos muestra un noticiario que insiste en que no deben tener miedo, ya que los extraterrestres son más inteligentes que los humanos y por eso se da por hecho que no querrán dañar a nadie. Una forma de utilizar la razón para tranquilizarse. Las imágenes del noticiario son relevantes porque dan verosimilitud a la historia narrada, aunque Urrutia desmiente la información que dan los medios, porque sabe que los extraterrestres no vienen en son de paz y que, a pesar de la apariencia sosegada que la gente pretende mostrar, todos tienen miedo. «Salen a la calle, hablan fuerte, tratan de sonreír, de tomarlo a broma, pero llevan el miedo clavado en el estómago», dice la voz en off de Urrutia. «No han podido quitarnos el miedo... Sí... Porque los humanos tienen miedo».

El flashback muestra cómo el físico, en una de sus visitas rutinarias al puerto para comprobar la radioactividad de las aguas –ya que en las afueras de la ciudad hay un reactor nuclear–, se da cuenta de que su contador geiger acusa radioactividad cuando una mujer se acerca a él. Al percatarse de que ese mismo día llegó al puerto un barco ruso, Urrutia empieza a sospechar que esa joven pueda haber robado cargamento

radioactivo del barco. El físico se presenta en el local donde suele trabajar la mujer, una bailarina que se hace llamar Amparito del Real, e intenta confirmar sus sospechas, buscando a escondidas en el camerino de Amparito e interrogándola. Aunque no encuentra nada, el contador geiger sigue sonando cuando la mujer está cerca. Urrutia avisa al laboratorio y, al parecer, se confirma que ha desaparecido cierto material radiactivo, así que el físico avisa a la policía y Amparito es detenida. Aunque poco después se confirma que no hubo ningún robo, la mujer es investigada por las autoridades y descubrimos algo asombroso: Amparito, cuya apariencia hace pensar que tiene unos veinticinco años, lleva varias décadas viajando de uno a otro país, con nombres distintos, y, si dan crédito a los datos más antiguos que existen de ella, deben admitir que en realidad tiene más de setenta años. Cuando Urrutia y el comisario la interrogan, ella confiesa que nació en 1597, que no sabe cómo ha podido vivir tantos años, pero que, cuando tenía unos veinticinco, un día vio una luz muy fuerte que se acercaba y se desmayó. Y cuando despertó no sintió nada extraño, excepto que en una zona de los pastizales parecía que habían hecho fuego. Desde entonces no ha envejecido. La acusaron de brujería, así que huyó, y desde entonces sólo pasa unos años en cada país, para que nadie se dé cuenta de que no envejece, porque teme la reacción de la gente. El comisario y Urrutia prometen ayudarla, así que la ponen en manos de los médicos, que descubren un extraño objeto en su vientre. Deciden extraérselo y, al hacerlo, la mujer envejece, muere y se consume en cuestión de segundos. El objeto que llevaba dentro era una pequeña pirámide hecha de un material desconocido en la tierra, una composición que hace reaccionar el contador geiger. Al abrirlo para ver qué tiene en su interior, se dan cuenta de que es macizo, y de que el contador ya no reacciona. Es entonces cuando el flashback termina y volvemos a ver a Urrutia en el bar. El físico revela que, poco después de estos hechos, se anunció la invasión. Así pues, esa extraña pirámide era una alarma que los alienígenas pusieron a un humano para que, si algún día la humanidad desarrollaba su ciencia y su tecnología lo suficiente para descubrir tal objeto, ellos lo supieran. Según Urrutia, eso significa para los alienígenas que los humanos son peligrosos, y deben ser destruidos.

Este episodio tiene el mismo ritmo que los comentados anteriormente. Es decir, que se van sucediendo una serie de hechos sorprendentes que incrementan la inquietud en el protagonista y en el espectador. Entre los recursos que Ibáñez Serrador utiliza para aumentar la tensión, cabe destacar una secuencia en la que el teléfono del local donde trabaja Amparito suena durante largo rato sin que nadie lo oiga –sabemos que se trata de

la confirmación o la negación del robo en el laboratorio—, hasta que lo coge una mujer que remite al interlocutor al teléfono de la barra, ocupado durante mucho rato por otra mujer. Pero sin duda la mayor sorpresa se produce cuando la bailarina revela la fecha de su nacimiento, palabras que van acompañadas de un atronador efecto sonoro. De todas formas, el efecto no habría sido tan impactante si Ibáñez Serrador no hubiera dedicado previamente una secuencia a generar intriga respecto a la vida pasada de la mujer. Lo hace mediante el comisario, que va detallando, paso por paso, cómo ha ido contactando con la policía de cada uno de los países en los que la bailarina aseguraba haber nacido, hasta que pierde su pista a finales del siglo pasado.

En *Historias para no dormir*, los monstruos y la violencia sangrienta aparecen con mayor frecuencia en los episodios fantásticos que en los que podemos enmarcar en otros géneros. Recordemos que en «La promesa» no aparece más elemento desagradable que aquellas manos que sobresalían del ataúd, mientras que en «El muñeco» vemos la frente hundida y los ojos abiertos sin vida del protagonista. En los episodios de ciencia ficción tampoco es frecuente la presencia directa de imágenes violentas o repulsivas, pero en «La Alarma» la cámara muestra la operación quirúrgica de la mujer con todo detalle, una secuencia similar a la que debió de aparecer en «Los bulbos». De todas formas, cabe destacar que en los capítulos de *Historias para no dormir* que se emitieron entre el 1966 y 1968 la presencia de la violencia nunca es gratuita, pues a menudo es un elemento imprescindible para el desarrollo de la narración. En el caso de «La Alarma», la operación demuestra la existencia *real* de ese objeto dentro del vientre de Amparito. En «El muñeco», la herida de la frente confirma que el poder de Alicia es auténtico. Y en «La promesa» las manos agarrotadas muestran el horror que supone ser enterrado vivo, y por tanto entender mejor la obsesión del señor Goodler.

Cabe destacar que este es un relato atípico en cuanto a su forma, porque no hay un giro final. Las sorpresas se encuentran igualmente repartidas a lo largo del episodio, pero la conclusión, aunque angustiante, es la que ya conocía el espectador antes del flashback. El interés del episodio radica en el seguimiento de la compleja trama que explica cómo el misterio de Amparito puede estar relacionado con la invasión y, sobre todo, cómo Urrutia puede ser el culpable.

La falta del giro final puede llevarnos a pensar que el episodio es menos impactante que los del resto de la serie, pero no hemos de perder de vista la ambientación de la trama, que no sólo se sitúa en España, sino además alrededor del año

1968, tal como indica Ibáñez Serrador en el prólogo, es decir, en el presente. Ese simple hecho debió de inquietar a los espectadores mucho más que las historias en las que la invasión tiene lugar fuera de España y más, también, que aquellas donde las consecuencias de los avances científicos y tecnológicos se pagan en el futuro.

«El asfalto»

Si bien el asfalto fue emitido en 1966 como un episodio más de *Historias para no dormir*, ya hemos señalado anteriormente que en realidad se trata de un programa que Ibáñez Serrador realizó expresamente para participar en el V Festival Internacional de Televisión de Montecarlo, donde recibió en 1966 el premio al mejor guion original, y donde ya había conseguido una mención especial en 1965 por *El último reloj*. «El asfalto» está basado en un relato de Carlos Buiza, joven escritor que se especializó muy pronto en el género de la ciencia ficción y que fundó, con José Luis Garci, el fanzine *Cuenta Atrás*. Buiza afirmó en una entrevista publicada en *Tele Radio* cerca de la fecha de estreno de «El asfalto» que «su mayor preocupación en todo lo que escribía era la falta de comunicación entre las personas, la falta de amor y de caridad» (Mendíbil, 2001: 56). Ibáñez Serrador respetó fielmente esas ideas en su adaptación, aunque incorporando el tono humorístico que caracterizaría otras de las alegorías audiovisuales que realizó posteriormente:

De todos los programas que he presentado a concurso –Nos confiesa Chicho en 1987–, el más querido es «El asfalto». Me siento muy cerca de su historia. La incomunicación, la insolidaridad, es algo que me ha llegado desde siempre, el que en las grandes ciudades no sepamos ni cómo se llama el vecino, el que vayamos por la calle sin una sonrisa. Todo eso me preocupa, y «El asfalto» gritaba, ¡por favor, seamos más humanos, ayudémonos un poco más, comuniquémonos! Aparte, tenía una cosa importante en lo formal. Era la primera vez que en televisión se contaba un drama con una envoltura cómica (*Ya*, 1987: 55-56).

El realismo que permite que el horror de «La promesa», «El muñeco» y «La Alarma» sea creíble, es sustituido en «El asfalto» por todo un repertorio de elementos exageradamente artificiosos. El inicio de este episodio tiene aire de fábula, pues muestra unos dibujos de Mingote⁷⁰ sobre los cuales la voz en off de Ibáñez Serrador narra la historia de un asfalto antropomórfico y monstruoso, mientras acompaña la escena una

⁷⁰ Según Ibáñez Serrador, los decorados, que también se inspiraron en los dibujos de Mingote, fueron realizados por Fernando Sáenz (1971: 54).

música que se amolda a las sensaciones que provoca lo narrado, subrayando con diferentes tonalidades lo inofensivo que resulta el asfalto en invierno y lo peligroso que se vuelve en verano:

Durante el invierno, en las grandes ciudades, el asfalto duerme dulce, plácida y mansamente. Pero durante el verano, el asfalto cobra vida, se convierte en un monstruo oscuro y viscoso, que juega a ser un gigantesco cazamoscas. O mejor dicho, un negruzco y enorme *cazahombres*. El implacable sol limpia las calles de seres humanos. Y por ellas solo transitan los obligados por las circunstancias. De uno de estos forzosos paseantes trata nuestra historia. En efecto, los grandes edificios contemplan a través de las ventanas de sus ojos, cómo el señor XX, de cualquier gran ciudad, de cualquier época, hace a la hora de la siesta su diario recorrido de cinco kilómetros por lo menos, según prescripción facultativa.

Así comienza la historia, protagonizada por Ibáñez Menta en el papel del señor XX. De fondo, vemos esas ventanas que parecen ojos, y miran indiferentes al transeúnte durante todo el episodio. Este y otros muchos detalles del atrezo deforman la realidad convirtiéndola en una caricatura de cartón. Como decíamos anteriormente, los movimientos de los personajes, su forma de hablar y hasta los efectos sonoros se acercan claramente al universo de los dibujos animados. Pero todos estos elementos humorísticos que luego Ibáñez Serrador incorporaría en los *gags* del concurso *Un, dos, tres...* y en la parodia *Historia de la frivolidad* cumplen aquí un papel diferente: crear un fuerte contraste entre lo grotesco y lo trágico de la historia.

A diferencia de los otros géneros, en esta alegoría los personajes están vestidos con ropas de épocas muy diferentes, lo que convierte el tema de la insolidaridad en una característica universal y atemporal, intrínseca en el ser humano. Así, vamos viendo pasar personas vestidas con la moda de los sesenta, de los años veinte, del siglo XIX y hasta a nobles del siglo XVIII, que señalan al señor XX medio hundido en el asfalto y dicen: «Mira ese, pidiendo limosna... y viste mejor que tú y que yo». Aunque todos los personajes actúen de manera exagerada, lo que produce mayor desasosiego es que todo tipo de espectador puede reconocerse en las reacciones de los paseantes ante la desoída petición de ayuda por parte de un desconocido, porque todos realizan –aunque de forma esperpéntica– tareas cotidianas como trabajar, charlar y pasear, sin prestar atención a nada que no sean ellos mismos y sus tareas. Ante el desgraciado protagonista desfilan, entre otros, un niño que le hace burla, unos militares que le mandan callar y unos turistas que le hacen una foto. A la vez, el espectador empatiza con el señor XX, porque cuanto mayor es la indiferencia que muestran los personajes hacia él, mayor es la compasión que sentimos por el protagonista, que pasa del optimismo a la desesperanza

tan progresivamente como se hunde en el asfalto.

El espíritu de denuncia del episodio se vuelca también, con saña y gran sarcasmo, en la crítica a la burocracia. Así, muestra imágenes microscópicas de una reproducción microbiana por mitosis mientras el narrador afirma que no hay infección más peligrosa que la producida por los formularios, ya que no se reproducen por duplicado, sino por triplicado. Los bomberos que vienen a ayudar al señor XX dicen que no es de su competencia sacar personas de agujeros, así que la única persona que se presta a ayudarlo, un viejo gaitero que perdió el brazo en la guerra, se dirige a la administración para que saquen al accidentado, pero le piden que rellene tantos formularios que, cuando cae la noche, aún no ha conseguido que nadie se movilice. Las ventanillas interminables, las mesas llenas de papeles y el rechazo de las peticiones por cuestiones absurdas son representadas en un espacio tétrico en el que se trabaja al ritmo de una música mortuoria, y los burócratas, que presentan todos el mismo rostro, se mueven muy despacio. Ibáñez Serrador intercala estas secuencias con las del señor XX, cuya situación es cada vez más crítica, lo cual acentúa la tensión y la sensación de impotencia del gaitero, del protagonista y del espectador. Es en las secuencias ambientadas en esa administración donde mejor se advierte la influencia de lo absurdo kafkiano que, como ya comentamos, impregnan las alegorías de Ibáñez Serrador.

El desenlace, irónico y brutal, nos muestra cómo unos empleados enviados por el ayuntamiento tapan con alquitrán el agujero donde se encuentra el protagonista, que, en sus últimos momentos, sólo puede lamentarse, en un murmullo, de lo solo que se siente.

Como vemos, el miedo que predomina tanto en estas como en las demás «historias para pensar» de Ibáñez Serrador es metafísico. Aunque «El asfalto» no pueda ser definido como un episodio terrorífico, podemos afirmar que es uno de los más inquietantes de toda la serie. Y esto se debe a que todos los elementos descritos están orientados a conseguir que los espectadores se identifiquen tanto con la víctima como con sus *asesinos* involuntarios. Esto mismo sucede en «El trasplante»⁷¹, aunque en este caso el episodio presenta a un hombre que se niega a seguir una moda sin sentido, consistente en intercambiar partes de su cuerpo con otras personas, porque quiere conservar su individualidad. El final es igual de trágico: el protagonista es marginado, se queda sin trabajo y se ve obligado a vender partes de su cuerpo hasta

⁷¹ «El trasplante» obtuvo el premio al mejor guion en el V Festival Internacional de Televisión de Praga en 1968.

desaparecer por completo, pero en ningún momento renuncia a seguir siendo él mismo. Ibáñez Serrador (1971: 34) afirma que en esta pieza su objetivo «no es el de criticar las últimas conquistas de la cirugía, sino hacer una defensa del individuo, de lo individual, frente a la masificación». En el caso de «El trasplante» añade un detalle más a la estética caricaturesca que ya veíamos en «El asfalto», pues incluye un número musical cómico. En ambos casos, se trata de crear un mayor contraste con la tragedia final.

2.4. EL TERROR AUDIOVISUAL DESPUÉS DE *HISTORIAS PARA NO DORMIR*

La creciente audiencia de la serie *Historias para no dormir* demostró la existencia de una parte considerable del público español interesada en el terror. Ibáñez Serrador, consciente de que los espectadores que llegan a consumir el género de forma habitual se acostumbran rápidamente a las estrategias para suscitar el miedo, fue introduciendo en su segunda temporada algunos elementos que permitieran sorprender aún a ese público al que ya había aterrorizado con sus producciones televisivas anteriores. No obstante, como el mismo director reconoció en el ya citado prólogo a «La oferta», el medio televisivo tenía unos límites infranqueables, dada su heterogénea audiencia, y, por eso, *Historias para no dormir* no podía dejar de procurarles un terror moderado que no terminaba de cumplir todas las expectativas de los seguidores del género.

No obstante, el medio cinematográfico sí brinda la posibilidad de introducir en sus guiones un mayor grado de terror, puesto que al alejarse del ámbito doméstico permite dirigirse a un público especializado, a una audiencia que buscara expresamente «entretenerse asustándose» (Serrats Ollé, 1971: 78) y de la que quedaría excluido –en un principio– aquel sector del público que no estuviera interesado en las ficciones terroríficas.

Considerando las posibilidades del medio, no es de extrañar que el director uruguayo aceptara la propuesta de la productora cinematográfica Anabel Films S.A., que, una vez concluida la segunda temporada de *Historias para no dormir*, «se aproxima a Ibáñez Serrador con un objetivo muy claro: tratar de repetir el éxito de sus historias de terror y suspense en la gran pantalla» (Moyano Fernández, 2012: 57). Cabe recordar que no fue la primera incursión en el cine de Ibáñez Serrador, puesto que a instancias del productor Nicolás Carreras ya había participado en la película argentina

Obras maestras del terror (Enrique Carreras, 1960), una iniciativa que también surgió gracias al éxito que había cosechado anteriormente en televisión –en ese caso, en el continente americano–. Si bien en ese momento sólo se encargó de la adaptación de los guiones televisivos al medio cinematográfico, en calidad de coguionista, lo que le ofrece la productora española diez años más tarde es la posibilidad de dirigir su primera película, otorgándole un control artístico mucho mayor sobre el resultado final de la obra.

Anabel Films S.A. le concedió una gran libertad en la elección del tema, los actores y otros detalles de la producción y, además, puso a su disposición «un abultado presupuesto, que diversas fuentes cifran en treinta o bien cincuenta millones de pesetas, siendo más probable la primera cantidad» (Moyano Fernández, 2012: 57). En cualquier caso, una suma inédita en una película española de género (Pulido: 2012), un esfuerzo económico que, como señala Aída Cordero (2015: 150), repercutió positivamente «en su cuidada producción, fotografía, decorados, actores extranjeros, etc.»: elementos que marcarían una clara diferencia cualitativa respecto a las películas de terror que se producirían en España en esos mismos años, es decir, las que constituirían la denominada década de oro del cine de terror español (1967-1976), ciclo al que nos volveremos a referir en el tercer capítulo de esta tesis.

Esa primera incursión de Ibáñez Serrador en el cine español fue *La residencia* (1969), una película ambiciosa en cuanto a su difusión –ya que la productora manifestó desde el primer momento su objetivo de exportar la película al extranjero– y en cuanto a su realización. Una obra que, precisamente con la finalidad de reproducir el éxito de *Historias para no dormir*, supuso en muchos aspectos una proyección de los elementos que ya conformaban el estilo de la popular serie de Ibáñez Serrador, pero que, siendo producida para el medio cinematográfico, incorporaba algunos nuevos recursos para agudizar el suspense y el horror. En el siguiente epígrafe analizaremos esos elementos comunes y divergentes respecto a la producción televisiva del autor, para evidenciar qué aportó esta película en la evolución de la poética del director.

No obstante, resultan mucho más relevantes las dos piezas audiovisuales enmarcadas en el terror que sucedieron, ya con cierta distancia cronológica, a la célebre *La residencia*: el medimetraje televisivo *El televisor* (1974) y el largometraje *¿Quién puede matar a un niño?* (1976). En primer lugar, por tratarse de dos obras plenamente fantásticas –*La residencia*, en cambio, se mantiene en los límites del terror físico–. En segundo lugar, porque ambas constituyeron un gran avance respecto a la vía de lo

fantástico y del terror que Ibáñez Serrador había cultivado hasta el momento. Si *La residencia* es prácticamente una continuación de *Historias para no dormir*, hábilmente adaptada a las posibilidades que ofrecía el medio cinematográfico, *El televisor* y *¿Quién puede matar a un niño?* apuestan claramente por lo fantástico cotidiano, que, como ya hemos ido apuntando a lo largo de la tesis, es un camino que Ibáñez Serrador apenas había transitado hasta el momento. Hemos de contextualizar ese progreso teniendo en cuenta la interacción del director uruguayo con otros autores que, si bien se habían iniciado en el terreno televisivo siguiendo la estela de Ibáñez Serrador, estaban empezando a abrir nuevas puertas a lo fantástico y al terror en el medio. Entre ellos, Juan Tébar (autor del relato original que dio lugar a *La residencia*), Joaquín Amichatis (guionista que ideó el argumento de *El televisor*) y Juan José Plans (escritor que dio forma a la narración que inspiraría la película *¿Quién puede matar a un niño?*). En los siguientes epígrafes analizaremos en detalle todos estos elementos, con el objetivo de arrojar luz sobre el proceso que permite esa transición inédita y arriesgada en la poética de Ibáñez Serrador –de hecho, le valió severas críticas por parte de algunos medios– que supuso una aportación inigualable en el desarrollo del género fantástico audiovisual en nuestro país.

Entre estas obras, *El televisor* (1974) es de especial interés, en tanto que obvia esas premisas del terror moderado que Ibáñez Serrador había defendido hasta la fecha para el medio televisivo, y porque presenta una nueva perspectiva: si hasta entonces el guionista introducía elementos críticos en sus obras por medio del humor y lo grotesco, en *El televisor* ofrece una denuncia mordaz y terrorífica que no produce ninguna risa. Esa decisión responde, en gran medida, a la decepción que experimentó el director ante el incumplimiento de ciertos cambios en el contexto social, político y mediático que habían sido anunciados por las instituciones, como detallaremos más adelante. Por último, veremos cómo esa nueva figuración de lo fantástico y del espíritu crítico contenida en *El televisor* estará también presente en *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), que ofrece una clara evolución de uno de los motivos tratados con mayor insistencia en la obra anterior del autor: la descendencia monstruosa, el mal con apariencia infantil.

2.4.1. *La residencia* (1969)

Lo primero que debemos tener en cuenta para entender por qué la productora Anabel Films S.A. fue a buscar, para su primera película de terror, a un director y guionista televisivo como Ibáñez Serrador es, como señala Lázaro-Reboll (2012: 108-109), que a finales de los años sesenta el nombre del director ya producía en la mente del público una rápida conexión con el género del horror⁷². En ese sentido, «in the Spain of the 1960s, Chicho's pioneering transition from television to cinema was a unique phenomenon understandable only in terms of the institution of the author, of authorial reputation». Por lo tanto, al contratar a Ibáñez Serrador, la productora pretendía, en primer lugar, atraer al numeroso público español que ya seguía la obra terrorífica televisiva del director y guionista, pronosticando una asistencia masiva a las salas de cine.

Otro factor que hemos de tener en cuenta para comprender la apuesta por Ibáñez Serrador es que el proyecto de Anabel Films S.A. nació con la clara intención de exportar la película al exterior⁷³, y para ello escogieron a un profesional de reconocida experiencia internacional, que ya había demostrado en su paso de Argentina a España su capacidad para crear ficciones audiovisuales transnacionales (Cascajosa, 2010) que captaran el interés de públicos de muy diversa procedencia geográfica, así como de crear obras que pudieran competir con otras piezas en certámenes europeos.

Aparte del hecho de encargar la dirección de la película a un autor de probada experiencia en creaciones terroríficas transnacionales, debemos señalar otras muestras de la gran apuesta que hizo la productora por este proyecto cinematográfico: en primer lugar, la elevada inversión económica a la que ya nos hemos referido, pues el coste total de la producción se calcula en 22.784.840 pesetas (Cordero, 2015: 145); en segundo lugar, la decisión de solicitar que la película fuera denominada de «Interés Especial», cosa que se le concedió, según Aída Cordero (2015: 147), poniendo en valor el currículum previo de Ibáñez Serrador; y en tercer lugar, el gran esfuerzo que supuso rodar la película con capital únicamente español, es decir, que *La residencia* no se realizó en régimen de coproducción, un sistema que, como señala Cordero (2015: 167)

⁷² Hasta entonces, la productora Anabel Films sólo había realizado dos comedias (Moyano Fernández, 2012: 57).

⁷³ Intención que también queda reflejada en el reportaje de *Historias para no dormir* (s.n., 1969: 30).

era la única posibilidad que a mediados de los sesenta tenía la mayoría de productoras para poder rodar películas de género.

Así pues, a diferencia de otras películas de terror del periodo, *La residencia* fue una producción «completamente española» (Cordero, 2015: 167). Incluso fue rodada íntegramente en España, aunque, como era habitual, el argumento se ambientó en el extranjero (Francia) para esquivar la censura. No obstante, como parte de la estrategia para vender la película al exterior, incluyó en su elenco a algunos intérpretes extranjeros, entre los cuales sin duda destacó la actriz austríaca Lilli Palmer, conocida por la audiencia española e internacional⁷⁴.

La gran apuesta se vio también reflejada en la promoción que se hizo de la película, que pronto despertó gran interés en los medios de comunicación por el hecho de que el director fuera Ibáñez Serrador. Entre las piezas informativas que se publicaron en torno al futuro estreno de *La residencia*, cabe destacar las que aparecieron en la revista *Historias para no dormir*, ya que tratándose de una cabecera claramente ligada a la obra de Chicho y teniendo en cuenta que estaba dirigida a un público especializado, seguidor del cultivo del terror y lo fantástico en el país, la publicación dio algunas claves sobre el tipo de película que se estaba produciendo, con la intención de empezar a guiar las expectativas de su público potencial. En el tercer número del tercer volumen de la revista (1969), se publicó un reportaje titulado «Narciso Ibáñez Serrador dirige una misteriosa residencia de señoritas», firmado con el seudónimo Maese Silencio. Creemos que el autor del artículo probablemente fuera el propio Juan Tébar, ya que, por tratarse de un colaborador habitual de la revista, a menudo firmaba con otros nombres cuando ya había publicado otra pieza en el mismo número —una forma de dar la sensación de una mayor variedad de autores en la publicación—. Precisamente, este ejemplar de *Historias para no dormir* abría con uno de los reportajes de Tébar sobre cine de terror clásico —una serie de artículos titulada «Películas para no dormir»—. Además, si se trata de un artículo escrito por Juan Tébar, autor de la idea original de la película, el seudónimo le daría cierto aire de imparcialidad al reportaje. La pieza informativa, que muestra imágenes del rodaje y de la película, efectivamente da detalles sobre su conceptualización que también apuntan a que el autor del artículo, aunque hable de Ibáñez Serrador y Juan Tébar en tercera persona, ha formado parte en el proceso creativo de esta producción.

⁷⁴ Los otros dos actores principales extranjeros fueron los actores británicos John Moulder Brown, en el papel del hijo de la Señora Fourneau (Luis), y Mary Maude como la mano derecha de la profesora (Irene).

De cualquier modo, el reportaje está configurado para atraer a los espectadores captándolos con frases misteriosas y propiciando la intriga, con sentencias como: «Pero no me es dado revelar ninguno de los secretos de la residencia. Lo siento. Ni siquiera el relato en que se basa el filme ha sido publicado ni lo será antes de conocerse la película» (1969: 27). Curiosamente, en este artículo ya se avanzaba que no había ningún elemento sobrenatural en *La residencia*, que, «aunque tenga corpiños y corredores oscuros, es casi una historia realista y no tiene nada de mágica» (1969: 30). Por otro lado, se señalaban las principales influencias del filme:

Tébar pensó una historia de aire y sordidez dickensiana con «suspense» psicológico a lo Hitchcock. A Ibáñez Serrador le ha servido para construir un inteligente guion de «suspense» más que de terror. Quiere ello decir que no hay sustos gratuitos ni miedos burdos ni tópicos. Todo esto viene a cuento de que el terror tradicional ha acabado por tener mala prensa. A fuerza de repetirse o de hacerse mal, supone uno (1969: 30).

Como podemos ver, el reportaje sirve a la vez para intrigar a los lectores de la revista, futuros espectadores de la película, y para guiar su recepción, para que no se vean frustradas las expectativas de la audiencia ante la primera obra cinematográfica de su admirado director. Es, en el fondo, una estrategia para asegurarse una buena acogida de la obra.

Ibáñez Serrador utilizó este mismo recurso en el programa de mano que se repartió a los espectadores de la película, cuyo estreno tuvo lugar el 12 de enero de 1970 en el cine Roxy A de Madrid (Moyano Fernández, 2012: 94). En este documento, Ibáñez Serrador instaba al público a que no esperase encontrar en la película una historia muy original, sino una forma eficaz de contar una historia de terror clásica y de calidad:

Sé que por considerarse que mis programas de televisión se apartan un poco de los normales, muchos esperarían encontrar en *La residencia* formas nuevas, inconformismo, ruptura de viejos moldes... Lamento desilusionarles: nada de eso hay en mi película. Mi propósito fue que a lo largo de sus tres mil y pico metros, el público olvide que tras la cámara hay un director. He querido narrar el tema de forma correcta, hasta clásica, en el sentido peyorativo con el que hoy se habla de clasicismo en el cine, en una palabra: con ésta, mi primera película, intento adjudicarme el honroso calificativo de profesional (Ibáñez Serrador, en Moyano Fernández, 2012: 55).

Considerando el tono de este programa de mano, en el que el director muestra abiertamente las intenciones de su película, podemos afirmar que este texto impreso tiene un propósito similar al de los prólogos audiovisuales con los que solía presentar los episodios de la serie *Historias para no dormir*. Por las características de esta

producción cinematográfica no resultaba adecuado incorporar un prólogo audiovisual a la película, pues no se trataba de varios capítulos que requirieran un nexo en común – como sucedió en el filme *Obras maestras del terror*–, ni se trataba de un producto televisivo que necesitara una introducción que hiciera olvidar al espectador los contenidos audiovisuales que habían precedido esta historia de terror. En esos prólogos, como se recordará, Ibáñez Serrador también solía recurrir a la *captatio benevolentiae*, especialmente en aquellas piezas que por algún motivo se desviaban ligeramente de su estilo habitual. En esos casos, el tono de los prólogos no solía ser humorístico, sino que mostraba en ellos un semblante serio para hacer su discurso más creíble. Ese es el tono que reproduce en este programa de mano. De tal modo, este texto sustituiría la presencia física de Ibáñez Serrador como presentador de sus ficciones.

Lo que podemos inferir de este texto es que, efectivamente, no encontraremos en la película grandes diferencias respecto a la poética terrorífica que Ibáñez Serrador había cultivado hasta la fecha. Como ya hemos apuntado anteriormente, podemos entender *La residencia* como una extensión y ampliación de las ideas que el director ya había experimentado en televisión, con la diferencia de que, al pasar al medio cinematográfico y, por tanto, a un público especializado (interesado en el terror), el autor pudo aumentar por fin el nivel de terror que le pedían algunos telespectadores cuando se emitía la serie *Historias para no dormir*.

Una «historia para no dormir» para un público especializado

Cuando a Ibáñez Serrador le surgió la posibilidad de dirigir su primer largometraje para la gran pantalla, decidió desarrollar en su guion un argumento imaginado por Juan Tébar, una idea que éste compartió con el director uruguayo durante la realización de la segunda temporada de *Historias para no dormir*, planteándolo como un posible episodio de la serie que no llegó a materializarse (Tébar, 2014).

El escritor y guionista madrileño concibió un relato narrado por el hijo de la directora de una residencia femenina que, a lo largo de la narración, revela una enfermiza dependencia maternal que le llevará a cometer aberrantes crímenes que se descubren en el desenlace. Este cuento finalmente fue publicado en el número 25 de la colección *Biblioteca universal de misterio y terror*, de Ediciones Uve (1981), con el título «Dulce, queridísima mamá» (Cordero, 2015: 151). No obstante, dados los

constantes cambios de focalización en la versión cinematográfica de Ibáñez Serrador y que el único testigo de todo lo que sucede en la acción es la siniestra casa que habitan las protagonistas, el título escogido para la película fue, acertadamente, *La residencia*. Como podemos advertir, se trata de un título que mantiene la estructura de los escuetos nombres de los episodios de *Historias para no dormir*, compuestos únicamente de un artículo y un sustantivo que no permiten adelantar el contenido de la pieza audiovisual, pero que hacen referencia directa al elemento clave en torno al cual gira el horror de la historia narrada.

El guion de *La residencia* se centra en la severa disciplina y el ambiente represivo en el que conviven un grupo de mujeres jóvenes del siglo XIX que, por su conducta desviada de la moral cristiana o porque sus padres o tutores de vida desordenada (pero con ciertos recursos económicos) no pueden hacerse cargo de ellas, van a parar a un internado femenino situado en una aislada finca francesa y regentado por la señora Fourneau. El espectador conoce el edificio siguiendo los pasos de Teresa, una nueva alumna de la residencia (Cordero, 2015: 299), y nota la presencia de alguien que la observa mientras recorre las estancias del internado. El indiscreto espía resulta ser Luis, el hijo adolescente de la señora Fourneau, a quien su madre reprende por acercarse a las internas. Quiere mantenerlo alejado de ellas porque, según le repite con frecuencia, ninguna es digna de él. Aunque Luis parece sumiso y tímido, la desobedece y se encuentra con algunas alumnas a escondidas, si bien no parece que mantenga ninguna relación sexual con ellas.

La señora Fourneau no sólo trata de reprimir los deseos de su hijo, sino también los de sus alumnas, a quienes impone unas rutinas monótonas alejadas de cualquier vicio e imparte clase con una severa disciplina. Las que osan contrariarla reciben graves castigos corporales, como le sucede a una de las internas (Catalina). No obstante, no es Fourneau quien lleva a cabo los maltratos físicos. Ella sólo los ordena y supervisa mientras los ejecuta una de las alumnas, Irene, una joven que disfruta martirizando y humillando a sus compañeras, y que, aprovechando su posición de confianza ante la señora Fourneau, ha establecido en la residencia un oscuro sistema de intercambio de favores.

En un entorno tan represivo, tanto las alumnas como la directora suponen que la reciente desaparición de algunas internas se debe a que éstas se han fugado de la institución. No obstante, lo que sucede en realidad es que las jóvenes están siendo asesinadas por alguien que queda oculto al espectador. La audiencia puede ver en plano

detalle el asesinato de Isabel –una de las muchachas que se veía a escondidas con Luis y que estaba a punto de huir con él– y, posteriormente, el de Teresa –justo cuando también intentaba escapar de la residencia, incapaz de superar las humillaciones a las que la había sometido Irene–.

Tras la desaparición de Teresa, diversas circunstancias convencen a Irene de que su compañera no se ha fugado, sino que le ha pasado algo grave, e intuye la conexión que esto puede tener con las supuestas fugas de otras alumnas. Irene interroga sin éxito a la señora Fourneau, que se niega a reconocer el carácter extraño de las desapariciones y le retira todos sus privilegios después de que la joven la amenace con sacar a la luz ciertos secretos que quedan en el aire: suponemos que se refiere a las conductas sexuales de Fourneau, que Irene también comparte, como la atracción agresiva que ambas parecen sentir por las jóvenes de la residencia. Esa noche Irene trata de escapar de la casa, pero tras buscar inútilmente una salida –escondiéndose a la vez de Fourneau, que la está persiguiendo–, acaba siendo asesinada en el desván. Allí da con su cuerpo la sorprendida Fourneau, que casi se desmaya al ver que al cadáver de Irene le falta la mano derecha. Detrás de una puerta encuentra al asesino, su hijo Luis, que con un gesto ingenuo y sonriente le muestra lo que ha estado haciendo con las jóvenes supuestamente fugadas de la residencia: las ha matado y mutilado para tomar de cada una de ellas una parte diferente del cuerpo, con el objetivo de formar una macabra figura de mujer que se pareciera a su madre.

En el desenlace Luis encierra a la señora Fourneau con su «creación», instando a su madre a que la enseñe a tratarlo como se merece. La última escena de la película consiste en un primer plano de Luis, que, con la mirada perdida y una media sonrisa, se sitúa a medio camino entre la locura y la venganza consciente.

Se trata, pues, de un desenlace que incorpora un factor novedoso en la poética del terror de Ibáñez Serrador: hay cierta ambigüedad sobre los motivos que llevan a Luis a encerrar a su madre con esos restos humanos⁷⁵. Si bien la interpretación más plausible es la locura del joven, es decir, que realmente crea que su «criatura» es un ser vivo que puede aprender algo de su madre, el gesto medio sonriente que aparece congelado en primer plano en la última escena de la película abre la puerta a otra interpretación: que todo se trate de una venganza macabra contra su castradora madre (Cordero, 2015: 283).

⁷⁵ La interpretación de la locura conectaría con el rostro que muestra Norman Bates en la última escena de *Psycho*, una película con la cual *La residencia* tiene mucho en común, como veremos más adelante.

No obstante, la trepidante persecución que desemboca en ese giro final sí coincide con los desenlaces que caracterizaron *Historias para no dormir*. Y, tal y como sucedía en sus episodios televisivos, todos los elementos del guion están dispuestos para desembocar en ese desenlace, ya que, como se recordará, el proceso habitual de redacción de los guiones de Ibáñez Serrador era comenzar escribiendo el final y, a partir de ahí, el resto del texto. «El director, como va demostrando durante todo el metraje, ha ido guiando la atención del espectador para provocar un final sorprendente pero coherente, debemos recordar aquí los planos de Luis manipulando piezas de la caja de música y relojes demostrando su habilidad para desmontar y ensamblar piezas, habilidad que le servirá para crear a su engendro» (Cordero, 2015: 280). El citado reportaje de *Historias para no dormir* (1969: 30) también pone la atención del lector sobre esa pista: «John Moulder Brown [...] es la perfecta encarnación del decimonónico adolescente que pasa horas en su cuarto entre cajas de música destripadas...».

Para historiadores del cine de terror español como Ángel Sala (2010: 86), la anterior experiencia televisiva de Ibáñez Serrador tuvo una fuerte influencia en *La residencia*, dando como resultado una obra única y claramente distanciada del resto de producciones coetáneas enmarcadas en el mismo género. Uno de los rasgos que evidencian la inscripción de esta película en la poética de *Historias para no dormir* es la ambientación del argumento en una localización extranjera –una aislada finca francesa– y en una época pasada –el siglo XIX–. El alejamiento espacial y temporal permite desarrollar una trama de terror tolerada por los censores y, a la vez, facilita la construcción de un entorno propicio para el miedo, tal y como queda concebido en el imaginario de Ibáñez Serrador y de su público habitual. En esa localización, lo que mejor conecta con las ficciones anteriores del director uruguayo es esa gran casa de aspecto gótico, sucio, polvoriento, llena de rincones secretos, pasillos laberínticos y puertas que abren o cierran el paso a estancias desconocidas. Un espacio con una apariencia de esplendor y riqueza que, visto de cerca, está repleto de imperfecciones y decadencia. Esto ya se hace patente en una de las primeras secuencias de la película: Teresa merienda en el gran salón de la casa, pero pierde el apetito al ver aparecer una cucaracha, símbolo de la podredumbre que surge detrás de esa supuesta sofisticación que la señora Fourneau trata de transmitir al tutor de Teresa durante su primera visita al centro.

A lo largo de la película, los personajes recorren esos pasillos a oscuras, en silencio, para no ser descubiertos, o bien para sorprender a alguien, del mismo modo

que sucede en episodios de *Historias para no dormir* como «El muñeco», «El regreso» o «La casa», obras que coinciden con *La residencia* en la relevancia que adquiere en la historia el edificio que habitan los protagonistas, pues su arquitectura forma parte intrínseca del horror que los envuelve⁷⁶. Como señala Moyano Fernández (2012: 88), uno de los títulos con los que la película fue exhibida en Estados Unidos, *The House that Screamed*⁷⁷, también incide en «el carácter siniestro del edificio»:

como en la primigenia literatura gótica, se sugiere desde el título el protagonismo que el propio escenario va a tener en la trama. Tanto la arquitectura del edificio como la psique de los personajes están repletas de estancias prohibidas, recovecos, misterios, puertas cerradas a cal y canto y supuestas vías de escape que terminan conduciendo al horror (Moyano Fernández, 2012: 88)

Por citar alguna muestra de cómo la construcción del espacio influye en el efecto terrorífico de algunas secuencias, cabría destacar la sensación de claustrofobia que causa al espectador ver cómo Luis se queda atrapado en el estrecho conducto que lleva de la caldera a las duchas de las internas, un espacio sofocante del que, por unos instantes, parece condenado a no poder salir. Por otro lado, hemos de fijarnos en cómo, a medida que desaparecen las internas, Fourneau hace instalar más cerrojos, vallas y barrotes que van convirtiendo la casa en una prisión (Cordero, 2015: 286-288) de la que ni Teresa ni, posteriormente, Irene, conseguirán escapar, pues ambas serán asesinadas antes de lograrlo, como si estuvieran en un laberinto custodiado por el sigiloso y perturbado Luis. El último espacio claustrofóbico es el desván donde el adolescente encierra a su madre con los restos inertes de sus alumnas. El espectador sigue durante varios minutos a Irene y a la señora Fourneau por pasillos, escaleras y puertas hasta llegar allí, por lo cual entendemos que es seguramente la estancia más apartada de la residencia y que, con tantas puertas intermedias, será difícil que alguien llegue a escuchar los gritos de la señora Fourneau⁷⁸. En este sentido, recuerda sin duda al desenlace de «El tonel» (*Historias para no dormir*, 1966), que, como se recordará, concluye con el encierro del buhonero detrás del muro que construye su anfitrión en el

⁷⁶ Como señala Mendíbil (2001: 72), «si tuviéramos que extraer una escena reincidente y prototípica de lo que Chicho entiende por suspense o terror, lo tendríamos fácil, porque se trata de una constante acaso imprescindible en toda su filmografía. Durante unos minutos, pongamos al protagonista recorriendo, solo y preferiblemente a oscuras, corredores, pasillos y habitaciones que nadie sabe lo que esconden».

⁷⁷ También recibió el título de *The finishing school* (Cordero, 2015: 150).

⁷⁸ Para un análisis más detallado de las escenas en las que se construye audiovisualmente el terror y el suspense por medio de la interacción de los personajes con el espacio, remitimos a la tesis de Aída Cordero (2015: 306-308).

lugar más recóndito de la casa. Si tenemos en cuenta este paralelismo, así como el que advertimos también al final del episodio «La promesa» –en el que María entierra a su tío en un sitio donde nadie le oirá gritar: la tumba–, ello sustenta una de las interpretaciones de ese ambiguo desenlace: la idea de que Luis haya llevado a cabo este plan como una cruel venganza, igual que hace María en «La promesa» y Samivet en «El tonel». La diferencia con respecto a estos episodios televisivos es que en ellos el protagonista justifica con gran detalle el porqué y el cómo de la venganza, mientras que, en la película, Luis no menciona en ningún momento que su conducta responda a un deseo de castigar a su madre, ya sea porque, en su locura, realmente crea que está haciendo lo que la señora Fourneau esperaba de él, ya sea porque se trate de una represalia presentada irónicamente, sin hacer referencia explícita a las razones reales de los asesinatos y del encierro de la mujer con los restos humanos.

Toda esa enrevesada arquitectura de la casa no sólo sirve para acentuar la tensión, sino también como metáfora de los secretos que guardan los habitantes de la residencia, pues «cada personaje [...] tiene su espacio de dominio propio» (Cordero, 2015: 285): la señora Fourneau ejerce su autoridad implacable en las plantas principales del edificio, con un espacio específico para los castigos que inflige a las alumnas insumisas; Irene tiene en el sótano un espacio privado donde, aparte de humillar a Teresa, mantiene encuentros sexuales con algunas compañeras, tal y como queda sugerido en la película; por último, Luis domina el piso más alto del edificio, el desván, donde esconde su macabra obra:

Toda esta cantidad de espacios que guardan secretos está directamente relacionada con la cantidad de secretos que guardan todos los personajes. Irene y la Sra. Fourneau sus conductas lésbicas, Teresa el oficio de su madre, Susana los encuentros con Enrique, Isabel los encuentros con Luis y éste el cadáver de su «novia» (Cordero, 2015: 288).

De todos estos espacios, el más destacado es el desván, por ser el lugar donde se revela la verdadera cara del horror. En la filmografía de Ibáñez Serrador, los trasteros de las casas (ya se sitúen en los desvanes o en los sótanos) suelen desempeñar un papel determinante en la revelación del origen del elemento fantástico o terrorífico, como sucede en episodios de *Historias para no dormir* como «El muñeco», «La casa» y «La bodega».

Si bien esta relación con el espacio no varía respecto a lo que Ibáñez Serrador ya había trabajado en sus programas anteriores, sí encontramos un cambio importante relacionado con la ambientación y la estética de la película: la introducción del color.

En la televisión en blanco y negro, el director cuida especialmente los contrastes –por ejemplo, el blanco de los fantasmas que resalta sobre los fondos oscuros de las destartaladas estancias–, no obstante, en la fotografía de la película predominan los colores apagados de la ropa de las alumnas, que se mimetizan con los tonos terrosos y sucios de la residencia. De tal modo Ibáñez Serrador subraya la vida monótona y sobria que las internas son obligadas a llevar en la residencia, donde «en ningún caso hay colores estridentes o alegres, excepto el momento de los asesinatos» (Cordero, 2015: 288).

En relación con el impacto del rojo vivo de la sangre sobre ese fondo desvaído y casi monocromático, cabe destacar que *La residencia* ha sido señalada a menudo como una de las primeras películas españolas en mostrar un asesinato de forma explícita (Mendíbil, 2001). El asesinato de Isabel –apuñalada repetidamente– sucede en cámara lenta y con una clara pretensión poética: sobre el cuerpo que se estremece se sobrepone el plano detalle de las flores del invernadero en el que se encuentra, cuyos pétalos se agitan cuando caen sobre ellos las gotas de sangre de Isabel. Una metáfora, quizá, de la pureza de la joven, que, al igual que Teresa, parecía mucho más inocente que las otras internas. Ibáñez Serrador también enfatiza la muerte violenta de Teresa, cerrando el plano sobre la garganta de la joven en el preciso momento en el que el anónimo asesino se dispone a degollarla. De hecho, la imagen se congela justo antes del gesto mortal, para que el público no pierda detalle del espectáculo. Ese es el tipo de agresión que Ibáñez Serrador decía no poder mostrar en su obra televisiva, cuyos episodios suelen destacar los cadáveres pero no el proceso del asesinato. Existe, no obstante, la excepción de la secuencia de «La pesadilla» en la que los aldeanos clavan una estaca en el corazón del supuesto vampiro, que también se rodó en primer plano y sin eludir la sangre que brotaba de la herida. Ibáñez Serrador fue pionero en ese tratamiento de la violencia tanto en el cine español como en la televisión, aunque en el medio doméstico lo llevó a cabo de manera aislada y finalmente suavizada, ya que la tensión de la secuencia desaparece cuando el espectador de «La pesadilla» descubre que el linchamiento del protagonista sólo ha ocurrido en sus sueños.

Aparte de la exhibición de los asesinatos, otro cambio que presenta la película respecto a la poética de *Historias para no dormir* es el trasfondo de represión sexual que domina la obra. Esto no quiere decir que el sexo esté totalmente ausente en las creaciones terroríficas televisivas de Ibáñez Serrador, sino que en *La residencia* este tema cobra una relevancia inusitada respecto a su obra anterior. En sus episodios

terroríficos, las alusiones al sexo normalmente están relacionadas con aventuras amorosas que acaban mal, pero que, en cualquier caso, tienen como función principal hacer más atractiva la trama o complementar el horror descrito en la pieza añadiéndole un irónico desenlace que podría interpretarse como un castigo moral a las relaciones extramatrimoniales de los personajes –entendidas dentro del sistema de creencias y valores del contexto en el que se desarrolla la diégesis–⁷⁹. No obstante, *La residencia* daría un paso más allá convirtiendo esta tensión sexual en parte indisociable de la atmósfera de la película, unas pulsiones que en este caso no sólo son reprimidas sino que a menudo se manifiestan de forma malsana y agresiva, utilizadas como herramienta de dominio y no como expresión afectiva. Podemos ver un claro ejemplo de esto en la secuencia del castigo de Catalina, donde Fourneau parece disfrutar observando cómo Irene azota la espalda de la alumna con un látigo para doblegar su carácter rebelde. Por su parte, Irene obtendría la misma satisfacción al maltratar a Catalina:

Se puede extrapolar que [Irene] posee una personalidad sádica y que disfruta de su posición privilegiada de poder provocando daño a sus semejantes y comprobando que el resto de sus compañeras la temen. Todo eso le provoca placer (como se demuestra a lo largo del metraje) [...]. Incluso se podría decir que el hecho de maltratar a muchachas (ya sea físicamente como a Catalina o psicológicamente como a Teresa) supone para ella una excitación sexual (en estas dos ocasiones su rostro muestra enajenación placentera) (Cordero, 2015: 297-298).

Por mucho que en el cine de terror español la combinación de violencia, sexo y muerte será una tendencia en alza a lo largo de la década de los setenta, en la película de Ibáñez Serrador todavía se dispone toda esta información de forma sugerida, por medio de oportunos silencios, miradas y gestos. De hecho, como afirma Cordero (2015: 311), «muchas de las sutilezas visuales que el director utiliza para connotar las insanas relaciones afectivas, sexuales y de poder que se producen en esa residencia no están reflejadas en el guion, de tal manera que resultó mucho más sencillo pasar la censura previa».

Los caminos que toma cada uno de los personajes de la película quedan determinados por esas relaciones veladas y prohibidas, que culminan cuando Luis revela a su madre y al espectador hacia dónde ha reorientado sus impulsos reprimidos. Todo lo relacionado con la violencia y el sexo en la película es consecuencia directa del clima de represión que se respira en la residencia, y la principal culpable de ello es la señora Fourneau, por mostrarse tan autoritaria en algunos aspectos –el aislamiento de las

⁷⁹ Algunos ejemplos serían la relación entre los protagonistas de «El tonel», «La casa», «La broma».

internas, la soledad de su hijo— y, en cambio, tan excesivamente permisiva en otros —el acoso al que Irene somete a sus compañeras—.

Ibáñez Serrador adereza esa atmósfera irrespirable con algunos elementos que aluden a una especie de orden militar, personificado también en Fourneau e Irene, no sólo por la agresiva actitud de ambas y por cómo se posicionan por encima de las demás mujeres de la residencia, sino incluso por su forma de vestir: «as an authoritarian headmistress, Fourneau, whose costume is reminiscent of Fascist uniforms (military shirt and black tie), tolerates no active rebellion» (2012: 112). Por su parte, Aída Cordero (2015: 177) destaca que su mano derecha, Irene, va vestida de forma similar: «incluso llevan corbata y mantienen la misma actitud fría y dominante con respecto al resto de personajes». Esa apariencia de reminiscencias fascistas ya fue destacada en el reportaje de la revista *Historias para no dormir* al que nos hemos referido anteriormente, que afirma que Lilli Palmer es «la intérprete ideal de la directora, refinada mezcla de gran dama y distinguido Hitler femenino» (1969: 30). No era la primera vez que Ibáñez Serrador ofrecía una representación negativa de los regímenes militares (o del ejército, directamente), así lo hizo en «NN23» y en «El asfalto», pero en estos otros casos lo había hecho desde una perspectiva humorística, con tal de superar la censura, mientras que en *La residencia* no hay lugar para el humor, al menos en lo referente al régimen de la señora Fourneau. Todo esto conecta perfectamente con el contexto español de la época, aún en plena dictadura militar.

En el fondo, como señala Moyano Fernández (2012: 61), Ibáñez Serrador nos cuenta «una historia acerca de las perniciosas consecuencias de la represión, no sólo sexual, sino también, o quizá principalmente —siendo el sexo una nueva excusa—, educativa y afectiva». No hemos de olvidar que *La residencia* es una institución formativa donde las jóvenes son internadas, alejadas de sus seres queridos, para darles un determinado adoctrinamiento. Pero la propia Fourneau las desprecia, diciéndole a su hijo que no hay porvenir para ellas, y por tanto los castigos que les inflige sólo sirven para mantener su propio *statu quo* de dominación. De hecho, por mucho que en clase hablen de Molière y que durante la cena una compañera les lea la *Eneida*, estas lecturas parecen más orientadas a aparentar que las están educando que a conseguir que las alumnas adquieran cierta cultura: en vez de leer y comentar obras de Molière, Fourneau les dicta su biografía; y para que conozcan la *Eneida*, Fourneau hace que una alumna se la lea a las demás durante la cena, sin importarles que la entonación desgana de la joven haga realmente difícil seguir el argumento. A Fourneau esto parece importarles tan

poco como la evidente falta de interés que las alumnas ponen en sus pésimas lecciones de ballet.

Pese al tratamiento explícito de la violencia, la sugerencia de transgresiones de carácter sexual y de la crudeza del ambiente de represión –elementos posibles por el soporte cinematográfico de la película, alejado de los hogares españoles–, insistimos, no obstante, en que los principales elementos de la película que utiliza Ibáñez Serrador para generar el suspense y el terror son los habituales en su poética televisiva. Teniendo esto en consideración, cabría preguntarse cuáles son los referentes cinematográficos que toma Ibáñez Serrador para introducir esos nuevos elementos que hasta ahora no había podido desarrollar en televisión. Gran parte de estas fuentes se manifiestan en *La residencia* como homenajes a cineastas admirados por el director uruguayo, tal y como reconoce abiertamente en esos artículos promocionales que ya hemos mencionado anteriormente. A continuación comentaremos algunas de esas fuentes principales.

Fuentes e influencias

Ibáñez Serrador ya advertía en el programa de mano del estreno de *La residencia* que su película no pretendía ser innovadora. Como señala Cordero (2015: 302), «el director es consciente de que lo que le diferencia es su habilidad para mezclar todos esos elementos pre-existentes en múltiples películas del género creando un producto que funcione». En primer lugar, podemos identificar cómo *La residencia* se inserta en una tradición de películas ambientadas en centros educativos represivos, tanto en el plano físico como en el afectivo y sexual⁸⁰. Moyano Fernández (2012: 70-71) señala, por ejemplo, algunas conexiones con el argumento de *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931), y su *remake* de 1958, dirigido por Géza von Radványi, que contó con Lilli Palmer en uno de los papeles principales. En cuanto a la relación madre-hijo de *La residencia*, la doble naturaleza del joven Luis y las relaciones lésbicas de las mujeres del internado, Moyano Fernández (2012: 73-77) también señala las conexiones con el protagonista de *Las novias de Drácula* (*The Brides of Dracula*, de Terence Fisher, 1960).

⁸⁰ Como afirma Lázaro-Reboll (2012: 112), «in true Gothic tradition, the school is a repressive institution».

Resulta más interesante la observación que hace Moyano Fernández en cuanto a cómo se advierte en *La residencia* la impronta temática y estética de Roger Corman, que como ya comentamos anteriormente influyó claramente en *Historias para no dormir*⁸¹. El investigador se refiere a la forma en la que el director estadounidense y, por influencia indirecta, el realizador uruguayo, trasladan al cine ideas tomadas de la poética de Edgar Allan Poe:

Corman e Ibáñez Serrador renuncian a la soledad e introspección para fabricar tramas llenas de luces y sombras, engaños, segundas intenciones, genuinas sospechas y falsos sospechosos, en las que lo terrorífico da paso a lo detectivesco. Y si bien *La residencia* no adapta a Poe, el personaje de Luis responde a los cánones de los personajes monomaniacos que protagonizan tantos relatos del autor (Moyano Fernández, 2012: 86).

Aparte del incesto sugerido –aunque no se insista mucho en ello en la película– entre madre e hijo, lo que queda claro es la relación malsana que une a los personajes de Luis y la señora Fourneau, una relación que ha sido parangonada a menudo con la relación de Norman Bates con su madre en *Psycho*. Como se recordará, el reportaje de la revista *Historias para no dormir* ya señalaba la influencia de Hitchcock, un cineasta que, por otro lado, era una referencia habitual en las anteriores producciones televisivas de Ibáñez Serrador. Como observa Lázaro-Reboll (2012: 113), «Luis, like Norman Bates in Hitchcock's *Psycho*, is also the product of an overprotective, obstructionist, devouring mother». Pero la influencia de Hitchcock no se reduce a la relación materno-filial. En general, se advierte en la construcción del suspense y en la composición de algunas escenas que constituyen un claro guiño a la película del director británico. En este sentido cabe destacar, especialmente, la secuencia en la que Luis observa por un pequeño agujero de la pared a las internas mientras se desnudan y se duchan, clara referencia a la secuencia similar en la que Bates observa cómo se desviste su víctima. Aída Cordero (2015: 238) señala ésta y otras secuencias menos evidentes, pero que en conjunto demuestran ese homenaje que Ibáñez Serrador rinde a Hitchcock. Para la investigadora también se advierte en *La residencia* una atmósfera similar a la de otra película del director británico, *Rebecca* (1941), de la que cabría destacar similitudes en la forma de mostrar los planos de la casa aislada entre árboles (Cordero, 2015: 171) y, en general, la opresión que siente la protagonista dentro de ésta.

⁸¹ De hecho, la productora que distribuyó la película en EE.UU en 1971 fue la misma del ciclo Corman-Poe, la American International Pictures (Moyano Fernández, 2012: 88).

El mencionado reportaje de la revista *Historias para no dormir*, en el que ya se reconocía la influencia hitchcockiana, mencionaba también otro gran referente en la concepción del guion y la realización de *La residencia: The innocents*, de Jack Clayton (1961), que como sabemos ya había impregnado también la obra televisiva anterior de Ibáñez Serrador (concretamente, el capítulo «El muñeco»):

Hay una película preferida en este género tanto por Chicho como por Tébar. Se trata de *The Innocents*, de Jack Clayton, *Suspense*, por mal título español, que adaptaba un fabuloso relato (sic) de Henry James [...] ¿Recuerdan a Deborah Kerr, escrupulosa institutriz de aquella mansión de recuerdos, presagios y horrores? Quizá por ahí –en una línea de reposado decadentismo– irá, ya está yendo, *La residencia*... Tiene más fuerza una buena atmósfera que dieciséis esqueletos en dieciséis escondrijos diferentes... (1969: 30).

Y precisamente es la atmósfera lo que Ibáñez Serrador toma de esta película. Hemos de volver a identificar esto como un homenaje, señalando secuencias que reproducen la composición de algunas de las escenas más características de la obra de Clayton. Aída Cordero (2015: 167) señala, entre otras, las similitudes en las secuencias que muestran el largo viaje en carruaje hasta la alejada casa⁸², así como la secuencia en la que Teresa, estando en el invernadero, se sorprende al ver la cara de un hombre al otro lado del cristal, mirándola fijamente, pues es una composición muy parecida a aquella de *The innocents* en la que la institutriz descubre también el rostro de un hombre en la ventana (Cordero, 2015: 217). En la película de Clayton esta última escena es mucho más amenazadora porque ese hombre resulta ser un espectro, mientras que en *La residencia* no es más que el conserje del internado. En la película de Ibáñez Serrador esta secuencia constituye tan sólo un elemento más para generar tensión, sin más significado que éste y la intención de homenajear la película de Clayton.

Por último, habría que identificar las fuentes que inspiran el tratamiento y la exhibición de la violencia en *La residencia*. En ese sentido, Mendíbil subraya la influencia del *giallo*:

[la violencia] está tratada de una manera muy peculiar, emparentada directamente con el virtuosismo sanguinolento y homicida del gran Dario Argento. Planos ralentizados, ángulos forzados y esa oculta coreografía grácil y adornada que transforma una garganta cercenada en un bello estremecimiento. Los maestros del *giallo*, desde Mario Bava, se habían especializado en el asesinato como una de las Bellas Artes, y en *La residencia* Chicho nos ofrece su personal interpretación (2001: 69).

⁸² Una secuencia que, por otro lado, es típica de las películas de suspense que tienen lugar en casas como ésta, y que también tendrían su réplica en la televisión fantástica española de la primera mitad de los setenta, gracias a los avances en la grabación de exteriores.

Por su parte, Moyano Fernández (2012: 93) también señala las similitudes estéticas entre los asesinatos de la película de Ibáñez Serrador y los característicos del *giallo*, fijándose especialmente en los *zoom in*, los prolongados *travellings* y, en general, en los «efectos especiales profusos en hemoglobina (los dos primeros asesinatos)», pero también los compara con el trasfondo que suelen presentar esas muertes en este género de películas: «los móviles del asesinato del *giallo* suelen remitir a traumas infantiles y obsesiones sexuales, de tintes casi siempre freudianos, lo que los emparenta con *La residencia* [...] Pero aparte de las repetitivas cualidades de los maníacos protagonistas, es la estética lo que mejor define este subgénero».

Como hemos podido comprobar, y como también señala Lázaro-Reboll, «*La residencia* thus straddles both classical and contemporary influences» (2012: 111), que algunos críticos interpretaron como falta de originalidad y no como homenaje, como veremos a continuación.

Repercusión

Teniendo en cuenta el capital invertido en *La residencia*, las pretensiones de la productora y el probado currículum de Ibáñez Serrador, podemos confirmar que la obra «partía como una gran esperanza desde el primer momento en que empezó a concebirse, y así fue, abrió paso a otro tipo de producciones españolas que jamás habían triunfado anteriormente y fue una de las películas más taquilleras del cine de terror español, convirtiéndose en un clásico de referencia no sólo a nivel nacional sino también internacional» (Cordero, 2015: 152). Moyano Fernández (2012: 95) afirma que «2.924.805 espectadores, según datos del Ministerio de Cultura, pasaron por taquilla, recaudándose 44.879.482 pesetas de entonces en sus primeros seis meses de exhibición y 104.871.715 en total, resultando todo un éxito la operación de Anabel Films». Javier Pulido (2012: 56) señala una cifra aún mayor: 124.886.001 pesetas (750.580,08 euros) en total, lo cual sitúa *La residencia* a la cabeza de la lista de películas de mayor éxito de cine de terror español realizadas entre 1969 y 1976 (Pulido, 2012: 56-57).

Si bien la película fue también, tal y como se había programado, exhibida fuera de nuestras fronteras⁸³, los historiadores de cine señalan que no tuvo en el exterior un éxito comparable con el que obtuvo dentro del país. Esto se debió, por un lado, a que las distribuidoras encargadas de llevar la película a las pantallas europeas hicieron algunos recortes en el metraje que, según Moyano Fernández, afectaron a la calidad del conjunto (2012: 94), y, por otro lado, porque en Estados Unidos fue estrenada en un programa doble y nocturno, lo cual, según Aída Cordero (2015: 150), repercutió negativamente en la recepción de la película.

En España, por tanto, la película tuvo una difusión mucho mayor, pero si bien el éxito de taquilla y de público es innegable, la respuesta de la crítica fue muy desigual. Hemos de tener en cuenta que los críticos que analizaron la película lo hicieron poniendo en valor el elevado coste de la producción, el carácter destacado del proyecto por provenir de una personalidad tan popular en España en ese momento y, en muchos casos, enfrentándose a la obra desde una perspectiva previamente peyorativa del género del terror, lo cual ya predispuso a un segmento de la crítica a rechazar la película por desviarse del canon. Tal y como afirma Lázaro-Reboll (2012: 116): «Despite performing solidly at the box office and proving popular with audiences –or even because of it– *La residencia* experienced a corresponding loss of credibility among “serious” critics, and not always for reasons of artistic merit». Para estos críticos, el hecho de que esta obra tuviera un presupuesto tan elevado y tan buena respuesta de público resultaba una mala señal de hacia dónde se estaba dirigiendo la industria cinematográfica española. El investigador señala a este respecto la polarización de los medios comerciales frente a los medios que identifica como *elitistas*:

trade journals emphasized the possibility of *La residencia* being the incarnation of «A New Spanish Cinema» [...] The critical elite did not award such high praise; *Cinestudio*, *Nuestro Cine*, *Film Ideal* and *Reseña* rehearsed the typical criticism of the horror genre, but, more importantly, they framed their discussions of the film within wider considerations of the state of the national film industry and the directions that Spanish cinema ought to be taking (Lázaro-Reboll, 2012: 113).

Aída Cordero (2015: 151) añade que «las opiniones se dividían entre aquellos que atacaban la poca originalidad de la historia y la puesta en escena y por otro lado los que alababan el buen hacer de Ibáñez Serrador en la dirección». Frente a las críticas que

⁸³ «Esa exhibición en el extranjero tuvo lugar, y hay constancia del estreno en Reino Unido, Francia, Italia, Portugal, Suecia, Brasil, Canadá y el amplio mercado de Estados Unidos» (Moyano Fernández, 2012: 94)

se centraban en acusar a Ibáñez Serrador de plagiar a Hitchcock, cabe recordar que él mismo señaló estas influencias antes incluso del estreno de la película y las anunció como un homenaje, tal y como se desprende, por ejemplo, del mencionado reportaje publicado en la revista *Historias para no dormir*. Es decir, que él era perfectamente consciente de lo que estaba haciendo y quiso evidenciarlo para que la gente se fijara en la realización y no en la originalidad de la película. Pero esa estrategia no le sirvió con un sector de la crítica que asistió a ver su obra con una idea preconcebida.

Lo que podemos inferir de todo esto es que Chicho Ibáñez Serrador quiso introducirse en el cine igual que lo había hecho en la televisión, es decir, con una apuesta segura. Por ello se inspiró en películas de terror de reconocido éxito y concentró sus esfuerzos en escribir y dirigir una buena película. No obstante, cuando Ibáñez Serrador llegó a las salas españolas ya era muy conocido por los espectadores potenciales y, por lo tanto, las expectativas eran mucho más altas que cuando empezó a trabajar en TVE.

Pese a todo, el éxito de público demuestra el interés popular por el género, al que Ibáñez Serrador había contribuido con sus producciones televisivas. Efectivamente, la repercusión de *La residencia* iba a contribuir a que otras productoras y directores apostaran por el terror y lo fantástico –como veremos en el tercer capítulo de esta tesis–, si bien la película de Ibáñez Serrador sobresale por encima de otras películas del ciclo por su pulida factura y por su poética, ya que el resto de propuestas se caracterizó sobre todo por una ínfima calidad a consecuencia de que las productoras primaron la cantidad –para aprovechar la coyuntura favorable al género– por encima de la calidad.

Constatando que el público ya estaba preparado para un mayor nivel de terror y teniendo en cuenta las valoraciones negativas que recibió su primera película por parte de un sector de la crítica, las próximas aportaciones de Ibáñez Serrador al terror audiovisual –*El televisor* (1974) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)– sí introdujeron innovaciones relevantes en el desarrollo del género.

2.4.2. *El televisor* (1974)

A principios de los años setenta, después del estreno de *La residencia*, Ibáñez Serrador creó el concurso *Un, dos, tres... responde otra vez* y dedicó gran parte de su tiempo a la realización de la primera temporada del nuevo programa (1972-1974), ocupación que

empezó a alejarlo del cultivo del género de terror en la televisión española. No obstante, el autor continuó haciendo aportaciones a la difusión del género en otros soportes, tanto en España como en Argentina, si bien se trató sobre todo de revisiones de sus anteriores trabajos. En primer lugar, Ibáñez Serrador continuaría publicando sus guiones en la revista *Historias para no dormir* hasta la desaparición de ésta en el año 1974. En segundo lugar, el autor da una nueva vida a sus antiguos guiones fantásticos, de terror y ciencia ficción en un medio en el que todavía no habían sido emitidos, Radio Nacional de España; nos referimos al programa *Historias para imaginar* (1973-1974), en el que contó con la colaboración de los guionistas Juan José Plans y Joaquín Amichatis para adaptar los textos televisivos a las especificidades del medio radiofónico. Por último, los guiones de *Historias para no dormir* volverían a ser revisitados en 1974 en la televisión argentina, donde realizaron y emitieron el espacio *Narciso Ibáñez Serrador presenta a Narciso Ibáñez Menta* (Canal 11). Este ciclo consistió en *remakes* de obras audiovisuales que el director ya había emitido en España («La pesadilla», «El regreso» y «La zarpa») y en la propia Argentina («El traperero» y «Los bulbos»). Evidentemente, Narciso Ibáñez Menta interpretó el papel protagonista en todos ellos⁸⁴.

Uno de los motivos por los que Chicho Ibáñez Serrador volvió a Sudamérica –y, por tanto, se alejó temporalmente de la televisión española– tiene que ver con las serias desavenencias que tuvo el realizador con la corporación audiovisual en el convulso contexto de 1974. A principios de ese año, Ibáñez Serrador es nombrado Director de Programas de TVE, es decir, que se convierte en el «encargado de elaborar las líneas maestras de la producción y de la programación» (Palacio, 2012: 20), y esto sucede en un momento esperanzador, marcado por el llamado espíritu del 12 de febrero, «una tímida apertura iniciada por el discurso que el presidente del Gobierno Arias Navarro había pronunciado el 12 de febrero de 1974, tras el asesinato de Carrero Blanco por ETA y que quería trasladar una cierta sensación de aperturismo» (Rodríguez Pastoriza, 2010: 29). Aprovechando la coyuntura, una de las primeras acciones de Ibáñez Serrador fue despedir al censor (Mendíbil, 2001: 42). Pero cuando la cadena volvió a restituirlo, el director vio truncadas sus expectativas de cambio y decidió dimitir de su cargo el 1 de junio de ese mismo año (Palacio, 2012: 20). El autor describe la situación con las siguientes palabras:

⁸⁴ Nótese que los episodios que habían sido realizados previamente en España no contaron en origen con Ibáñez Menta.

El director general de radiodifusión y televisión, Juan José Rosón Pérez [...], quería innovar y abrir la mano, poco a poco y con sensatez. Me reuní en habitaciones de hotel con gente como Serrat, Marsillach o Armiñán, que por entonces no querían saber nada de la tele, y les pedí que volvieran. A Mingote le propuse llevar el personajillo retrógrado de sus dibujos a la tele de la mano de Antonio Mercero. Así surgió *Un señor de negro*, una serie de humor con José Luis López Vázquez que reflejaba la intransigencia de la censura. Mingote se mostraba cauto y me decía, con toda la razón: «Chicho, en España, el cielo está gris, y esto es una clarita». A los dos o tres meses, volvieron a llamar al censor, dimití y me fui a América (Ibáñez Serrador en Mendíbil, 2001: 42).

Esa decepción que experimentó Ibáñez Serrador a raíz de dichos acontecimientos se vio claramente reflejada en la pieza televisiva, totalmente fantástica, que dirigió tan sólo un mes después de haber dimitido: *El televisor* (1974). La mención, en la anterior cita, a Antonio Mercero y a José Luis López Vázquez –director y actor protagonista, respectivamente, del medimetraje *La cabina* (1972)– demuestra la atención que Ibáñez Serrador había estado prestando a la creación audiovisual producida en paralelo a su trabajo. Las primeras aportaciones de Mercero al medio televisivo despertaron especialmente su interés, destacando la realización de *La cabina*, una de las obras que más influiría en el tono crítico y el carácter fantástico de *El televisor*.

Los periódicos anunciaron el estreno de *El televisor* para la noche del jueves 4 de julio de 1974, a las 23 h. A diferencia de los trabajos anteriores de Ibáñez Serrador en otros medios, este proyecto apenas fue publicitado. Mendíbil afirma, incluso, que el programa no llegó a ser emitido en ese momento, pero las críticas publicadas en prensa pocos días después demuestran lo contrario (del Corral, 1974). También lo confirma Ibáñez Serrador en el prólogo con el que presentó el episodio cuando volvió a emitirlo en el marco de las *Nuevas historias para no dormir* de 1982: «por si la impertinencia de este programa armaba jaleo, la televisión decidió que se emitiese sin anunciarlo y muy tarde..., muy tarde; de ahí que prácticamente nadie lo haya visto» (Ibáñez Serrador, 2008b [1982]). A continuación analizaremos este medimetraje, identificando aquellos elementos transgresores que no fueron bien recibidos por algunos responsables de TVE, quienes intentaron que la pieza pasara casi inadvertida en la programación. No obstante, esos elementos formaron parte del gran salto evolutivo en la poética de lo fantástico que supuso esta obra maestra de Chicho Ibáñez Serrador.

Lo fantástico cotidiano invade los hogares españoles

El televisor, cuyo argumento surge a partir de una idea de Joaquín Amichatis, describe cómo Enrique –un padre de familia de unos cuarenta o cincuenta años– se obsesiona con el monitor de televisión que decide comprarse después de largo tiempo ahorrando y anteponiendo las necesidades y deseos materiales que cree advertir en su familia. Enrique, su mujer y sus dos hijos representan una cierta «normalidad» –o, mejor dicho «mediocridad», tal y como se refiere a ellos más de una vez el narrador en *off*– en la que los espectadores podían verse fácilmente reflejados. A partir de esos personajes tan reconocibles, situados en el presente y el contexto del espectador (la España de 1974), Ibáñez Serrador construye una trama de suspense en la que todos los elementos parecen orientados a desembocar en la pérdida de la razón del protagonista, que sustituye paulatinamente su realidad por el universo ficcional que ofrece el televisor. Pero lo sorprendente del telefilme es que el desenlace es plenamente fantástico, constituyendo la primera vez que Ibáñez Serrador no ofrece ninguna pista que garantice, inequívocamente, la naturaleza imposible de los extraños fenómenos descritos en la obra. Todos ellos son presentados de tal modo que *El televisor* podría igualmente haber desembocado hacia lo fantástico o hacia la explicación racional de la locura del personaje.

La pieza comienza con una secuencia que muestra las azoteas de los bloques de pisos típicos españoles repletos de antenas de televisión, mientras acompaña los créditos una sucesión de fragmentos de sintonías de programas contemporáneos de TVE, así como cortes de voz de los noticiarios, series de televisión, concursos y dibujos animados. De tal modo, esas primeras escenas evidencian de una forma rápida y efectiva cómo en pocos años el cielo español ha quedado invadido por esas antenas que permiten la entrada en los hogares de una gran variedad de contenidos que, al ser presentados de esa forma fragmentaria, apuntalan una de las principales críticas contenidas en esta obra: cómo se consume a menudo la televisión sin ningún criterio y pasando sin pensar de un programa a otro sin importar cuál sea su contenido.

Tras esa primera secuencia, se sucede una larga introducción en la que la voz en *off* de Chicho Ibáñez Serrador presenta al protagonista de *El televisor*. A la vez, las imágenes nos muestran lo que hasta ahora era un día cualquiera en la vida de Enrique (Narciso Ibáñez Menta): levantarse muy temprano y llegar siempre puntual a trabajar como contable del banco, cumplir todas sus obligaciones laborales de forma impecable,

comer deprisa y corriendo en la pausa laboral e ir después a conseguir un dinero extra como administrador de algunos bloques de pisos, sin darse ningún tipo de lujo. En paralelo, su mujer, Susana (interpretada por María Fernanda d'Ocón), muestra su casa a una amiga y le cuenta cómo no les falta de nada gracias a lo mucho que trabaja su marido. Pero mientras vemos esto, la voz en *off* ya subraya la mediocridad que transpiran estos personajes, cosa que también puede entenderse a partir de la conversación entre Susana y su amiga: en primer lugar, del diálogo se desprende que todo lo que su marido ha conseguido para ellos con su duro trabajo es de naturaleza material. Apenas pasan tiempo juntos, pero parecen resignarse (no sin cierta tristeza en la mirada de Susana) porque gracias a su sacrificio sus hijos pueden ir a un colegio de pago, su mediocre piso es ligeramente más grande que el de los compañeros de trabajo de Enrique y la casa está decorada más o menos a la moda actual. Aparentemente, tanto Susana como Enrique parecen contentos con lo que tienen, pero en el fondo se advierte un poso de amargura en Susana, cuyos gestos indican que lo que en verdad desea es pasar más tiempo con su marido, mientras éste cree que está haciéndola feliz porque puede comprar electrodomésticos y ropa nueva para su familia con cierta frecuencia. Es decir, que los miembros de esta familia se conforman con hacer lo que creen que los demás esperan de ellos.

Como decíamos, Enrique antepone todas esas supuestas necesidades a su mayor deseo, que, de nuevo, es material: comprarse un televisor. Y no uno cualquiera, sino el mejor del mercado, gastándose en su compra casi todos sus ahorros. La rutina de Enrique empieza a romperse en el momento en que el televisor llega a la casa, pese a haber llevado hasta entonces una vida sobria y sin ningún desliz, no le tiembla el pulso cuando miente a su jefe para que le conceda unos días libres argumentando que su mujer está enferma, cuando en realidad lo que pretende es quedarse todo el día viendo el televisor. Su mujer al principio parece aceptar (que no entender) el capricho de su marido, porque cree que nunca ha hecho nada para sí mismo, pero su reacción ante la rápida transición que sufre el hombre después de varios días ante el televisor es demasiado contenida y tardía. Para el espectador es tan angustiante la creciente obsesión de Enrique por el televisor como la patente impotencia de Susana frente a un problema que parece no querer reconocer. En este sentido, llama la atención cómo lo excusa cuando el jefe de Enrique llama por teléfono a la casa y el espectador se da cuenta de que su marido la ha hecho partícipe de su engaño, y ella finge también estar enferma para que su marido pueda ver la televisión en vez de ir a trabajar.

La obsesión de este hombre está narrada de forma excelente: su transformación es rápida pero progresiva, y el suspense se construye hábilmente a partir de las «rarezas» que Enrique va introduciendo en su conducta. De tal modo, la actitud que manifiesta el protagonista el primer día que ve el televisor –vistiéndose de domingo para «asistir» a la misa a través de la pequeña pantalla– es interpretada por su familia como una excentricidad puntual sin importancia, incluso con cierta ternura e inocencia viniendo de alguien que nunca antes vio una emisión televisiva –sus familiares sí habían visto la televisión antes, en casa de los vecinos–. La secuencia en la que Enrique se arrodilla frente al televisor durante la misa y se pone a rezar ya ha sido señalada por Madrid Brito (2012: 183) como una primera representación de «la fe ciega en las nuevas tecnologías y los *mass media*», un avance de la crítica que se irá desarrollando a continuación, y que llegará a su punto culminante cuando su familia se da cuenta de que Enrique ya no distingue la realidad de la ficción, ni los informativos de las películas, pues aquí Ibáñez Serrador pone esos dos contenidos televisivos (información y entretenimiento) en el mismo nivel para destacar que ambas cosas son, en el mejor de los casos, una representación de la realidad que no tenemos que creer a pies juntillas: «la alienación que se produce en el espectador cuando éste asume sin ningún tipo de criterio la información e ideas que se le transmiten» (Madrid Brito, 2012: 186).

Los elementos que van mostrando su transición a la aparente locura son varios: primero, intenta convencer a su familia para que en vez de jugar al fútbol, ir al cine o al teatro, «asistan» a todos esos eventos con él frente al televisor. Para Enrique, lo que aparece en la televisión es tan real como lo del exterior, y para una persona gris como él esto le abre todo un mundo que antes desconocía porque su existencia se reducía prácticamente a una eterna jornada laboral. El hombre empieza a idolatrar toda la programación de televisión, mencionando programas y personajes reales y actuales de TVE, pero toda su familia insiste en que esos programas son siempre los mismos, que no son interesantes, que son aburridos. Lo primero que le dice Susana es: «Enrique, un programa de televisión no es nada»; y más tarde, cuando Enrique intenta convencerla de la originalidad de los programas que ve, ella dice: «En la tele, aunque siempre echan lo mismo, a veces cambian los nombres de los programas». Sobre el espacio *Tele Revista*, por ejemplo, Susana opina: «Me ha parecido bastante tostón, la verdad». Su hijo es mucho más explícito, pues cuando Enrique le anima a ver el programa de Adolfo Marsillach, Quique le contesta: «Es un pedante al que no le aguanta ni su tía. Si no hay

más que ver cómo habla». Pero la peor crítica de Quique se la llevan los programas infantiles: «Todo lo infantil de la tele no se lo tragan ni los retrasados mentales».

Enrique no comprende las opiniones de su familia, y por ello deja de comentar con ellos lo que va viendo en la programación. Abandona su trabajo, se vuelve huraño y grita a los niños porque le interrumpen mientras mira la televisión. Hasta ese momento no había hecho su aparición la banda sonora de suspense. Pero la película llega a un importante punto de inflexión poco después de la mitad del telefilme. En primer lugar, Enrique verbaliza lo insignificante que le parece la vida que ha llevado con su familia, una mediocridad de la que parece volverse consciente después de haber visto el mundo a través de la pantalla del televisor. Enrique le dice a Susana: «El trabajo, la rutina, la vulgaridad, eso te parece bien. En cambio lo original, lo que se sale de la vida gris y monótona que llevamos, eso no te importa, ¿verdad? [...] Pues a mí sí me interesa mucho más lo que se vive a través de este aparato, como tú lo llamas, que lo que hasta ahora hemos vivido tú y yo». Significativamente, es aquí cuando Enrique empieza a dar muestras de confundir la ficción con la realidad, pues prefiere no asistir a una reunión de propietarios –sabiendo que le despedirán por ello– para poder ver si uno de los personajes de una serie de televisión seguirá el consejo que él mismo le dio durante el capítulo anterior. A partir de aquí, empiezan a sucederse secuencias más siniestras, un carácter que se manifiesta tanto en la acción, como en el diálogo y en la interpretación de los actores.

En cuanto a la acción, todo se precipita cuando esa misma noche Enrique aparece en su dormitorio asegurando a su mujer que un forajido de una serie de la televisión salió del monitor, lo cual le hizo temer por la seguridad de su familia, pero que seguramente «el bueno» de la serie debió de atraparlo porque ahora no lo encuentra. La cosa empeora poco después, cuando, estando encerrado en el estudio –pues ha colocado un cerrojo para que nadie lo interrumpa y porque empieza a intuir el peligro que entraña el televisor–, empieza a gritar, aparentemente porque está forcejeando con algo, y desde el otro lado de la puerta Susana se desespera pensando que está sufriendo un ataque –la perspectiva del espectador es la de la mujer, para que no podamos ver qué está pasando realmente en el estudio–. Cuando por fin abre la puerta, Enrique asegura que otro villano de la televisión había intentado entrar en la casa, pero que él lo redujo. Es entonces cuando Susana, viendo que la salud de su marido ya parece estar al límite, pide ayuda al jefe de Enrique y consigue que lo vea un psiquiatra. En ese encuentro con el psiquiatra vemos en el discurso de Enrique que su percepción de la televisión ha

cambiado radicalmente, pues ha pasado de desear verla a todas horas porque la idolatraba a sentirse obligado a verla porque la necesita, porque ya no sabe pensar, porque ya no puede recordar.

En esa conversación con el médico, Enrique confiesa que no sólo pone un cartón con un pequeño agujero sobre la pantalla para que los villanos de las ficciones no salgan del televisor, sino porque también pueden salir del aparato «otras cosas» a las que se acaba refiriendo como «el horror»: los niños de las guerras que salen en los telediarios, «desfigurados, quemados por el Napalm». No quiere que ese horror se cuele en su hogar, sobre todo porque no quiere que su hijo lo vea. Eso contrasta con la visión idealizada que Enrique tenía del televisor al inicio del filme, porque para él el aparato le servía para ver las maravillas del mundo, y acaba de descubrir que en el mundo no sólo hay maravillas y cultura, sino también horror y muerte. El problema no es lo que muestra el televisor, sino la realidad que hay detrás (Madrid Brito, 2012).

Lo más interesante es que Enrique no sólo teme la violencia de la vida real (la que muestran los informativos): habla de los concursos como una mentira, porque aparentan que cualquiera puede llevarse un montón de dinero en un instante, cuando la misma televisión muestra cada día millones de personas que realmente necesitan esos recursos y nunca los conseguirán –valioso comentario viniendo del creador del *Un, dos, tres...*—. Por otro lado, si hasta entonces temía a los villanos de las películas, se fija ahora en que los héroes de esas ficciones matan, que los dibujos animados también quieren matarse, igual que los animales de los documentales. Es decir: describe la televisión como un aparato que no sólo piensa por ti sino que, además, lo que te ofrece es esencialmente muerte, violencia y mentira. Pero la reflexión más determinante se sucede cuando el doctor le pregunta por qué, ante tal panorama, no deja simplemente de ver la televisión. Lo que le contesta Enrique es que ya no puede dejar de verla porque «ya no sé pensar, es ella la que piensa por mí». Y lo ejemplifica diciendo: «Los libros me hacían imaginar, pero ya no sé imaginar, porque allí me lo ofrecen todo imaginado; imaginado por otros y mal imaginado»⁸⁵. Este comentario de Enrique también deja entrever al autor televisivo defraudado con el medio que hay detrás de este guion.

⁸⁵ Algunos investigadores identifican en este punto una crítica a la sustitución de la literatura por la televisión, porque Enrique coloca «revistas de programación televisiva en el lugar que antes ocupaban en su despacho la música y los libros» (Madrid Brito, 2012: 184). Pero el televisor de Enrique no sólo sustituye la literatura, sino toda la realidad.

Enrique cierra su aparentemente enajenada pero, en el fondo, perfectamente lúcida reflexión mostrando cómo la publicidad ha invadido su cerebro y ha anulado su capacidad para recordar cualquier otra música que no sea la de los anuncios. Esa crítica al consumismo al que empuja la televisión a través de la publicidad también forma parte de esa denuncia de la televisión que piensa por el espectador. Recordemos que cuando Ibáñez Serrador emitía *Historias para no dormir* el medio ya estaba experimentando una ampliación de horarios y contenidos para contener más espacios publicitarios. Ibáñez Serrador es perfectamente consciente de ello y ha vivido desde dentro la evolución de esta realidad.

El psiquiatra recomienda a la familia que vea la televisión con él y que, poco a poco, convencen a Enrique para que vaya disminuyendo su consumo. Pero cuando todos se reúnen en torno al televisor y Susana retira el cartón del monitor, tiene lugar una elipsis. En la siguiente secuencia la policía descubre en esa misma estancia los cuerpos destrozados de los cuatro miembros de la familia que, al parecer, han sido acribillados a balazos y flechas, pisoteados por caballos, quemados por bombas químicas... Pero eso, claro está, es imposible. La escena anterior encadenaba de forma imperceptible con el plano detalle de unas manos que retiraban el cartón, pero éstas ya no eran las de Susana (que es lo que parecería por el devenir de la acción): al abrir el encuadre nos percatamos de que se trata de otra persona que, junto a otros hombres, examinan sorprendentes detalles del estudio que, por lógica, no deberían estar allí: balas, los estragos de un bombardeo, pisadas de caballos... y una sucesión de planos detalle que dejan entrever los cadáveres de Enrique y su familia, mientras la policía se pregunta cómo ha podido suceder ese fenómeno imposible. Es evidente, pues, que el horror que se quería colar en la casa de Enrique era real, y ha acabado con toda su familia. El contraste es muy grande e irónico, porque lo último que dice Susana justo antes de retirar el cartón es: «No, Enrique, dentro sólo hay ilusión, y la ilusión no es mala».

Se trata, por tanto, de un giro final totalmente acorde con la poética habitual de Chicho Ibáñez Serrador, tanto por lo sorprendente como porque elimina cualquier atisbo de ambigüedad, dando una solución claramente fantástica a la ficción. No obstante, lo que llama la atención es que en los episodios anteriores que acababan siendo fantásticos normalmente daban antes algunas pistas que llevaran a pensar que el final más posible sería ése. Y en este caso todo está dispuesto de modo que el espectador no pueda apostar claramente por la explicación fantástica o la racional hasta el desenlace. No

vemos ninguna sombra ni oímos voces extrañas que hagan pensar que algún personaje se ha colado realmente en la casa.

En cuanto a la construcción del suspense, el telefilme toma de la poética habitual de Ibáñez Serrador el hecho de ir aumentando la tensión hasta el giro sorprendente del desenlace. No obstante, presenta un cambio fundamental respecto al modo en que hasta ahora el director acompañaba la tensión con largas secuencias de escaleras, pasillos y grandes espacios llenos de rincones donde parece esconderse el mal. Estas secuencias y esa ambientación quedan desterradas de esta película. Si bien es cierto que el estudio donde Enrique ve la televisión se va oscureciendo y se vuelve más inhóspito paulatinamente, la ambientación del episodio es totalmente cotidiana, reconocible; es decir, que a diferencia de todas sus ficciones anteriores, el espacio no contribuye a crear una atmósfera misteriosa y terrorífica, sino que precisamente su «normalidad» permite generar terror desde otro punto de vista: algo terrible puede pasarle a cualquiera (por tanto, al espectador) en su casa.

No obstante, el hecho de colocar un cerrojo en la puerta sí remite en parte a sus episodios anteriores, porque la puerta cerrada es aquel elemento arquitectónico que esconde el horror, que no nos permite ver lo que hay al otro lado. Todo el mal de *El televisor* está concentrado en la estancia de la casa donde Enrique ve la televisión (el estudio). Él mismo evita que el horror de la televisión salga de allí gracias al cerrojo y, posteriormente, al cartón con el que cubre la pantalla.

La denuncia contenida en este telefilme conecta con sus ficciones anteriores en cuanto al blanco de las críticas –la deshumanización, la pérdida de la capacidad de pensar y de ser uno mismo por una acción externa o por algo que se pone de moda–, pero se aleja considerablemente en el tono y en la forma de presentarla. Si bien «historias para pensar» como «NN23», «El asfalto» y «El trasplante» lo hacen con un tono satírico, suavizando la crítica con humor y caricaturas para esquivar la censura, *El televisor* manifiesta sus denuncias abiertamente y desde una seriedad absoluta. Para referirse a los programas de televisión utilizan los nombres reales de los profesionales del medio (Tico Medina y Adolfo Marsillach, por ejemplo), así como los auténticos títulos de las series. Eso nos lleva a otra diferencia importante respecto a sus «historias para pensar»: el argumento de *El televisor* se desarrolla en el presente del espectador, es decir, que no es atemporal como «El asfalto», ni está ambientada en el futuro como «NN23». Así pues, no hay intención alguna de enmascarar la denuncia, sino que se

refiere abiertamente a un contexto realista y cotidiano, con lo cual tanto la crítica como el efecto fantástico son mayores.

Fuentes e influencias

Si bien hemos de tener en cuenta el contexto sociopolítico y televisivo de la primera mitad de los años setenta para entender el contenido crítico de *El televisor*, hemos de apuntar hacia la influencia de otros autores literarios y audiovisuales cinematográficos inmediatamente anteriores para comprender la evolución estilística que esta pieza supone en la trayectoria de Ibáñez Serrador. Así, por ejemplo, sostenemos que uno de los principales referentes de *El televisor* es el medimetro *La cabina* (1972), de Antonio Mercero y José Luis Garci. En primer lugar, por la manera en la que convierte un objeto cotidiano en una amenaza, pero también por el uso limitado del humor y por la ambientación cercana a la de los espectadores españoles de los años setenta, reforzada mediante la introducción de elementos audiovisuales como los grandes planos generales del barrio, que ofrecen una visión ordinaria de la ciudad, una contextualización mimética y verosímil necesaria para que la irrupción de lo fantástico sea más devastadora. Encontramos también otras conexiones, como las referencias al entorno familiar del protagonista caído en desgracia, la introducción de lo macabro en el desenlace y, sobre todo, la crítica a ciertos comportamientos sociales a los que nos referiremos, con mayor detalle, en el apartado del capítulo tres dedicado a *La cabina* y su relación con otras ficciones fantásticas del momento.

A pesar de que *El televisor* se enmarca claramente en lo fantástico, contiene algunos referentes estéticos que provienen de clásicos de la ciencia ficción, pero que no afectan la adscripción genérica de esta pieza. Madrid Brito (2012: 182) subraya el significativo uso de la apertura del poema sinfónico de Richard Strauss *Así habló Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*, op. 30, 1896), la fanfarria titulada «Amanecer», para acompañar la secuencia en la que Enrique descubre el monitor de televisión que ya han instalado en su hogar, «una música que inevitablemente nos remite a *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968)». En la película de Kubrick, como se recordará, este tema musical acompaña la secuencia que, como afirma Madrid Brito (2012: 182), simboliza «el origen de la humanidad, por abordar el momento en que un grupo de primates adquiere cierto grado de conciencia sobre los recursos de que dispone

para sobrevivir». Para la investigadora, con esta música entendemos el acontecimiento «no sólo como algo verdaderamente grandioso para Enrique, sino para la humanidad. Y es que realmente la irrupción de la televisión ha sido una de las grandes revoluciones sociales del siglo XX». No obstante, creo que habría que subrayar que lo que descubren los primates en la película es, precisamente, la tecnología: en este caso, el uso de un hueso como arma. Si a los primates esto les permite un cambio en su percepción del entorno –podemos manipular los objetos de nuestro alrededor para hacer nuestra vida más fácil–, la entrada del televisor en la vida de Enrique también supondrá un cambio radical en su forma de percibir el mundo: todo su universo será visto, a partir de entonces, a través de la pantalla de la televisión.

También resulta acertada la observación de Madrid Brito sobre algunos guiños a la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, así como a la adaptación cinematográfica homónima de Truffaut (1966) que, como bien advierte la investigadora (2012: 184), comienza «introduciendo los títulos de crédito iniciales del mismo modo, con planos de las antenas de televisión en las azoteas de las casas». En la novela de Bradbury igualmente encontramos personajes absortos en unas pantallas que, en la propuesta del escritor estadounidense, emiten durante todo el día un programa al que llaman «la familia» y que, irónicamente, evita que se comuniquen con sus verdaderos seres queridos (Madrid Brito, 2012: 185). Por tanto, lo que esta ficción tiene en común con *El televisor* es que el monitor que compra Enrique también evita que piense por sí mismo y lo distancia aún más de su mujer y de sus hijos. En ese sentido, Madrid Brito (2012: 182) destaca «una ingeniosa puesta en escena en la que el matrimonio se encuentra físicamente separado por el televisor», composición que simboliza el aislamiento de Enrique respecto a las personas que lo rodean.

Quizá por estas referencias algunos investigadores han situado esta obra en la ciencia ficción por error, cuando es evidente que no puede ser enmarcada en ese género porque toda la tecnología incluida en el medimetraje es contemporánea al espectador, y porque aquellos elementos del telefilme que se escapan de la normalidad no están apoyados por un discurso tecnológico o científico aceptado dentro de la diégesis. Lo que sí tiene en común con las citadas obras de ciencia ficción es la reflexión acerca de las implicaciones éticas y sociales de un invento de la humanidad, una herramienta que, por un lado, supone un gran progreso, pero que también puede tener consecuencias nefastas, lo cual queda representado en la pérdida de la capacidad de pensar por parte

del protagonista y, de forma simbólica, en la violenta aniquilación de toda la familia en el desenlace.

Repercusión

Una vez emitido *El televisor*, lo que más molestó a los responsables de la cadena no fue la violencia contenida en el telefilme, sino los ataques del guion contra el medio televisivo, especialmente los dirigidos contra la programación española actual. Como señala Álex Mendíbil (2001: 57): «Sus compañeros de TVE y los jefes pensaron que se había vuelto completamente loco [...]. Lo cierto es que el guion de Chicho, en algunos momentos, parecía ensañarse a mala idea con programas y personajes específicos del momento, como Adolfo Marsillach, Mari Carmen y sus muñecos, Tico Medina o la programación infantil».

Es cierto que no era la primera vez que Ibáñez Serrador presentaba la televisión como un instrumento alienante. Como se recordará, en el episodio «NN23» (*Mañana puede ser verdad*, 1965), el guionista se burlaba de la programación televisiva actual. Sin embargo, ese episodio rodado casi diez años antes que *El televisor* enmascaraba ligeramente la crítica sustituyendo el monitor por un aparato futurista llamado *telencéfalo*, cuyos creadores tenían como principal directriz «idiotizar» a los espectadores, si bien las sintonías de los programas emitidos en el telencéfalo coincidían con las de algunos programas auténticos –y fácilmente reconocibles– de mediados de los años sesenta. Si en ese momento la crítica al medio televisivo no despertó recelos fue porque se hizo de forma anecdótica, con un revestimiento humorístico y alejado en el tiempo –pues la acción se sitúa en el futuro–. En cambio, en *El televisor*, la denuncia a la programación actual ocupa un lugar destacado en el telefilme, y la ambientación cotidiana y el tono eminentemente serio del guion otorgó mayor gravedad a la crítica. Para Mendíbil (2001: 57), las opiniones que los familiares del protagonista manifiestan sobre algunos programas de TVE «no debieron ser, comprensiblemente, muy bien recibidas». El historiador añade que el trasfondo del medimetraje tampoco debió de ser del gusto de los directivos de TVE: «La televisión llega a manipular la mente del protagonista hasta aniquilar su voluntad por completo, y reducirle a una simple marioneta al servicio de los mensajes publicitarios y los bustos parlantes».

Por mucho que los responsables de la cadena intentaron que *El televisor* pasara inadvertido ante la audiencia de TVE, diez días después de su estreno el crítico Enrique del Corral dedicó a la obra un comentario que ocupó prácticamente una página completa del diario *ABC*. En ella, el columnista relacionó la denuncia contenida en el telefilme con la mala experiencia que Ibáñez Serrador debió de haber tenido como director de programas:

[...] uno diría, modestamente, que es como un grito desesperado contra los «devoradores de televisión». Un grito que sólo puede lanzar quien, por razones contingentes, ha tenido que soportar con paciencia y desesperanza, críticas responsables e irresponsables. Y críticas espontáneas y profesionales. Es más; tengo para mí [...] que *El televisor* no puede ser separado de ninguna forma de su contexto específico, la dirección de Programas. Más claro: que *El televisor* no hubiera existido de no haber sido el señor Ibáñez Serrador director de Programas de TVE. Claro que, a lo mejor, estaba pensado antes y que, incluso, el guion estaba abocetado. Pero me costaría trabajo creerlo porque es obra directamente emparentada con la desesperación dimanante de la responsabilidad de un cargo así. Cargo ingrato en el que suelen acumularse las críticas, porque la «mayoría silenciosa» que aprueba, no suele escribir... (Del Corral, 1974).

Si bien Enrique del Corral entiende la denuncia contenida en el medimetraje de Ibáñez Serrador, sostiene que la naturaleza fantástica del desenlace diluye el mensaje crítico de la pieza, una observación que demuestra cómo seguían existiendo prejuicios en torno al género, incluso en el discurso de los críticos seguidores de la obra terrorífica del autor uruguayo: «*El televisor*, como obra de denuncia y crítica, no logró su objetivo, a mi juicio, por exceso de ficción. De ahí que nos parezca más sarcástica que cáustica y menos aleccionadora de lo que suponíamos respecto al objetivo de conseguir que los espectadores seleccionen aquello que deban ver, porque verlo todo por sistema conduce al caos mental» (del Corral, 1974). Es decir, que para Enrique del Corral hubiera sido más efectivo que la obra hubiera desembocado en la explicación racional: la locura del protagonista, que el periodista compara con lo que «le ocurrió a Don Quijote de tanto leer sin tino libros de caballería» (del Corral, 1974). Sin embargo, de tal modo, el crítico pasa por alto el gran impacto contenido en el desenlace fantástico que escogió Ibáñez Serrador para *El televisor*, una conclusión que lleva un paso más allá las críticas identificadas por Enrique del Corral: con el giro final que acaba en la muerte imposible de los personajes, el guionista y realizador acaba el retrato del televisor como una ventana al horror ya existente en el mundo, un mal universal que ya aparecía en sus anteriores trabajos y con el que pretende, a la vez, entretener y hacer pensar. Pese al menosprecio de la dimensión fantástica del telefilme, Enrique del Corral reconoce el valor artístico del mismo: «*El televisor* tuvo, como era de esperar, una dirección

admirable y una realización importante como obra de un profesional tan hondo, avezado y responsable como el señor Ibáñez Serrador» (del Corral, 1974).

Cuatro años más tarde –concretamente, el 7 de octubre de 1978, a las 20 h–, *El televisor* volvió a emitirse en el marco del programa de debate *La clave* (UHF, 1976-1985), en un especial cuyo tema fue «El futuro de la televisión». Enrique del Corral volvió entonces a dedicar una crítica favorable al medimetraje de Ibáñez Serrador, destacando el valor artístico y crítico del telefilme y poniendo de relieve que, como sucedió en «NN23»,

ninguna de las dos tuvo en su día, cuando fueron emitidas, la resonancia que merecen por la sencilla razón de que nada de TVE encuentra el eco merecido, por razones obvias. La primera, que una cosa es buena o mala según las simpatías o antipatías que acapare el autor que, a su vez, es cómodo o incómodo, según quienes tengan entonces en TVE «la sartén por el mango, y el mango también». La segunda, que en televisión no hay «taquilla». Tampoco descubro ningún secreto diciendo que la envidia suele andar, también, en danza influyendo opiniones (del Corral, 1978).

Y, de nuevo, sobre la calidad de *El televisor*, del Corral (1978) señala: «Parece necesario ratificar ahora, y aquí, que Narciso Ibáñez Serrador es un director-realizador absolutamente honesto, muy profesional, exigente y nada convencional. *El televisor*, al cabo del tiempo, es una credencial permanente que avala todo eso». Manteniendo, pues, la calidad habitual de sus creaciones, sólo podemos entender la limitada repercusión que tuvo *El televisor* en el momento de su emisión por el recelo con el que los responsables de la cadena interpretaron el contenido crítico y, también, terrorífico, del medimetraje. Se trata, sin duda, de la obra televisiva más terrorífica de Ibáñez Serrador, dada la proximidad del suceso fantástico con respecto a la cotidianidad del espectador. Una fórmula fantástica que, como ya hemos comentado anteriormente, era prácticamente inédita en su filmografía.

En *El televisor*, los policías que encuentran los cuerpos de la familia, aniquilados aparentemente por las armas y desastres que pueden verse cada día en las pantallas domésticas, cierran el telefilme con una inquietante pregunta que invita al espectador a la reflexión: «¿Y qué daño puede hacer un televisor?». Parece como si Joaquín Amichatis e Ibáñez Serrador hubieran partido precisamente de esa pregunta para desarrollar el texto, una cuestión que pone en entredicho la inocuidad de un objeto tan cotidiano y presente en gran parte de los hogares españoles. Esa misma fórmula terrorífica es la que seguiría Ibáñez Serrador en su siguiente trabajo audiovisual, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), donde la pregunta contenida en el título –también

presente en el diálogo de los personajes— de nuevo hace referenica a «algo» muy cercano y aparentemente inofensivo que se va a convertir en una insospechada amenaza: los niños.

2.4.3. *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)

La segunda y última obra cinematográfica dirigida por Chicho Ibáñez Serrador también fue, como *La residencia*, una película de capital enteramente español, que no necesitó, por tanto, recurrir al régimen de coproducción internacional al que se acogieron la mayoría de las películas del género en ese mismo periodo (Cordero, 2015: 329). En este caso, la productora fue Penta Films, que llevó adelante el proyecto con un presupuesto inicial de 29.070.957 pesetas (Cordero, 2015: 317).

Como ya hemos comentado anteriormente, Ibáñez Serrador desarrolla el guion de la película a partir de un argumento del periodista y escritor gijonés Juan José Plans, autor al que nos referiremos con mayor detenimiento en el tercer capítulo de la tesis. Plans (2012: 169) afirma que su primer encuentro con el director uruguayo tuvo lugar cuando el gijonés, entonces redactor del diario *El Comercio*, fue a entrevistar a Chicho Ibáñez Serrador con motivo del estreno de su obra *Aprobado en inocencia* en el Teatro Jovellanos. Si bien se conocieron en un contexto alejado del género que nos ocupa, Plans señala que, como «ya había seguido con especial interés su serie en Televisión Española *Mañana puede ser verdad* [...], se produjo una cierta “química” entre nosotros al referirnos a unos géneros que a los dos nos atraen singularmente: la ciencia ficción y el terror». Desde entonces Plans colaboraría en diversos proyectos de Ibáñez Serrador, sobre todo en la revista *Historias para no dormir*, donde publicó varios de sus cuentos y algunos ensayos sobre el género de terror en la literatura y el cine.

Plans (2012: 170) cuenta que le propuso el argumento «estando reunidos también con el guionista Daniel Zaballos con la finalidad de adaptar una selección de *Historias para no dormir* al medio radiofónico», es decir, el programa *Historias para imaginar*. El escritor, que ya había publicado en la revista *Cosmópolis* un relato que partía de ese mismo argumento⁸⁶, afirma que la historia atrajo inmediatamente a Ibáñez Serrador:

⁸⁶ Concretamente, se publicó en los números 34 y 35 de esta revista (Cordero, 2015: 413).

fui a casa por los ejemplares de la revista en la que se había publicado en gran parte, *Cosmópolis*, en dos de sus números con el título de «Pánico» y volví a su casa. Por la noche, tras leer lo que le llevé y consultarlo con su padre, me llamó para decirme algo que me causó una gran alegría: harían una película basándose en mi novela (Plans, 2012: 170).

La puesta en marcha del rodaje no se haría esperar, y la película de Ibáñez Serrador acabó estrenándose con el título *¿Quién puede matar a un niño?* el 21 de abril de 1976 en el Cine Proyecciones de Madrid (Cordero, 2015: 320). De forma paralela, Juan José Plans redactó una versión ampliada del relato original, dando forma a la novela *El juego de los niños* (Organización Sala Editorial, 1976). Tanto la novela de Plans como la película de Chicho Ibáñez Serrador narran la historia de un joven matrimonio –Malco y Nona, en la novela; Tom y Evelyn, en la película⁸⁷– que va a pasar sus vacaciones estivales en una isla que el hombre conoció en su juventud. Allí sufrirán la persecución de los niños isleños, que están asesinando a los adultos indiscriminadamente. El carácter fantástico del argumento que comparten ambas obras reside en la ausencia de una explicación racional a la conducta de los niños, lo cual subvierte el concepto de realidad que comparten los personajes y el lector.

Si bien la novela y la película presentan muchos elementos temáticos y estéticos comunes, divergen en algunos puntos que merece la pena señalar. La película acompaña los créditos con fragmentos de documentales auténticos sobre diversos conflictos en los que gran parte de las víctimas son niños. Según Lázaro-Reboll (2012: 122), el tono de denuncia de las imágenes del prólogo conecta con el de las «historias para pensar» de Chicho Ibáñez Serrador porque también contiene una crítica a la deshumanización de la sociedad. No obstante, como veremos a continuación, el principal objetivo de la película no es denunciar una realidad sino aterrorizar al espectador, lo cual aleja esta obra de las «historias para pensar», cuya estética, además, es muy diferente a la que podremos advertir en este largometraje. Así pues, la función de este prólogo no es aleccionar ni justificar el posterior ataque de los niños –que, como veremos, no actúan por venganza– sino contrastar la realidad con la versión invertida de ésta que aparece en la película de Chicho Ibáñez Serrador, con el objetivo de agudizar el terror. En la realidad que conocemos, los niños mueren a manos de los adultos ignorando los motivos de sus verdugos. En la ficción de Ibáñez Serrador sucede al revés: los adultos serán las víctimas de las agresiones infantiles, sin llegar a comprender el porqué del ataque. Para

⁸⁷ Tom y Evelyn fueron interpretados por los actores Lewis Fiander y Prunella Ransome, respectivamente.

Aída Cordero (2015: 409), «el hecho de incluir el prólogo documental tiene que ver con la pretensión, por parte del director, de que el espectador extraiga sus propias razones a ese ataque indiscriminado». Por su parte, Álex Mendíbil (2001: 72) subraya que «más de una vez ha reiterado Chicho que no pretendía emitir ningún mensaje de contenido social o moral, que en su mente sólo estaba el deseo de inquietar al espectador», si bien ello no significa que no pueda existir una crítica implícita en esta obra.

Otro elemento que permite agudizar el horror contenido en el filme consiste en ambientar la narración en un contexto cercano al espectador, tal y como el director ya había probado en *El televisor*. En el caso de *¿Quién puede matar a un niño?*, Ibáñez Serrador sitúa la acción en dos poblaciones de la costa mediterránea de nombre auténtico (Benahavís y Almanzora) y una localización que no le corresponde en el mapa real del país (Tarragona) pero, en todo caso, muy próximos en la geografía de la audiencia española. La ambientación de las primeras secuencias en un entorno festivo y la actitud relajada del matrimonio que disfruta de sus vacaciones contribuyen a reforzar la verosimilitud de lo narrado y la identificación del espectador con los personajes. Esta disolución de la distancia de seguridad mediante la acentuación de lo cotidiano también la encontramos en la novela de Plans. El gijonés llama Th'a a la isla y da menos datos de la localización del suceso, pero igualmente podríamos deducir que se trata de territorio ibérico. Plans e Ibáñez Serrador se esfuerzan en edificar un entorno reconocible para que, en el momento en el que ocurra lo fantástico, el impacto sea mayor.

En ese contexto familiar, lo primero que inquieta a los protagonistas es el hecho de no cruzarse con ningún adulto. Se trata de una simple alteración de la normalidad, algo que aparentemente no supone ninguna amenaza física. Pero si la realidad es un conjunto de normas que se repiten, que dan estabilidad a nuestro mundo y nos permiten desenvolvernos en él con seguridad, en el momento en el que alguna de estas certezas falla inevitablemente nos sentimos amenazados. En este punto de la narración, la tensión es mayor para el espectador que para los personajes, porque la audiencia descubre que en la isla están teniendo lugar asesinatos mucho antes de que los protagonistas lo sepan. En este sentido, cabe destacar la secuencia en la que Tom acude al supermercado de la isla sin percatarse del cadáver que queda oculto tras la caja registradora, un cuerpo que sólo es visible –y brevemente– desde la perspectiva del espectador.

A esta inquietud que sienten los protagonistas por no encontrar a ningún adulto en la isla hay que añadir la incomodidad del calor asfixiante que se advierte a lo largo de la narración. Prácticamente toda la acción se desarrolla durante el día y al aire libre, elemento que, como ya apuntaba Aída Cordero (2007: 9), no es habitual en el género de terror⁸⁸. Ibáñez Serrador también respeta este rasgo de la historia de Plans, rompiendo con otro de los elementos característicos de la estética que había acompañado la mayor parte de su producción fantástica: una ambientación que se sirve de espacios cerrados sumidos en la oscuridad para acentuar el horror. Por el contrario, la violencia presente en *¿Quién puede matar a un niño?* se desarrolla en un espacio exterior, un pueblo de casas blancas. Sobre el tratamiento de la violencia en esta película, Mendíbil (2001: 76) subraya que «el único efectismo al que se recurre es el de la sangre, que manchando el blanco dominante, da crédito palpable y visceral de que aquella pesadilla es real». En este entorno, la primera agresión que presencian los protagonistas sorprende al espectador, por lo inusual del marco en el que se comete el crimen: una niña –un niño, en la novela– golpea con un bastón a un anciano hasta la muerte⁸⁹.

Para entender la novedad que esta obra supuso en la trayectoria de Ibáñez Serrador, cabe recordar que la película nunca llega a desvelar por qué los niños asesinan a los adultos. Si bien la incompreensión ante tal comportamiento es un elemento que está presente en las dos versiones, merecen atención ciertas diferencias. Aunque el protagonista masculino de *El juego de los niños* nunca llegue a saber la causa de la rebelión infantil, desarrolla varias hipótesis para tratar de aliviar su horror ante lo desconocido, porque, «si existía algo que le atemorizara, era lo que no lograba comprender» (Plans, 1976: 110). Entre las diversas teorías que construye, la que cobra mayor peso es la de que «la Naturaleza se había cansado de soportar al hombre» (Plans, 1976: 170) y para eliminarlo utilizaba a los únicos seres vivos de los que la humanidad no se podía defender: su propia descendencia. Esa conjetura será corroborada por un personaje que será omitido en la versión cinematográfica, un etólogo, nobel en medicina, que augura una batalla biológica de la naturaleza: «con la finalidad de hacer

⁸⁸ Si por lo general los escenarios de la película son amplios e iluminados, también aparecen unos pocos espacios cerrados (por ejemplo, cuando se encierran en la gendarmería de policía) que transmiten al espectador una sensación de claustrofobia similar a la que se potencia en algunos episodios de *Historias para no dormir* y, también, en *La residencia* (Cordero, 2015: 385).

⁸⁹ Para Aída Cordero (2015: 402), «el nivel de dificultad aumenta para generar angustia al prescindir de uno de los elementos básicos para crear el terror como es ese juego de ocultar elementos mediante la luz (o la ausencia de ella)». No obstante, *¿Quién puede matar a un niño?* mantiene el juego de esconder o mostrar el horror a través de otro recurso: abrir y cerrar puertas sin saber qué encontraremos detrás.

desaparecer esos cien millones de toneladas de protoplasma humano que le acarrean tantos disgustos. Para ello nada mejor que aunar a todas las especies contra la nuestra o, simplemente, crear una nueva especie con la misión de dar fin a la humana» (Plans, 1976: 29).

Además, los protagonistas deducen que el trastorno sólo afecta a los niños que entran en contacto con los extraños granos de polen amarillo que cayeron sobre la isla la víspera del inicio de la revuelta infantil, recurso que pretende dar veracidad a la teoría de la sublevación de la naturaleza. Es aquí donde reside la principal diferencia entre la novela y la película: Ibáñez Serrador elude cualquier indicio que permita a los personajes y al espectador encontrar la causa de la conducta violenta de los niños. Ángel Sala (2010: 169) considera que éste es el gran acierto de la película, «que no hay coartada ni razón para la rebelión asesina de los niños en la isla», aunque como apunta el crítico y otros especialistas en el cine de terror español, se trata de un recurso ya presente en obras como *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock (*The birds*, 1963, basada en la narración homónima de Daphne du Maurier). Para Lázaro Reboll (2012: 123-124), *¿Quién puede matar a un niño?* «emulates the unexplained, violent attacks of the birds in Hitchcock's film, and is constructed around a typical Hitchcockian narrative strategy, the so-called "MacGuffin effect": why the children murder the adults? Other plot devices, such as the setting (a coast town), the mood (daylight horror) and the unsettling open ending, are also reminiscent of *The Birds*». Como en la célebre película de Hitchcock, Plans e Ibáñez Serrador también conciben un monstruoso enjambre de seres que, por experiencia, reconocemos como inofensivos, pero que inexplicablemente se vuelven violentos. En ambas películas la amenaza es comparable a una catástrofe natural, un fenómeno ante el cual el ser humano no puede defenderse porque no lo puede controlar.

Aída Cordero (2015: 357) señala también algunos guiños concretos a la película de Hitchcock, como el primer plano del anciano colgado como una piñata, cuyo rostro ensangrentado y sin ojos recuerda también cómo acaba uno de los personajes de *The birds* después de ser atacado por las aves. Pero seguramente las escenas que más recuerdan al filme del director británico son los planos generales en los que los niños cierran el paso de los protagonistas formando un muro humano y observándolos fijamente: «La articulación es similar a la de *Los pájaros*, de nuevo mostrando los seres amenazadores agrupándose y manteniendo el estatismo y por tanto la sensación de desasosiego» (Cordero, 2015: 376). En esas secuencias, la realización imita también la

sucesión de primeros planos tan característica del *spaghetti-western* que, como señala Cordero (2015: 373), representan el tenso enfrentamiento entre los niños y los dos adultos protagonistas, destacando las gotas de sudor que resbalan por sus caras como reacción al sofocante calor y al miedo.

Los niños de la película, igual que los pájaros de la obra de Hitchcock, forman «una unidad compacta, una fuerza única perfectamente organizada y coordinada» (Cordero, 2015: 407). Eso permite, según Mendíbil (2001: 76), mantener «a todos los menores en un discreto anonimato, [...] considerándolos como una fuerza unida sin cara ni nombre. Así se generaliza la amenaza a todo el colectivo infantil y, por otro lado, se suaviza el controvertido tabú de la violencia contra los menores».

Si en la novela de Plans los niños que pasan a formar parte de esa especie de conciencia colectiva son los que han entrado en contacto con el polen, en la película los niños parecen «contagiarse» su condición telepáticamente, cuando se encuentran próximos a otros menores afectados por ese repentino impulso de matar a sus mayores. Aída Cordero (2015: 413) señala que, «al parecer, la razón por la que se eliminó la presencia del polen [en la película] fue por problemas de producción». Consecuentemente, en el largometraje no hay ningún fenómeno meteorológico fuera de lo corriente que levante sospechas. Tal y como narra el único superviviente adulto del pueblo, lo fantástico aconteció cuando los niños de la isla se despertaron una noche gritando al unísono y atacaron a sus padres y a otros familiares. Nada explica, por tanto, esa reacción insólita. Además, teniendo en cuenta que al final de la película los menores se dirigen a la península y se preguntan si otros niños querrán jugar también con ellos, podemos deducir que se trata de un simple juego: toda la destrucción y violencia de los niños es gratuita, carente de maldad, porque han dejado de regirse por las normas morales que sus padres les habían enseñado.

Para incrementar la confusión que sufren los protagonistas, Ibáñez Serrador dio a Tom y a Evelyn una nacionalidad extranjera, de modo que, a diferencia de lo que sucede en la novela, éstos tienen dificultades para comunicarse en la lengua del país⁹⁰. El problema comunicativo que sí comparten los protagonistas de ambas obras es la dificultad de convencer del fenómeno fantástico a personas ajenas al suceso. Esa es la causa de la muerte de Malco/Tom, quien, cuando por fin alcanza la lancha –único medio

⁹⁰ Lamentablemente, los actores Lewis Fiander (Tom) y Prunella Ransome (Evelyn) fueron doblados al español en la versión que se proyectó en nuestros cines en 1976, una decisión que anuló uno de los principales recursos que utilizó Ibáñez Serrador para aumentar el desconcierto de los protagonistas (Cordero, 2015: 402).

de escape de la isla— es asesinado por los guardacostas, horrorizados al ver cómo el adulto golpea con todas sus fuerzas a los menores con un remo. De nada sirve que Malco/Tom acuse a los niños, ni la evidencia de ver cómo éstos se abalanzan sobre él con objetos punzantes. La identidad de los asesinos —niños, símbolo de la inocencia— ejerce de velo cegador. Sobre ese final cabe destacar también la ironía de la situación, pues al final el protagonista no muere a manos de los «monstruos» de la historia sino de las personas que deberían haberlo ayudado, una secuencia con claras reminiscencias del desenlace de *Night of the living dead* (George A. Romero, 1968), una película con la que *¿Quién puede matar a un niño?*, como ya han señalado otros investigadores (Lázaro-Reboll, 2012: 123; Sala, 2010: 160), tiene muchos elementos en común, especialmente por el carácter masivo que los niños de Ibáñez Serrador comparten con los zombis de Romero, pero también por el tono desesperanzador de ambas películas. La diferencia más relevante entre estas obras es que, a diferencia de los zombis, los niños de Ibáñez Serrador no sólo no tienen una apariencia monstruosa sino que, además, no han perdido la conciencia de su propia identidad, lo cual convierte los ataques a sus familiares en un acto aún más siniestro.

Un terrorífico dilema moral

El físico de estos niños es completamente opuesto al del monstruo gótico, cuya apariencia repulsiva reflejaba su carácter maligno. Ibáñez Serrador ya había recurrido anteriormente a personajes infantiles que escondían sus malas intenciones tras un semblante inofensivo, pero éstos siempre acababan torciendo su sonrisa cuando sus verdaderos propósitos quedaban al descubierto —nos referimos, evidentemente, a «Los bulbos», «La bodega» y «El muñeco»—. En cambio, los monstruos de *¿Quién puede matar a un niño?* conservan un rostro risueño en casi todo momento y en su proceder no se percibe resentimiento alguno, a excepción de un par de niños que ejercen cierto liderazgo en el grupo. Por lo tanto, los menores sólo están jugando, movidos por un impulso fantástico, como ya hemos señalado anteriormente.

Por el contrario, los niños de la novela de Plans siguen un propósito preconcebido, tal y como desvela el narrador hacia el final del texto, situándose por unos instantes en la conciencia compartida de la masa infantil: «No les permitirían dejar la isla. No podían. No querían que todo un plan, un perfecto plan concebido tras muchos

años, tras siglos, quizá desde el principio de la humanidad, se viniera abajo por una imprudencia. Ellos tenían que sorprender, nadie sorprenderles a ellos» (Plans, 1976: 165). Por eso, a diferencia de lo que sucede en la versión cinematográfica, en los momentos críticos se desfiguran sus facciones y son descritos como bestias salvajes. No obstante, incluso entonces siguen conservando sus rasgos infantiles: «A Malco le impresionó la expresión de crueldad que tenía el niño. De repente, creyó estar ante el más abominable de los monstruos. Pero, en cambio, aquella débil sonrisa en el rostro del muchacho le daba un aire muy infantil, de ingenuidad» (Plans, 1976: 167-168). Los niños de la isla ríen y lloran igual que antes de convertirse en monstruos. Su apariencia inofensiva acentúa el dilema moral que se le plantea a los protagonistas, es decir, si es legítimo o no utilizar la violencia para defenderse de un ser que representa la inocencia por convención universal. Por eso, un fuerte sentimiento de culpa interfiere continuamente con el instinto de supervivencia de los protagonistas. Los niños, conscientes de ello, aprovechan su condición para engañar a los adultos. Así, el pescador que la pareja encuentra en la hospedería de la isla, aún horrorizado por haber visto cómo sus hijos mataban a su esposa, sigue confiado a su hijo –hija, en la versión de Ibáñez Serrador– hacia una muerte segura cuando éste se le presenta, aparentemente compungido, reclamando auxilio.

A partir de ese momento se acentúa el temor de los protagonistas a que sus propios hijos se conviertan en monstruos. Esa sospecha acaba confirmándose en el hijo no nato de la protagonista. Después de uno de los momentos más tensos de la narración, cuando la pareja se ha encerrado en una celda para evitar el linchamiento infantil, la mujer es asesinada por el bebé que lleva en sus entrañas⁹¹. Cuando Nona es consciente de que su muerte es inevitable, pide a su marido que le dispare. Sus últimas palabras – «¡Por mí, por él!» (Plans, 1976: 176)– demuestran que Nona no puede concebir la idea de morir asesinada por su propio hijo, ni de que su hijo nazca siendo un asesino. Pero, de nuevo, los sentimientos impiden que Malco reaccione a tiempo.

Ibáñez Serrador aprovecha la longitud del metraje para profundizar en la personalidad y la psicología de los protagonistas, cuyos diálogos y gestos dejan entrever que han realizado el viaje para superar una crisis en su relación, relacionada con el embarazo de Evelyn, que al parecer Tom no estaba seguro de querer llevar adelante. Al

⁹¹ Esta imagen recuerda a la introducción del relato de Ray Bradbury «The small assassin» (1946), en el que la mujer protagonista siente, en el momento de dar a luz, que su hijo no nato está intentando asesinarla desde el interior, si bien no es hasta más avanzada la trama cuando el bebé consigue matarla, haciendo que parezca un accidente doméstico.

mostrarnos a una pareja con sus propios problemas cotidianos, tratando de descifrar sus sentimientos, el guionista y director de la película complica la situación escogiendo como víctimas de los niños a unos personajes que se encuentran en un momento sentimentalmente vulnerable, y, por tanto, les será más difícil enfrentarse al nuevo problema, mucho más grave, que van a encontrar en la isla.

Mediante estos recursos, Ibáñez Serrador depara al espectador una posición moralmente incómoda. Construye un contexto familiar y cotidiano y unos personajes verosímiles con los que el público se sentirá identificado y, entonces, le plantea el dilema de qué haría si de repente aconteciera tal situación fantástica.

La evolución del monstruo infantil en la poética de Ibáñez Serrador

El análisis de las manifestaciones televisivas y cinematográficas en las que Ibáñez Serrador incluye niños monstruosos revela una interesante evolución que culminó en su última película, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976). Este progreso en su poética supone una de las aportaciones más relevantes al desarrollo de lo fantástico cotidiano en el cine español.

En el episodio de *Historias para no dormir* titulado «El muñeco» (1966), como se recordará, una de las posibles explicaciones de la violenta relación entre Alicia y su padre es que la niña se haya convertido en un monstruo porque Hugo nunca intentó comprenderla, empeñado en prohibirle con gritos y golpes aquello que consideraba antinatural. De hecho, la niña sólo supone una amenaza para quien quiera alejarla del fantasma de su niñera, una bruja que le brindó todo el afecto que le negó su padre, deprimido por la pérdida de su esposa. El hombre fracasa en el intento de controlar a su hija, hasta el extremo de que finalmente es ella quien, a través de un muñeco vudú, acaba controlándolo a él.

Mientras en «El muñeco» la relación familiar es conflictiva desde el principio, otras obras de Ibáñez Serrador exploran el motivo del niño feliz que se convierte en un monstruo de forma repentina y sin motivo aparente. En «La bodega» (1966), un padre de familia de clase media advierte una actitud extraña en su hijo desde el momento en que éste empieza a encerrarse en el sótano de la casa⁹². El niño, que en los primeros

⁹² Curiosamente, Juan José Plans escribió ese mismo año el relato «La pelota de oro», muy similar en estos primeros elementos argumentales.

minutos del episodio destaca por su exagerada vitalidad, se transforma en un ser frío y desprovisto de emociones. Como ya señalamos anteriormente, el monstruo infantil carente de sentimientos que aparece en este episodio es muy similar a los de la película de Wolf Rilla *El pueblo de los malditos* (1960). Y es evidente que Chicho Ibáñez Serrador se inspiró también en los monstruos infantiles del pueblo de Midwich para su última obra cinematográfica. De hecho, en algunos países *¿Quién puede matar a un niño?* fue titulada *Island of the damned*, en clara alusión a la película de Rilla. Tanto en *El pueblo de los malditos* como en el episodio «La bodega» los monstruos infantiles pretenden colonizar a los humanos. En el episodio de Chicho Ibáñez Serrador, este fenómeno es más devastador, porque el invasor destruye la identidad del protagonista y de sus seres queridos de forma irreversible, mientras que en *El pueblo de los malditos* el control mental que los niños ejercen contra los adultos es temporal y, además, los menores nunca tuvieron vínculos afectivos con sus supuestos padres –nadie sabe quién o qué concibió a esos seres–, así que no hay sentimiento de pérdida en la monstruosidad de los menores.

Tanto los niños de Midwich como los cerebros colonizados del suburbio estadounidense en el que Ibáñez Serrador sitúa «La bodega» tienen en común el hecho de ser criaturas conectadas mentalmente, hasta el punto de plantear al espectador la duda de si se trata de un monstruo con múltiples cuerpos pero una sola conciencia. El motivo de la comunicación telepática y del monstruo como masa amenazadora con una lógica y finalidad compartida será determinante en la película *¿Quién puede matar a un niño?* La pérdida del control es el miedo que subyace tanto en la obra de Ibáñez Serrador como en la de Rilla. El profesor Gordon Zellaby sólo consiente la destrucción de los monstruos cuando se da cuenta de que no puede inculcarles su moral, la distinción entre el bien y el mal. Es decir, cuando confirma que no puede integrarlos en el sistema, ya que los monstruos pretenden reproducirse y dominar el planeta sustituyendo a sus gobernantes. El temor de los otros habitantes del pueblo está más relacionado con su integridad física: quieren destruirlos porque saben que los pequeños monstruos tienen capacidad para matarlos. Pero no se les plantea el tabú que supone matar a un niño, y menos el parricidio, porque desde el principio intuyen que no son sus descendientes, que no son humanos. En cambio, en *¿Quién puede matar a un niño?* la amenaza de la pérdida del poder sobre la Tierra se mantiene en segundo plano, para destacar el problema que apenas se les plantea a los habitantes de Midwich: para salvar la vida, hay que matar a un niño de verdad, a alguien que podría ser su hijo.

Plans e Ibáñez Serrador presentan a un matrimonio que tiene que defenderse de niños que ríen y lloran como sus hijos, pequeños que no tienen un aspecto monstruoso y se comportan como si estuvieran jugando al escondite. Si los niños se hubieran convertido en bestias zoomórficas que persiguieran a sus víctimas para alimentarse, quizá los protagonistas habrían reaccionado a tiempo y habrían podido escapar, pero los monstruos conservan su apariencia humana y las actitudes que suelen mostrar los niños corrientes: ayudan a los visitantes a desembarcar en la isla, los miran sonrientes y curiosos y, por eso, la pareja veraneante no puede intuir sus intenciones. Eso es lo que hace más impactante la historia de Plans y la adaptación cinematográfica de Chicho Ibáñez Serrador.

Además, en la isla Almanzora –Th’a, en la novela de Plans– los adultos han pasado de ser los sujetos que dirigen el mundo a ser un objeto, un juguete. En este sentido, cabe destacar que los niños apenas hablan con la pareja protagonista, lo cual los convierte en los juguetes más simples: no en muñecos de apariencia humana, con los que podrían simular un diálogo, sino balones, piñatas y otros objetos a los que hay que golpear para ganar.

En conclusión, el aspecto más interesante de este tipo de monstruo es la utilización de lo que le queda de humanidad para engañar a sus víctimas, a quienes se les plantea un profundo dilema moral, pues se preguntan continuamente si no son ellos los verdaderos monstruos por matar a un ser que, según sus convenciones sociales, es inocente e inofensivo. Los protagonistas de la historia de Plans e Ibáñez Serrador sufren un sentimiento de culpabilidad que les atormenta tanto o más que la idea de ser destruidos y sustituidos en su puesto de poder por niños. Al final, prevalece el instinto de supervivencia, lo cual debió de inquietar al espectador español de mediados de los setenta, acostumbrado a las «dosis de terror moderadas» con las que Ibáñez Serrador presentaba sus historias.

Repercusión

En la lista de películas españolas de mayor éxito entre 1969 y 1976 que incluye Pulido (2012: 56) en su estudio sobre la denominada década de oro del cine de terror español, *¿Quién puede matar a un niño?* se sitúa en el segundo puesto, justo después de *La residencia*, por haber conseguido una recaudación en taquilla de 63.319.411 pesetas

(380.557, 32 euros), si bien tuvo un menor número de espectadores que el tercer título del *ranking*, *El conde Drácula* (1969), de Jesús Franco.

¿Quién puede matar a un niño? coincidió con *La residencia* tanto en el innegable éxito de público como en los comentarios de los críticos: «the critical reception [...] shared similar agendas and arguments, among them questions of taste and distaste around the horror genre, questions of artistic and cultural quality, and references to Hitchcock» (Lázaro-Reboll, 2012: 121). Las críticas negativas basadas en las similitudes respecto a la obra de Hitchcock pueden parecer, de nuevo, injustas, teniendo en cuenta que el director uruguayo sólo se sirvió de la influencia del autor británico con el objetivo de dar la mayor calidad posible a dos guiones de su autoría. No obstante, al tratarse de películas de terror, los críticos excesivamente sujetos al canon las minusvaloraron incluso antes de haberlas visto.

Otros críticos atacaron *¿Quién puede matar a un niño?* aludiendo a una supuesta falta de conexión entre el prólogo y la película. Como afirma Lázaro-Reboll (2012: 121): «for many commentators the unsettling subject matter proposed in the film title and the prologue proved problematic and polemic and the film was all artifice, lacking meaning. For others, the relationship between prologue and narrative was intelligible, and the director simply wanted to make a statement about the violence that characterized twentieth-century civilization». Ángel Sala (2010: 160) afirma que, a pesar de que la película «se estrenó rodeada por la polémica en torno a su escabroso tema», ello no impidió que «se convirtiera en un gran éxito de taquilla». El valor histórico de esta película es que «supuso un impacto tremendo para el género terrorífico que, desgraciadamente, no fue seguido por los creadores de la época» (2010: 163). Aída Cordero señala la ausencia de efectos especiales, la cotidianidad de la acción y su ambientación en España como algunos de los principales factores que diferencian la película de Ibáñez Serrador respecto a otras obras del periodo:

Se ha producido, por tanto, un avance a la hora de localizar los filmes fantástico-terroríficos, ya no es necesario que la acción transcurra fuera de las fronteras españolas para esquivar a una censura que ya daba sus últimos coletazos y, además, la fama de Chicho era tal que no necesitaba que la película pareciese foránea para venderla de una forma más fácil. También se puede realizar otra interpretación, la idea final es causar en el espectador una sensación de escalofrío ante lo que puede llegar a suceder y, sin duda, el espectador español se sentiría mucho más identificado situando la acción en su propio país. En cualquier caso Chicho, una vez más, decidió distinguirse del resto de cineastas del género en España situando la acción abiertamente en España (2015: 331).

Todos estos elementos convierten la película de Chicho Ibáñez Serrador en una obra de referencia en la filmografía y bibliografía de terror que exploraría el monstruo infantil en los años posteriores. No podemos garantizar que Stephen King se inspirase en esta película al escribir *Los chicos del maíz* (*Children of the corn*, 1984), aunque tenga muchos elementos comunes, como el punto de partida: una pareja foránea va a parar a un pueblo donde no hay adultos y descubren que los niños se han hecho con el poder –aunque en este caso destaca la dimensión religiosa de la comunidad fundada por los niños–. La película de Ibáñez Serrador se estrenó en Estados Unidos con el título de *The killer's playground* un año después de la primera publicación del relato de King en *Penthouse*, en marzo de 1977, aunque se proyectó meses antes en los cines franceses y alemanes y, ya desde 1976, en España. Lo que quizá sí llegó a las manos de King fue la historieta que el dibujante y guionista de cómics español Fernando Fernández publicó en la *Vampirella* estadounidense (editada por Warren) en 1974: «A wonderful morning!», una historia que apareció en España, editada por Garbo, en 1977. Fernández retrata una utopía en la que los niños viven en paz porque han acabado con todos los adultos. Pese a que la novela *El juego de los niños* se publicó en 1976, como sabemos el argumento tiene su origen en un relato del mismo autor que, según Plans, incluso fue emitido en el programa radiofónico *Escalofrío* a principios de los setenta. El diario *Voluntad* de Gijón publicó en 1973 una noticia sobre el proyecto de la adaptación cinematográfica del relato del escritor asturiano. Así pues, parece ser que Plans e Ibáñez Serrador se adelantaron a Fernando Fernández. De cualquier modo, podemos confirmar que diversos autores españoles realizaron interesantes aportaciones sobre un motivo que sería bastante recurrente en el cine de terror internacional a partir de los años setenta.

Tras el estreno de la película, Ibáñez Serrador se embarcó en otros proyectos televisivos de entretenimiento que le privaron del tiempo necesario para continuar cultivando el género fantástico. Es cierto que en 1981 volvió a ejercer de anfitrión del horror en el programa *Mis terrores favoritos* (1981-1982; 1994-1995), donde presentaba una selección de películas clásicas del género, fundamentalmente extranjeras – *Rosemary's baby*, *Psycho*, *Invasion of the body snatchers*, entre muchas otras– pero con alguna incursión en la producción cinematográfica española –algunos ejemplos serían *No profanar el sueño de los muertos*, *La noche de Walpurgis* e, incluso, *La residencia*–. También es cierto que en 1982 se rodaron y emitieron en TVE cuatro nuevos episodios de *Historias para no dormir*, pero, como ya hemos señalado anteriormente, se trató de revisiones de guiones anteriores de Ibáñez Serrador, y la serie

fue cancelada a los pocos episodios al no obtener el éxito esperado. El autor no volvería a realizar una nueva película de terror (*La culpa*) hasta el siglo XXI, en el marco del proyecto de Filmax *Películas para no dormir*, que consistió en una producción de seis telefilmes realizados por destacados directores del género (Jaume Balagueró, Mateo Gil, Álex de la Iglesia, Paco Plaza, Enrique Urbizu y el propio Ibáñez Serrador) que debían ser emitidos de forma serial en Telecinco. Lamentablemente, sólo llegaron a aparecer en antena dos episodios en 2007 (el de Álex de la Iglesia y el de Jaume Balagueró). Pese a que la serie fue cancelada, como todos los telefilmes habían sido rodados previamente, pudieron ser comercializados al completo en DVD.

Por todo ello, *¿Quién puede matar a un niño?* se convierte en una obra culminante en la filmografía de Chicho Ibáñez Serrador, además de una arriesgada transgresión de los límites de la poética de lo fantástico que había caracterizado su obra durante la década anterior.

2.5. LA REVISTA *HISTORIAS PARA NO DORMIR* (1967-1974)

Como ya hemos ido apuntando anteriormente, el éxito de la serie televisiva de Ibáñez Serrador favoreció la publicación de diversas revistas y antologías especializadas en lo fantástico y el terror. En primer lugar, hemos de destacar una breve colección de historietas de cómic de terror editadas por la editorial Semic, que surge en 1966 con el título de *Historias para no dormir*, una publicación que claramente aprovechó el título de la popular serie de Ibáñez Serrador para llamar la atención de los lectores, si bien sólo se compuso de ocho números. Resulta mucho más interesante la revista de título homónimo editada por Julio García Peri, por tratarse de una publicación que sí tenía una cierta conexión con la obra de Ibáñez Serrador. La cercanía de los primeros números de estas cabeceras con respecto a la primera temporada de la serie de televisión corrobora el rápido éxito que obtuvo el espacio televisivo del realizador uruguayo. La revista de Julio García Peri no fue solamente una réplica, sino también una extensión de las vías del terror que Ibáñez Serrador estaba potenciando en su programa.

La revista *Historias para no dormir* se publicó entre 1967 y 1974. Los primeros dos volúmenes se editaron con un formato de 13,5 cm x 19 cm, más cercano a la apariencia de un libro, «al estilo de los magazines literarios internacionales del momento –el *Ellery Queen's Magazine*, el *Hitchcock's Magazine* o el *Reader's Digest*,

por poner ejemplos que también se publicaban en España (Palacios, 2012: 36)—»; mientras que los demás números adoptaron el formato revista, con unas medidas de 19 cm x 27 cm. Los contenidos que ocuparon un mayor número de páginas fueron los relatos de terror, fantásticos, policíacos y de ciencia ficción. En ese sentido, tomaron como referencia otros soportes similares, como *Mystery Magazine* (editorial M.Y.N.E. S.A), que se editó en España entre 1963 y 1969, especializada en el género policíaco, y *Anticipación* (1966-1967), revista de ciencia ficción en la que participaron autores como Domingo Santos, Juan G. Atienza, José Luis Garci y Carlos Buiza. No obstante, la revista *Historias para no dormir* tenía la virtud de incluir tanto estos géneros como el terror físico y lo fantástico. Para el historiador Jesús Palacios (2012: 38), en comparación con otras publicaciones similares de la época, «lo mejor de *Historias para no dormir*, la revista, es que era viva expresión de los gustos y manías de su progenitor televisivo y literario. Además de un exquisito club privado para sus amigos y colaboradores», es decir, un espacio donde concurren, a la vez, los principales maestros y seguidores de Chicho.

Aparte de los relatos de terror, esta publicación incluyó artículos, ensayos, reportajes, entrevistas, poemas satíricos y viñetas de humor negro, lo cual supone un reflejo de cómo se estaba desarrollando el género en España en todas esas manifestaciones. De cualquier modo, lo que nos resulta más interesante de esta revista es que sacó a la luz casi todos los guiones televisivos de Ibáñez Serrador que incurrieron en el terror, lo cual le daba una continuidad a su influencia una vez hubo terminado la segunda temporada de la serie de televisión. Como en casi todas las creaciones terroríficas de Ibáñez Serrador, a la revista no pudo faltarle un primer editorial al estilo de los famosos prólogos audiovisuales del autor:

Cuando me encargaron seleccionar narraciones y cuentos para publicar unos libros de «evasión», decidí recopilar en ellos los más espeluznantes relatos de terror. Terror de ayer, terror de hoy, de mañana, terror que a algunos asusta, a otros divierte, a otros entretiene, pero, eso sí, que a ninguno aburre. Aquí tienen, pues, estas HISTORIAS PARA NO DORMIR, cuyo propósito es que sean para ustedes unas «Historias para no pensar», no pensar, mientras leen, en el latazo de nuestros problemas gordos y pequeños (Ibáñez Serrador, 1967).

De ese texto se tomó un fragmento destacado que pasó a formar parte de la contraportada en todos los números de la revista. Otro elemento visible en las cubiertas fue la fotografía del director y guionista, cuya imagen, como ya hemos indicado anteriormente, constituía una garantía de calidad en sus ficciones televisivas. La firma y

la imagen de Chicho cumplían también aquí la función de certificar lo acertado de la selección y eran, sobre todo, una forma de facilitar a los lectores potenciales una rápida asociación al tipo de terror y fantástico que el autor estaba trabajando en televisión. En este sentido, podía tener como referencia la revista *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, publicación que se edita desde 1956 (HSD Publications) y que también aprovecha el nombre del director británico para difundir sus relatos, en este caso policíacos y de suspense, si bien parece que la publicación tenía menos relación con la serie *Alfred Hitchcock presents* que la existente entre la revista de Julio García Peri y la obra televisiva de Ibáñez Serrador.

En la mayoría de los números de la revista *Historias para no dormir* encontramos, como decíamos, enmarcados en la sección «Terror en televisión», los guiones completos de la conocida serie de Ibáñez Serrador, incluyendo el texto y acotaciones de las famosas presentaciones humorísticas del realizador⁹³. Ibáñez Serrador presentó el primero de estos guiones («El muñeco») con las siguientes palabras:

El programa de TVE *Historias para no dormir* cosechó aplausos, amenazas, elogios e insultos. Gustaba mucho y no gustaba nada; pero, eso sí... todo el mundo lo veía. Bajo el título de «Terror en TV.», iremos publicando, en cada volumen, uno de los guiones que integraron la famosa serie. Algunos, como éste, titulado «EL MUÑECO», fueron ofrecidos a través de la pequeña pantalla, pero, en cambio, otros, por ser demasiado «fuertes» para un medio de tan amplia difusión, no llegaron a ser representados, y éstos... éstos también los irán conociendo ustedes (Ibáñez Serrador, 1967b: 103).

Algunas introducciones a otros guiones de Chicho Ibáñez Serrador informan al lector sobre los detalles del proceso de creación del texto que tiene ante sí:

La acotación final de «El pacto» es la transcripción exacta de las últimas palabras del cuento de Poe. Si ustedes vieron el programa y leyeron luego las críticas que me acusaron de «morbosidad extrema» y de «llevar imágenes inaceptables a la pequeña pantalla», pueden ahora comprobar que con el plano que cerraba el programa traté únicamente de ceñirme a lo descrito por Poe en las palabras últimas de su historia. Otra de las dificultades es la brevedad de sus cuentos, que me obligaron siempre a crear un «pre-cuento», un «pre-argumento» totalmente original, que enlazase luego con la narración de Poe, logrando así que el programa de televisión tuviese la duración necesaria, sin tener que recurrir a «estirar», debilitándola, la historia base (Ibáñez Serrador, 1967c: 74).

Efectivamente, se publicaron en la revista los textos de casi todos los episodios emitidos en la serie *Historias para no dormir*, pero también guiones de espacios

⁹³ A partir del número 8 del volumen V la presencia de Chicho Ibáñez Serrador es inferior. De hecho, hay números en los que no aparece ninguno de sus textos.

anteriores –cuyos vídeos ya no se conservan– como «Donde está marcada la cruz» (*Obras maestras del terror*), «El extraño señor Kelerman» (*Estudio 3*), «La tercera expedición» y «El zorro y el bosque» (*Mañana puede ser verdad*)⁹⁴. También encontramos guiones inéditos como «El conjuro» (Vol. III, núm. 1, 1969), «Las dos hogueras» (Vol. V, núm. 1, 1971); «El plazo» (Vol. V, núm. 5, 1971) y «El guion» (Vol. V, núm. 3, 1971)⁹⁵. También presentó en la revista el guion de «El triángulo» (Vol. V, núm. 4, 1971), como un texto basado en un cuento de Ray Bradbury, inédito en TVE, que formó parte del espacio radiofónico *Historias para imaginar*, grabado el 26 de enero de 1974. De este programa también se publicaron en la revista los dos guiones originales de Joaquín Amichatis, «El colonizador» (Vol. VIII, núm. 1 y 2, 1974) y «El examen» (Vol. VIII, núm. 3 y 4), que fueron producidos para la radio, respectivamente, el 8 y el 12 de enero de 1974.

En cuanto al valor de la revista *Historias para no dormir* como antología de relatos de autores clásicos y contemporáneos, cabe destacar que apostó sobre todo por escritores actuales de los géneros que Ibáñez Serrador cultivó en su serie de televisión homónima. Los autores extranjeros traducidos al español que contaron con una mayor presencia en la selección literaria fueron: Reginal Denham, Robert Bloch, Jean Ray, August Derleth, Arthur Sellings, Charles Beaumont, William Hope Hodgson, H. P. Lovecraft, Stephen Grendon, Brian Aldiss, Thomas Burke, Richard Matheson, Paul Ernst, Fredric Brown, Ray Bradbury, J. G. Ballard y Theodore Sturgeon. Según Palacios (2012: 37), la supremacía de los relatos de los autores del siglo XX, cuyos textos estaban ambientados «en escenarios y con personajes del momento», daba a la publicación un carácter más cercano y, por tanto, más terrorífico. De los pocos clásicos del XIX que se publicaron en la revista (Jacobs, Maupassant, Hoffmann, Washington Irving, Francis Marion Crawford), el más recurrente fue, precisamente, el autor predilecto de Ibáñez Serrador, Edgar Allan Poe, cuyo cuento «El gato negro» inauguró la sección «Terror de ayer» en el primer número de esta publicación (Vol. I, núm. 1, 1967).

El primer y el segundo volumen distinguen en su índice los relatos clásicos de los contemporáneos, en las secciones «Clásicos del terror» y «Terror de hoy», respectivamente. Pero a partir del tercer volumen ya no se hace tal separación. Quizá

⁹⁴ Estos guiones fueron publicados, respectivamente, en los siguientes números: Vol. IV, núm. 9, 1970; Vol. I, núm. 3, 1967; Vol. IV, núm. VI, 1970; Vol. III, núm. 3, 1969.

⁹⁵ Si bien «El conjuro» y «Las dos hogueras» han sido presentados a veces como parte de la filmografía del autor, no tenemos constancia de que fueran emitidos ni en España ni en Argentina.

esta decisión se debiera a que muchos de los números sólo presentaron autores más o menos contemporáneos. Si bien la mayoría de los textos contenidos en la revista eran relatos, incluyó también una adaptación literaria de la novela *Drácula*, de Bram Stoker, publicada en siete entregas (Vol. V, núm. 5-10 y Vol. VI, núm. 1-2, 1972). Tanto la adaptación literaria como las ilustraciones que acompañaron el texto fueron obra del escritor y dibujante Serafín.

En cuanto a los escritores españoles, si bien ocuparon menos páginas que los extranjeros, encontramos sus cuentos prácticamente en todos los números de *Historias para no dormir*, sobre todo del tercer volumen en adelante. Jorge Llopis, que en la revista cultiva el género siempre desde el humor negro, fue el autor que tuvo una mayor presencia en la publicación, sobre todo por sus «Ripios para no dormir», una sección donde el escritor parodiaba, en verso, temas y motivos habituales del género del terror. Por ejemplo, una parodia de «El cuervo», de Poe, titulada «El loro» (Vol. III, núm. 2, 1969). Con Llopis y el dibujante Serafín, el humor tuvo siempre un lugar reservado en la revista (Palacios, 2012: 39).

Otros escritores españoles contemporáneos incluidos en la selección de *Historias para no dormir* fueron Medardo Fraile, Alfonso Paso y Alfonso Álvarez Villar. El gijonés Juan José Plans fue uno de los autores más prolíficos en relatos de terror, fantástico y ciencia ficción publicados en la revista. En el prólogo a su cuento «Llegó con el otoño» (Vol. II, núm. 7, 1968: 33) lo presentan como «uno de los principales valores de la joven literatura española y reconocido como el más interesante autor de ciencia ficción». Los relatos que publicó en la revista fueron, aparte de «Llegó con el otoño»: «El honorable perro míster Parkinson» (Vol. I, núm. 3, 1967), «Lección de paleontología» (Vol. I, núm. 6, 1967), «Ellos» (Vol. II, núm. 1, 1968), «El gran espía del mundo» (Vol. II, núm. 3, 1968), «Halloween» (Vol. II, núm. 4, 1968), «La mancha» (Vol. IV, núm. 1, 1970), «Hiroshima 2» (Vol. IV, núm. 9, 1970), «La cacería» (Vol. V, núm. 3, 1971), «Crónica de un hombre que deserta» (Vol. V, núm. 4, 1971) y «El cadáver» (Vol. V, núm. 8, 1971).

Del periodista y escritor Juan José Plans también merecen mención los ensayos que publicó en la revista sobre mitos y arquetipos del género fantástico y del terror, como por ejemplo el artículo «Los monstruos marinos» (Vol. II, núm. 6, 1968). En el ámbito del ensayo, Juan Tébar también publicó algún artículo en la revista sobre estos temas, como una serie de tres números sobre la presencia del vampiro a lo largo de la historia de la literatura, pero sobre todo se encargó de la sección «Películas para no

dormir», en la que nos da su visión sobre la historia del cine de terror desde sus orígenes. Un espacio que permaneció en la publicación durante el segundo y tercer volumen de la revista, y que incluyó tanto artículos sobre monstruos cinematográficos como King Kong (Vol. III, núm. 8, 1969), la criatura de Frankenstein (Vol. IV, núm. 8, 1970), el hombre invisible (Vol. IV, núm. 2, 1970) y el hombre lobo (Vol. IV, núm. 3 y 4, 1970), como perfiles de autores cinematográficos como Tod Browning (Vol. IV, núm. 5, 1970), Mario Bava (Vol. IV, núm. 9, 1970) y Boris Karloff –a quien Juan Tébar homenajeó tras su muerte– (Vol. III, núm. 2, 1969). También destaca su crónica «Sitges. Segunda semana internacional de cine fantástico y de terror» (Vol. III, núm. 8, 1969), en la que pone de manifiesto tanto los títulos que más convencieron al público como las censuras y las cancelaciones de esperadas películas extranjeras que no pudieron ser proyectadas en el festival porque no llegaron a tiempo.

También en el ámbito de la crítica cinematográfica destacan los artículos del primer director de la revista, José J. Barriga Bravo, donde reseña lo que considera los mejores estrenos de la temporada, como por ejemplo *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968), o critica las películas que, a su juicio, denotan una cierta crisis del género, como *Las novias de Fu Manchú* (*The brides of Fu Manchu*, 1966). También es de interés la entrevista que Soledad Alameda –segunda directora de la revista, del cuarto volumen en adelante– realizó al cineasta Pedro Olea con motivo del estreno de la película *El bosque del lobo* (1971), o la entrevista que mantuvo Alameda con Paul Naschy, y que fue publicada en el Vol. V, núm. 2 (1971). La sección de crítica se presentó con las siguientes palabras: «Buscaremos, más que truculencias o “platos fuertes”, aquellas películas de más alto valor artístico y, de ser posible, de las que se derive algún mensaje positivo» (Barriga, 1969: 41). Aún en el ámbito cinematográfico merecen mención las piezas informativas que publicó la revista sobre la película *La residencia* (1969): la primera de ellas, sobre el rodaje (Vol. III, núm. 3, 1969); y, más adelante, Ibáñez Serrador entrevistó a una de las actrices protagonistas de la película (Cristina Galbó, en el Vol. III, núm. 4, de 1969) antes del estreno, una evidente estrategia promocional para atraer al público con la transcripción de una conversación más o menos entretenida –o más bien banal– en cuyas páginas destacan las fotografías de la actriz.

En la línea de los contenidos de no-ficción, encontramos una sección titulada «Reportaje al miedo», un espacio en el que autores como el periodista Tico Medina relatan, en un registro cercano a la crónica literaria, casos terroríficos supuestamente

reales. Como por ejemplo la historia de un joven que se quedó encerrado durante cinco horas con un toro en un toril, o el caso de una mujer con catalepsia que estuvo a punto de ser enterrada viva varias veces. Este fue el prólogo al primer texto de la sección:

España es un país muy dado a las leyendas, a los misterios, a las fantasías... y a los miedos. Bajo la piel de cada español se mueve siempre el reloj de «la santa compañía» [...]. En España hay brujas. Cementerios. Crímenes. Sangres derramadas [...]. Es un fácil terreno para la fantasía y la lucubración. Aunque en esta historia que aquí contamos hoy hubo un suceso auténtico (s.n., 1967: 7).

Esta sección desaparece pronto, pero es sustituida por reportajes y crónicas puntuales sobre lugares vinculados con el imaginario fantástico y terrorífico español, principalmente, pero también extranjero: Juan Tébar visita la Galicia legendaria (Vol. III, núm. 1, 1969), Chicho Ibáñez Serrador visita los osarios de Castilla, Antonio Rego escribe en varias entregas su «Itinerario tenebroso por la Italia de otros tiempos» (Vol. III, núm. 2, 1969) y Soledad Alameda Santamaría explica la historia del Museo de cera de Madame Tussauds (Vol. IV, núm. 3, 1970) o presenta un «Recorrido por la brujería gallega» (Vol. 5, núm. 4 y 5, 1971). Otro contenido interesante es la reconstrucción de cómo debió de ser el ambiente que los estadounidenses vivieron durante la emisión de *La guerra de los mundos* de Orson Welles a partir de la novela de H. G. Wells, un relato que construyen «jugando con los fragmentos de la adaptación radiofónica» (Parada, 1968); y la recreación más o menos libre en forma de crónica literaria sobre el hundimiento del Titanic (por Antonio Rego, Vol. I, núm., VII, 1967).

Al margen de estos contenidos, la revista incluyó también secciones relacionadas con la divulgación de lo paranormal con un tono pretendidamente científico, pero que sin duda lo único que pretendía era lo mismo que el resto de contenidos de la publicación: inquietar y entretener al lector. Una de estas secciones fue, por ejemplo, la titulada «Revelaciones psicotécnicas del profesor Waffman» (volúmenes III y V), en la que un supuesto astrólogo argentino compartía con los lectores temas esotéricos tan diversos como el significado de las pesadillas o sus previsiones para el futuro.

Como se ha podido advertir, los formatos en los que se presentaron los contenidos terroríficos de la revista *Historias para no dormir* fueron notablemente variados. Lo que comparten las ilustraciones, los textos periodísticos y los literarios – desde los más escalofriantes hasta los más grotescos– es un universo terrorífico que surge a partir de las narraciones clásicas y contemporáneas seleccionadas por Chicho Ibáñez Serrador y que evoluciona en paralelo a los contenidos literarios y

cinematográficos que se estaban desarrollando en España en esos mismos años. Por lo tanto, el interés de esta publicación radica en que constituye una plataforma donde se encuentran las diversas manifestaciones artísticas del terror y de lo fantástico de la época, propiciando la influencia intertextual e intermedial y, por consiguiente, enriqueciendo el cultivo del género en el país.

Con el precedente de la revista *Historias para no dormir* no tardaron en aparecer nuevas cabeceras, algunas centradas en la información cinematográfica y otras en forma de antología literaria del género. En el primer ámbito destaca la revista *Terror fantastic* (1971-1973), una breve pero influyente revista que, si bien incluyó algunos relatos, se especializó en artículos y ensayos sobre el cine fantástico y de terror proyectado en las salas españolas (Lázaro-Reboll, 2012: 161-174). Nos referiremos con mayor atención a las del segundo ámbito en el siguiente capítulo de la tesis, en el que indicaremos algunas de las principales editoriales que se especializaron en la difusión del género a través de diferentes colecciones populares.

CAPÍTULO III.

LA HERENCIA DE *HISTORIAS PARA NO DORMIR*

Antes de analizar la repercusión que tuvo la poética de Ibáñez Serrador en las producciones fantásticas televisivas inmediatamente posteriores a *Historias para no dormir*, cabe explorar brevemente otras manifestaciones artísticas que advirtieron rápidamente el potencial del género que Ibáñez Serrador había popularizado en televisión y, en consecuencia, produjeron interesantes muestras⁹⁶, contribuyendo, a su vez, al desarrollo de lo fantástico en la cultura española del tardofranquismo.

En primer lugar hemos de señalar la labor de las editoriales que, a mediados de los años sesenta, se especializaron en el género fantástico o bien crearon colecciones destinadas a recuperar los clásicos de la literatura fantástica del siglo XIX y de la primera mitad del XX, un proceso que, como señalan Roas y Casas (2008: 45), «en ocasiones, habría que calificar no de recuperación sino de descubrimiento para los lectores españoles». Recordemos que, entre estas editoriales, destacaba Acervo, que con sus *Narraciones terroríficas* (1961-1966; 1974) contribuyó notablemente a la difusión de los grandes maestros del cuento de terror⁹⁷, constituyendo una de las principales fuentes para las adaptaciones de textos fantásticos emitidos en TVE. Esta editorial también merece mención por su selección *Obras escogidas de H.P. Lovecraft* (1966), cuyos textos no serían adaptados directamente a la televisión pero sí influirían en guionistas y escritores contemporáneos⁹⁸.

Otra de las editoriales que más insistieron en la publicación de obras fantásticas fue Bruguera, de la que podemos destacar, entre otras aportaciones, sus antologías *Las mejores historias insólitas* (1966) o *Las mejores historias siniestras* (1972); y, en el ámbito del relato fantástico e insólito contemporáneo en lengua española, la selección de Antonio Beneyto *Narraciones de lo real y lo fantástico* (1971 y 1977).

En cuanto a la editorial Molino, ya comentamos al inicio de la tesis la especial relevancia de su colección Biblioteca Oro Terror, que desde 1964 lleva a los lectores españoles textos de Robert Bloch, Bierce, Poe, Stoker, Hoffmann y Stevenson, entre

⁹⁶ Como señala Lázaro-Reboll (2012: 109), Ibáñez Serrador «paved the way for other horror and science-fiction publications in the late 1960s and early 1970s which were looking to find their own niche in the market».

⁹⁷ Por ejemplo, Hoffmann, Le Fanu, Bierce, Poe, Maupassant, Blackwood, Dahl, Bloch y Bradbury, entre muchos otros.

⁹⁸ Véase Roas (2015).

otros. Esta colección pronto generó réplicas a finales de la década por parte de otras editoriales como Petronio (con diversas colecciones como «Relatos de Angustia y terror», «Grandes obras» y «Horror Petronio»), la editorial Rumeu («Mundos tenebrosos» y «Relatos de intriga, misterio y miedo»), Saturno («colección Terrorific», «Los libros de la frontera») y Géminis («Narraciones Géminis de Terror», especializada en autores anglosajones de la primera mitad del XX). También la propia Bruguera apostó por las colecciones populares especializadas en el género, como «Selección Terror», en la década de los setenta, en un contexto en el que ya encontraremos de forma habitual una gran diversidad de colecciones fantásticas en circulación. En estas colecciones populares⁹⁹, tal y como sucede en el medio televisivo, las traducciones de clásicos del género comparten espacio con los relatos originales de autores españoles contemporáneos. Así, por ejemplo, en la colección «Angustia y Terror» de la editorial Petronio encontramos el volumen *El barril de amontillado y otros relatos de terror*, que incluye narraciones de Edgar Allan Poe junto con otros cuentos de españoles como Law Space –seudónimo de Enrique Sánchez Pascual–. En algunos casos, estas publicaciones populares incluían en un mismo volumen textos de autores extranjeros traducidos contemporáneos junto a textos de escritores canónicos españoles como Valle-Inclán o Bécquer, aunque de forma muy aislada.

En este contexto, no hemos de olvidar la relevancia de la revista ilustrada *Historias Para No Dormir* (Julio García Peri Editor, 1967-1974), que ya ha sido analizada en el capítulo anterior, y que destaca, en primer lugar, por presentar unos contenidos claramente representativos del tipo de literatura fantástica que estaban publicando otras editoriales del género en el mismo periodo y, en segundo lugar, porque contiene textos de carácter informativo y ensayístico –entrevistas, críticas cinematográficas y artículos sobre motivos fantásticos literarios–, lo cual permite aglutinar en una misma publicación las diferentes vías de lo fantástico y del terror que se estaba cultivando en los medios populares. El título de la revista no oculta la intención de sumarse al éxito de la serie de televisión de Ibáñez Serrador, una estrategia que también emprendió la colección homónima de cómics de la editorial Semic, que constó de 8 números publicados en 1966 y que, según Antonio Martín (1971) se trata de la primera colección española de cómics enmarcados plenamente en el género del terror.

⁹⁹ Para más información sobre los antecedentes de estas colecciones populares en España, véase el capítulo 1.1 de esta tesis, así como Hidalgo (2000) y (2001). Y sobre lo fantástico en las colecciones populares posteriores a nuestro periodo de estudio, véase Carrera Garrido (2014).

Pronto aparecerían otras colecciones de cómics de terror, a menudo versiones de publicaciones similares extranjeras, como por ejemplo *Vampus*, publicado por Ibero Mundial de Ediciones / Garbo editorial entre 1971-1978, a partir de historietas publicadas en la revista estadounidense *Creepy* (Warren Publishing, 1964-1983).

Siguiendo la línea de la revista *Historias para no dormir* de Julio García Peri Editor, aparecen otras publicaciones que combinan la difusión de cuentos fantásticos, de ciencia ficción y terror con la publicación de artículos de actualidad y ensayos sobre el desarrollo de estos géneros en diferentes medios audiovisuales e impresos. En este sentido, destacan la revista *Nueva dimensión* (Editorial Dronte, 1968), fundada por Luis Vigil, José Luis Garci y Sebastián Martínez, que aunque se centró sobre todo en la ciencia ficción también prestó atención al género fantástico; y la revista *Terror fantastic* (1971-1973), donde publicaron sus artículos autores como Juan Tébar, Terenci Moix y Luis Vigil (Lázaro-Reboll, 2012).

Considerando la proliferación de publicaciones afines a los géneros que Ibáñez Serrador ayudó a popularizar en TVE, suscribimos las siguientes palabras de Lázaro-Reboll:

The proliferation of comics, fanzines and magazines devoted to the genre attests not only to its growing commercial importance, but also to the significance of horror in the popular culture of the period. By the end of the 1960's, «Chicho» had become the most culturally prominent image of horror in Spain (2012: 109).

Por otra parte, en el medio radiofónico el género fantástico también experimentó un importante aumento desde la emisión de la primera temporada de la serie de televisión *Historias para no dormir*. En la programación radiofónica de la época encontramos el programa *Escalofrío* (RNE, 1966-1972), espacio en el que se emitieron, bien entrada la noche, tanto clásicos de la literatura fantástica, de terror y de la ciencia ficción como originales de autores como Juan José Plans. En *Escalofrío* se emitieron programas como «El almohadón de plumas», basado en el relato homónimo de Horacio Quiroga (grabado el 3 de noviembre de 1966) y «El corazón delator» de Edgar Allan Poe (grabado el 25 de octubre de 1966)¹⁰⁰. Teniendo en cuenta lo pronto que se realizaron tales grabaciones, podemos hablar de una inmediata influencia de *Historias para no dormir* (cuya primera temporada se emitió entre febrero y junio de 1966).

¹⁰⁰ Si damos las fechas de grabación de los episodios de *Escalofrío* (en vez de las de su emisión) es porque así consta en las fichas del programa facilitadas por Juan José Plans.

De hecho, gran parte de los guiones televisivos de *Historias para no dormir*, así como de otras obras de Narciso Ibáñez Serrador, fueron adaptados a la radio en el espacio *Historias para imaginar* (RNE, 1973-1974) casi diez años después de la primera temporada de la serie televisiva del director uruguayo. Se encargaron de adaptar los guiones el propio Ibáñez Serrador, Joaquín Amichatis y Juan José Plans, de cuyos trabajos en común hablaremos más adelante. Ello demuestra que aún durante la primera mitad de los setenta se mantiene un contexto propicio para lo fantástico, donde la audiencia sigue con interés estos episodios desarrollando su gusto por el terror, lo fantástico y la ciencia ficción¹⁰¹. Estos programas que trasladaron la fórmula de *Historias para no dormir* al medio radiofónico fueron el precedente de otras propuestas similares, como *Suspense* (RNE, 1977) y, ya en los años noventa, los célebres espacios *Sobrenatural* (RNE, 1994-1996) e *Historias* (RNE, 1997-2003), todos ellos dirigidos por el autor gijonés Juan José Plans.

Tras esta breve introducción al desarrollo del género fantástico en la cultura popular española a partir del éxito de la serie *Historias para no dormir*, centraremos nuestra atención en las propuestas televisivas y cinematográficas surgidas entre 1966 y 1976, con el objetivo de señalar las conexiones y divergencias entre la poética de Narciso Ibáñez Serrador y las diversas vías de lo fantástico que cultivaron los autores audiovisuales más próximos a la obra del realizador uruguayo.

¹⁰¹ Véase Merelo Solá (2009).

3.1. HACIA UNA TELEVISIÓN FANTÁSTICA (1967-1976)

Siguiendo la estela de Narciso Ibáñez Serrador, algunos directores y guionistas españoles apostaron por lo fantástico y otros géneros afines en diversos espacios de ficción televisiva. En la mayoría de los casos lo hicieron a partir de adaptaciones de relatos clásicos fantásticos en los espacios heterogéneos *Hora once* (1968-1974) y *Ficciones* (1971-1974 y 1981), en algunos episodios de la segunda época de *Cuentos y Leyendas* (1974-1976) y, también, en la serie especializada en relatos fantásticos *El quinto jinete* (1975-1977). Los nombres más comunes en estos espacios, autores que iban a dar difusión a las formas clásicas del género siguiendo una línea de lo fantástico más o menos cercana a la que desarrolló en televisión Ibáñez Serrador, son los de los guionistas Juan Tébar, Enrique Brassó, José María Latorre, Carlos Puerto, Julio Diamante y José Manuel Fernández; y los realizadores Josefina Molina, Sergi Schaaff, Esteban Durán, Luis María Güell, Gerardo N. Miró, Antonio Chic, Jaime Picas, Mercedes Vilaret y Luis Sánchez Enciso.

No obstante, algunos guionistas experimentaron con lo fantástico y otros géneros afines partiendo de textos de su propia autoría. Así lo hicieron Juan Tébar en la serie *Doce cuentos y una pesadilla* (1967); José Luis Garci y Antonio Mercero en el telefilme *La cabina* (1972); Joaquín Amichatis en el espacio *Ficciones* (1974); y Juan José Plans en la miniserie *Crónicas Fantásticas* (1974). Estos escritores y guionistas fueron sensibles al contexto propicio para la experimentación con lo fantástico y se atrevieron a proponer formas que hasta entonces habían tenido una presencia mínima en la pantalla: las líneas de lo fantástico más cercanas a la cotidianidad del espectador. Y lo hicieron de la mano de directores que ya habían tratado lo fantástico en su forma más tradicional, sobre todo, Schaaff, Miró, Picas y Durán.

El presente capítulo pretende explorar la evolución de lo fantástico televisivo español en el contexto inmediato a las primeras temporadas de *Historias para no dormir*, para poder valorar la influencia de la poética de Ibáñez Serrador en dicho desarrollo, y para observar cómo se advierte una presencia creciente de lo fantástico hasta 1976, momento en el que tendremos que hablar de un nuevo cambio de paradigma por el declive que experimentarán las formas más vistas de lo fantástico en televisión, en paralelo al final de un periodo igualmente productivo del género en el ámbito cinematográfico.

3.1.1. Primera réplica: *Doce cuentos y una pesadilla* (1967)

El primer espacio que apostó claramente por la ciencia ficción y lo fantástico tras la primera temporada de *Historias para no dormir* fue *Doce cuentos y una pesadilla* (1967). En las diversas obras que ofrecen un recorrido –más o menos riguroso– por la historia de la televisión española, el espacio que se le ha dedicado al programa *Doce cuentos y una pesadilla* es, hasta el momento, mínimo, cuando no inexistente. En el mejor de los casos, se menciona el título de la serie, a la que se le otorga valor por ser el primer trabajo del guionista Juan Tébar para un medio que le debe mucho (al menos, en el género que nos ocupa). Pero ninguna de las historiografías conocidas entra en detalle en el contenido de la serie, más que para enmarcarla en el género de la ciencia ficción y del terror¹⁰², sin aportar información sobre los guiones originales que componen este espacio. No obstante, atendiendo a los comentarios sobre la serie que hizo recientemente el propio Juan Tébar en el artículo «Historias para sí dormir»¹⁰³, publicado en la revista online *Fuera de Series* (Tébar, 2014), parece ser que el espacio también incluyó elementos fantásticos, como veremos a continuación. Considerando, pues, que *Doce cuentos y una pesadilla* se movió en los márgenes del terror, la ciencia ficción y lo fantástico, resulta una evidente respuesta rápida a los primeros trabajos de Ibáñez Serrador para TVE, que también se movía entre estos géneros: nada más concluir la primera temporada de *Historias para no dormir* en la primera cadena, se emitieron en la recién nacida UHF las propuestas de Juan Tébar, cuyas historias, igual que las de Ibáñez Serrador, transitaban «por el tenebroso y surreal mundo de la imaginación a donde Bradbury, Asimov, tantos autores, habían empujado los pasos de Juan» (Tébar, 2014), historias que trataban sobre

...gentes que se amaban pero cuyos deseos no confluían en el tiempo, personajillos que pretendían vislumbrar su porvenir, fantasmas en caserones, criaturas del espacio exterior, robots con apariencia humana... Un borrador antológico de las constantes del aficionado (Tébar, 2014)

Lamentablemente, los episodios de esta serie no se conservan en el archivo de TVE, pero sin duda merece mención en esta tesis esta temprana propuesta de Juan Tébar por varios motivos. En primer lugar, por tratarse del primer trabajo en televisión de uno de los autores más relevantes del desarrollo del género en los medios populares

¹⁰² Véase, por ejemplo: García de Castro (2002: 38).

¹⁰³ Se trata de un artículo en el que hace un breve repaso sobre sus inicios en el género fantástico televisivo, unas memorias escritas en tercera persona.

(televisión, cine y revistas literarias) durante el tardofranquismo. En segundo lugar, porque esta serie fue la que llamó la atención de Narciso Ibáñez Serrador sobre el potencial de Juan Tébar y, por tanto, es la causa directa de que el realizador uruguayo lo contratara para la segunda temporada de *Historias para no dormir* como ayudante de realización. Así, Juan Tébar intervendría también en la propia evolución de la serie de Ibáñez Serrador, pues es el autor de las historias originales de dos de los episodios de la segunda temporada de la serie: «La casa» y «El vidente». Y no olvidemos su papel en la primera película de Ibáñez Serrador, una adaptación de un relato de Tébar titulado «Mamá»¹⁰⁴ que propuso para *Historias para no dormir* pero que vio la luz en la gran pantalla con el título de *La residencia* (1969).

Las influencias literarias de Tébar en el género del terror no difieren mucho de las de Ibáñez Serrador, si tenemos en cuenta los autores que menciona en el citado artículo:

A Juan le gustaban Edgar Allan Poe, Maupassant, Bram Stoker, Mary Shelley, Dickens, Robert Bloch, todavía no le habían presentado a Stephen King. Y H.G. Wells, autor de una colección de relatos más o menos escalofriantes, pero todos de fantasía, llamada (en la traducción que editaba por entonces la diminuta colección «Crisol») *Doce cuentos y una pesadilla* (Tébar, 2014).

Tébar se refiere a la obra *Twelve stories and a dream*, que efectivamente publicó la colección Crisol, de la editorial Aguilar, en 1943 (y reeditada en 1963), si bien el título no fue traducido como el guionista recuerda, sino como *Doce historias y un sueño*. De cualquier modo, este título inspiró el primer espacio televisivo de Juan Tébar. Su gusto por lo fantástico y otros géneros afines es, por tanto, anterior al despegue de *Historias para no dormir*, pues empieza a formarse durante su adolescencia¹⁰⁵. Pero sin duda el contexto editorial de los años sesenta, que como ya hemos comentado ayudó a revalorizar a algunos de los autores clásicos que Tébar menciona, influyó de forma definitiva en el imaginario fantástico del guionista.

Los trece relatos del libro de H. G. Wells, y el hecho de que «las series que realizaba por entonces nuestra única Televisión (dos canales, pero una sola empresa) tenían todas trece capítulos» (Tébar, 2014), llevó al guionista a idear

¹⁰⁴ El cuento fue publicado con el título «Dulce, queridísima mamá» en Biblioteca Universal de misterio y del terror (Editorial UVE, nº25, Madrid, 1981) (Cordero, 2015: 151)

¹⁰⁵ En este sentido son también esenciales las primeras películas de terror que vio Tébar durante su infancia (véase el capítulo 3.2. de esta tesis).

...una colección de historias llamada *Doce cuentos y una pesadilla*. También más o menos terroríficas, y todas de género fantástico¹⁰⁶. La escribió, asistió a su puesta en escena, algunos espectadores de aquellos tiempos grises la vieron. El propio autor casi ni recuerda sus argumentos, pero sí su existencia, con la que estrenó su posterior dedicación a este mundo de ficciones (Tébar, 2014)

En aquel momento Juan Tébar se estaba formando en la Escuela Oficial de Cinematografía, pero si se decidió por el medio televisivo en vez de por el cinematográfico para llevar adelante sus primeras incursiones en el género es porque, según comenta el guionista en el citado artículo de *Fuera de Series*, en la escuela de cine no estaba bien visto «contar historias de fantasmas, vampiros y extraterrestres. Se consideraba frívolo en tiempos duros».

Pero entonces apareció la segunda cadena, UHF, que como sabemos acogió a muchos jóvenes guionistas y realizadores recién salidos de la Escuela de Cine, que podían utilizar la Segunda Cadena como campo de pruebas. Si Tébar pensó que en la televisión sí tendrían cabida sus textos de ciencia ficción y fantástico fue porque estos géneros estaban teniendo visibilidad en el medio en ese preciso momento –tanto en programas importados como en la producción propia de TVE–, mientras que en el cine todavía existían pocas propuestas españolas reseñables¹⁰⁷. Tébar confirma en el artículo citado que siguió los episodios de Ibáñez Serrador emitidos en el espacio *Mañana puede ser verdad* (1964-1965) por afinidad con sus temas predilectos. Además, en el contexto televisivo inmediatamente anterior a la emisión de *Doce cuentos y una pesadilla*, había acabado la primera temporada de *Historias para no dormir*, se habían emitido algunos episodios de *Dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*) de forma aislada –concretamente, «¿Quién es el marciano?» (4 de noviembre de 1966) y «El problema de Templeton» (11 de noviembre de 1966)– y, desde 1964, los telespectadores podían ver en sus pantallas *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*).

Teniendo en cuenta ese contexto televisivo más propicio a géneros no miméticos, Tébar propuso sus ideas para la serie *Doce cuentos y una pesadilla* a Antonio Abellán, compañero suyo en la Escuela Oficial de Cinematografía, que por aquel entonces trabajaba en programación de la UHF:

Y Juan propuso a Antonio unas historias, propias, personales, aunque debieran mucho a sus autores entonces favoritos. Y Juan tuvo la enorme suerte de que se las aceptaran, de que se

¹⁰⁶ Utiliza el concepto «fantástico» para referirse a todo tipo de ficciones no miméticas, ya que algunas de sus historias fueron de ciencia ficción, como, por ejemplo, el episodio «¡Vamos a cazar marcianos!».

¹⁰⁷ Véase el capítulo 3.2 de la presente tesis, así como Sala (2010), Pulido (2012) y Gómez y de Felipe (2014).

grabaran, de que le permitiesen asistir a las grabaciones, de poder opinar incluso, y de que se emitieran. En 1967, los sábados a las doce de la noche, hora «poéticamente» apropiada, pero no tanto para su repercusión, aunque por aquellos años no había ninguna guerra de audiencias (Tébar, 2014)

La serie *Doce cuentos y una pesadilla* constó, pues, de trece episodios¹⁰⁸, emitidos desde el 8 de julio de 1967 y el 7 de octubre de 1967. La mayoría se emitieron de madrugada, veinte minutos pasada la media noche (por tanto, a una hora de reducida audiencia). No obstante, la serie contó con los actores conocidos del momento, que también aparecerían en otros programas fantásticos (y de otros géneros afines) de la época: «Agustín González, Mayrata O'Wisiedo, José María Prada, Emilio Gutiérrez Caba, Charo López,...» (Tébar, 2014). Y la dirección de los episodios estuvo en manos de dos realizadores con experiencia en TVE que se fueron alternando la dirección de cada una de las trece piezas de la serie: Carlos Jiménez Bescós y Luis Calvo Teixeira. Tébar recuerda que Calvo Teixeira había sido ayudante de Ibáñez Serrador y que seguramente eso ayudó a que el realizador uruguayo se citase con él para invitarlo a trabajar en la segunda temporada de *Historias para no dormir*.

Juan Tébar es un autor fundamental en el desarrollo de lo fantástico a nivel popular, porque va a estar presente tanto en la televisión como en el cine y en revistas literarias especializadas en el género. Sus intervenciones en los diferentes medios demuestran su interés en el estudio y la recreación de mitos del terror del cine y de la literatura. Así, por ejemplo, en la revista *Historias para no dormir* se hace cargo de una serie de reportajes que recorren los principales mitos del cine clásico de terror. Y de sus intervenciones en el cine destaca el guion de la película *Ceremonia sangrienta*¹⁰⁹ (primera película de Jordi Grau, de 1972), donde Juan Tébar recrea la leyenda de la condesa Erzsébet Báthory desde una perspectiva no fantástica, y el guion de *Vera, un cuento cruel*, película dirigida por Josefina Molina en 1973 que se inspira en el cuento homónimo de Villiers de l'Isle Adam pero ambientando la historia en el norte español. Esta última propuesta es relevante porque tanto Tébar como Molina comenzaron a cultivar lo fantástico en el medio televisivo.

También en televisión contribuyó Tébar a dar difusión a los cuentos clásicos del terror universal, adaptando algunos de éstos en los espacios *Hora once* y *Ficciones*. En el campo propiamente fantástico, podemos destacar sus adaptaciones de cuentos de Stevenson, Le Fanu, Irving, Poe, Dickens y Collins para los episodios «La botella del

¹⁰⁸ Véase anexo.

¹⁰⁹ Ver Sala (2010: 107) y Pulido (2012: 46).

diablo», dirigida por Esteban Durán (*Hora once*, 5/12/1969), «El extraño secreto de Shalken el pintor», dirigida por Jesús Yagüe (*Hora once*, 17/10/1970), «Aventuras de un estudiante alemán», dirigida por Pilar Miró (*Hora once*, 22/1/1972), «William Wilson», dirigida por Luis María Güell (*Ficciones*, 3/2/1972) y «El presidente del jurado», dirigida por Mercedes Vilaret (*Ficciones*, 17/2/1972). Y, en el ámbito biográfico –un género que Tébar cultivó en televisión escribiendo algunos guiones de la serie *El Premio* (dirigida por Ibáñez Serrador)–, cabe destacar su guion para el programa «Poe o la atracción del abismo», emitido en el espacio *Los libros* el 18 de febrero de 1974, y a cuya relevancia nos referiremos más adelante.

Dejando a un lado, por el momento, este último guion, el análisis de las adaptaciones televisivas de Juan Tébar permite advertir en ellas la particular poética del guionista, una visión personal de los mitos y temas clásicos universales del género fantástico en la que pone el énfasis en la calidad humana de sus personajes. Predominan en sus adaptaciones televisivas el diálogo reflexivo, un ritmo pausado y un tono melancólico, donde a menudo los romances ocupan un lugar más destacado que en los textos originales. Por lo general, evita grandes golpes de efecto, y se centra en las implicaciones metafísicas de la irrupción de lo fantástico, más que en la amenaza física que ésta pueda suponer en última instancia. Esto no quiere decir que el miedo y la angustia estén desterrados de sus guiones, ni que estos episodios estén exentos de escenas impresionantes –como cuando la cabeza del personaje al que interpreta Charo López en «Aventuras de un estudiante alemán» se desprende de su cuerpo–, pero sí es cierto que, dependiendo del realizador que lleve a la pantalla su obra, el efecto fantástico no será el principal motor del relato, sino sólo un elemento más, como sucede, por ejemplo, en «La botella del diablo», más cercana a los parámetros de una historia de aventuras con final feliz que a un relato fantástico, como ocurre en el texto original de Stevenson. De hecho, las historias de Tébar que fueron llevadas a la televisión y al cine por Ibáñez Serrador («El vidente», «La casa», *La residencia*) sí están plenamente integradas en el género del terror, en este caso por la participación en ellas del director uruguayo, quien, a través de la realización, aporta el ritmo y los giros terroríficos que caracterizan su poética televisiva y cinematográfica, y también por la adecuación del guionista a la poética de Ibáñez Serrador, que Tébar conocía muy bien.

3.1.2. Los clásicos fantásticos en *Hora once* y *Ficciones* (1968-1974)

Si observamos con detalle la programación televisiva posterior a *Historias para no dormir* y *Doce cuentos y una pesadilla*, podemos constatar que la mayoría de las producciones fantásticas españolas que se emitieron entre mediados de los años sesenta y mediados de los setenta se enmarcaban en series de ficción de autoría coral donde los episodios fantásticos y terroríficos se alternaban con otros de corte realista, y sus contenidos se nutrían, casi siempre, de la adaptación de clásicos literarios universales. En este sentido, cabe destacar la serie *Hora once* (1968-1974) y, sobre todo, *Ficciones* (1971-1974 y 1981), que llevaron a la pequeña pantalla española relatos fantásticos de Prosper Mérimée, Edgar Allan Poe, Sheridan Le Fanu, Gustavo Adolfo Bécquer, Henry James, Guy de Maupassant y Robert Louis Stevenson¹¹⁰, entre otros, y los alternaron con textos realistas de autores tan diversos como Tirso de Molina, Cervantes, León Tolstói, Charles Dickens, Émile Zola y Tennessee Williams, por poner tan sólo algunos ejemplos.

Algunos de los escritores fantásticos que hemos citado fueron los que habían sido recientemente recuperados por editoriales especializadas en el género durante la primera mitad de los años sesenta (Roas y Casas, 2008: 44). *Hora once* y *Ficciones* no sólo fueron innovadoras por adaptar a la televisión los textos de esos autores –agrupando, además, todo tipo de géneros donde hasta entonces había una clara separación entre obras realistas y obras fantásticas– sino que también fueron innovadoras en la forma, tal y como destaca Virginia Guarinos (2010: 113): «Los espacios *Teatro de siempre*, *Ficciones* y, especialmente *Hora 11* se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores dirigieron las obras más arriesgadas de toda su carrera». Esa experimentación formal se concreta en un tratamiento audiovisual más cercano al lenguaje cinematográfico que al de otros espacios televisivos contemporáneos –siguiendo un estilo cuya eficacia ya había sido sobradamente probada por Ibáñez Serrador en *Historias para no dormir*– y, en ocasiones, en un evidente interés en priorizar el estudio de nuevas técnicas narrativas y nuevos enfoques audiovisuales sin importar demasiado que el resultado no fuera el óptimo¹¹¹.

¹¹⁰ Véase anexo con la lista de los episodios fantásticos emitidos en TVE y UHF entre 1964 y 1976.

¹¹¹ Por eso algunos episodios presentan incoherencias en sus tramas.

La experimentación que caracteriza estos dos espacios era posible gracias a que fueron emitidos en el recién estrenado canal UHF, que, como ya se ha dicho, desde sus inicios se configuró como campo de pruebas para los autores audiovisuales formados en la Escuela Oficial de Cine, de donde surgieron profesionales como Juan Tébar, Josefina Molina, Miguel Picazo, Jaime Chávarri, Antonio Mercero y Pilar Miró, muchos de los cuales cultivarían lo fantástico en televisión desde su primera toma de contacto con el medio (Fernández, 2010: 120).

En la televisión oficial del tardofranquismo, donde «los contenidos culturales [...] no eran sino un elemento más de apoyo a los fundamentos sociopolíticos del régimen» (Rodríguez Pastoriza, 2010: 27), el canal UHF se erigió como una válvula de escape para los jóvenes guionistas y realizadores que comenzaban su trayectoria profesional: como el canal nació con un carácter expresamente minoritario, los censores prestaban menos atención a sus contenidos, y menos aún a las ficciones fantásticas, que eran vistas como un mero entretenimiento evasivo.

Aparte de ese carácter experimental, *Hora once* y *Ficciones* compartían el doble objetivo de formar y entretener a la audiencia. La gran semejanza que existe entre ambos espacios se explica, sobre todo, porque a menudo participaron en ella los mismos autores televisivos, como los directores Esteban Durán, Antonio Chic y Sergi Schaaff y los guionistas Juan Tébar, Enrique Brassó y Carlos Puerto. Todo ello justifica que en esta investigación propongamos un análisis conjunto de estos dos programas. Si bien antes conviene señalar las diferencias que se advierten entre ambos espacios.

En primer lugar, y a diferencia de *Ficciones*, *Hora once* evidencia su carácter formativo prologando cada adaptación con el perfil biográfico del autor del texto original y con un breve comentario sobre su obra. El formato de esos prólogos consiste en una voz en off sobre imágenes del autor, fotografías o grabados del lugar y época en los que se ambienta el relato, o secuencias mudas del episodio que se verá a continuación. Esos prólogos dan cierta unidad a esta serie, que a diferencia de otros espacios contemporáneos no era precedida por una careta que anunciara el nombre del programa –*Hora once*– con una sintonía igual para todos los episodios. Por el contrario, *Ficciones* no incluye ningún prólogo, pero sí una inquietante careta de entrada que podríamos considerar una declaración de intenciones de la serie, y que recuerda a la que encabezaba cada uno de los episodios de *The Twilight Zone*. Esta pieza inicial muestra un calendario en el que se van sucediendo los días y, en vez de detenerse en el número 31, sigue ascendiendo hasta que, al llegar al número 34, la cifra se rompe. En ese

instante, la melodía cotidiana que oíamos es sustituida por un tema musical misterioso – música de órgano sobre un metrónomo que va marcando el ritmo–, y la pantalla muestra imágenes desconcertantes, como el plano detalle de un ojo en el que se refleja una gran lámpara de araña. La careta concluye con un golpe sonoro de suspense y la superposición del rótulo *Ficciones*.

Otra importante diferencia entre ambas series reside en la proporción de episodios plenamente fantásticos programados en cada espacio: *Ficciones* incluyó unos cincuenta guiones de un total de ciento veinticinco, mientras que *Hora once* emitió alrededor de veinte episodios de un total de doscientos. Aunque en *Hora once* los episodios fantásticos sólo representen una décima parte del total y en *Ficciones* no lleguen a la mitad, la suma de todos ellos y su mayor concentración a partir de 1971 demuestra un aumento del interés del género tanto en los autores como en los telespectadores. Sobre todo considerando que estas cifras excluyen los numerosos guiones que presentan algún elemento fantástico pero no pueden enmarcarse en el género. Estos datos pueden confirmarse examinando la lista completa de episodios en el Anexo de esta tesis.

Los creadores audiovisuales más prolíficos en el campo de la ficción fantástica de *Hora once* son los guionistas Juan Tébar, José Manuel Fernández y Enrique Brassó y los directores Esteban Durán, Josefina Molina y Luis Sánchez Enciso. En cuanto a la serie *Ficciones*, destacan los guionistas José María Latorre, Joaquín Amichatis, Carlos Puerto, Julio Diamante, Juan Tébar y Enrique Brassó, y los directores Sergi Schaaff, Luis María Güell, Antonio Chic, Jaime Picas, Gerardo Miró, Esteban Durán y Mercedes Vilaret¹¹².

Ambas series comparten unas iconografías y unos motivos fantásticos similares, unos arquetipos que, en su mayoría, provienen del romanticismo español y europeo¹¹³, puesto que una gran parte de los textos de referencia de las adaptaciones realizadas para estos espacios son relatos y novelas breves¹¹⁴ adscritas a dicho movimiento literario. Como afirma Montserrat Trancón (1999: 148), los «temas y motivos dominantes» de la literatura fantástica del romanticismo español «pueden sintetizarse en grupos muy

¹¹² Vale la pena recordar en este punto que algunos de los principales guionistas y directores de *Hora once* y *Ficciones* desempeñarían también un papel importante en el desarrollo de lo fantástico en otros medios y espacios, como se podrá comprobar a lo largo de esta tesis.

¹¹³ Véase Trancón (2000), Roas (2006) y Gutiérrez (2008).

¹¹⁴ Textos que, por su longitud, resultaban mucho más fáciles de adaptar teniendo en cuenta la duración media de este tipo de producciones audiovisuales, que oscilaban entre los treinta y los sesenta minutos. Eso influye también en su estructura, donde todo está dispuesto para obtener un efectista giro final, recurso que va a caracterizar también todos estos episodios.

definidos –apariciones de humanos y de seres extranaturales; pacto con satán; objetos inanimados que cobran vida; o la premonición que se cumple–». Esos temas van a aparecer de forma transversal en las adaptaciones fantásticas televisivas desde finales de los años sesenta en España. De la elección de unos u otros mitos de lo fantástico literario para su adaptación en la televisión española se desprenden algunas hipótesis sobre los miedos, «los propios fantasmas», que la sociedad española de la época podía ver proyectados en sus televisores. A ello nos referiremos en el siguiente repaso panorámico¹¹⁵ por los diversos temas, motivos y arquetipos desarrollados en *Hora once* y *Ficciones*, que resumimos en cuatro categorías: el vampiro, apariciones del Más Allá, objetos mágicos y animados y, por último, la amenaza invisible.

Mitos y arquetipos

a) El vampiro

El único monstruo que va a estar presente en casi todos los espacios televisivos que prestaron atención al género fantástico, y el único que va a aparecer indistintamente en la literatura popular y en el cine que se va a realizar en España a finales de los años sesenta y principios de los setenta, es el vampiro. Pero mientras el cine fantástico español tomará como referencia los clásicos cinematográficos internacionales que exploran con mayor o menor acierto la figura del conde Drácula ideada por Stoker en su novela homónima, la televisión seguirá otros caminos menos frecuentados por el cine y más por las colecciones literarias populares del periodo. Nos referimos, por ejemplo, a los episodios «Carmilla» (*Ficciones*, 10/2/1973), basado en la novela corta homónima de Sheridan Le Fanu; «El juramento» (*Ficciones*, 7/9/1973), inspirado en *El vampiro* de Polidori y «La muerta enamorada» (*Ficciones*, 2/2/1974), basado en el texto homónimo de Théophile Gautier.

El vampiro es una figura transgresora no sólo por tratarse de un ser imposible, cuya existencia contraviene el orden que sustenta nuestra idea compartida de lo real,

¹¹⁵ No realizaremos un análisis detallado de los episodios en este punto, dada la extensión de la muestra que hemos tomado como objeto de estudio. Reservamos un análisis comparado de una selección de episodios con respecto a los textos originales en el capítulo centrado en las adaptaciones de Gustavo Adolfo Bécquer y Edgar Allan Poe, por tratarse de los autores más adaptados en la televisión fantástica española del periodo.

sino también por representar a menudo una sexualidad que atenta contra las normas establecidas en la sociedad en la que se escribe dicha narración. Si los personajes vampíricos de Gautier y Le Fanu ya eran subversivos en el momento en el que se concibieron sendas narraciones (1836 y 1872, respectivamente), el hecho de que éstas fueran adaptadas a principios de los años setenta en la televisión española resulta igualmente contestatario por varios motivos. En primer lugar, porque en estas adaptaciones las vampiras continúan personificando una sexualidad y un ataque al poder instituido que iba claramente en contra del discurso oficial del régimen. En segundo lugar, porque el medio televisivo era suficientemente masivo como para que llegaran a gran parte de los hogares españoles, si bien es cierto que, precisamente por tratarse de un medio tan expuesto, los guionistas y directores de estos episodios realizaron un tratamiento sutil de las cuestiones que podrían llegar a ser más polémicas, para no llamar la atención de los censores. Por otro lado, estas ficciones televisivas contaban con una ventaja sobre las pocas adaptaciones de textos contemporáneos que se realizaron paralelamente en televisión: al tratarse de adaptaciones de narraciones centenarias presentados como una selección de textos canónicos de la literatura universal, los autores de estas adaptaciones quedaban amparados en la antigüedad de esos textos, evitando levantar sospechas sobre las cuestiones de la actualidad que estas narraciones podían llegar a sugerir. Cuanto más alejados estuvieran en el tiempo y en el espacio, menos se fijaban en ellos los censores.

En los episodios «Carmilla» y «La muerta enamorada» –ambos dirigidos por Jaime Picas, pero a cargo de diferentes guionistas: Julio Diamante y José María Latorre, respectivamente– el vampiro es una mujer aparentemente muy joven, miembro de una familia noble en plena decadencia social y moral, que de uno u otro modo pervierte al protagonista. Mientras Carmilla acosa y, a la vez, fascina a la inocente Laura, símbolo de la pureza; Katia, condesa de San Petesburgo, procede de igual modo con el seminarista Vladimir. En el primer episodio, se establece entre las protagonistas una relación lésbica¹¹⁶ que, aunque no explícita, sí claramente sugerida; en el segundo, se trata de la tentación de un hombre religioso. En ambos casos, comportamientos

¹¹⁶ El tema del lesbianismo, si bien ya no era transgresor en literatura, es un claro terreno vedado en la sociedad española que tiene en la televisión un modelo de conducta, razón suficiente para manifestarse de forma latente en un episodio fantástico donde la figura transgresora –Carmilla– es a la vez proyección de los miedos y deseos ocultos de una sociedad que no puede expresar libremente una sexualidad diferente de la reconocida por el poder.

pecaminosos y temas tabú para la sociedad española del momento, que como decíamos no eran habituales en un medio público y masivo como es la televisión en el tardofranquismo, si bien estuvieran ya superados en la literatura universal.

Carmilla y Katia responden a un arquetipo de monstruo fantástico femenino que Joan Prat analiza en *Las raíces del miedo* (1979), un texto que teoriza desde un punto de vista antropológico los mitos del cine de terror universal, y que por el año de su publicación nos acerca a la recepción crítica que estaba teniendo lo fantástico en la audiencia española, puesto que las reflexiones de Prat al respecto parten de una serie de artículos de carácter divulgativo que escribió sobre estos mismos temas para *Triunfo* entre 1973 y 1974. Lo que Prat llama «mito de la mujer rebelde» (1979: 161) se encuentra en el «conjunto de narraciones protagonizadas por mujeres que se han rebelado y atacado, sea de forma consciente o inconsciente, manifiesta o latente, el conjunto de normas, pautas y valores propios de un sistema social de signo patriarcal» (Prat, 1979: 155). Esa definición concuerda con el personaje televisivo de Katia, que es peligrosa no sólo por poder causar la muerte a su enamorado, sino por arrastrarlo con su influencia a una existencia al margen del perfil social para el que Vladimir ha sido formado. Eso explica que el tío del joven seminarista intente alejarlo de Katia: «precisamente porque sus actuaciones ponen en duda continuamente las bases de la organización social patriarcal que hemos centrado en la familia y la propiedad privada» (Prat, 1979: 163).

Pese a que las figuras que representan el poder patriarcal en estos episodios persiguen y consiguen castigar a la vampira, como única forma de reestablecer el orden, al final se sugiere el triunfo del monstruo, que seguirá ejerciendo su influencia en su víctima. Ello no sólo subraya el carácter transgresor de estas historias sino que además aumenta el efecto fantástico, pues al final perdura la amenaza que supone la supervivencia de este ser. En el caso del episodio «La muerta enamorada», la vourdalak se consume rápidamente cuando Vladimir y su tío rocían su cadáver con agua bendita, pero en la última secuencia, en la que vemos a un Vladimir taciturno de vuelta al seminario, reconocemos en uno de sus compañeros el rostro de Katia. Y Carmilla, cuya violenta muerte –cabeza cortada e incineración– no es mostrada ante la cámara pero sí descrita en el diario de Laura, sigue desvelando a la joven, que cierra la narración con las siguientes palabras: «Sin embargo, todavía ahora, muchas veces me sobresalto porque me parece escuchar unos pasos, los pasos ligeros de Carmilla acercándose a la puerta de mi habitación».

El pasaje del vampiro que aparentemente muere y vuelve a resurgir para seguir perturbando a su víctima aparece de nuevo en «El juramento», donde la muerte del vampiro es algo más explícita: el protagonista (Audrey) clava un puñal¹¹⁷ en el cuerpo del vampiro (Lord Ruthwen), pero éste reaparece posteriormente, causando una gran impresión en el protagonista, que había enterrado su cadáver con sus propias manos.

En «El juramento», cuyo guion también es de José María Latorre, aunque fue dirigido por Mercé Vilaret, el vampiro es un poderoso miembro de la alta sociedad que, pese a no gustar a nadie, es un invitado imprescindible en todas las fiestas. En el episodio, Lord Ruthwen atrae la atención de Audrey porque es el único que consigue rebatir su crítica a la educación como forma de perpetuar la forma de vida de los antepasados, diciéndole lo siguiente: «Hay muchas maneras de prolongarse en el tiempo y son mucho más eficaces. Una de ellas es prolongando indefectiblemente nuestra propia vida». El protagonista, que desde el principio se muestra orgulloso de sus ideas, de ir a contracorriente y de cuestionar la tradición, acabará perdiendo el control de su voluntad. Lord Ruthwen, que por su imposible longevidad representa la pervivencia de ese pasado que Audrey ansiaba superar, acaba asesinando a la amante del joven – simbólicamente, le priva de la posibilidad de perpetuarse por medio de su propia descendencia– y se promete con su hermana –otra manera de eternizar la influencia del pasado en el presente del protagonista, en su propia familia–. Al descubrir esto último, Audrey se abalanza sobre el vampiro, pero antes de tocarlo muere de forma fulminante. De este modo, este episodio también acaba con la certeza de que la amenaza fantástica sigue existiendo, en un giro final sorprendente, de un efectismo habitual en los desenlaces televisivos de programas como *Historias para no dormir*. El trasfondo de este episodio apunta la idea de cómo no se puede escapar del pasado, pues el protagonista fracasa en el intento de superar a sus anteriores generaciones al ser vencido por el longevo vampiro. El tema del pasado violento que no logra ser superado, o que vuelve para destruir cualquier esperanza en el futuro, va a ser constante en las adaptaciones televisivas fantásticas del periodo, lo cual nos da una idea del tipo de miedo que empuja a los autores de estos episodios a llevar estos textos a la pantalla, que será más explícito en los guiones originales que comentaremos más adelante.

¹¹⁷ No obstante, en ninguno de los casos el ritual de muerte del vampiro es tan explícito como el que ideó años antes Ibáñez Serrador para el episodio «La pesadilla» (*Historias para no dormir*, 20/10/1967), donde se ve claramente cómo la estaca se hunde en el pecho desnudo del protagonista, haciendo brotar la sangre. De cualquier modo, tanto en los tres episodios de *Ficciones* como en el de Ibáñez Serrador se sugiere o directamente se evidencia la pervivencia del monstruo y de su influencia, es decir, que la amenaza no desaparece.

b) Apariciones del Más Allá

En las narraciones fantásticas, los seres que vuelven a la vida producen terror no sólo por la amenaza que constituyen para los protagonistas, sino también porque, como afirma Carroll (2005: 86): «no sólo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común». Según Carroll (2005: 81), estos monstruos producen miedo por su carácter impuro, intersticial, siguiendo el concepto de Mary Douglas al que recurre el teórico para explicar la reacción del público ante el monstruo: «un *objeto* o *ser* es impuro si es categorialmente intersticial, categorialmente contradictorio, incompleto o carece de forma». Los monstruos a los que nos referimos bajo el epígrafe «Apariciones del Más Allá» aúnan dos categorías incompatibles: lo muerto y lo vivo. Pueden enmarcarse, por tanto, en el concepto de «fusión» de Carroll, referido a «criaturas que transgreden distinciones categoriales como dentro/fuera, vivo/muerto, insecto/humano, carne/máquina y demás» (2005: 104) o, dicho con otras palabras, responden a la «combinación de categorías disjuntas o en conflicto en sólo un individuo espacio-temporalmente unificado» (2005: 105). Por supuesto, el vampiro se encuentra también en esa categoría (vivo/muerto), pero le hemos dedicado un epígrafe aparte previamente para subrayar su presencia destacada en estas ficciones televisivas.

En las series que estamos analizando, encontramos diversas formas de retorno del Más Allá directamente surgidas de la literatura romántica española y europea¹¹⁸, o bien de *ghost stories* de la primera mitad del siglo XX, no sólo en forma de apariciones espectrales, sino también corpóreas. Como afirma David Roas:

Ya sea porque no se le guarda el debido respeto (o memoria), porque murió antes de cumplir cierta acción o de satisfacer determinada venganza, o para proteger a alguien, lo cierto es que el muerto regresa al mundo de los vivos con la intención de poner las cosas en su sitio. Y esa va a ser la base del cuento de fantasmas: el enfrentamiento del vivo con el muerto (1999: 94).

Así, por ejemplo, el episodio «Aventuras de un estudiante alemán» (*Hora once*, 22/1/1972), inspirado en el relato homónimo de Washington Irving, adaptado por Juan Tébar y dirigido por Pilar Miró, se basa en el motivo de la «muerte prematura y normalmente violenta» (Prat, 1979: 141) sufrida por el aparecido, que en este caso es una mujer que murió guillotizada y que se le aparece al protagonista, que se enamora de ella y no descubrirá su auténtica naturaleza hasta después de haber pasado la noche

¹¹⁸ Véase: Roas (1999) y Trancón (1999).

juntos. El desenlace del episodio, con un tratamiento onírico y ambiguo, sugiere que el protagonista seguirá el mismo destino que su enamorada, a quien juró amor eterno.

También en «La dama del cuadro» (*Ficciones*, 31/8/1972), con guion de Augusto Martínez Torres y dirigido por Sergi Schaaff, e inspirado en «Olalla», de R. L. Stevenson, el protagonista, un hombre de salud delicada que se retira a descansar a la casa de una familia noble venida a menos, se enamora de una mujer que al final resulta llevar años muerta, pero que, a diferencia de lo que sucede en el episodio anterior, intenta alejar al protagonista de ella, porque quiere ser la última descendiente de su familia, afectada por una especie de locura que, ya muy avanzada en su madre, tiene todos los síntomas del vampirismo. Cuando, en el desenlace, el médico visita al protagonista en su casa para informarle de que la familia que le recomendó no puede acogerlo, él se sorprende porque ya ha realizado el viaje y ya ha permanecido varios días con ellos. Para demostrar al médico que lo que dice es cierto, le enseña el retrato de Olalla que éste se ha llevado de recuerdo. Entonces el médico le dice que Olalla murió hace medio siglo en un manicomio.

En estos episodios, el desdichado protagonista es víctima de una aparición que nada tiene que ver con su pasado, pero lo habitual es que el muerto vuelva al mundo de los vivos para vengarse de sus asesinos o de los descendientes de éstos, especialmente si han tenido el atrevimiento de profanar su tumba (Prat, 1979: 144-145). Por su carácter representativo podríamos describir cómo se manifiesta este motivo en el capítulo «El mensajero» (*Ficciones*, 13/5/1974), cuento homónimo de R. W. Chambers adaptado por José María Latorre y realizado por Luis María Güell. En este caso estamos hablando de la adaptación de un relato de la primera mitad del siglo XX. Dick Durrell acude a las excavaciones de la fosa donde fueron enterrados los miembros del regimiento inglés que tomó el fuerte de Saint Gil durante el reinado de Luis XIV, donde han encontrado los restos de los 38 soldados, pero aún no han podido localizar la calavera del «vil traidor que entregó el fuerte a los ingleses». Este personaje, conocido como el Monje Negro, fue torturado y fusilado. En un documento hallado en la fosa, el monje jura vengarse de los descendientes de la mujer que lo acusó de haberla coaccionado para que le revelase información confidencial sobre el fuerte, Marie Trevec, que resulta ser un antepasado de la mujer de Durrell. La nota concluye: «Ay de aquel inglés que llegue a tocar mi calavera marcada». Las coincidencias aterrorizan a los compañeros de Durrell, que lo dejan solo con los restos del traidor. Así comienza este episodio, que paulatinamente va

alimentando las supersticiones de Lys, la mujer de Durrell, y destruyendo las convicciones de su escéptico marido.

Cabe destacar que el desenlace de este guion es significativamente más terrorífico que el del cuento original, pues Lys es atacada por el Monje Negro y el episodio acaba justo antes de que Durrell descubra en el vestíbulo de su casa el esqueleto de su mujer junto con el del monstruo que la ha matado. Por el contrario, en el texto original la mujer nunca llega a comprobar el carácter fantástico del hombre que los acosa, porque su marido, que ha visto como el monje se desintegraba en un montón de huesos ante sus ojos, decide ocultarle la verdad. El impactante desenlace del episodio, ausente en el texto original, demuestra la influencia que tuvo la poética de *Historias para no dormir* en el guionista José María Latorre, a lo cual nos referiremos más adelante.

c) Objetos mágicos y animados

También encontramos otros relatos que, en vez de centrarse en un *ser* que fusiona dos categorías distintas, describen un *objeto* que cobra vida o que ejerce su influencia sobre un ser humano, fusionando lo animado y lo inanimado. El episodio «La botella del diablo» (*Hora once*, 5/12/1969), dirigido por Esteban Durán y adaptado por Juan Tébar a partir del relato de R. L. Stevenson «El diablo en la botella», comienza de forma similar al episodio «El mensajero», con un incrédulo protagonista que no acepta el carácter mágico que otra persona atribuye al objeto que tiene ante sí: una botella, en este caso. El protagonista del relato de Stevenson adquiere la botella con la promesa de que ésta cumplirá todos sus deseos, pero con la advertencia de que si muere estando en posesión del objeto mágico su alma pertenecerá al diablo. La única forma de librarse es venderla por un precio menor al que él pagó por ella. Cuando ya tiene todo lo que desea, consigue deshacerse del objeto maldito, pero entonces descubre que está enfermo y, como está enamorado, decide volver a comprarlo para poder estar con su amada. Éste es uno de los pocos episodios cuyo desenlace no acaba en tragedia, pues finalmente logra que un mal hombre se quede con la botella, y él y su mujer quedan libres del infierno.

No obstante, lo habitual es que el juego con los objetos mágicos acabe mal, siguiendo el estilo que Ibáñez Serrador había popularizado en episodios de *Historias para no dormir* como «La zarpa». Así sucede en la adaptación de «Mal de ojo», de José

Selgas, un episodio titulado «El ópalo» (*Ficciones*, 6/4/1973), dirigido por Jaime Picas y con guion de José Ochoa. Cabe destacar este episodio por ser una de las pocas adaptaciones de un texto fantástico español en las series analizadas¹¹⁹. «El ópalo» comienza con una discusión entre tres hombres maduros y un hombre joven sobre los atributos mágicos del ópalo. El hombre joven, Plácido, es el único que se niega a creer que el ópalo sea más que una piedra, pero el joyero insiste en el daño que puede hacer este mineral en manos de la mujer que se lo ha encargado, cuya identidad no llega a revelar. Por otro lado, Plácido ha apostado que enamorará a Leocadia, una joven que no le resulta nada atractiva, y por eso se pasea a diario a caballo frente a su ventana. Cuando la vecina de la joven, Victoria, se da cuenta de que a quien busca no es a ella sino a Leocadia, le presta a su insegura amiga un collar con un ópalo con la promesa de que se verá mucho más bella con él. Aunque Victoria nunca expresa abiertamente sus intenciones, la desconfianza que provoca en la madre de Leocadia y las miradas que cruza con el joyero sugieren que la celosa mujer quiere hacer daño a su amiga a través del ópalo. Así acaba sucediendo, pues Leocadia acabará paralítica por la influencia maligna de la piedra. Recordemos que la historia se desarrolla en una España decimonónica donde aún sobreviven viejas supersticiones contra las que se enfrentan los orgullosos jóvenes. Destaca el personaje de Maruxa, la criada que representa el tópico de la mujer gallega que va lanzando conjuros para alejar los males de ojo, y que es la única que, junto al misterioso joyero, acaba teniendo razón sobre la indefensión del hombre y de su inteligencia frente a las fuerzas ocultas inexplicables.

Otro motivo constante en las ficciones fantásticas televisivas es el de la obra de arte antropomórfica que cobra vida, ya sea el motivo principal de la narración, como en el caso de «El beso»¹²⁰ o en «La Venus de Ille»¹²¹, ya sea un elemento secundario, como sucede en «La casa del juez» o en «El guardián del signo amarillo».

En «La casa del juez» (5/12/1970), basado en el relato homónimo de Bram Stoker adaptado por Enrique Brassó y dirigido por Josefina Molina, los retratos que dirigen su mirada hacia el protagonista son sólo un recurso más para aterrorizar al espectador, pues es la casa en su totalidad la que está bajo el dominio del diabólico espectro del juez. El punto culminante de este proceso para acabar con la idea de lo real

¹¹⁹ El único autor español cuyos relatos fantásticos tienen una presencia destacada en estas series es Bécquer y, por ello, le dedicaremos un capítulo más adelante.

¹²⁰ Al cual nos referiremos con mayor detenimiento en el capítulo sobre las adaptaciones de las narraciones de Gustavo Adolfo Bécquer.

¹²¹ Episodio que, desgraciadamente, no se conserva en el Archivo de Televisión Española.

del protagonista sucede cuando éste vuelve a mirar el gran cuadro que representa al juez sentado en su silla y, para su sorpresa, ya sólo queda una silla vacía. Enseguida vemos al juez, en carne y hueso, al lado del estudiante. Más impactante es la transformación que sufre el retrato de la protagonista en «El guardián del signo amarillo» (*Ficciones*, 3/6/1974), original de R. W. Chambers (*El rey de amarillo*) adaptado por José María Latorre y dirigido por Sergi Schaaff. En este episodio, el retrato de la joven y hermosa Tess se va pudriendo por momentos, ante la impotencia y terror del pintor Scott, que atribuye la mala apariencia del cuadro a un fallo de color hasta que progresivamente empieza a distinguir las arrugas en la piel de la muchacha pintada, las costillas marcadas en su pecho y, finalmente, el retrato de un cadáver. La grotesca transformación del cuadro será tan sólo la primera advertencia del suceso fantástico que tendrá lugar en el precipitado desenlace, en el que lo último que vemos es la cara de Scott, que comienza a pudrirse rápidamente, y que nos recuerda de nuevo la influencia que algunos episodios fantásticos de *Historias para no dormir* tuvieron en el guionista José María Latorre –en este caso, el final de «El pacto».

Las adaptaciones de los cuentos de Chambers abren una línea temática minoritaria en *Hora once* y *Ficciones* pero que también forma parte del desarrollo de lo fantástico televisivo del periodo: la amenaza incomprensible e indefinida que acaba con los personajes antes de que lleguemos a descubrir del todo su naturaleza. Narraciones en las que los protagonistas y sus problemas acaban resultando insignificantes ante la sugerencia de una dimensión ancestral y oculta que, si es descubierta por el ser humano, sólo puede llevarlo a la destrucción y la condenación. Unas ideas que también aparecen en los textos de Lovecraft que ya habían empezado a publicarse en España pero que no fueron adaptados directamente a la televisión.

d) La amenaza invisible

La amenaza invisible es otra de las líneas temáticas que conecta con esa vía de lo fantástico más centrada en el terror a lo desconocido que a una amenaza física concreta. Uno de los relatos más representativos de esta figura es «El Horla», tanto en el texto original de Maupassant como en la versión televisiva de Sergi Schaaff, titulada «El invisible Horla» (*Ficciones*, 27/10/1973). Esta adaptación es muy fiel al texto original, pues prácticamente todo el episodio se reduce al monólogo interior del protagonista,

secuencias lentas y largas escenas que, más que aterrorizar al espectador, persiguen la representación de la creciente desazón en el espíritu del protagonista.

En este sentido, habría que situar en el extremo opuesto el episodio «Esa cosa maldita», guion de Carlos Valverde inspirado en el cuento de Ambrose Bierce «La cosa maldita», bajo la dirección de Jaime Picas. Si bien la primera mitad del episodio representa la totalidad del cuento de Bierce, siguiendo fielmente la trama del relato y reproduciendo parte de los diálogos originales, la segunda parte consiste en un añadido que amplía la trama hasta demostrar la existencia real del monstruo invisible, hecho que en el cuento de Bierce sólo podemos creer a partir del testimonio del protagonista, el reportero William Harker. La segunda parte comienza tras el intermedio, una vez finalizado el interrogatorio al que se ve sometido el periodista, único testigo de la violenta e inexplicable muerte de Morgan en el bosque. El juez, que en la primera parte aparentaba no dar ningún crédito al testimonio de Harker, le confiesa en privado que su testimonio corrobora las notas que escribió Morgan sobre la existencia de una bestia invisible de gran tamaño y fuerza, pero que no quiso decir nada delante del jurado popular para que no cundiera el pánico entre los habitantes del pueblo. Así, Harker y el juez investigan por su cuenta sobre el monstruo hasta que, de nuevo en la cabaña de Morgan, son atacados por la bestia invisible, que destroza todo a su paso y mata a ambos personajes. El episodio tiene, por lo general, un ritmo mucho más *televisivo* que «El invisible Horla», no sólo en esta segunda parte, sino también durante el interrogatorio, donde el testimonio de Harker es evocado por medio de un *flashback* que muestra de forma explícita cómo ocurrió el primer asesinato. En los dos momentos en que vemos atacar a la bestia, los muebles caen solos, coincidiendo con el supuesto paso del ser invisible por el interior de la casa, y podemos oír sus gruñidos mientras ataca. Todo esto lo vemos desde la perspectiva de una cámara subjetiva. El episodio concluye así, con los personajes en el suelo, probablemente muertos, observados por el monstruo, que ahora ya no gruñe sino que respira agónicamente, en un final abierto que de nuevo recuerda a los desenlaces de *Historias para no dormir*.

Otras constantes en las adaptaciones fantásticas

Si tenemos en cuenta las diferencias estilísticas de los episodios que hemos ido analizando, podemos afirmar que si bien todos ellos parten de la doble intención de

formar y entretener, algunos episodios se inclinan más hacia uno u otro lado. Y ello no depende del estilo de cada uno de los directores, ya que, por ejemplo, el mismo Sergi Schaaff que dirige con aparente parsimonia «El invisible Horla» realizó también el trepidante episodio «El guardián del signo amarillo». Recordemos, en este sentido, el carácter experimental de los espacios *Hora once* y *Ficciones*. No obstante, sí es posible distinguir ciertas constantes en el estilo de algunos guionistas, pues mientras Juan Tébar («Aventuras de un estudiante alemán», «La botella del diablo», «William Wilson») suele crear versiones más reflexivas y simbólicas, donde lo terrorífico queda a veces subordinado a otros aspectos de la trama, José María Latorre («El mensajero», «El juramento», «El guardián del signo amarillo») apuesta claramente por horrorizar al público con el efecto fantástico de sus guiones.

Los episodios más inclinados a entretener al espectador por medio del horror, hacen un mayor uso de recursos propios del lenguaje audiovisual, entre los que podríamos destacar lo que Carlos Losilla denomina –citando a Marc Vernet– la «mirada de la cámara» y la «mirada a cámara» (1993: 29-30). La primera se refiere a esa cámara subjetiva que representa la mirada del monstruo y que vemos en episodios como «La cosa maldita», «Los ojos de la pantera» y «La muerta enamorada». La segunda es, si cabe, más transgresora, pues consiste en la mirada a cámara por parte del monstruo, «una verdadera rebelión del personaje ficticio, del doble que el relato ha instaurado expresamente para nosotros», porque

...de este modo, ese personaje no sólo nos introduce en la ficción, sino que nos comunica sin tapujos ni intermediarios el significado de su mirada: el hecho de que él también puede vernos, es decir, de que el funcionamiento de la ficción es en realidad reversible y, por lo tanto, puede llegar a aniquilar lo real (Losilla, 1993: 30).

Uno de los monstruos que se vuelve para mirar al espectador es el de «La casa del juez», que significativamente lo hace después de haber exhibido todos sus poderes hipnóticos, telequinésicos y, en definitiva, fantásticos, es decir, imposibles. Así, no sólo destruye la realidad del estudiante que no creía en su existencia, sino también la del espectador a quien devuelve la mirada. Losilla (1993: 33) indica que estos elementos de la sintaxis cinematográfica atentan frontalmente contra la «percepción habitual de la realidad» del espectador, lo cual provoca en éste un gran «desasosiego» (1993: 29). Se trata, por tanto, de un recurso muy útil en las ficciones fantásticas televisivas.

Como decíamos, pese a las diferencias estilísticas que encontramos entre los episodios, sí podemos distinguir una serie de motivos constantes y transversales en las

adaptaciones fantásticas de *Hora once* y *Ficciones*. Uno de los motivos más presentes en las adaptaciones que estamos analizando es el de la leyenda que se convierte en realidad o la profecía que se acaba cumpliendo, para sorpresa de los incrédulos protagonistas, personajes jóvenes y seguros de sí mismos que representan el poder de la razón. La gran mayoría de estas adaptaciones están ambientadas en el siglo XIX, época en que fueron escritas las obras que las inspiran. El resultado siempre es el mismo: la impotencia e indefensión del individuo racional ante la evidencia de lo fantástico, que rompe todos sus esquemas. Este motivo lo vemos, sobre todo, vinculado al arquetipo del muerto que vuelve al mundo de los vivos, como por ejemplo en la ya citada adaptación de «La casa del juez»: el episodio concluye con la reunión del pueblo en torno al cuerpo del estudiante, inexplicablemente ahorcado en la cuerda de la campana de la casa, mientras los personajes que discutieron con él sobre la existencia de algo maligno pero indefinido en ese edificio recuerdan las palabras del joven respecto a la superioridad de la ciencia y su incredulidad ante los rumores sobre hechos sobrenaturales. En el fondo, este motivo representa los avances de la modernidad que desprecia o minusvalora la experiencia del pasado, hasta que el pasado que intentan superar los acaba destruyendo.

También encontramos este mismo motivo –la invención que acaba convirtiéndose en realidad– en tramas más innovadoras, como sucede en el episodio «El número 17» (*Ficciones*, 24/11/1973), guion de P. Alberro inspirado en un cuento de E. Bland, tal y como indican los créditos iniciales, y dirigido por Sergi Schaaff. Este episodio, ambientado en la Inglaterra del siglo XIX, narra la historia de un fotoperiodista llamado Wert que, pese a los rumores que existen sobre la habitación número 17 del hotel en el que se aloja, decide pasar la noche allí, ya que todos los hoteles de la zona están llenos y esa es la única habitación que ha podido encontrar disponible. Su compañero, que ocupa la habitación contigua, le cuenta que en esa habitación se han suicidado varios hombres cortándose el cuello con su cuchilla de afeitar, hombres que no se conocían entre sí y que han ocupado la habitación en diferentes momentos del año. El periodista hace caso omiso y pasa allí la noche. A la mañana siguiente, mientras se está afeitando, el arcón que se encuentra detrás de él –y que él mismo intentó abrir en vano la noche anterior– se abre, y de él sale un ser antropomórfico de aspecto deforme, con un puñal en sus manos. Cuando el monstruo entra en el ángulo de visión del periodista, éste se gira rápidamente y se corta la mejilla, pero el monstruo ya no está allí. La siguiente secuencia muestra al protagonista

acabando de contar la historia a unos amigos suyos, que ríen pensando que todo se trata de una broma. Sólo uno de ellos, un tal Winpol, está serio, porque resulta que todos se encuentran en el hotel de la historia, y a él le ha tocado la habitación número 17. Winpol pide al recepcionista que le cambien la habitación. Y entonces Wert, a espaldas de este, se queda con la llave y cuenta a los demás que se ha inventado la historia para quedarse la mejor habitación del hotel. No obstante, a la mañana siguiente, Winpol aparece muerto en su habitación, con un corte en el cuello y su navaja de afeitar ensangrentada en la mano. Wert sólo logra decir: «Fue solo una broma... una broma estúpida. Lo creéis, ¿verdad?».

Otro motivo transversal en estas adaptaciones es el del linaje maldito, representado por los últimos descendientes de una familia aristócrata o, en todo caso, de alto nivel social, que llevan en su sangre la corrupción o la desgracia de sus antepasados y que, incapaces de huir de su destino, acaban entregándose a él. Encontramos este motivo en episodios como «El hundimiento de la casa Usher», «La dama del cuadro» y «Lokis». Este último es, además, uno de los pocos episodios que giran en torno a una metamorfosis zoomorfa. En este caso, se trata de un hombre que se convierte en oso, una figura de fisión temporal, que Noël Carroll (2005: 109) define como dos identidades secuenciadas, no continuas, que habitan un mismo cuerpo.

Otros motivos recurrentes en estas ficciones son el amor de ultratumba, la mujer que empuja al protagonista hacia lo fantástico de forma malintencionada y la ambigüedad entre locura/cordura y sueño/realidad. Si bien la presencia de los dos primeros motivos ha quedado demostrada a lo largo de los análisis realizados anteriormente, debemos dedicar cierta atención al tercer punto, que aún no ha sido tratado convenientemente. Las secuencias oníricas, cuya ambigua puesta en escena no nos permite acabar de discernir si lo que estamos viendo se trata de un sueño del protagonista o de un suceso fantástico, las encontramos en un gran número de adaptaciones. Por citar algunas: «El violín de Cremona»; «La muerta enamorada», «Carmilla», «El juramento», «Aventuras de un estudiante alemán», «La dama del cuadro», «El guardián del signo amarillo» y «El monte de las ánimas». En la mayoría de esos episodios, el sueño está orientado a generar suspense en el espectador, que no sabe si lo que está viendo es realmente un sueño del personaje, si se trata de un hecho fantástico —o una premonición del mismo— o bien es la alucinación de una mente perturbada, que se encuentra al borde de la locura. El tema del sueño también lo trató Ibáñez Serrador en *Historias para no dormir*, por ejemplo, en «La pesadilla». Este tema

será también una constante en los guiones originales de *Ficciones* y de *Crónicas Fantásticas*, como veremos más adelante.

Por último, podemos destacar como rasgo común de todas estas ficciones televisivas el hecho de que la violencia sea preferiblemente sugerida, muy pocas veces explícita, respetando la fórmula que utilizaba Ibáñez Serrador en *Historias para no dormir*, y a la cual él mismo se refirió en uno de los prólogos de la serie ya citado anteriormente: la televisión debía ofrecer un terror moderado para adaptarse a la pluralidad de los espectadores. Así pues, en los episodios de *Hora once* y *Ficciones* las muertes violentas suelen ser evitadas, mostrando tan sólo el ataque del monstruo y, tras una elipsis, el cadáver de la víctima. Esta es la principal diferencia que mostrará lo fantástico televisivo respecto a lo fantástico cinematográfico español desarrollado en esos mismos años: la violencia explícita será un rasgo fundamental en la configuración de la llamada «edad de oro del cine de terror español» (1967-1976), a la cual nos referiremos en el capítulo 3.2. de esta tesis.

Una vez explorados los principales temas y motivos fantásticos desarrollados en estos espacios basados en la adaptación de clásicos literarios, así como las formas más habituales en las que se trasladaron dichos elementos al medio televisivo, nos centraremos en el análisis comparativo de los textos más representativos de estas series, para evidenciar el acercamiento o alejamiento de estos episodios respecto a los textos originales y cómo esto configura unas determinadas vías de lo fantástico mayoritarias en el desarrollo del género en su formato audiovisual más popular. Para ello, hemos seleccionado los episodios inspirados en la poética de los autores que fueron más veces llevados a la televisión española: Edgar Allan Poe y Gustavo Adolfo Bécquer.

3.1.3. Edgar Allan Poe en la televisión española

Entre las adaptaciones de textos literarios fantásticos emitidos en la televisión española en sus primeras décadas de existencia, destacan en número aquellas inspiradas en las narraciones de Edgar Allan Poe. Ya conocemos la influencia que tuvo el escritor norteamericano en toda la obra fantástica televisiva de Ibáñez Serrador, que adaptó sus cuentos respetando siempre la poética del autor, especialmente en lo que se refiere al tratamiento de lo macabro, el realismo y la verosimilitud con los que expone los hechos y el trabajado final terrorífico que caracterizan la obra del escritor (Baudelaire, 1857;

Roas, 2011). Si ponemos esto de relieve es porque las adaptaciones que otros guionistas y directores realizaron para Televisión Española en los años inmediatamente posteriores a *Historias para no dormir* (1966-1968) se alejaron de esa poética. Lo que más llama la atención es que, mientras Ibáñez Serrador se mantuvo fiel a la vía de lo fantástico de los cuentos originales de Poe y conservó la intención primordial de aterrorizar al espectador, esto no fue, en cambio, una constante en las versiones emitidas en *Ficciones* y *Hora once*.

Si dejamos a un lado las adaptaciones de aquellos relatos que no se enmarcan en el género que nos ocupa¹²², los episodios a los que nos referimos son «El hundimiento de la casa Usher» (30 de abril de 1970, *Hora once*), «Eleonora» (27 de mayo de 1970, *Hora once*), «El gato negro» (27 de mayo de 1972, *Hora once*) y «William Wilson» (3 de febrero de 1972, *Ficciones*). Nuestra intención no es entrar a valorar la calidad artística de estas producciones televisivas ni el mayor o menor respeto de éstas por el hipotexto¹²³, sino intentar explicar qué motivó ese distinto tratamiento de lo fantástico y lo terrorífico respecto a los textos originales de Poe.

Poe en Hora once y Ficciones

«El hundimiento de la casa Usher» es la adaptación que más se acerca al tratamiento fantástico del relato en el que se basa. El guionista José Manuel Fernández y la directora Josefina Molina disponen todos los elementos textuales y audiovisuales del episodio para aumentar progresivamente la tensión hasta el final preternatural, en el que la casa se viene abajo justo después de que sucumban los hermanos Usher. En esa atmósfera amenazadora cada vez más palpable, destacan los planos generales que acentúan las exageradas dimensiones de la casa, que por contraste empequeñecen a sus pocos

¹²² En *Hora once* podemos encontrar las siguientes adaptaciones de cuentos no fantásticos de Poe: «El sistema del Doctor Alquitrán y del Profesor Pluma», dirigido por Esteban Durán en 1969, y «El escarabajo de oro», con guion de Augusto Martínez Torres y dirigido por Pilar Miró en 1972. La serie *Ficciones* tan sólo adaptó dos textos de Poe, uno de los cuales no es fantástico: «Doble asesinato en la calle Morgue», adaptado por Julián del Monte y dirigido por Gerardo Miró en 1972.

¹²³ Sobre todo si tenemos en cuenta la dificultad que entraña adaptar a un autor cuyos cuentos se caracterizan en su mayoría (Roas, 2006: 47) «por una acción reducida y por el peso de la conciencia del narrador-protagonista (a veces incluso convertido en un mero observador), cuyas reflexiones y emociones ante los acontecimientos, personajes y lugares son fundamentales para la construcción de la inquietante atmósfera que baña todas sus historias», lo cual, añadido a «la brevedad inherente al cuento», obliga a los guionistas a «aportar nuevos elementos que dinamicen el texto y lo hagan más atractivo en su paso a la pantalla».

habitantes, sumidos en una oscuridad que bebe directamente de la estética gótica de algunos de los episodios de *Historias para no dormir*¹²⁴. También tensan la situación los tétricos pensamientos que Roderick Usher comparte con su invitado, inquietantes premoniciones en torno a la hipersensibilidad que está experimentando: «La voz de la naturaleza que nos llama a la tumba cada día es más fuerte y acabará por arrastraros a todos». Lo hace mirando a cámara, para implicar al espectador, y conforme sus miedos se agudizan se va cerrando el encuadre, hasta llegar a un primer plano en el que el protagonista recita un largo monólogo que concluye con estas inquietantes palabras:

Siento aversión por el peligro excepto en su efecto absoluto: el terror. En tal estado de excitación, en tal estado lamentable, presiento que llegará un momento en que antes o después han de abandonarme a la vez la vida y la razón en alguna lucha con el horrible fantasma del miedo.

Algunos elementos añadidos a la trama alteran ligeramente el efecto fantástico original, pese al respeto que los autores de este episodio muestran por la ambientación terrorífica del relato. Por un lado, en el guion no queda claro que Roderick fuera consciente de haber enterrado viva a su hermana, lo cual suaviza el carácter terrorífico del desenlace. Quizá los responsables de la serie consideraron este detalle excesivo para una audiencia que no estaba necesariamente interesada en el género del terror: en *Hora once* el espectador podía encontrar ficciones de géneros muy diversos, a diferencia de lo que sucedía en una serie especializada como *Historias para no dormir*, donde el vengativo entierro en vida del protagonista de «La promesa» –episodio que toma de «El entierro prematuro» de Poe el terror a ser sepultado en estado cataléptico– se emitió sin problemas. Por otro lado, la dimensión fantástica de «El hundimiento de la casa Usher» queda algo diluida entre algunas líneas argumentales incorporadas al episodio, como la que gira en torno al médico que pretende realizar una autopsia a Madeline cuando ésta vuelva a entrar en estado cataléptico, y que finalmente será envenenado por Roderick cuando descubra sus macabras intenciones.

Esas líneas argumentales se añaden a la trama original para alargar la acción del episodio, adecuándolo a los ritmos del medio televisivo, y con la intención de hacerlo más atractivo para la audiencia. La inclusión del doctor responde al interés de incorporar un villano característico del cine clásico de terror, un *mad doctor* que

¹²⁴ No obstante, Ibáñez Serrador supera a Fernández y Molina en el cuidado de los detalles de esa estética gótica, que también incluye las grotescas caracterizaciones de Narciso Ibáñez Menta, elemento que refleja la deformidad física y moral de muchos de los personajes de Poe.

aproxime esta ficción a la estética del cine popular, es decir, un referente audiovisual ya conocido por el público. En una ficción cuyo terrorífico desenlace no depende directamente de la acción de los personajes sino de las fuerzas ocultas y misteriosas a las que se refiere Roderick, la inclusión de este villano es innecesaria, pero desde el punto de vista comercial se puede entender como una estrategia de distracción para aquellos espectadores a quienes no convenza el final fantástico de la adaptación. También se sugiere que el protagonista, Edgar, se ha enamorado de Madeline, para añadir una línea argumental trágico-romántica que atraiga a todo tipo de públicos, y que queda simbolizada en el libro que la joven sostiene en sus manos en su supuesto lecho de muerte: *Romeo y Julieta*. Recordemos que Roger Corman y Richard Matheson ya incorporaron el recurso del amor prohibido en su versión cinematográfica del mismo relato, *The fall of the house of Usher* (1960), donde la persona que se interpone entre Madeline y el protagonista es el propio Roderick Usher, que de tal modo asume el papel de villano.

Esta tendencia a efectuar variaciones argumentales que, en mayor o menor medida, desvían la atención de la dimensión fantástica del relato se va a agudizar en las adaptaciones posteriores. En ellas, el carácter terrorífico de la historia quedará siempre relegado a un segundo plano, lo cual, como ya apuntábamos, alejará estas ficciones de la poética de lo fantástico de Poe.

Así sucede en el episodio titulado «Eleonora», adaptado también por Fernández y Molina. Éste es presentado como una «fusión» de los relatos «Eleonora», «Ligeia» y «Berenice», una mezcla que el prólogo justifica argumentando que, en los tres textos, Poe «recrea un mismo personaje femenino al que coloca en distintas situaciones», un personaje que surge de la «vivencia del autor»¹²⁵ y que es la base de la «coherencia estética» de estos relatos. Si bien es cierto que la protagonista de la versión televisiva presenta rasgos de los tres personajes literarios –el amor que Eleonora y Berenice sienten por su primo; las reacciones infantiles de la inocente Eleonora; la inmensa sabiduría de Ligeia y su lucha interna contra la muerte–, cabría preguntarse si podemos hablar propiamente de «coherencia estética» considerando que «Ligeia» y «Berenice» presentan un tratamiento de lo macabro –especialmente en sus desenlaces– que no se

¹²⁵ Evidentemente los autores de este episodio tuvieron presente cómo la figura de la joven prima y esposa de Poe, Virginia Clemm, inspiró la creación de Eleonora y otros de sus personajes femeninos, y por eso incluyeron en la pieza televisiva diversos elementos que aludían indirectamente a la biografía del autor estadounidense: el protagonista, llamado Edgar, es un escritor que vive con su prima/esposa y su tía/suegra en Baltimore y, en el transcurso de la acción, éste escribe el cuento «Eleonora» bajo la atenta mirada de la niña.

aprecia en el tercer cuento. Si destacamos esto es porque Fernández y Molina, pese a respetar en todo momento el tono nostálgico de «Eleonora», esquivan todos los elementos terroríficos presentes en los otros dos relatos¹²⁶.

El episodio toma de «Eleonora» el tema del amor¹²⁷ idílico entre el protagonista y su prima, quien, viendo próxima la muerte, promete a su amado seguir manifestándose desde el Más Allá mientras él le sea fiel. En la adaptación televisiva, el protagonista puede oír la voz de la difunta, aunque esto sólo parece sucederle cuando se encuentra en estado de embriaguez, alucinación o duermevela. Mención aparte merece una secuencia anterior en la que, estando aún viva su prima, se comunica con ella telepáticamente, sin que esto sorprenda en absoluto a ninguno de los personajes. Para el protagonista televisivo, ni la conversación telepática en vida ni los diálogos de ultratumba suponen un verdadero conflicto con su idea de *lo real* –a diferencia de lo que sucede con el narrador del cuento de Poe, que llega a dudar de su cordura– y, por tanto, apenas causan terror en el espectador.

Del relato original de «Ligeia», que es claramente terrorífico, el episodio toma únicamente el poema «El gusano vencedor» –parafraseado por Eleonora como si se tratase de una pesadilla– y el motivo de la metamorfosis de la nueva mujer del protagonista en su antigua amante, su amor verdadero. Pero lo que en el relato constituye una espeluznante transformación imposible acaba revelándose en la adaptación como un engaño de los sentidos del protagonista atormentado por la culpa. En el original, el cadáver de Rowena vuelve a la vida transformándose en Ligeia; en la adaptación, el protagonista se despierta en mitad de la noche de bodas oyendo el perdón de Eleonora y, al girarse para mirar a su nueva esposa –llamada Ligeia–, descubre que su rubia melena es ahora morena y que, de esa forma, es la viva imagen de su prima. El efecto fantástico se desvanece cuando la mujer le confiesa que siempre ha ocultado su cabello castaño bajo una peluca rubia.

Por tanto, este episodio pierde una parte esencial de los elementos fantásticos que contenían los textos originales. Y los que conserva acaban perdiendo su carácter

¹²⁶ De la trama original de «Berenice» no encontramos más que la consanguinidad del matrimonio y la muerte prematura de la joven, elementos que, por otro lado, ya aparecen en «Eleonora».

¹²⁷ Para Baudelaire (1856: 69) «Nunca hay amor en los relatos de Poe. Al menos, “Ligeia” y “Eleonora” no son, hablando con propiedad, historias de amor, al ser otra la idea central sobre la que gira la obra». El tema en «Eleonora» no es tanto el amor como la nostalgia por lo que la niña representa: la idealizada etapa perdida de una infancia inocente y despreocupada. Los autores de esta adaptación televisiva subrayan esta idea haciendo aparecer en la trama el libro *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll (1865), que el protagonista lee cuando muere su prima.

terrorífico, para ser utilizados únicamente como alegoría de la relación extraordinaria que une a los dos protagonistas. Todo esto forma parte de un deliberado proceso de racionalización del que también participarían las siguientes adaptaciones de relatos de Poe, en las que los elementos no miméticos se convierten en un mero recurso estético al servicio de otros significados alejados de la poética de lo fantástico. Los autores televisivos de estas adaptaciones quisieron ver en estas ficciones demasiados vínculos con la trágica biografía de Edgar Allan Poe, que ya había sido retratado por Ibáñez Serrador con gran solemnidad en su episodio «El cuervo» (*Historias para no dormir*, 29 de diciembre de 1967). Y todo apunta a que no concibieron que temas tan graves como aquéllos relacionados con la vida, la moral, el impulso creativo y la muerte del escritor pudieran ser expresados por medio de lo fantástico y el terror. Eso explicaría que le dieran a estos episodios un tratamiento diferente a otras adaptaciones que, compartiendo espacio con las versiones de Poe y siendo obra de los mismos guionistas y realizadores, sí respetan plenamente el carácter terrorífico y fantástico original, como sucede, por ejemplo, con «La casa del juez», adaptación del cuento homónimo de Bram Stoker, también dirigida por Josefina Molina, y emitida en *Hora once* el 5 de diciembre de 1970, es decir, sólo unos meses más tarde que «Eleonora».

Si bien «Eleonora» aún jugaba con ciertas formas de lo fantástico, la adaptación de «William Wilson» que Juan Tébar y Luis María Güell realizaron para la serie *Ficciones* se aleja más del género para adentrarse enteramente en el ámbito de lo simbólico. En vez de profundizar en el miedo metafísico que supone el descubrimiento del doble por parte del individuo, el guion y la dirección escénica del episodio se centran en hacer evidente que *el otro* William Wilson es la personificación de la conciencia del protagonista. La única referencia directa al miedo en todo el episodio es la sensación que Wilson confiesa experimentar cuando su tocayo intenta aconsejarlo planteándole ideas que no llega a comprender y expresándose «como un viejo», conductas inadecuadas para un joven de su edad y que, por otro lado, le hacen tener la impresión de que ambos han estado unidos en un pasado remoto. Pero el tratamiento audiovisual de ese miedo es más dramático que terrorífico. Pues, como decíamos, se trata del miedo hacia la propia conciencia, no hacia la existencia del doble. Además, para subrayar esta simbolización, tanto al inicio como en el desenlace del episodio escuchamos una voz en off que repite varias veces la cita atribuida a Chamberlayn que abre el cuento original y que se refiere al carácter terrible del peso de la conciencia que

influye en nuestra trayectoria vital: «¿Qué decir de ella? ¿Qué decir de la torva conciencia, ese espectro en mi camino?».

Es cierto que resulta muy difícil llevar al medio audiovisual el magistral tratamiento del doble que desarrolla Poe en este relato. El lector conoce la historia a través del testimonio del narrador-protagonista, y por consiguiente se mantiene en todo momento la incertidumbre sobre lo que realmente sucede y lo que Wilson cree percibir, como por ejemplo el supuesto empeño del otro Wilson en imitarlo y del que sólo él parece darse cuenta. Esto no se aprecia en el episodio, donde apenas se menciona el parecido físico de los tocayos, interpretados en su etapa juvenil por dos actores de apariencia ciertamente dispar¹²⁸. Del mismo modo, resulta significativo que la adaptación televisiva prescinda del pasaje en el que el protagonista reconoce sus propias facciones en el rostro del otro William Wilson dormido: «Lo miré, y sentí que mi cuerpo se helaba, que un embotamiento me envolvía. Palpitaba mi corazón, temblábanme las rodillas, mientras mi espíritu se sentía presa de un horror sin sentido pero intolerable» (2009: 65). La ausencia de esta reveladora escena en la adaptación televisiva supone la pérdida de una pieza elemental en la construcción del relato fantástico original. Teniendo en cuenta que tras esta experiencia William Wilson decide abandonar la escuela para perder de vista a su doble, la secuencia que sustituye este pasaje en el episodio es la conversación nocturna que hemos citado anteriormente, en la que el protagonista se sincera¹²⁹ con su rival, revelándole la inquietud que le provoca la manera en la que le hace dudar de sus acciones. Porque al final de esta conversación William Wilson expresa en voz alta su deseo de no volver a verlo nunca más, con lo cual, sin saberlo, renuncia a seguir el dictado de su conciencia. Como vemos, la diferencia respecto al texto original es que lo que impulsa al Wilson literario a abandonar la escuela es el terror por la experiencia fantástica que acaba de vivir, mientras que lo que provoca la huida del Wilson televisivo es el desasosiego que siente ante la influencia que su tocayo está ejerciendo en su vida.

También contraviene el efecto fantástico la sustitución de la ambientación realista del relato de Poe por una puesta en escena deliberadamente artificial, donde los

¹²⁸ En su etapa adulta la representación del doble es más efectiva, pues su rostro queda oculto tras una cámara subjetiva a la que el auténtico Wilson devuelve la mirada con sorpresa y odio. Además, su voz es la del mismo actor que interpreta al protagonista, es decir, Sancho Gracia.

¹²⁹ Además, el William Wilson televisivo no es tan infame como el original, pues a veces parece dudar de sus malas acciones. Se encuentra, pues, en el polo opuesto de la adaptación de «William Wilson» que realizó Louis Malle en 1968, enmarcada de la película episódica *Tre passe nel delirio*, donde el protagonista ya no es sólo un vividor sin escrúpulos sino un verdadero sádico desde su infancia, llevando al extremo los crímenes que en el relato sólo quedan sugeridos.

decorados minimalistas y la iluminación excesivamente teatral distancian al espectador de los fenómenos imposibles que se suceden en el episodio. Todo parece dispuesto para subrayar el carácter alegórico de la historia.

Pese a todo, la diferencia más llamativa respecto al texto de Poe es el enigmático desenlace del episodio: en el relato original Wilson se enfrenta a su doble, tan parecido a él que en un primer momento cree verse reflejado en un espejo y, tras asestarle una estocada mortal, su doble le revela que al hacerlo se ha condenado a sí mismo; por el contrario, en la adaptación televisiva la fiesta de disfraces queda reducida a un grupo de maniqués a los que el protagonista ataca al grito de «¡Asesinos!», hasta que un personaje disfrazado de La Muerte lo acorralla sin mediar palabra y Wilson muere. Se trata, pues, de un desenlace que poco tiene que ver con el original, y que hace evidente el marcado carácter experimental de este episodio en un espacio tan dado a ello como fue *Ficciones*. Además, nos lleva a pensar que, en el proceso de racionalización de lo fantástico desarrollado en esta adaptación, llevaron a tal extremo la intención de evidenciar el carácter simbólico del otro William Wilson como representación de la conciencia humana, que la figura del doble acaba volviéndose abstracta e irreconocible en este desenlace.

Dos meses después, *Hora once* volvió a adaptar un texto de Poe que, con buena respuesta de la crítica¹³⁰, y aun incluyendo de nuevo el elemento simbólico de la conciencia/culpa, sí se mantuvo en los límites del género que estudiamos, «El gato negro», aunque introdujo en la trama algunos elementos que disminuyen ligeramente el efecto fantástico del relato original. En la adaptación, la irrupción de lo imposible tiene lugar cuando el matrimonio protagonista reconoce –o cree reconocer– en el gato recién recogido de la calle al Plutón asesinado a manos del marido, así como en el desenlace, que respeta plenamente el relato de Poe, en el que los maullidos del gato emparedado delatan el paradero del cadáver de la esposa. Dos hechos que se mantienen en una dimensión ambigua entre lo real/casualidad y lo fantástico/imposible¹³¹.

¹³⁰ Veamos, por ejemplo, la reseña de Enrique del Corral (*ABC*, 4 de junio de 1972): «Uno de los autores más difíciles de expresar en televisión es Edgar Allan Poe. Juegan en sus originales circunstancias muy precisas que necesitan mucho tacto para comunicarlas con eficacia ya que, de lo contrario, pueden originar efectos hilarantes. “El gato negro” tuvo en Miguel Picazo el director idóneo y en José María Prada el intérprete ideal [...]. El valor estético del clima, tan importante televisualmente, fue la gran baza de esta impecable recreación picaziana [(sic.) en referencia a Miguel Picazo] de un tema angustioso, mágico e intelectual expresado macizamente».

¹³¹ «Pero si algo nos enseña lo fantástico es que la casualidad repetida deja de ser tal casualidad», afirma David Roas (2011: 107) con respecto a las ominosas coincidencias que se suceden en el relato de Poe. Al final, «la única justificación que nos queda es asumir la presencia de lo inexplicable en el marco de lo real» (2011: 108).

La principal diferencia entre el tratamiento de lo fantástico en el hipotexto y el del hipertexto es que el guion de Agustín de Quinto –bajo la dirección de Miguel Picazo– impone una causa racional a la transformación que experimenta el carácter del protagonista, elemento que podemos encontrar en otras adaptaciones españolas de éste y otros cuentos de Poe, como demuestra Roas en *La sombra del cuervo*¹³² (2011). El protagonista televisivo, Alexis, se convierte en un alcohólico amargado y violento como consecuencia de la depresión que le produce la pérdida de su hacienda en un incendio provocado involuntariamente por Plutón. De este modo, cuando maltrata y mata al gato, lo hace clamando venganza y con una risa cruel de locura, una reacción que difiere enormemente de lo que siente el narrador en el texto original: «Lo ahorqué mientras las lágrimas manaban de mis ojos y el más amargo remordimiento me apretaba el corazón» (Poe, 2009: 109). Si en la adaptación televisiva el protagonista acaba con la vida del gato porque su estado alcoholizado acentúa el odio que siente hacia el causante de su desgracia, en el relato lo hace impulsado por lo que el propio personaje llama el «espíritu de la PERVERSIDAD», es decir: «el insondable anhelo que tenía mi alma de *vejarse a sí misma*, de violentar su propia naturaleza, de hacer mal por el mal mismo» (2009: 109). Para Poe, el espíritu de la perversidad es «el que nos impulsa a hacer algo que sabemos que es malo por el propio hecho de saber que no debemos hacerlo (la atracción del abismo)» (Roas, 2011: 122). Así lo confiesa el narrador de «El gato negro» en el relato original:

lo ahorqué *porque* recordaba que me había querido y *porque* estaba seguro de que no me había dado motivo para matarlo; lo ahorqué *porque* sabía que, al hacerlo, cometía un pecado, un pecado mortal que comprometería mi alma hasta llevarla –si ello fuera posible– más allá del alcance de la infinita misericordia del Dios más misericordioso y más terrible (Poe, 2009: 109).

Esa *atracción del abismo* no se percibe tan claramente en la adaptación televisiva, en la que los accesos de locura y violencia del personaje coinciden con su estado de embriaguez o su vuelta a la bebida tras un período de abstinencia. Seguramente los adaptadores consideraron que el concepto de *espíritu de la perversidad* no iba a tener una buena acogida por parte de una audiencia que, no lo olvidemos, podía

¹³² Por ejemplo, en el cuento de Vicente Barrantes «El gato negro. Fantasía imitada de Edgardo Poe» (*El Mundo Pintoresco*, 6 y 13 de noviembre de 1859), se «culpabiliza a la mujer del cambio de carácter del protagonista», variación que, junto con otros elementos añadidos a la trama, llevan a pensar que el autor «trata de racionalizar lo que en Poe queda en el dominio de lo inconsciente e inexplicable (y, por ello, incontrolable)» (Roas, 2011: 117-119).

encontrar en *Hora once* todo tipo de géneros literarios. La necesidad de adaptarse al umbral del terror del espectador medio ideal de esta serie justificaría la racionalización de la conducta del protagonista, y por eso los autores de este episodio apostaron por la locura y el delirio del personaje y potenciaron la explicación racional de todos aquellos elementos que en el original podrían responder a una influencia fantástica.

Para hacerse una idea del horizonte de expectativas¹³³ que los autores de este episodio presuponían al espectador medio, resulta pertinente analizar el prólogo de este episodio, en el que se facilita una interpretación del texto que subraya la dimensión simbólica del relato y, además, se obvia toda referencia a que el original se enmarca inequívocamente en el género del terror. Así, justifican la presencia del ser fantástico, el gato negro, como metáfora del sentimiento de culpa del protagonista, afirmando que el animal «no es sino una objetivación de su conciencia, que intenta matar pero que siempre renace». También se afirma que esa «obsesión puritana de la culpa» es producto de la educación protestante de Poe, que «tiene en el gato negro su más claro ejemplo». Y, en la misma línea, esta voz en off ilustrada con diversos planos de una taberna vacía concluye con un lugar común en las biografías sobre Edgar Allan Poe, alegando que el relato «es también el producto del alcoholismo de sus últimos años, que fue la manifestación de su cobardía o de su impotencia para enfrentarse con la vida».

Los prólogos de «El hundimiento de la casa Usher» y «Eleonora» también tratan de explicar la presencia de elementos fantásticos en ambas tramas, si bien en ellos no se acusa el tono moralizante de la voz en off que introduce el episodio de «El gato negro». En el caso de «El hundimiento de la casa Usher», el prólogo atribuye las incursiones fantásticas del relato a los delirios de un artista trastornado:

[Poe] era objeto de una depresión psíquica constante que se enmascaraba en un tétrico dandismo. Siempre al borde de la locura, proyectó en los personajes de sus relatos las experiencias propias. Para Poe, espectador más que protagonista de sus dramas, la realidad estaba siempre más allá de las formas estabilizadas de la sociedad o el espíritu. Sus personajes viven en los abismos del pensamiento en los que los fenómenos se disuelven, se desintegran, o se convierten en misteriosos jeroglíficos.

Con estas palabras la audiencia queda advertida de que no encontrará en esta ficción una realidad que pueda reconocer como propia. Eso debilita el efecto fantástico, porque nos sitúa, no en un contexto cotidiano en el que irrumpe lo imposible, sino en un

¹³³ Según Roas, las diferencias entre el cuento de Barrantes y el original de Poe también se justificarían por la «necesidad de adaptar su estilo y, sobre todo, su temática al horizonte de expectativas del público español» (2011: 114).

mundo ya desdibujado por la proximidad a la locura del personaje y del autor. Esto no significa que el episodio deje de ser fantástico, pero sí nos lleva a inferir que los adaptadores creyeron pertinente dar explicaciones a los espectadores para que éstos no vieran frustradas sus expectativas si no hallaban una explicación racional a los extraños fenómenos que iban a tener lugar en el episodio. Esa apuesta por el delirio en detrimento de lo fantástico y esa identificación de las ficciones con las supuestas vivencias del autor forman parte del proceso de racionalización que, como hemos comentado anteriormente, caracteriza gran parte de las adaptaciones de Poe en Televisión Española.

Por su parte, el prólogo de «Eleonora» justifica el uso de los elementos fantásticos del relato como un recurso que permite el juego metaficcional en el que se fusionan las vivencias de los personajes con las escenas creadas y escritas por el poeta en la diégesis, generando ambigüedad entre lo real, lo imaginario, la alucinación y lo fantástico:

[en “Eleonora”] se bucea en un universo estético y romántico lleno de brumas y matices. Sobre el hecho del amor entre hombre y mujer, la narración diverge en dos planos, uno de ellos cotidiano, en el que objetos, personas y situaciones, poseen corporeidad. Otro mental, literario, fantástico, en el que todo se diluye en un mundo de ensoñación y abstracciones. Este segundo nivel condiciona al primero. Perdemos la conexión fantasía-realidad y lo real en ocasiones parece ser fruto del acto de creación, y en otras está condicionado por el recuerdo de unos hechos. De este modo Eleonora se configura como un personaje de creación que vacila en su deseo de conformar su realidad a los sueños e imaginaciones del poeta.

Llegados a este punto, cabría insistir en los factores que justifican que los autores de estos tres prólogos consideraran necesario advertir a los espectadores sobre la presencia de lo fantástico en estas adaptaciones, o, en el peor de los casos, someter el texto a un proceso de racionalización, cuando tan sólo unos años antes TVE ya había puesto en antena la obra de Ibáñez Serrador sin necesidad de explicar sus contenidos alejados de la estética realista. La causa estriba sin duda en las diferencias de formato televisivo, pues mientras *Historias para no dormir* era un programa especializado en ficciones terroríficas, *Hora once* era un espacio heterogéneo y, por tanto, debía tener en consideración al público que no estuviera acostumbrado a lo fantástico. No obstante, ello no resta valor a la contribución de esta serie en el desarrollo del género, ya que situó las historias fantásticas al mismo nivel que las de corte realista. Y supo reconocer en Poe a un autor indispensable para la difusión de lo fantástico entre la audiencia de

nuestro país, continuando la labor que Chicho ya había comenzado en sus producciones anteriores para la televisión española.

Ficciones, espacio donde se emitió «William Wilson», también era de carácter heterogéneo y, sin embargo, los episodios no incluían un prólogo que pudiera preparar a la audiencia sobre su contenido. Quizá esto no fuera tan necesario porque en esta serie siempre hubo una mayor presencia de episodios fantásticos y terroríficos, así que el público ya sabía qué tipo de historias encontraría en ella, más aun atendiendo a la inquietante careta del programa, toda una declaración de intenciones sobre el gusto por el misterio, lo insólito y el horror de los creadores de la serie. Por consiguiente, si «William Wilson» es la versión que menos respeta el tratamiento fantástico del texto original de Poe, no puede deberse a ningún intento de suavizar el efecto terrorífico para adaptarse a las expectativas del público, sobre todo teniendo en cuenta que su adaptador, Juan Tébar, tenía ya una reconocida experiencia en el género¹³⁴. En este caso, el alejamiento de la poética de Poe se debió, como hemos apuntado anteriormente, a que los adaptadores primaron el deseo de experimentación que predominaba en la serie.

Poe en Los libros

Juan Tébar acabó demostrando un profundo conocimiento de la poética del autor estadounidense cuando escribió, dos años después del estreno de «William Wilson», el guion de la biografía «Poe o la atracción del abismo»¹³⁵, tercer episodio del espacio *Los libros* (1974-1977), emitido el 18 de febrero de 1974. Se trata de un interesante formato en el que cada una de las vivencias *ficcionalizadas* del escritor enlaza con uno de sus relatos¹³⁶, ya sea por medio de la representación de algún pasaje del texto original, siempre protagonizado por el mismo actor que interpreta a Edgar Allan Poe, o bien

¹³⁴ Aparte de sus guiones para *Historias para no dormir* y *Doce cuentos y una pesadilla*, recordemos sus colaboraciones en publicaciones literarias populares especializadas en fantástico, ciencia ficción y terror, como la revistas *Historias para no dormir* y el fanzine *Cuenta Atrás*.

¹³⁵ La biografía de Edgar Allan Poe suscitó mucho interés en los guionistas y realizadores televisivos de la época, a juzgar por el número de adaptaciones audiovisuales inspiradas en su vida y su obra. Aparte del episodio de *Historias para no dormir* que le dedicó de Ibáñez Serrador y del episodio de *Los libros* al que nos estamos refiriendo, habría que mencionar la obra teatral de Abelardo Castillo llevada a la televisión por José Antonio Páramo en el espacio *Teatro* el 12 de abril de 1976, titulada «Israfel».

¹³⁶ «El pozo y el péndulo», «El misterio de Marie Roget», «Berenice», «Conversación con una momia», «La caída de la casa Usher» y, por supuesto, «William Wilson».

incluyendo en el guion algún motivo que, en forma de guiño, evoca alguna de las creaciones del escritor. En ambos niveles, ficcional y metaficcional, recorre el episodio de manera transversal la idea que le da título, *la atracción del abismo*, rasgo esencial de la poética de Poe que, como ya hemos comentado, está ausente en las adaptaciones inmediatamente anteriores.

El *biopic* comienza con una breve representación de «El pozo y el péndulo», que resulta ser una pesadilla del escritor en la que reconoce su interés artístico y morboso por la angustia, una buena idea sobre la que escribir. Otro ejemplo lo constituye la secuencia en la que el Poe, ya en sus horas más bajas, se autolesiona al romper con el puño el espejo en el que se estaba mirando con deprecio, mientras citaba las líneas de «William Wilson» que manifiestan el poco respeto que siente el narrador del relato por su nombre real, una secuencia que conecta con el desenlace del cuento: matando a su doble –su conciencia– se mata a sí mismo. Y entre todas las alusiones literarias destaca la referente a «La caída de la casa Usher», por ser representada en su totalidad, y porque conforma un paralelismo simbólico entre la destrucción de la mansión (y su estirpe) y la próxima decadencia y muerte de Edgar Allan Poe.

A lo largo del episodio acompaña la acción la voz en off de un narrador que insiste en la presencia de la «atracción del abismo» tanto en la vida como en la obra del escritor. Así procede, por ejemplo, en la secuencia que muestra a Poe preadolescente en un cementerio, imaginando a la muerta amada yacente sobre su tumba, e inclinándose sobre ella para observar sus blancos dientes (lo cual evoca, evidentemente, a la malsana obsesión del protagonista del relato «Berenice»¹³⁷):

Para Georges Bataille la atracción por el abismo de lo malvado, el amor morboso, es quizá la nostalgia, sino de un paraíso, de un infierno perdido. Baudelaire reconoce en Poe el máximo poeta de la excepción, aquella facultad del hombre que siente deseos de hacer lo que todos le han dicho que no debe, asomarse al pozo, ese atractivo insuperable de abrazar la muerte.

Si consideramos que conceptos tan impactantes como «atracción del abismo» y «espíritu de la perversidad» fueron eliminados de las adaptaciones anteriores porque podían sobrepasar el horizonte de expectativas de la audiencia de un programa donde lo fantástico no era el género más habitual –como «El gato negro» en *Hora once*– o bien quedaba relegado a un segundo plano al centrar el interés en la experimentación formal –como «William Wilson» en *Ficciones*–, cabría preguntarse por qué la «atracción del

¹³⁷ Pero también alude a otros relatos con nombre de mujer que aparecen a continuación gravados en la lápida: Morella, Ligeia y Eleonora.

abismo» sí tuvo cabida en el espacio *Los libros*. Esta serie de televisión, emitida en la Primera Cadena en horario de máxima audiencia (entre las 22:15 y las 22:30) con una excelente acogida de público y crítica¹³⁸, se nutrió de clásicos de la literatura universal, como ya habían hecho antes los espacios mencionados, pero con la diferencia de que los guionistas y realizadores de *Los libros* se escudaron en la antigüedad y el carácter canónico de los textos para pasar inadvertidos ante los censores, que desconfiaban principalmente de los escritores contemporáneos, y subrayar en los textos clásicos aquellos elementos que podían contradecir el discurso oficial o bien añadir en ellos un trasfondo subversivo que posibilitara una interpretación crítica de la sociedad del momento:

Si los dirigentes del medio sólo admitían como ficciones televisivas las que estaban sacralizadas por los textos escolares sin contar con los autores más recientes, los clásicos tenían que hacer un doble trabajo, hablar por ellos mismos y por los demás. Así, los que las autoridades consideraban mudos para el tiempo presente, se volvieron parlanchines y ruidosos, rompiendo con su algazara el discurso pretendidamente técnico, objetivo y aséptico destinado a tranquilizar a la pequeña burguesía que se sentaba delante del televisor, y convirtieron la serie en un espacio lleno de inteligencia crítica (Fernández, 2010:129).

Así, en este espacio quedaron expuestas, de forma más o menos velada, conductas polémicas que pretendían incomodar a los espectadores e invitarlos a cuestionar sus ideas preconcebidas sobre la ética y la conducta humana. «Esta presencia de comportamientos de los personajes y de resolución de los conflictos que contradecían la moral de la época es constante en toda la serie» (Fernández, 2010: 132)¹³⁹. En «Poe, o la atracción del abismo» se sirven de las tendencias excéntricas de sus personajes para referirse a supuestos trastornos sexuales del escritor, «siempre en conflicto con su entorno y en el que aparecen signos de sadismo y de necrofilia sutilmente presentados» (Fernández, 2010: 131). Aun poniendo de relieve estos rasgos políticamente incorrectos de la personalidad y obra de Poe, el tono de la pieza televisiva se inclina claramente a propiciar la empatía de la audiencia hacia el «personaje». Así lo confirma el narrador del episodio:

¹³⁸ Luis Miguel Fernández destaca la buena acogida que tuvo este espacio por parte de la audiencia y de la crítica, y que se tradujo en «un incremento en las ventas de los libros objeto de la serie, prueba de un cierto éxito de público» (2010: 124).

¹³⁹ Sobre el valor subversivo de la serie, merece mención el episodio «El retrato de Dorian Gray» que, según Miguel Fernández, fue rodado en 1975 pero no pudo ser emitido hasta 1977 porque fue censurado en un primer momento, debido a la «desafiante homosexualidad» contenida en esta pieza televisiva a medio camino entre la biografía de Oscar Wilde y la adaptación de la novela que da título al episodio (Fernández, 2010: 131).

¿Qué otro romanticismo sino el más enfermizo y perverso iba a marcar la obra de nuestro poeta? Desde su adolescencia, el amor y la ultratumba se habían presentado juntos. Y, en su madurez, por ambiguas e inevitables perversiones, llegarían a ser inseparables.

Aparte del carácter polémico de la vida y obra del escritor estadounidense, otro elemento subversivo es el que representa la aceptación de la dimensión terrorífica y fantástica de la poética de Poe dentro de una selección de obras canónicas heterogéneas, si tenemos en cuenta que en adaptaciones anteriores esa dimensión había quedado relegada a un plano secundario o inexistente, exceptuando, por supuesto, las versiones de Ibáñez Serrador. Ya en la presentación del episodio, el historiador, crítico y escritor Guillermo Díaz-Plaja se refiere a Poe como un «extraño visionario», que era, «en efecto, capaz de inventar toda la fantasía del terror», cuyos relatos «son como unos aparatos de relojería preparados para ceñirnos el alma de espanto». Se trata, pues, de una introducción que sitúa por fin la obra de Edgar Allan Poe en el lugar que le corresponde.

Aunque en la serie *Los libros* la presencia de lo fantástico fuera minoritaria, el hecho de incluir ejemplos como la biografía de Poe o los episodios «Cuentos de la Alhambra» y «El retrato de Dorian Gray»¹⁴⁰ en esta selección de obras canónicas de la literatura universal a los que se les da, además, una dimensión crítica, respalda la hipótesis de que los primeros años de la década de los setenta fueron cruciales para la evolución de lo fantástico televisivo hacia su *normalización*, una vez la audiencia se hubo acostumbrado a la presencia (creciente) de lo fantástico durante la segunda mitad de los años sesenta. Se dibuja así un escenario en el que los autores televisivos pueden plantearse propuestas más arriesgadas alrededor del año 1974, un momento en el que encontramos en la televisión tanto adaptaciones de clásicos fantásticos como los guiones originales de *Ficciones* y *Crónicas Fantásticas*, además de telefilmes como *El Televisor*, de Ibáñez Serrador.

Poe en El quinto jinete

Pese a la evolución que experimenta la recepción y representación de la poética de Poe en esta última pieza de Juan Tébar, dos años más tarde la audiencia española pudo ver

¹⁴⁰ Episodios inspirados en las obras homónimas de Washington Irving y Oscar Wilde, respectivamente, y en las biografías de dichos autores. El primero fue emitido el 25 de marzo de 1974. El segundo, rodado un año más tarde, se acabó emitiendo el 28 de diciembre de 1977.

en la pequeña pantalla una nueva adaptación de «El gato negro» que, si bien sí se situaba plenamente en el género del terror, volvía a eliminar elementos esenciales del relato original, demostrando la irregularidad con la que el escritor estadounidense fue visitado a lo largo de la historia de la televisión española. Esa nueva adaptación, escrita y dirigida por José Antonio Páramo, fue emitida el 17 de noviembre de 1975 en el espacio *El quinto jinete* (1975-1977), una serie a la que nos referiremos con mayor detenimiento en el capítulo 3.1.8. de esta tesis.

Esta adaptación sólo toma del original la escena en la que el protagonista mata a su mujer mientras perseguía al gato, la idea del emparedamiento del cadáver y, finalmente, los maullidos del animal a través de la pared. En la versión de Páramo, el protagonista, Crane, un jubilado amargado que sufre los continuos reproches de su esposa Drusilda, fruto del desgaste y de la rutina en la que está sumido su matrimonio, no tortura ni mata a ningún animal, simplemente ataca al gato de su mujer en un estallido de ira acumulada: cuando se dispone a golpear al gato con un hacha, Drusilda se interpone repentinamente y el protagonista acaba atravesando la cabeza de su mujer. Todo sucede accidentalmente y como consecuencia del odio que Crane siente hacia el gato, a quien su esposa trata mucho mejor que a él. Al culpar de algún modo a la mujer del carácter del hombre, esta adaptación vuelve a parecerse a la versión de Barrantes que ya mencionamos, y, de nuevo, elimina el espíritu de la perversidad¹⁴¹.

El episodio sigue enmarcándose en el género fantástico, pero por motivos distintos a los del texto original: una vez muerta y emparedada, la visión/aparición del cadáver resucitado de Drusilda acosa a Crane, hasta que éste enloquece y vuelve a sacar el cuerpo de la pared. Lo fantástico de este episodio se mantiene en la ambigüedad que se genera entre la posibilidad de que Crane se haya vuelto loco o que realmente su mujer siga amargando su existencia desde el más allá. El episodio concluye con una secuencia que muestra a Crane arrepentido y totalmente servicial con su mujer, a la que habla y sirve el desayuno mientras ésta se mantiene de espaldas al espectador en una mecedora, hasta que la cámara nos muestra un primer plano de su cara putrefacta, al estilo de la madre de Norman Bates en *Psicosis*. Quizá este final apunte más a la

¹⁴¹ Páramo volvió sobre Poe poco después de acabar la emisión de los 12 primeros capítulos de la serie, dirigiendo la adaptación televisiva de la obra de teatro *Israfel*, una biografía teatralizada de Edgar Allan Poe, escrita por Abelardo Castillo, y emitida el 9 de abril de 1976, en el espacio *Teatro*. Tal y como sucede con otras ficciones televisivas que llevan a la pantalla las vivencias de Edgar Allan Poe («El cuervo», en *Historias para no dormir*; «Eleonora», en *Hora once* y «Poe o la atracción del abismo», en *Los libros*), se mezcla en ellas sus vivencias ficcionalizadas con los motivos de algunas de sus obras más conocidas, subrayando el vínculo entre la vida y la obra del escritor fantástico.

posibilidad de la locura, pero ésta no queda del todo aclarada y, por tanto, esa vacilación (Todorov, 1970) mantiene esta pieza audiovisual en los márgenes de lo fantástico.

3.1.4. Gustavo Adolfo Bécquer en la televisión española

La prosa de Gustavo Adolfo Bécquer también tuvo una presencia destacada en los programas de Televisión Española dedicados a la adaptación de textos literarios. Ya entre diciembre de 1968 y enero de 1969 se emitió en el espacio televisivo *Novela* una miniserie de cinco episodios inspirados en el relato del autor sevillano «El rayo de luna», realizado por Pilar Miró a partir del guion de José María Rincón. Una producción que obtuvo una cálida acogida de la crítica:

Todo el vaho poético, legendario, inaprehensible de «El rayo de luna» estaba operante en la creación de Pilar Miró [...]. El ambiente, los escenarios, el misterio de Manrique, enamorado de un fantasma, de un rayo de luna, estuvo en esta «Novela», que demostró, además, que nada es imposible en TV si quien se responsabiliza con un empeño lo acomete con decisión, valentía y suficiencia (del Corral, 1969:57)

No obstante, no consideramos que «El rayo de Luna» sea una narración propiamente fantástica¹⁴². En este relato, como se recordará, el noble Manrique, introvertido amante de la soledad que pasa los días enclaustrado, abstraído en su desbordante imaginación, intuye una noche de verano la presencia de una mujer en las ruinas de los Templarios, una presencia blanca y evanescente que apenas tiene tiempo de ver desaparecer, y en quien reconoce a su mujer ideal. Por ello, emprende una precipitada e infructuosa búsqueda, siguiendo el camino que cree haber visto tomar a la vana sombra. Después de dos meses imaginando cómo será la mujer que no logra encontrar, un día se da cuenta de que su visión fue tan sólo una ilusión óptica provocada por la luz de la Luna, tras lo cual Manrique acaba de perder definitivamente la razón, o, en opinión del narrador, «lo que había hecho era recuperar el juicio» (Bécquer, 1993: 246). La explicación racional de la aparición impide, por tanto, que podamos enmarcar este relato en el género fantástico.

¹⁴² Muestra de ello es que la miniserie inspirada en esta narración se emitió en horario familiar, hacia las 17.00h.

La poética¹⁴³ de las narraciones de Bécquer parte de la tipología de cuento fantástico más abundante en la literatura española del siglo XIX, es decir, la legendaria, conformada por «cuentos fantásticos que desarrollan una leyenda tradicional o que imitan dicho género popular» (Roas, 2006: 159), un tipo de cuento que «fue producto de la revalorización romántica de las manifestaciones culturales tradicionales y del pasado nacional, que propició la recuperación y recopilación de las leyendas y de los cuentos folklóricos» (Roas, 2006: 159). Este cuento se caracteriza por una ambientación en un espacio rural y un tiempo alejado, normalmente la Edad Media, que es donde se desarrollan las leyendas que tiene como modelo (Roas, 2006: 160), y por la estructura de la narración enmarcada, donde «un narrador extradiegético refiere al lector una leyenda que escuchó (o leyó) cuando visitaba una población rural cualquiera» (Roas, 2006: 160), lo cual suele dar lugar a que se exponga una doble versión de los hechos: la sobrenatural y la escéptica de cada uno de los narradores.

Es en la segunda mitad del siglo XIX –momento en que Bécquer crea sus narraciones legendarias– cuando el cuento legendario fantástico se orienta hacia el género del terror:

Ese cambio se manifiesta en dos rasgos esenciales: por un lado, una mayor preocupación por la ambientación realista y cotidiana de los hechos y, por otro, una intensificación del efecto fantástico, lo que convierte dichos relatos en verdaderas historias de terror sobrenatural (Roas, 2011: 125).

Aunque en la mayoría de las narraciones legendarias de Bécquer el fenómeno que transgrede el orden de lo real proviene del imaginario cristiano, el escritor potencia el horror que supone la irrupción de lo sobrenatural, en detrimento de la intención moralizante que incluye este tipo de textos¹⁴⁴. Así, Bécquer se aleja del subgénero de lo maravilloso cristiano, conformado por narraciones legendarias en las que el prodigio no sólo tiene una explicación religiosa, sino que, además, «deja de ser percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático [el orden religioso] que coincide con el referente literario» (Roas, 2011b: 51).

Otra característica fundamental del subgénero de lo maravilloso cristiano es «la ausencia de asombro en narrador y personajes» (Roas, 2011b: 52), para quienes el

¹⁴³ Sobre la poética de lo fantástico de Bécquer, véase: Sebold (1989); Sebold (1994: IX-XXXII); Estruch (1994: 3-38); Jové (1997: 157-173); Roas (2011: 125-132); Roas (2011b: 96-99).

¹⁴⁴ Como señala Roas (2011b: 52-53), «la reelaboración literaria de tales leyendas, desarrollada a partir del Romanticismo, cargó de cierto componente fantástico a dichas narraciones, dejando en un plano secundario la intención edificante original, en beneficio del protagonismo de lo sobrenatural».

fenómeno «deja de causar escándalo al ser explicable dentro de la visión del mundo cristiana» (Roas, 2011b: 53). Por el contrario, los personajes y el lector de Bécquer sí se asombran e, incluso, se horrorizan en muchas de sus narraciones legendarias. Como señala Joan Estruch (1994: 12), el escritor logra tal efecto «dando a los temas fantásticos un tratamiento realista, creíble», adaptando «la leyenda romántica a una época en que el romanticismo exaltado ya no tenía credibilidad y se imponía una visión del mundo escéptica e irónica» (Estruch, 1994: 12). De este modo,

la leyenda pierde su carácter de ficción inocua para convertirse en auténtica literatura de terror, que logra conmover las defensas racionalistas del lector y hacerle entrar en el terreno de la ambigüedad [...] Aunque la ambientación de las leyendas de Bécquer es medieval, el tratamiento que en ellas recibe lo fantástico es plenamente moderno, mucho más cercano a Poe que a Zorrilla. Por eso, las típicas leyendas románticas nos parecen muy alejadas de nuestra sensibilidad, mientras las de Bécquer siguen impresionándonos (Estruch, 1994: 12)

Otro de los elementos que, como indica David Roas (2011: 125), permite situar las narraciones de Bécquer «más cerca de la órbita de Poe» es el «tratamiento realista de lo sobrenatural y lo macabro», así como el tono escéptico del narrador, que «hace “olvidar” que nos encontramos ante una leyenda» (Roas, 2011: 127), y cuyo principal objetivo es «provocar ese efecto terrorífico final característico del cuento fantástico puro» (Roas, 2011: 127).

Bécquer, no obstante, no utiliza el efecto fantástico con la misma intensidad en todas sus narraciones fantásticas, pues mientras textos como «El Cristo de la calavera» se mantienen casi por completo en el subgénero de lo maravilloso cristiano – exceptuando la descripción del terror que sienten los protagonistas ante la irrupción de lo sobrenatural, como comentaremos después–, otras narraciones como «El monte de las ánimas» constituyen un claro ejemplo de cuento fantástico moderno, donde lo legendario sólo sirve para apoyar el pasaje de terror que será descrito hacia el final de la narración –cuyo análisis también efectuaremos más adelante–.

Por lo tanto, centraremos nuestra atención en las adaptaciones de aquellos relatos de Bécquer que, o bien se enmarcan indudablemente en el género fantástico o, como mínimo, incluyen un elemento sobrenatural que provoca una reacción cercana al miedo metafísico en los personajes y en el lector/espectador. Nos referimos a las versiones televisivas de «El monte de las ánimas» (20 de junio de 1970) y «El beso» (22 de agosto de 1970) en *Hora once*; «La cruz del diablo» (14 de julio de 1973) y «El Cristo de la calavera» (5 de agosto de 1974) en *Ficciones*; y «La promesa» (3 de

diciembre de 1974) y «Maese Pérez el organista» (2 de febrero de 1975) en *Cuentos y Leyendas*.¹⁴⁵ De todos éstos, quizá los menos terroríficos sean «El Cristo de la calavera», «La promesa» y «Maese Pérez el organista», cuyos desenlaces son menos violentos que los demás, aunque, como veremos, mantienen cierto carácter cercano al terror.

Lo relevante de estos episodios es que, a diferencia de aquéllos que se inspiran en relatos de Edgar Allan Poe, estos sí respetan, por lo general, la vía de lo fantástico desarrollada en los textos originales, aunque con algunos matices que, como veremos más adelante, pueden alterar la intensidad del efecto fantástico. Por un lado, los guionistas y realizadores imitan el estilo con el que Bécquer elabora «literariamente asuntos o motivos recogidos de la tradición popular» (Izquierdo, 1993: 28), y traducen al medio audiovisual los recursos retóricos con los que el escritor sevillano da una apariencia legendaria a sus narraciones. Por otro lado, persiguen el mismo objetivo que sus cuentos: la verosimilitud, «la consecución de que el lector acepte lo sobrenatural como efectivo» (Sebold, 1989: 21). Nos referimos al «casi creer» del que habla el escritor en *Desde mi celda*, es decir, una «sensación de penoso malestar, a que vulgarmente podría llamarse preludio de miedo» (Bécquer, 2000: 145).

Con este fin, cumple un papel esencial en los cuentos legendarios de Bécquer la «dialéctica entre el escepticismo y la credulidad» (Sebold, 1989: 56) que se desarrolla en las intervenciones del narrador y en los diálogos. En ellos encontramos personajes racionales cuyo escepticismo va erosionándose paulatinamente hasta que no les queda más remedio que aceptar la existencia de lo preternatural, proceso que refleja la evolución que experimentará en paralelo el lector o, en el caso de las adaptaciones, el espectador¹⁴⁶. Con esta técnica, que por otro lado es habitual en el cuento fantástico moderno, «se les brinda a los lectores la posibilidad de la participación en diferentes niveles para que ni el más racionalista tenga que renunciar del todo a su querido escepticismo; con lo cual, estéticamente, sólo se refuerza la posible existencia del prodigio» (Sebold, 1994: XXVI).

¹⁴⁵ *El Quinto Jinete* también se inspiró en la prosa de Bécquer para realizar el episodio «La bruja» (escrito por Juan G. Atienza y dirigido por José Antonio Páramo, y emitido el 9 de febrero de 1976), que toma algunos de los motivos legendarios a los que se refiere el escritor en las cartas VI, VII y VIII recogidas en la obra *Desde mi celda*. Hablaremos de esta adaptación más adelante, en el capítulo dedicado a esta serie de televisión dirigida por José Antonio Páramo.

¹⁴⁶ Se forma así un «auditorio interior» que supone «el medio principal para la alegorización en el texto literario de la actitud del lector de éste, según pasa de escéptico a titubeante, y de titubeante a crédulo (o por lo menos receptivo)» (Sebold, 1989: 69).

La apuesta por una ambientación realista, otro recurso indispensable para conseguir que la revelación de lo fantástico sea verosímil, también es escrupulosamente respetada en las versiones televisivas de las *Leyendas* de Bécquer. En las narraciones originales, la descripción detallada de la inquietante atmósfera prepara gradualmente al lector para el encuentro con lo fantástico, cuya irrupción es más impactante cuanto más realista es la descripción del entorno, un mundo claramente identificable con nuestra idea de lo real. Si en el texto esta función corresponde sobre todo al narrador, en las adaptaciones audiovisuales esto se consigue gracias al uso de decorados y vestuarios miméticos, a los *planos detalle* y *trávelin* que exploran los espacios ominosos y al cuidado con el que se trabaja el ambiente sonoro de cada episodio. Sin duda la fidelidad con la que los autores televisivos adaptaron estos textos se vio propiciada por la plasticidad –o el carácter visual– de algunas de las narraciones recogidas en las *Leyendas* de Bécquer.

Bécquer en Hora once

Con el fin de evidenciar cómo se adaptaron estos elementos al medio audiovisual, comenzaremos analizando los relatos de Bécquer que el programa *Hora once* llevó a la televisión en 1970: «El monte de las ánimas», con guion de Alfredo Muñoz Sancho y dirección de Antonio Chic; y «El beso», dirigido por Luis Sánchez Enciso a partir del guion adaptado de Enique Brassó.

Como se recordará, *Hora once* constaba de un prólogo en el que se informaba a la audiencia sobre el texto en el que se inspiraba el episodio, poniéndola sobre aviso cuando éste presentaba elementos fantásticos. Estos prólogos tienen una función muy distinta a la que cumplen las introducciones en las narraciones enmarcadas de Bécquer, pues el propósito de éstas «no es introducir la aventura que se narra en las páginas restantes del cuento [...] sino preparar al lector en forma especial para su encuentro con lo sobrenatural» (Sebold, 1989:65). Además, todas las narraciones legendarias que publicó en el diario *El Contemporáneo* incluyen al inicio «apelaciones dirigidas al lector», cosa que Bécquer consideró necesario en un «diario eminentemente partidista, en el que la actualidad política llenaba la mayor parte del espacio, mientras las leyendas se situaban en un lugar secundario» (Estruch, 1994: 6). Son apelaciones a una

mentalidad moderna y escéptica que disfrute del placer estético de las leyendas aunque ya no sean creíbles.

Así sucede en la introducción de «El monte de las ánimas», cuyo narrador explica cómo, mientras daba forma literaria al suceso que le contaron «en el mismo lugar en el que acaeció», no podía evitar volver la cabeza con miedo, cuando «sentía crujir» los cristales de su balcón, «estremecidos por el aire frío de la noche» (Bécquer, 1993: 197). Nos predispone así para la lectura de un relato en el que la construcción del ambiente es fundamental para hacer dudar hasta al más escéptico, pues eso es, precisamente, lo que le sucederá al personaje de Beatriz, como describiremos un poco más adelante.

En vez de representar al escritor en tales circunstancias, la adaptación televisiva de «El monte de las ánimas» comienza con una voz en off que recuerda a la audiencia la popularidad de las *Rimas* y las *Leyendas* de Bécquer y, como siempre, advierte al espectador sobre el contenido fantástico de la pieza, citando al propio autor en su prólogo a las *Rimas*: «Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía». No obstante, no hace referencia explícita al carácter terrorífico del episodio que se verá a continuación. Creemos que esto puede deberse a que los autores de estos episodios asumieron que una parte de la audiencia conocía las incursiones en el género del horror de Gustavo Adolfo Bécquer, puesto que sus textos podían encontrarse fácilmente tanto en colecciones literarias de marcada aspiración canónica como en cabeceras populares especializadas en el género del terror¹⁴⁷.

En este relato, los dos jóvenes protagonistas, Alonso y su prima Beatriz, vuelven pronto de la cacería en el monte de las ánimas porque, siendo noche de difuntos, los sorianos temen los terribles sucesos que las leyendas atribuyen al lugar: las almas de los Templarios y los caballeros de Castilla «corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales» (Bécquer, 1993: 199) y no ha habido supervivientes entre los incautos que han pasado allí esa noche del año. Una vez cobijados en su hogar, y sabiendo que Beatriz dejará pronto Soria, Alonso le pide una prenda para poder

¹⁴⁷ Así, por ejemplo, en los años que nos ocupan, las *Leyendas* pueden encontrarse en editoriales como Labor (*Leyendas, apólogos y otros relatos*, en la colección «Textos Hispánicos Modernos», 1974), Mateu (*Leyendas*, en la colección «El escarabajo de oro», 1971), Editorial Libra (*Leyendas*, 1970), Susaeta ediciones (1974), etc. También podemos encontrar los relatos publicados de forma aislada en antologías de terror, como la *Antología de la literatura fantástica* de Bruguera (1968) y *Narraciones terroríficas* de Acervo (primera selección, 1961), así como en colecciones populares: *El extraño y otros relatos de terror*, en «Relatos de angustia y terror» de la editorial Petronio (1969); *La sonrisa de la muerte*, en «Biblioteca Oro-Terror» de la editorial Molino (1973), entre otras.

recordarla, y la joven, fría y altiva, pone a prueba el valor de su primo –burlándose sutilmente de sus supersticiones– engatusándolo para que regrese al monte de las ánimas en plena noche de difuntos a recuperar una banda azul que supuestamente ha perdido allí y ahora quiere regalarle. Mientras Alonso se marcha al monte, Beatriz no logra conciliar el sueño, pues pasa una noche terrorífica, plagada de extraños ruidos y sombras que le hacen dudar de sus convicciones racionales. Al llegar la mañana, Beatriz muere de horror cuando descubre en su habitación la banda ensangrentada. Y, como poco después sabremos, su alma es condenada a ser perseguida por las ánimas de los caballeros mientras corre en torno a la tumba de Alonso. Como vemos, para construir la historia Bécquer «se sirve de algunos motivos de origen tradicional, como el cazador maldito y el castigo de la mujer vanidosa» (Roas, 2011: 128), pero, en vez de quedarse en el ámbito legendario, «con ellos desarrolla una historia puramente fantástica, así como un tema muy presente en su obra: la mujer que impulsa al hombre a una transgresión que será castigada con la locura o la muerte» (Roas, 2011: 128).

La adaptación televisiva de «El monte de las ánimas» mantiene el carácter terrorífico del original, pero elimina el pasaje de la noche en vela de Beatriz, elemento que convierte el texto de Bécquer en un cuento fantástico moderno. El relato original se articula en torno a la progresiva transformación que durante la noche de difuntos experimenta Beatriz, quien, acosada por los extraños ruidos y sombras que se producen en el dormitorio, pasa del total descreimiento a la inevitable aceptación del suceso sobrenatural cuando ve la banda azul ensangrentada, visión que destruye su escéptica percepción de la realidad, y que le causa tal impacto que muere de terror. En el texto, la revelación de lo fantástico y la evolución de la joven resultan efectivas gracias a la construcción de la atmósfera:

El monte de las ánimas desarrolla, desde su comienzo, una atmósfera de misterio preparatoria del prodigio: el tañido de las campanas en la Noche de Difuntos, el fuerte azote del viento, una conversación de viejas dueñas al fuego de chimenea gótica en que se narran historias de brujas, tragos y aparecidos. Luego, en el Capítulo III, la descripción del terror de Beatriz [...]. Es una concentrada, tensa y magistral descripción del desarrollo del miedo en una persona ante la inminencia de un peligro desconocido y, por consiguiente, innombrable (Risco, 1982: 129).

Aunque en la adaptación televisiva también se advierte una notable «atmósfera de misterio», aquí Beatriz no sufre la citada transición del escepticismo a la credulidad. Ello se debe fundamentalmente a que su personalidad es muy distinta a la del personaje literario en el que se inspira. La Beatriz televisiva es presentada desde el principio como una joven siniestra que, tras sufrir un accidente la noche de difuntos en el mismo monte

al que huyó siendo niña, ve con sus propios ojos a los Templarios y a los nobles de Castilla, putrefactos muertos vivientes que perdonan su vida a cambio de una prenda de amor. Y cuando, a petición de Beatriz, su prometido Alfonso (sic) vuelve al monte para recuperar la prenda, el joven es sorprendido por la propia Beatriz, que lo apuñala con una sonrisa en los labios, siguiendo las órdenes de un ser horripilante que mediaba entre ella y los caballeros malditos.

Como podemos advertir, la Beatriz televisiva no sufre ninguna transformación porque tan pronto como experimenta la visión directa de lo fantástico acepta la existencia de lo sobrenatural, sin que esto parezca romper sus esquemas, y no duda en matar a su prometido –ya sea por voluntad propia o por la influencia de las ánimas– para librarse del acoso de los Templarios. Por el contrario, la Beatriz literaria es una mujer altiva e incrédula que, aunque ridiculice las supersticiones de su primo, en ningún caso pretende hacerle daño y, aún sin haber visto directamente a las ánimas, la certeza de su existencia acaba destruyendo su idea de lo real.

El gran logro del relato original es que «con una sorprendente economía de medios [...] y sin mostrar nada terrorífico de forma explícita, crea una atmósfera ominosa *in crescendo* pocas veces igualada en la literatura fantástica española» (Roas, 2011: 130). Y el desacierto de la adaptación televisiva es que prescinde precisamente de esa característica. Aquí, el acoso de las ánimas se reduce a una pesadilla que, si bien inquieta a Beatriz, no la destruye ni mental ni físicamente. Si se mantiene tanto la atmósfera misteriosa como el debate entre credulidad y escepticismo es gracias a la intervención de otros personajes de la versión audiovisual. En este sentido, contribuye a mantener el suspense una breve trama añadida que se va alternando con la principal: un hombre maduro narra a unos muchachos la leyenda del monte de las ánimas. Son éstos quienes cierran el episodio, cuando uno de los jóvenes irrumpe en su estancia a primera hora de la mañana para informarles de que acaban de encontrar los restos de una mujer (Beatriz) devorada por los lobos. En el episodio, el debate entre credulidad y escepticismo se desarrolla sobre todo en las reacciones de Alfonso, que vacila entre su miedo cerval a la leyenda del monte de las ánimas y su amor por Beatriz, aunque, como hombre racional que es, no acaba de creerse la explicación fantástica a la que ella atribuye la pérdida de su regalo de compromiso.

Por tanto, en esta adaptación lo que produce el efecto terrorífico y fantástico es, aparte del inexplicable impulso que lleva a Beatriz a matar a su prometido bajo el influjo de las ánimas, el impacto visual y conceptual de los monstruosos caballeros

muerdos. Y en la estética de lo monstruoso¹⁴⁸ representada en este episodio vemos una clara influencia de otra narración de Bécquer, «El Miserere», tanto en la caracterización de las ánimas como en la incorporación en el episodio de un elemento sonoro que recuerda al terrorífico *Miserere de la Montaña*, unos inquietantes cantos que atraen a Beatriz a las ruinas del templo del monte de las ánimas, y que podrían describirse tal y como el narrador de «El Miserere» se refiere a la música de los monjes en el relato original: «Comenzó a oírse un acorde lejano que pudiera confundirse con el zumbido del aire, pero que era un conjunto de voces lejanas y graves que parecían salir del seno de la tierra e irse elevando poco a poco, haciéndose de cada vez más perceptible» (Bécquer, 1993: 270).

Así pues, aunque esta adaptación presenta claras diferencias respecto a la trama de Bécquer, continúa conservando algunos rasgos fundamentales de su poética y se mantiene en los límites de lo fantástico, añadiendo incluso un mayor grado de horror físico. Aparte del decrepito aspecto de los Templarios y del frío asesinato que comete Beatriz, es especialmente amenazadora la caracterización del horrible ser que habla en nombre de las ánimas, cuya pálida y repulsiva piel, anguloso cráneo y dedos puntiagudos recuerdan al Nosferatu creado por F. W. Murnau.

No obstante, si «el acierto del autor sevillano es utilizar la leyenda como base sobre la que construir un cuento fantástico verdaderamente terrorífico» (Roas, 2011: 128), la adaptación televisiva se queda a medio camino en la construcción del horror propuesta por Bécquer, optando por el terror explícito en detrimento del sugerido. Creemos que esto puede deberse a que al traducir el texto al formato audiovisual quizá pensaron que sería preferible dar más acción a la trama. Pero eso no era incompatible con mantener el pasaje fundamental en el que se «explora la experiencia subjetiva del horror» (Roas, 2011: 132), pues anteriormente Ibáñez Serrador ya había experimentado exitosamente en televisión –en casi todos sus episodios– con largas secuencias de suspense en las que, sin pasar nada en particular, la tensión es insoportable.

«El beso», con guion de Enrique Brassó y Luis Sánchez Enciso, y emitido tan sólo dos meses después que «El monte de las ánimas», es mucho más fiel a la poética del cuento original, en el que los militares franceses se mantienen ajenos a toda

¹⁴⁸ Por la forma en la que son representados los caballeros y el ruinoso entorno en el que aparecen, la estética se acerca a lo que haría poco después Amando de Ossorio en la película *La noche del terror ciego* (1972), en la que también se advierten ciertas raíces becquerianas (Sala, 2010: 94), aunque no se trata de una adaptación directa de ninguna de sus narraciones legendarias pues, como afirma Iván Gómez (2013: 186): «Incluso cuando nuestro cine utilizaba atmósferas y ambientaciones cercanas a la imaginación de Bécquer, éste seguía ausente».

superstición y faltan al respeto a los muertos enterrados en el templo toledano que ocupan, sin sospechar el fenómeno imposible del que todos van a ser testigos: el golpe letal que la estatua mortuoria del caballero va a asestar al capitán francés que ha pretendido besar a la escultura que representa a su mujer.

En el episodio, al igual que en el relato, destaca el trasfondo irónico de este impactante desenlace: la estatua que mata al capitán francés que se ha propasado con su esposa¹⁴⁹ representa a un caballero que hizo la campaña de Italia con el Gran Capitán luchando en la batalla de Ceriñola, donde los españoles ganaron a los franceses. Resulta sarcástico que sea éste quien mate al capitán francés ahora que los franceses ocupan Toledo.

En el relato original son esenciales los comentarios del narrador que, por un lado, permiten el contrapunto necesario ante la actitud descreída e irrespetuosa de los soldados y, por otro, nos sitúan en una atmósfera ominosa, inquietante y propicia a lo fantástico que los militares no perciben pero sí el lector:

A cualquiera otro menos molido que el oficial de dragones, el cual traía una jornada de catorce leguas en el cuerpo, o menos acostumbrado a ver estos sacrilegios como la cosa más natural del mundo, hubiéranle bastado dos adarmes de imaginación para no pegar los ojos en toda la noche en aquel oscuro e imponente recinto, donde las blasfemias de los soldados, que se quejaban en voz alta del improvisado cuartel; el metálico golpe de sus espuelas, que resonaban sobre las anchas losas sepulcrales del pavimento; el ruido de los caballos, que piafaban impacientes, cabeceando y haciendo sonar las cadenas con que estaban sujetos a los pilares, formaban un rumor extraño y temeroso que se dilataba por todo el ámbito de la iglesia y se reproducía cada vez más confuso, repetido de eco en eco en sus altas bóvedas. (Bécquer, 1993: 350)

En la adaptación, para recrear la atmósfera ominosa se solventa la ausencia del narrador por medio de lentos movimientos de cámara que cargan de significado las sombras y rincones del decorado; la introducción, de nuevo, de cánticos misteriosos; y la presencia recurrente de un cuadro que representa a la Muerte y que se alterna con las escenas en las que se observa al militar examinando el templo.

Si en el texto es también el narrador quien subraya los gestos irrespetuosos de los franceses y, sutilmente, pone sobre aviso al lector sobre el peligro que entraña tal conducta, en el episodio se utiliza uno de los pocos diálogos añadidos al texto original para enunciar una advertencia claramente premonitoria, o que la audiencia puede identificar como un avance del desenlace de la historia. Se trata de las palabras que el

¹⁴⁹ Véanse las palabras que el capitán dedica a su mármoleo rival: «¡Brindo por el emperador y brindo por la fortuna de sus armas, merced a las cuales hemos podido venir hasta el fondo de Castilla a cortejarle su mujer, en su misma tumba, a un vencedor de Ceriñola!» (Bécquer, 1993: 360).

apostador dedica al capitán al inicio del episodio, cuando los acomoda en el templo: «Que la tropa respete lo poco que queda de esta iglesia. Los sacrilegios siempre se acaban pagando, y los muertos quieren dormir tranquilos en sus tumbas».

Las descripciones detalladas, el dinamismo de la acción y el ritmo de los diálogos convierten esta narración becqueriana en una de las más adecuadas para ser llevadas a la pantalla y seguramente este hecho propició que los autores televisivos optaran por no desviarse de la trama original y respetar la vía de lo fantástico de este relato, que llega a su punto culminante en el desenlace: la cara ensangrentada del capitán y el rictus de sorpresa que queda impreso en su rostro antes de desplomarse producen un impacto similar al del abrupto final del relato, en el que el narrador lo describe «arrojando sangre por ojos, boca y nariz» (Bécquer, 1993:362). Y el fenómeno imposible se revela ante la atónita mirada de los militares franceses, lo cual refuerza la veracidad de la historia relatada.

Bécquer en Ficciones

Siguiendo la apuesta de Brassó y Sánchez Enciso, los autores que decidieron llevar las leyendas de Bécquer al espacio *Ficciones* también optaron por ser fieles a la poética becqueriana, respetando la dimensión terrorífica de «La cruz del diablo» y situando «El Cristo de la calavera» más próximo a lo maravilloso cristiano que a lo fantástico puro.

En «La cruz del Diablo», Bécquer consigue que la revelación de lo fantástico sea verosímil gracias a la persistente enumeración de los extraños acontecimientos que se suceden en la historia pues, como afirma Sebold (1989: 31), la explicación fantástica se hizo cada vez más probable «por el sorprendente número de datos concretos que se observaron con los sentidos», es decir, por la sucesión de hechos siniestros relacionados con la armadura del Señor del Segre que, tras la muerte de su dueño, vuelve a verse implicada en los crímenes de una banda de delincuentes que acosa a la población, tal y como atestigua un buen número de personas.

Si en el relato es el guía del narrador quien transmite la historia, con el objetivo de explicar al viajero por qué evitó con tal vehemencia que éste rezara ante la llamada Cruz del Diablo, la versión televisiva prescinde de dicha introducción y, en su lugar, presenta a los dos personajes que conducirán la historia: el alcaide de Bellver y un

guerrero¹⁵⁰ que acude en su ayuda para poner fin al terror instaurado por el supuesto Caballero del Segre. Es en el diálogo entre estos dos personajes donde queda representada la dialéctica entre escepticismo y credulidad que tanto caracteriza la obra de Bécquer, y que es esencial en esta narración en particular para hacer verosímil la irrupción de lo fantástico. El buen caballero, que esgrime en la conversación su superioridad intelectual y social, ofrece una causa racional a todos los hechos insólitos descritos por el alcaide, pero éste, que pese a su inferior condición social se presenta como un hombre letrado, ha escuchado tantos testimonios y ha visto tantos fenómenos insólitos con sus propios ojos que no puede por menos de poner en duda el carácter natural de los sucesos que atormentan a la población. Más aún considerando que en el episodio es él quien mata al mal caballero con sus propias manos, lo cual hace todavía más sorprendente su retorno de los infiernos.

El asesinato del Caballero del Segre se integra en la conversación entre el alcaide y el buen caballero por medio de un *flashback*, lo cual supone un gran acierto de la realización del episodio, no sólo para romper el carácter estático de la larga secuencia en que dialogan los héroes del relato, sino también para que la audiencia presencie, con sus propios ojos, la muerte del Caballero del Segre, y se sume así a los muchos testigos que en el relato dan fe de los hechos y que, por acumulación, hacen más probable la explicación fantástica del fenómeno.

Toda esta sucesión de hechos insólitos apuntala la escena culminante en que apresan al supuesto Señor del Segre y, al abrir la visera del casco, se percatan de que no hay nadie dentro de la armadura, y ésta se desmonta y cae al suelo con gran estruendo. La reacción de todos los presentes es la misma en el relato que en su versión televisiva: todos huyen espantados. En el episodio, para dar más relevancia al triunfo de lo fantástico frente a la explicación racional, es el buen caballero, adalid de la razón frente a la superstición, quien abre la visera y exclama: «Esto es empresa más de Dios que de los hombres».

El desenlace de la historia es también bastante fiel al original, e igual de impactante, con las imágenes de las llamas y los gritos del Señor del Segre mientras se fragua la cruz con los restos de la armadura. La cruz del diablo, el *mal caballero* y la armadura encantada (Izquierdo, 1993: 157) son elementos de la tradición fantástica y

¹⁵⁰ En el relato original, el alcaide es sólo un personaje secundario y el caballero que acude en su ayuda está totalmente ausente.

del folklore español y europeo¹⁵¹, que aparecen tanto en el texto de Bécquer como en su adaptación televisiva. Parece, pues, que los relatos que potencian el carácter legendario por encima del terrorífico son, en general, más respetados en su transvase al medio televisivo.

Así sucede también con el elemento sobrenatural presente en «El Cristo de la calavera», más cercano aún a lo maravilloso cristiano que el relato anterior, si tenemos en cuenta que el punto culminante de esta narración es la intervención divina que evita que los protagonistas, unidos por una larga amistad, se enfrenten en duelo. Y, sobre todo, si consideramos que todo se resuelve en un final conciliador, alejado de los desenlaces negativos de los cuentos fantásticos. Es cierto que en el momento en el que se revela inequívocamente lo preternatural lo que sienten los personajes es un «profundo terror» (Bécquer, 1993: 285), pero ese miedo momentáneo no provoca un conflicto con su idea de lo real, ya que asumen el fenómeno como posible y lo interpretan como una señal del cielo para que no se peleen¹⁵². Por eso afirmamos que, pese a la secuencia terrorífica frente al Cristo de la calavera, este relato se aleja más de los postulados fantásticos más que «La cruz del diablo», en cuyo final también triunfa «el bien» pero dejando un poso de terror en el espectador al oír los gritos que acompañan la fabricación de la cruz a partir de las piezas de la armadura maldita.

El problema que observamos al analizar el episodio «El Cristo de la calavera» es que el pasaje del enfrentamiento frustrado entre Lope y Alonso es menos terrorífico en la adaptación que en relato de Bécquer. El episodio sustituye la voz indescifrable, «medrosa y sobrehumana» (Bécquer, 1993: 285) que acompaña el tercer apagón por un coro angelical que, aunque inquieta igualmente a los duelistas, tiene en ellos un efecto menos ominoso que el descrito en el texto original:

Al oírlos ambos jóvenes se sintieron poseídos de tan profundo terror, que las espadas se escaparon de sus manos, el cabello se les erizó y por sus cuerpos, que estremecía un temblor involuntario, y por sus frentes, pálidas y descompuestas, comenzó a correr un sudor frío como el de la muerte. (Bécquer, 1993: 285)

¹⁵¹ El motivo de la armadura encantada proviene del cuento legendario europeo, concretamente del escritor alemán G. A. Bürger, autor de la balada *Lenore* (1774), que «si bien no cultivó la narrativa fantástica acabó siendo convertido en uno de los pioneros del género» (Roas, 2006: 128).

¹⁵² Así lo asumen los protagonistas del relato: «Dios no quiere permitir este combate, porque es una lucha fratricida, porque un combate entre nosotros ofende al cielo ante el cual nos hemos jurado cien veces una amistad eterna» (Bécquer, 1993: 285).

Pese a todo, el episodio comparte con el texto de referencia el especial cuidado en los detalles que permiten que el hecho preternatural sea verosímil y, a la vez, sorprendente. Nos referimos sobre todo al realismo de los decorados, del vestuario de época, de la música y de la ambientación general del episodio. Pero también a la forma en que se subrayan ciertos elementos de la trama, como cuando se hace mayor hincapié en la larga amistad que une a Lope y Alonso, o cuando se enfatiza el carácter orgulloso de Irene de Tordesillas. Todo ello refuerza la explicación providencial de los apagones ante el Cristo de la calavera.

Según Joan Estruch, «El Cristo de la calavera» es uno de los cuentos de Bécquer más cercano a los cuentos románticos de la primera mitad del XIX, porque en él el escritor «cae en la mera reconstrucción histórica y se muestra mero deudor de Zorrilla», mientras que en las otras «la leyenda se convierte en vehículo de su atormentada subjetividad, con lo que el relato cobra una fuerza existencial similar a la de las *Rimas*» (Estruch, 1994: 11).

Bécquer en Cuentos y Leyendas

El espacio *Cuentos y Leyendas*¹⁵³ también apostó por respetar, en gran medida, la poética de las narraciones fantásticas de Gustavo Adolfo Bécquer, cuya presencia¹⁵⁴ era indispensable en este programa, si tenemos en cuenta el «fuerte componente de divulgación cultural y de reivindicación de un imaginario nacional autóctono que había en la serie» (Fernández, 2010: 313). Y eso teniendo en cuenta que, según Luis Miguel Fernández (2010: 315), algunos de los directores de *Cuentos y Leyendas* «se sirvieron de la libertad que TVE les concedía para, en el uso de su independencia creadora, elaborar unos productos que tenían menos que ver con el texto literario de origen que

¹⁵³ *Cuentos y leyendas* emitió una primera temporada entre 1968 y 1969 (reemitida en 1972) y produciría nuevos episodios entre 1974 y 1976. Los textos originalmente fantásticos adaptados en esta serie son, en proporción, mucho más escasos que los emitidos en *Hora once* y *Ficciones*. Dentro del periodo que estudia la presente tesis, encontramos «La promesa» (3/12/1974) y «Maese Pérez el organista» (9/1/1975), basados en los textos homónimos de Gustavo Adolfo Bécquer, y «El estudiante de Salamanca» (19/12/1975), de José de Espronceda. La serie contó con otros episodios que incluían elementos sobrenaturales pero que no podemos enmarcar plenamente en lo fantástico, como «La leyenda del conde de Olmedo», de Lope de Vega, cuya adaptación fue emitida el 17 de octubre de 1975; así como relatos terroríficos que en realidad no contienen elementos sobrenaturales, como «El regreso», de Emilia Pardo Bazán, emitido el 28 de noviembre de 1975.

¹⁵⁴ *Cuentos y Leyendas* también exploró la poética de Bécquer más tarde en un episodio titulado «Desde mi celda» (emitido el 6 de febrero de 1976), una propuesta audiovisual en la que se mezclan datos sobre la biografía y el proceso creativo del escritor.

con sus propias preocupaciones estéticas». No es este el caso de «La promesa» y «Maese Pérez el organista», cuya realización es bastante clásica –no supera en experimentación formal a *Hora once* ni *Ficciones*¹⁵⁵– pero aprovecha el mayor despliegue de medios con que contaba este espacio para reproducir ambientes realistas que permitieran la reconstrucción de la atmósfera becqueriana.

Tampoco debemos perder de vista la experiencia en el género fantástico televisivo con la que ya contaban los directores de «La promesa» y «Maese Pérez el organista» (Josefina Molina y Antonio Chic, respectivamente), así como sus guionistas (Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano, en el primer caso; Enrique Brassó, en el segundo), pues sin duda no les fue difícil captar y plasmar en la pantalla los rasgos esenciales de la poética de lo fantástico de los originales de Bécquer.

El argumento del episodio «La promesa» respeta en gran parte el homónimo texto de Bécquer, en el que la mano muerta de Margarita asiste y protege a Pedro – Conde de Gómara– de los peligros de la guerra, para devolverlo sano y salvo a su tierra y que pueda cumplir la promesa de casarse con ella y liberarla, de ese modo, de la deshonra que la ha llevado a la tumba: sus hermanos la mataron cuando descubrieron el carácter noble de su amante, condición que ella misma desconocía, pues Pedro se hizo pasar por escudero para hacer creer a la campesina que podría casarse con ella. Tanto los elementos que coinciden con el relato como los añadidos refuerzan el efecto fantástico que gira en torno a la aparición de la mano, como veremos a continuación.

En primer lugar cabría destacar una secuencia, añadida a la trama original, en la que el protagonista y varios miembros de la corte debaten sobre si deben dar crédito o no a los hechos preternaturales de los que hablan tradiciones orales y escritas. Lo relevante de esta secuencia es que Pedro es el más escéptico de todos, pues será él quien, a lo largo de la historia, verá cómo la irrupción de lo fantástico acaba desmoronando su seguridad en la razón. Aunque no encontramos este pasaje en el texto de Bécquer, lo cierto es que se ajusta perfectamente a la poética del escritor, en la que paulatinamente se va haciendo dudar al personaje incrédulo –con quien el lector se siente identificado– para hacer verosímil la posibilidad de lo sobrenatural. Además, algunos comentarios de este diálogo resultan premonitorios –«tales casos se dan cuando

¹⁵⁵ *Cuentos y Leyendas* supuso, junto con *Los libros*, la incorporación en la Primera Cadena de un modelo «iniciado y desarrollado en la segunda, el antiguo UHF», que «se servía de directores de cine a los que se dejaba mucha más libertad para expresar su propio universo y para investigar sobre el lenguaje de la imagen, de la que hubiesen podido tener en el cine o en los programas habituales de la primera cadena» (Fernández, 2010: 313).

la muerte llega a causa de una gran sinrazón»— y por tanto forman parte de la construcción de la atmósfera propicia a la irrupción de lo fantástico que también es característica en Bécquer.

En el relato se juega brevemente con la posibilidad de la locura del conde, aunque al final se revela lo fantástico; mientras que en el episodio pronto se deja claro que se trata de un hecho preternatural, pues la audiencia ve la mano fantástica antes que Pedro; e incluso vemos cómo al enterrar a Margarita ante muchos testigos su mano emerge de la tierra, provocando la huida de todos los presentes, motivada por el terror a lo inexplicable.

El episodio incluye otros añadidos que tienen por objeto alargar la acción. Destacan sobre todo los minutos que ocupa el romance de Pedro y Margarita, estrategia que sin duda responde a la necesidad de hacer la historia más atractiva para la audiencia. Pero también merece mención la decisión de dar más voz y carácter a la protagonista femenina, que en su versión televisiva muestra cierta resistencia a la presión que ejercen sus hermanos sobre ella, aunque igualmente acabarán matándola cuando descubran su relación con el Conde de Gómara. Esto permite pensar en la crítica social que incluyeron algunas de las historias de la serie, como ya apuntó Luis Miguel Fernández, para quien (2010: 316) «se advierte en un buen número de ellas una mirada crítica ante los atavismos y la miseria moral de la sociedad española, caracterizada por comportamientos basados en el engaño y la práctica de ciertos vicios (la avaricia, el egoísmo, la envidia, la ambición, etc.)». En el episodio, Margarita no solo gana fuerza, sino que además es vengada: Pedro condena a sus hermanos a ser abandonados en un pozo. Pero esto también responde al estilo personal de Josefina Molina, en cuyas adaptaciones siempre se le da a la mujer una voz que en el original apenas tiene. Aparte de este ejemplo que acabamos de observar, podemos mencionar al respecto la versión televisiva de «Eleonora», donde la joven se manifiesta desde el Más Allá no suspirando «en los vientos vesperales» ni colmando el aire «con el perfume de los incensarios angélicos» (Poe, 2009: 280), sino con las duras palabras que dedica a Edgar acusándolo de haberla olvidado tan pronto. Otro ejemplo sería la Madeline de «El hundimiento de la casa Usher», que de no pronunciar palabra en el original pasa en el episodio televisivo a recitar un extenso monólogo en el que confirma su locura y comparte sus miedos y angustias con el espectador. De tal modo, y sin que ello provoque cambios sustanciales en el argumento, en las obras de Josefina Molina la mujer adquiere un papel de mayor relevancia y carácter, lo cual contrasta con la perspectiva

eminentemente androcéntrica de la mayoría de las ficciones televisivas fantásticas del periodo, y no sólo en el caso de las adaptaciones de textos decimonónicos, sino también en el de los episodios originales que comentaremos más adelante.

El frío e inquietante final de «La promesa», en el que el Conde se casa con la difunta Margarita a su pesar –con un visible temblor en las manos, aprensión y lágrimas en sus ojos–, también respeta la poética becqueriana: con este gesto Pedro resuelve el agravio, la deuda contraída con Margarita, pero lo que ya no podrá recuperar es su confianza en la razón, pues ha tenido que rendirse ante la evidencia de lo fantástico, como así se han visto obligadas a hacerlo todas las personas que presenciaron cómo la mano volvía a quedar enterrada después de recibir la sortija matrimonial de manos del Conde. Éste es el trasfondo del texto de Bécquer y, también, de la adaptación televisiva.

Otro relato en el que una manifestación de ultratumba fascina a quienes la presencian es «Maese Pérez el organista» que, como decíamos, también fue adaptada en *Cuentos y leyendas*, ya en 1975. Se emitió en pleno periodo navideño, coincidiendo con la festividad en la que se desarrolla el texto original, lo cual contribuyó sin duda a envolver a la audiencia en la atmósfera mágica del relato.

«Maese Pérez el organista» narra el milagro que tiene lugar en una modesta iglesia cuando, al morir su virtuoso organista en mitad de la misa del gallo, los feligreses vuelven a escuchar su inconfundible interpretación justo un año más tarde, coincidiendo con la misma celebración religiosa, y a pesar de que la persona a quien se encarga ejecutar la pieza esta vez es un músico mediocre conocido por su mezquindad. El carácter milagroso del prodigio se desvela un año después, cuando Lucía, la hija del Maese Pérez, se dispone a sustituir a su difunto padre en el acompañamiento musical de la misa del gallo, pues es ella quien desvela (primero a la madre superiora y después a toda la parroquia) que el órgano está sonando solo, que es el espíritu de Maese Pérez quien está interpretando la pieza.

Esta adaptación difiere muy poco del texto original, poniendo en boca de varios personajes lo que en el relato narra la feligresa a su vecina doña Baltasara a propósito de los conciertos de Navidad de Maese Pérez, aunque continúa siendo ella quien lidera las sospechas acerca del auténtico origen de la música que pudieron escuchar durante la supuesta interpretación del torpe organista bisojo, inexplicablemente idéntica a la del difunto Maese Pérez.

Como sucedía en la adaptación anterior, aquí el diálogo entre el incrédulo que empieza a vacilar y el que intenta disuadir a su interlocutor de la posibilidad de lo

fantástico se ve respaldado por lo que la imagen muestra de forma directa: cuando Lucía, hija del difunto maese Pérez, describe a la madre superiora la visión fantástica de su padre muerto tocando el órgano, podemos ver la aparición por medio de un flashback. Y de esa forma el espectador empatiza con Lucía y se convierte también en testigo del hecho sobrenatural.

Pese a la fidelidad con la que los autores de este episodio se ciñen a la poética de Bécquer, aprovechando los recursos que les brinda el medio televisivo para reforzar el efecto fantástico, se hace patente la dificultad que supone traducir al ámbito audiovisual el efecto que produce el prodigio de la música de Maese Pérez, cuya excepcionalidad sólo podemos apreciar por los comentarios de los personajes y el narrador: «Era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo» (Bécquer, 1993: 224). En la narración de Bécquer la música es un elemento que por sí solo conecta con lo imposible, con lo fantástico (y así lo aplica también la banda sonora en «El monte de las ánimas» y en «El beso»). Pero es imposible reproducir en un órgano real el carácter sobrehumano de la música de Maese Pérez descrita en el relato, lo cual impide que la audiencia pueda percibir por sus propios sentidos qué es lo que hace única la interpretación del organista. En el episodio sólo conocemos la excepcionalidad de esta música a través de los diálogos de los feligreses. De modo que en la versión televisiva lo fantástico ya no reside tanto en la naturaleza celestial de la música de Maese Pérez, como en su reproducción exacta una vez muerto el organista, y el misterio que se cierne en torno a este milagro.

No obstante, ello no implica que el episodio resulte menos fantástico. De hecho, y a diferencia de las adaptaciones anteriores, éste sí incorpora una introducción narrada en off que, a la manera del narrador becqueriano, pero sin copiar lo que dice en el relato original, prepara a la audiencia para lo fantástico:

la [historia] de hoy narra un hecho que nunca podremos saber si fue cierto o si se basó en una deformación de la realidad. Sus personajes la contaron de muy diversas maneras, dando por seguro lo que era mera suposición.

La prevalencia de lo fantástico legendario

Llegados a este punto, cabría reflexionar sobre las causas que llevaron a tan diversos guionistas y realizadores a respetar, con algunos matices, el carácter fantástico –o

maravilloso cristiano, según el caso— de los textos originales becquerianos, teniendo en cuenta que no obraron así con otro de los autores más adaptados, Edgar Allan Poe.

Ya hemos comentado anteriormente que la mayoría de versiones televisivas de relatos del autor norteamericano pasaron por un proceso de racionalización o de reducción del efecto fantástico porque sus adaptadores consideraron que el *espíritu de la perversidad* en que se basan sus textos no era adecuado al horizonte de expectativas de la audiencia, según se desprende de sus prólogos y del tratamiento que hacen de lo fantástico en dichos episodios.

Ese proceso de racionalización no se da en las adaptaciones de los textos de Bécquer, que en su paso a la pantalla conservan siempre su carácter sobrenatural de origen legendario, así como los elementos prodigiosos derivados del imaginario cristiano, donde el fenómeno sobrenatural es interpretado como un milagro (improbable, pero no imposible). Sin embargo, en aquellos relatos en los que Bécquer utiliza los elementos legendarios simplemente como pretexto para construir un relato terrorífico, plenamente enmarcado en el género fantástico en su versión más moderna, las adaptaciones televisivas que hemos analizado suelen quedarse en el ámbito del cuento legendario más tradicional, sin aprovechar todo el potencial que los textos de Bécquer ofrecen en cuanto a la construcción de la atmósfera terrorífica que permite que el efecto fantástico se produzca con mayor eficacia. No por ello estamos diciendo que estas propuestas dejen de ser terroríficas ni fantásticas, sino que, en general, se centran más en «los juegos moralizantes» más propios «de las leyendas fantásticas de la primera mitad del siglo XIX» (Roas, 2011: 132) que en explorar «la experiencia subjetiva del horror»¹⁵⁶, es decir, justo a la inversa de lo que realiza Bécquer en sus relatos más modernos.

No obstante, esa dimensión moralizante no prevalece en todas las versiones televisivas de la obra de Bécquer. En ese sentido, habría que subrayar dos excepciones: «El beso» y «El monte de las ánimas». «El beso» es una de las adaptaciones más cercanas al relato original de Bécquer, que por otro lado es el menos legendario, al estar ambientado a principios del siglo XIX. En este relato el tono moralizante existente pasa a un segundo plano para orientar toda la tensión del episodio hacia el sangriento y fantástico desenlace que hemos descrito anteriormente. En cuanto a la adaptación de «El monte de las ánimas» (que, significativamente, se ambienta en su versión televisiva en

¹⁵⁶ Ya nos hemos referido anteriormente a este concepto (Roas, 2011: 132)

el siglo XIX, y no en la Edad Media, que es la época en la que se desarrolla el relato original), aquí el castigo que sufre Beatriz no es tan evidente, porque lo último que sabemos de ella es que ha aparecido muerta, aparentemente devorada por los lobos, en el monte de las ánimas, pero no sabemos si su alma ha sido condenada para toda la eternidad, cosa que sí nos es relatada en el cuento de Bécquer. En todo caso, cualquier moraleja que pudiera ser atribuida a esta ficción carece de importancia al destinar el episodio todos sus esfuerzos a aterrorizar al espectador. Aunque, como ya hemos comentado, las estrategias para lograr tal objetivo difieren del original, y no porque en este episodio en concreto se potencie lo legendario, sino por la elección de la amenaza física y el impacto visual en detrimento de la introspección de los personajes en torno a su experiencia fantástica.

La atenuación de lo fantástico en las adaptaciones de los relatos de Bécquer responde, pues, a diversos factores. Por un lado, el hecho de que lo legendario¹⁵⁷ ocupara un lugar destacado en las series televisivas basadas en la adaptación de clásicos de la literatura debió de *contaminar*, en mayor o menor medida, el tratamiento de lo fantástico en textos no necesariamente enmarcados en lo fantástico legendario. En un espacio como *Cuentos y Leyendas* es aún más evidente que se potencie lo legendario autóctono, teniendo en cuenta que el programa tenía como objetivo convertirse en una antología de cuentos representativos del canon literario español. Otro factor que pudo influir en la potenciación de lo legendario en las adaptaciones becquerianas (en detrimento de lo fantástico moderno) es la asunción por parte de los autores de que quizá un sector de la audiencia conociera leyendas similares a las referidas en los textos originales, pues en tal caso la ficción conectaría con el imaginario propio del espectador. Si bien es cierto que, probablemente, muchos espectadores ya nacidos en la ciudad –y, por tanto, alejados del contexto rural– desconocieran esas leyendas, lo que sí compartía el público era el imaginario católico que aparece en los textos del escritor sevillano. Eso sí explicaría que se potenciara la dimensión cristiana en la mayoría de adaptaciones televisivas becquerianas. Así, por ejemplo, el episodio «Maese Pérez el organista» termina con una voz en off –ausente en el original– que subraya el carácter cristiano del prodigio: «Sor Lucía comprendió en la oración y el recogimiento que los caminos del Señor son infinitos y que, a veces, su silencio nos marca el sendero más directo para llegar a él».

¹⁵⁷ Aunque cabe recordar que, en el ámbito de lo fantástico, la adaptación de textos canónicos extranjeros era mucho mayor que la adaptación de clásicos de la literatura española.

Pese a las diferencias respecto a los textos de referencia, no hemos de olvidar que cualquier adaptación a otro medio normalmente conlleva tener que eliminar algunos elementos que forman una parte importante del texto original: «Saber sacrificar es una de las virtudes del buen guionista, por mucho que dicho sacrificio no sea gratuito» (De Felipe y Gómez, 2008: 50). Lo interesante es observar cómo la transformación que experimentan estos relatos en su paso a la pantalla perfila un tipo de fantástico con el que los guionistas y realizadores esperaban conectar con el público, independientemente de que éste estuviera o no familiarizado con el texto original. Por mucho que, en este proceso, algunas adaptaciones perdieran precisamente los pasajes y elementos de los que depende su carácter plenamente fantástico, ya fuera por la necesidad de adaptarse a los gustos del espectador medio o por priorizar la experimentación formal sin tener en suficiente consideración el sentido original del texto.

3.1.5. *La cabina* (1972): el primer gran éxito de lo fantástico cotidiano

En paralelo al progresivo aumento de adaptaciones televisivas de textos fantásticos clásicos, algunos autores vieron las posibilidades expresivas del género como forma de representación de los miedos contemporáneos de la sociedad española y apostaron por argumentos originales que, con una ambientación cotidiana y plenamente reconocible por los espectadores, lograrse aterrorizar y conmover el ánimo del público. El director y guionista Antonio Mercero y el escritor, guionista y realizador José Luis Garci fueron pioneros en la experimentación con lo fantástico cotidiano en la televisión española, con un medimetraje que obtuvo importantes premios internacionales y una gran repercusión en la audiencia: *La cabina*, cuyo estreno en TVE tuvo lugar el 13 de diciembre de 1972 a las diez de la noche.

Antonio Mercero ya había conseguido una mención especial y el premio UNDA en el Festival de Montecarlo por su telefilme *Simposium para la paz* –coescrito con Miguel Pérez Calderón–, un reconocimiento que le valió la confianza de los responsables de TVE. El director guipuzcoano, formado en la Escuela Oficial de Cinematografía, comparte con Narciso Ibáñez Serrador su interés por desarrollar en TVE un lenguaje propio del medio televisivo, que ponga las técnicas cinematográficas al servicio de los ritmos y los gustos de la audiencia de la pequeña pantalla. Mercero, como Ibáñez Serrador, supo crear ficciones populares y originales (García de Castro, 2002: 66), como las series *Crónicas de un pueblo* (1971), *Este señor de negro* (1975-1976), *Verano azul* (1981-1982) y *Farmacia de guardia* (1991-1995). Por eso es uno de los realizadores más conocidos e influyentes de la historia de la televisión española.

Antonio Mercero afirma en la presentación de una reemisión de *La cabina*¹⁵⁸, que se le ocurrió el motivo principal del medimetraje mientras rodaba un *sketch* humorístico con José Luis Garci y Horacio Valcárcel. Si bien en ese momento imaginó la historia como una comedia, al vislumbrar el terrorífico desenlace fue cuando se decidió a llevar el argumento a la televisión, y se puso en contacto con José Luis Garci para redactar el guion entre los dos.

A principios de los años setenta José Luis Garci empezaba a ser conocido por los lectores y escritores españoles interesados en género de la ciencia ficción. Por un lado,

¹⁵⁸ En el espacio *El voltio*, emitido en La 2 en enero de 1993.

por sus relatos, publicados algunos de ellos en prensa y en fanzines¹⁵⁹, y recogidos después en los libros *Bibidibabidibú* (Ediciones CuentAtrás, 1970) y *Adam Blake* (editorial Miguel Castellote, en 1972), este último con prólogo nada menos que de Narciso Ibáñez Serrador. Por otro lado, por sus reportajes y artículos que contribuyeron a dar difusión al género¹⁶⁰, como los que publicó en la sección de ciencia ficción de la revista *SP*, un espacio coordinado por el propio Garci que contribuyó en la popularización del género en España, al formar parte de una revista generalista de cierta difusión. Por todo ello, la revista *Nueva Dimensión* le otorgó un premio valorando su dedicación divulgativa en 1969, y Rafael Llopis destaca su nombre entre los pocos autores contemporáneos que menciona en su *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*:

En Madrid, José Luis Garci y Carlos Buiza escriben excelentes cuentos fantásticos –más bien líricos los del primero, más bien críticos los del segundo– que a menudo inciden claramente en temas terroríficos. Ambos, aunque fundamentalmente aficionados, empiezan a ser conocidos por el gran público. También, como buenos aficionados, se esfuerzan por dar a conocer –en la colección CuentAtrás editada por ellos– obras fantásticas de autores nacionales y extranjeros (Llopis, 1974: 333).

Todos estos reconocimientos se suceden en un momento en el que la ciencia ficción española estaba experimentando un cierto auge, desde mediados de los años sesenta, en el ámbito literario¹⁶¹. Se trata de un género que, como afirman Roas y Casas (2008: 37-38), muchos autores van a emplear con frecuencia para «criticar la sociedad de consumo y la deshumanización del mundo actual», y que va a ser cultivado por un buen número de autores que tenían la intención de «conquistar al público lector, mejorar la comunicación entre el intelectual y la sociedad, y hacer rentable la actividad literaria».

El apogeo de la ciencia ficción española queda recogido, por ejemplo, en los coloquios sobre el género publicados en *La estafeta literaria*¹⁶², en los que dieron su opinión sobre el desarrollo del género autores tan diversos como Francisco García

¹⁵⁹ Cabe destacar su participación en el Fanzine *CuentAtrás*, lugar de encuentro de otros autores que van a influir en la poética de lo fantástico y otros géneros afines desarrollada en la televisión de los años sesenta y setenta, como Carlos Buiza y Juan G. Atienza.

¹⁶⁰ Además, en 1971 publicó el ensayo *Ray Bradbury, humanista del futuro*, en la colección Scorpion de la editorial Ediciones Helios.

¹⁶¹ Algunos escritores españoles que experimentan con la ciencia ficción en esos años son Juan José Plans, Manuel García-Viñó, Esteban Padrós, Paulino Posada, Daniel Sueiro y Domingo Santos (Roas y Casas, 2008:37; Saldías, 2015).

¹⁶² Nos referimos al coloquio publicado en el n° 390 de *La Estafeta literaria* (24 de febrero de 1968) y a otro que fue publicado en la misma revista el 15 de mayo de 1973.

Pavón, Juan José Plans, Juan Tébar, Juan García Atienza, Luis Vigil, Domingo Santos, Carlos Buiza y el propio José Luis Garci, entre otros. En esos coloquios reproducidos en prensa se hace evidente que cuando estos escritores y periodistas hablan de «ciencia-ficción» se refieren en realidad a un campo más amplio en el que se incluye también lo fantástico. Por ejemplo, en el coloquio publicado en *La Estafeta Literaria* del 24 de febrero de 1968, José Luis Garci menciona entre sus obras de ciencia ficción favoritas el relato «La biblioteca de Babel», de Jorge Luis Borges, y el libro *Historias de Cronopios y de famas*, de Julio Cortázar. En algunas ocasiones, no obstante, advierten ciertas diferencias dentro de lo que ellos consideran un mismo género. Así, por ejemplo, Juan José Plans explica en un coloquio posterior de la misma publicación (15 de mayo de 1973) su forma de entender la diferencia entre lo fantástico y la ciencia ficción en los siguientes términos: «Si hablamos de géneros puede tomarse la ciencia ficción como la forma más moderna de lo fantástico, como la rama más joven, más actual, dentro del árbol de la literatura fantástica, ya que posee todos los ingredientes de esta literatura, pero completamente actualizados».

Por tanto, para estos autores lo que nosotros consideramos fantástico cotidiano estaría enmarcado en lo que ellos llaman ciencia ficción. Es importante hacer esta aclaración para entender que en este auge genérico del que habla la prensa también se incluye el desarrollo de lo fantástico cotidiano¹⁶³, categoría en la que podemos enmarcar el medimetraje de *La cabina*, así como otras ficciones televisivas que van a ver la luz en los años setenta.

Considerando la presencia creciente de lo fantástico y la ciencia ficción en la televisión española, José Luis Garci y Antonio Mercero se plantean el argumento de *La cabina* como algo más que un telefilme aislado. Según Juan Carlos Ibáñez (2006: 46), «en su origen se piensa [en *La cabina*] como un episodio de una serie ideada por ambos, a la que también pertenecen los argumentos de dos obras posteriores del *teleasta* donostiarra, *Los pajaritos* [1973] y *La Gioconda está triste* [1977]». Ibáñez (2006: 46) añade que, según los autores, «el hilo conductor del proyecto de la serie era la irrupción de situaciones insólitas en un entorno cotidiano, por el que desfilan personajes próximos al espectador». Una serie que debía haberse llamado *Trece pasos por lo insólito* —una

¹⁶³ Este desarrollo va a ser más visible en literatura que en televisión española, pues en este medio la forma predominante de lo fantástico va a seguir siendo la adaptación de clásicos del XIX.

propuesta de trece episodios, extensión habitual en este tipo de producciones, como *Doce cuentos y una pesadilla*—, pero la serie como tal no llegó a materializarse¹⁶⁴.

Cuando Mercero y Garci presentaron el guion de *La cabina* a TVE, la cadena¹⁶⁵ decidió dar un fuerte apoyo a la propuesta para poder presentarla en concursos internacionales. No es de extrañar que los responsables de la corporación televisiva vieran el potencial de un guion que tenía mucho en común con otros telefilmes que habían proporcionado premios a la cadena, como *Un mundo sin luz* (Placa de Oro y Premio del Jurado en el Festival Internacional de TV de Berlín de 1965) y *El asfalto* (Ninfa de Oro y premio UNDA en el Festival de Montecarlo de 1966)¹⁶⁶. Estas ficciones comparten, además del carácter no mimético, un espíritu crítico, basado en una moral universal que agradaba a los jurados de dichos festivales y que daba al régimen dictatorial español la apariencia de cierta libertad de expresión de cara al exterior. Con esa clara intención de obtener repercusión y reconocimiento, la cadena proporcionó «medios de producción inusuales como el rodaje en color y un presupuesto de cuatro millones de pesetas» (Ibáñez, 2006: 46). Además, la emisión de esta obra fue precedida por una «intensa campaña de promoción, inédita hasta el momento (antes de su emisión es proyectada a la prensa en salas de Madrid y Barcelona)» que «convierte su estreno televisivo en la noche del miércoles del 13 de diciembre de 1972 en un acontecimiento social» (Ibáñez, 2006: 46).

La fuerte apuesta de TVE por una obra claramente fantástica nos muestra hasta dónde llega la evolución y reconocimiento del género a nivel televisivo en el contexto español a caballo de la década de los sesenta y los setenta. A continuación analizaremos los elementos que convierten este medimetraje en una de las obras fantásticas más novedosas del periodo.

¹⁶⁴ Ese espíritu se trasladaría a la serie que dirigió José Luis Garci en 1991 y 1996 (su debut como director en televisión, después de escribir el guion de *La Cabina* y de *La Gioconda está triste*) a partir de una antigua idea de Pilar Miró: *Historias del otro lado*. Aunque si *Trece pasos por lo insólito* podía incluir historias de cualquier género con el común denominador de «lo insólito», *Historias del otro lado* sí tenía de partida el factor preternatural.

¹⁶⁵ En el momento de presentar la idea a la televisión, el director general de la cadena era Adolfo Suárez y, según afirma Antonio Mercero en *Las cosas que hemos visto, 50 años y más de TVE* (Palacio, 2006:47), éste dio el visto bueno al proyecto personalmente.

¹⁶⁶ Recordemos que el autor de los dos textos literarios que inspiraron *Un mundo sin luz* (adaptado por Alfredo Muñoz y dirigido por Pedro Amalio López) y *El asfalto* (adaptado y dirigido por Narciso Ibáñez Serrador) es Carlos Buiza, que como hemos comentado antes se inició en los géneros no miméticos en el mismo círculo intelectual que José Luis Garci, generado en torno al fanzine que ambos coordinaban: *CuentAtrás*.

Cuando una simple cabina telefónica se convierte en una amenaza

Una cabina telefónica es un objeto muy común en cualquier ciudad española de principios de los años setenta, forma parte de la vida cotidiana de sus habitantes y su presencia no llama la atención porque está perfectamente integrada en el paisaje urbano. Por eso, la secuencia inicial de la película, en la que cuatro operarios instalan la cabina en medio de una plaza, constituye un hecho ordinario y, en ningún caso, amenazador. Pero la película presenta una estructura circular, concluyendo con una secuencia muy similar a la inicial, con la diferencia de que, para entonces, la cabina que están colocando de nuevo en la plaza ya no conserva el mismo significado anodino que tenía para los espectadores: ahora este objeto tan familiar deviene amenazador, y los operarios que actúan exactamente igual que al principio ya no están instalando mobiliario urbano, sino una trampa. Fijémonos en el detalle final de la secuencia, cuando uno de los trabajadores abre con cuidado la puerta de la cabina, una acción que ahora no difiere mucho de quien tensa el muelle de una trampa para ratas. Como afirma David Roas:

[...] el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible, que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud. (Roas, 2011: 14)

Las causas de ese cambio de percepción que experimenta el espectador se encuentran en el nudo de la narración¹⁶⁷, en los hechos insólitos que se suceden desde el momento en el que se emplaza la cabina hasta el momento en el que colocan otra igual en el mismo lugar.

En este mediometraje, donde el diálogo es prácticamente inexistente, el efecto fantástico recae en la realización y en la interpretación de los actores, cuyas reacciones ante el hecho insólito que narra la película son esenciales para calibrar la creciente angustia que atormenta al protagonista y, por empatía, a los espectadores. Esa es una de las principales diferencias respecto a otras propuestas fantásticas televisivas anteriores, donde el diálogo es imprescindible para representar el conflicto con lo real que supone la irrupción de lo imposible.

¹⁶⁷ Aunque también influye la radical transformación que experimenta en el desenlace la banda sonora, que pasa de una música de ambiente a una inquietante secuencia de monótonos tambores que se va apagando.

A lo largo de toda la película aparecen representados los tipos humanos más habituales en la sociedad española: niños que corren para no perder el autobús, un hombre apresurado y vestido para ir a trabajar a la oficina, unas monjas, obreros, policías,... Personas que conforman un paisaje plenamente reconocible para el espectador, un contexto que representa un día cualquiera en la vida de cualquier español de la época. Y todo ello sucede en una localización exterior (no se trata de un decorado de estudio) y, además, la emisión es en color. En ese ambiente tan realista, no es posible desconfiar de la cabina que hay en medio de la plaza, porque todo forma parte de lo que podemos entender como *normalidad*.

Ese escrupuloso realismo de *La cabina* es una de las principales diferencias con respecto a *El asfalto*, ficción con la que, por otro lado, tiene otros importantes elementos en común. Como se recordará, *El asfalto* se rodó en un plató, con decorados expresamente caricaturescos, creando una ambientación desnaturalizada, con la intención de dar a la ficción un aire de fábula. Esa artificiosidad se ve también, como sabemos, en la interpretación esperpéntica de los actores y en la caracterización de los personajes que, vestidos de diferentes épocas, subrayan el valor universal y atemporal que Ibáñez Serrador quiere dar al mensaje moral de esta ficción alegórica: la falta de empatía e insolidaridad del ser humano. Por el contrario, en *La cabina*, tanto el espacio como la caracterización de los personajes es muy realista. Por lo tanto, se aleja del carácter alegórico de *El asfalto* para entrar plenamente en el ámbito de lo fantástico cotidiano.

Si el protagonista de *El asfalto* es, al inicio de la obra, un personaje hiperbólico (hacia al final se humaniza y produce en el espectador una profunda lástima), el protagonista de *La cabina* es un personaje realista (desde el principio hasta el final) con quien podría identificarse fácilmente el espectador, o en quien podría identificar a un familiar cercano. Según Juan Carlos Ibáñez (2006: 46) la elección de José Luis López Vázquez para el papel del hombre que queda atrapado en la cabina es esencial porque es un actor cuya imagen era «asociada a la figura del “español medio” (no en vano va a convertirse en el personaje central de [la] serie *Este señor de negro*, 1975)». José Luis López Vázquez interpreta a un hombre adulto, con esposa y un hijo, cuyas respuestas a todo lo que le va sucediendo a lo largo de la película son muy humanas. De hecho, quizá sería más preciso decir que su actitud es muy civilizada. Se advierte claramente desde el principio como el hombre intenta mantener la compostura, su dignidad, su normalidad, siendo perfectamente consciente de que se ha convertido,

involuntariamente, en una cómica distracción para el aburrido vecindario. Casi ha perdido su condición de respetable ciudadano para convertirse en una atracción de feria. Su actitud contrasta con la de la multitud que rápidamente se forma en torno a la cabina para contemplar «el espectáculo». Cuando los niños le hacen burla, comparándolo con un mono enjaulado, no pierde los estribos; cuando advierte cómo, con tal de ver cómo se desarrolla su infortunio, algunas señoras mayores toman asiento, los adultos aúpan a los niños pequeños, y empiezan a hacer negocio un limpiabotas, un vendedor de lotería y un vendedor de globos, el hombre reprueba la situación con la mirada, pero siempre guardando las formas. Cabe destacar también la impresión que le provoca verse reflejado en un espejo, atrapado en la cabina, pues su reacción es arreglarse el pelo y la corbata. Pese a su incomodidad, el hombre se aferra a su educación para no perder su condición de «hombre normal».

Por el contrario, la multitud de figurantes representa a una sociedad *voyeur*, tan aburrida que se distrae con algo tan aparentemente anodino como un hombre atrapado en una cabina, y si bien sus reacciones son algo estrambóticas (ese es uno de los elementos por los que *La cabina*, como *El asfalto*, se acerca a lo kafkiano), se mantienen siempre dentro de los márgenes de lo verosímil, de lo que podríamos ver en la vida real ante tal acontecimiento. Es cierto que al final resulta algo exagerado por el número de personas que acaban congregadas en la plaza, pero la situación de un grupo de transeúntes que miran con curiosidad algo insólito que le ha sucedido a otro ciudadano no es inusual. Además, algunos piensan que se trata de una estrategia publicitaria, lo cual dice mucho de la sociedad en la que se inscribe esta ficción, acostumbrada ya a que las cosas más insólitas e imaginativas provengan de una campaña comercial. En este sentido, no podemos dejar de mencionar que el actor José Luis López Vázquez protagonizó un popular anuncio televisivo de Telefónica en 1967, una campaña para vender acciones de la compañía, en la que se le representa en un ambiente doméstico, que corresponde con el ya mencionado carácter del actor vinculado con la representación del español medio. Y, por otro lado, un elemento que necesariamente añade ironía a la situación del personaje encerrado en una cabina cuyo teléfono no funciona, pues todos los espectadores españoles que pudieron ver *La cabina* en 1972 recordarían, sin duda, el popular anuncio emitido en televisión cinco años antes.

Volviendo a la actitud del público congregado en la plaza, cabe tener en cuenta que en cierto modo se puede entender que sonrían ante la situación del hombre

encerrado porque no saben que está en peligro. Todos creen que acabará saliendo. Así se lo dicen cuando se lo lleva la camioneta, y todos se despiden de él alegres, saludándole con la mano. Pues en sus esquemas no tiene cabida la posibilidad de que el hombre muera allí dentro. Pero lo que genera angustia al espectador (por empatía con el protagonista) de la despreocupación de esas personas es que no advierten el sufrimiento del personaje: el calor, la vergüenza de sentirse observado. No empatizan con él (igual que sucedía en *El Asfalto*), con un hombre que, al final, con un visible gesto de lástima de sí mismo, se ve obligado a sentarse en el suelo, rendido por el cansancio. En ese sentido, llama la atención que los únicos personajes que no sonrían al descubrir la situación del protagonista sean unos artistas circenses (trapeceistas, payasos, un enano) – quienes le devuelven una mirada que denota quizá cierta comprensión, al compartir la condición de sentirse observado y ser motivo de burla–, así como otro hombre que también se ha quedado atrapado en una cabina –del cual hablaremos un poco más adelante–.

Pero lo más relevante de ese ambiente de mofa y despreocupación de la gente que rodea la cabina es que se va generando una atmósfera que paulatinamente pasa de lo cómico y lo familiar a lo siniestro, cuando en paralelo vemos cómo la situación del protagonista se vuelve cada vez más amenazadora y angustiante. El hombre empieza a preocuparse cuando lo suben a la camioneta. Porque eso ya no forma parte de ninguna normalidad, sobre todo porque no puede comunicarse con nadie y no sabe a dónde le llevan. Es en ese contexto de terror a lo desconocido cuando los saludos y las sonrisas de los viandantes se vuelven siniestras, descontextualizadas, vistas desde el claustrofóbico espacio de la cabina. Porque representan una actitud natural ante algo que, en realidad, no lo es.

Esa incomunicación que sufre el protagonista se basa en una situación que, como decíamos, es irónica: está encerrado con un teléfono pero éste no funciona. Es una burla a su impotencia que agudiza la sensación de angustia. Además, nadie puede oírle a través de los cristales de la cabina, unas paredes y un techo transparentes que le permiten ver lo grande que es la plaza en la que se encuentra, lo cual contrasta, de nuevo irónicamente, con el escaso espacio de que dispone para moverse dentro de la misma. En esas condiciones, no es capaz de hacer entender a la gente su situación desesperada. El único que le transmite cierta información sobre la situación en la que se encuentra lo hace de forma involuntaria: el hombre atrapado en otra cabina (Agustín González) con quien se cruza durante unos segundos, mientras es transportado en la

camioneta. Un hombre cuya mirada de estupefacción y horror confirma al protagonista que hay algo amenazador en el incidente en el que se ha visto envuelto. El hecho de que se acuerde de su mujer y de su hijo hacia el final del viaje en camioneta nos induce a pensar que el hombre intuye que no volverá a verlos, que no saldrá con vida de la cabina. El largo viaje del centro de la ciudad al desolado extrarradio en la camioneta simboliza el intercambio de la seguridad de lo doméstico por el exterior desconocido. Si lo doméstico es la ciudad, ésta se revela como un espacio aparentemente seguro pero que, en su rápida evolución (construcciones de pisos, mejora de las comunicaciones,...), deja entrever sus sombras:

[...] nuestro inconsciente, conectado a la red invisible del imaginario colectivo, [...] Sabe que la ciudad se ha convertido, si es que no lo fue siempre, en un terreno salvaje, por el que pululan los indecibles miedos que cimientan nuestra frágil existencia. La gran ciudad es el terreno del Mal. Es un territorio que todavía no ha sido conquistado por su mapa, puesto que, dotado de vida propia, cambia a cada instante, convirtiendo lo estable en inestable, lo conocido en irreconocible, lo esperado en inesperado» (Palacios, 2003: 270).

El largo túnel que da paso a la nave a donde van a parar las personas atrapadas en cabinas es el punto de inflexión en el que el *thriller* se adentra en el género del horror¹⁶⁸. Una banda sonora terrorífica acompaña el *descenso a los infiernos* del protagonista. La localización de esta secuencia en una fábrica auténtica, la Central Hidroeléctrica de Aldeadávila, y no en un plató con decorados expresionistas como había pensado Mercero en un primer momento¹⁶⁹, permitió mantener la ficción en ese realismo que hace de *La cabina* una historia amenazadora por lo reconocible que todo resulta para el espectador de la época. Se trata de un contexto deshumanizado, donde los operarios no dan señal alguna de percibir la existencia de la persona que hay dentro de la cabina, tratándolo como una parte más del objeto de su trabajo.

En esa nave industrial, ese almacén en el que el protagonista se convierte en una pieza rota, desechable, inservible, pierde la dignidad que pretendía mantener al principio de su incidente. Su gesto desesperado se agrava con la visión de los cadáveres, en distintas fases de descomposición, que pueblan la macabra galería de cabinas. Cuando descubre que el hombre con quien se cruzó antes se ha ahorcado con el cable del

¹⁶⁸ A diferencia de *La cabina*, *El asfalto* no puede enmarcarse en el género del horror, por mucha angustia que produzca. No obstante, no es la primera ficción televisiva de terror premiada, pues recordemos que *El último reloj* obtuvo una mención especial en el festival de Montecarlo.

¹⁶⁹ Así no manifestó en el citado prólogo de la reemisión de *La cabina* en el programa *El voltio*.

teléfono, se derrumba, en una escena descorazonadora en la que se desliza por el cristal hasta desaparecer del encuadre y, metafóricamente, del mundo.

Ese final desesperanzado, sorprendente, brutal, tiene mucho en común con *El asfalto*. Los protagonistas de ambas ficciones van a morir en absoluta soledad y en una situación claustrofóbica, pero al día siguiente no quedará rastro de su desgracia: en *La cabina* los operarios colocan una nueva trampa donde se erigía la anterior, y en *El asfalto* unos obreros vierten alquitrán en el socavón donde se hundió el protagonista. Su desaparición quedará en el olvido y, por consiguiente, la secuencia volverá a repetirse con otro incauto. Eso también aumenta la inquietud del espectador, ya que el desenlace plantea un círculo eterno en el que cualquiera puede caer en la trampa.

En ambas ficciones subyace una ácida crítica al sistema y a unas fuerzas públicas que, en vez de proteger al ciudadano, le generan una total desconfianza. En *El asfalto*, como ya sabemos, la crítica se concentra en la burocracia. En *La cabina*, se refleja en la ridiculización de la policía y los bomberos, representados como dos cuerpos de seguridad que aparentan tenerlo todo bajo control pero que no sólo no logran sacar al hombre de la cabina (no sin antes mostrar cierta fanfarronería) sino que además lo acaban dejando todo en manos de la empresa telefónica, sin pedirle cuentas por el incidente. El ciudadano, pues, se siente desamparado ante la ineptitud de unas fuerzas públicas más preocupadas por no alterar el orden que por proteger a las personas.

Mercero ha insistido en diversas ocasiones sobre la universalidad del discurso crítico y simbólico de *La cabina*, alegando que hay «muchos tipos de cabinas que nos aprisionan»: educativas, mentales, políticas, sociales... y que «cada uno debe intentar ver cuál es la cabina que le aprisiona, en qué cabina está metido, e intentar liberarse. Ése es nuestro destino»¹⁷⁰. No obstante, esta ficción no puede separarse del contexto en el que fue creada, un tardofranquismo que trata de mantener ese control sociopolítico sustentado en unas fuerzas públicas represivas que, como hemos descrito, tienen la función de mantener el orden establecido y no de proteger al ciudadano. Un control que se mantiene en paralelo al desarrollo industrial y comercial. Y en ese desarrollo comercial es donde entra el factor del *voyeurismo* de la multitud que se congrega en torno a la cabina: interpretan el incidente de la cabina como un anuncio publicitario o una mera distracción, y de esa forma están aceptando el sistema que los mantiene alienados. Pues, en vez de empatizar con el que cae en la trampa y preguntarse por qué

¹⁷⁰ *El voltio*, La 2, enero de 1993.

se ha quedado atrapado y a dónde se lo llevan, se distancian de él, sin pensar en la posibilidad de que mañana pueden ser ellos quienes caigan en la trampa.

Insistimos en que para Mercero y Garci no se trata de una crítica al franquismo, pero el realismo de esta ficción y su ambientación en un lugar y fecha tan determinados de la historia de España hace inevitable que establezcamos estas conexiones entre el conflictivo contexto sociopolítico y una película con un fuerte factor crítico y un final pesimista que sin duda tuvo que activar los miedos más o menos latentes de la audiencia contemporánea a su realización. Además, si hubiese sido una evidente crítica al franquismo no hubiera recibido el gran apoyo que obtuvo de TVE. El carácter ambiguo de la pieza y sus múltiples interpretaciones permitieron que el proyecto saliera adelante.

Antes de arrojar luz sobre la repercusión que tuvo este medimetro, y una vez analizados los elementos que lo componen y que lo convierten en una obra terrorífica, es necesario evidenciar qué es lo que permite situar esta pieza en el género fantástico. Si es importante matizar esto es porque, de hecho, en ella no aparece ningún fenómeno que viole las leyes físicas de la realidad compartida entre el protagonista y el espectador. No obstante, el conjunto de elementos que conforman esta ficción y la forma en la que son presentados sí generan un efecto fantástico, como evidenciaremos a continuación: en un mundo plenamente cotidiano, reconocible por la audiencia, tiene lugar un suceso tan impensable como inexplicable que, finalmente, transgrede la realidad tal y como la conocíamos. El protagonista no puede concebir que un hecho tan intrascendente como quedarse atrapado en una cabina, a la vista de tantos testigos, termine de tal manera. Al principio, las reacciones de los personajes, la ambientación y, en definitiva, todo lo que sucede en escena es deliberadamente cotidiano. Pero a lo largo de la acción lo cotidiano se vuelve insólito y, finalmente, ominoso, cuando llegamos a la secuencia de la galería de cabinas.

En ese proceso, en ese viaje, el cristal de la cabina se convierte en una ventana a otra realidad, una perspectiva desesperanzada del sistema en la que, como ya hemos apuntado antes, encontramos influencias kafkianas como las que ya se advertían en *El asfalto*. En la propuesta de Mercero y Garci, sólo el personaje que queda atrapado dentro de la cabina –y que, por tanto, se ve obligado a ver el mundo a través de ella– tiene acceso a ese extraordinario punto de vista: la cabina es una fisura en la superficie de lo que hasta ahora creíamos que era lo real, una grieta que revela otra dimensión en la que nuestras convenciones sociales ya no funcionan. De hecho, el hombre atrapado en la cabina sólo llega a vislumbrar una parte de esa otra realidad, porque los motivos

del destino que se le ha deparado escapan totalmente a su conocimiento y comprensión. Por todo ello, aunque en este telefilme no suceda nada físicamente imposible, los cimientos de lo real acaban destruidos igualmente y el efecto que eso causa en el espectador es un miedo metafísico análogo al que se experimenta ante lo fantástico.

Repercusión y recepción

Tal y como pretendían sus autores y los responsables del medio que apoyaron su producción, *La cabina* logró importantes premios internacionales. Como comenta Juan Carlos Ibáñez (2006: 46), «es el único Premio Emmy de la industria televisiva española en sus primeros cincuenta años de historia». También ganó, entre otros, el Premio Marconi en el Festival de Milán y el de la Crítica y Mejor Director en el Festival de Montecarlo, un certamen que, como sabemos, ya había premiado otras propuestas no miméticas de TVE.

El reconocimiento a todos los niveles (público, crítica, instituciones nacionales e internacionales) de una ficción fantástica y crítica como *La cabina* es, no obstante, poco común aún a principios de los setenta, pues, como señalan Roas y Casas (2008:46) no será hasta una década más tarde cuando se *normalice* la aceptación de que el género fantástico es «un magnífico medio expresivo para explorar y representar todo aquello que se nos escapa de la realidad y de la compleja interioridad del ser humano». No es, pues, hasta los años ochenta cuando

...lo fantástico deja de ser considerado narrativa de evasión o simplemente creada para asustar al lector, porque se hace evidente (de nuevo) que lo que en verdad ofrece son inquietantes metáforas sobre la condición del individuo contemporáneo, a la vez que indaga en las zonas oscuras que se ocultan tras lo cotidiano (Roas y Casas, 2008:46-47)

Una descripción que, sin duda, se ajusta a lo expresado en *La Cabina*.

Gracias al reconocimiento del público y de los certámenes internacionales, Antonio Mercero reforzó la confianza que TVE había depositado en él, y la cadena aprobó sus posteriores propuestas televisivas. Así, realizó en formato de telefilme dos de los argumentos que había concebido como episodios del proyecto de serie *Trece pasos por lo insólito*. El primero de ellos fue *Los pajaritos*, escrito y dirigido por Mercero en 1973, una fábula distópica sobre los riesgos de la contaminación, con toques

cómicos e insólitos, pero que no puede considerarse fantástico. El segundo, *La Gioconda está triste*, realizada en 1976, sí se encuentra en los límites del género que estudiamos. En este caso, la irrupción de lo imposible afecta a la población mundial, y no a un individuo como sucedía en *La cabina*, acercándolo a relatos distópicos como *Un mundo sin luz*. El telefilme narra cómo en el célebre cuadro de Leonardo da Vinci y de todas las reproducciones existentes la famosa sonrisa se está transformando en una mueca de tristeza. Mientras los expertos buscan sin éxito una explicación al imposible fenómeno, los informativos televisivos reportan cada vez más injusticias, guerras y muertes, hasta que la humanidad se da cuenta de que nadie es capaz ya de sonreír. El fracaso del esfuerzo mundial simultáneo para lograr que alguien sonría desemboca en la destrucción de la Tierra, en la que sólo queda en pie el cuadro de *La Gioconda*, llorando. Mercero y Garci adaptaron para televisión este relato que el escritor madrileño había publicado en 1970 en su libro *Bibidibabidibú*. El motivo de la sonrisa de *La Gioconda* coincide con el leitmotiv del relato de Ray Bradbury «La sonrisa», que Garci no sólo conocía como especialista en la obra del escritor estadounidense, sino también por la versión del mismo que Ibáñez Serrador realizó para *Historias para no dormir* en 1966. Aunque el desenlace de la historia de Garci es totalmente desesperanzador, a diferencia de lo que sucede con el cuento de Bradbury y la versión televisiva de Ibáñez Serrador. Si en estos dos textos la sonrisa de *La Gioconda* es lo único que le queda al protagonista, en el telefilme de Garci y Mercero se priva a toda la humanidad de esa maravilla y, por ello, quedan sumidos en una profunda depresión.

Esos sobrecogedores finales de *La cabina* y de *La Gioconda está triste* deben mucho a los pesimistas desenlaces de los episodios de *Historias para no dormir*. La obra de Ibáñez Serrador debió de suponer un estímulo para las creaciones fantásticas de Mercero y de Garci. Muestra de ello es que en la década los noventa Garci realizara la serie *Historias del otro lado* (TVE, 1991 y 1996), un programa de episodios autoconclusivos de género fantástico, siempre a partir de guiones originales, pues ya quedaba muy atrás el periodo de predominio de la adaptación de clásicos de la literatura fantástica. Por su parte, la admiración de Mercero por Ibáñez Serrador es evidente en el telefilme *La habitación blanca* (TVE, 2000) que, como sucede en *El televisor*, se basa en la fascinación y obsesión sobrenatural que genera un televisor sobre el protagonista.

Si *La cabina* fue la primera incursión importante de lo fantástico cotidiano en la producción televisiva española, *El televisor*, emitido dos años más tarde, constituye el segundo hito relevante en el desarrollo de esa vía del género. Pero mientras *La cabina*

contó con una notable campaña de promoción y tuvo una gran audiencia en su estreno, *El televisor* obtuvo una mala respuesta de la cadena, que hizo todo lo posible porque la emisión pasara prácticamente inadvertida, como ya comentamos anteriormente. Teniendo en cuenta la similitud de ambas ficciones en cuanto a su espíritu crítico, su realista ambientación en el presente del espectador, su carácter fantástico y su terrorífico final, la falta de apoyo del medio que tuvo la segunda y la consiguiente poca audiencia se explican por un factor al que ya han apuntado otros investigadores (Mendíbil: 2001): la abierta crítica al propio medio televisivo y, en concreto, a la programación actual de TVE. No obstante, *El televisor* obtendría su merecido reconocimiento del público y de la crítica cuando fue reemitida unos años más tarde, ya en democracia. Y pese a su baja audiencia en el momento de su estreno, es evidente que la propuesta no pasó inadvertida por los autores literarios y televisivos que trabajaban con Ibáñez Serrador en esos momentos, como demostraremos en los siguientes capítulos.

3.1.6. Las pesadillas de Joaquín Amichatis en *Ficciones* (1974)

El año 1974 supondrá un punto de inflexión en la evolución de lo fantástico televisivo, cuya presencia había ido aumentando progresivamente en el medio desde la emisión de la primera temporada de *Historias para no dormir*. El número de ficciones fantásticas emitidas en televisión nunca fue tan elevado¹⁷¹ como en este año, en el que, además, los realizadores más propensos a experimentar con el género (Sergi Schaaff, Luis María Güell, Jaime Picas, Esteban Durán, Gerardo Miró) apostaron por guiones originales que se alejaran de lo fantástico legendario –del que ya comenzaba a percibirse cierto agotamiento–, para desarrollar ficciones más cercanas o plenamente enmarcadas en lo fantástico cotidiano, intentando seguir el ejemplo de *La cabina*, o bien combinando lo fantástico con otras formas no miméticas, como iremos viendo a continuación. Pasado 1974, la presencia del género fue menguando de nuevo, señalando el final de una etapa.

Entre esos guiones originales destaca, en primer lugar, el medimetraje *El televisor*, de Ibáñez Serrador, que pese a no contar con la audiencia de sus producciones anteriores influirá igualmente en los autores de la órbita del realizador uruguayo, para quienes no pasará inadvertido el viraje hacia una vía de lo fantástico cotidiano en la

¹⁷¹ Véase anexo.

pequeña pantalla. Aunque Ibáñez Serrador sea el guionista y realizador de *El televisor*, la historia es original del escritor y publicista Joaquín Amichatis. Este autor, exiliado en Chile en 1940 –donde trabajó primero como escenógrafo de Margarita Xirgu y, luego, en dramáticos radiofónicos como *La tercera oreja* (Radio Agricultura)– volvió a España en 1973 e, inmediatamente, empezó a trabajar en la radio nacional (s.n. 1983) Allí coincidiría con Ibáñez Serrador en el programa *Historias para imaginar*, un espacio emitido desde diciembre de 1973 hasta julio de 1974, en el que ambos, junto al escritor gijonés Juan José Plans, adaptaron los guiones de un buen número de episodios de *Historias para no dormir*, *Mañana puede ser verdad* y otras obras televisivas anteriores del autor uruguayo, además de dos guiones propios de Amichatis («El examen» y «El colonizador»).

Del trabajo en común de Ibáñez Serrador con estos dos colaboradores van a surgir dos ideas esenciales en su trayectoria: Plans le propondrá la idea original de *¿Quién puede matar a un niño?* y, Amichatis, la de *El televisor*. Y mientras Ibáñez Serrador lleva estas dos ideas al medio audiovisual, Plans y Amichatis desarrollarían sus propias poéticas de lo fantástico en televisión. Amichatis lo hizo en sus guiones originales para *Ficciones* y Plans con sus guiones originales para *Crónicas Fantásticas*.

En este contexto, la serie *Ficciones* experimenta en 1974 una transición hacia los guiones no miméticos originales de autores contemporáneos, dejando progresivamente en un segundo plano el formato que había caracterizado el espacio durante sus cuatro años en antena: la adaptación de clásicos. En esta nueva –aunque breve– etapa, no podían faltar los guiones de ciencia ficción, dirigidos por Gerardo Miró, que exploran los riesgos del progreso científico falto de ética. Como por ejemplo «H. Hankel -J-20» (24 de junio de 1974), de Teresa Furellat, una historia de espionaje científico en torno a un invento capaz de eliminar completamente el dolor pero, también, de desintegrar seres humanos; o «El hombre del futuro» (16 de septiembre de 1974), de Ana María Acosta, también centrado en un invento originariamente pensado para contribuir al progreso (eliminar los sentimientos, principal fuente de los errores humanos) que se acaba convirtiendo en una amenaza para la humanidad. Entre éstos, destaca «Paraíso final», guion de Juan José Plans emitido el 27 de mayo de 1974, protagonizado por dos personajes que, huyendo de un mundo excesivamente mecanizado y controlado, vuelven a los orígenes en una isla desierta: una historia que Plans adaptaría como novela corta en 1975 (Saldías, 2015: 335). Pero comentaremos la poética del escritor gijonés en el apartado dedicado a *Crónicas Fantásticas*, una nueva serie basada enteramente en los

guiones originales de ciencia ficción y fantástico cotidiano de Juan José Plans que llenaron el vacío que dejó *Ficciones* cuando los responsables del programa decidieron cerrar la serie.

Los episodios originales de *Ficciones* que nos interesa analizar, pues, son aquellos que se alejan de la ciencia ficción y exploran otras formas no miméticas más o menos cercanas a lo fantástico cotidiano. Por ello, nos centraremos en los cuatro guiones de Joaquín Amichatis que realizaron los directores Gerardo Miró, Jaime Picas y Sergi Schaaf, unas propuestas que oscilan entre lo fantástico y otros subgéneros en los que lo sobrenatural se utiliza para fines diferentes al efecto fantástico.

Las obras a las que nos referimos son: «La muerte es un sueño» (1 de julio de 1974), «Cinco en profundo» (22 de julio de 1974), «Amarillo» (2 de septiembre de 1974) y «El barco dentro de una botella» (21 de octubre de 1974).

Estos guiones son, exceptuando quizás el primero, variaciones de un mismo tema: un hombre soltero de mediana edad, que se dedica profesionalmente a contar historias (un periodista o un escritor), está cansado del tipo de estímulos que le ofrece su moderno entorno, y se aburre profundamente, a pesar de las muchas actividades físicas e intelectuales que realiza cada día. Ante esta situación sin salida aparente, alguien le aconseja realizar un viaje a otra dimensión, un lugar diferente donde podrá realizar el cambio que su vida necesita. Pero los episodios concluyen con un giro que impedirá que el protagonista logre plenamente su objetivo, ya sea por no haber creído que el viaje fantástico pudiera llegar a producirse –como sucede en «Cinco en profundo» y en «Amarillo»– o porque, aun produciéndose, no sea éste como imaginaba –tal es el caso de «El barco dentro de una botella»–.

Lo que nos interesa de estos episodios es el uso que Amichatis hace de los elementos fantásticos en torno a ese *viaje*. Pues, como iremos viendo a continuación, el autor mezcla elementos de lo fantástico cotidiano con recursos más propios del cuento maravilloso, con la diferencia de que se ambientan siempre en un lugar determinado del mundo real (la mayoría en Estados Unidos pero, también, en Madrid) y en el presente del espectador, con lo cual, algunos episodios son en ocasiones más cercanos al realismo mágico, subgénero que

... plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente (Roas, 2011b: 57).

No obstante, la representación de los prodigios y la forma en la que los personajes reaccionan ante tales hechos insólitos irán variando, dentro del mismo episodio, entre el extrañamiento/angustia y la naturalización/aceptación, haciendo que estas obras audiovisuales oscilen entre la categoría fantástica y otras propuestas no miméticas. A excepción del primer episodio, «La muerte es un sueño», que podemos enmarcar más fácilmente en los límites de lo fantástico cotidiano, como veremos a continuación.

«La muerte es un sueño»

En este episodio, dirigido por Sergi Schaaf, la mayor parte del metraje transcurre durante el sueño del protagonista. Lo fantástico reside en que, al despertarse, un macabro elemento del sueño irrumpe en la realidad. Esa transgresión es la que permite enmarcar esta historia plenamente en lo fantástico. De hecho, se trata de un tópico bastante común en el género.

Aunque sea el episodio más diferenciado del resto de propuestas de Amichatis, comparte con las demás el tema del viaje a otra dimensión, pero, esta vez, el lugar al que se dirige el protagonista (David) es su propio subconsciente. Éste se somete a una sesión de hipnosis¹⁷² dirigida por su psicólogo, con la intención de encontrar una explicación a la pesadilla¹⁷³ que interrumpe su sueño violentamente cada noche desde que se casó con su segunda esposa, Annie. Cuando, ya hipnotizado, empieza a relatar su pesadilla, el espectador es transportado al sueño del protagonista, que nos sitúa en los días previos a su boda con Annie. El sueño comienza cuando David recibe una llamada de su ex mujer, Sally, fallecida un año antes de casarse por segunda vez. Sally acaba presentándose en su casa, asegurando haber fingido su muerte para abandonarlo, y le amenaza con boicotear su boda con Annie si no le da 15.000 dólares para poder continuar su vida sin él.

El sueño de David se ambienta en un entorno aparentemente tan realista y doméstico como el del ámbito de lo real representado al inicio del episodio. Los

¹⁷² «La muerte es un sueño» se sirve de un motivo bastante común en las ficciones fantásticas televisivas desde *Historias para no dormir*: la hipnosis y el control mental, como podemos ver, por ejemplo, en «El pacto» (Ibáñez Serrador, 1966) y en «El vidente» (Ibáñez Serrador y Juan Tébar, 1967).

¹⁷³ La pesadilla también es un tema de interés en los autores fantásticos contemporáneos a este episodio y para sus lectores, como podemos deducir de una de las secciones de la revista *Historias para no dormir* dedicada a analizar el significado de los sueños.

elementos que no concuerdan con la lógica del mundo real, tal y como lo entiende el protagonista y el espectador, van apareciendo de forma progresiva, desconcertando a David, haciéndole dudar continuamente de si la angustiada experiencia que está viviendo es sueño o realidad. Por un lado, se produce una transgresión de las coordenadas espaciotemporales, porque, aunque el sueño parece ambientado en el presente, a veces se incorporan objetos y ropas de los años veinte (como un teléfono antiguo o la forma en que va vestida Annie); y porque el hermano de David se presenta en su casa de repente, aun viviendo en San Francisco, que según dicen queda muy lejos del lugar que habita el protagonista.

Por otro lado, forma parte de la representación de lo onírico en el episodio la ausencia de extrañamiento en la actitud de los personajes ante un suceso tan insólito como el retorno de una persona que creían muerta. Este elemento se va exagerando progresivamente hasta el punto culminante en el que la propia Sally asume su defunción y Annie relata a David, como si se tratara de un hecho totalmente cotidiano, que acaba de ver a Sally discutiendo con su hermano sobre si podía tomar un whisky antes de que la enterrasen en el jardín. Ante todo esto, sólo David reacciona como cabría esperar de cualquier persona en nuestra idea compartida de lo real. Cuando está a punto de asumir que se trata de un sueño, David vuelve a desesperarse, como si percibiera que algo no va bien, como si en vez de estar soñando estuviese viviendo realmente un suceso en el que ya no funciona la lógica del mundo que conoce. Sobre todo, porque llega a estrangular dos veces a Sally durante el sueño, y ésta siempre vuelve a levantarse.

Cuando David sale del estado hipnótico, el psicólogo le comunica que ya no volverá a sufrir esa pesadilla porque ha confesado un sentimiento de culpa oculto en su subconsciente: se sentía responsable de la muerte de su esposa porque antes de que Sally sufriera el accidente él había deseado que ella muriera. De nuevo en el plano de lo real, David y Annie se sienten aliviados, hasta que un elemento del sueño irrumpe en la realidad: Annie abre un arcón de su nuevo hogar y allí encuentra el cadáver de Sally, cuya apariencia no es la de alguien que ha muerto hace un año, sino la de quien acaba de morir hace un instante. Varios elementos nos indican que esta vez no nos encontramos en un sueño. En primer lugar, porque esta vez el hermano de David no se salta las leyes espaciotemporales y, en vez de presentarse de repente, se manifiesta enviándoles un regalo de bodas por correo. En segundo lugar, y más importante, hemos de mencionar que la reacción de Annie ahora sí corresponde con lo que esperaríamos en

la vida real: ante la presencia de lo imposible –encontrar a Sally muerta en un arcón– grita horrorizada. Solo el cadáver de Sally infringe el orden de las cosas.

Este episodio se mantiene en los límites de lo fantástico porque la dimensión onírica queda totalmente separada de la dimensión real, y es en la realidad donde irrumpe lo imposible¹⁷⁴. La «reaparición» de Sally, inconcebible, y que además queda inexplicada, cambiará para siempre la vida de David y Annie. Pues, aunque el metraje termina con el macabro descubrimiento, deja abierta la puerta a que el espectador imagine las múltiples complicaciones que implicará la aparición del cadáver en el matrimonio protagonista. Ese final confirma el triunfo de la Sally soñada: destruir la vida del hombre al que ya no amaba y a quien no logró chantajear en sus sueños.

La irrupción de otras realidades en la vida del protagonista, transformando para siempre su existencia, será la constante de los demás episodios de Amichatis, aunque en ellos se potenciará la idea del viaje, ya sea fantástico, onírico o alegórico. Y si «La muerte es un sueño» se puede enmarcar claramente en el género fantástico, los otros tres fluctuarán entre ésta y otras formas no miméticas. En esa oscilación genérica que podemos advertir en los episodios de Amichatis intuimos la búsqueda de nuevas formas de explorar lo fantástico.

«Cinco en profundo»

Este guion de Amichatis, realizado por Gerardo N. Miró, plantea algunas ideas interesantes, pero el resultado es poco coherente, como se podrá comprobar en el siguiente análisis. El inicio del episodio nos aleja de la estética de lo fantástico cotidiano porque se hace demasiado evidente la escenificación de una ficción. En vez de construir un ambiente realista, Amichatis y Miró sitúan al protagonista en una suerte de cámara negra donde éste se dirige directamente al espectador pronunciando un monólogo¹⁷⁵ sobre el tema del episodio: la enfermedad es una condición intrínseca en el ser humano, «el hombre es esencialmente un enfermo, y el hecho de que esté enfermo es precisamente lo que hace de él un hombre». Al final del monólogo nos revela que se

¹⁷⁴ Este planteamiento tiene mucho en común con otro guion dirigido por Sergi Schaaff que ya hemos comentado anteriormente, «El número 17», en el que casi todo el episodio resulta ser una terrorífica anécdota que el protagonista se ha inventado pero que, de forma inesperada, acaba replicándose en la realidad, dejando otro muerto en el camino.

¹⁷⁵ Esa forma de resumir el tema del que se va a hablar en el episodio recuerda, en cierto modo, a las presentaciones que hacía Rod Serling en *The Twilight Zone*.

encuentra en la consulta del médico porque él está enfermo, momento en el que se abre el encuadre y vemos la mesa del doctor y un mínimo atrezzo para recrear el despacho. A todo esto, el espacio sigue estando a oscuras, sin haber abandonado del todo el evidente carácter de representación de una ficción.

El diagnóstico del médico es que el protagonista está gravemente enfermo, pero precisamente porque todo en su organismo funciona perfectamente y, como él mismo dijo antes al espectador, eso es inhumano. Estar totalmente sano, y que eso sea un problema que pueda causarle la muerte, es algo totalmente imposible desde nuestra perspectiva de lo real, pero no causa un efecto fantástico porque no es percibido en la diégesis como algo insólito, sino como una representación simbólica del problema del hombre moderno: se siente tremendamente aburrido pese a su intensa actividad. Así lo expresa el protagonista de forma exagerada: «Escribo nueve artículos a la semana, dirijo tres programas de televisión, estoy escribiendo el argumento para una película y en los ratos libres leo la Biblia y juego al pimpón, ¿cree usted que puede ser monótona mi vida?».

El médico le recomienda que se retire un tiempo a una hostería en Kansas donde no hay ninguna distracción: «Eso es lo que necesita su espíritu: sumergirse en el aburrimiento para distraer su fastidio» y, de paso, «una simple sinusitis bastará para que recobre usted su estado normal».

Las secuencias que se suceden en la hostería y sus alrededores naturales se alejan por fin de la ambientación «teatral», enmarcándose en una ambientación más o menos realista. En ese entorno, los personajes que Harold Martin encuentra, y sus extraños planes, ya no le resultan tan normales como el diagnóstico del doctor. Cuando el propietario de la hostería, Peter Fisher, se entera de la enfermedad de Harold, le presenta a los otros tres huéspedes y le explica que, según la profecía de Pedro pescador, la cabaña se hundirá más allá de los infiernos el día en que se cobijen en ella cuatro personas que personifiquen los cuatro jinetes del apocalipsis: la guerra, el hambre, la muerte y la enfermedad. Con Harold representando esta última, ya pueden emprender el viaje: la cabaña está suspendida sobre un abismo de profundidad desconocida (cosa que comprueba Harold al lanzar por una trampilla una moneda que nunca oímos caer al suelo), un precipicio que, según una leyenda, se formó al caer un rayo sobre una pagoda con la que una antigua raza pretendía llegar al cielo (castigo divino).

Cuando empiezan a romper las cuerdas que sujetan la casa, Harold intenta detenerlos porque no cree en absoluto que vayan a llegar a ningún lado. Está convencido de que la caída los matará: «es que no comprenden que todo lo que suponen no es más que una quimera, una fiebre elucubrada a través de una leyenda de siglos», dice preocupado. «Esto no es un viaje, es un suicidio colectivo». Intenta escapar, pero se lo impiden. Esta reacción ya es más realista, contrastando notablemente con el tono del inicio del episodio.

Tras varias horas cayendo por el precipicio, para sorpresa de Harold llegan al fondo sin sufrir daño alguno. En el exterior de la cabaña solo se ve la niebla que la envuelve, pero cuando todos salen a explorar el nuevo espacio Harold renuncia a conocer ese nuevo mundo, decide quedarse, alegando que no quiere contaminarlo con su enfermedad. El episodio culmina en un desenlace que destierra cualquier relación que la obra pudiera haber tenido con lo fantástico, pues Harold abre una puerta de la cabaña que le conduce a la habitación oscura del inicio del relato, donde va pasando unas diapositivas hasta detenerse en la imagen de una calavera, para concluir diciendo: «Este soy yo, un hombre que busca la paz con la naturaleza y que no encuentra una enfermedad que lo sane». Se trata pues, de un final que rompe toda la tensión fantástica que se había formado en las secuencias anteriores, que pretende ser alegórico, pero que es incoherente respecto a lo anterior. Si la parte central del episodio sí contenía elementos fantásticos, la inicial y la final rompen con esta categoría estética para adentrarse en la alegoría.

El siguiente episodio de Amichatis, «Amarillo», presenta un trasfondo muy similar a éste, pero está mejor logrado. En esta propuesta sí encontramos elementos propiamente fantásticos que, en este caso, comparten escena con una atmósfera y unos personajes vinculados con lo absurdo kafkiano.

«Amarillo»

Este episodio, dirigido por Jaime Picas, es también la historia de un viaje fantástico interrumpido. En la introducción, Amichatis presenta, de nuevo, a un personaje (Ricardo) que aborrece la intensa actividad que caracteriza su día a día. Pero en esta ocasión no interpela directamente al espectador, sino que le hace partícipe de su angustia existencial mediante el diálogo que entabla con un personaje cuyo rostro nunca

llegamos a ver. De tal modo, ese personaje anónimo personifica al espectador, que se convierte en confidente casual del protagonista. La conversación tiene lugar en un exterior que, pese a tratarse de una recreación de estudio, es un espacio mimético que esta vez sí acerca el texto a la cotidianidad de la audiencia. De hecho, más adelante sabremos que la acción tiene lugar en Madrid. En ese entorno cotidiano, el interlocutor anónimo propone al protagonista un misterioso remedio para su aburrimiento: ir a una agencia de viajes y preguntar, sin mucha insistencia, por «el folleto amarillo». Al no poder verle la cara, su propuesta causa mayor inquietud en el espectador, pues resulta difícil confiar en alguien a quien no podemos mirar a los ojos.

El realismo con el que se presenta el episodio, no obstante, se difumina en la secuencia siguiente, que tiene lugar en la agencia de viajes Somnia, un despacho plagado de elementos atemporales —empezando por la comercial, vestida a la moda del siglo XIX—, donde expenden pasajes para transportes de todas las épocas, desde aviones hasta sillas de mano. Las insólitas actividades de la agencia de viajes, que casi responden a la lógica onírica de la pesadilla descrita en el episodio «La muerte es un sueño», no sorprenden a Ricardo en absoluto. Y cuando la comercial le muestra un folleto que reza: «Visite y conozca Amarillo, donde la vida comienza cuando usted llega», Ricardo tampoco se extraña de la descripción del lugar, un espacio que rompe con todo lo que conoce hasta ahora. Según la mujer, es difícil decir dónde está Amarillo porque allí el norte es el oeste y, el sur, el este; es un país tranquilo donde no hay relojes, donde «desconocen la palabra política» e «ignoran el mundo actual». El protagonista, decidido, compra el pasaje que, para añadir singularidad a la transacción, cuesta lo que lleve en ese momento en los bolsillos (1.060 pesetas).

Algunos de los personajes con los que Ricardo coincide de camino a la estación son caricaturescos o excesivamente arquetípicos: García, un hombre que sólo habla de sus fobias; Viviana, una joven muda que prefiere pasar por esquivo antes que desvelar su incapacidad para hablar; y un hombre disfrazado de negro caricaturizado, que desborda optimismo. Al principio, Ricardo se integra en el grupo, pero cuando llegan a la supuesta estación de tren que debe llevarlos a Amarillo y allí sólo encuentran un vagón destartado en un cobertizo, lleno de paja y gallinas, el protagonista llega a la conclusión de que se trata de una broma de mal gusto. Decide abandonar el lugar, pero no logra hacer entrar en razón a sus compañeros de viaje, a quienes llama imbéciles porque siguen creyendo que el ruinoso tren les llevará a Amarillo. «¿Es que todavía cree en los cuentos de hadas?», pregunta a Viviana. «Si al menos este viaje tuviera alguna

lógica. Pero sospecho que nuestro destino no va a cambiar», se dice Ricardo. No obstante, al salir del cobertizo donde se encuentra el solitario vagón y cerrar la puerta tras de sí, oye el inconfundible sonido de un tren arrancando y, sorprendido, intenta volver a entrar, sin éxito. Cuando por fin consigue abrir y la niebla se disipa, ve que el viejo vagón abandonado ha desaparecido.

El personaje vuelve a la agencia de viajes para comprar otro billete, pero todos actúan como si nunca le hubieran vendido el pasaje a Amarillo. Entonces, Ricardo recuerda las palabras del extraño con quien habló en la introducción del episodio: «Si es usted capaz de creer en este viaje, intente hacerlo porque no se le presentará una segunda oportunidad. Lo sé por propia experiencia. Únicamente le ofrecerán el folleto amarillo una sola vez. Acéptelo y podrá conocer el segundo rostro de la vida». La impotencia y la angustia que siente Ricardo al darse cuenta de que nunca más tendrá acceso a esa otra realidad, la presencia de personajes caricaturescos y de los elementos absurdos que encontramos, sobre todo, en la agencia de viajes, demuestran la influencia kafkiana a la que nos hemos referido anteriormente.

Igual que en el episodio anterior, el personaje se queda a las puertas de esa otra dimensión que probablemente hubiese acabado con su aburrimiento de la vida real si hubiese llegado a creer en su existencia. Aunque, en esta ocasión, el episodio está mejor articulado.

«El barco dentro de una botella»

En el último episodio original que Amichatis escribió para la serie *Ficciones*, dirigido de nuevo por Gerardo N. Miró, el protagonista sí llega a realizar un viaje aparentemente fantástico que cambiará su vida para siempre, aunque el final ambiguo y repentino mantendrá la incógnita de si los saltos interdimensionales se han producido en realidad o sólo en su imaginación.

Aquí, el planteamiento del desinterés del protagonista, el escritor Conrad Palmer, por los tediosos temas que su entorno puede ofrecerle se manifiesta, de nuevo, en diálogo con otro personaje, un publicista cuyo rostro y nombre sí conocemos esta vez: Roy. En el caso de Conrad, lo que le preocupa es que se ha quedado sin temas para escribir, pues los únicos que logra imaginar están ya pasados de moda. En el repaso que hace Conrad por los géneros que podría explorar para innovar en su prosa, podría verse

representada una inquietud del propio Amichatis por encontrar nuevas formas de narrar y nuevos temas en un contexto español en el que la ciencia ficción está en auge y lo fantástico ofrece interesantes propuestas. Si esto es así, los protagonistas de estos episodios, que como hemos comentado se dedican a contar historias, representarían las reflexiones de Amichatis sobre el acto creativo. No en vano en este episodio el escritor conversa con un publicista, dos trabajos a los cuales se dedicó el propio Amichatis, lo que nos permite entrever un cierto aire autobiográfico en este episodio. Cuando Conrad pregunta a Roy, que «ha estudiado nigromancia y parapsicología», si «podría encontrar en esas cosas algo de interés», éste le responde que no lo cree, porque «los fantasmas no son divertidos» y las cartas «sólo insinúan vaguedades». En este sentido, ni el personaje ni el autor de este guion parecen interesados por las formas más clásicas de lo fantástico. Y cuando, más adelante, Burke, amigo de Roy, propone a Conrad la ciencia ficción, éste le responde: «¿Para qué están Ray Bradbury y cien escritores más?». De tal modo, Amichatis parece volcar en la conversación entre Conrad, Roy y Burke sus propias preocupaciones con respecto a la creación ficcional. En el análisis de sus episodios podemos advertir el intento de ir más allá de lo fantástico visto hasta ahora en televisión, mezclando elementos de diversas formas no miméticas, algunas más cercanas a lo fantástico y otras alejadas, pero, en cualquier caso, parece que quiere crear algo nuevo.

Finalmente Burke propone a Conrad que busque inspiración asesinando a alguien, y que, para evitar que le busque la justicia por ello, cometa el crimen en un barco dentro de una botella. Conrad se lo toma a broma, pero Burke insiste en que se trata de un «ejercicio imaginativo», para el que «sólo hace falta una gran concentración». Sin embargo, no deja claro si se trata de un viaje imaginario al subconsciente o bien se trata de un viaje real a otras dimensiones que se encuentran encerradas en los pequeños barcos embotellados.

En cualquier caso, Conrad decide realizar el experimento y, concentrándose en uno de esos navíos en miniatura que tiene en su casa, consigue transportarse a uno de los camarotes del barco de esa otra dimensión. Allí viene a su encuentro el capitán del mismo, que le informa de que navegan por el mar Egeo, y que conoce su intención de matarlo porque el universo contenido en la botella sabe todo lo que sucede en el mundo exterior (que es idéntico a éste), pero no a la inversa. Como el capitán pretende abandonarlo en una isla desierta, Conrad decide escapar a través de otro barco embotellado que encuentra en el camarote. Así se traslada, primero, a un barco chino

que resulta estar infestado por la peste y, de aquí, a un barco inglés del siglo XVIII. Pero en este último se ve arrastrado junto a la tripulación a una isla que, según el capitán del nuevo barco, está habitada por gorgonas que llevan al hombre a la muerte si las mira directamente. Al llegar a la isla, Conrad Palmer cierra los ojos y, al oír una voz de mujer que lo llama, extiende los brazos y estrangula a quien se encuentra delante de él. Pero al abrirlos ve que se encuentra de nuevo en su habitación y que ha estrangulado a Burke, que había acudido a verlo con Roy porque estaban preocupados por él.

Este precipitado e inesperado final mantiene la ambigüedad de si el *mise en abyme* de los barcos ha ocurrido en la realidad o sólo es una alucinación de Conrad. Lo único cierto es que el personaje acaba cometiendo un asesinato, que es lo que quería, pero con un añadido irónico: el hombre al que acaba asesinando es la persona que le propuso el crimen y, al haberlo matado en su propia dimensión, no podrá librarse de la justicia. Así pues, este episodio volvería a situarse en una vía de lo fantástico similar a «La muerte es un sueño».

El tema del asesinato cometido en sueños (o en un estado de conciencia alterada) que acaba provocando una muerte en la realidad es recurrente en las ficciones fantásticas televisivas españolas. Sobre todo, en la variante del sueño premonitorio, ya sea realmente fantástico o sólo aparente. Como comentamos anteriormente, ya en 1957 TVE emitió una adaptación de «Pesadilla», de William Irish, en la que al final se desvela que el protagonista está perpetrando asesinatos en estado hipnótico, y por eso las personas que asesina en sueños aparecen muertas en la realidad. Ese mismo texto de Irish volvió a ser escogido en 1974 para inspirar el último episodio de *Ficciones*, causalmente protagonizado por el mismo actor que lo interpretó la primera vez, Fernando Guillén. Si subrayamos este tópico es porque va a inspirar uno de los episodios fantásticos más impactantes de la televisión española del periodo tan sólo un mes más tarde: «El último sueño», de Juan José Plans (*Crónicas Fantásticas*, 13 de noviembre de 1974), al que dedicaremos un capítulo de la tesis por su relevancia en la evolución del género en el ámbito televisivo español.

A diferencia de lo planteado en otras propuestas televisivas como *El asfalto*, *La cabina* y *El televisor*¹⁷⁶, Amichatis se centra, como vemos, en la amenaza interior, que se concreta en la propia incapacidad del protagonista en encontrar una solución a su falta de encaje en el mundo actual, y en un inconsciente auto-boicot que evita que consiga encontrar lo que busca en otras realidades que se le ofrecen pero cuyo umbral no logra traspasar. Mundos distintos al suyo, ya se trate del sueño o de otras dimensiones, ámbitos que para Amichatis parecen equivalentes en muchos sentidos.

El motivo del hombre desgraciado que no logra integrarse en un mundo desconocido pero que intuye mejor, y su tratamiento entre fantástico y alegórico, tienen quizá más relación con el cultivo de lo fantástico literario contemporáneo que con lo que se estaba viendo en televisión hasta ese momento. Podemos encontrar poéticas similares a las de Amichatis, algunas fantásticas y otras pertenecientes a otras formas no miméticas, en la antología que Antonio Beneyto publica en 1971, *Narraciones de lo real y fantástico*, que recoge relatos de autores españoles e hispanoamericanos. En ese sentido, no hemos de olvidar que Amichatis estuvo viviendo en Chile hasta 1973, por lo que debió de verse influido sobre todo con los ejemplos de fantástico, maravilloso, absurdo y realismo mágico de autores hispanoamericanos contemporáneos. En el momento en que Amichatis llega a España «nos hallamos en plena ola antirrealista. Superada la novela social y tras el boom de la narrativa hispanoamericana, un buen número de obras experimentales incluye elementos fantásticos» (Roas y Casas, 2008: 39). En este momento lo fantástico convive con otras vías, como lo fantástico-alegórico, y «otros autores distorsionan la realidad a través del absurdo y lo grotesco» (Roas y Casas, 2008: 38). Las ficciones televisivas de Amichatis también conectan con algunos tópicos que van a ser frecuentes en la literatura fantástica de los años inmediatamente posteriores. En este ámbito podemos mencionar a Ricardo Doménech, que, en relatos como «Cena de amigos» (*La pirámide de Khéops*, 1980), también deja a sus personajes a las puertas de otro mundo que sólo llegan a intuir¹⁷⁷.

¹⁷⁶ El argumento de este medimetraje es, como ya hemos comentado anteriormente, obra de Joaquín Amichatis, pero fue Ibáñez Serrador quien escribió firmó el guion y llevó a cabo su realización.

¹⁷⁷ Roas (2011: 12) resume el relato con unos términos que podrían ser fácilmente extrapolables a algunos guiones de Joaquín Amichatis: «el autor juega con las coordenadas espaciales (una puerta que da a dos espacios diferentes según quién la abra) para reflexionar sobre el fracaso y la decepción ante lo real, sobre la imposible trascendencia».

Aparte de estas relaciones intertextuales, no hemos de olvidar los estímulos de la televisión importada que pudieron incidir en la poética de Amichatis. De hecho, el guionista construye un fantástico que se acerca más a los episodios de *Night Gallery* (NBC, 1970-1973) emitidos ese mismo año en TVE que a otros episodios que también formaron parte de *Ficciones*. Ambas propuestas son reflejo de un interés por experimentar con nuevas formas de lo fantástico. Creemos que la última etapa de *Ficciones* contribuyó a afianzar el gusto por un terror más contemporáneo y fantástico que, a su vez, propició que la cadena se decidiera a emitir los episodios de la famosa serie de la NBC.

Amichatis y los realizadores que llevaron sus guiones a la televisión vuelcan en ellos las inquietudes latentes de una gran parte de la sociedad española de mediados de los setenta (Palacio, 2012): las esperanzas puestas en un posible cambio sociopolítico derivado de la muerte del dictador, que no podía tardar en llegar. Esa incertidumbre ante el nuevo contexto desconocido que se avecina podría verse reflejada en el drama de los protagonistas de Amichatis, que llegan a vislumbrar una nueva realidad, pero que, por su falta de decisión, imaginación o de confianza en sus propias capacidades, acaban perdiendo el tren. No hay que olvidar que el propio Amichatis acababa de emprender un largo viaje de vuelta a un país que ya no podía ser exactamente como lo recordaba, un país que le ofrecía nuevas oportunidades, pero en el que aún estaba por ver si sería capaz de integrarse o, como le sucede a los protagonistas de sus ficciones, se quedaría a las puertas de esa nueva realidad.

3.1.7. *Crónicas fantásticas* (1974), la inquietante propuesta de Juan José Plans

La serie *Crónicas Fantásticas*, que fue emitida en el segundo canal de Televisión Española a finales de 1974, fue un espacio de breve trayectoria que, sin embargo, constituye una relevante muestra del desarrollo que experimenta el género fantástico en la España de mediados de los años setenta. A finales de ese mismo año, cinco directores¹⁷⁸ que ya habían experimentado con lo fantástico televisivo en la serie *Ficciones* toman las riendas del nuevo espacio. Éste fue anunciado como una continuación de la desaparecida *Ficciones* en la programación de la revista *Tele Radio*: «*Crónicas fantásticas* viene a cubrir el hueco dejado por *Ficciones* en la programación

¹⁷⁸ Sergi Schaaff, Jaime Picas, Luis María Güell, Esteban Durán y Gerardo N. Miró

de TVE, con aires renovadores. El género de la ciencia-ficción¹⁷⁹ tiene una multitud de seguidores que no tenían ningún programa concreto y continuado que les satisficiera»¹⁸⁰. Insiste en esta idea otro artículo de *Tele Radio* que explica la aparición de *Crónicas Fantásticas*: «Quizá porque la serie de *Ficciones* había perdido un tanto su autenticidad argumental —las historias tampoco abundan—, convenía dar un giro al espacio» (Mariñas, 1974).

No obstante, *Crónicas Fantásticas*, que sólo constó de seis episodios¹⁸¹, nació con claras diferencias, como ya advertía Sergi Schaaff, director del primer episodio de la serie:

Aquí únicamente se tratarán temas de ciencia-ficción¹⁸² actuales o relativamente actuales. Parece superada la guardarrropía de época [...] Al menos, de entrada, siempre jugaremos con la ciencia-ficción. Porque ahora, a modo de resumen, hemos de reconocer que hubo *Ficciones* en las que no había intriga, ni miedo, ni nada parecido (Mariñas, 1974).

Jaime Picas, director del segundo episodio, añade que «*Crónicas Fantásticas* no se parece en absoluto a las *Ficciones*», sino que «los guiones tienen más parecido con las series americanas. Son cine, y no televisión» (Mariñas, 1974).

Así pues, las diferencias más relevantes de *Crónicas Fantásticas* respecto a *Ficciones* son el carácter exclusivamente no mimético de sus guiones¹⁸³, la ambientación de todos los episodios en el presente del espectador y la búsqueda de una gran calidad formal. Además habría que añadir otra importante diferencia: todos sus argumentos son obra original de un autor contemporáneo, el escritor y periodista gijonés Juan José Plans. El autor contribuyó de forma determinante en el desarrollo del género, pero su obra es hoy mucho menos conocida que la de Ibáñez Serrador. Gran parte de sus aportaciones en el cultivo de lo fantástico cotidiano fueron totalmente innovadoras en la época, siendo uno de los primeros autores españoles en tocar algunos de los temas y formas de lo fantástico que desarrollarían otros escritores del país en la década posterior (ya normalizado el cultivo del género), una poética que obtuvo, además, una buena

¹⁷⁹ Suponemos que cuando el redactor de este destacado utiliza el término «ciencia-ficción» también se refiere, por extensión, a lo fantástico y lo terrorífico, confusión que venía siendo habitual en la prensa y la crítica del momento, como ya hemos señalado anteriormente.

¹⁸⁰ «Crónicas Fantásticas: La mancha», *Tele Radio*, núm. 880, 4 – 10 de Noviembre de 1974. Programación del 6 de noviembre de 1974.

¹⁸¹ Los episodios, de menos de una hora de duración, fueron emitidos entre el 6 de noviembre y el 11 de diciembre de 1974, con una frecuencia semanal.

¹⁸² De nuevo, encontramos aquí la utilización del término «ciencia ficción» para referirse a cualquier tipo de relato no mimético, incluyendo lo fantástico.

¹⁸³ Los episodios «La mancha» (6/11/1974, Sergi Schaaff), «El último sueño» (13/11/1974, Jaime Picas) y «Mr. Parkinson» (27/11/1974, Esteban Durán) pertenecen al género fantástico; mientras que «Llegó con el otoño» (20/11/1974, Luis María Güell), «Halloween» (4/12/1974, Sergi Schaaff) y «El nido» (11/12/1974, Gerardo N. Miró) pueden enmarcarse en el género de la ciencia ficción.

respuesta de público y crítica. Si no se le prestó más atención fue, sin duda, por haberse especializado en el género fantástico, que como sabemos fue constantemente ignorado por muchos críticos de la época. Por todos estos motivos, que desarrollaremos a continuación, la obra fantástica de Juan José Plans merece ser recuperada y estudiada para devolverle el lugar que le corresponde en la historia y evolución del género en España.

A simple vista, la obra fantástica de Juan José Plans presenta ya varios rasgos comunes con la poética de Ibáñez Serrador. En primer lugar, comparte con el realizador el carácter multimediático de sus creaciones, pues Plans fue prolífico tanto en el ámbito literario como en el radiofónico y, en menor medida, en el televisivo, adaptando sus historias de un medio a otro de forma omnidireccional: sus guiones para radio y televisión no siempre partieron de una primera versión literaria, sino que a veces volcó al soporte impreso con posterioridad las historias que había escrito para estos medios. También tocó, en cierto modo, el ámbito escénico, si tenemos en consideración algunas emisiones radiofónicas realizadas en directo y con público desde el Teatro Jovellanos de Gijón para el programa *Sobrenatural*. En segundo lugar, hemos de destacar que, en los diferentes medios, Plans también combina sus textos fantásticos con otros enmarcados en géneros no miméticos afines, como la ciencia ficción, lo insólito, lo alegórico y lo absurdo, una fórmula habitual en los escritores coetáneos a Plans pero que será especialmente significativa para alguien que también cultivó el género en la televisión. Y en tercer lugar, comparte con Ibáñez Serrador una posición intermedia entre la cultura *popular* y una esfera más *elitista*, si atendemos a las muy diversas publicaciones que difundieron sus relatos, entre las que encontramos prensa generalista, colecciones populares y revistas de evidentes pretensiones artísticas. Publicaron sus relatos revistas tan diversas como *La estafeta literaria*, *La revista de occidente*, *Cosmópolis*, *Historias para no dormir*; antologías como *Narraciones de lo real y lo fantástico* de Bruguera (1971), *Antología de novelas de anticipación* de Acervo (1972) y la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* de Miguel Castellote Editor (1972); y periódicos como *La voz de Asturias*, *Diario Madrid*, *Ya*, *El Español* e *Informaciones*. Plans conocía bien la industria informativa, especialmente su sección cultural, ya que ejerció de periodista primero en la prensa provincial de Oviedo y *El comercio de Gijón* y,

luego, a finales de los años sesenta, ocupó el puesto de redactor jefe de *La estafeta literaria*¹⁸⁴ en Madrid, donde también trabajaría como periodista para RNE y TVE.

Plans se dio a conocer como escritor en 1965 con una celebrada biografía dramatizada de Alejandro Casona¹⁸⁵, aunque dio pronto el salto a la literatura no mimética con el relato «El retorno»¹⁸⁶, con el que ganó el Primer Premio Nacional de Ciencia Ficción otorgado por la Asociación de Prensa de Murcia en 1967. Ese mismo año publica su primer libro de relatos, *Las langostas* (Editorial Azur, 1967), un compendio de cuentos escritos entre 1964 y 1967, donde explora diversas formas de lo insólito («Paleontología»), lo alegórico («Las langostas»), lo maravilloso («La sirena») y la prospección científica («El octavo día») –las principales formas que va a frecuentar a lo largo de su trayectoria creativa–, y entre los cuales destaca un relato puramente fantástico y especialmente terrorífico: «La mancha». Que Guillermo Díaz-Plaja le dedicara una elogiosa crítica de una página completa en el *ABC* (22 de febrero de 1968), contribuyó enormemente a la difusión de este primer libro de relatos de Juan José Plans, pues desde ese momento empezó a recibir numerosas críticas positivas. Esa primera crítica destaca la fuerza del relato «La mancha» –que analizaremos más adelante, en relación a su versión televisiva– y sitúa el libro de Plans en una tradición literaria (lo fantástico y el terror), a la que se refiere en los siguientes términos:

Rastrear esta cadena –pongamos de Edgar Poe a Alfred Hitchcock– no es tarea difícil, puesto que en esta línea se mueven los que pudiéramos denominar «clásicos del terror». Afirmar que este libro de Juan José Plans es fiel a esta noble genealogía no es más que una obvia indicación situadora de la tradición en que se mueve (Díaz-Plaja, 1968: 18).

En el contexto de esa respuesta tan favorable de la crítica, Plans publica un segundo libro de cuentos: *Crónicas Fantásticas* (Editorial Azur, 1968), siguiendo la línea del libro anterior pero incluyendo más relatos fantásticos, como «La cita de los guerreros», «La pelota de oro» y «El honorable perro Míster Parkinson». Es también en 1968 cuando comienza a publicar con asiduidad sus relatos en diversas publicaciones periódicas, y cuando termina su novela *La gran coronación* (Editorial Richard Grandío,

¹⁸⁴ Cabe destacar que, siendo Plans redactor jefe de *La estafeta literaria*, dedicaron un número a los autores españoles de ciencia ficción, en el que se publicó el guion de *El trasplante*, de Ibáñez Serrador.

¹⁸⁵ *Alejandro Casona. Juego biográfico dividido en una raíz y tres árboles* (Editorial Richard Grandío, 1965). A excepción de este título, a partir de ahora nos referiremos sólo a aquellos textos de Plans enmarcados en el género fantástico y otros afines, pues su obra es extensa y no podemos detenernos en toda su bibliografía.

¹⁸⁶ Inédito hasta que lo publicó en *Crónicas Fantásticas* (1968). En relato trata de un astronauta que ha estado en órbita diez años y, al volver a la Tierra, descubre que ésta es ahora un desierto sin vida alguna, y queda la incógnita de si le sucedió algo al planeta o es que ha habido algún tipo de alteración temporal durante su viaje.

1968), que parte de un motivo similar al de «El cohete» de Bradbury –que Ibáñez Serrador también llevó a la televisión en 1966–, es decir: la construcción de un cohete permite mantener la ilusión a los protagonistas de que podrán volar lejos, aun teniendo la certeza de que el vehículo espacial no llegará a despegar jamás. También en esta novela se encuentran algunos motivos que Plans desarrollaría después en el episodio televisivo «Paraíso final», que luego convirtió en novela corta en 1975. Concretamente, el motivo de la pareja situada en una isla que quiere huir del mundo conocido.

Entre 1969 y 1970 Juan José Plans comienza a realizar guiones radiofónicos para el programa de Radio Nacional de España (Radio 1) *Escalofrío*, textos que en ocasiones consistían en versiones de sus cuentos ya publicados¹⁸⁷ y, otras veces, en guiones originales que luego llevaría a la televisión o que adaptaría como cuento para publicarlo en soporte impreso¹⁸⁸. Éstos serían sus primeros trabajos en el ámbito del terror radiofónico, que se convertiría con el tiempo en una de sus ocupaciones más recordadas¹⁸⁹. A finales de los años sesenta y principios de los setenta Plans también realizó interesantes aportaciones en el ámbito de la no ficción, por ejemplo, dirigiendo en 1969 el programa radiofónico divulgativo *La conquista del universo*, reflejo del creciente interés general por los avances de la ciencia¹⁹⁰ que pudieran tener cierta conexión con la ciencia ficción, género de moda a principios de los años setenta.

En 1970 recibe el Premio Nacional de Ciencia Ficción por *Relatos Fantásticos* (Editorial Prensa Española, 1970), donde reúne todos los cuentos contenidos en sus dos libros anteriores. Interesa aquí el prólogo de Luis de Castresana, que destaca la originalidad de esta obra ante el «predominio del testimonio sobre la inventiva». Y valora también la calidad de los cuentos de Plans en un género que, según su opinión, no suele tenerla: «porque cada una de sus obras es como una ventana abierta hacia

¹⁸⁷ Por ejemplo, «La pelota de oro», grabado en RNE el 21 de abril de 1970, ya fue publicado en forma de relato en *Crónicas Fantásticas* (1968). Otro ejemplo sería «La mancha», grabado el 10 de marzo de 1969.

¹⁸⁸ Por ejemplo, «Crónica de un hombre que deserta», grabado en RNE el 11 de marzo de 1970, sería publicado en la revista *Cosmópolis* en 1971 y en su libro *El cadáver* en 1973.

¹⁸⁹ Nos referimos a su participación en el programa radiofónico *Suspense* (1977), para el cual redactó guiones propios como «El último sueño», «La puerta» y «El nido», y especialmente a los programas *Sobrenatural* (1994-1996) e *Historias* (1997-2003), que le valieron una gran notoriedad no sólo como director y principal guionista de dichas series, donde combinaba historias propias con versiones de clásicos del terror como *Drácula* y *Frankenstein*, sino también por presentar él mismo dichos programas, que a veces incluían perfiles sobre el autor del texto original, siguiendo el doble objetivo de entretener y culturizar que ya había caracterizado otros programas públicos como el televisivo *Hora once* años antes, y siendo rápidamente reconocido por la audiencia gracias a su profunda voz, con la que, aparte de representar el papel de maestro de ceremonias de estos episodios, interpretó a menudo el papel de villano. Todos estos detalles permiten de nuevo parangonar la trayectoria de Plans con la de Ibáñez Serrador.

¹⁹⁰ Y, en 1972, en esa misma línea, conduciría el programa *Ventana al futuro*, que fue reconocido con el Premio Nacional al Guion Radiofónico

inéditas dimensiones (o dimensiones muy poco tocadas por auténticos escritores; y él lo es) de lo literario».

Tras publicar un nuevo libro de relatos, *El cadáver* (Editorial Miguel Castellote, 1973), en 1974 Plans publica la novela *El gran ritual* (CVS Ediciones), donde recrea el paisaje asturiano brumoso, silvestre y mítico, un entorno que, según el autor, constituye una de las primeras motivaciones que le llevaron a interesarse por las lecturas fantásticas. Esta novela es interesante porque en ella Plans mezcla hábilmente lo fantástico con la ciencia ficción, a través de dos niveles: lo que desde la perspectiva y los prejuicios de los habitantes de la pequeña aldea sólo puede explicarse como brujería es interpretado por el lector como un evidente contacto extraterrestre (o quizá un viaje al pasado de un ser del futuro) con la joven protagonista –pues el lector está acostumbrado a los temas y formas de la ciencia ficción que Plans maneja en este texto. Se trata de un juego de perspectiva similar al que Plans ya utilizó en uno de los cuentos que adaptaría para la serie de televisión *Crónicas Fantásticas*: «Llegó con el otoño», donde lo que para el niño es un duende o un hada –un ser maravilloso– se trata en realidad de un ser que se presenta ante el lector como un astronauta minúsculo de otro planeta. Un ser que, desde el punto de vista racional de la hermana mayor del protagonista, sólo puede tratarse de un bicho extraño y asqueroso, perspectiva que conlleva el trágico desenlace del relato y de su adaptación televisiva.

Como hemos comentado anteriormente, en 1974 Juan José Plans realiza su primer trabajo de ficción para la televisión¹⁹¹: el guion del episodio de *Ficciones* «Paraíso final». Unos meses más tarde la serie llegó a su fin y algunos de los realizadores que habían participado en ella encargaron a Plans que escribiera los guiones de un nuevo espacio: *Crónicas Fantásticas*. El autor, en una entrevista para el *Diario de Barcelona* (6/11/1974), anunció la intención inicial de realizar trece episodios (número habitual en la programación de TVE para este tipo de producciones) y dejó muy clara la adscripción genérica de sus argumentos. Así, cuando el periodista le pregunta qué es *Crónicas Fantásticas*, Plans responde: «Bajo este título, que es el de uno de mis libros, hay reunidos los trece relatos que consideré más interesantes para adaptar al medio de Televisión. Todos ellos pertenecen, en líneas generales, a la temática fantástica. Varias, en concreto, entran dentro del género de la ciencia ficción».

¹⁹¹ Medio en el que ya había trabajado como periodista, desde que empezó a presentar el programa literario *Unos pasos por los libros* (1965).

La mayoría de los episodios de la serie de televisión son adaptaciones de textos de los dos primeros libros de relatos de Plans¹⁹²: *Las langostas* (1967) y *Crónicas fantásticas* (1968). De *Las langostas* escogió el único relato fantástico del libro: «La mancha». De *Crónicas Fantásticas*, los relatos «Mr. Parkinson», «Llegó con el otoño» y «Halloween». «El último sueño» y «El nido» fueron creados expresamente para la serie, aunque Plans escribiría posteriormente las versiones impresas para publicarlas en su antología *El último sueño* (1986).

Si bien en 1974 Plans ya contaba con una notable bibliografía donde predominaba la ciencia ficción y lo fantástico, y ya había escrito varias adaptaciones para Radio Nacional de España, hasta el momento solo contaba con una incursión en la ficción televisiva española: la pieza «Paraíso final», dirigida por Gerardo N. Miró, y emitida en el espacio *Ficciones* el 27 de mayo de 1974. Como hemos señalado anteriormente¹⁹³, este episodio sitúa la acción en una microtopía –ese pequeño paraíso al que alude el título de la pieza– inserta en una distopía con influencias de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (*Brave new world*, 1932), un motivo recurrente en la poética de Juan José Plans. Sin embargo, la ciencia ficción de la serie *Crónicas Fantásticas* se centra en otro de los temas predilectos del autor: el descubrimiento de vida extraterrestre en nuestro planeta. Si bien en «El nido» y en «Halloween» se trata de una invasión silenciosa y, a largo plazo, fatal para la humanidad, «Llegó con el otoño» presenta el intento fallido de un alienígena por hacer llegar un mensaje de paz a los terrícolas. No nos extenderemos más en este punto, porque centraremos el análisis en los tres episodios fantásticos de la serie: «La mancha», «El último sueño» y «Mr. Parkinson».

«La mancha»

El primer episodio de la serie, dirigido por Sergi Schaaff, se titula «La mancha». En él queda retratada la obsesión de un padre de familia por la extraña aparición e insólita evolución de una mancha en una de las paredes de su dormitorio, una desagradable sustancia palpitante que se irá extendiendo, hasta confirmar las terribles sospechas del

¹⁹² Algunos de estos cuentos fueron también publicados en diarios como *Ya* y *Madrid* y en las revistas *Historias para no dormir* y *Mystery Magazine*.

¹⁹³ Véase el capítulo 3.1.7. de esta tesis.

protagonista: la mancha supone una amenaza mortal para todo ser vivo que se cruce en su camino.

En «La mancha», la irrupción del acontecimiento fantástico sucede en un hogar español de la década de los setenta, lo que permite una mayor identificación de la audiencia con los personajes. La historia parte de una situación conocida: el disgusto de la vuelta al trabajo tras las vacaciones familiares; pero desde el momento en que el matrimonio protagonista ve la mancha que ha aparecido en la pared durante su ausencia, todo lo que sucede en el episodio está orientado a destruir paulatinamente la cotidianidad inicial, borrando toda esperanza de llegar a conocer la razón de ser de la mancha y cómo enfrentarse a la amenaza que constituye.

La versión audiovisual de «La mancha» se asemeja mucho a la escrita, exceptuando la inclusión de los dos niños en el episodio televisivo. Se respetan especialmente los diálogos originales, ya que el relato está escrito en un estilo directo, cercano al guion cinematográfico, donde las observaciones del narrador, en tiempo presente, actúan como acotaciones. Sin embargo, el efecto de la mancha resulta quizá más aterrador en el relato que en el episodio, pues aunque en ambas versiones ésta es descrita como una sustancia viscosa, «de un color como el de la sangre» (Plans, 1970: 108), en el episodio advertimos que su apariencia poco tiene que ver con esta descripción. Sin embargo, la versión televisiva añade un recurso que refuerza la sensación de que la mancha es un ser vivo consciente de la presencia humana: una cámara subjetiva que intenta reproducir el punto de vista de la mancha, cenital y en movimiento, contemplando las reacciones de los personajes ante la evidencia de lo imposible.

Pero lo más aterrador de la mancha es, en palabras de Elena, la mujer de César: que «no habla, no escucha, no le importa nuestra presencia» (Plans, 1970: 111). Se trata, pues, de un ser irracional que, buscando la supervivencia, arrasa con todo lo que obstaculiza su expansión, como ocurriría con una plaga de insectos o con un virus. De hecho, Juan José Plans declaró en una entrevista inédita (Cruz Tienda, 2011) que lo que inspiró este relato fue una noticia sobre una pareja que, al volver de vacaciones, había encontrado un enjambre de abejas en su casa. Pero mientras una plaga conocida puede ser combatida, nada pueden hacer contra la mancha que, al final del episodio, sale ya al exterior deslizándose por debajo de la puerta del piso. En el relato, el desenlace es mucho más contundente: «A los pocos meses, el mundo fue una mancha roja, que palpitaba» (Plans, 1970: 115). La sensación de impotencia e insignificancia del

individuo ante una amenaza fantástica de tales dimensiones, y el miedo metafísico resultante, evidencia la influencia de Lovecraft en la obra de Plans¹⁹⁴.

Aunque el lector/espectador no es verdaderamente consciente de la amenaza que supone la mancha para la humanidad hasta el desenlace, comparte desde el principio las primeras sospechas de César. La creciente obsesión del protagonista se centra, en primer lugar, en averiguar el origen de ese ser que no encaja en su experiencia de lo real¹⁹⁵. Su preocupación aumenta cuando se percató de que, además, se trata de una amenaza física: los dedos con los que tocó la mancha están adquiriendo una textura similar a ésta. El relato, de nuevo, es menos explícito: lo único que entra en contacto físico con la mancha durante la acción descrita en el relato es un candelabro que César lanza contra la pared, y por tanto es este objeto el que experimenta un cambio físico.

Desde el primer momento César pide ayuda a las autoridades, pero nadie le hace caso. Sólo el médico, por interés científico, accede a ver la mancha en persona, pero al final acaba haciendo como todos los demás: ocuparse de sus propios problemas¹⁹⁶. Éste es, de hecho, el trasfondo del relato, que aparece resumido en las palabras de César: «Ridículo mundo. Nadie piensa en nadie. En cuanto le cuentas a uno un problema lo único que desea es que acabes pronto para poderse ir» (Plans, 1970: 112).

La indiferencia de la sociedad ante el sufrimiento del individuo atrapado en un suceso fantástico era un tema que, como sabemos, ya contaba con importantes referentes en la televisión española del tardofranquismo: *El asfalto* (1966), de Ibáñez Serrador, y *La cabina* (1972), de José Luis Garci y Antonio Mercero. El director de este episodio, Sergi Schaaff, ya había dirigido para *Hora once* y *Ficciones* algunas historias en que lo fantástico irrumpe en la casa del protagonista y lo lleva a la locura, como la adaptación de *El Horla*, de Maupassant (27/10/1973). En «La mancha» se añade el agravante de que esa alteración de la normalidad que se ha originado en la casa del protagonista conllevará, además, la extinción de la especie humana. Se trata de un motivo recurrente en la poética de Plans, que ofrecerá una variación de éste en el siguiente episodio de *Crónicas fantásticas*: «El último sueño».

¹⁹⁴ Cabe destacar que Plans llamó Lovecraft al protagonista de otro de sus cuentos: «El dios de los genios» (*Las langostas*, 1967).

¹⁹⁵ En el episodio queda claro que el ser procede del exterior de la casa, porque el cristal de la ventana del dormitorio está roto. En el relato no resulta tan evidente.

¹⁹⁶ Así lo manifiesta el autor en una entrevista para *El comercio* (5/1/1968), donde asegura que «La mancha» es «la representación de que, muchas veces, ante los problemas de los demás, máxime si son enojosos y molestos, procuramos eludir todo compromiso».

«El último sueño»

Este episodio, dirigido por Jaime Picas, nos presenta a un personaje atormentado por la culpa de algo que no puede controlar: desde hace unos meses, cuando sueña que asesina a alguien, la víctima muere en la realidad del mismo modo que en el sueño. Edgar¹⁹⁷ intenta mantenerse despierto, pero fracasa. Decide entregarse a la policía pero, como sucedía en el episodio «La mancha», nadie le cree. Al final, le hace una visita un misterioso personaje que le exige que no se resista más, pues sus sueños y los de otras personas elegidas acabarán con los seres humanos para que *otros seres* puedan vivir.

Aquí no presenciamos la lenta destrucción de la cotidianidad que se percibe en «La mancha», porque la narración comienza *in medias res*. En lugar de eso, Plans apuesta aquí por inquietar al espectador desde el principio, presentándonos a un personaje que se refiere a sí mismo como un ser maldito y monstruoso, pero sin decirnos el porqué.

La realización de Jaime Picas contribuye a aumentar el misterio ocultando el rostro de Edgar hasta el momento en que su problema es revelado al espectador. Hasta entonces, tan solo vemos fragmentos de su cuerpo, como sus hombros caídos y su puño crispado. El personaje del que nunca llegamos a ver el rostro es el ser con apariencia humana que se presenta ante Edgar en el desenlace, quien dice obrar en representación de un colectivo que quiere abandonar el mundo de los sueños para entrar en la realidad. Tan sólo dos meses antes Joaquín Amichatis había introducido en uno de sus episodios un personaje similar: un extraño sin rostro que, si bien cumple una función positiva en la ficción (aconsejar al protagonista sobre cómo escapar de la rutina) produce una desconfianza similar a la que provoca el personaje anónimo de Plans.

«El último sueño», que fue creado expresamente para la televisión, consigue construir el efecto fantástico de forma efectiva por medio del diálogo y la realización, prescindiendo de efectos especiales. Otro gran acierto del episodio es la forma en la que representa la irrupción del sueño de Edgar en la realidad: el director Jaime Picas evita cualquier elemento audiovisual que permita distinguir alguna diferencia de atmósfera entre la secuencia real y la secuencia soñada. De este modo, sueño y realidad se superponen en un mismo plano, y acontece lo fantástico. Como se recordará, el tópico del sueño que acaba invadiendo la realidad no era un terreno virgen en la televisión

¹⁹⁷ La elección del nombre de este personaje no es casual, si tenemos en cuenta la influencia de Edgar Allan Poe en algunos de los relatos de Juan José Plans.

española. Así sucede, por ejemplo, en el ya mencionado «La muerte es un sueño» y en «El barco dentro de una botella», de Joaquín Amichatis.

Las reacciones de los personajes, Edgar y su mujer Elsa, son similares a las del matrimonio de «La mancha». Ella antepone la salvación individual a la colectiva y se niega a reconocer que mientras su marido viva seguirá muriendo gente. Por el contrario, él asume un papel activo contra la amenaza fantástica, hasta el punto de pretender acabar con su vida para salvar a la humanidad. Así, si en «La mancha» el individuo se enfrenta solo al hecho fantástico, en «El último sueño» lo hace con el dilema añadido de que el futuro de la humanidad depende de su propia muerte.

Como podemos observar, el desenlace es similar al de «La mancha», ya que para la supervivencia del *otro* es inevitable la aniquilación de la humanidad. Tanto en «La mancha» como en «El último sueño», al final el mundo sucumbirá a la invasión. No sucede así en el último episodio fantástico de *Crónicas Fantásticas*, «Mr. Parkinson», cuyo argumento tiene, aparentemente, poco que ver con los episodios anteriores: no existe tal irrupción ominosa de lo fantástico en la cotidianidad del protagonista y el desenlace queda desvinculado de los finales apocalípticos de los episodios ya analizados, tal y como veremos a continuación.

«Mr. Parkinson»

Lo interesante de este episodio, dirigido por Esteban Durán, es que, rompiendo la línea general del resto de la serie, aquí es el protagonista quien *provoca* el acontecimiento fantástico. Mr. Parkinson, un hombre rico y solitario, pretende transformarse en un perro para asesinar a su antigua amante, partiendo de la idea de que un animal no puede ser condenado¹⁹⁸ ni por la justicia terrenal ni por la divina, porque no tiene moral. Parkinson, absorbido por las teorías de la «sugestión intelectual», se aísla en su mansión para practicar los movimientos y las costumbres de los cánidos, ya que según sus cálculos su inteligencia «se irá nublando, perdiendo facultades racionales y, a la par, el cuerpo sufrirá ese mismo cambio, al estar tan íntimamente ligado al espíritu» (Plans, 1968: 80). Si bien Parkinson logrará transformarse en un fox terrier y esperará a la

¹⁹⁸ También aquí encontramos un rasgo común con el guion de Amichatis «El barco en una botella», pues en ambos el protagonista experimenta un cambio radical para cometer un asesinato evitando el castigo que su sociedad impone a quien perpetra tal crimen.

cabaretera en la puerta de su camerino, finalmente será incapaz de matar a la mujer que le abandonó y que ahora, creyéndolo un perro, vuelve a prestarle atención.

Si bien tanto el relato como el episodio concluyen con un giro irónico y, en cierto modo, humorístico, el tono que se mantiene a lo largo de la narración varía de un texto a otro. Las primeras páginas del relato, en las que Parkinson describe su siniestra infancia en la mansión y la macabra relación con su hermana¹⁹⁹, desembocan en la confesión de su insólito plan: «Primero, convertirme en un perro. Segundo, matar a Jean²⁰⁰» (Plans, 1968: 78). A partir de este momento, la obsesión de Parkinson y la descripción pormenorizada de su plan de venganza adquieren un carácter grotesco, haciendo que el relato oscile entre el horror y el humor hasta el final. Así, los elementos macabros y siniestros del relato, donde podríamos advertir la influencia de escritores tan conocidos para el lector español de la época como Edgar Allan Poe y Henry James, acaban adquiriendo un tono paródico. Esta introducción es eliminada en la adaptación televisiva, donde la creciente angustia del ama de llaves y el ambiente tenebroso de la mansión hacen desaparecer las pinceladas humorísticas que se advertían en el relato original.

Pese a que el episodio hace una mayor apuesta por intensificar lo terrorífico, la representación del monstruo acaba siendo menos efectiva. En el relato descubrimos el horror en la mirada de Carker, amigo y abogado de Parkinson, cuando encuentra al monstruo en mitad del proceso de transformación, con una apariencia suficientemente humana para reconocer al hombre que fue pero, a la vez, tan animalizada que es imposible de explicar racionalmente. Pero en el episodio, cuando Carker ve a Parkinson éste ya ha completado la metamorfosis, y sólo se le puede reconocer porque aún conserva la capacidad de hablar. Durán utiliza aquí el recurso de la cámara subjetiva para representar el ataque del monstruo, como hizo en obras anteriores como, por ejemplo, la adaptación de «Los ojos de la pantera», de Ambrose Bierce, para la serie *Ficciones* (20/5/1974), con guion de Carlos Puerto. Este recurso podría haber permitido respetar la apariencia híbrida del Parkinson del texto original sin necesidad de mostrarla, dejándola a la imaginación del espectador. Por el contrario, el realizador revela mediante planos detalle la imagen del fox terrier en el que ya se ha convertido el protagonista.

¹⁹⁹ Parkinson describe una época añorada en la que él y su hermana jugaban a matar palomas sin la supervisión de unos padres que, al morir en un accidente, solo despiertan cierta risa nerviosa en sus hijos. También menciona que su hermana, ya muerta, sigue visitándolo por las noches.

²⁰⁰ Jean se llama Jeanette en la versión televisiva.

El giro final es muy similar en ambas versiones: Jean/Jeanette se encariña con el nuevo avatar de Parkinson, cuya verdadera identidad desconoce, y él queda de nuevo a su merced, sintiéndose «el ser más despreciable del mundo»²⁰¹ (Plans, 1968: 88). Por tanto, aun convertido en perro sigue conservando su conciencia humana. Ya sea porque su moral le prohíbe matar, ya por continuar enamorado de su antigua amante, los planes de Parkinson fracasan.

Así, «Mr. Parkinson» no solo se diferencia de los anteriores episodios en el hecho de que el acontecimiento fantástico lo produce el propio protagonista, sino también en que lo fantástico no constituye una amenaza para el futuro de la humanidad. Es más, el mundo sigue funcionando exactamente igual que antes de que acontezca lo fantástico, incluso para el propio Parkinson, que en vez de matar a Jeanette vuelve a caer a sus pies, tan desgraciado y vejado como antes. Paradójicamente, es ahí donde radica parte del horror del relato: el fracaso del individuo por cambiar su destino es igual de demoledor que en los anteriores episodios de *Crónicas Fantásticas*²⁰².

Nuevas formas de lo fantástico cotidiano en televisión

El miedo que *Crónicas fantásticas* pretende despertar en los espectadores no reside exclusivamente en el acontecimiento fantástico, sino también en la soledad del individuo que lo experimenta o lo sufre. Mr. Parkinson, que a pesar de sus esfuerzos por dar un giro a su existencia acaba perpetuando su humillante situación, está completamente solo. Y los personajes que sufren lo fantástico en compañía de sus familiares descubren que estos no comparten su inútil obsesión por evitar el desastre, ya que su prioridad es huir de la amenaza. Cuando piden ayuda al resto de la sociedad — autoridades, asesores y amigos—, únicamente encuentran incredulidad y rechazo.

En la poética de Plans, la indiferencia de la sociedad ante los problemas ajenos suele ser castigada con su completa destrucción, que, en otros relatos del autor, toma la forma de guerras atómicas y otros desastres provocados por la humanidad. El marcado carácter antibelicista de sus ficciones lo acerca a otro de los autores que más influye en

²⁰¹ «El perro más desgraciado del mundo», en la versión televisiva.

²⁰² Como sucede en los guiones de Joaquín Amichatis, el individuo fracasa incluso cuando consigue alcanzar el estado fantástico que, supuestamente, debía cambiar su vida para siempre.

su obra, Ray Bradbury. El escritor gijonés es consciente del carácter simbólico de gran parte de sus relatos:

Cuando se habla de literatura fantástica algunos piensan que el escritor elude la realidad. Todo lo contrario [...] Mis relatos tienen un contenido humano, y son simbólicos la mayor parte de ellos. Me valgo de una mancha que crece para plantear el despego que tenemos ante los problemas de los demás (Belanguer, 1968)

Por otro lado, no podemos obviar el contexto sociopolítico en el que se escriben y realizan estas producciones televisivas. A pesar del «llamado espíritu del 12 de febrero», que trasladó una «cierta sensación de aperturismo» a la televisión española en 1974 (Rodríguez Pastoriza, 2010: 29), el país seguía bajo un régimen dictatorial. Y esa sensación de impotencia y de asfixia que aterrorizaba al espectador en las ficciones fantásticas españolas de la época podría ser un reflejo consciente o inconsciente de ello. Ibáñez Serrador aceptó el cargo de director de Programas de TVE precisamente en 1974 con la promesa de que podría «recuperar a diversas personas que tenían vedada su aparición en la pequeña pantalla», pero acabó dimitiendo poco después, y

...con su dimisión se convirtió de facto en el iniciador de una ola de renuncias de cargos medios y altos en Prado del Rey (sede central de RTVE), que jalonarán todo el resto del año según se fuera comprobando la imposibilidad de mejorar desde dentro las formas del franquismo (Palacio, 2012: 20).

Tanto en las ficciones de *Crónicas Fantásticas* donde se advierte cierto tono de denuncia como en los que no, prevalece la intención de aterrorizar a la audiencia. Por ello, en todos estos episodios fantásticos de Juan José Plans, la acción se desarrolla en el presente del espectador. Se acerca así a la estética de series americanas como *The Outer Limits* (cuyos episodios se emitieron, como se recordará, entre 1964 y 1967) y *Night Gallery*, que se vio en paralelo a *Crónicas Fantásticas*. El aún limitado número de muestras de este tipo de fantástico cotidiano en la producción propia española aseguraba la sorpresa al espectador y, asimismo, suponía un gran reto para guionistas y realizadores, que debían encontrar el modo de representar la irrupción de lo fantástico en un ambiente fácilmente reconocible por el espectador sin caer en el ridículo. De hecho, sólo en «La mancha» y en «Llegó con el otoño» la proximidad es tal que los personajes son españoles.

Seguramente esa es una de las razones por las que, en los trabajos televisivos de Plans, el monstruo no tiene una apariencia especialmente abominable, como ya advertía *Tele Radio* cuando anunciaba la emisión de «El nido»: «[el episodio] tiene la virtud de

ser perfectamente creíble. Esta es una cualidad muy de agradecer y, por lo general, escasa en las narraciones de ciencia ficción, que suelen limitarse a presentar extraterrestres más o menos extraños»²⁰³. En general, el monstruo de Plans pasa inadvertido entre la masa humana —ya sea por su apariencia antropomórfica, por su tamaño diminuto, porque se esconda o disfrace— y lo fantástico o lo extraño se va manifestando por medio del lenguaje, de los diálogos y la banda sonora, lo cual se acentúa considerablemente en los dos textos creados expresamente para la serie de televisión: «El último sueño» y «El nido».

Aunque *Crónicas fantásticas* no fuera la continuación de *Ficciones* que anunciaba *Tele Radio*, podemos afirmar que mientras otros espacios siguieron cultivando lo fantástico televisivo por medio de la adaptación de clásicos universales, *Crónicas fantásticas* apostó por una forma más arriesgada: el guion original y la ambientación contemporánea de los sucesos fantásticos. Ya no se volvería a crear un espacio serial de similares características hasta los años noventa, con la mencionada serie de José Luis Garci *Historias del otro lado* (1991; 1996). No obstante, *Crónicas fantásticas* constituyó un campo de pruebas para su autor, Juan José Plans, que volvió a escribir guiones originales posteriormente, de forma aislada, para los espacios *Original* y *Dramático*, con la diferencia de que éstos volverían a ser, como *Ficciones*, series heterogéneas, aunque compuestas íntegramente por adaptaciones de autores españoles contemporáneos. *Original* emitió el episodio «María Dominica», adaptación del relato de Plans «Duerme, pequeña, duerme» dirigido por Esteban Durán, el 27/2/1977; *Dramático* emitió el episodio «La puerta», inspirado en el relato de Plans «La pelota de oro», el 24 de junio de 1977, bajo la dirección de Josefina Molina, otra realizadora habitual en las ficciones fantásticas televisivas de los años setenta en España. En todos ellos, Juan José Plans siguió imprimiendo su particular poética de lo fantástico, probablemente una de las más interesantes del periodo. Una muestra más de que en 1974 la televisión contaba con una gran variedad de propuestas del género que, repartidas en los dos únicos canales existentes, llegaban a la mayoría de los telespectadores.

²⁰³ «Crónicas Fantásticas: El nido», *Tele Radio*, núm. 885, 9 – 15 diciembre de 1974. Programación del 11 de diciembre de 1974.

3.1.8. El final de una etapa: *El quinto jinete* (1975-1977)

El quinto jinete es una serie que surge aprovechando la presencia creciente de lo fantástico en televisión, cine y colecciones populares, pero que aparece en el momento en el que empieza a advertirse el agotamiento de las formas más transitadas del género en esos años. Esta propuesta televisiva de José Antonio Páramo, realizador de la serie – junto con los guionistas Ángela Duerto, Juan García Atienza y Enrique Brassó– tiene la particularidad (nunca vista hasta el momento en televisión) de dedicarse exclusivamente al género fantástico, tal y como entendemos el concepto en esta tesis. Los autores recogieron los elementos más característicos de esta categoría estética tal y como se estaba desarrollando en el contexto español a través de los diferentes medios (cine, televisión y literatura) y crearon una breve antología de los principales motivos y estéticas del género en su formato popular, constituyendo una interesante muestra de la recepción de lo fantástico en nuestro país. Lamentablemente, por lo general no obtuvo una buena acogida por parte del público ni de la crítica, a causa de varios motivos a los que nos referiremos al final de este capítulo y que se enmarcan en ese contexto de declive de las formas más habituales de lo fantástico. Como señalan Roas y Casas (2008: 50): «La historia de lo fantástico está decisivamente marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor el género, lo que obliga a los escritores a afinar el ingenio para dar con situaciones insólitas que rompan las expectativas de éste».

Como sabemos, Enrique Brassó y Juan García Atienza ya eran entonces conocidos por sus creaciones fantásticas y de ciencia ficción. No era el caso de Ángela Duerto, aunque fue la autora de casi la mitad de los guiones de esta serie. En cuanto a José Antonio Páramo, llevaba trabajando en televisión prácticamente desde sus orígenes, desde los años sesenta, en espacios como *Estudio 1* y *Novela*, y que por tanto tenía una amplia experiencia adaptando textos clásicos a la pantalla (ficciones de época) aunque, a diferencia de los guionistas Brassó y Atienza, Páramo no estaba especializado en el género fantástico. Las producciones de TVE en las que trabajó como realizador estuvieron, sobre todo, relacionadas con la divulgación de textos literarios canónicos, y en este ámbito cabe destacar el espacio *Libros que hay que tener* (1967-1968), presentado por Gaspar Gómez de la Serna y realizado por Páramo, una serie que, como ya señalaba Luis Miguel Fernández (2010: 125-126), apenas incluía autores contemporáneos entre los libros comentados.

Conociendo la trayectoria de José Antonio Páramo, la prensa anuncia el proyecto de *El quinto jinete* como «serie de terror, no sangriento, basada en los clásicos del género» (*ABC*, 2 de febrero de 1975, p. 64), subrayando, poco antes del estreno, el carácter marcadamente literario de la serie²⁰⁴. Así, por ejemplo, el *ABC* destaca que «los relatos son originales de autores como Andreiev, Guy de Maupassant, Stevenson, Poe, Sheridan Le Fanu, Bécquer, etcétera» (*ABC*, 2 de octubre de 1975, p. 126). Dada la insistencia de la prensa en la adscripción literaria de estos episodios, algunos críticos vieron frustradas sus expectativas al comprobar, desde el primer episodio de *El quinto jinete*, que algunos de los capítulos de la serie se alejaban considerablemente del argumento de los textos originales. Lo que estos críticos no tuvieron en cuenta es que la serie no sólo tomó como referencia estos relatos, sino también otras fuentes de lo fantástico que, en mayor o menor medida, van más allá de la simple adaptación literaria²⁰⁵, para convertirse en reflejo de la evolución del género en sus distintas manifestaciones en el contexto español.

Para Enrique del Corral, en el primer capítulo de la serie, «El misterio», «Andreiev fue falseado de raíz; la televisión, como lenguaje, despreciada» (*ABC*, 12 de octubre de 1975). Esta pieza televisiva de Atienza y Páramo, estrenada el 6 de octubre de 1975, se inspiró en algunos de los personajes y situaciones del cuento homónimo del autor ruso, pero es cierto que la narración resultante dista bastante de la propuesta de Andréiev²⁰⁶. Las diferencias comienzan en la ambientación del episodio: la España de 1930. La decisión de trasladar la acción de las localizaciones extranjeras originales a un espacio español más o menos reconocible se va a repetir en dos capítulos más de esta serie, constituyendo una interesante transgresión de las censuras y autocensuras habituales en el ámbito de lo fantástico audiovisual que todavía afectaban al cine contemporáneo de terror español, que se veía obligado a ambientar las historias en el extranjero. Volveremos a esto más adelante, ya que éste es el capítulo donde el traslado de localización influye menos en el desarrollo de la acción. El cambio más relevante de

²⁰⁴ Para ver la lista completa de episodios de *El quinto jinete*, sus fechas de estreno y los relatos en los que se inspiraron, ver anexo.

²⁰⁵ Como afirman Gómez y De Felipe (2008: 274): «La relación hipertextual que se establece entre un original (el hipotexto) y su doble (el hipertexto), es casi siempre una relación peligrosa. Y lo es porque no se dialoga únicamente con un texto en concreto, sino con la tupida red que forman sus paratextos: el aparato crítico que rodea al original, las expectativas del espectador que conoce la obra de referencia (para bien o para mal, habiéndola visto o no), el género al que se adscribe, la serie fílmica que envuelve el *remake*, etc.»

²⁰⁶ El capítulo de *El quinto jinete* toma del original, por un lado, la extraña familia con la que convive el protagonista y, por otro, el ambiente misterioso en el que se encuentra sumida la aislada casa de la playa, una serie de sucesos y de comportamientos insólitos que obsesionan al joven profesor.

esta adaptación respecto al original es que, si en el cuento de Andréiev las obsesiones del protagonista se materializan en la presencia de un espectro de forma masculina que, al posar su mano en la frente del narrador, absorbe sus ganas de vivir²⁰⁷, en la adaptación esta presencia es substituida por el espectro de Elena, la difunta hija del hombre que le ha contratado como profesor particular de sus hijos menores. Así, Elena, ausente en el original excepto por la continua mención de su nombre, tiene un papel bien distinto en la versión televisiva, pues pasa a representar un arquetipo de fantasma muy frecuentado por la literatura fantástica española (aunque también lo es a nivel universal): una mujer de quien el protagonista se enamora y, al ir a buscarla a su casa, descubre que lleva muerta desde mucho tiempo antes de que él la conociera²⁰⁸. Pero en vez de situar este terrible descubrimiento en el desenlace (como suele suceder en estos relatos), el episodio comienza con la revelación fantástica, de modo que el espectro que se le va apareciendo al protagonista a lo largo del capítulo es el de su amada Elena.

En el relato original los misterios de la casa de la playa atormentan al protagonista a la vez que lo fascinan, hasta tal punto de que no se decide a abandonar la casa porque, como afirma Delumeau (1989: 32), el miedo/angustia «es presentimiento de lo insólito y expectativa de la novedad; vértigo de la nada y esperanza de una plenitud. Es a la vez terror y deseo». En la versión televisiva lo que lo mantiene ligado a la casa no es solo el misterio en torno a ella sino también que ese misterio se concreta en la figura de su amada, evidente objeto de deseo.

No obstante, la atmósfera que se crea en este episodio aleja esta ficción de la típica historia de fantasmas para darle un aire más experimental. Para ello toma como referencia propuestas cinematográficas contemporáneas: los *flashbacks*, los planos, el estilo en general recuerda a algunos experimentos cinematográficos de la Escuela de Barcelona que, utilizando algunos elementos del género fantástico, del terror y de la ciencia ficción, se desviaban por otros caminos alejados de esos géneros. Y en esta visión, según destaca Ángel Gómez Rivero en el prólogo añadido en 2011 a los episodios comercializados en DVD, influye la presencia de Teresa Gimpera, que ya había aparecido en películas experimentales como *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda). Pero al reproducir el ambiente onírico y a veces algo surrealista de esas propuestas cinematográficas pierde en parte la tensión característica de lo fantástico,

²⁰⁷ Al estilo de «El Horla» y otras figuras que «vampirizan» la mente del narrador-protagonista.

²⁰⁸ Véase, por ejemplo, «Anita» (*Smith y Ramírez, S.A.*, 1957) de Alonso Zamora Vicente o «La gabardina» (*Ciertos cuentos*, 1955) de Max Aub.

como destacó el crítico televisivo Enrique del Corral (*ABC*, 8 de octubre de 1975): «En ningún momento hubo clima ni emoción. Y sabido es que en este tipo de productos de terror y misterio, si no hay emoción y clima no hay nada». Como señalan Gómez y De Felipe:

El guionista nunca debería olvidar que el espectador pone en marcha automáticamente toda una serie de mecanismos de inferencia para comprender anticipadamente aquello que va a encontrarse en la pantalla, ya sea porque conoce algún detalle (por superficial que sea) del producto original, o bien porque domina a la perfección las claves del género al que pertenece la película a la que se enfrenta (2008: 276)

De cualquier modo, este primer episodio es una muestra de cómo la serie fue tomando ideas de las diferentes manifestaciones de lo fantástico que se estaban produciendo en paralelo: si bien lo hizo de forma algo anárquica, la inclusión de todos esos elementos en sus piezas audiovisuales permite hacerse una idea del paradigma general del género. La crítica, no obstante, no valoró estas influencias, sino la mayor o menor fidelidad con respecto al relato de partida.

En la mala acogida que tuvo este primer episodio también hemos de mencionar un defecto que afectó a varios capítulos de la serie: una edición confusa, achacada por algunos críticos a una realización demasiado precipitada que desvirtuaba el trabajo anterior de Páramo, tan bien valorado por los críticos hasta la fecha. Parece ser que rodaron los trece capítulos seguidos, durante seis meses, antes de su estreno en televisión (*ABC*, dos de octubre de 1975, p. 126).

La calidad de la edición de los capítulos fue muy desigual dependiendo de la pieza. El mismo crítico que se quejaba de la anterior realización, Enrique del Corral, aplaude luego otras adaptaciones, como por ejemplo «La renta espectral», inspirado en el relato de Henry James adaptado por Ángela Duerto:

Funcionaron maravillosamente en la realización todos los resortes precisos para la angustia; más: para el terror, que lo hubo por acumulación de clima, en cuya dosificación Páramo se mostró más que experto: maestro (*ABC*, 05 de noviembre de 1975).

Como decíamos, sospechamos que en esta buena recepción del episodio también influyó la mayor fidelidad respecto al original. Y creemos que si la adaptación fue exitosa contribuyó a ello el hecho de que este relato ya hubiera sido adaptado en 1973 para el espacio *Ficciones* por Enrique Brassó (dirigido por Antonio Chic, y titulado «El alquiler del fantasma»), otro de los guionistas principales de *El quinto jinete*. La nueva adaptación recogía los elementos que funcionaron en la anterior adaptación y elimina

los que no funcionaban. Ángela Duerto, que como ya hemos comentado fue la principal guionista de la serie, escribió los guiones más fieles a los originales, como «La renta espectral», «El ladrón de cadáveres», «El fantasma de Madame Crowl» y «Coppelius». En cambio, Atienza y Brassó, que ya habían experimentado antes con el género, tendieron a desviar los guiones del texto original, transitando otros caminos de lo fantástico, como podremos comprobar a lo largo de este capítulo²⁰⁹.

Fuentes literarias

Fueran más o menos fieles a los relatos originales, los vínculos de esta serie con el desarrollo de lo fantástico en el ámbito editorial se hace evidente si tenemos en cuenta que una gran parte de los textos de referencia de la serie se habían publicado unos años antes en España en una misma colección antológica: *Narraciones Terroríficas* (Acervo, 1961-1968). Y el hecho de que la mitad de los episodios de *El quinto jinete* se inspirasen en relatos contenidos en esta colección demuestra el importante papel que tuvo la editorial Acervo²¹⁰ en la difusión del género fantástico en el tardofranquismo. Ya en la primera selección de la colección, del año 1961, aparecen tres de los cuentos de partida de *El quinto jinete*: «El hombre de arena», de Hoffmann; «El gato negro», de Edgar Allan Poe y «La familia del Vurdalak», de Tolstoi. En las selecciones posteriores encontramos: «Lokis», de Merimée (tercera, 1963), «Mr. George», de August Derleth, (quinta, de 1964); «La mujer del sueño», de W.W. Collins (séptima, de 1966), «El misterio», de Andréiev (octava, de 1968) y «Los dados», de Thomas de Quincey (décima, de 1974). Todos estos títulos inspiraron la mitad de los episodios de la serie.

Los relatos adaptados por *El quinto jinete* que no se encuentran en esta selección eran, también, fácilmente localizables en otras editoriales coetáneas especializadas en el terror. Así, por ejemplo, en la antología *Cuentos de terror*, de Taurus, de 1963, seleccionados y traducidos por Rafael Llopis, encontramos «El fantasma de madame Crowl», de Sheridan Le Fanu, y «Cartas desde mi celda (carta octava)», de Bécquer. La inclusión de esta última en colecciones de terror explica cómo se les ocurrió a los

²⁰⁹ Ángela Duerto escribió los guiones de «La familia Vurdalak», «La renta espectral», «El ladrón de cadáveres», «el fantasma de Madame Crowl», «Coppelius» y «Mister George». Juan G. Atienza escribió «El misterio», «el aullido», «la bruja» y «Los dados». Enrique Brassó escribió sólo dos: «El demonio», «La mujer del sueño». Y José Antonio Páramo sólo escribió el guion de «El gato negro».

²¹⁰ También hay que tener en cuenta que Acervo era una editorial bien conocida por Juan García Atienza, pues ésta había publicado algunos de sus cuentos desde finales de los años sesenta.

responsables de la serie de televisión incluir la historia fantástica narrada en esta carta como si fuera una narración legendaria más de Bécquer. Este mismo texto apareció también, por ejemplo, en otras colecciones populares de terror como «Terrorific», de Saturno (número 7, 1968), colección donde también encontramos otro de los títulos en los que se inspiró la serie: «El ladrón de Cadáveres», de Stevenson (en «Terrorific», de Saturno, en el número 4, de 1968). Otra de las principales colecciones populares donde aparecieron estos cuentos fue la Biblioteca Oro Terror, que, por ejemplo, incluyó en 1970 «La renta espectral», también incluida en el volumen 1 de *Horroroscope* (1974), de la colección «Nostromo» de Alfaguara.

Fuentes audiovisuales

El relato adaptado en *El quinto jinete* que no se encontraba hasta entonces en colecciones especializadas en el terror es «El demonio», de Maupassant (estrenado en televisión el 15 de diciembre de 1975). Seguramente porque el texto original no es exactamente una narración de terror. Pero el guionista Enrique Brassó lo convirtió no sólo en un texto lleno de suspense y horror, sino que además le dio un carácter fantástico que no tiene el original. La naturaleza terrorífica del episodio reside en que la señora Rapet no mata a la señora Albert con un único y certero susto, como sucede en el relato, sino que la somete a continuas torturas psicológicas y malos tratos hasta que, después de muchos intentos, consigue su objetivo: provocarle un ataque al corazón para librarse de seguir cuidándola y salir así ganando en el trato económico que ha hecho con el hijo de la anciana. El carácter fantástico reside en los últimos minutos del episodio, una *coda* ausente en el texto original y que copia el desenlace de la adaptación cinematográfica del mismo texto (mucho más libre) que realizó Mario Bava para la última parte de su película episódica *Las tres caras del miedo* (*I tre volti della paura*, 1963), que se había estrenado diez años antes en los cines españoles. Concretamente, nos referimos al episodio «La gota de agua». Si el original acaba con una Rapet satisfecha de haber logrado su oscuro y lucrativo propósito, en las dos versiones audiovisuales el espectro de la difunta anciana se le aparece a la protagonista, horrorizándola y causándole la muerte. En la película, el fantasma castiga a la mujer sólo por haberle robado su anillo, mientras que en el episodio de *El quinto jinete* la anciana se le aparece para vengar su propio asesinato. En consecuencia, la versión

televisiva es más sangrienta e incluye añadidos desagradables como la aparición de cucarachas y la sangre que sale a borbotones de los grifos de su casa, elementos que preceden la irrupción del fantasma, que constituyen lo que Carroll (2005: 121) denomina una «metonimia terrorífica», es decir, un «medio para enfatizar la naturaleza impura y repugnante de las criaturas –desde fuera, por así decirlo– asociando dicho ser con objetos y entidades que ya resultan repulsivas». En todo caso, ambas versiones coinciden en convertir un relato de explicación racional en un texto totalmente fantástico. Con todo, este capítulo constituye un claro ejemplo de las referencias multimediáticas que conforman la poética de *El quinto jinete*.

Cabe recordar que la historia central de esta película de Bava también sirvió de inspiración para otro de los episodios de *El quinto jinete*: «La familia Vurdalak». Este capítulo, realizado a partir del guion de Ángela Duerto, adapta el cuento de Tolstoi añadiéndole una estética similar a la de la película de Bava. Esto se aprecia especialmente en la atmósfera de colores agresivos que también era habitual en las películas de Roger Corman y de la productora británica Hammer. Se trata de unas atmósferas llenas de bruma artificial y colores vivos e hirientes que acompañan sobre todo las escenas en las que se desarrollan sucesos fantásticos, un estímulo visual que la audiencia reconoce y que avisa al espectador de que va a suceder algo insólito, puesto que el ambiente ha perdido su apariencia natural. Así sucede también en *El quinto jinete*, por ejemplo, durante la secuencia del aquelarre de las brujas de Trasmoz en el episodio «La bruja», en el que las ruinas del castillo tomado por los seres fantásticos se tiñen de un color rojo brillante y humeante. También se advierte este tratamiento estético en la recreación del laboratorio de «Coppelius», donde los matraces y probetas son de vivos colores verdes y rojos, como el de los animales venenosos, y dan pistas sobre el carácter quimérico de los experimentos que realizan Coppelius y el padre de Nathaniel. Encontramos otro claro ejemplo de esto en «El aullido»: los fondos del bosque donde persiguen al hombre-lobo son de un azul eléctrico poco natural, aunque en este último caso cabe señalar la influencia estética de la saga de películas donde Paul Naschy interpreta al licántropo Waldemar Daninsky, como comentaremos más adelante. Recordemos que ésta es una de las primeras producciones de televisión española que muestra el horror y lo fantástico en color²¹¹, lo cual implica que la presencia de la violencia y la sangre sea mucho más impactante.

²¹¹ La televisión española empezó las emisiones regulares en color en el año 1972 (García de Castro, 2002: 22), año en el que se estrena *La cabina*.

El tratamiento de la violencia

El tratamiento de la violencia en *El quinto jinete* es, precisamente, otro elemento que toma como referencia el cine fantástico, tanto español como extranjero (el *giallo* italiano), que se estaba realizando en esos momentos. No obstante, en la práctica no se diferencia tanto de lo que había podido verse en la televisión hasta el momento. Si bien en esta serie proliferan las muertes violentas en primer plano (a lo que se le suma el impacto del color), la forma de mostrar esa violencia no difiere mucho de lo que ya podía verse casi diez años antes en *Historias para no dormir* (como el cadáver de la mujer en «El tonel» o la cara putrefacta de Valdemar en «El pacto»), imágenes que, como sucede en *El quinto jinete*, solían aparecer casi siempre en el desenlace del episodio, como impacto final²¹², y que no mostraban el asesinato (el proceso) sino una escena estática del cadáver (el resultado), destacada con un *zoom* agresivo. Lo único que aporta *El quinto jinete* en ese sentido en el desarrollo de lo fantástico televisivo es que algunas de estas imágenes violentas también van apareciendo integradas a lo largo de la acción, aunque siguen predominando las que se sitúan al final del metraje. No hemos de olvidar que la televisión seguía siendo un medio de sólo dos canales que llegaba de forma masiva a la mayoría de espectadores y, por tanto, debía mantener la misma premisa con que Ibáñez Serrador configuró sus episodios terroríficos: mostrar un horror moderado.

En cuanto a la violencia explícita, sí podemos destacar la secuencia del episodio «Coppelius» en la que despiezan a Olimpia: Spalanzani y Coppola, a fuerza de forcejear, acaban descuartizando a la autómatas, arrancándole el corazón y los ojos. Se trata, en conjunto, de una secuencia de violencia extrema sólo permitida porque se ve claramente que la actriz que interpreta a la autómatas ha sido sustituida por un maniquí: antes de perder sus extremidades y sus órganos de forma violenta la realización se asegura de mostrar al espectador un primer plano de lo que evidentemente es un maniquí parecido a la actriz que interpretaba a Olimpia.

²¹² Los guiones de *El quinto jinete* mantienen en general los finales impactantes y negativos característicos de *Historias para no dormir*, un elemento que conservaron las principales ficciones fantásticas televisivas de la época.

Caras conocidas

La intención de vincular la serie con el terror cinematográfico de la época se ve también en la decisión de que en el reparto aparezcan actores conocidos por haber participado en recientes películas de terror, como por ejemplo Julián Ugarte, que encarnó al vampiro de *La marca del hombre lobo* de Eguiluz (1968), e interpreta a uno de los malvados tíos de Priscila en el episodio de *El quinto jinete* «Mr. George», y que en televisión interpretó a Roderick Usher en «Poe o la atracción del abismo», entre otros papeles. Otro ejemplo es el de Patty Shepard, que encarnó, por ejemplo, a la vampira de *La noche de Walpurgis*, de León Klimovsky, de 1971, y que en la serie de televisión que nos ocupa dio vida al falso fantasma del capítulo «La renta espectral».

Además, algunos de los actores escogidos para *El quinto jinete* acabaron interpretando papeles muy similares a los que ya representaron en otras piezas televisivas fantásticas anteriores, de modo que la audiencia acaba reconociendo en algunos intérpretes (y sus característicos rostros) un determinado arquetipo de personaje fantástico. Así, por ejemplo, Enriqueta Carballeira interpreta tanto a la sobrina del cura en «La bruja» de *El quinto jinete* como a la joven amiga de Carmilla en el episodio homónimo de *Ficciones*, y a la vampira de «La muerta enamorada» en esta última serie, representando siempre un papel en el que es clave la ambigüedad entre la inocencia y la perversión del monstruo. Otro ejemplo sería el de Agustín González, que vuelve a interpretar en «La mujer del sueño» un papel trágico, de hombre duro marcado por el destino y por enamorarse de quien no debe (así sucede también en «Lokis», en *Ficciones*; y en «La dama del cuadro», versión de «Olalla» en la misma serie de televisión). También podríamos mencionar el caso de Eusebio Poncela, que hace prácticamente el mismo papel en Coppelius que en «Aventuras de un estudiante alemán», episodio de *Hora once*: un enamorado al borde de la locura, con alucinaciones, y que acaba viendo como su enamorada pierde literalmente la cabeza.

Pero sin duda el caso más destacable es el de Narciso Ibáñez Menta, actor que está a caballo entre lo cinematográfico y lo televisivo, y que los espectadores podían relacionar rápidamente con ficciones de terror. Ibáñez Menta interpreta a Coppelius/Coppola/el hombre de arena en la adaptación de *El quinto jinete*, sin duda transportando a la audiencia a todos sus papeles de villano (fantástico o no), pues, aparte de ser la estrella principal de *Historias para no dormir* a finales de los sesenta, había

interpretado recientemente al vampiro patriarca de *La saga de los Drácula*, dirigida por León Klimovsky en 1973 a partir de un guion de Juan Tébar y Emilio Martínez Lázaro.

Arquetipos fantásticos

Otro elemento que resultaría familiar a los espectadores ya habituados al género fantástico en televisión es la selección de escritores compendiados en *El quinto jinete*, pues casi todos²¹³ habían sido seleccionados previamente por *Historias para no dormir*, *Hora once* y *Ficciones*. En algunos casos, incluso, partían de los mismos relatos: «La renta espectral», «El ladrón de cadáveres», «El fantasma de Madame Crowl», «Lokis» y «El gato negro», aunque en *El quinto jinete* los dos últimos no son adaptaciones fieles del original.

Teniendo esto en cuenta, es evidente que las vías de lo fantástico más frecuentadas en *El quinto jinete* son también las más habituales de la televisión española hasta la fecha, unas formas, temas y arquetipos que, como ya hemos comentado al inicio del capítulo, se basan sobre todo en una revisión de las formas más clásicas de la literatura fantástica. Así pues, predominan las manifestaciones de ultratumba en casi todos los episodios, ya sea de forma corpórea (muertos resucitados) o incorpórea (fantasmas). Y los fantasmas que encontramos en ellos (y los relatos originales en que se basan) cumplen con las características típicas del *revenant* del cuento fantástico, cuya base va a ser siempre «el enfrentamiento del vivo con el muerto» (Roas, 1999: 94).

Así, por ejemplo, en los episodios «La renta espectral», «El gato negro», «El ladrón de cadáveres» y «El demonio» el muerto vuelve a manifestarse en vida para atormentar a quienes lo mataron, traicionaron o engañaron. En cambio, en «El fantasma de Madam Crowl», la aparición revela su crimen cometido cuando ya nadie puede pedirle cuentas por ello en el mundo de los vivos. Y en «Mister George», por otro lado, el fantasma vuelve para eliminar a las personas que amenazan a un ser querido.

La insistencia en el *revenant* al final de la dictadura muestra ese miedo a los fantasmas del pasado que se resisten a ser enterrados. Y es que *El quinto jinete* rodó sus capítulos sólo unos meses antes de la muerte del dictador, acontecida el 20 de noviembre de 1975, en un clima de incertidumbre sociopolítica. En ese contexto, se

²¹³ Exceptuando el autor de Mister George, August Derleth, si bien el relato ya había sido adaptado en la serie televisiva *Thriller* a principios de los sesenta en Estados Unidos.

alternan episodios que podríamos definir por su pesimismo, como «El fantasma de Madame Crowl», donde el crimen queda impune, y capítulos que podríamos llamar optimistas, como «Mister George» o, incluso, «El demonio», si empatizamos con Madame Albert y nos alegramos de que se vengue de la mujer que la torturó en su momento de mayor indefensión.

Aparte de las apariciones de fantasmas y de su enfrentamiento con el mundo de los vivos, la serie también incluye otros temas y motivos característicos de la literatura y la televisión fantástica española: los pactos demoníacos («Los dados»), los hechizos («la bruja», y la meiga de «Lokis») y los vampiros («La familia Vourdalak»). Pero *El quinto jinete* iba a incluir también un personaje prácticamente ausente en la televisión y en la literatura española hasta el momento: el licántropo, monstruo protagonista del episodio «El aullido».

La inclusión de este arquetipo fantástico en *El quinto jinete* es otro de los factores que permiten argumentar cómo influyeron en esta serie otras manifestaciones del género no necesariamente literarias. Porque, aunque el capítulo fue presentado como una versión de la novela corta *Lokis*, de Merimée, este episodio sustituye la leyenda lituana del hombre-oso por la versión hispana de la leyenda del hombre-lobo. Así, el monstruo protagonista de este episodio comparte su naturaleza con el licántropo propio de la mitología fantástica y cinematográfica española, el Waldemar Daninsky creado por Jacinto Molina/Paul Naschy. Aunque el licántropo de «El aullido» difiere bastante del de Naschy, empezando porque su transformación apenas es perceptible físicamente – tan sólo muestra algo más de vello en los brazos—. En todo caso, Atienza y Páramo lograron algo que no le fue permitido a Naschy –por la censura y por las exigencias del mercado de la coproducción–: situar al hombre lobo en una localización española: una aldea gallega. Así, este episodio conecta con una figura de la tradición oral española, el lobisón, que dio lugar a situaciones como la descrita en la película *El bosque del lobo*, de Pedro Olea, que había podido ser vista en los cines poco antes (1971).

La ambientación en la aldea gallega permite también a Atienza y Páramo incluir en el episodio otros temas del folklore español que apenas tenían cabida en series anteriores. Así, si en la versión emitida por *Ficciones* una bruja se presenta ante el supuesto Lokis para revelarles cuál es su auténtica naturaleza y convencerlo de que su lugar está en el bosque y no en la civilización, en «El aullido» es una meiga quien cumple este papel. La mujer (Graciana), con sus rituales, va preparando a Miguel para que acepte su verdadera naturaleza, aunque lo hace de forma sutil y ambigua, de manera

que él mismo ironiza sobre lo que en el pueblo dicen de él, y no es hasta el final cuando reconoce su lado salvaje y monstruoso. Del mismo modo actúa Graciana cuando hace vida en el pueblo, alentando los rumores sobre su condición de meiga, pero sin reconocerlo abiertamente. Y en ese contexto rural con claroscuros, lo interesante es observar cómo se reconstruye el ambiente de desconfianza característico de una supersticiosa aldea española, una pequeña comunidad en la que, como señala Jesús Palacios, (2003: 272) «el horror, el miedo y el mal, surgen del hecho irremediable de que todos sus habitantes se conocen demasiado».

Una visión crítica de la superstición española

En el caso de «El aullido», los vecinos dudan de si el protagonista, Miguel Simas, es o no es un hombre-lobo. Dudas que les llevan a evitar todo trato con él. Una vacilación que ya aparecía destacada en el cuento original y en la anterior adaptación de televisión española, pero con una diferencia muy importante: «El aullido» se sitúa en el presente del espectador. En este sentido, se convierte en un reflejo crítico del contexto rural español contemporáneo al espectador, un presente anclado en el pasado.

Ese conflicto entre la comunidad supersticiosa y el supuesto monstruo se desarrolla y concluye siempre de una forma muy similar en las ficciones fantásticas televisivas españolas desde que *Historias para no dormir* emitió «La pesadilla». En primer lugar, el episodio nos muestra una comunidad rural que rechaza con miedo y odio a un personaje porque sospecha que éste es un ser fantástico peligroso. La audiencia empatiza con el personaje, que se está convirtiendo en una víctima de la hostilidad de sus vecinos, y que con su actitud y discurso racional deja en ridículo los temores de los pueblerinos. Pero, en última instancia, quienes resultan tener razón son los supersticiosos vecinos. También sucede esto en «El aullido», aunque, por torpezas de la edición y realización, se nos muestra demasiado pronto que el tipo es un hombre-lobo real²¹⁴. El hecho de que quienes acaben teniendo razón sean los supersticiosos, rompiendo las primeras expectativas de la audiencia, es el principal factor de impacto de

²¹⁴ Noël Carroll (2005:321) comenta que a menudo los recursos cinematográficos se ponen al servicio de una voluntaria obstaculización del «conocimiento observacional», es decir, que la realización oculta expresamente al monstruo para «empujar al espectador hacia un estado de incertidumbre en el que se sienta inclinado por una explicación sobrenatural que, sin embargo, no puede aceptar sin vacilaciones debido a que carece de la certeza ocular de la que hemos hablado»

estas ficciones, porque lo que da más miedo no es el hombre-lobo en sí, sino la destrucción de las convicciones del espectador racional: ya no pueden acogerse a la razón y además han perdido la superioridad moral que creían tener sobre los crédulos que se toman la justicia por su mano contra el ser fantástico. Eso está personificado en «El aullido» con el personaje de Juliana Coutos, el único habitante del pueblo que no cree que Miguel sea un hombre-lobo ni que sea peligroso, y que pasará por encima de su familia y de los demás habitantes del pueblo para casarse con Miguel. En el último momento, justo antes de morir a manos de la bestia, se dará cuenta de su terrible error. Pese a todo, la audiencia seguirá sintiendo simpatía por el monstruo, incluso en el desenlace, en el que se confirma su verdadera monstruosidad, porque a menudo la revelación de su auténtico constituye es una reacción violenta contra las fuerzas que lo acusan y que quieren destruirlo porque no encaja en su mundo. Como afirma Noël Carroll (2005: 297): «En las ficciones de terror, se produce una desviación significativa de la fórmula del suspense [...] cuando, en el enfrentamiento con el monstruo, el público empieza a sentir lo que se podría llamar simpatía por el mal».

La fascinación que produce el hombre lobo, y el monstruo en general, se debe a que representa nuestra naturaleza reprimida. Como señala Ana Casas: «No obstante su carácter amenazante, no podemos dejar de sentirnos atraídos por las criaturas monstruosas. Porque inevitablemente metaforizan el lado oscuro del ser humano y nos ponen en contacto con él» (2012: 8).

Recuperación de la tradición legendaria española

Como hemos comentado anteriormente, otros episodios de *El quinto jinete* comparten con «El aullido» la localización en un entorno español claramente identificable. Si tenemos en cuenta que los guiones ambientados en España son los cuatro que escribió Juan García Atienza para la serie, la apuesta del guionista resulta evidente: dado su interés por la tradición oral y literaria fantástica española²¹⁵, no podía faltar en la selección de *El quinto jinete* una adaptación de la obra de Bécquer que, como hemos visto anteriormente, contaba ya con varias versiones audiovisuales en TVE. El episodio «La bruja», estrenado el 9 de febrero de 1976, toma gran parte del argumento de la carta

²¹⁵ Es autor de ensayos como *La meta secreta de los templarios* (1979), *Guía de la España mágica* (1981), *Guía de los pueblos malditos españoles* (1983), *Guía de leyendas españolas* (1985) y *Guía de las brujas en España* (1986), entre otros muchos títulos dedicados a la tradición legendaria del país.

VIII *Desde mi celda*, añadiendo algunos elementos de las cartas VI y VII. Como sabemos, estos tres textos son los que giran en torno a la leyenda de las brujas de Trasmoz. Pero si bien las cartas VII y VIII son de carácter totalmente legendario, la carta VI se presenta en forma de crónica de un hecho real. Por lo tanto, al analizar este episodio nos encontramos aquí con el problema de que, si bien la versión televisiva respeta con bastante fidelidad la poética del relato plenamente legendario narrado en la carta VIII, al mezclarla con lo relatado en la crónica de la carta VI desaparece la visión racional que predomina en este texto de Bécquer. Eran dos perspectivas incompatibles, y al unificarlas en una misma ficción televisiva Atienza escogió la línea fantástica, para respetar el género de la serie. En la carta VI, la voz del narrador dispone todos los elementos textuales para hacernos pensar que se cometió un crimen contra una mujer inocente, ya que ni él ni el lector creen en las brujas, aunque Bécquer mantiene en este texto el característico «casi creer»²¹⁶. De tal forma, en la carta VI no sabemos si inquieta más la posibilidad de que Casca fuera realmente una bruja o pensar que, como las brujas no existen, lo que realmente produce terror es la irracional actitud de los hombres del pueblo. En cambio, en la adaptación no hay lugar a dudas del carácter fantástico de Casca, porque la repentina ola de desgracias que azota el pueblo sucede como consecuencia del aquelarre que celebraron la noche anterior las brujas en el castillo de Trasmoz gracias a la intervención de la sobrina del cura que, tentada por la bruja (que en la adaptación no es otra que la propia tía Casca), boicotea los exorcismos de su tío y consigue a cambio un vestido rojo y un collar de oro.

En el carácter crítico que muestra el narrador de la carta VI es esencial tener en cuenta que, a diferencia de las narraciones que se incluyen en las *Leyendas* de Bécquer, el suceso narrado es totalmente contemporáneo al lector, de modo que el narrador se muestra crítico respecto a la superstición que aún existe en su presente²¹⁷. Esto desaparece de la adaptación, porque no se ambienta en los años setenta, sino en el siglo XIX, que, para la audiencia, era ya un tiempo lejano donde (supuestamente) no

²¹⁶ Como afirma Montserrat Amores (1999: 201), aunque las historias narradas en las cartas VI, VII y VIII tienen diferencias respecto a las narraciones propiamente legendarias de Bécquer, «la impresión que dejan estas historias en el ánimo de Bécquer no pasa de aquellas que dejan las leyendas: del escepticismo inicial se pasa a un vago sentimiento de superstición, ese “preludio del miedo” contagiado por el contexto en el que han sido narradas» (1999: 201).

²¹⁷ Como señala Montserrat Amores: «debe tenerse en cuenta que el contenido de la «Carta sexta» dista mucho de formar parte del corpus de las Leyendas, puesto que en este caso el relato no se pierde en los tiempos inveterados [...]; en las leyendas nos hallamos, la mayor parte de las veces, ante tradiciones; en la «Carta sexta» se trata de un suceso real del que puede tener noticia el lector» (1999: 193)

sorprende la presencia de elementos fantásticos²¹⁸. No obstante, no desaparece del todo la crítica, pues el desenlace del guion y la forma en la que está rodada deja igualmente un poso trágico: cuando Juan mata a Casca y la arroja por el despeñadero, los demás vecinos que formaron parte en el linchamiento se comportan al contrario que en texto original: en vez de aplaudir su audacia se alejan de él asustados, dándose cuenta que han ido demasiado lejos.

Lo fantástico en el presente del espectador

Los episodios «El aullido», «El demonio», «Mister George» y «El gato negro» están ambientados en el presente de la audiencia. Un recurso que, como hemos ido comentando, normalmente rompe la barrera de seguridad del televidente y le produce más terror que las historias ambientadas en épocas pasadas. Seguramente *El quinto jinete* tomó este recurso de lo que estaban haciendo poco antes los guiones originales de *Ficciones* y *Crónicas fantásticas* que apostaron por un fantástico más cotidiano. No obstante, los citados episodios de *El quinto jinete* no pueden enmarcarse del todo en esa vía de lo fantástico que comenzaban a explorar los guionistas de esos otros espacios. El motivo es que, a pesar de la ambientación en la actualidad, los espacios en los que irrumpe lo fantástico no son lugares urbanos que puedan recordar al espectador su día a día. Por el contrario, se trata de zonas rurales («El aullido», «El demonio») o de grandes casas de urbanizaciones norteamericanas («Mister George», «El gato negro») con las que el espectador medio no estaba familiarizado. Espacios llenos de rincones donde lo fantástico parece menos chocante (o más propicio) que en un piso como el de *El televisor*, por ejemplo, o en medio de la ciudad (como sucede en *La cabina*, de Mercero y Garcí).

Vemos, por tanto, que en este sentido *El quinto jinete* se queda a mitad de camino en esa nueva vía de lo fantástico que se estaba empezando a cultivar en la televisión. Se trata, pues, de una muestra más de cómo esta serie aglutinó de forma anárquica diversas formas, motivos, temas de lo fantástico cultivado en televisión, literatura y cine hasta el momento. Constituyendo un interesante reflejo de cómo había ido evolucionando el género en los medios populares hasta ese momento, pero

²¹⁸ Por eso es más interesante el capítulo de «El aullido», donde la superchería y lo fantástico suceden en los años setenta en una aldea gallega.

fracasando en el intento de calar en el público, por dos motivos fundamentales: en primer lugar, por quedarse en muchos aspectos en unas formas de lo fantástico que llevaban diez años en pantalla y que ya cansaban a los espectadores; en segundo lugar, por no conseguir reproducir con éxito las nuevas formas de lo fantástico que, desde principios de los setenta, aterrorizaban a la audiencia en el ámbito cotidiano.

Causas del fracaso

Desde su estreno, *El quinto jinete* no tuvo una buena audiencia, pues según Carlos Marimón (*La Vanguardia*, 20/11/1975, p. 65) el «índice de aceptación» del programa quedó «bastante por debajo» de la media. Este dato confirma que la propuesta, anunciada como otro espacio más de adaptaciones de clásicos de la literatura, no despertó mucho interés de partida en el público general. Cuando la serie empezó a emitir los episodios, quienes esperaban encontrar en ellos una traducción audiovisual fiel de los textos seleccionados vieron frustradas sus expectativas con los episodios que se alejaron de los originales, como hemos apuntado anteriormente. También contribuyó en la mala aceptación de la serie la irregular calidad de los episodios, cuyo montaje dejaba a veces bastante que desear, sobre todo comparado con otros productos similares que, de forma paralela, podían verse en otros espacios, como *Cuentos y leyendas*.

Además, resulta difícil fidelizar a la audiencia con una serie cuyos capítulos se alternaban quincenalmente con otro espacio dedicado a la adaptación: *Teatro*, que según el crítico Enrique del Corral (*ABC*, 28/1/1976, p. 102) era un espacio «más homogéneo, en general, que este programa de “suspense” y misterio». Así pues, este crítico también apunta a la programación como una de las causas de que la audiencia no apoyara la propuesta de José Antonio Páramo: «“El quinto jinete” parece no haber calado en la audiencia, quizá porque, además, la noche de los lunes es especialmente comprometida».

En cuanto a los seguidores ya habituales del género fantástico, quienes empezaron a seguir la serie con expectativas la acabaron abandonando porque aportaba pocas novedades respecto a otras propuestas que ya podían verse en televisión. En este punto es importante recordar que la audiencia española interesada en el género

fantástico y de terror ya había podido ver los capítulos de *Galería Nocturna*²¹⁹ (*Night Gallery*) a lo largo del año anterior a la emisión de *El quinto Jinete*. Así, el crítico Carlos Marimón²²⁰, comenta en un artículo publicado en *La Vanguardia* hacia el final de la serie, que los seguidores de lo fantástico –entre los cuales se incluye– si bien acogieron los primeros capítulos con esperanzas, acabaron la temporada cansados de ver «el pequeño rollo de turno» y de la calidad irregular de los episodios. Para Marimón: «Es una pena que una serie que podría muy bien haberse convertido en un compendio de las narraciones fantásticas se quede en un remedo absurdo, y, por consiguiente, carente de lógica: hay actores, hay medios y hay material más que suficiente para presentar una antología del género». Para el crítico, no se explotaron al máximo estas posibilidades. Nos encontramos, pues, en un contexto en el que existe una audiencia y unos lectores ya habituados al género fantástico, que piden que la televisión española siga reservando un espacio en su programación, «porque RTVE era consciente de que lo fantástico, el terror y la ciencia-ficción contaban con muchos aficionados», pero piden también formas más modernas. El propio Marimón concluye su comentario solicitando a RTVE la emisión de un programa centrado en la «ciencia-ficción», para satisfacer «el elevado índice de incondicionales» del género. Teniendo en cuenta cómo en la época utilizaban el término ciencia-ficción para englobar también las formas más modernas del género fantástico, podemos leer el comentario con el que Marimón cierra su artículo como un claro hartazgo de las vías de lo fantástico que se estaban quedando ya ancladas en el pasado de la televisión y que pedían un cambio.

3.2. APROXIMACIONES Y DISTANCIAMIENTOS ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL CINE FANTÁSTICO (1965-1976)

En el estado de la cuestión que desarrollamos al inicio de esta tesis ya mencionamos que diferentes historiadores y teóricos coinciden en considerar que el éxito de la serie de televisión *Historias para no dormir* ayudó a popularizar el género tanto en el ámbito cinematográfico (Sala, 2010; Lázaro-Reboll, 2012; Pulido, 2012; Gómez, 2014; Cordero, 2015) como en el literario (Roas y Casas, 2008). La segunda temporada de la serie de Ibáñez Serrador coincide con los inicios de la llamada «década de oro del cine

²¹⁹ Desde septiembre de 1974 a octubre de 1975

²²⁰ Marimón, Carlos (1976): «El quinto jinete actual», en *La Vanguardia*, 25/2/1976, p.44.

de terror español» (Pulido, 2012), un cine que se inspiró sobre todo en cinematografías extranjeras y que pocas veces bebió directamente de las vías de lo fantástico desarrolladas en televisión española, lo cual explicará las diferencias que, como veremos, existen entre los motivos fantásticos más frecuentados en ambos medios audiovisuales. No obstante, la presencia de lo fantástico en televisión casi desde el principio de la existencia del medio –o, al menos, desde el momento en que éste empieza a tener un alcance considerable– ayudó a formar a los seguidores del terror con los que iba a contar el cine²²¹.

Así pues, para entender la gran apuesta que va a hacer el cine español por el terror y lo fantástico entre 1967 y 1976 es indispensable sumar este factor a otros de gran peso que ya han sido convenientemente estudiados por los mencionados investigadores del cine de terror español, cuya casuística recordaremos en este capítulo de la tesis. De este modo, y sin intención de ser exhaustivos, resumiremos los principales rasgos y motivos del cine español del periodo, solamente para señalar las conexiones que pudieron darse con la televisión y para reconstruir el contexto cultural en el que se estaba desarrollando lo fantástico televisivo, que es nuestra ocupación principal.

Si nos remontamos a los inicios de Ibáñez Serrador en TVE, veremos que, entre 1964 y 1966, encontramos un contexto inicialmente más favorable al *thriller* y a la ciencia ficción que a lo fantástico, género que comenzará a tener más presencia tanto en televisión como en el cine a partir de 1967. El suspense y la prospección científica tienen una presencia fundamental en el medio centenar de episodios de *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*) que, como ya comentamos al inicio de esta tesis, emitió la televisión española entre el 7 de octubre de 1964 y el 24 de febrero de 1965 y, en un segundo periodo, entre el 18 de noviembre de 1966 y el 27 de agosto de 1967²²². Paralelamente, Ibáñez Serrador explora las posibilidades del suspense en primer lugar mediante la figura del psicópata, en ficciones televisivas como «El extraño señor

²²¹ Noel Carroll (2005: 24) también apunta a la temprana presencia de lo fantástico, la ciencia ficción y el terror en la televisión norteamericana de los años cincuenta como una de las bases a tener en cuenta en el desarrollo del gusto por el terror de los cineastas que se dedicarían al género al otro lado del Atlántico: Los autores y el público del actual ciclo de terror (entiéndase «actual» en el momento de publicación de la obra, 1990) «fueron la primera generación de postguerra que creció con la televisión. Y podría plantearse la hipótesis de que su afición al terror, en gran medida, estaba alimentada y enraizaba en las reposiciones sin fin de los antiguos ciclos de terror y ciencia ficción que formaron el repertorio de la televisión de la tarde y noche de su juventud».

²²² Quizá algunos de ellos fueran repetidos, ya que en la programación publicada en el *ABC* no constan los títulos de todos los episodios, señalando tan sólo el nombre del espacio.

Kellerman» (*Estudio 3*, 1964), una de sus primeras piezas para TVE, y en «El último reloj» (su remake español de «El corazón delator», de Poe) emitido en el espacio *Tras la puerta cerrada* en 1964, y que fue premiado con una mención especial en el festival internacional de Montecarlo. El *thriller* tendría una presencia destacada en *Historias para no dormir* y en *¿Es usted el asesino?* (Ibáñez Menta, 1967) y, en el marco de la obra de Ibáñez Serrador, llegaría a su punto culminante con la película *La residencia* (1969). En el cine español, si bien el *thriller* estaba presente desde la década anterior, la figura del *mad doctor*, con elementos de prospección científica, empieza a explotarse a partir del doctor Orloff de Jesús Franco (1961), como ya indicamos en el capítulo 1.

Miss muerte (1965, Jesús Franco) es, quizá, la película que mejor ejemplifica los diversos elementos genéricos que estaban dándose tanto en el panorama televisivo como en el cinematográfico. *Miss muerte* se articula, además, en torno a un elemento recurrente en la obra televisiva de Ibáñez Serrador, tanto en el caso de sus piezas de ciencia ficción como fantásticas: la pérdida del control de la propia voluntad²²³. En esta película, la doctora Irma Zimmer consigue, gracias a un invento de su difunto padre, controlar la voluntad de la bailarina Nadia (alias Miss Muerte) y de un asesino que se escapó de la prisión, y así se sirve de ellos para asesinar a los tres doctores que se burlaron de las teorías de su padre. En *Historias para no dormir* encontraremos otros instrumentos para controlar la voluntad de los demás: muñecos vudú, extraterrestres con poderes psíquicos, esporas alienígenas o, de forma más radical, robots que ocupan el lugar de las personas. El tema de la pérdida de la identidad y el control de la voluntad será un tema transversal tanto en la obra de Ibáñez Serrador como en películas fantásticas posteriores –especialmente en las que exploran la figura del zombi–.

Otra película que se vendió en el extranjero pero que apenas se exhibió en los cines españoles fue *La llamada*²²⁴, de Javier Setó, rodada en 1965 y estrenada en España en 1967²²⁵. Se trata de una película en la que, lo que comienza siendo una historia de amor de lo más natural, se acaba convirtiendo en una historia de fantasmas²²⁶. En su exhibición en la Primera Semana de Cine Fantástico de Sitges (1968), la crónica de la revista *Nueva Dimensión* se refería a esta obra como una

²²³ Y, de hecho, este elemento lo encontramos también en el control que Orloff ejerce sobre su esclavo Morpho, que para Rubén Sánchez Trigos (2013) es el primer precedente directo del zombi del cine español.

²²⁴ No ha sido posible ver esta película.

²²⁵ Véase la reseña sobre su estreno en *ABC* (20 de octubre de 1967, p. 99)

²²⁶ Así lo explica el actor protagonista, Emilio Gutiérrez Caba, en la presentación de la película en el Festival de cine fantástico de Bilbao de 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=M8RjWFSgDI4> [27/9/2015].

«película honrada, que nos plantea un tema poco tratado en el cine español, el de la precognición, la muerte y la reencarnación, a través de unos elementos fantástico-terroríficos que no precisan de monstruos ni de engendros al uso para cumplir su objetivo» (*Nueva Dimensión*, 1968: 37). Elementos que acercan esta película al tipo de fantástico sugerido que iba ser habitual en *Historias para no dormir*, serie que contaría en diversos capítulos con la presencia de Emilio Gutiérrez Caba²²⁷, quien precisamente debe a *La llamada* su primer papel protagonista. La relación del tipo de fantástico experimentado en *La llamada* con el fantástico televisivo se hace evidente si atendemos al episodio que tan sólo dos años más tarde realizaría Ibáñez Serrador para *Historias para no dormir*, con guion de Jiménez del Oso: «El regreso», donde también va a tener lugar un aterrador retorno de la muerte por parte de una persona muy cercana a los protagonistas. Estas piezas audiovisuales se avanza, en cierto modo, a la temática de la (discreta) moda de la parapsicología que se va a dar en TVE a mediados de los años setenta, a la que nos referiremos brevemente al final de este capítulo.

Otro elemento común entre *La llamada* y «El regreso» es que ambas están ambientadas en la España contemporánea. Se diferencia así de la mayoría de propuestas audiovisuales que incurrieron en lo fantástico a mediados de los años sesenta, ambientadas en otros países y otorgando a sus protagonistas nombres extranjeros, pese a tratarse en su mayoría de actores españoles y rodarse, a menudo, en localizaciones autóctonas. Una tendencia que va a ser habitual en las coproducciones y que, por otro lado, evitaba tener que dar explicaciones a los censores.

También en el ámbito de lo fantástico, otra película que se realizó expresamente para poder vender sus derechos de exhibición a otros países y que, en este caso, sí se ambienta en el extranjero, es *El sonido de la muerte* (*Sound of horror*), realizada en 1965 bajo la dirección de José Antonio Nieves Conde. En ella intervino la productora American International Pictures, aunque la práctica totalidad del equipo que formó parte del rodaje –autores, intérpretes y técnicos– es español, y, aunque esté ambientada en Grecia, se rodó en España (Roig, 2001). Javier Pulido (2012: 33) se refiere a *El sonido de la muerte* como un «guiño a las entrañables *monster movies* de los 50. Sólo que en este caso no había presupuesto para el monstruo, así que se optó por la picaresca solución de mantenerlo oculto la mayor parte del metraje». Este recurso, aparte de

²²⁷ Como por ejemplo la distopía «La sonrisa» y el capítulo de ciencia ficción «La espera», de *Historias para no dormir*, ambos inspirados en cuentos de Ray Bradbury. Y no olvidemos que es precisamente su hermana, Irene Gutiérrez Caba, quien protagoniza «El regreso».

minimizar los gastos en efectos especiales, propone una vía de lo fantástico muy efectiva que poco después iban a aprovechar también las producciones fantásticas televisivas, sirviéndose igualmente de la cámara subjetiva, las huellas y ciertos reflejos de luz para sugerir al monstruo. Así sucede, por ejemplo, en «El vidente» y «El fin empezó ayer», de *Historias para no dormir*, en «El invisible Horla» (*Ficciones*) y, en cierto modo, en «La mancha», de *Crónicas Fantásticas*.

La película de Nieves Conde gira en torno al descubrimiento casual de un ser prehistórico capaz de permanecer la mayor parte del tiempo invisible a los ojos humanos, un monstruo que aterroriza a sus víctimas emitiendo un grito insoportable que desconcierta y horroriza a quienes lo oyen, que mueren en estado de pánico y desangrados por los zarpazos de la bestia. El monstruo surge de un huevo que los protagonistas encuentran en una cueva griega en la que estaban buscando un tesoro, desoyendo las advertencias de la sirvienta Calíope sobre las leyendas que atribuyen a la cueva un carácter maldito. La incapacidad de los protagonistas de entender la naturaleza de este invisible monstruo prehistórico, el porqué de los ataques (pues no se alimenta de sus víctimas), su supervivencia milenaria y su relación con antiguas civilizaciones (téngase en cuenta la momia encontrada en la cueva, en muy buen estado de conservación) permite «relacionar *El sonido de la muerte* con el inquietante universo del escritor americano H. P. Lovecraft» (Roig, 2001). No obstante, la película se acerca también a otras referencias literarias, como el relato de Ambrose Bierce «La cosa maldita», que sería adaptado para TVE siete años más tarde, y en el que también se debate la existencia de una bestia invisible asesina.

La puesta en escena y la banda sonora (por ejemplo, el sonido ondulante que se oye al abrirse el primer huevo, muy del estilo de series como *The Twilight Zone*, *The Outer Limits* y *Mañana puede ser verdad*), sumadas a la temática y al tratamiento del monstruo invisible, sitúa esta ficción más cerca de las mencionadas propuestas televisivas²²⁸ que de las producciones cinematográficas del momento²²⁹. Se trata de una de las primeras incursiones del cine español en el terror invisible desde una perspectiva totalmente fantástica.

Aunque la película fue realizada con una clara intención de exportar la obra a otros países, fue proyectada en los cines españoles en 1966. Algunos críticos vieron en

²²⁸ En este sentido, la presencia de Lola Gaos en el film (que interpreta a la sirvienta Calíope) también resulta destacable porque sería una figura recurrente en las ficciones fantásticas televisivas posteriores.

²²⁹ También por las condiciones de producción, con un presupuesto muy ajustado, y unos efectos especiales muy pobres.

ella la confirmación de una tendencia creciente del cine español hacia formas no miméticas muy diversas que, como será habitual a lo largo de toda la década, englobaron bajo la etiqueta de la «ciencia ficción». Martínez Redondo (1966: 53) escribió para el diario *ABC* una reseña bastante positiva, donde relacionó la atmósfera de la película con *El hombre invisible*, y la enmarcó en lo que él define como un «camino en el que el cine mundial va a insistir, indudablemente, en los próximos años». El crítico continúa diciendo que «si Truffaut con su *Fahrenheit 451* y unos cuantos jóvenes realizadores tienen éxito este año, se va a desencadenar la “era cinematográfica” de la ciencia-ficción». En realidad, Martínez Redondo se refiere al aumento de propuestas no realistas muy diversas, pues en la misma reseña menciona otro estreno²³⁰ de ese mismo año, *Fata Morgana*, de Vicente Aranda, como muestra de otra «vertiente» de un «mismo género –la ciencia ficción–», cuando en realidad la película se aleja enormemente de propuestas como las mencionadas anteriormente. Lo único que podemos relacionar de la película *Fata Morgana* con géneros no miméticos son las referencias a ciertos temas relacionados con la distopía, en concreto, la mención de una amenaza mundial que queda inexplicada para el espectador y que ha provocado una gran mortandad en Londres (según afirma un rótulo al inicio del filme), un gran peligro que, al parecer, se cierne ahora sobre la ciudad de la protagonista, Gimp (Teresa Gimpera), una de las pocas personas que ha decidido no huir del lugar. Pese a la indefinición de la amenaza (¿Efectos de una guerra química? ¿Suceso fantástico inexplicable?), esos pocos elementos que la definen beben de las propuestas fantásticas y de la ciencia ficción que se estaba viendo en los cines y, también, en la televisión (en *Mañana puede ser verdad* y *The Outer Limits*, por ejemplo).

No obstante, hemos de insistir en que la presentación y tratamiento de estos elementos no miméticos en las películas de los jóvenes realizadores surgidos de la Escuela de Barcelona y, también, del llamado Nuevo Cine Español, no son propiamente películas fantásticas ni de ciencia ficción, pues los elementos distanciados del realismo que aparecen en ellas sólo cumplen una función estética, sin generar conflicto alguno con nuestra idea de lo real. Sin embargo, el simple hecho de que utilizaran ideas, temas, motivos de la distopía, de lo fantástico y otros géneros afines, indica que ya existe un cierto imaginario audiovisual español referente a este tipo de ficciones, aunque la influencia de estos experimentos en el «desarrollo del fantástico e imaginario español es

²³⁰ En Cannes, no en España, donde según el crítico aún no se había estrenado.

colateral y algo accidental» (Sala, 2010: 65). Pese a todo, es cierto que la estética de películas como *Fata Morgana* va a influir en algunas de las ficciones televisivas fantásticas de la primera mitad de los setenta. Por ejemplo, los discursos filosóficos más efectistas que lógicos que encontramos en dicha película los volvemos a encontrar en algunas propuestas de Joaquín Amichatis (*Ficciones*) y en obras de Juan G. Atienza como «El misterio» (*El quinto jinete*).

Otro factor que demuestra que el público español de mediados de los sesenta conocía suficientemente las formas más populares de lo fantástico cinematográfico es el hecho de que, en paralelo a estas muestras, aún aisladas, del género, la comedia con elementos fantásticos y la parodia de los clásicos de terror internacional –a los cuales ya nos hemos referido en el primer capítulo de esta tesis– continuaron su camino, con ejemplos como *Un vampiro para dos*, de Pedro Lazaga (1965). En televisión, será en los prólogos de *Historias para no dormir* (1966-1967) cuando veamos tratar el género por primera vez desde un enfoque paródico. Precisamente, porque Ibáñez Serrador es el primer autor de la corporación de TVE que trata sus obras para el medio desde una perspectiva intermedia entre la cinematográfica y la televisiva, que para él no son compartimentos estancos, sino dos fuentes igualmente válidas para explorar lo fantástico, el terror y el suspense, de forma interrelacionada. Si la mayoría de autores de ficción televisiva de la época trabajaban de espaldas al cine, Ibáñez Serrador hace justo lo contrario.

Si a mediados de los años sesenta el cine español ya cuenta con obras propiamente de terror y, también, con las primeras muestras de películas plenamente fantásticas, no es de extrañar que en ese contexto aparezca la primera película española centrada en un monstruo totalmente fantástico. Nos referimos a *La marca del hombre lobo* (1967)²³¹, la primera protagonizada por Waldemar Daninsky, aunque no la más famosa de la saga (la más famosa es la cuarta, que se estrenará en 1970 ya en pleno *boom*). *La marca del hombre lobo* abre las puertas de la llamada «década de oro del cine de terror español» (Pulido, 2012), y está considerada la primera de una larga serie de películas enmarcadas en el denominado género del «fantaterror», que se desarrollará a lo largo de esta década. Estemos o no de acuerdo con esa denominación (que definiremos más adelante), lo que sí podemos decir es que *La marca del hombre lobo* es la primera película española que se centra en un monstruo totalmente fantástico (el

²³¹ Aunque se rodó en 1967, se estrenó en Valencia en 1968 y, como señala Aída Cordero (2015: 67), no llegó a Madrid hasta 1970.

hombre lobo) que protagonizará un ciclo de películas sobre esa misma figura²³² y que inicia lo que será la «monstruocultura» (Skall, 2008; Gómez, 2014) del cine de terror español. Los elementos que presenta *La marca del hombre lobo* y que van a convertirse en rasgos comunes con las futuras producciones fantásticas cinematográficas del periodo consisten, como resume Ángel Sala (2010:72), en que

...mezcló mitos clásicos del género como el vampirismo, los hombres lobo, los zingaros en una estética heredada tanto del cine clásico de la Universal como de las producciones de la británica Hammer, todo ello tras pasar un tamiz estrictamente español en su paisaje, ritmo y folklore de fondo.

A ello habría que añadir la influencia de la estética del *giallo* italiano que se estaba desarrollando en paralelo. Aunque, si no nos ceñimos a lo estrictamente fantástico, podemos decir que esa «monstruocultura» comienza a gestarse en *Gritos en la noche*, con el doctor Orloff, pues, según Iván Gómez (2014: 195), desde entonces «se intenta construir un cine que mezclaba referencias a ciclos clásicos de la Universal o la Hammer, alusiones a productos europeos [...], mitologías pseudo-hispanas como la leyenda de los templarios, *mad-doctors*, zombies, hombres-lobo, Frankenstein, por citar algunos elementos de este particular cóctel». Y de todo esto surge, pese a la irregularidad del cine de terror español, «una *monstruocultura* a la española». Unas figuras propias del cine español que apenas tendrán precedente ni réplica en la televisión, medio que transitará otros caminos.

3.2.1. La Primera Semana de Cine Fantástico de Sitges

Precisamente en ese contexto de despegue de la llamada década de oro del cine de terror español, surge la Primera Semana de Cine Fantástico de Sitges, primera edición del principal festival dedicado al género en nuestro país. Si bien es cierto que las ediciones más antiguas del festival sufrieron problemas organizativos y su selección de películas no fue la más representativa de esta categoría estética, su mera existencia –y su aparición precisamente en estos años– demuestra el creciente interés popular por lo fantástico, el terror y otros géneros afines.

²³² Otras películas en las que aparece el personaje de Waldemar Daninsky son, por ejemplo: *La furia del hombre lobo*, de José María Zabalza, 1970; *La noche de Walpurgis*, de León Klimovsky, 1971; *Doctor Jekyll y el hombre lobo*, León Klimovsky, 1971; *La maldición de la bestia*, Miguel Iglesias Bonns, 1975.

La crónica que dedicó al evento la revista *Nueva Dimensión* estuvo a cargo de algunos de los principales especialistas (autores y divulgadores) en lo fantástico, la ciencia ficción y el terror que ya hemos ido mencionando a lo largo de la tesis, y que iban a tener un papel importante en el desarrollo de estos géneros en diferentes ámbitos y soportes. Entre los firmantes de la crónica encontramos a Luis Vigil, Domingo Santos y José Luis Garci, por ejemplo. La crónica destacó que

...la Primera Semana de Cine Fantástico de Sitges tuvo dos grandes alicientes: el ser la primera Semana de este género que se haya realizado en España, y el ser también la primera en el mundo en reunir, bajo un único criterio, las tres especialidades, tan hermanadas entre sí, de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (1968: 34) .

El formato de *Historias para no dormir* fue especialmente influyente en este concepto de hermanar todos estos géneros afines en un mismo contenedor. Ya hemos mencionado anteriormente que en este contexto los autores fantásticos multimediáticos como Juan Tébar, Juan José Plans y José Luis Garci demuestran en sus debates en torno a la «ciencia ficción» (género de moda) cierto reconocimiento a las diferencias entre lo que hoy denominamos fantástico, ciencia ficción y terror, aunque a menudo confundan géneros. Esta cierta inquietud o sensibilidad se ve también en uno de los temas que debatieron en el primer festival con su director técnico, Antonio Cervera: «En este coloquio se trató entre otras cosas de la posible definición y alcance del género ciencia ficción-fantasía-terror» (1968: 40).

El festival no fue de gran utilidad para dar a conocer obras que nunca se hubieran visto en España, puesto que según *Nueva Dimensión* sólo 12 de 30 fueron estrenos. En cuanto a las películas ya vistas, o bien se habían proyectado en cines comerciales (las más nuevas) o, incluso, se habían podido ver en la Televisión Española (en este caso, las más antiguas), lo cual confirma cómo la televisión acogió pronto el interés por lo fantástico y el terror que se estaba desarrollando en la cultura española del espectador medio. Dicho de otro modo, la televisión se estaba haciendo cada vez más eco del gusto de la audiencia por lo fantástico, el terror y la ciencia ficción. Así, los cronistas de *Nueva Dimensión* destacan que la mayoría de películas de la sección retrospectiva del festival, como *El Golem*, *Metrópolis*, *El gabinete del doctor Caligari* y *Nosferatu* eran bien conocidas por la audiencia tanto por haber sido proyectadas en cine clubs como por «su reciente pase a través de la segunda cadena de Televisión Española» (1968: 34).

Pero también se iban a ver en el festival algunas películas nuevas para la audiencia del país. De las películas importadas relativamente recientes destacan dos de Terence Fisher: *Night of the big heat* y *Island of terror*, así como algunas parodias sobre la figura del vampiro (como *Vampirisme*, *Insomne* y *El baile de los vampiros*), personaje fantástico que pronto se convertiría en uno de los monstruos más recurrentes del cine español en los años inmediatamente posteriores, y que, como sabemos, también tuvo una presencia destacada en televisión.

La esperada proyección de *El ángel exterminador* (y *Un chien andalou*) no llegó a producirse porque las películas no llegaron a tiempo:

Pero la ausencia más lamentable fue la de las películas de Buñuel, su antológico *Chien andalou* y su más moderno *El ángel exterminador*. Estas dos películas debían ser proyectadas el mismo día, por lo que se hablaba ya de un “festival Buñuel” dentro de la Semana, y muchas personas acudieron especialmente este día con el único fin de verlas. Pues bien, las películas no llegaron (Nueva Dimensión, 1968: 39).

La inclusión de *El ángel exterminador* en la programación del festival indica que se empezaba a reconocer la película como muestra del género fantástico. La crítica de la prensa generalista, no obstante, continuaba mostrando dificultades para definir este largometraje. Si las primeras críticas a *El ángel exterminador* se quejaban de no entender el argumento, la crítica que le dedica en 1968, por ejemplo, Antonio de Obregón, la sitúa directamente en el surrealismo (un género que no le corresponde) y atribuye a este carácter el hecho de que no hay «nada que entender» en la cinta: «Pedir explicación a “El ángel exterminador” y convertirle en “manifiesto” es todavía más absurdo que la película»²³³. Pero si atendemos a los rasgos de la película que hemos definido anteriormente (ver capítulo 1.2), se hace evidente que la obra no es surrealista (aunque incluya algunos elementos de esa categoría estética en la representación de las alucinaciones y sueños de los personajes), sino fantástica. De hecho, es más cercana a un episodio de *The Twilight Zone* que a un experimento surrealista. Más adelante en el mismo artículo Antonio de Obregón intenta disuadir a los jóvenes cineastas de imitar esta película: «Aviso a los navegantes juveniles de escuelas de cinematografía y demás, porque todo esto es ya filmoteca, colección, lección si se quiere, pero para no repetirla. Imitar a Buñuel sería peligroso. No se puede imitar al Bosco». Es decir, que entiende la película de Buñuel como un experimento de artista, una genialidad, una obra única, y no como una propuesta estética y temática con futuro.

²³³ De Obregón, Antonio, «La gran “Ópera” de Buñuel». *ABC*, 26 de diciembre de 1968, p.77.

No obstante, sí se advierte el aumento de autores, divulgadores y público que empieza a valorar lo fantástico (aunque a veces lo llame ciencia ficción) y que detecta un cambio de tendencia en el cine, medio en el que las propuestas del género son cada vez más abundantes. Sin duda, en la formación crítica de estos actores y receptores de lo fantástico influyeron los factores que hemos ido apuntando hasta ahora: en primer lugar, se trata de gente que está consumiendo películas fantásticas importadas desde su infancia y adolescencia (como Juan Tébar, como indicamos en el capítulo 1.2), un público que ahora estaba empezando a ver también en el cine películas españolas de misterio y terror con elementos fantásticos (o sin ellos, pero con una atmósfera tenebrosa compartida). Desde mediados de los sesenta, la televisión ofrece a esa audiencia obras de ciencia ficción de producción propia y externa –*Mañana puede ser verdad* (1964-1965), *The Outer Limits* (1964-1965), *The invaders* (1967-1968)–, así como clásicos del cine de terror extranjero (sobre todo retrospectivas de cine mudo) en el mismo medio doméstico (o en teleclubs, bares y otros espacios de socialización). Además, esta audiencia está acostumbrada desde 1966 a un formato televisivo que alterna lo fantástico con otros géneros afines (*Historias para no dormir*), una mezcla genérica que se reproduce en el primer festival de Sitges (1968). Por último, cabe destacar que esta mezcla genérica también iba a comenzar a tener sus réplicas en el soporte impreso, medio en el que diversos escritores y divulgadores (sobre todo a partir de 1968) fundan revistas como *Historias para no dormir* y *Nueva Dimensión* para recoger todos esos estímulos e incorporar, también, lo fantástico en el ámbito literario.

Teniendo en cuenta todo esto, algunos cineastas advierten que esta tendencia va al alza y se disponen a realizar películas especialmente orientadas al mercado internacional, gracias a las ayudas a la coproducción. Así comienza la década de oro del cine de terror español, que coincidió con un desarrollo de las colecciones populares dedicadas a lo fantástico y el terror.

3.2.2. La década de oro del cine de terror español

A finales de los años sesenta, la popularidad del medio televisivo, cada vez más presente en las casas españolas, contribuye a la disminución de la afluencia del público a las salas de cine, de modo que, como señala Javier Pulido (2012: 36), en 1969 «desaparecieron unos 400 locales cinematográficos en España, lo que condujo a que

Jordana de Pozas, presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, solicitara al Ministro de Información y Turismo el 24 de noviembre una regulación de las relaciones entre ambos medios». Ese mismo año, la industria cinematográfica se encuentra con graves problemas de financiación²³⁴ y se exige al gobierno una respuesta. El Estado responde a las quejas del sector modificando la «legislación vigente con el objetivo de favorecer la coproducción con otros países» (Pulido, 2012: 36).

Se beneficiaron de las ayudas a la coproducción con otros países películas como *La residencia* (1969) y *La noche de Walpurgis* (Klimovsky, 1970), éxitos que propiciaron el inesperado *boom* de películas de terror que desplazó la moda de las películas del oeste (Pulido, 2012: 37).

La residencia, cuyas influencias y repercusión ya han sido analizadas en el capítulo 2 de esta tesis, es la película de terror español más taquillera del periodo²³⁵, y está «considerada de forma casi unánime como una de las películas españolas más relevantes del género» (Pulido, 2012: 38), por su repercusión tanto en España como a nivel internacional. No obstante, hay que insistir, en primer lugar, en que no se trata de una película fantástica, sino de terror físico, que no es el género que centra nuestra atención en esta investigación; y, en segundo lugar, en que es un tipo de película de terror algo distanciada de las tendencias más recurrentes en el cine español de la década de oro del terror: sobre todo por su ritmo y estética hitchcockianas, una calidad superior a la media y también por ser el reflejo de toda una experiencia televisiva anterior de Ibáñez Serrador, por mucho que sus películas vayan siempre un paso más allá en el terror que sus episodios televisivos. Aunque no tuviera muchas imitaciones²³⁶, lo cierto es que su éxito debió de animar a otros productores, realizadores y guionistas a probar suerte con el género, y en este sentido es indiscutible su importancia para el desarrollo de lo fantástico en España.

El otro gran éxito del inicio de la década de oro del cine de terror español fue el estreno de *La noche de Walpurgis* (1970), que si bien no obtuvo tantos espectadores como *La residencia*, se sitúa en el séptimo puesto de la lista de películas de terror más taquilleras del periodo (Pulido, 2012: 56). Ésta «fue la gran responsable de que se

²³⁴ Como explica Pulido (2012: 35), a consecuencia del descubrimiento de la enorme estafa que se estaba perpetrando en torno a la empresa textil Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España, S.A.), que recibía cuantiosos «créditos y ayudas estatales», el Estado bloqueó las actividades hasta que «las responsabilidades del caso quedaran perfectamente depuradas». Como las ayudas a la producción cinematográfica dependían también del BCI, el sector se vio gravemente afectado: «Desde marzo de 1969 se congelaron las subvenciones al sector». Para más información al respecto, véase: Pulido, 2015.

²³⁵ Según Pulido (2012: 56), 124.886.001 pesetas.

²³⁶ Ángel Sala (2010: 87) apunta en este sentido *El colegio de la muerte*, de Pedro L. Ramírez (1974).

abriera el melón del cine de terror y los principales actores de la industria quisieran sacar tajada del pastel, maravillados de que un producto tan barato pudiera generar un retorno de la inversión tan potente» (Pulido, 2012: 38). Y eso es especialmente importante para los productores en un momento en que la industria cinematográfica estaba en plena crisis de financiación. Es decir, que si esta película tuvo más repercusión fue por cuestiones comerciales más que por su interés artístico.

Además, «el inmenso éxito comercial de la película convirtió a Naschy en toda una estrella del género en España e internacionalmente» (Sala, 2010: 77). Por eso el actor consiguió un contrato en exclusiva durante tres años con la productora Profilmes, que entre 1972 y 1976 se especializó en el tipo de terror fantástico que ya estaban haciendo anteriormente Naschy, Klimovsky y otros autores que también contrató la productora: como Amando de Ossorio y Carlos Aured. Lo que hizo Profilmes fue aprovechar el éxito que estaban cosechando las propuestas terroríficas de estos autores y, por eso, les dieron total libertad para trabajar sus ideas siempre y cuando respetaran los estrictos presupuestos²³⁷ y plazos de realización, ya que la intención de los responsables de Profilmes era utilizar estas películas para conseguir ingresos rápidamente y, con esa nueva financiación, dedicarse a otro tipo de películas alejadas del género. Así, de forma involuntaria, acabaron formando parte del desarrollo del género fantástico y de terror en España. Concretamente, de una variante (terrorífica pero no siempre fantástica) que algunos llaman «fantaterror».

El «fantaterror» es un término acuñado por Naschy, «harto de las acepciones peyorativas como «terror de serie B» o «terror de pipas»» (Pulido, 2012: 41). Aunque no todas las películas que suelen incluirse en el llamado «fantaterror» son fantásticas, lo cierto es que un gran número de ellas si se pueden enmarcar el género tal y como lo entendemos en esta tesis. Por ejemplo, de las doce películas de Profilmes que Pulido sitúa en el «fantaterror», podemos decir que al menos nueve son plenamente fantásticas. Pulido (2012: 42) define este género de películas como una tipología que «se caracterizó por un generalizado mimetismo argumental [concepto con el que Pulido se refiere a la copia o préstamo de personajes y tramas de cinematografías extranjeras], un

²³⁷ Aída Cordero (2015: 78) destaca que, a consecuencia de las prisas y el bajo presupuesto, es frecuente que estas películas solieran «provocar confusiones narrativas», fallos que no se debían a la «ausencia de talento de sus artífices, sino a una escasez presupuestaria que provocaba que los rodajes fuesen extremadamente rápidos, lo cual repercutía en el resto de las etapas de la elaboración de un filme. De esta forma se premiaba la rapidez en vez de la calidad final, con lo cual, los guionistas, directores, actores, músicos, etc., no disponían del tiempo necesario para elaborar un producto de calidad».

aspecto formal árido y una desmesurada recurrencia al sexo y a la violencia». Se trata de películas de menor o mayor calidad pero siempre dirigido a un público popular, por lo que comparte con la televisión el objetivo de llegar a un público amplio, aunque en el caso del ámbito cinematográfico es, necesariamente, más especializado, pues no se trata de un medio tan masivo como el televisivo, como hemos apuntado antes.

El continuo préstamo de arquetipos²³⁸ y argumentos de cinematografías extranjeras del género del terror se explica por la falta de una tradición propia²³⁹, «larga y sólida» (Gómez, 2014: 201), y tuvo como principal consecuencia la constitución de un ciclo ecléctico, disperso, que importó

...los hallazgos formales del *giallo* italiano [...], *exploits* modernos, en forma de muertos vivientes, espíritus vengativos y exorcismos [...] y el póquer de monstruos clásicos del género: Drácula, la criatura de Frankenstein, el hombre lobo y la momia, y si no se hizo más a menudo fue por el siempre espinoso tema del pago de licencias en concepto de derechos de autor (Pulido, 2012: 44-45).

La preferencia por la importación de temas y motivos externos no se reduce al ámbito cinematográfico pues, por lo general, cuando los cineastas españoles se inspiraron en textos literarios fantásticos y en la tradición oral (leyendas urbanas) también se inclinaron siempre con más frecuencia por las referencias exteriores, casi en la misma proporción que lo que sucede con las adaptaciones en televisión española, si bien ésta prestó algo más de atención por los autores canónicos de la literatura propia²⁴⁰. Eso llama la atención porque, si bien no teníamos una tradición fuerte de cine fantástico, sí contábamos ya con una literatura fantástica y un universo legendario propio que podría haber sido fuente de más películas españolas.

Pese a la importación masiva de temas y motivos externos, el ciclo de películas españolas de terror logró una respuesta favorable de un sector del público autóctono, cuyo reconocimiento se basó, como afirma Iván Gómez (2014: 189), en «dos pilares básicos». En primer lugar, en «la construcción de un discurso cinematográfico de género, reconocible, firmado por autores expertos en este tipo de producciones [...] y

²³⁸ Esos mitos no sólo eran ya conocidos por la audiencia española, sino que ya se estaba teorizando sobre ello, por ejemplo, en los ya mencionados artículos de Prats en *Triunfo*, en los que hablaba de cinco grandes arquetipos del terror en el cine: el mito de Drácula, el mito del Hombre-lobo, el mito de Frankenstein, el mito de la Momia y el mito de la mujer rebelde.

²³⁹ A cuyas causas nos hemos referido en el capítulo 1.3.

²⁴⁰ Como sabemos, la televisión prestó más atención a la literatura fantástica española (adaptaciones de Bécquer, Selgás, Pardo Bazán,...), pero también sabemos que éstas fueron minoría si las comparamos con las adaptaciones de textos no españoles. La televisión, al igual que el cine, priorizó las fuentes foráneas en detrimento de las autóctonas, ocupándose también, en mayor medida, de las tradiciones y leyendas urbanas importadas que de las españolas.

organizado alrededor de una *monstruocultura* de marca española»; en segundo lugar, en «la transgresión en el nivel de representación que implicaba, sexo, erotismo y violencia mediante, un desafío a la censura franquista».

En el ensayo antropológico que introduce el estudio sobre el cine de terror universal *Las raíces del miedo*, Román Gubern (1979: 34-35) señala la «dominación sexual» como una de las principales formas en las que se manifiesta la tiranía «como forma hipertrófica, omnímoda e incontrolada de poder», junto con otras expresiones²⁴¹ como el poder económico, el poder incontrolado de la ciencia o el exceso de poder por anomalía física. Si bien la relación entre la violencia y los contenidos sexuales aparecen en el cine de terror universal desde sus inicios, los historiadores y teóricos del medio coinciden en destacar cómo en las cinematografías mediterráneas esto se acentuó, lo cual a simple vista puede resultar llamativo en la España de la dictadura, pero que se entiende precisamente como reacción al contexto represivo en el que se realizan esas obras.

En ese contexto cobra sentido la insistencia de estas películas en el tema del «*sadismo voyeur*» (Gubern, 1979: 43), concepto que para Gubern es una de las razones por las que este género recibe una respuesta positiva del público: «Esta *estimulación fisiológica positiva*, generada por las descargas neuronales como respuesta al estímulo de lo insólito y de lo cruel, es posible porque *el espectador permanece a salvo en su butaca*» (Gubern, 1979:42).

Que las películas de terror del tardofraquismo apostaran por el sexo y la violencia no quiere decir que esos contenidos llegaran a las salas españolas, pues como recuerdan Pulido (2012: 103), Cordero (2015) y otros investigadores, a menudo se hacían dos versiones de las películas que se iban a vender al exterior, con más escenas sexuales en la película destinada al exterior (para responder a la demanda de otros países) y con menos en la interior (para evitar problemas con la censura). Así, la presencia de estos dos elementos (violencia y sexo) en las películas de terror españolas responde, por un lado, a la revelación del subconsciente de los autores en un contexto sociopolítico represivo y, por otro, a la demanda de los gustos del público extranjero, que es donde se iba a exhibir la versión más explícita de la película.

Como señala Pulido (2012: 42), el medio audiovisual tiene dos grandes formas de abordar el terror: «la vía sugerida y la explícita». En esta disyuntiva, «el fantaterror

²⁴¹ Junto a la «tiranía», Gubern (1979: 33-40) enumera otros tres grandes temas del género de terror en el cine: el descanso eterno después de la muerte, la pérdida de la identidad y la monstruosidad física.

español casi siempre se abonó a la segunda», precisamente para competir con el ascenso de la violencia en las películas extranjeras y también porque «el público del fantaterror español sentía también la necesidad de calmar su fascinación por el sexo y la muerte» (Pulido, 2012: 43). En esta línea, Aída Cordero (2015: 77) observa que una de las principales características del cine de la década de oro del cine de terror español es la «crueldad», hábilmente reflejada en los títulos de estas obras, que «solían ser largos y truculentos, incluyendo alusiones a la muerte, la sangre, lo oculto, como una forma de utilizar el morbo y lo prohibido para atraer espectadores».

En esa buscada explicitud de las películas terroríficas y fantásticas de este periodo encontramos la principal diferencia entre lo fantástico cinematográfico y lo televisivo. Se trata sobre todo de una cuestión de audiencias: la televisión llega a un público masivo; el cine, sólo al público realmente interesado. Ésta es una de las causas de que los programas televisivos escogieran unos temas y unas formas de representación diferentes a los seleccionados por las producciones cinematográficas, en las cuales la violencia visual era fundamental. Y, seguramente, ése es el motivo de que en el cine español podamos hablar de una monstruocultura española y, en cambio, en televisión tengamos más «sucesos» fantásticos que «monstruos» fantásticos, y que en ella se profundice más en cuestiones metafísicas que en la violencia física.

No obstante, sí existen algunas imágenes impactantes en TVE que vale la pena mencionar, desde *Historias para no dormir* hasta *Crónicas Fantásticas*, pero en ellas la violencia está supeditada al efecto fantástico, mientras que en el cine de la edad de oro del terror español a menudo la violencia se muestra por su valor en sí misma y no como un elemento determinante en la construcción de la verosimilitud del fenómeno imposible.

Decíamos que en la televisión distinguimos, principalmente, cuatro grandes temas propiamente fantásticos (el vampiro; apariciones del más allá; objetos mágicos y animados; la amenaza invisible), destacando los episodios que centran su atención en el desarrollo de sucesos fantásticos y sus efectos, y siendo minoría los episodios centrados en un monstruo amenazador. Por el contrario, en el cine, cuando hablamos del llamado «fantaterror», encontramos sobre todo películas centradas en esa «monstruocultura» a la que se refiere Iván Gómez. Una categoría que, como hemos ido describiendo, se basa en un híbrido de influencias y mitos de cinematografías importadas en las que «tan sólo un

pequeñísimo porcentaje del total legó mitologías propias²⁴² al género» (Pulido, 2012: 46), y en el que las únicas coincidencias con el medio televisivo se dan en aquellos arquetipos fantásticos que tienen un origen literario más o menos universal y conocido (fundamentalmente, el vampiro y otras formas de *revenants*). A continuación, revisaremos los principales arquetipos fantásticos de esa *monstruocultura* desarrollada en el cine español entre 1967 y 1976.

3.2.3. Arquetipos fantásticos en el cine de terror de los años setenta

El vampiro es el monstruo más habitual en el cine fantástico español del período, ocupando un lugar destacado como también lo hacía en la televisión fantástica contemporánea. Pero el vampiro cinematográfico español, por lo general, difiere bastante de su versión televisiva. Mientras ésta bebería sobre todo de las formas del vampiro cultivadas en la literatura breve²⁴³, el cine exploró el mito de Drácula tomando como fuente las versiones del cine clásico de la Universal y la Hammer, bastante alejadas de la novela de Stoker. Nos referimos, por ejemplo, a *El conde Drácula*, de Jesús Franco (1969), *El gran amor del conde Drácula*, de Javier Aguirre (1972) y *La saga de los Drácula* (1972), de León Klimovski. Que Narciso Ibáñez Menta interpretara en esta última película el papel del patriarca vampírico conecta con lo fantástico televisivo, porque su particular estilo interpretativo en el rol del villano sigue la línea de su experiencia en la pequeña pantalla, un estilo bien conocido por la audiencia española, y porque uno de sus coguionistas fue Juan Tébar²⁴⁴, cuyo papel en el desarrollo fantástico televisivo ya ha sido debidamente demostrado. Otra de las fuentes utilizadas por el cine fantástico español son las versiones fílmicas extranjeras de la novela corta *Carmilla*, en la cual se inspirarán de forma tan libre como lo hicieron las películas que le servirán de referencia, tomando sólo el motivo de la vampira que corrompe a una

²⁴² Ya las hemos ido mencionando, pero no está de más recordarlas en este punto: «los caballeros templarios de Amando de Ossorio, el licántropo Waldemar Daninsky, el doctor Orloff de Jesús Franco y el tirano Gilles de Lancre/Alaric de Marnac» (Pulido, 2012: 46).

²⁴³ Nos referimos a los episodios televisivos «Carmilla» (10/02/1973), «El juramento» (7/9/1973), «La muerta enamorada» (2/2/1974) y «La familia del Vourdalak» (20/10/1975). En cuanto a figura del vampiro que explora Ibáñez Serrador en «La pesadilla» (20/10/1967), ésta toma como referentes tanto los cuentos y la tradición oral como la novela de Stoker y las versiones cinematográficas foráneas del mito de Drácula.

²⁴⁴ El guion fue firmado con el seudónimo «Lazarus Kaplan, alias del dúo Emilio Martínez Lázaro y Juan Tébar» (López y Pizarro, 2013: 155).

joven y explotando de forma explícita la relación lésbica que, en la versión televisiva de Julio Diamante dirigida por Jaime Picas –mucho más cercana al texto de Sheridan Le Fanu– sólo quedaba sugerida. Así sucede, por ejemplo, en *La novia ensangrentada*, de Vicente Aranda (1972). Otras películas mezclan todos estos elementos, para potenciar lo sangriento y los contenidos sexuales, como sucede en *Las vampiras*, de Jesús Franco (1970).

La figura del vampiro suele tener un lugar reservado también en el ciclo de películas protagonizado por el hombre-lobo, que es otro de los mitos destacados en el cine fantástico del periodo, pero más por su relevancia que por la frecuencia en la que aparece en estas obras, ya que fundamentalmente se reduce a las películas interpretadas y/o escritas por Paul Naschy (Jacinto Molina), es decir, el conjunto de películas protagonizadas por el personaje Waldemar Daninsky. Algunos de los rasgos más destacados del ciclo de películas españolas de licántropos son el pastiche y la inclusión en ellas de otros monstruos clásicos del cine universal, como sucede en *La noche de Walpurgis*:

El film supo plasmar perfectamente el goticismo exacerbado propio de las leyendas centroeuropeas, mezclando hábilmente vampirismo y licantropía, confiriendo un aura implícita, de contrastada carga romántica, casi poética, y lascivia contenida» (López y Pizarro, 2013: 127).

Pese a su origen como pastiche, el hombre-lobo creado por Naschy adquirió una personalidad propia, que finalmente se alejó de la fuente para devenir un monstruo más salvaje que sus principales referentes importados del cine europeo y estadounidense. En ese sentido, López y Pizarro subrayan que el actor y guionista

...supo modelar [...] un hombre lobo demoledor, de personalísimo carisma, tono mesetario y resquicios científicos, donde la salvaje furia devastadora presentada se canaliza en pro de un horror psicodélico, de cierto brío colorista, sobre todo en lo que a estética se refiere, pero cuya mayor virtud reside en el distanciamiento general sobre las originales fuentes inspiradoras, mucho más moderadas y ortodoxas (2013: 131).

La figura del muerto viviente del cine fantástico español también desarrolló ciertas diferencias con respecto a los referentes cinematográficos importados, generando un monstruo con algunas características propias y únicas. Como señala Rubén Sánchez Trigos, los primeros zombis²⁴⁵ de la década de oro del cine de terror español no tomaron

²⁴⁵ Suscribimos el concepto de zombi que define Rubén Sánchez Trigos (2013: 14), para quien «el zombi es, en esencia, un cuerpo privado de sus procesos mentales conscientes, que mantiene, en mayor o menor

como referencia el modelo más cercano en el tiempo –el zombi romeriano²⁴⁶–, sino el zombi clásico de los años treinta. Se inspiran, pues, en

...el modelo zombi-esclavo de la etapa clásica del subgénero, aunque aplicando los protocolos de representación propios del cine *exploitation* y del Euro-horror; es decir, supeditando los excesos visuales y de concepto a la lógica narrativa, véase el empleo del gore y de un erotismo más o menos soterrado según la versión (Sánchez Trigos, 2013: 19).

Así sucede en películas como *El espanto surge de la tumba*, de Carlos Aured (1972); *La rebelión de las muertas*, de León Klimovsky (1972) y *La orgía de los muertos*, de José Luis Merino (1973). Éstas comparten «la existencia de una figura de poder, un amo, que no solo “crea” a los zombis, sino que los mantiene bajo su control y los emplea contra los protagonistas» (Sánchez Trigos, 2013: 19).

Por otro lado, Amando de Ossorio plantea en su saga de los templarios otro tipo de zombi, que constituirá una de las «mitologías pseudo-hispanas» (Gómez, 2014: 195) más reconocibles del cine fantástico español, y que ocupó cuatro películas: *La noche del terror ciego* (1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975). Para Sánchez Trigos (2013: 20), aunque en estas películas «no existe ninguna figura que controle a los muertos, se sugiere que es la influencia de la misma religión que los templarios profesaban en vida la que lleva a éstos a perseguir y castigar a las personas de la época en la que han “despertado”».

La película española que sí responde al paradigma *post-Romero* de finales de los años sesenta es *No profanar el sueño de los muertos*, de Jordi Grau (1974), «una especie de versión en color de *La noche de los muertos vivientes* y siguiendo de manera casi mimética su argumento» (Sala, 2010: 107). La obra adquiere especial relevancia si tenemos en cuenta que se trata de la primera película española centrada en la figura del zombi que «invita al espectador a simpatizar con el monstruo y no con los protagonistas humanos; invita a congratularse con el castigo que el viejo orden reaccionario recibe» (Sánchez Trigos, 2013: 21). En esta película encontramos, pues, una clara crítica al régimen: «Grau, como Romero, parece instaurado en la creencia de que el sistema está podrido y de que ni siquiera el futuro encarnado por los jóvenes, los únicos con

medida, sus funciones motoras más o menos intactas y que es controlado por algún tipo de fuerza o influencia, exterior o interior».

²⁴⁶ Con el término «romeriano» nos referimos al modelo de zombi que empieza a generar réplicas en el cine fantástico internacional a partir de la propuesta de George A. Romero en la película *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, 1968).

voluntad por cambiarlo, tiene alguna posibilidad de esperanza» (Sánchez Trigos, 2013: 21).

Como se recordará, no encontramos la figura del zombi en la televisión del periodo estudiado. Los pocos personajes que vuelven de la muerte de forma corpórea – exceptuando los vampiros– son el hijo de «La zarpa» (*Historias para no dormir*), los templarios de la adaptación de «El monte de las ánimas» (*Hora once*) y el guardián de «El signo amarillo» (*Ficciones*), pero no podemos decir que se trate de zombis porque su fugaz presencia en estos episodios no permite discernir si conservan o no plena conciencia. La ausencia del zombi en la televisión española se debe a que se trata de un personaje esencialmente cinematográfico, sin raíces literarias remarcables, mientras que lo fantástico en la televisión española tenía un origen mayoritariamente literario. Otro motivo que explicaría su ausencia de la programación televisiva es que se trata de un monstruo especialmente escabroso por el tabú que encarna –el canibalismo–, si bien es cierto que el cine español también evitó mostrar de forma explícita este rasgo en gran parte de las películas con muertos vivientes. Si el cine prescindía de este detalle, es comprensible que un medio tan masivo como la televisión lo evitara más aún.

Por último, debemos destacar entre los principales monstruos fantásticos presentes en la década de oro del cine de terror español aquellos personajes que sufren posesiones infernales. Estos personajes están inspirados directamente en *El exorcista* (*The exorcist*, William Friedkin, 1973). En el caso de *Exorcismo*, de Juan Bosch, 1974, los productores llegaron a avanzarse expresamente al estreno de la película norteamericana para aprovecharse de la expectación que ésta estaba generando y adelantarse de tal modo a su éxito. Poco después Jesús Franco estrenaría otra película similar: *La endemoniada* (1975).

Si bien tampoco encontramos posesiones infernales propiamente dichas en la ficción televisiva coetánea, lo que sí tiene cierta presencia en el medio es el control mental y la influencia negativa de ciertos personajes por parte de espíritus y brujas (o, en el caso de la ciencia ficción, esporas alienígenas), como podemos observar en «El muñeco», «El vidente» y «La bodega» de *Historias para no dormir*. El control mental al que son sometidos los personajes puede llegar a tener una función muy distinta. Así, por ejemplo, si en «El muñeco» los intentos represores del padre son constantemente burlados por la aparentemente *inocente e inexperta* niña bajo la influencia del espíritu de la niñera bruja, en *Exorcismo* el discurso parece más bien el opuesto, o así lo defiende Javier Pulido cuando describe el conservadurismo que subyace en la trama: la

joven es poseída por el espíritu de su padre para castigar sus pecados –sus orgías psicotrópicas– y los de su madre adúltera. Pese a las diferencias que pueda haber en el fondo de estas historias, lo que tienen en común es que en ellas la amenaza no sólo reside en la actitud desagradable, violenta, «antinatural» de la niña/adolescente, sino sobre todo en la pérdida de control de la propia voluntad y, también, la pérdida del control que otros personajes ejercían sobre el personaje antes de que éste sufriera la transformación. Algunas de estas propuestas audiovisuales en torno a la pérdida de control mental –ya fuera en forma de zombi o de posesiones de diversa índole– podrían considerarse como uno de los precedentes de la amenaza infantil que desarrollaría Ibáñez Serrador en 1976 en la película *¿Quién puede matar a un niño?*, una propuesta que, como ya hemos apuntado anteriormente, será una obra fundamental en la historia del cine fantástico español.

3.2.4. El declive del género fantástico en el cine

A mediados de los años setenta comienza a percibirse el declive del ciclo de terror que se había ido desarrollado durante la década anterior, a lo cual contribuye el agotamiento de los temas y motivos más frecuentados en el medio, pero que se precipita sobre todo a finales de 1977, momento en que se deroga la censura y, consecuentemente, el país empieza a importar muestras de géneros cinematográficos nunca antes exhibidos en las salas españolas (Gómez, 2014: 194), sobre todo géneros y discursos que hasta ese momento estaban prohibidos, ya que ahora podían exhibirse directamente sin recurrir a las alegorías que podíamos encontrar en las películas fantásticas de los años anteriores.

Uno de los géneros con los que deberá competir el cine fantástico y terrorífico a partir de la segunda mitad de los años setenta es el cine erótico, pues, como señala Pulido (2012: 79): «El auge de este subgénero, que no requería de ningún pretexto argumental para sus excesos carnales, sepultó las posibilidades del cine de terror español, que siempre había jugado la baza del erotismo más o menos soterrado».

Por otro lado, las productoras que hasta entonces habían apostado por lo fantástico por motivos meramente comerciales dirigen ahora su atención a otros géneros de moda, como hizo Profilmes con el cine de aventuras. Pero si en este campo no consiguieron los éxitos que habían logrado con el terror fue porque en ese momento la industria internacional estaba produciendo películas mucho más ambiciosas que

llegaban a los cines españoles, y las propuestas de Profilmes no pudieron competir con ellas²⁴⁷.

En ese contexto de declive surge un tipo de películas centradas en la parapsicología, con claras influencias de las ficciones fantásticas televisivas de la década anterior y de populares programas de parapsicología como *Más allá* (1976-1982), dirigido y presentado por Fernando Jiménez del Oso que, como sabemos, es el autor de la idea original del guion «El regreso», de *Historias para no dormir*. De este breve ciclo que buscaba nuevos temas fantásticos, podemos mencionar la película *Escalofrío*, 1978, de Carlos Puerto, que como se recordará fue uno de los autores de las adaptaciones de textos fantásticos en televisión a principios de los años setenta. Y ya en 1980 podríamos destacar la película *Viaje al más allá*, de Sebastián d'Arbó²⁴⁸. Según Ángel Sala (2010: 178), d'Arbó «aprovechó la obsesión parasicológica de la época para explotarla en un formato cinematográfico en *Viaje al más allá* (1980), un film de episodios que intentaba dar una cierta rigurosidad científica al conjunto». Esta película «denotó un intento de abrir una vía diferente en el cine de género español, subrayando el cierto interés de la propuesta con la enigmática y siempre icónica presencia de Narciso Ibáñez Menta» (Sala, 2010: 179). La relación de estas tardías películas fantásticas con la televisión desarrollada durante la década anterior es, pues, evidente.

Pero en los años ochenta encontraremos ya escasas muestras de interés del género fantástico tanto en la producción propia televisiva como en la cinematográfica, incluyendo la fallida última temporada de *Historias para no dormir* (1982). Se abre, pues, un periodo de sequía para lo fantástico, que no volvería a recuperarse hasta los años noventa.

²⁴⁷ Véase: Pulido (2012: 68) y Sala (2010: 169-172)

²⁴⁸ Así como otras películas posteriores del mismo director, como *El ser* (1982) y *Más allá de la muerte*, 1986.

CONCLUSIONES

El proceso de revitalización que experimenta lo fantástico en el medio televisivo desde la llegada de Narciso Ibáñez Serrador a la TVE desemboca, a finales de los setenta, en una evidente deceleración que coincide con el nuevo contexto sociopolítico de la Transición democrática y con el declive del género que se advierte en la industria del cine. No obstante, en paralelo, sí continúa aumentando el cultivo de lo fantástico literario, tanto en las colecciones populares como en las grandes editoriales que empiezan a publicar los primeros relatos fantásticos de escritores que hoy cuentan con un gran reconocimiento de público y crítica. Así pues, si en el ámbito literario esta categoría estética alcanza su fase de *normalización* en los años ochenta; en el medio televisivo habría que esperar hasta los noventa para que volviera a darse una coyuntura igual de favorable.

Las formas en las que se va a cultivar el género en la televisión a partir de ese momento evidencian un nuevo cambio de paradigma, el cual merecería un estudio en profundidad como el que se ha dedicado en esta tesis con relación al periodo inmediatamente anterior. Para orientar futuras investigaciones en torno a este sugerente objeto de estudio, se intentará que las siguientes conclusiones sobre lo fantástico en la televisión del tardofranquismo sirvan, también, para comenzar a arrojar luz sobre esa nueva fase evolutiva que iniciaría el género ya en la democracia.

Antes de esbozar las líneas que sigue lo fantástico veinte años después de que Ibáñez Serrador lo introdujera en la televisión, es necesario recordar los rasgos que definen ese fructífero periodo que abarca desde el inicio de *Historias para no dormir* hasta los primeros experimentos con lo fantástico cotidiano que se producen en la pequeña pantalla durante la primera mitad de los setenta. De tal modo, se podrá observar cómo las hipótesis planteadas al inicio de la investigación quedan demostradas.

En primer lugar, la forma progresiva en la que Ibáñez Serrador introdujo el suspense, el terror, la ciencia ficción y lo fantástico en la televisión fue una estrategia claramente acertada, que le permitió poner a prueba los gustos de la audiencia española, asegurándose una respuesta positiva del público. Como se recordará, el realizador ya había incluido algunos elementos terroríficos en sus propuestas de suspense para *Estudio 3* (1963-1964) y *Tras la puerta cerrada* (1964); seguidamente presentó a TVE

el programa de ciencia ficción *Mañana puede ser verdad* (1964-1965); y, por último, mezcló todos estos géneros relacionados con el miedo en la serie *Historias para no dormir* (1966-1967), añadiendo, por fin, lo fantástico. Cabe subrayar que la primera temporada de la serie sólo incorporó unos pocos episodios de este género, mientras que, en la segunda, lo fantástico ocupó un lugar destacado.

Para entender el éxito que logró *Historias para no dormir* es imprescindible tener en cuenta el particular estilo con el que Ibáñez Serrador supo dotar a sus episodios del nivel justo de terror y de «pequeñas dosis de calidad» que inquietaron, entretuvieron y agradaron por igual a los espectadores. A ello contribuyen especialmente sus prólogos teñidos de humor negro, un «sonría usted antes de temblar» –en palabras del director– que preparaba a la audiencia para el miedo. La meticulosa construcción del suspense, así como la ambientación gótica de sus guiones fantásticos y terroríficos, también forman parte de su estrategia para aterrorizar a la audiencia sin traspasar ciertos límites que Chicho considera necesarios para un medio tan masivo como la televisión: si, por un lado, los espacios oscuros y laberínticos ponen en alerta al espectador ante lo que esconden las típicas puertas de *Historias para no dormir*, por otro, sitúan el horror en un entorno alejado del presente del espectador, estableciendo una distancia de seguridad que permite que el miedo experimentado sea tolerado por una audiencia que veía ese tipo de piezas audiovisuales terroríficas por primera vez en su propia casa. Otra gran aportación de Ibáñez Serrador al medio son los desenlaces negativos, que, desde la emisión de «Los bulbos» en *Mañana puede ser verdad*, constituyen una gran innovación en el ámbito de las ficciones seriadas de TVE. A pesar de lo impactante y novedoso de esos finales, Ibáñez Serrador también aplica en ellos ciertos límites que consisten, fundamentalmente, en la resolución de la ambigüedad: las incógnitas planteadas a lo largo del episodio son siempre resueltas al final, generando, por tanto, un horror moderado al espectador. Con esa fórmula, la propuesta fantástica de Ibáñez Serrador surte el efecto deseado.

El realizador uruguayo consigue aterrorizar al espectador planteando situaciones que alteran los límites de lo real y exploran miedos universales, a menudo derivados de la pérdida de la identidad y del fracaso del individuo enfrentado a la masa. Éstas son las formas y los motivos fantásticos que calarían más hondo en los espacios televisivos posteriores. En la elección y el tratamiento de los temas escogidos para sus ficciones terroríficas influyen, por un lado, los clásicos del género que lee durante su juventud y, por otro, la trayectoria escénica de su padre, Narciso Ibáñez Menta. Éste, además, le

había instruido en el funcionamiento del lenguaje audiovisual y le había ayudado a introducirse en la televisión argentina, donde Ibáñez Serrador adquirió la experiencia que pronto lo convertiría en un autor televisivo avezado. Ese dominio del lenguaje audiovisual, que dota a sus obras de una gran calidad artística, es otro factor que hay que tener en cuenta para entender la aceptación que tuvo la serie tanto en su momento – marcó una gran diferencia estética y temática respecto a los espacios televisivos contemporáneos a ella– como a lo largo de la historia de la televisión española. Gracias a esa gran calidad estilística y a su experiencia en la creación de ficciones transnacionales, la corporación televisiva deposita en Chicho su confianza para que represente a la cadena en los certámenes europeos. Como se ha podido comprobar, en este ámbito se hace evidente la apuesta de Ibáñez Serrador por el terror y por las ficciones alejadas del realismo reinante en la TVE: obtiene diversos premios y menciones con obras como «El último reloj», «El asfalto» y «El trasplante». Cabe insistir en que estos reconocimientos contribuyeron a mejorar la consideración del género de terror y de lo fantástico, tanto por parte de la audiencia como por parte de los directivos de la cadena.

Una vez confirmado que Ibáñez Serrador introduce con éxito lo fantástico en la pequeña pantalla española, es necesario constatar también la segunda hipótesis planteada en esta investigación, es decir, que desde la emisión de *Historias para no dormir* se aprecia un aumento progresivo del cultivo del género fantástico en el medio televisivo, así como en el cine y en la narrativa. En el caso de la televisión, esto no sólo se aprecia en la aparición de programas especializados en lo fantástico, el terror y la ciencia ficción, sino también en la existencia de espacios heterogéneos que incorporan lo fantástico entre otras ficciones muy alejadas de sus preceptos, lo cual nos sitúa en una fase ya encaminada hacia la *normalización* del género.

En primer lugar, cabe recordar que tan pronto como termina la primera temporada de *Historias para no dormir* surge una réplica: *Doce cuentos y una pesadilla* (1967), un programa dirigido por Luis Calvo Teixeira y Carlos Jiménez Bescós a partir de los guiones fantásticos, terroríficos y de ciencia ficción de Juan Tébar. Otra serie especializada en estos géneros es el espacio *Crónicas fantásticas* (1974), un programa de breve trayectoria pero fundamental para entender la evolución que va a experimentar lo fantástico en esos años. Por último, merece mención la serie *El quinto jinete* (1975-1977), plenamente especializada en el género. En cuanto a los espacios heterogéneos, en esta tesis se han explorado en profundidad las incursiones en lo fantástico de *Hora once*

(1968-1974), *Ficciones* (1971-1974) y *Cuentos y Leyendas* (1974-1976). En ellos se encuentran autores de la órbita de Ibáñez Serrador, como Juan Tébar, Juan José Plans y Joaquín Amichatis, y, también, otros guionistas y realizadores que, siguiendo la estela de Chicho, van a experimentar con lo fantástico en la televisión en los años posteriores: Josefina Molina, Sergi Schaaff, Esteban Durán, Enrique Brassó, José María Latorre, Carlos Puerto, Luis María Güell, Gerardo N. Miró, Julio Diamante, Antonio Chic, Jaime Picas, Mercedes Vilaret, Luis Sánchez Enciso y José Manuel Fernández, entre otros.

Las adaptaciones literarias que incluyen estos espacios heterogéneos no suelen ser tan respetuosas con las poéticas de los textos originales como lo era Ibáñez Serrador en sus programas. A menudo, esto se debe a que los guionistas y directores de estos otros espacios priman la experimentación formal sobre la fidelidad a las narraciones que toman de partida. No obstante, en otras ocasiones los cambios afectan directamente al tratamiento del efecto fantástico, que en algunos episodios parece deliberadamente suavizado para ajustar el guion a las expectativas de una audiencia cuyo nivel de tolerancia al horror debía de ser muy variado, teniendo en cuenta que podía ver en esas series tanto historias terroríficas como de otros géneros muy diferentes.

De cualquier modo, estos programas heterogéneos contribuyen igualmente a normalizar la presencia de autores fantásticos en la televisión española, porque los ponen al mismo nivel que aquellos escritores realistas que ya ocupaban un lugar en el canon. Cabe recordar que se trataba de programas con una clara dimensión cultural (especialmente *Hora once*, que con sus prólogos daba a conocer las biografías de los escritores seleccionados), que con su formato divulgativo buscaban acercar los clásicos de la literatura a la audiencia. A partir de estas coordenadas podemos entender los cambios efectuados en las adaptaciones de los textos de Gustavo Adolfo Bécquer y de Edgar Allan Poe, que son los autores fantásticos más presentes en la televisión española del periodo.

Ibáñez Serrador sí capta el espíritu de las narraciones originales que inspiran sus piezas televisivas. La calidad de sus adaptaciones fue reconocida y valorada tanto por la audiencia como por sus compañeros de profesión, sobre todo si se tiene en cuenta que Carlos Vélez, colaborador de *Ficciones* que había sido director de dramáticos de TVE en 1974, invitó al realizador uruguayo a una mesa redonda sobre adaptaciones televisivas que inauguró el primer programa del espacio *Encuentros con las letras*

(1976-1981), un riguroso magazine literario que estuvo en antena durante los primeros años de la Transición (Ara Torralba, 2010: 140).

Historias para no dormir sentó las bases de lo fantástico en la televisión española, pero sólo estuvo dos temporadas en antena. Para entender la repercusión directa que tuvo en la programación de la década posterior, no ha de perderse de vista que el director también extendió su influencia por medio de otros soportes mediáticos. Para empezar, cabe destacar el lugar que ocupa en su trayectoria el rodaje y estreno de su primera obra cinematográfica, *La residencia* (1969), que constituye una proyección de la poética terrorífica que el director ya había probado con éxito en el medio televisivo. Como ya se ha indicado anteriormente, la novedad que aporta esta película es el aumento de la violencia, del horror y de los contenidos sexuales, unos elementos que no podía haber incluido en la televisión, por su carácter más doméstico.

Otro proyecto que contribuye a extender la influencia de su poética del terror durante la primera mitad de los años setenta es el programa de radio *Historias para imaginar* (1973-1974), espacio que da una nueva vida a sus antiguas historias televisadas adaptándolas al medio radiofónico. Ibáñez Serrador también difundió prácticamente todos sus guiones por medio de la revista *Historias para no dormir* (1967-1974), presentando sus textos entre otros muchos relatos de autores clásicos nacionales e internacionales, de estilo y temática más o menos afín al tipo de terror que hasta ahora había cultivado.

La importancia de esta revista reside, también, en que constituyó un lugar de encuentro entre diversos autores contemporáneos. A partir de las firmas de la revista, y rastreando también las colaboraciones de algunos de estos autores en los proyectos audiovisuales de Ibáñez Serrador, podemos reconstruir el diálogo intertextual que se establece entre las obras de escritores y guionistas como Carlos Buiza, Juan Tébar, Juan José Plans y Joaquín Amichatis. Si bien fue Ibáñez Serrador quien, con su serie *Historias para no dormir*, preparó el caldo de cultivo necesario para que los proyectos de estos autores tuvieran cabida en el medio televisivo, algunos de ellos se alejan pronto de la poética del terror del director uruguayo y, en su lugar, proponen un tipo de ficciones más cercanas a lo fantástico cotidiano y a otras formas más modernas del género que aún no habían sido transitadas por el propio Chicho. Estos nuevos creadores tienen también como referencia el gran éxito que supuso el inquietante medimetraje *La cabina* (1972), de Mercero y Garci, dos autores que, como sabemos, también formaron parte de esos círculos intelectuales en los que coincidieron todos estos autores. Esos

encuentros, documentados a lo largo de esta investigación, permiten seguir el hilo de la influencia mutua que se establece entre estos autores.

Así pues, a mediados de los setenta se aprecia un cierto interés por esa vía de lo fantástico prácticamente inédita en televisión, donde el elemento perturbador irrumpe en un ambiente que los espectadores podían identificar como propio. Así sucede con los guiones originales de Joaquín Amichatis en *Ficciones* (1974) y con la serie *Crónicas Fantásticas* (1974), de Juan José Plans. Todas estas piezas televisivas están íntimamente relacionadas con el contexto sociopolítico en el que se crearon, pues la protagonizan individuos o familias de clase media que disfrutaban de las comodidades derivadas del desarrollismo de los años sesenta, hasta que un fenómeno imposible y amenazador destruye los cimientos que sustentaban su idea de lo real, revelando la fragilidad de un entorno en el que creían tenerlo todo controlado. Hemos de tener presente que, a principios de los setenta, el país sigue sumido en una dictadura, por mucho que empiece a vislumbrarse un cierto aperturismo.

Esas inquietantes producciones televisivas dieron a Ibáñez Serrador nuevos estímulos que le invitaron a volver al terror audiovisual, ocho años después de terminar la última temporada de *Historias para no dormir*. Su regreso se materializó en dos propuestas muy alejadas del estilo de sus primeras obras terroríficas. En primer lugar, el medimetraje *El televisor* (1974), uno de los proyectos más arriesgados de toda su carrera televisiva. Éste comparte con las ficciones de Garci, Mercero, Plans y Amichatis el reflejo de una sociedad consumista y deshumanizada que acaba destruyendo al individuo. En ese mismo contexto creativo, político y social hemos de entender la realización de la película *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) que, como se recordará, surge a partir de una idea original de Juan José Plans, que el escritor gijonés desarrollaría paralelamente en la novela *El juego de los niños* (1976).

Como sabemos, a partir de 1975 se percibe una cierta regresión en la trayectoria de lo fantástico televisivo cuando la serie *El quinto jinete* (1975-1976) decide centrarse en la adaptación de relatos terroríficos del XIX y de principios del XX. Si este espacio no obtuvo una buena respuesta del público fue, en primer lugar, por la calidad desigual de sus episodios y, en segundo lugar, por elegir un tipo de fantástico que ya no representaba ninguna novedad para la audiencia.

En la segunda mitad de los años setenta se aprecia, por tanto, un desgaste de las formas del género que Ibáñez Serrador había cultivado durante la década anterior. No obstante, tampoco aparece en esos años un telefilme que, desde una forma modernizada

de lo fantástico, pueda compararse con *La cabina* o *El televisor* en términos de calidad y repercusión en el público. Algunos autores que ya habían empezado a experimentar con lo fantástico cotidiano volverán a incurrir en esa categoría estética, pero con menor éxito. Así lo hace, por ejemplo, José Luis Garci, con su medimetro *La Gioconda está triste* (1977), y, también, Juan José Plans, a través de nuevos guiones emitidos en espacios heterogéneos –«María Dominica» (*Original*, 27 de febrero de 1977), dirigido por Esteban Durán, y «La puerta» (*Dramático*, 24 de junio de 1977), bajo la dirección de Josefina Molina–.

En ese contexto, es comprensible que los nuevos episodios de *Historias para no dormir*, emitidos en 1982, quedaran lejos del éxito que obtuvo Ibáñez Serrador con las primeras temporadas de la serie, ya que la única novedad que aportaban con respecto a sus primeras piezas televisivas era el color. El proyecto inicialmente incluía trece episodios, pero al final sólo llegaron a rodarse cuatro: el *remake* del episodio fantástico «El caso del señor Valdemar»; la terrorífica pieza inspirada en el universo de Edgar Allan Poe «El traperero»; la historia de terror físico «Freddy»; y la de ciencia ficción «El fin empezó ayer». Estos programas, tal y como explica Ibáñez Serrador en el prólogo del primero («Freddy»), se crearon «como una experimentación técnica, más que por un verdadero interés en el tema». La dirección de TVE le encargó que realizara unas piezas televisivas de calidad abaratando al máximo los costos y acortando todo lo posible los tiempos de grabación. El propio Chicho admite en los comentarios que incluye el pack de DVD de *Historias para no dormir* que el resultado no fue el óptimo:

El fin empezó ayer» y «El traperero» fueron dos intentos de mejorar la calidad de *Historias para no dormir*. Se hicieron en color, con mejores decorados, pero se grababan en un solo día. Y el suspense, el terror, necesita tiempo. Tiempo, porque son muchos más los planos que en una historia normal. Tiempo, porque hay que dirigir muy bien a los actores. Tiempo, porque los movimientos de cámara tienen que ser perfectos (Ibáñez Serrador, 2008).

No es hasta principios de los noventa cuando se percibe un renovado interés en lo fantástico. Como resultado de ese interés, entre 1992 y 1993 coinciden en la parrilla televisiva varias propuestas diferentes enmarcadas en el género, si bien no alcanzarán la repercusión que obtuvo en su día *Historias para no dormir*. Se trata de varias series especializadas en el terror, compuestas por una reducida selección de historias autoconclusivas realizadas y protagonizadas por reconocidos profesionales del medio, que encabezarán unas producciones muy ambiciosas, con grandes presupuestos y, en algunos casos, con la colaboración de productoras extranjeras. Esas nuevas obras

televisivas abandonan definitivamente a los clásicos literarios del siglo XIX y principios del XX, estando mucho más cerca de las primeras producciones de TVE que incurrieron en lo fantástico cotidiano a principios de los setenta: obras como *La cabina*, «La mancha» y *El televisor* calaron profundamente en esos autores que intentarían recuperar el género en la programación de la televisión española a finales del siglo pasado.

Uno de estos espacios fue *Historias del otro lado* (La 2, 1992; 1996), una serie de trece episodios (los siete primeros fueron emitidos en 1992 y, los seis restantes, en 1996) dirigidos por José Luis Garcí a partir de una propuesta que le había hecho años antes Pilar Miró. La producción de la serie contó con un presupuesto de seiscientos millones de pesetas, «uno de los más elevados de TVE» hasta la fecha (Álvarez, 1996), se rodó en calidad de cine y contó con actores muy conocidos, como Fernando Fernán-Gómez, Imanol Arias, Maribel Verdú y Jesús Puente. Garcí definió su serie como un conjunto de historias de misterio, un concepto «muy amplio» en el que «pueden aparecer cadáveres que se mueven por el depósito, pero también se puede profundizar en el misterio de la vida, el más religioso. Hoy día, en un mundo tan codificado como el nuestro, el misterio tiene una gran fascinación y puede llegar a atrapar» (citado en Álvarez, 1996).

También merecen mención los trece episodios de *Crónicas del mal* (TVE, 1992-1993), que contó con directores como Iván Zulueta, Ricardo Franco y Pedro Costa, y, de nuevo, con actores célebres, como Juanjo Puigcorbé, Carlos Hipólito, Ariadna Gil, Antonio Resines y el Gran Wyoming, entre otros. Por su temática y por su formato autoconclusivo, la serie fue comparada en la prensa con series norteamericanas como *The Twilight Zone*, si bien sería necesario un análisis en profundidad para confirmar esa relación. Las sinopsis publicadas en las secciones televisivas de los diarios de la época revelan que sus guiones exploraron lo fantástico a través la metaficción, las alteraciones espaciotemporales, los objetos cotidianos que se vuelven amenazadores y las revisiones de temas clásicos, como el fantasma y la casa embrujada, pero ambientados en el presente del espectador. En uno de sus capítulos, «El ojo que te ve», puede apreciarse una cierta vinculación con *El televisor* de Ibáñez Serrador, ya que el episodio presenta de nuevo una pequeña pantalla sobrenatural. Como ya se ha indicado anteriormente, Antonio Mercero volverá a explorar ese mismo tema en el telefilme *La habitación blanca* (2000).

Al margen de estos espacios, cabe destacar la miniserie *Cuentos de Borges* (La 2, 1993), una coproducción de TVE con la BBC, la productora Iberoamericana Films y

la francesa CinéTévé, que contó con los directores Jaime Chávarri, Carlos Saura, Gerardo Vera, Héctor Olivera, Benoit Jaequot y Alex Cox, así como con la colaboración de Fernando Fernán-Gómez, Víctor Erice y Raúl de la Torre para adaptar seis relatos del escritor argentino: «El sur», «Historia de Rosendo Juárez» (cuya adaptación se tituló «La otra historia de Rosendo Juárez»), «Emma Zunz», «La intrusa», «El evangelio según San Marcos» y «La muerte y la brújula». Este espacio también contó con actores conocidos, como Antonio Banderas, Fernando Guillén y Pastora Vega, así como otros actores extranjeros.

Estos ejemplos constituyen una muestra de cómo lo fantástico resurge con fuerza en televisión a principios de los noventa, con un paradigma distinto al que inició *Historias para no dormir*. En paralelo a esa revitalización del género en televisión, cabe mencionar el gran éxito de público que obtuvieron los programas radiofónicos *Sobrenatural* (RNE, 1994-1996) e *Historias* (RNE, 1997-2003). En estos espacios dirigidos por Juan José Plans se encuentran tanto adaptaciones de novelas y relatos clásicos como guiones originales, textos que alternan un tipo de fantástico más tradicional con las formas más modernas del género. Las incursiones de la Radio Nacional de España en esta categoría estética constituyen un campo aún por investigar. Sin duda su estudio redundaría en el mejor conocimiento de la evolución de lo fantástico a lo largo del siglo XX, ya que, al tratarse de un medio de comunicación de masas, también puede aportar datos relevantes sobre el cultivo y la recepción del género en los diversos periodos señalados.

Ya en el siglo XXI, es evidente que asistimos a una nueva etapa favorable al desarrollo de lo fantástico en la televisión. En la programación de los últimos años aparecen diversas ficciones seriadas que cuentan con un gran esfuerzo de producción y que cosechan grandes éxitos de audiencia. Menor suerte han tenido los proyectos que, siguiendo el formato de *Historias para no dormir*, han intentado llevar a la pantalla episodios de terror autoconclusivos, como fue el caso de *Películas para no dormir* (Telecinco, 2007). Habría que buscar las causas del fracaso de la emisión de este conjunto de telefilmes en las nuevas formas de consumo de la televisión y en las políticas del medio con respecto a los cortes publicitarios y su duración, que dificultan enormemente el adecuado visionado de una obra fantástica o de terror, donde el ritmo y la dosificación del suspense es esencial para lograr el objetivo de estas ficciones: aterrorizar al espectador.

Llegados a este punto, lo que sí podemos confirmar es que, desde la emisión de los primeros episodios de *Historias para no dormir*, lo fantástico ha tenido una presencia continuada en la televisión, si bien su evolución ha sido irregular. Narciso Ibáñez Serrador, que a lo largo de toda su carrera demostró una afinada intuición con respecto a los gustos de la audiencia, y que desarrolló un sistema de trabajo y un proceso creativo acorde con las tendencias que más llamaban la atención de los espectadores, abrió las puertas de Prado del Rey a lo fantástico al constatar el interés que mostraba el público español por esa categoría estética. Como en el momento en el que Chicho aterriza en TVE ya existían en la cultura española diversos estímulos – autóctonos o importados– que favorecían el consumo de este género tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico, el público de finales de los sesenta ya estaba más o menos preparado para ver en las pantallas de sus hogares esas historias imposibles y terroríficas. Pero lo que resulta más interesante es que, en esta serie, Chicho Ibáñez Serrador ejerció de pregonero de lo fantástico, llevándolo tanto a quienes ya habían empezado a aficionarse a las historias de terror como a los que nunca habían tenido acceso a ellas. De tal modo, *Historias para no dormir* constituye un valioso impulso para la difusión del género, que poco después de su estreno en televisión aumentaría su presencia tanto en la pequeña pantalla como en otros medios y manifestaciones artísticas, y que constituiría una rica fuente de inspiración para los creadores televisivos que llegarían poco después. Es indispensable, por tanto, poner en valor la importante contribución para el desarrollo de lo fantástico que supone tanto la obra de Narciso Ibáñez Serrador como la de los autores que siguieron su estela.

ANEXO

Lo que se expone a continuación es una muestra de las obras de género fantástico –y otros géneros afines– realizadas y emitidas en la televisión española desde los orígenes del medio hasta 1976, año que cierra el periodo de estudio de esta tesis. Hemos dejado fuera de la selección los episodios que no entran en ninguna de las categorías de la representación no mimética. El objetivo de este catálogo no es ser exhaustivo, sino dar una muestra suficientemente amplia que deje constancia de la presencia del género en la pequeña pantalla y del progresivo aumento que experimenta el cultivo de lo fantástico a partir del estreno de *Historias para no dormir*.

Mañana puede ser verdad (TVE)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
12/05/1964	El zorro y el bosque	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador	R. Bradbury	Ciencia ficción
06/11/1964	Los Bulbos	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador	L. Peñafiel	Ciencia ficción
13/11/1964	Los Bulbos (II)	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador	L. Peñafiel	Ciencia ficción
20/11/1964	Los Bulbos (III)	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador	L. Peñafiel	Ciencia ficción
05/03/1965	El hombre y la bestia (I)	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador y N. Ibáñez Menta	R. L. Stevenson	Ciencia ficción
12/03/1965	El hombre y la bestia (II)	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador y N. Ibáñez Menta	R. L. Stevenson	Ciencia ficción
23/04/1965	NN23	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador	L. Peñafiel	Ciencia ficción

Historias para no dormir (TVE)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
04/02/1966	El cumpleaños	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	F. Brown	Género policiaco
18/02/1966	La bodega	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	R. Bradbury	Ciencia ficción
25/02/1966	La bodega II	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	R. Bradbury	Ciencia ficción
04/03/1966	El tonel	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	E. A. Poe	Terror
11/03/1966	La oferta	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Género policiaco
18/03/1966	El doble	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Ciencia ficción
25/03/1966	El pacto	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	E. A. Poe	Fantástico
01/04/1966	El muñeco	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	R. Bloch	Fantástico
15/04/1966	El cohete	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	R. Bradbury	Ciencia ficción
22/04/1966	El aniversario	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Género policiaco
29/04/1966	La cabaña	A. G. Planas y A. C. Arnal	N. Ibañez Serrador	A. G. Planas y A. C. Arnal	Terror
06/05/1966	La espera	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	R. Bradbury	Ciencia ficción
20/05/1966	La Alarma I	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Ciencia ficción
27/05/1966	La Alarma II	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Ciencia ficción
03/06/1966	La sonrisa	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	R. Bradbury	Distopía
17/06/1966	La broma	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Género policiaco
24/06/1966	El asfalto	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Alegoría
20/10/1967	La pesadilla	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Fantástico
03/11/1967	La zarpa	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	W. W. Jacobs	Fantástico
17/11/1967	El vidente	J. Tébar y L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	J. Tébar	Ciencia ficción
15/12/1967	El regreso	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	F. Jiménez del Oso	Fantástico
29/12/1967	El cuervo	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Biografía
12/01/1968	La promesa	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Terror
26/01/1968	La casa	J. Tébar y L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	J. Tébar	Fantástico
23/02/1968	El trasplante	L. Peñafiel	N. Ibañez Serrador	L. Peñafiel	Alegoría

Doce cuentos y una pesadilla (UHF)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
08/07/1967	Foster y AI	J. Tébar	L. Calvo Teixeira	J. Tébar	Posible fantástico ¹
15/07/1967	Viajeros en la noche	J. Tébar	C. Jiménez Bescós	J. Tébar	Posible fantástico
22/07/1967	Pasen señores, pasen	J. Tébar	L. Calvo Teixeira	J. Tébar	Posible fantástico
29/07/1967	Magia, amor y cibernética	J. Tébar	C. Jiménez Bescós	J. Tébar	Posible fantástico
05/08/1967	Un amigo de muy lejos	J. Tébar	L. Calvo Teixeira	J. Tébar	Posible fantástico
12/08/1967	La muchacha de madera	J. Tébar	C. Jiménez Bescós	J. Tébar	Posible fantástico
19/08/1967	Virginia	J. Tébar	L. Calvo Teixeira	J. Tébar	Posible fantástico
26/08/1967	¡Vamos a cazar marcianos!	J. Tébar	C. Jiménez Bescós	J. Tébar	Ciencia ficción
02/09/1967	[Desconocido]	J. Tébar	L. Calvo Teixeira	J. Tébar	[Desconocido]
09/09/1967	Soñar acaso	J. Tébar	C. Jiménez Bescós	J. Tébar	Posible fantástico
16/09/1967	Por favor, compruebe el futuro	J. Tébar	L. Calvo Teixeira	J. Tébar	Ciencia ficción
23/09/1967	Encuesta alrededor de los cerebros	J. Tébar	C. Jiménez Bescós	J. Tébar	Ciencia ficción
07/10/1967	La pesadilla	J. Tébar	L. Calvo Teixeira	J. Tébar	Posible fantástico

¹ Si bien tenemos constancia de la adscripción de esta serie al género fantástico, al terror y a la ciencia ficción, no podemos especificar la categoría estética en la que se enmarca cada uno de los episodios porque éstos ya no se conservan en el Archivo de Televisión Española.

Hora once (UHF)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
14/11/1969	La metamorfosis	J. M. Fernández	J. Molina	F. Kafka	Fantástico
05/12/1969	La botella del diablo	J. Tébar	E. Durán	R. L. Stevenson	Fantástico
03/04/1970	El hundimiento de la casa Usher	J. M. Fernández	J. Molina	E. A. Poe	Fantástico
22/05/1970	El experimento del doctor Heideger	C. Vélez	E. Duran	N. Hawthorne	Fantástico
27/05/1970	Eleonora	J. M. Fernández	J. Molina	E. A. Poe	Fantástico
20/06/1970	El monte de las ánimas	A. Múñiz Sancho	A. Chic	G. A. Bécquer	Fantástico
22/08/1970	El beso	E. Brassó	L. Sánchez Enciso	G. A. Bécquer	Fantástico
29/08/1970	La puerta tapiada	C. Puerto	S. Schaaff	E. T. A. Hoffmann	Terror
03/10/1970	El diablo y Thomas Walker	C. Puerto	J. Zamit	W. Irving	Fantástico
17/10/1970	El extraño secreto de Shalken el pintor	J. Tébar	J. Yagüe	S. Le Fanu	Fantástico
24/10/1970	El hombre que vendió su sombra	J. Farias	L. Calvo Teixeira	A. von Chamisso	Fantástico
05/12/1970	La casa del juez	E. Brassó	J. Molina	B. Stoker	Fantástico
18/01/1971	La rosa de la Alhambra	G. Ziener	G. Ziener	W. Irving	Elementos fantásticos
15/02/1971	Vera	S. Maldonado	J. Molina	A. Villiers de L'Isle-Adam	Fantástico
13/05/1971	La mano cortada	C. Vélez	M. Picazo	W. Hauff	Terror
31/07/1971	El fantasma de madame Crowl	F. Abad	F. Abad	S. Le Fanu	Fantástico
22/01/1972	Aventuras de un estudiante alemán	J. Tébar	P. Miró	W. Irving	Fantástico
27/05/1972	El gato negro	A. de Quinto	M. Picazo	E. A. Poe	Fantástico
21/10/1972	El velo negro	M. J. Arévalo	F. Montolio	C. Dickens	Terror
25/11/1972	El guardián del muerto	A. Gregori	L. Sánchez Enciso	A. Bierce	Terror

Ficciones (UHF)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
16/12/1971	La sombra	C. Puerto	L. M. Güell	H. C. Andersen	Fantástico
06/01/1972	Katrina («The legend of Sleepy Hollow»)	C. Puerto	L. M. Güell	W. Irving	Fantástico
03/02/1972	William Wilson	J. Tébar	L. M. Güell	E. A. Poe	Fantástico
17/02/1972	El presidente del jurado	J. Tébar	M. Vilaret	C. Dickens y C. A. Collins	Fantástico
Abril del año 1972	La ladrona de niños	C. Valverde	L. M. Güell	Erekmann-Chatrian	Terror
13/04/1972	Cuando se oye una canción	J. Picas	J. Picas	M. R. James	Fantástico
11/05/1972	El rostro de Venus	J. M. Carreño	L. M. Güell	P. Merimée	Fantástico
18/05/1972	La aparición de la señora Veal	J. M. Hernán	M. Vilaret	D. de Foe	Fantástico
08/06/1972	Doble asesinato en la calle Morgue	J. del Monte	G. Miró	E. A. Poe	Terror/detectivesco
13/07/1972	El campanario	M. Marias	E. Durán	H. Melville	Terror
20/07/1972	La cosa maldita	C. Valverde	J. Picas	A. Bierce	Fantástico
31/08/1972	La dama del cuadro («Olalla»)	A. Martínez Torres	S. Schaaff	R. L. Stevenson	Fantástico
17/02/1973	Rip Van Winkle	F. Montolio	F. Montolio	W. Irving	Fantástico
10/02/1973	Carmilla	J. Diamante	J. Picas	S. Le Fanu	Fantástico
06/04/1973	El ópalo	J. Ochoa	J. Picas	J. Selgás	Fantástico
05/05/1973	El alquiler del fantasma	E. Brassó	A. Chic	H. James	Fantástico
14/07/1973	La cruz del diablo	G. Corrales	E. Durán	G. A. Bécquer	Fantástico
07/09/1973	El juramento («El vampiro»)	J. M. Latorre	M. Vilaret	J. W. Pollidori	Fantástico
29/09/1973	¿Qué era aquello?	E. Cortés	E. Durán	F. J. O. Brien	Fantástico
27/10/1973	El invisible Horla	S. Schaaff	S. Schaaff	G. de Maupassant	Fantástico
24/11/1973	El número 17	P. Albero	S. Schaaff	E. Bland	Fantástico
12/01/1974	El violín de Cremona	J. A. Molina Foix	A. Chic	E. T. A. Hoffmann	Fantástico

Ficciones (UHF)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
02/02/1974	La muerta enamorada	J. M. Latorre	J. Picas	T. Gautier	Fantástico
16/03/1974	Lokis	J. Diamante	A. Chic	P. Merimée	Fantástico
22/04/1974	El resurreccionista («El ladrón de cadáveres»)	J. M. Latorre	R. Soria	R. L. Stevenson	Fantástico
13/05/1974	El mensajero	J. M. Latorre	L. M. Güell	R. W. Chambers	Fantástico
20/05/1974	Los ojos de la pantera	C. Puerto	E. Durán	A. Bierce	Fantástico
27/05/1974	Paraiso final	J. J. Plans	G. Miró	J. J. Plans	Distopía
03/06/1974	El guardián del signo amarillo	J.M. Latorre	S. Schaauff	R. W. Chambers	Fantástico
10/06/1974	El beso de un vampiro («La dama pálida»)	J. M. Latorre	S. Schaauff	A. Dumas	Fantástico
24/06/1974	H. Hankel -J-20-	T. Fuirellat	G. Miró	T. Fuirellat	Ciencia ficción
01/07/1974	La muerte es un sueño	J. Amichatis	S. Schaauff	J. Amichatis	Fantástico
22/07/1974	Cinco en profundo	J. Amichatis	G. Miró	J. Amichatis	Fantástico
05/08/1974	El cristo de la calavera	G. Corrales	A. Chic	G. A. Bécquer	Fantástico/maravilloso cristiano
12/08/1974	El teléfono	M. Antón	G. Miró	M. Antón	Fantástico
02/09/1974	Amarillo	J. Amichatis	J. Picas	J. Amichatis	Fantástico
16/09/1974	El hombre del futuro	A. M. Acosta	G. Miró	A. M. Acosta	Ciencia ficción
07/10/1974	El amuleto polaco	C. Puerto	J. Picas	A. Bierce	Fantástico
21/10/1974	El barco dentro de una botella	J. Amichatis	G. Miró	R. L. Stevenson	Fantástico
28/10/1974	Pesadilla	D. Serriá Gómez	S. Schaauff	W. Irish	Terror/fantástico

Crónicas Fantásticas (Segunda Cadena)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
06/11/1974	La Mancha	J. J. Plans	S. Schaaff	J. J. Plans	Fantástico
13/11/1974	El último sueño	J. J. Plans	J. Picas	J. J. Plans	Fantástico
20/11/1974	Llegó con el otoño	J. J. Plans	L. M. Güell	J. J. Plans	Ciencia ficción
27/11/1974	Mr. Parkinson	J. J. Plans	E. Durán	J. J. Plans	Fantástico
04/12/1974	Halloween	J. J. Plans	S. Schaaff	J. J. Plans	Ciencia ficción
11/12/1974	El nido	J. J. Plans	G. Miró	J. J. Plans	Ciencia ficción

El quinto jinete (TVE)

Fecha	Título del episodio	Guionista	Director	Autor original	Género
06/10/1975	El misterio	J. García Atienza	J. A. Páramo	L. Andreiev	Fantástico
20/10/1975	La familia vourdalak	A. Duerto	J. A. Páramo	A. Tolstoi	Fantástico
03/11/1975	La renta espectral	A. Duerto	J. A. Páramo	H. James	Fantástico
17/11/1975	El gato negro	J. A. Páramo	J. A. Páramo	E. A. Poe	Fantástico
01/12/1975	El ladrón de cadáveres	A. Duerto	J. A. Páramo	R. L. Stevenson	Fantástico
15/12/1975	El demonio	E. Brassó	J. A. Páramo	G. de Maupassant	Fantástico
29/12/1975	El aullido (<i>Lokis</i>)	J. García Atienza	J. A. Páramo	P. Merimée	Fantástico
12/01/1976	El fantasma de Madame Crowl	A. Duerto	J. A. Páramo	S. Le Fanu	Fantástico
26/01/1976	La mujer del sueño	E. Brassó	J. A. Páramo	W. W. Collins	Fantástico
09/02/1976	La bruja («Carta VIII», <i>Desde mi celda</i>)	J. García Atienza	J. A. Páramo	G. A. Bécquer	Fantástico
23/02/1976	Coppelius («El hombre de arena»)	A. Duerto	J. A. Páramo	E. T. A. Hoffmann	Fantástico
08/03/1976	Mister George	A. Duerto	J. A. Páramo	A. Derleth	Fantástico
02/09/1977	Los dados	J. García Atienza	J. A. Páramo	T. de Quincey	Fantástico

Telefilmes y otras piezas aisladas

Fecha	Título de la pieza	Guionista	Director	Autor original	Género
13/01/1964	El extraño Señor Kellerman (<i>Estudio 3</i>)	L. Peñafiel	G. Ibáñez	L. Peñafiel	Suspense/terror
31/08/1964	La pata de mono (<i>Estudio 3</i>)	A. Baño	G. Ibáñez	W. W. Jacobs	Fantástico
18/12/1964	El último reloj (<i>Tras la puerta cerrada</i>)	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador	E. A. Poe	Terror
27/08/1967	Un mundo sin luz	A. Muñiz	P. A. López	C. Buiza	Ciencia ficción
30/12/1968 - 03/01/1969	El rayo de luna (<i>Novela</i>)	J. M. Rincón	P. Miró	G. A. Bécquer	Elementos fantásticos
13/12/1972	La cabina (telefilme)	J. L. Garci y A. Mercero	A. Mercero	J. L. Garci y A. Mercero	Fantástico
18/02/1974	Poe o la atracción del abismo (<i>Los libros</i>)	J. Tébar	E. Martínez Lázaro	J. Tébar	Biografía
04/07/1974	El televisor (telefilme)	L. Peñafiel	N. Ibáñez Serrador	J. Amichatis y L. Peñafiel	Fantástico
03/12/1974	La promesa (<i>Cuentos y leyendas</i>)	R. J. Salvia y R. García Serrano	J. Molina	G. A. Bécquer	Fantástico
02/01/1975	Maese Pérez el organista (<i>Cuentos y leyendas</i>)	E. Brassó	A. Chic	G. A. Bécquer	Fantástico/maravilloso cristiano
17/10/1975	La leyenda del caballero de Olmedo (<i>Cuentos y leyendas</i>)	J. Diamante	J. Santos	Lope de Vega	Algunos elementos fantásticos
28/11/1975	El regreso (<i>Cuentos y leyendas</i>)	J. M. Martón	F. Rovira-Beleta	E. Pardo Bazán	Terror
19/12/1975	El estudiante de Salamanca (<i>Cuentos y leyendas</i>)	L. Armiño	J. Briz	J. de Espronceda	Fantástico

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos (ed.) (1999): *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*, Donostia Kultura, San Sebastián.
- ÁLVAREZ, Paz (1996): «García estrena en La 2 la serie de misterio *Historias del otro lado*», *El país*, 24 de enero de 1966. Disponible en <http://elpais.com/diario/1996/01/24/radiotv/822438002_850215.html> [6 de septiembre de 2015].
- AMORES, Montserrat (1999): «¿Son poéticas las brujas? En torno a tres cartas *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, pp. 191-203.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos (2010): «Encuentros con las letras, mucho más que una galería televisiva de la literatura de la transición», en Antonio Ansón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Institución Fernando el Católico, Colección Actas Filología, Zaragoza, pp. 139-168.
- BARCELÓ, Miquel (1990): *Ciencia ficción. Guía de lectura*, Ediciones B, Barcelona.
- BARRIGA, José J. (1969): «Cine-terror», *Historias para no dormir*, Vol. III, núm. 1, Madrid, pp. 41-48.
- BAUDELAIRE, Charles (1988): «Edgar Poe: su vida y sus obras» [1856], en *Edgar Allan Poe*, Visor, Madrid.
- BAUDELAIRE, Charles (1988): «Nuevas notas sobre Edgar Poe» [1857], en *Edgar Allan Poe*, Visor, Madrid.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1993): *Leyendas*, Letras Hispánicas, Cátedra, 10ª edición, Madrid.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2000): *Desde mi celda*, Espasa Calpe, Madrid.
- BELANGUER, Ángela (1968): «Un cuarto de siglo fantástico», *Arriba*, (10 de marzo de 1968), Madrid.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes... ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación* [1966], Edhasa, Barcelona.
- CALVO CARILLA, José Luis (2005): *La mirada expresionista: Novela española del siglo XX*, Marenostrom, Madrid.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2014): «La Biblioteca Universal de Misterio y Terror (1981-1982). El más allá de la ficción popular en la Transición», en David Roas

y Teresa López-Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, e. d. a. libros, Málaga, pp. 15-32.

CARROL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Editorial A. Machado Libros, Madrid.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2010): «Narciso Ibáñez Serrador, an early pioneer of transnational television», *Studies in Hispanic Cinemas*, volumen VII, núm. 2, p. 133-145.

CORDERO DOMÍNGUEZ, Aída (2007): «El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador», *Área abierta*, núm. 17, pp. 1-11.

CORDERO DOMÍNGUEZ, Aída (2015): *Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico español*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

CRUZ TIENDA, Ada (2011): Entrevista a Juan José Plans, Gijón, 17 de mayo de 2011 (inédita).

D'AMBROSIO, Leandro y GILLESPI (2010): *El artesano del miedo: Narciso Ibáñez Menta*, Corregidor, Buenos Aires.

DE FELIPE, Fernando e Iván GÓMEZ, (2008): *Adaptación*, Trípodos, Barcelona.

DEL CORRAL, Enrique (1969): «Televisión», *ABC*, 5 de enero de 1969, Madrid.

DEL CORRAL, Enrique (1972): «Televisión», *ABC*, 4 de junio de 1972, Madrid.

DEL CORRAL, Enrique (1974): «“El televisor”», *ABC*, 14 de julio de 1974, Madrid, p. 73.

DEL CORRAL, Enrique (1978): «“El televisor”, Año IV», *ABC*, 10 de octubre de 1978, Madrid, p. 118.

DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en occidente*, Taurus, Madrid.

DÍAZ, Lorenzo (2006): *50 años de TVE*, Alianza, Madrid.

ESTRUCH, Joan (1994): «Prólogo», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Crítica, Barcelona, pp. 3-38.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel, (2010): «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la transición», en Antonio Ansón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Institución Fernando el Católico, Colección Actas Filología, Zaragoza, pp. 119-138.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2010b): «Cuentos y leyendas», en Antonio Ansón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Institución Fernando el Católico, Colección Actas Filología, Zaragoza, pp. 311-316.

- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002): *La Ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Gedisa, Barcelona.
- GÓMEZ, Iván (2014): «Alegorías del miedo. El cine fantástico español en los tiempos de la Transición», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, e. d. a. libros, Málaga, pp. 185-208.
- GÓMEZ, Iván y Fernando DE FELIPE (2014): «Panorama crítico del cine fantástico español», en David Roas y Teresa López-Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, e. d. a. libros, Málaga, pp. 251-272.
- GÓMEZ RIVERO, Ángel (2011): «Prólogo a *El misterio*», en *El quinto jinete*, TVE, 39 Escalones Films, Madrid, DVD 3.
- GUARINOS, Virginia (2010): «El teatro en TVE durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en Antonio Ansón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Institución Fernando el Católico, Colección Actas Filología, Zaragoza, pp. 97-118.
- GUBERN, Roman y Joan PRAT (1979): *Las raíces del miedo*, Tusquets, Barcelona, 1979.
- HASSÓN, Moisés (2001): «*Los múltiples rostros de Narraciones Terroríficas*», en Fernando Martínez de la Hidalga [et al.]: *La novela popular en España*, Vol. II, Ediciones Robel, Madrid.
- HERNÁNDEZ, Isaac y Daniel MARÍA (eds.), (2012): *Narciso Ibáñez Serrador*, La página, núm. 95/96, Madrid.
- HIDALGA, Fernando Martínez de la [et al.] (2000): *La novela popular en España*, Vol. I, Ediciones Robel, Madrid.
- HIGUERAS, Rubén (ed.) (2015): *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)*, T&B Editores, Madrid.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos (2006): «La cabina», en Manuel Palacio (ed.), *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, pp. 46-47.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (1967): «A manera de presentación», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. I, núm. 1, Madrid, p. 5.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (1967b): «El muñeco», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. I, núm. 1, Madrid, pp. 103-128.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (1967c): «El pacto», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. I, núm. 6, Madrid, pp. 73-127.

- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (1969): «Prólogo», en Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias*, Salvat, Madrid.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (1970): «El hombre que vendió su risa», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. IV, núm. 1, Madrid, pp. 51-62.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (1972): «Los bulbos», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. VI, núm. 6, Madrid, pp. 46-60.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (1998): *El regreso y otras historias para no dormir*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (2008): «La oferta» [1966], *Historias para no dormir*, TVE y Vellavisión, Madrid, DVD 2.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (2008b): «Prólogo a *El televisor*» [1974], *Historias para no dormir*, TVE y Vellavisión, Madrid, DVD 6.
- IZQUIERDO, Pascual (1993): «Introducción», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Letras Hispánicas, Cátedra, 10ª edición, Madrid.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús y Miguel Ángel PÉREZ GÓMEZ (2012): «*Historias para no dormir*: con él llegó el terror», en Isaac Hernández y Daniel María (eds.), *Narciso Ibáñez Serrador*, La página, núm. 95/96, Madrid, pp. 9-33.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús y Miguel Ángel PÉREZ GÓMEZ (2012b): «La edad de oro del cine de terror español: de *La residencia* (1969) a *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)», en Isaac Hernández y Daniel María (eds.), *Narciso Ibáñez Serrador*, La página, núm. 95/96, Madrid, pp. 105-168.
- JOVÉ, Jordi (1997): «La fantasía romántica en las *Leyendas* de Bécquer», en J. Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio-Universitat de Lleida, Lleida, pp. 157-173.
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2012): *Spanish Horror Film*, University Press Edimburg.
- LLOPIS, Rafael (1974): *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Ediciones Júcar, Madrid.
- LÓPEZ, Diego y David PIZARRO (2013): *Silencios de pánico. Historia del cine fantástico y de terror español, 1897-2010*. Tyrannosaurus Books.
- LÓPEZ JORGE, Jacinto (1973): «Coloquio: La literatura de Ciencia Ficción», *La Estafeta Literaria* (15 de junio de 1973), pp. 20-23.
- LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror, una introducción*, Paidós, Barcelona.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1984): *El horror en la literatura* [1927], Alianza, Madrid.

- MADRID BRITO, Débora (2012): «*El televisor: La culpa no la tiene el espejo, sino el rostro*», en Isaac Hernández y Daniel María (eds.), *Narciso Ibáñez Serrador*, La página, núm. 95/96, Madrid, pp. 177- 187.
- MARIÑAS, J. (1974): «Ciencia ficción contemporánea: Crónicas Fantásticas», *Tele Radio*, núm. 880, 4-10 de Noviembre de 1974.
- MARTÍN, Antonio (1971): «La historieta de terror en España. Mini historia», en *Terror Fantastic*, Pedro Yoldi, Madrid. Disponible en <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_historieta_de_terror_en_espana_mini_historia.html> [27/09/2015]
- MARTÍNEZ, Sebastián, [et al.] (1968): «Sitges 68», *Revista Nueva dimensión*, número 6, Noviembre-diciembre 1968, Editorial Dronte, Barcelona, pp. 33-40.
- MARTÍNEZ REDONDO (1966): «El sonido de la muerte», *ABC*, 31 de Agosto de 1966, p. 53.
- MENDÍBIL, Álex (2001): *Narciso Ibáñez Serrador presenta...*, Fundación Municipal de Cine / Mostra de Valencia, Valencia.
- MENDOZA, Gustavo Leonel (2009): *Nadie Inquietó Más. Narciso Ibáñez Menta*, Bizarreman Films, Buenos Aires.
- MERELO SOLÁ, Alfonso (2003): «Un mundo sin luz», *Sitio de Ciencia-Ficción*, 1 de diciembre de 2003: <<http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00670.htm>> [15/5/2013].
- MERELO SOLÁ, Alfonso (2008): «La radionovela de ciencia ficción española», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Vol. XIV, Valencia, pp. 139-154.
- MORENO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*, PortalEditions, Vitoria.
- MOYANO FERNÁNDEZ, Eduardo (2012): «La creación de una película de éxito: el caso de *La residencia*», en Isaac Hernández y Daniel María (eds.), *Narciso Ibáñez Serrador*, La página, núm. 95/96, Madrid, pp. 55-102.
- OTERO, José María (2006): *TVE: Escuela de cine*, Instituto de Estudios Altoaragoneses: Festival de Cine de Huesca, Huesca.
- PALACIO, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Gedisa editorial, Barcelona.
- PALACIO, Manuel (2002), «Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión», en Carlos F. Heredero (ed.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, núm. 11/12, Madrid, pp. 519-538.
- PALACIO, Manuel (2010): «Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural», en Antonio Ansón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición*

- (1973-1982), Institución Fernando el Católico, Colección Actas Filología, Zaragoza, pp. 11-24.
- PALACIO, Manuel (2012): *La televisión durante la Transición española*, Ediciones Cátedra, Signo e Imagen, Madrid.
- PALACIOS, Jesús (2003): «La ciudad de los miedos indecibles», en Vicente Domínguez (coordinador), *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Valdemar, Madrid, pp. 269-308.
- PALACIOS, Jesús (2012): «Páginas para no dormir», en Isaac Hernández y Daniel María (eds.), *Narciso Ibáñez Serrador*, La página, núm. 95/96, Madrid, pp. 35-43.
- PARADA, José (1968): «La guerra de los mundos», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. II, núm. 7, Madrid, pp. 5-14.
- PEÑA ARDID, Carmen, (2010): «Las primeras grandes series literarias de la Transición: La saga de los Rius, Cañas y Barro» en Antonio Ansón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Institución Fernando el Católico, Colección Actas Filología, Zaragoza, pp. 71-96
- PLANS, Juan José (1968): *Crónicas fantásticas*, Editorial Azur, Madrid.
- PLANS, Juan José (1975), *Paraíso final*, Editorial José Porrúa Turanzas.
- PLANS, Juan José (1975b): *La literatura de ciencia-ficción*, Editorial Prensa Española, Biblioteca Cultural, Madrid.
- PLANS, Juan José (1976): *El juego de los niños*, Organización Sala Editorial S.A., Madrid.
- PLANS, Juan José (2012): «El Moai (a propósito de *¿Quién puede matar a un niño?*)», en Isaac Hernández y Daniel María (eds.), *Narciso Ibáñez Serrador*, La página, núm. 95/96, Madrid, pp. 169-172.
- POE, Edgar Allan (2009): *Cuentos completos*, 2ª edición, Páginas de Espuma, Madrid.
- PULIDO, Javier (2012): *La década de oro del cine de terror español. 1967-1976*, T & B Editores, Madrid.
- RESTELLI, Graciela Beatriz (2004): «Narciso Ibáñez Menta: breve reseña sobre un hombre de teatro», *Diario la opinión*, Argentina, 10 de diciembre de 2004, disponible en <<http://cinefania.com/nim/index.php?m=articulos&id=15>> [6/3/2011]
- RISCO, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid.
- ROAS, David y Ana CASAS (2008): «Prólogo», en D. Roas y A. Casas (eds.), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX (2008)*, Menoscuarto, Palencia.

- ROAS, David (1999): «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, pp. 93-107.
- ROAS, David (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Pontevedra.
- ROAS, David (2006b): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (Mexico), vol. II, núm. 3 (enero-junio de 2006), pp. 95-116.
- ROAS, David (2006c): «Poe según Corman, o la reinención del universo gótico», *Quimera*, núm. 265, diciembre de 2006, pp. 47-53.
- ROAS, David (2011): *La sombra del cuervo: Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Devenir, Madrid.
- ROAS, David (2011b): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROAS, David (2011c): «Ricardo Doménech, o la cotidianidad enajenada», en Ricardo Doménech, *La pirámide de Khéops* [1980], Salto de página, Madrid, pp. 5-15.
- ROAS, David (2015) «Le jour où Cthulhu a traversé les Pyrénées. Les débuts de la réception de Lovecraft en Espagne» (trad. Jean-Baptiste Para), *Europe*, (en prensa).
- RODRÍGUEZ, Ignacio y Juan MARTÍNEZ (1992): *La televisión: Historia y desarrollo (Los pioneros de la televisión)*, Editorial Mitre, RTVE, Barcelona.
- RODRÍGUEZ PASTORIZA, Francisco (2010): «La literatura en los programas culturales de la transición: una cierta edad de plata», en Antonio Ansón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Institución Fernando el Católico, Colección Actas Filología, Zaragoza, pp. 25-51.
- ROIG, Pau (2001): «El monstruo invisible», en *Judex*, 2001, disponible en <<http://www.judexfanzine.net/v3/fitxa.php?id=713>> [12/08/2015] Publicado originalmente en *DATA* nº 18 (Algeciras: otoño 2001), pp. 32-33.
- SALA, Ángel (2010): *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine español*, Scifiworls, Pontevedra.
- SALDÍAS ROSSEL, Gabriel Alejandro (2015): *Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013), «Muertos, infectados y poseídos», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, núm. 1 (invierno 2013), pp. 11-34.
- SEBOLD, Russell P. (1989): *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Taurus, Madrid.

- SEBOLD, Russell P. (1994): «Estudio Preliminar», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Crítica, Barcelona, pp. IX-XXXII.
- SERRATS OLLÉ, Jaime (1971): *Narciso Ibáñez Serrador*, Dopesa, Barcelona, 1971.
- SKALL, DAVID J. (2008): *Monster show, una historia cultural del horror*, Valdemar, Madrid.
- s.n. (1959): «Narciso, padre e hijo, agentes del terror», *Antena TV*, núm. 1627, (31 de julio de 1959). Disponible en <<http://cinefania.com/nim/index.php?m=trabajos&id=43>> [3 de marzo de 2011].
- s.n., (1967): «Reportaje al miedo», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. I, núm. 1, Madrid, pp. 6-16.
- s.n. (1968): «Coloquio Ciencia Ficción», *La Estafeta Literaria*, núm. 390 (24 de febrero de 1968), pp. 5-9.
- s.n., [Maese Silencio] (1969): «Narciso Ibáñez Serrador dirige una misteriosa residencia de señoritas», *Historias para no dormir*, Julio García Peri Editor, Vol. III, núm. 3, Madrid, pp. 26-33.
- s.n. (1974), «Crónicas Fantásticas: La mancha», *Tele Radio*, núm. 880 (4 – 10 de noviembre de 1974). Programación del 6 de noviembre de 1974.
- s.n. (1974b), «Crónicas Fantásticas: El nido» *Tele Radio*, núm. 885 (9 – 15 diciembre de 1974). Programación del 11 de diciembre de 1974.
- s.n., (1983): «Joaquín Amichatis», *El país*, 4 de enero de 1983, Madrid. Disponible en <http://elpais.com/diario/1983/01/04/ultima/410482805_850215.html> [10 de septiembre de 2014].
- TÉBAR, Juan (1995): «Ray Bradbury, el hombre ilustrado», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 68, pp. 29-34.
- TÉBAR, Juan (2010): *La huella en los ojos*, Alianza editorial, Madrid.
- TÉBAR, Juan (2014): «Historias para sí dormir», *Fuera de Series*, núm. 1, Febrero de 2014: <<http://www.fueradeseries.com/historia-para-si-dormir/>> [27 de agosto de 2015].
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, París.
- TORRES, Sara (1999): «Entrevista [a Narciso Ibáñez Serrador]», en Carlos Aguilar (coord.), *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*, Donostia Kultura, San Sebastián, pp. 223-256.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (1999): «La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, pp. 147-159.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (2000): *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Estudios Universitarios / Institució Alfons el Magnànim, Valencia.

VAX, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas* [1960], Eudeba, Buenos Aires.

VILA-SAN-JUAN, Juan Felipe (1981): *La «Trastienda» de TVE*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat.

VV.AA. (1987): *Historia de TVE*, Coleccionable del diario *Ya*, Madrid.