

**Manuel España Arjona,**  
***La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva***  
**«El pícaro» (Fernando Fernán-Gómez, 1974),**  
**Santiago de Compostela, Andavira, 2017.**

A pesar de la transformación tan arrolladora que están produciendo las series en el mundo audiovisual, sobre todo a partir del cambio de hábitos que han causado las plataformas *streaming* como Netflix, que están modificando incluso nuestra forma de consumir las series y, por tanto, su propia idiosincrasia, Manuel España regresa a los orígenes de esta modalidad narrativa que tanta popularidad está adquiriendo en todo el mundo con su libro *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva «El pícaro»*. La literatura parece haber sido una rica fuente de inspiración para la televisión española, que en los albores de este formato se dedicó con gran ahínco a adaptar, una tras otra, las obras que habían hecho mella en nuestra cultura nacional. Igual que un coleccionista de DVD que vuelve a comprar todas sus películas favoritas en *blu-ray*, cabreado y rezando en silencio para que el progreso detenga un poco su ritmo y no tener que desembolsar de nuevo tanta cantidad de dinero, parece que los productores y creadores de contenido televisivo se vieron en la obligación de verter el contenido de una dimensión artística tan pobremente analógica como es la literatura en los “nuevos odres” que representan los ligeros capítulos de nuestras queridas series.

Así, entre los setenta y los noventa contamos en nuestras listas con seriales que adaptaron grandes obras como *Cañas y barro*, en 1978; *El camino*, en 1978; o *Fortunata y Jacinta*, en 1980. Sin embargo, lo que la mirada de este libro enfoca es la forma en que Fernando Fernán Gómez trasladó una tradición tan literaria como es la picaresca a la era audiovisual, sin detenerse en si es fiel a tal texto o a tal configuración del lenguaje. Es decir, no juega a encontrar las diferencias, sino que, con la picaresca de una mano y el arte televisivo de la otra, se hace preguntas que representan un avance en el estudio de estas dos artes en continua interrelación: ¿puede actualizarse con éxito una estructura narrativa con tanta solera como la picaresca al ritmo dinámico de las series?, ¿es *El pícaro* una adaptación literal o supone una actualización de la materia literaria?, ¿resultó actual al espectador de los setenta la sustancia, la temática y la crítica social que nos brindó la picaresca?, ¿representó *El pícaro* una reintroducción de la cultura española en nuestra televisión, a pesar de la avalancha de contenido estadounidense que suele ofrecer?

El libro de Manuel España se divide en dos grandes bloques, aparte de las secciones introductorias y las conclusiones y referencias, que estudian a través de un procedimiento a partes iguales filológico y de crítica cinematográfica las peculiaridades que hacen de *El pícaro* una de las obras más cuidadas de Fernando Fernán Gómez. Se disponen a lo largo de todo el libro una serie de tablas que aportan rigor y un esquematismo muy elegante y visual a la hora de mostrar los textos literarios que conforman la inspiración del serial, porque uno de los objetivos del trabajo es demostrar la excelente recopilación de textos picarescos que Fernán Gómez escogió y mezcló para crear cada capítulo, gracias a su pródigo conocimiento de la literatura picaresca y del Siglo de Oro en general. Se demuestra, por tanto, que *El pícaro* huye de una distribución elemental de textos, del esquema básico que podría haber representado un capítulo por cada una de las obras escogidas.

La primera tabla que aparece en el libro, en el capítulo que ahonda en las fuentes textuales, es muy elocuente y presenta un buen gráfico de la distribución de la serie: el primer capítulo se corresponde con el II de *Vida y hechos de Estebanillo González*, el segundo es una mezcla de capítulos del *Estebanillo* y también varios de *El Buscón*, etc. Pero, quizás, una de las mayores aportaciones de Manuel España ha sido el redescubrimiento de un texto prácticamente desconocido de la literatura española, llamado *El caballero de la Tranca*, cuyo «Discurso primero» se encuentra representado en el sexto capítulo del serial. Esto, además de una muestra del meticuloso análisis que gobierna en todo el estudio, sirve para mostrar la grandísima competencia que Fernán Gómez tenía sobre nuestra literatura. Pero, ¿por qué el texto de *El caballero de la Tranca* no aparece en los títulos de crédito junto con las demás fuentes literarias? Esta es otra de las preguntas que se responden en el libro. Y es que a menudo se comete el error de querer buscar siempre explicaciones intraliterarias, como si todas las decisiones que un autor toma se refiriesen a la obra en cuestión y no a un conjunto de circunstancias que no necesariamente tienen que ver con lo artístico. Existe también la política, la censura, la ideología del público mayoritario, etc. Estos son factores que condicionan el producto final mucho más de lo que desearíamos, y un filólogo debe tenerlos en cuenta para desentrañar este tipo de elementos extraños que pueden encontrarse al analizar una obra, como muy bien hace Manuel España: sí, *El caballero de la Tranca* poseía un alto grado de contenido erótico, por lo que su inclusión en los créditos podría haber supuesto un problema para Fernán Gómez.

En el tercer subapartado del análisis, nos encontramos con algo que no debería ser necesario a estas alturas, pero que resulta a fin de cuentas una buena decisión del autor: recordar los prejuicios, tópicos e injusticias que sufren tanto el cine como las series televisivas. Estos dos “nuevos” formatos

artísticos (nuevos, si se comparan con la solemne raigambre de la literatura) están siendo continuamente vituperados por la ideología “iconofóbica” del alto academicismo. Por ello, celebro que se introduzca y se repita en cada discurso y en cada análisis una merecida dosis de Robert Stam y de Sergio Wolf, de Sánchez Noriega y del contundente artículo de Juan Marsé «El paladar exquisito de la cabra», hasta que todos estos tercios tabúes se erradiquen del mundo académico y pueda por fin extraerse todo el rico provecho posible a la relación entre los medios audiovisuales y la literatura, que lleva casi un siglo teniendo más de colaborativa y enriquecedora que de competitiva. Este oportuno recordatorio, además de los recogidos en otras secciones que recapitulan algunos conceptos básicos de la crítica cinematográfica, hacen que el libro *La recepción de la narrativa picaresca...* sea muy interesante tanto para los profesionales de los estudios cinematográficos, por el abundante material de investigación que se presenta en él, como para los neófitos que deseen aprender los mecanismos internos que permiten que los trasvases o adaptaciones de la literatura al cine o la televisión generen obras nuevas y no se reduzcan a filmar “fielmente” lo presentado en el texto, como a menudo se pretende.

Otro elemento destacable del libro es la unión entre descripción e interpretación crítica, es decir, liberado de los prejuicios de algunos críticos que se dedican únicamente a señalar las diferencias entre el texto literario y el televisivo, Manuel España entiende que lo central en un análisis debe ser encontrar la razón de ser de estos cambios y su sentido en la coherencia interna de la serie. Para ello, también se sirve de tablas como las que mencioné anteriormente para reflejar las transformaciones en los diálogos de ambos textos, las distintas distribuciones de las funciones de los personajes y los actantes y la estructuración de las acciones, por poner algunos ejemplos. Este modelo permite al lector visualizar cómodamente una muestra exhaustiva que luego será explicada con todo lujo de detalles y razonamientos que exponen la compleja configuración de la serie a través de elementos cinematográficos como el guión y la voz *over*, además de las ya comentadas decisiones extraliterarias.

Aparte de tratar la serie *El pícaro*, el libro también presenta una faceta poco conocida de su autor, Fernando Fernán Gómez, y de su afición a la picaresca. De manera que, cuando Lucas Trapaza, el pícaro protagonista, se dirigió al público televisivo de una forma similar a los pícaros que le precedieron cuando se dirigían a sus lectores, pero esta vez con la apelación «señores», parece que fuera el propio Fernán Gómez el que se disponía a contarnos un trozo de su verdad. Después de la lectura del libro, queda clara su filiación a este género novelesco tan español que parece guardar una estrecha relación con su vida por su oficio de cómico itinerante y buscavidas, por su carrera plagada de desencantos y derrotas, por el amargor que

Diego Maíllo Baz

produce en las personas nobles como él un mundo injusto y violento, y un largo etcétera que hace que la serie cobre mucho más sentido si se analiza de este modo: como un velado proyecto vital que tiene mucho de autobiográfico y que luego continuó con otras obras como la adaptación teatral de *El Lazarillo de Tormes* (1994) y su novela *Oro y hambre* (1999).

Por último, como ya apunté más arriba, el libro posee un segundo bloque en el que, usando el mismo mecanismo de las tablas comparativas, se transcribe con acotaciones el contenido de cada capítulo y, en paralelo, aparece la obra literaria con la que se corresponde cada escena y el recurso con el que se ha adaptado al formato audiovisual. Por ejemplo, para la tercera escena del primer capítulo, basada en el *Estebanillo*, se concreta el capítulo y las páginas exactas y se indica que el recurso utilizado ha sido el de la *transformación*.

Para culminar este riguroso y minucioso estudio del serial, que mezcla a partes iguales la mirada crítica y avezada del filólogo, y un hondo y libre de prejuicios conocimiento del arte cinematográfico, Manuel España Arjona no podía sino ofrecer unas conclusiones igualmente ilustrativas y organizadas esquemáticamente, además de una bibliografía profusa y bien cuidada, de gran utilidad para cualquier estudioso que desee profundizar en el tema.

DIEGO MAÍLLO BAZ  
Universidad de Málaga