

MODERNIDAD Y CAMBIO SOCIAL EN LA FICCIÓN TELEVISIVA DE LOS NOVENTA: LAS SERIES DE ALONSO DE SANTOS

Alejandro Melero y Manuel Palacio¹

Universidad Carlos III de Madrid

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.12>

Resumen

Aunque la obra del dramaturgo Alonso de Santos ha suscitado mucho interés entre hispanistas de todo el mundo, sus trabajos como guionista para la televisión española no han recibido aún la atención crítica que merecen. Sus series televisivas de la década de los noventa reflejan las constantes que han caracterizado su obra dramática y, al mismo tiempo, anticipan cuestiones de modernidad y cambio social propias de la televisión de su época.

Palabras clave: ficción televisiva, Alonso de Santos, teatro contemporáneo, modernidad, estudios de género.

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) está reconocido como uno de los más importantes dramaturgos de su generación, y de la segunda mitad del siglo XX español. Sus influyentes trabajos durante los años ochenta (especialmente *La estanquera de Vallecas* [1981] y *Bajarse al moro* [1985]) fueron reconocidos con el Premio Nacional de Teatro (1986), y sus adaptaciones

¹ Esta investigación se ha realizado en el marco del I+D+i “Cine y televisión 1986–1995: modernidad y emergencia de la cultura global”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Referencia: CSO2016-78354-P.

cinematográficas han sido objeto de recientes estudios académicos que han analizado su contribución a las novedosas narrativas sobre memoria y modernidad hechas desde los primeros años de la democracia (por ejemplo, Solano, 1998; Vicario, 1994). El legado de Alonso de Santos ha sido reconocido por la crítica y el público, lo que ha permitido al autor tener una carrera prolífica, continuada e ininterrumpida. De su vigencia en el público da fe la presencia de sus obras, de estreno y a partir de nuevos montajes, en las carteleras españolas, especialmente la madrileña, que, después de todo, es la más importante. Mientras se escriben estas líneas, siguen las giras de *Pares y nines*, y montajes de *En manos del enemigo* y *La sombra del tenorio*, además de incontables producciones semi profesionales o amateur. Sin embargo, y a pesar del reconocimiento y prestigio de su autoría, sus guiones de ficción televisiva no han recibido aún la atención crítica que merecen.

Este artículo estudia las series *Eva y Adán, agencia matrimonial* (1990), creada por Alonso de Santos, y *Tío Willy* (1998), en la que participó como guionista. Producidas y emitidas por TVE, ambas utilizaron los códigos de la comedia teatral para explorar representaciones entonces pioneras en la televisión española. El interés de Alonso de Santos por las cuestiones de género, presente en su obra teatral, se adaptó al lenguaje televisivo en episodios que reflejaron los cambios sociales. Sus tramas giraron en torno a temáticas como la violencia de género, el rechazo sufrido por las primeras generaciones de divorciados, la vida sexual de curas y monjas, o la inserción de la mujer en el mercado laboral. Estas series pertenecen a dos momentos cruciales en la historia de la ficción televisiva española; la primera, el ocaso del monopolio de TVE; la segunda, el inicio del boom de la ficción nacional impulsada por las cadenas privadas. Sus tramas y personajes, como se verá a continuación, trasladaron a la televisión los imaginarios sociales sobre modernidad y cambio de la España de los 90.

Como ocurre a menudo, hay que agradecer al hispanismo internacional (en este caso, especialmente el británico y estadounidense), los trabajos de investigación y análisis sobre la obra de Santos. Soler Pardo y Duncan Wheeler (2014) son nombres que destacan en este sentido. También los trabajos de Margarita

Piñero, que han indagado sobre el peso de la ideología política en las obras de Alonso de Santos. Para Piñero, sus textos, incluidos los más populares, giran en torno a la relación entre el olvido y la memoria. En sus palabras,

en la década de los 80 comenzó a surgir una necesidad de revisar el pasado desde una generación de dramaturgos que todavía no había vivido la guerra. Querían rememorar el pasado con intención de deslegitimar la memoria dominante y salir de aquella época de olvido de la Transición (Piñero, 2005: 244).

También en sus textos para la ficción televisiva la memoria juega un papel fundamental, como se verá más adelante.

Aunque sus trabajos televisivos estén aún pendientes de un estudio profundo, la relación de Alonso de Santos con el cine sí que ha suscitado interés por parte de los estudios académicos. Se han estudiado las influyentes adaptaciones cinematográficas de algunas de sus obras más populares, especialmente *La estanquera de Vallecas* (con guion de Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea y el propio Alonso de Santos) y *Bajarse al moro* (guion de Fernando Colomo, Joaquín Oristrell y de Santos). Menos se recuerda la en su momento prestigiosa adaptación de *Salvajes*, coescrita por Jorge Juan Martínez, Carlos Molinero, Clara Pérez Escrivá y Lola Salvador, que recibió una nominación al Goya al Mejor Guion Adaptado. Una de las primeras en notar la importancia del audiovisual para entender la obra de Alonso de Santos fue Phylis Zatin quien, en su libro *Cinema in Contemporary Spanish Theatre: a Multifaceted Intertextuality* incluyó a Alonso de Santos como uno de los principales dramaturgos contemporáneos de los llamados Nuevos, o Hiperrealistas:

a group that includes Alonso de Santos, Fermín Cabal, Sebastián Junyent, and Pedrero. Along with director José Carlos Plaza, these younger authors are products of independent theatre, a movement that, like cinema, generally implies collective creation. That they are also longtime movie fans is readily apparent in their works. In a 1982 interview with Alonso de Santos,

Cabal indeed recalls that «a los ocho años quería ser escritor, a los quince director de cine» (Zatlin, 1992: 13).

Estas fricciones y conexiones entre el lenguaje teatral y el audiovisual serán objeto de estudio en los siguientes párrafos, que se centran en las dos series televisivas de Alonso de Santos.

Eva y Adán, agencia matrimonial fue la primera telecomedia escrita por Alonso de Santos. Estrenada por Televisión Española en septiembre de 1990, coincidió con uno de los momentos de más reconocimiento del autor, entonces el dramaturgo más popular tras la repercusión de *Bajarse al moro* y su adaptación cinematográfica. Cuenta la historia de Eva (interpretada por Verónica Forqué), una monja que deja los hábitos para dirigir una agencia matrimonial. Para ello cuenta con la ayuda de su socio Bruno (Antonio Resines) y la secretaria Luisa, interpretada por Chus Lampreave. El protagonismo de Verónica Forqué y Chus Lampreave no es la única referencia almodovariana que marca la modernidad de la teleserie. También Guillermo Montesinos, entonces en la cumbre de su popularidad por su personaje del taxista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1989), aparece en el episodio titulado “Amor de hombre”, en un personaje similar al de la película de Almodóvar: estrambótico, orgulloso de su condición, alguien que no pide disculpas por ser cómo es. Son todos ellos ejemplos del ansia por plasmar una modernidad madrileña, icónica, deudora de una Movida que ya entonces se empezaba a mitificar y que Alonso de Santos, entonces cerca de cumplir cincuenta años, plasma con admiración.

Eva, Bruno y la secretaria Luisa son los únicos personajes fijos en una serie que, siguiendo los patrones tradicionales de la *sit-com*, presenta tramas capitulares autoconclusivas. Esto permite al guionista Alonso de Santos introducir una nueva temática por cada capítulo. Así, encontramos capítulos en torno a las dificultades de ser madre soltera, o sobre la sexualidad femenina en la tercera edad, sobre los conflictos entre religión, castidad y deseo sexual, sobre las diferencias generacionales entre los españoles que fueron jóvenes durante la dictadura y los que no lo fueron, el sexo extramatrimonial, los nuevos modelos familiares, la mujer

con independencia económica, y un largo etcétera. En todos los casos, estos conflictos se plantean como resultado de una tensión entre tradición y modernidad. Tomemos como ejemplo el episodio 5, “Cáscara amarga”, para analizar esta tensión.

Los personajes episódicos principales de “Cáscara amarga” están interpretados por Gloria Muñoz y Raúl Séndler. Ella hace de Araceli, una mujer que acude a la agencia matrimonial preocupada porque el hombre al que ama, que interpreta Séndler, trabaja, en sus palabras «en un bar de travestis [...] con el nombre de “La Pantoja”». El capítulo arranca con un plano de Araceli entre lágrimas, desconsolada (“imagínese, ¡casada con La Pantoja!”). Bruno intenta consolarla diciendo que “las apariencias engañan”, y le pregunta si no le “notaba la pluma”. Araceli dice que, salvo por el hecho de que se depila las piernas, “todo lo demás es normal”. Las conversaciones que siguen giran en torno al desconocimiento que Bruno tiene sobre el mundo gay. Confunde travestismo con transexualidad, por ejemplo. También Araceli muestra su desconocimiento, con aseveraciones como “a lo mejor no es así por vicio. Las malas compañías, ya sabe, o las modas modernas de ahora”. Eva, por otro lado, es el personaje que va ilustrando a Bruno y Araceli, introduciendo un elemento claramente pedagógico, como si hablara tanto a los personajes a los que da la réplica como a los telespectadores del momento que podían, como Bruno y Araceli, no estar acostumbrados a ver personajes gays en el *prime-time* televisivo. En la siguiente escena, que podría corresponderse muy bien con un segundo acto dramático de una pieza teatral, todos los personajes están en el bar gay en el que trabaja Andrés. Ahí vemos a Raúl Séndler, actor especializado en personajes de travestis, muy en la tradición de los artistas españoles encasillados o especializados en este tipo de roles (Melero, 2013: 1452). Toda esta larga secuencia, que ocupa la mayor parte del metraje del capítulo, tiene una puesta en escena claramente teatral, e incluye incluso un largo número musical en el que Andrés, travestido, canta una canción de Isabel Pantoja. A ese número musical sigue una conversación entre Andrés y Araceli en la que, una vez más, los personajes de Alonso de Santos muestran el drama, pero también la satisfacción, que resulta de vivir atrapados

en unas tradiciones que ellos mismos encuentran mucho menos interesantes que la modernidad que acabarán por abrazar. Andrés, travestido, confiesa su amor a Araceli, al mismo tiempo que le explica que lo suyo no es un “vicio” (como dice Araceli). También Bruno acaba por abrazar la modernidad al final del episodio. Aunque al principio había mostrado comportamientos claramente homófobos, el encuentro en el bar con su jefe en su otro trabajo como administrativo, le hace ver que la homosexualidad, lejos de ser algo excepcional y desconocido, es una parte real e incluso común en su entorno. Ese jefe se lamenta de la ausencia de derechos para los gays, cuando dice: “por ahora en España no dejan casarse con quien uno quiere”. Anticipaba así Alonso de Santos (igual que haría su siguiente serie, como veremos adelante) uno de los grandes motivos de lucha del activismo LGTB, dándole presencia en el *prime-time* en una época en la que TVE controlaba el monopolio de la televisión estatal (con las televisiones autonómicas como única gran competencia).

Para los personajes de Alonso de Santos en “Cáscara amarga”, como para otros personajes suyos analizados por Piñero, los motivos para su tragedia (que de Santos convertirá en comedia) son resultado de la tensión entre una tradición en la que han vivido y la modernidad que les atrae. Como dice Piñero, “el primer tema que atraviesa toda la obra [de Alonso de Santos]: indagar sobre el concepto y la significación del tiempo. No le interesa a Alonso de Santos partir de un tiempo ordenado en pasado, presente y futuro, quiere adentrarse en el tiempo de la memoria, que responde a otros parámetros. La memoria nos ofrece la fascinación de la simultaneidad, el descubrimiento de que un hombre experimenta cosas diferentes, inconexas, inconciliables en un mismo momento” (Piñero, 2005: 241). Eva y Bruno, en su odisea por ayudar a los clientes de su agencia matrimonial, se convierten capítulo a capítulo en las voces de modernidad que guían, aconsejan y acaban por reflejar las contradicciones de la modernidad que ellos mismos perciben como arrolladora de la España del momento.

Ocho años después de *Eva y Adán, agencia matrimonial*, Alonso de Santos volvió a trabajar como guionista para una teleserie cómica, *Tío Willy*. Protagonizada por Andrés Pajares, se estrenó

en Televisión Española en septiembre de 1998. Alonso de Santos debió de encontrar una televisión muy cambiada desde su experiencia anterior. En 1998, las televisiones privadas estaban firmemente implantadas y las formas de creación de la ficción televisiva ya estaban inmersas en lo que con el tiempo se ha conocido como el “modelo Globomedia”, nombrado así por la productora responsable de *Médico de familia* (1995–1999), que importaba el sistema industrial de la *sitcom* norteamericana y basaba su éxito, entre otras estrategias, en la superposición de tramas destinadas a captar la atención del más amplio espectro de edad posible, desde los menores de la casa hasta los abuelos.

Tío Willy se adaptaba a ese panorama para contar la historia del regreso desde el exilio de un gay perseguido bajo la dictadura franquista por la Ley de Peligrosidad Social, y su adaptación a la España democrática. Se trata de una clara representación de “exilio sexual”, por usar el término de la teoría *queer* empleado por pensadores como Eli Clare (2015). Es, además, coherente con los modelos de representación de la obra dramática de Alonso de Santos, analizados por Piñero como resultado de su interés por la cuestión de la memoria. Willy, el exiliado sexual, es también un punto de partida desde el que la serie trabaja para recuperar del olvido a los que quedaron fuera de las memorias dominantes. En su estancia en San Francisco, además de encontrar la libertad sexual que no veía en España, Willy encontró también una pareja, el argentino Marcelo, que viene a España siguiendo sus pasos y participará en muchas de las tramas cómicas hasta que, en el último capítulo, se casan en Dinamarca, como recordatorio de que en la España de entonces el matrimonio igualitario era una utopía.

Como ocurría con *Eva y Adán, agencia matrimonial*, los guiones de Alonso de Santos basaban sus tramas en temáticas muy concretas. Así, lo que hoy llamamos *bullying*, o acoso, es una de las temáticas que aparecen con frecuencia. Willy sufre constantemente abusos por parte de su cuñado, al que interpreta Tony Isbert. Y no solo Willy, pues su sobrino también tiene que enfrentarse en el colegio a unos acosadores que se burlan de él después de descubrir la condición de su tío. Después de un ataque, Willy le explica a su sobrino su homosexualidad, en lo que viene a ser

un discurso claramente pro-gay y muy didáctico, con frases como “nadie tiene derecho a señalarte con el dedo” o “ser gay no es ningún delito, y mucho menos algo de lo que avergonzarse”. Son diálogos descaradamente panfletarios, en la línea del cine militante de los primeros años de la Transición, como *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1976). Tanto es así que en ambas se llega a decir la misma frase: “nadie puede ir en contra de su naturaleza”. *Tío Willy*, una comedia televisiva familiar en el *prime-time*, entronca así con la tradición del cine más militante y hasta subversivo.

El debate en torno a la representación de la diversidad sexual generado por *Tío Willy* fue recogido con intensidad en la prensa de la época. La Agrupación de Telespectadores y Radioyentes, muy activa entonces, avivó una polémica por “la socialmente indeseable magnificación de conductas patológicas, cuyas consecuencias en víctimas infantiles y adolescentes saltan con dramática frecuencia en los medios de comunicación” (*El País*, 1998). Según recogió *El País*, «esta asociación expresaba, con marcado sello intolerante, su deseo de que la serie tuviera en cuenta “la debida protección a la infancia y a la juventud, y el riesgo de daños al desarrollo físico, mental y moral de los menores”». El activismo LGTB respondió y aprovechó la visibilización de esta homofobia. El entonces presidente de la FELGTB Pedro Zerolo dijo: “Esta serie supone un avance más hacia la normalización, con los riesgos que ello pueda comportar. El protagonista puede que esté estereotipado, pero esto también sucede en otro tipo de obras” (*El País*, 1998). Las palabras de Zerolo reconocen que el personaje de Pajares no deja de ser, después de todo, un personaje de Pajares. El actor, catapultado a la fama por sus comedias dirigidas por Manolo Ozores, volvía con *Tío Willy* a ponerse en la piel del gay amanerado, de buen corazón. Continuaba así, en el final del siglo XX, con un modelo de representación que tanto ha servido para crear debates entre los estudiosos del audiovisual interesados por las representaciones de la diversidad sexual. *Tío Willy* consigue subvertir ese estereotipo, que pasa de hazmerreír a portador de mensajes de modernidad y tolerancia.

Ríos Carratalá, en su análisis de las comedias teatrales de de Santos, señala que se caracterizan por estar

protagonizadas por personajes limitados y contradictorios, que sufren la diferencia entre la realidad y el deseo sin perder la conciencia de una pequeñez que, por humana, siempre nos resulta cercana. Con ella sonreímos al mismo tiempo que disfrutamos con el ir y venir de unos entrañables antihéroes. No resuelven nada, nunca superan complicadas peripecias, sus objetivos quedan pendientes, pero siguen ahí, aferrados a una vida mucho más llevadera si se afronta con el humor que les infunde su autor. Un humor agridulce, que evita el sarcasmo o la burla y se recrea en los entresijos de una realidad contradictoria que siempre conviene relativizar (Ríos Carratalá).

Así son, efectivamente, Willy, Eva, Bruno y los secundarios que les acompañan en la composición del paisaje de un país plenamente democrático pero con mucho aún por avanzar. Consiguieron introducir en los hogares de millones de españoles mensajes de libertad y tolerancia, como antes habían hecho series como *Curro Jiménez* (1976) o *Verano azul* (1979), ejemplos de “las ficciones transmisoras de valores democráticos” (Palacio, 2012: 317), y continuando de esta manera con un modelo de televisión pública abierto a la modernidad y los cambios sociales.

Bibliografía

- Clare, E. (2015). *Exile and pride: Disability, queerness, and liberation*. Durham: Duke University Press.
- Gómez, Rosario G. (1998). “TVE concluye la primera serie protagonizada por un homosexual”. *El País*, 10 de agosto.
- Melero, A. (2013). “Gay men in the Spanish film comedies of the Transition to democracy”. *Journal of Homosexuality*, 60 (10), 1450–1474.
- Palacio, M. (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Piñero, M. (2005). *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ríos Carratalá, J.A. “La sonrisa cercana de José Luis Alonso de Santos”, [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-sonrisa-cercana-de-jos-luis-alonso-de-santos-0/>

html/0088a886-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.htm>
[7.01.2019].

- Solano, C.S. (1998). “José Luis Alonso de Santos y el teatro independiente: veinte años de vinculación (1960–1980)”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 23/3, 791–810.
- Soler Pardo, B. y Wheeler, D. (2015). “Translation and didactics in the language classroom: the preparation and dissemination of a dual-language critical edition of José Luis Alonso de Santos’ *Bajarse al moro/Going down to Morocco*”, *Journal The Interpreter and Translator Trainer*, 9, 30–49.
- Vicario, M.M. (1994). *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Zatlin, P. (1992). “Cinema in Contemporary Spanish Theatre: A Multifaceted Intertextuality”. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 5/1, 7–20.