

Universidad Cardenal Herrera-CEU

Departamento Comunicación Audiovisual, Publicidad y Tecnología de la Información



**Los originales de ficción en soporte
electrónico de TVE entre 1964 y 1975:
conformación y evolución histórica**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Elvira Canós Cerdá

Dirigida por:

Dr. D. José Martínez Sáez

Dr. D. José María Villagrasa Sebastián

VALENCIA
2015

A mi madre

A mis abuelos

A Omar por toda su paciencia y comprensión.
A Marcos y Martín por ser lo mejor que tengo en la vida.

A mi familia: Pepico, M^a Ángeles, José, Mar, Guillem, Claudia, Helena y
Juanma por estar siempre y disculpar mis ausencias.

A mis directores de tesis, más palabras de agradecimiento:
A Pepe Martínez porque sin su apoyo y consejos nunca habría llegado hasta
aquí. Gracias por creer, por estar y por su enorme generosidad.

A José María Villagrasa por sus observaciones siempre bienvenidas, por
acompañarme en este camino televisivo y alentarme en todo momento para
llegar al final.

A Santi Maestro por sus desvelos y su apoyo incondicional en todos estos años.

A Gemma Sanchis por su amistad, compañía y por cuidarme todos los días.

A Silvia Iglesias por todos estos años de amistad verdadera.

A mis amigos, los que ya eran y los que han llegado ahora pero parece que han
estado siempre.

A mis compañeros, a mis alumnos y alumnas y a la Universidad por recordarme
todos los días lo bonito que es este trabajo.

A todos, gracias.

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN. MARCO TEÓRICO. FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1. Introducción

1.1. Intereses generales de la investigación.....	2
1.2. Objeto de estudio.....	9
1.3. Hipótesis y objetivos	11
1.4. Delimitación conceptual.....	14
1.4.1. Noción de género en televisión	14
1.4.2. Los formatos en televisión.....	19
1.4.3. La ficción televisiva	21
1.4.4. El original televisivo.....	30
1.4.5. Rasgos estilísticos del original televisivo.....	35
1.4.6. Las series en televisión	42
1.5. Metodología y fuentes de la investigación.....	45
1.5.1. Técnicas e instrumentos	50
1.5.2. Diseño de la investigación.....	54
1.5.3. Fuentes de la investigación.....	59
1.5.3.1. Fuentes gráficas y audiovisuales	65
1.6. Estructura de la tesis doctoral.....	71

SEGUNDA PARTE

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FICCION EN TVE 1964-1975

CAPÍTULO 2. Antecedentes: el nacimiento y primeras manifestaciones de la ficción en TVE (1956-1964)

2.1. Antecedentes. De las primeras demostraciones a las emisiones regulares (1929-1956)	75
2.2. El nacimiento y primeras manifestaciones del original televisivo en TVE: 1956-1964	78
2.2.1. Marco histórico.....	78
2.2.2. Marco televisivo	81
2.2.2.1. Aspectos político-institucionales.....	81
2.2.2.2. Aspectos económico-empresariales.....	83

2.2.2.3. Aspectos tecnológicos y de producción	85
2.2.2.4. Aspectos culturales y sociales	87
2.2.2.5. Aspectos de la programación.....	88
2.3. La producción propia de ficción en TVE	89
2.3.1. Los dramáticos: Los teleteatros y las novelas seriadas	89
2.3.1.1. Los teleteatros.....	90
2.3.1.2. Telenovelas.....	94
2.3.1.3. Los originales de ficción en soporte electrónico	96
2.3.1.4. Originales únicos	99
2.3.1.5. Originales seriados sin continuidad narrativa.....	101
2.3.1.6. Originales seriados con continuidad narrativa	103
2.3.2. Temática	108
2.3.3. Estilos de realización.....	109

CAPÍTULO 3. La consolidación de la ficción de producción propia en TVE (1964-1975)

3.1. Marco histórico.....	118
3.2. Marco televisivo	121
3.2.1. Aspectos político- institucionales.....	121
3.2.2. Aspectos económicos y organizativos.....	124
3.2.3. Aspectos tecnológicos y de producción	128
3.2.4. Aspectos culturales y sociales	137
3.2.5. Aspectos de la programación	138
3.3. La producción propia de ficción en TVE	139
3.3.1. Los dramáticos de estudio en soporte electrónico: los teleteatros y las telenovelas	141
3.3.1.1. Los teleteatros.....	149
3.3.1.2. Las telenovelas	159
3.3.2. Las producciones especiales	164
3.3.3. La producción filmada de ficción: Las series dramáticas.....	187

CAPÍTULO 4. Los originales de ficción en soporte electrónico

4.1. Influencias en la producción.....	214
4.1.1. Influencias radiofónicas.....	214

4.1.2. Influencias literarias	219
4.1.2.1. Teatro.....	219
4.1.2.2. Novela y Periodismo	223
4.1.3. Influencias cinematográficas	225
4.2. Los profesionales.....	228
4.2.1. Escritores de guiones.....	229
4.2.2. Realizadores	244
4.2.3. Organización de los equipos de trabajo	249
4.3. Cronología de los originales la ficción en soporte electrónico.....	257
4.3.1. Originales únicos (1964-1968).....	258
4.3.1.1. <i>Estudio 3</i>	259
4.3.2. Originales únicos (1968-1975).....	260
4.3.2.1. <i>Pequeño Estudio</i>	260
4.3.2.2. <i>Original</i>	272
4.3.2.3. <i>Ficciones</i>	276
4.3.3. Originales seriados sin continuidad narrativa (1964-1968)	282
4.3.3.1. <i>Tiempo y hora</i>	282
4.3.3.2. <i>La vida empieza hoy</i>	283
4.3.3.3. <i>Tal para cual</i>	283
4.3.3.4. <i>Historias para no dormir</i>	284
4.3.3.5. <i>La pequeña comedia</i>	295
4.3.3.6. <i>El tercer rombo</i>	308
4.3.3.7. <i>Habitación 508</i>	309
4.3.3.8. <i>Los encuentros</i>	315
4.3.3.9. <i>Y al final esperanza</i>	315
4.3.3.10. <i>Historias de hoy</i>	315
4.3.3.11. <i>Las doce caras de Juan</i>	316
4.3.3.12. <i>Fábulas</i>	324
4.3.3.13. <i>Historias naturales</i>	325
4.3.4. Originales seriados sin continuidad narrativa (1968-1975).....	326
4.3.4.1. <i>Puede ocurrirle a usted</i>	326
4.3.4.2. <i>El premio</i>	326
4.3.4.3. <i>Vivir para ver</i>	327
4.3.4.4. <i>Las fábulas</i>	332

4.3.4.5. <i>Al filo de lo imposible</i>	333
4.3.4.6. <i>Las tentaciones</i>	335
4.3.4.7. <i>A través de la niebla</i>	339
4.3.4.8. <i>Del dicho al hecho</i>	339
4.3.4.9. <i>Juegos para mayores</i>	340
4.3.4.10. <i>Las doce caras de Eva</i>	341
4.3.4.11. <i>Buenas noches, señores</i>	342
4.3.4.12. <i>Animales racionales</i>	345
4.3.4.13. <i>Historias de Juan Español</i>	349
4.3.4.14. <i>Compañera te doy</i>	350
4.3.4.15. <i>Telecomedia</i>	350
4.3.4.16. <i>Suspiros de España</i>	353
4.3.5. Originales seriados con continuidad narrativa (1964-1968).....	354
4.3.5.1. <i>Pobre diablo</i>	354
4.3.5.2. <i>Tú tranquilo</i>	354
4.3.5.3. <i>Hermenegildo Pérez para servirle a usted</i>	354
4.3.5.4. <i>Dichoso mundo</i>	355
4.3.5.5. <i>Angelino Pastor</i>	355
4.3.5.6. <i>El Séneca</i>	355
4.3.6. Originales seriados con continuidad narrativa (1968-1969).....	357
4.3.6.1. <i>Detrás del telón</i>	357
4.3.6.2. <i>Cristina y los hombres</i>	358
4.3.6.3. <i>Pajareando</i>	361
4.3.6.4. <i>Bajo el mismo techo</i>	361
4.3.6.5. <i>Remite Maribel</i>	366
4.3.6.6. <i>Visto para sentencia</i>	369
4.3.6.7. <i>La tía de Ambrosio</i>	374
4.3.6.8. <i>Una mujer de su casa</i>	377
4.3.6.9. <i>Tres eran tres</i>	378
4.3.6.10. <i>Si yo fuera rico</i>	378
4.3.6.11. <i>Silencio, estrenamos</i>	381
4.3.6.12. <i>Los maniáticos</i>	384
4.3.6.13. <i>Pili, secretaria ideal</i>	386

TERCERA PARTE

CAPÍTULO 5. Conclusiones

5.1. Conclusiones	389
5.2. Futuras líneas de investigación.....	402

CAPÍTULO 6. Referencias bibliográficas

6.1. Bibliografía	405
6.2. Videografía.....	428

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. Introducción

1.1. Intereses generales de la investigación

La ficción es uno de los géneros que cuenta con una extensa tradición en la televisión mundial. Su relevancia reside, entre otros aspectos, en que se trata de un género determinante tanto para la legitimación social y cultural del medio como para la valoración de la consolidación de una industria televisiva (Palacio, 2001, p.143). En el caso de España, se puede constatar la consolidación de la industria nacional de ficción en televisión (Vilches, 2009, p.98) que comenzó a gestar sus sistemas creativos y de producción en el quinquenio 1995-2000 con una renovación del género (García de Castro, 2008, p.150). El cambio en el panorama televisivo derivado de la pérdida del monopolio de RTVE y el paulatino desembarco de las televisiones autonómicas y las cadenas privadas de ámbito nacional, generó un novedoso contexto marcado por la competitividad entre las diferentes cadenas. En este escenario, se produce la confluencia de diversos factores que propiciarán el despegue destacado de la ficción nacional de producción propia en nuestro país, a saber: el surgimiento de nuevas estrategias de programación, el crecimiento de la mercantilización de los contenidos, la irrupción de un nuevo sector de producción industrial independiente, el cambio desde el modelo productivo europeo al americano, así como la gestación temática de un nuevo realismo narrativo popular coetáneo y un mayor conocimiento de las audiencias como instrumento de creación y producción (García de Castro, 2008, p.151).

Desde entonces, los productos de ficción españoles han gozado de la aceptación de la audiencia y se han mantenido en las emisiones televisivas de una manera continua aunque no exentos de los lógicos altibajos propios de la vigencia de género¹. Esta

¹ En 1995 dos emisiones de series de ficción de producción propia, *Farmacia de Guardia* y *Médico de familia*, ocupaban respectivamente el primer y segundo puesto en el ranking de programas más vistos de la temporada por delante del fútbol. Entre 1996 y 1999 no se repite el registro de una serie de ficción en el primer puesto del ranking aunque sí que aparecen, dentro de las diez emisiones más vistas, series como *Médico de familia*, *Hostal Royal Manzanares* o *Compañeros*, compitiendo con la hegemonía de las retransmisiones futbolísticas. Cabe destacar el caso de *Médico de familia* como la serie que contó con mejores posiciones dentro del ranking y más presencia a lo largo de esos tres años. Desde el 2000 hasta el 2003, el éxito de Gran Hermano y sobre todo, de Operación Triunfo, relegaron a las emisiones de ficción fuera de los diez primeros puestos hasta que, a partir de 2004, repuntan de nuevo con fuerza y en mayor número. En 2005 series como *Aquí no hay quien viva*, *Los Serrano* y *Aída* figuran en el cuarto, quinto y octavo puesto respectivamente dentro del ranking. Desde 2006 hasta 2010 la tendencia más representativa ha sido que, si bien los principales puestos de programas más vistos están ocupados por eventos futbolísticos, la Fórmula 1 o el Festival de Eurovisión, son las series de ficción de producción propia las emisiones que acaparan más audiencia por detrás de éstos. Desde 2011 hasta 2013 la tendencia ha sido más o menos similar, los primeros puestos en los rankings de audiencias han sido para el fútbol y Eurovisión. En 2011 *Águila Roja* ocupó el noveno puesto en el ranking siendo el primer programa que no era deportivo. La siguiente serie fue *Cuéntame lo que pasó* en el puesto nº

efervescencia de la ficción de producción propia ha contribuido a una presencia notable de investigaciones sobre la ficción autóctona de las últimas décadas. Por citar aquellas más relevantes, cabe destacar en primer lugar la labor de investigación del *Observatorio Eurofiction*² que, desde 1996 hasta 2004, estudió de manera exhaustiva este género mediante la elaboración de informes anuales sobre el estado de la ficción en España y otros cuatro países europeos³. Los aspectos analizados se dirigían principalmente hacia la oferta, fórmulas y formatos, las audiencias, los costos, las inversiones productivas y la compraventa en el mercado europeo y extraeuropeo.

Con objetivos similares al anterior, aunque hacia ámbitos geográficos diferentes, desde 2005 el Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL) centró su investigación hacia la comparación de la oferta de producción y programación de ficción televisiva en el ámbito nacional, regional e internacional de una decena de países del ámbito Iberoamericano, entre los que se encontraba España. Estas investigaciones, junto a los apartados referentes a la ficción de los anuarios sobre el medio televisivo en España publicados por la empresa consultora GECA (Grupo de Estudios de Comunicación Audiovisual), conformaron un completo panorama general de la oferta y el mercado de la ficción española de las últimas décadas.

Por su parte, diferentes tesis doctorales⁴, monografías⁵ y publicaciones periódicas⁶, han contribuido a un mayor conocimiento de la ficción televisiva de

18. En 2012 siguen los eventos deportivos en primer lugar y de nuevo, *Águila Roja*, es la primera serie que figura después de los mismos y Eurovisión, en esta ocasión en el puesto nº 14. En 2013, *Águila Roja* aparece en el puesto nº 16 y por primera vez en estos últimos años por delante de la ficción aparece otro programa diferente a los deportivos, Eurovisión o el cine, se trata del programa *Masterchef* en el puesto nº 14. Para una revisión más detallada véase los Anuarios de audiencias de Sofres y Kantar Media entre 1995 y 2013. Los datos anuales de 2014 no estaban disponibles en el momento de la redacción final de la tesis doctoral.

² Observatorio de la ficción patrocinado por el Observatorio Europeo del Audiovisual. Está formado por cinco países europeos: España, Alemania, Francia, Reino Unido e Italia. Los equipos de investigación participantes son: Universitat Autònoma de Barcelona por España, Fundación Hypercampo, RAI y Mediaset por Italia, British Film Institute por el Reino Unido, Institut Nacional de l'Audiovisual por Francia y la Universität Siegen por Alemania.

³ Cabe mencionar la investigación previa llevada a cabo por el Observatorio *Euromonitor* desde 1989 ya que, sin ser creado específicamente para el estudio de la ficción dado que su objeto de estudio eran las estrategias programáticas de las cadenas de cinco países europeos (uno de ellos, España), aportó valiosa información sobre este género particular en los primeros momentos de la televisión competitiva. Nació en 1989 a través de la iniciativa de varios investigadores del audiovisual: Paolo Baldi (Italia), Ian Connell (Reino Unido), Claus-Dieter Rath (Alemania) y Emilio Prado (España). Sus investigaciones se centraban en el estudio de los cambios producidos en la programación de las cadenas de televisión de cinco países de Europa (Alemania, Francia, Italia, Reino Unido y España). Se convirtió en observatorio permanente integrado en el GRISS (Grup de Recerca en Imatge, So i Síntesi) grupo de investigación consolidado de la Universitat Autònoma de Barcelona, creado en 1980 y reconocido por la Generalitat de Catalunya (Grup 2009 SGR1013) adscrito al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I.

⁴ Entre otras, Diego, P.(2004) *La producción de ficción televisiva en España (1990-2002): evolución histórica, industria y mercado*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra; Carbonell, M.P. (2006) *Serie de televisión españolas (1989-2005)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid; Pino, C del. (2004) *Marcas y ficción televisiva: el product placement en las teleseries españolas (1991-2002.)* Tesis doctoral. Universidad de Málaga; García de Castro

producción propia en nuestro país a partir de investigaciones dirigidas hacia aspectos más particulares como estudios de caso sobre una serie determinada, los procesos de producción, las estructuras narrativas, los personajes, las rutinas de producción o la escritura del guión.

Esta situación contrasta, sin embargo, con la existencia de ciertas lagunas en lo que respecta a la presencia de investigaciones científicas que clarifiquen en profundidad la trayectoria de la ficción televisiva española en los años correspondientes al monopolio televisivo de TVE y, más especialmente, aquellos coincidentes con los orígenes y consolidación del medio⁷. Cabe destacar a este respecto la aportación llevada a cabo por Mario García de Castro (2002) y Patricia Diego (2010), cuyos trabajos sobre la ficción televisiva se remontan a los orígenes del medio, aportando información de sus diferentes manifestaciones atendiendo a su producción y realización, hasta la actualidad⁸. Sin embargo, el cuerpo central de sus estudios se dirige hacia series de las dos últimas décadas y, por tanto, la información relativa a los orígenes queda a modo de antecedente, exenta de un tratamiento profuso en comparación al resto de años estudiados. Ésta misma autora, no obstante, junto a María del Mar Grandío, ha

M. (2001) *El neorrealismo contemporáneo en las series televisivas de Globomedia. La hegemonía de la ficción televisiva local, 1995-2000*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.; Luengo, M. (2002) *Estereotipos y tipos en la ficción televisiva: un estudio de la comunidad representada en las series "Coronation street" y "Farmacia de guardia"*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra.

⁴ Francesc, M., Llorca, G. (coord) (2012) *La ficción audiovisual en España. Relatos tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa; Romero, M.J. (2009) *Evolución de Televisión Española y de las series de ficción: medios de comunicación y difusión de nuevos valores en la España de la transición, 1975-1982*, Almería: Procompal.; Medina, M. (2008) *Serie de televisión. El caso de Médico de Familia, Cuéntame y Los Serrano*, Madrid: Eunsa; García de Castro, M. (2002) *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa; Huerta, M.A.; Sangro, P. (Eds) (2007) *De los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España*, Madrid: Arkadin.

⁵ Francesc, M., Llorca, G. (coord) (2012) *La ficción audiovisual en España. Relatos tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa; Romero, M.J. (2009) *Evolución de Televisión Española y de las series de ficción: medios de comunicación y difusión de nuevos valores en la España de la transición, 1975-1982*, Almería: Procompal.; Medina, M. (2008) *Serie de televisión. El caso de Médico de Familia, Cuéntame y Los Serrano*, Madrid: Eunsa; García de Castro, M. (2002) *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa; Huerta, M.A.; Sangro, P. (Eds) (2007) *De los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España*, Madrid: Arkadin.

⁶ Las revistas *Zer*, *Archivos de la Filmoteca* o *Análisi*, han dedicado artículos diversos sobre la ficción televisiva en relación con la producción, la oferta o la recepción. Otras como *Cinevideo 20*, más vinculadas con el ejercicio profesional en el medio televisivo, han ofrecido artículos sobre las rutinas de producción y realización de las series de ficción.

⁷ En ámbitos no científicos están presentes otras publicaciones de carácter más divulgativo que ofrecen referencias sobre las series españolas pero sin extenderse mucho más allá de los datos de emisión, intérpretes y pequeñas sinopsis. Entre otras, Carmona, L.M. (2009) *Diccionario de series españolas de televisión. Los 100 mejores títulos*; Madrid, Cacitel; España, R. (2001) *La caja de las sorpresas: una historia personal de la televisión*. Barcelona, Planeta; Yagüe, J. (2000) *La caja no es tonta y no tiene la culpa*, Valladolid, Fancy Ediciones; Colubí, P. (1999) *La tele que me parió*. Barcelona, Alba; Blanco, A. (1996) *La televisión de culto, 100 series míticas*, Barcelona, Glenat; Prats, J. C. (1996) *Telemanía: una crónica de la era dorada de la televisión*. Valencia, Mídon.

⁸ Ambos autores han abordado este tema en sus respectivas tesis doctorales y en posteriores monografías. Véase las referencias de sus estudios en la bibliografía final.

profundizado en las ficciones cómicas de los inicios de la televisión en el artículo *Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbristas* (2014). Igualmente resulta de interés la aportación de la colección editada por Emeterio Díaz con los títulos *Dramáticos para TV* (2010) y *Antología de guiones* (2005), en la que se repasa la trayectoria de dos prolíficos escritores para televisión, Víctor Ruiz Iriarte y Jaime de Armiñán respectivamente, junto a la publicación de los guiones de sus diversas series realizadas en las décadas de los sesenta y setenta. En 2014 ha publicado otra monografía que lleva por título *La televisión por escrito: antología de guiones*, en el que se recogen nuevos guiones de estos autores. No obstante, queda limitada a la producción de dichos autores sin poner en relación con otras producciones de la época. Así pues, la información disponible sobre la ficción televisiva española de producción propia durante la etapa de monopolio, es un *collage* formado por publicaciones de diversa índole, a las que se unen, las diferentes obras sobre historia de la televisión en España⁹. Éstas últimas, en particular, se han convertido en recurrentes fuentes de aproximación a la ficción, pero dado su inherente carácter globalizador no ofrecen un estudio en profundidad del género y sus formatos particulares. Por otra parte, salvo excepciones¹⁰, buena parte de las publicaciones históricas sobre la televisión en nuestro país han estado próximas a la divulgación y a la anécdota (Bustamante, 2006, p.11). En ese sentido, para Manuel Palacio (2001, p.11-12) la naturaleza efímera de los programas y su carácter inasible como objeto histórico ha propiciado que mucha de la bibliografía existente hasta hace muy pocos años, tienda a basarse en gran medida en el testimonio oral. Una situación, en parte, consecuencia de una serie de problemas de orden práctico, comunes a la mayor parte de investigaciones históricas sobre la televisión, en cuya base se asientan como principales obstáculos, la ausencia del material audiovisual y/o la dificultad de acceso al mismo (Newcomb, 1993, p.124). Estos aspectos han sido especialmente destacados en el caso español debido a la inexistencia de un archivo público de televisión, lo que ha conllevado una difusión imperfecta del archivo histórico para sus auténticos titulares:

⁹ La información relativa a la ficción de los primeros años se encuentra dispersa en monografías de la época sobre el fenómeno televisivo, publicaciones periódicas como *Tele Diario* y posteriormente, *Tele Radio*, Anuarios y publicaciones varias de TVE así como algunos libros de guiones de series de éxito, entre otras.

¹⁰ Destacan en lo que a temática de ficción se refiere, las aportaciones de José M^a Baguet Herms (1965), (1975), (1993), (1999); Jaime Barroso y Rafael R. Tranche (coord) (1996); Lorenzo Díaz (1994) y (1999); Juan Munsó (2001); Javier Ruiz del Olmo (1997); Manuel Palacio (2006), (2001), (1992) e Ignacio Rodríguez y Javier Martínez (1992).

los ciudadanos (García de Castro, 2006, p.169). Pese a que desde 2008 RTVE comenzó a ofrecer contenidos procedentes de su archivo en su página web, www.rtve.es, en lo que respecta a la ficción de producción propia, a día de hoy, siguen siendo bastante limitados y, en muchos casos, los productos disponibles ya han sido comercializados en otros soportes previamente. Desde hace unos años se ha facilitado el acceso a los investigadores al archivo histórico de RTVE, lo que permite ir cubriendo en parte esa laguna, aunque con la limitación de no poder extraer imágenes que faciliten estudios de carácter formal.

Por último, para Manuel Palacio (2001, p.12) otro de los aspectos que durante años había influido en la situación de la investigación sobre la historia de la televisión en España y de sus géneros, era el desinterés general por la historiografía del medio mostrado, tanto por parte del profesorado universitario, como por parte de los críticos de televisión. Un desinterés forjado por la existencia previa de una imagen negativa del medio en general que comenzó a gestarse a finales de la década de los setenta, afectando en gran medida al conocimiento de su pasado, de sus géneros y programas¹¹. Sin embargo, por suerte en la actualidad existe un interés creciente por la historia de la televisión en nuestro país, nacido precisamente en el seno de las universidades con la creación de grupos de investigación y el desarrollo de proyectos de I+D+I en este campo¹².

Con todo, nos encontramos ante un conocimiento específico de la historia de la ficción de producción propia de nuestro país que presenta intermitencias, especialmente, en lo que afecta a los orígenes del medio mismo y su posterior evolución. Este hecho, el de los vacíos o lagunas en ciertas etapas, puede derivar quizás en juicios imprecisos. En el libro de Gloria Saló *¿Qué es eso del formato? cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*, Daniel Écija, productor y director de la empresa Globomedia, apunta lo siguiente en relación con el arranque de la ficción en nuestro país:

¹¹ Para profundizar al respecto, véase el apartado *El origen de las imágenes negativas españolas sobre el medio* en (Palacio, 2001, pp. 80-87).

¹² Sería el caso, entre otros, del grupo de investigación *Historia y estructura de la comunicación y del entretenimiento* de la Universidad Complutense de Madrid en el que se lleva a cabo, entre otros, el proyecto de I+D+I “Televisión y Cultura Popular durante el franquismo: programación, programas y consumo televisivo (1956-1975)” o el grupo *Televisión-Cine: memoria, representación e industria* (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid que lleva a cabo el proyecto de I+D+I “El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)”.

“Para empezar por el principio digamos que el origen de la ficción en España está en los dramáticos de Televisión Española, que se hacían con un planteamiento muy cinematográfico. Realmente era el cine aplicado a la televisión, de hecho se rodaba en cine y luego se telecinaba” (en Saló, 2003, p.173).

Con esta afirmación parece eludir las múltiples emisiones de programas dramáticos que esta cadena realizó y emitió en soporte electrónico y no cinematográfico. Entre otros, la mayor parte de los programas de teleteatro, las telenovelas y, en especial, los originales para televisión.

En ese sentido, profesionales que de alguna manera fueron partícipes de la televisión de antaño, reivindican la importancia de la producción previa de dramáticos de TVE al ser entrevistados por Yolanda Veiga e Isabel Ibáñez en el libro *Religión catódica, 50 años de televisión en España*. Así, Antonio Mercero, autor de la que tradicionalmente se considera como la pionera del renacimiento de la ficción televisiva autóctona en nuestro país, *Farmacia de Guardia*, señala:

“Mucha gente cree que la buena racha para las producciones españolas empieza a partir de “Farmacia de guardia”, pero hay una época anterior muy importante, los 60 y los 70, cuando se emitían dramáticos estupendos” (Veiga&Ibáñez, 2006, p.114).

Ignacio del Moral se manifiesta en la misma dirección que Mercero:

“Parece que las series se han inventado ahora, a partir de los años 90. (...) hay un momento injustamente olvidado, cuando no había privadas. Entonces se hicieron cosas magníficas” (Veiga &Ibáñez, 2006, pp.114-115).

El propio del Moral apunta como ejemplo de estos dramáticos a *Las doce caras de Juan* (1968) y *Las doce caras de Eva* (1971), ambas escritas por Jaime de Armiñán; *Historias para no dormir* de Narciso Ibáñez Serrador (1966-1968) o *Angelino Pastor* (1967) escrita por Manuel Pombo Angulo. Mercero, por su parte, señala la serie *Silencio, se rueda* (1961) escrita por Adolfo Marsillach como ejemplo de estos dramáticos de calidad. Todos ellos eran programas dramáticos originales, escritos específicamente para el medio, producidos y emitidos por TVE desde mediados de la década de los sesenta en soporte electrónico.

La inauguración del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey en julio de 1964 abre las puertas a una etapa de expansión y madurez del medio (Barroso & Tranche, 1996) en la que los espacios de ficción o dramáticos -siguiendo la terminología del momento- realizados en soporte electrónico tendrán una gran notoriedad, tanto en lo que respecta al número de horas de presencia en las emisiones como en la variedad y, sobre todo, en calidad. De hecho, para Televisión Española los primeros galardones en festivales internacionales de televisión llegarán de la mano de estos espacios a partir de 1965¹³. Como señala Palacio, “no parece exagerado decir que los llamados dramáticos grabados en vídeo y en estudio constituyen el epicentro de la institución en el período que algunos denominan como “edad de oro” (...) (2001, p.146).

Además, estos programas fueron cuna de muchos profesionales de la televisión y el cine cuya trayectoria profesional se ha extendido hasta nuestros días, tanto en lo que respecta a actores¹⁴ como escritores¹⁵ y realizadores¹⁶. Es el caso, entre otros, del longevo programa de teleteatro *Estudio 1*, de la ingente producción de telenovelas seriadas que ocuparon durante años la sobremesa de la pequeña pantalla y, sobre todo, de una diversidad de programas de ficción originales escritos para la televisión, únicos y seriados, precursores de la ficción actual. Todos ellos pergeñados en un contexto socio-histórico particular, el de la dictadura franquista, y un marco televisivo diferente al actual pero del que se mantienen claras pervivencias y continuidades (Rueda & Chicharro, 2006, p. 29).

El interés general de esta tesis doctoral es, precisamente, recuperar la memoria de aquella ficción autóctona de los orígenes y consolidación de la televisión en España que es el primer eslabón de la larga historia de la ficción nacional. Como afirma José Luís Sánchez Noriega (2002, p.678), los ámbitos en relación al medio televisivo donde se puede llevar a cabo indagaciones relevantes son la historia de la televisión y la evolución de formatos y tipos de programas. Así pues, resulta relevante un estudio del nacimiento y la consolidación de la ficción televisiva española que, como proponen

¹³ Será a partir de 1969 cuando los programas para festivales comenzarán a realizarse mayoritariamente en soporte cinematográfico.

¹⁴ Concha Cuetos, Carlos Larrañaga, Concha Velasco, Manuel Galiana, Amparo Baró, Julia y Emilio Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo o Fernando Guillen entre otros..

¹⁵ Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach, Narciso Ibáñez Serrador, Antonio Gala o Álvaro de Laiglesia.

¹⁶ Pedro Amalio López, Pilar Miró, Gustavo Pérez Puig, Juan Guerrero Zamora, o Narciso Ibáñez Serrador.

Barroso y Tranche (1996, p.8), vaya más allá de la enumeración de los programas y sus artífices o la descripción de sus elementos externos y se acerque más a los mecanismos discursivos, a las claves expresivas del momento y a sus características estilísticas (Cardwell, 2005, p.179).

1.2. Objeto de estudio

Tal y como se ha expuesto en el apartado anterior, el interés general de la tesis doctoral es contribuir al conocimiento de la ficción televisiva de producción propia española, especialmente la que tiene lugar desde los orígenes del medio hasta el fin de la etapa del monopolio de TVE. El género de ficción, en su manifestación televisiva, abarca diferentes formatos que han dado lugar a numerosas horas de programación desde el momento del inicio de las emisiones regulares. Estudiarlos en su totalidad y de forma exhaustiva resulta de todo punto inabarcable, de ahí que se proceda a la acotación del objeto de estudio.

Determinamos como objeto de estudio de la presente tesis doctoral los programas originales de ficción realizados en soporte electrónico producidos y emitidos por TVE entre 1964 y 1975.

Los programas basados en guiones originales realizados en soporte electrónico recogen las primeras ficciones narrativas escritas específicamente para la televisión y, de forma paradójica, han sido poco estudiados desde sus orígenes. De hecho, en las obras que estudian la historia de la televisión de nuestro país aparecen tratados de forma más superficial dentro de capítulos dedicados a la ficción frente a los teleteatros, las series dramáticas o las miniserias. Parecen ser los grandes desconocidos, eclipsados sobre todo por los grandes estándares de producción de las series filmadas y el respaldo del prestigio de las obras teatrales y literarias llevadas a la televisión¹⁷.

¹⁷ El teleteatro ha tenido bastante protagonismo en las investigaciones científicas. El caso más destacado es el de la monografía de Virginia Guarín (1992) *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, Alfar, con un análisis semiótico de diversos programas de *Estudio 1*. Igualmente, revistas diversas vinculadas con el mundo teatral ofrecen reflexiones sobre el teleteatro emitido por TVE, es el caso de los diversos artículos publicados por la revista *Pipirijaina* en el especial *Teatro contra Televisión* en su número 22 publicado en 1982 o la aportación del testimonio del veterano realizador de espacios dramáticos en TVE, Pedro Amalio López (1989) en “El teatro en televisión: el caso de Estudio 1” en la revista *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, nº 3,.

Los productos de ficción para televisión realizados en soporte cinematográfico también han sido recogidos en el monográfico Otero, J.M.; *TVE: Escuela de cine*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Festival de Cine de Huesca, Colección Fernando Moreno nº 3, 2006. Ofrece datos muy concretos para la comprensión de los proyectos

El abanico temporal escogido, 1964-1975, está basado en una de las etapas de la historia de la televisión en España propuesta por Jaime Barroso García y Rafael Rodríguez Tranche¹⁸. Para su elaboración los autores han combinado una doble perspectiva, por una parte, las pautas técnico-expresivas que son caracterizadoras de la producción televisiva y, por otra, los factores políticos y sociales que han condicionado la producción en cada momento. Se ha optado por escoger este período de relevancia, que recoge la etapa de mayor expansión del medio donde los guiones originales, al igual que el resto de dramáticos de estudio, tendrán una presencia importante y un mayor dominio de sus posibilidades dramáticas.

Con la creación del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey dejan de existir muchas de las limitaciones tecnológicas (espacio, iluminación, número de cámaras, posibilidad del montaje) que en los años anteriores podían determinar cierta homogeneidad en las estructuras narrativas y la realización. La posibilidad para producir este tipo de espacios íntegramente en soporte cine comienza a ser una realidad a finales de los sesenta y, con ello, se introducen una serie de nuevos rasgos que no estaban presentes hasta ese momento en los guiones originales. Así, creemos que es el momento indicado para contemplar verdaderamente los diversos planteamientos llevados a cabo por los diferentes autores, puesto que desde el punto de vista tecnológico y de conocimiento del medio cada vez existen menos impedimentos. Además, se pretende estudiar estos programas, en la medida de lo posible, a partir del visionado de los documentos audiovisuales, y por ello se ha tenido en cuenta la conservación y el acceso a los mismos. El hecho de que la mayor parte de la producción anterior a 1965 haya desaparecido¹⁹, ha sido determinante ya que:

“The absence of the epistemological guarantee of the
audiovisual record is a limitation for any historical

filmados y las condiciones que los motivaron clarificando las relaciones entre TVE y la industria del cine sobre todo desde principios de los años 60.

Las series realizadas en soporte cine han sido objeto de estudio en diversos artículos: Rueda, J.C. (2006) “Ficción televisiva en el ocaso del régimen franquista: Crónicas de un pueblo” publicado en la revista electrónica *Área Abierta*, nº14; Peña, C (2010) “Las primeras grandes series literarias de la transición La saga de los Rius y Cañas y Barro” y Fernández, L. M “Clásicos y modernos. La serie Los libros y la televisión de la Transición” en Anson, A. Et al. *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando El católico, Diputación de Zaragoza.

¹⁸ Véase la cronología establecida por estos autores en Barroso, J.; Tranche, R.R (coords.) (1996) “Historia de la televisión en España 1956-1996”, en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 23/24.

¹⁹ En el epígrafe relativo a la metodología se dedica un apartado para explicar las causas de ausencia de los materiales previos en TVE.

analysis that seeks to understand visual aesthetics and style” (Jacobs, 2000, p.10)²⁰.

No obstante, entendemos que difícilmente puede abordarse este período sin tener un adecuado conocimiento de lo acaecido con anterioridad desde el punto de vista político-social y técnico-expresivo. Por este motivo, se ha destinado un capítulo a los antecedentes previos, tanto en lo que respecta a las emisiones experimentales como al propio período estudiado en los comienzos de las emisiones regulares. De esta manera se ofrece mayor riqueza al permitir dar cuenta de las características que lo van a definir, dentro de los avatares de los inicios del medio, donde la emisión se realizaba en directo y la importancia que este hecho tiene sobre la configuración del formato y su posterior desarrollo.

1.3. Hipótesis y objetivos

Desde el momento mismo de su nacimiento, en lo que respecta a programas de ficción, la televisión española recurrirá a adaptaciones de textos procedentes de otros campos: teatro, novela, radio, cuentos, etc. Si bien con ello se cubren las necesidades de contenidos en los primeros tiempos, se mostrará insuficiente en la medida en que el medio naciente va adquiriendo poco a poco entidad propia y diferenciada de los anteriores. La demanda de textos específicos de ficción concebidos para el medio televisivo, conllevará el desarrollo de una fórmula dramática propia que surgió bajo la denominación indistinta de originales televisión, guión original, guiones televisión o telecomedias²¹. De forma muy temprana, comenzará a convivir con las adaptaciones de textos teatrales y literarios, adquiriendo poco a poco sus propias señas de identidad dentro del abanico de programas dramáticos. A este respecto, José M^a Baget en su temprano libro *Televisión, un arte nuevo*, apunta:

“Aquí divergen ya los dos caminos de lo que podemos llamar, aunque no con toda razón, «teatro televisado» o sea, la obra teatral adaptada al medio televisivo, o la obra concebida especialmente para televisión, el original

²⁰ Traducción propia del original: La ausencia de la garantía epistemológica de la grabación audiovisual es una limitación para cualquier análisis histórico que busca entender la estética visual y el estilo.

²¹ Esta variedad terminológica es propia de la falta de un criterio normalizador en la época. En el apartado relativo a la delimitación conceptual se tratará de una manera más detallada.

televisivo” (Baget, 1965, p.83).

En la conformación de los rasgos específicos de estos originales televisivos influirán, tanto el contexto histórico-social como el económico y el propiamente tecnológico. La emisión en directo determinará que las producciones se realicen en espacios limitados al estudio sin apenas posibilidades de variación, con una duración reducida y pocos personajes. Estos condicionantes afectan igualmente a la necesidad de simplicidad en las estructuras narrativas y en los aspectos estéticos, así como contar con temáticas que pudiesen adaptarse tanto a estas exigencias, como a las permitidas en el contexto político-social de la dictadura franquista.

No obstante, el original televisivo de ficción, pasadas las limitaciones iniciales, irá incorporando otros aspectos propios de la evolución de la televisión como medio que supondrán, la aparición de nuevos rasgos y tendencias, aunque sin dejar de tener la base estética común. Dada la falta de guionistas especializados propia de un medio que comienza, en un primer momento autores vinculados a la radio, en especial a RNE, asumirán esta tarea que muy pronto, será sustituida por escritores procedentes de otros campos como el teatro en mayor medida, la novela o el cine. En lo que a escritura de guiones originales de ficción se refiere, según el realizador de TVE Pedro Amalio López, se advertían dos tendencias:

“los que se ceñían estrictamente a la fórmula del “teatro en un acto” y los que (...) complementaban su estructura teatral con unos recursos narrativos más ágiles que apostaban por el montaje de secuencias cortas con elipsis de situaciones y diálogos o, más audazmente aún, por la abierta discontinuidad argumental” (López,1996, p.21).

Entre los primeros incluye a autores como Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Paso, José López Rubio, Noel Clarasó y Antonio Gala. Entre los segundos destaca a Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach, Álvaro de Laiglesia y Narciso Ibáñez Serrador.

A partir de esta diferenciación señalada por Pedro Amalio López, **nuestra hipótesis plantea que entre 1964-1975 conviven en TVE dos tendencias representativas dentro de los originales de ficción producidos en soporte electrónico, una que mantiene lazos estrechos con la dramaturgia teatral y otra en**

la que se intenta aprovechar las posibilidades específicas del medio y más cercana a planteamientos cinematográficos.

Dado que los planteamientos del guión que definen la sintaxis del relato son los precursores de la forma (López,1996, p.24), estas dos tendencias tendrán su correlato desde el punto de vista de la realización. Una, en la que la realización estaría supeditada al seguimiento visual de lo que ocurre en plató, siendo la acción la que determina la colocación de la cámara y lo que concreta el guión técnico a través de los ensayos. Esta tendencia sería lo más parecido a la retransmisión de una obra de teatro en la que la mirada del espectador televisivo se aproximaría a la hipotética vista desde un patio de butacas y la escena se desarrollaría en la clásica “caja italiana”. En esta tendencia no se explotan las características expresivas y específicas del nuevo medio, manteniéndose bajo la servidumbre de la puesta en escena teatral.

Por el contrario, en el segundo caso, la cámara es quien define el objeto de interés dentro de un decorado con ruptura de líneas y falseados y en ocasiones, menos realista (López, 1996, p.23). Permite en ese sentido abolir la cuarta pared teatral de manera que, metafóricamente, el espectador transita entre los personajes de ficción.

Para proceder a la verificación o refutación de la hipótesis, **la tesis doctoral plantea los siguientes objetivos:**

1. Realizar un recorrido sobre la ficción de producción propia en TVE desde sus orígenes en las emisiones regulares, hasta 1975 para conocer la evolución del género atendiendo a sus circunstancias socio-históricas y tecnológicas propias del medio televisivo.
2. Estudiar la conformación de los originales de ficción en soporte electrónico atendiendo a:
 - Las posibles influencias de los medios precedentes de los que hereda sus formas iniciales y las que va adquiriendo progresivamente con el paso del tiempo y la evolución del medio.
 - La relación con el resto de géneros de ficción que permitirá singularizarlos en sus rasgos básicos.
 - Sus diferentes tipologías, títulos, artífices, temáticas y rasgos visuales y estilísticos principales.

1.4. Delimitación conceptual

1.4.1. Noción de género en televisión

Abordar una definición del concepto de género resulta dificultoso debido a sus diferentes significados y a los numerosos usos analíticos que puede adquirir (Neale, 2008, p.3). Procedente del campo de la literatura, ha sido objeto durante siglos de debates entre distintas posturas teóricas que han evolucionado, desde las nociones clásicas de fuerte carácter normativo, hasta algunas que niegan la existencia de los mismos. Esta diversidad de interpretaciones se ha extendido en el ámbito de los medios de comunicación de masas donde su aplicación, en cada uno de sus campos, se ha hecho de forma diferenciada en función de las características de cada medio. No obstante, para una primera aproximación al concepto de género, se recurrirá a la literatura como fuente original de partida para posteriormente, adecuarlo de forma concreta a particularidades de los medios de comunicación, en especial, al medio que nos ocupa, el televisivo.

El concepto de género en literatura ha estado ligado a la noción de criterio de clasificación y agrupación de textos, así como de marco de referencia y expectativas para escritores y público. La teoría de los géneros literarios ha sido la encargada de estudiar los orígenes, caracteres, evolución, interrelación y número de los mismos y sus aportaciones han tenido lugar en varias fases con diversas posturas en ocasiones opuestas (Estebanez, 2004, p. 466-474). Desde la época greco latina se comenzó a clasificar y ordenar los textos literarios de acuerdo con una serie de criterios de semejanza y diferencia, a partir de los cuales se creaban taxonomías perfectamente jerarquizadas. La teoría clásica, siguiendo la terminología de Renè Wellek y Austin Warren (1974), partía de presupuestos normativos y preceptivos para el autor. Los géneros diferían en naturaleza, jerarquía, duración, extensión y tono y, lo que es más relevante, no podían mezclarse. Si bien este sistema se mostraba válido para obras de las épocas clásicas (fieles a la norma), no se sostenía cuando se utilizaban otro tipo de obras que iban introduciendo nuevos aspectos ajenos al canon establecido, como obras de la Edad Media o posrománticas. Es entonces cuando deja de verse el género como algo estático y “ahistórico” y entra en juego la concepción del mismo desde una

perspectiva discursiva en la que cobra importancia, no sólo el autor, sino también el destinatario, el contexto de enunciación y la competencia comunicativa. Se da paso a la teoría moderna, en la que no es tan imprescindible el carácter normativo sino que otorga una mayor importancia a los aspectos descriptivos. Su interés se centra en hallar el común denominador de los géneros, sus artificios y los propósitos literarios que comparten, más que en la búsqueda de sus diferencias y asume la evolución de los mismos, así como su posibilidad de mezclarse para crear un nuevo género.

Así pues, tomando como punto de partida el ámbito de la teoría moderna de los géneros literarios, partimos de Tzvetan Todorov y su definición de género como “codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (Todorov, 1988, p, 34). Podemos extraer de ella diversos aspectos clave para la comprensión del concepto.

En primer lugar, la concepción del género como un conjunto de propiedades utilizadas en la configuración de discursos. Al hacer referencia al concepto discurso presuponemos la existencia de un emisor - enunciador - y de un receptor - enunciatario - que realizan el proceso comunicativo.

En segundo lugar, para que estos procesos se lleven a cabo de un modo satisfactorio, es necesario que emisor y receptor compartan unas reglas comunes, reconocidas por ambos. Para que así lo sean, deberán haber sido previamente aceptadas por la sociedad en la que se produce el proceso comunicativo. A este respecto, Todorov apunta que “en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación” (1988, p, 36). Por tanto, al hablar de género se hace referencia a reglas discursivas codificadas en una sociedad dada y variables a lo largo del tiempo y cuyo principal cometido es el de regular la competencia comunicativa. De esta forma, el género actúa como horizonte de expectativa para el receptor y modelo de escritura para el emisor, de manera que sea posible distinguir los diversos tipos de textos y usarlos correctamente en situaciones comunicativas. En ese sentido, como apuntan Wellek y Warren “el género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector” (1974, p.282).

En tercer lugar, al tratarse de propiedades discursivas constatadas históricamente, no se las puede considerar a éstas como cerradas, sino que al ser dependientes de aquella sociedad en la que se hallan inmersos, serán igualmente reflejo de los cambios y evoluciones propios de la realidad social.

Dejando a un lado el terreno literario, Mauro Wolf define el género en el ámbito de la comunicación de masas a partir de parecidas premisas:

“Hablamos de géneros para indicar modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Los géneros según esta acepción se entienden como sistemas de reglas a las cuales se hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o del de la recepción” (Wolf, 1984, p.189).

Como se puede observar, en la definición de Wolf existen numerosos aspectos coincidentes con los postulados de la moderna teoría de los géneros literarios. Al hablar de modo de comunicación, el propio término “comunicación” ya alude a la presencia de un discurso y a la participación de un emisor y un receptor/es así como a la existencia de la competencia genérica en una sociedad determinada.

En el caso particular de la televisión, el concepto género sirve para facilitar el proceso discursivo, la comunicación entre un emisor y una pluralidad de receptores. En esa línea, Barroso define el género en televisión como “cada uno de los grandes grupos en que pueden clasificarse los programas en razón de su contenido temático o el público al que están dirigidos” (Barroso, 1996, p199). El establecimiento de categorías o tipos de programas facilita al receptor la orientación frente a la diversidad de discursos televisivos favoreciendo la rápida identificación del producto de su interés. Por su parte, al emisor le permite producir sus textos basándose en esos modelos configurados por la propia sociedad y de cuyos gustos son reflejo directo. Una vez reconocido y legitimado, el género establece, como señala Bettetini “un sólido puente de unión entre la producción del sentido del emitente y las expectativas, las presuposiciones, las predisposiciones del receptor” (1986, p.175). Por eso, desde el inicio de la televisión, las programaciones se han organizado tomando como base las segmentaciones de géneros heredados en su mayoría del medio radiofónico, cinematográfico y de la literatura popular que ya contaban con cierto conocimiento por

parte de los destinatarios, ejemplificando a la perfección el concepto de remediación de Bolter y Grusin (1999).

Vista la importancia del concepto género desde su perspectiva comunicativa se profundizará en su sistema de reglas de producción de discursos por ser lo que nos permitirá definir un género concreto y, por tanto, su diferenciación del resto (Ryan, 1988, p.260). Hablar de sistemas de reglas supone que estará determinado por una combinación de varias propiedades formadas, según Wolf:

“(...) por el sistema de relaciones entre contenidos, formas, roles discursivos, actos lingüísticos, etc., así como otras “regularidades” ligadas al género y que en televisión estarían representadas por los hábitos de recepción, las expectativas los criterios de programación y la importancia atribuída el programa” (Wolf, 1984, p.190).

Se trata, pues, de un conjunto de rasgos que afectan a los contenidos o nivel semántico, la forma o nivel sintáctico y roles discursivos o nivel pragmático²². Las reglas presentes en el nivel semántico determinarán el contenido mínimo que deben compartir los diferentes textos que pertenecen a un mismo género. Las reglas del nivel sintáctico representan los requisitos a nivel superficial o forma y el nivel pragmático debe determinar cómo usar comunicativamente un texto de un género dado. Los dos primeros son los que permiten la identificación del género y el último el que permite el uso comunicativo del texto.

Es importante matizar que el género es una combinación de aspectos referentes a los tres niveles pero no todos predominan de la misma manera. Sobre la mayor o menor codificación en un nivel determinado, influye, en cierta medida, las características del medio en el que se desarrolla (Feuer, 1992, p.139). En ese sentido, Annamaria Morelli señala cómo:

“Ogni accurata riflessione sul genere non può prescindere dalla specificità del mezzo che lo propone. Uno stesso genere si declina in modi differenti a seconda se si tratti di una narrazione letteraria, radiofonica, cinematografica o televisiva; sono proprio i differenti sistemi di produzione e consumo a prevedere e determinare una differenziazione

²² Se utiliza la terminología literaria seguida por T.Todorov (1988) y M.L.Ryan (1988).

della sua sintassi formale” (Morelli, 1996, p.197)²³.

En esta línea, el género en el medio televisivo según Castañares (1997) no puede entenderse sin tener en cuenta las características particulares del discurso televisivo. Para Cebrián Herreros los elementos exclusivos de la televisión como medio diferenciado del cine son la emisión en directo y la programación. Para este autor la televisión es “un conjunto de programas unidos o vinculados de alguna forma unos con otros con un ritmo propio y con unas leyes específicas que no coinciden con ningún otro medio” (Cebrián, 1978, p.163). Es la vinculación entre los programas, la continuidad otorgada por la programación, lo que le confiere especificidad. Considera la programación como una unidad “sistemática y organizada”, como una estructura superior unificadora de estructuras autónomas (los programas) (Cebrián, 1978, p.165).

Con un planteamiento en cierta medida similar, Jesús González Requena considera la programación como un (macro) *Discurso televisivo* (global) del que forman parte diferentes discursos (González Requena, 1992, p.33). Este discurso global sufre constantes fragmentaciones en unidades más pequeñas (programas) que a su vez son también interrumpidas (cortes publicitarios), pero es esta misma fragmentación la que proporciona esa continuidad específica de la televisión a la que hacía referencia Mariano Cebrián.

Siguiendo a estos autores, y considerando a los programas no como unidades independientes sino interrelacionados en una estructura superior, se llega a la conclusión de que el producto televisivo no puede entenderse sin tener en cuenta la relación con la programación en la que se halla inmerso, la lógica de la misma y la estructuración de los programas en la parrilla (Fernández Blanco, 2004, p.137). A través de la programación se determina la forma en que el producto llega al receptor y por tanto será un condicionante clave en la conformación de los diferentes productos.

En el medio televisivo, su voracidad programática establece unas condiciones de producción, duración y recepción de los programas que da lugar a una construcción discursiva concreta. Ésta se ajusta a la fragmentación del discurso necesaria para las

²³ “Toda exacta reflexión sobre el género no puede prescindir de la especificidad del medio que lo propone. Un mismo género declina de modo diferente según si se trata de una narración literaria, radiofónica, cinematográfica o televisiva; su propio y diferente sistema de producción y consumo presupone y determina una diferenciación de su sintaxis formal”.

pausas publicitarias, a la atención intermitente en el ámbito doméstico e incluso a las características expresivas que requiere el medio televisivo (por ejemplo, la planificación con primeros planos y planos medios). De hecho, en la televisión no se aplican las mismas clasificaciones genéricas que en el cine (negro, policíaco, musical) y es que, como apunta Hernández Les, si bien en el campo cinematográfico, los géneros se tienden a tipificar en el ámbito de los temas o los estilos (Hernández, 1991, p. 616), los géneros en televisión “poseen unos rasgos formales arquetípicos, muchos de los cuales no dependen de la narración” (Hernández, 1991, p. 621). Por su parte, Kaminsky y Mahan (1985, p. 25) señalan que en un estudio sobre los géneros en televisión hay que tener en cuenta además de las historias, que pueden ser comunes a diversos medios, las formas que estas adquieren particularmente en el medio televisivo.

1.4.2. Los formatos en televisión

Será, precisamente, esa importancia del rasgo formal lo que introduce el concepto de formato que en el medio televisivo resulta inseparable del concepto de género e incluso llega a adquirir una mayor entidad que éste último. Con respecto a la definición de formato conviven diversas interpretaciones del término válidas y aplicables, pero sin que exista “una definición oficial y comúnmente aceptada por todos los profesionales del medio” (Saló, 2003, p.13). En ese sentido, desde el ámbito profesional televisivo, Álvaro Agustín (Director División Estudios Picasso. Telecinco) define el formato como el envoltorio de la idea. Según su criterio, “las ideas son genéricas y los formatos concretos” (en Saló, 2003, p.26). Por su parte, Diego Guebel, de la productora Cuatro Cabezas señala que el formato (...) “es el concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás (en Saló 2003, pp.15-16). Por su parte desde el ámbito académico, Barroso entiende por formato la materialización concreta del género en la programación (1996, p. 195).

Como señala Turner, (2008, p.7) el formato es utilizado por el emisor o los productores a la hora de elaborar los productos televisivos en función de una serie de condicionantes como -el lugar que va a ocupar dentro de la programación, a qué

audiencia va estar dirigido, su duración, qué programas le anteceden y preceden, ritmo etc.- que afectarán de lleno a la forma que tomará un contenido determinado. Para este autor, el género es la categoría más amplia, la más inclusiva y puede ser utilizada para describir programas que usan un número de formatos relacionados. Desde esa concepción, en televisión, el género se utiliza como descriptor de un contenido fácilmente reconocible para el espectador y es el formato el que organiza las variaciones de este contenido de acuerdo a distintas variables como la hibridación característica del medio televisivo, aspectos relativos a la comercialización o a la propia producción (soporte, forma de grabación, número de decorados, etc.). En definitiva, determinará la forma final que adquirirá en una programación concreta y su posterior emisión, convirtiéndose en un rasgo tanto o más definitorio que el género.

Los criterios para tipificar los distintos géneros y los formatos en televisión se encuentran, en gran medida, determinados por el carácter evolutivo y dinámico que acompaña al género y al propio medio televisivo. Establecer categorías de los géneros y formatos que sean aceptadas de una manera universal es muy complejo, de ahí que nos encontremos infinidad de clasificaciones distintas de los géneros televisivos, cada cual con sus particularidades. De hecho, José Martínez Sáez (2008, pp.53-86) hace una recopilación de más de diez diferentes tipologías elaboradas por distintos autores a las que añade un comentario crítico de los criterios de clasificación empleados aportando, además, una tipología propia. Algo similar lleva a cabo Elena Fernández Blanco (2004 p.181) a partir del análisis de trece tipologías distintas. La mayoría de ellas se ajustan a la descripción de géneros contemporáneos mucho más numerosos debido al fenómeno de la hibridación y mezcla propio del mercado competitivo en el que se desarrollan, alejados de la mayor homogeneidad en las tipologías propias de la televisión del monopolio (Cortés, 1999, p.150), marco temporal de nuestra investigación.

Nuestro objetivo no es realizar una tipología de géneros televisivos sino aproximarnos al género de ficción y sus diferentes formatos, así pues, no nos detendremos en un análisis de las diferentes tipologías o en la idoneidad de sus criterios de clasificación, sino en observar que en su gran mayoría, todas recogen el género de ficción como categoría, a excepción de la clasificación aportada por la UER, en la que se utiliza el término dramático frente a ficción.

Tabla nº 1. Resumen tipologías genéricas

Tipología de Elena Fernández (2004)	Tipología de José Martínez Sáez (2008)	Tipología de Jaime Barroso (1996)	Tipología de la Unión Europea de Radiodifusión (UER) (1994)
<ul style="list-style-type: none"> - Ficción. - Información. - Entretenimiento - Deporte. - Educativos y divulgativos. - Continuidad. - Publicidad. - Infantiles. - Otros. 	<p>Por la función</p> <ul style="list-style-type: none"> - Informativa. - Divulgativo-formativo - Entretenimiento - Poético-Expresivo. - Corporativo. - Comercial. - Memoria Personal-Familiar. <p>Por el contenido referencial</p> <ul style="list-style-type: none"> - Realidad. - Ficción. - Mixtos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ficción y largometrajes. - Variedades. - Musicales. - Deportivos. - Informativos. - Divulgativos y documentales. - Educativos. - Religiosos. - Otros. - Presentaciones y promociones. - Publicidad. 	<ul style="list-style-type: none"> - Educativos. - Grupos específicos. - Religiosos. - Deportivos. - Noticias. - Divulgativos y de actualidad Dramáticos Musicales. - Variedades. Otros - Publicidad. - Cartas de ajuste. Transiciones.

Elaboración propia

1.4.3. La ficción televisiva

En televisión se emplea el término ficción para contraponerlo al mundo de la realidad o la no ficción (Fernández Blanco, 2004, p.181), una división que, según José Ángel Cortés, agrupa por un lado a los programas más relacionados con la información, con el mundo del periodismo y las variedades o espectáculo, frente a aquellos cuya finalidad es la recreación dramática de la realidad o de lo imaginario (Cortés, 1999, p.152). En ese sentido, siguiendo el planteamiento de John R. Searle (1978, pp.148-162), para identificar una obra de ficción, el principal criterio viene determinado por la intención ilocutiva del autor. Para este autor, la diferencia entre un texto de no ficción y uno de ficción, es que en el primer caso se realizan aserciones y en el segundo se pretende hacerlas, es decir, éste último simula actos ilocutivos por lo general de carácter representativo. Las ilocuciones pretendidas son posibles gracias a la existencia de una serie de convenciones que suspenden el funcionamiento normal de las reglas que ponen

en relación los actos ilocutivos con la realidad. En el momento en que aceptamos la intención de un autor de hacer referencia a un objeto de la realidad y fingimos creerlo, el autor crea un personaje imaginario. Mientras el autor respete y mantenga estas convenciones que ha evocado, puede crear todos los personajes y hechos que desee. Por su parte, el lector aceptará estas convenciones y se implicará poniendo tanto su inteligencia como su emoción en el acto.

Barroso describe la categoría genérica de *Ficción y largometrajes* como “reconstrucciones o representaciones dialogadas o dramáticas, interpretadas por actores, que recrean o reconstruyen unos hechos históricos o producto de la imaginación del autor”(1996, p. 216). Esa concepción de la ficción como representación dialogada o dramática interpretada por actores es igualmente deudora del sentido aristotélico de imitación dramática entendiendo ésta, en palabras de Aristóteles, como la que se produce cuando “todos los mimetizados, en cuanto a tales, se presentan como seres que actúan y obran” (...) de ahí que algunos llamen a sus obras dramas, porque imitan a personas que obran” (Aristóteles, en González, 1991, p. 63).

Esta acepción heredada del teatro ha sido adoptada por la televisión en la que, como señala Virginia Guarinós (1992, pp.12-14), los términos drama y dramático se utilizan como sinónimo de argumental de ficción en oposición a informativos, documentales o de variedades.

De hecho, en el período que nos ocupa, bajo el encabezamiento genérico de Dramáticos se hacía referencia a aquellos programas basados específicamente en una ficción narrativa creada por un autor que requería de una puesta en escena. En este sentido, Faus Belau refleja como en los primeros años de la historia de la televisión mundial (aplicable también en TVE), bajo el epígrafe de espacios dramáticos se hacía referencia “exclusivamente, a la representación en los estudios y su retransmisión -en directo, naturalmente- de dramas teatrales y comedias más o menos ligeras” (Faus, 1995, p.210). Más adelante, como explica este autor, el desarrollo del propio servicio conlleva una serie de evoluciones formales y de contenidos que afectarán en particular a los espacios dramáticos aumentando en número y tipo. En ese sentido, señala como esta variedad en la actualidad lo convierte en un grupo de difícil puntualización y con la ausencia de una terminología común aplicable a todas las televisiones.

En el caso español desde sus orígenes, tanto dentro como fuera de la propia TVE, por dramático, en sentido amplio, se entendía la representación de una acción con la presencia de actores independientemente de la temática que trataran. En ese sentido, José M^a Baget en su monográfico *18 de TVE* señalaba cómo

“En el lenguaje televisivo, los programas que requieren la presencia de actores, de un guión y un texto previamente ensayados, se ha denominado «dramático»... aunque el argumento de la obra sea una comedia o una tragedia.«Dramático», por tanto, engloba todo tipo de programas basados en obras de teatro, novelas, cuentos o textos originales expresamente escritos para TV” (Baget, 1975, p. 34).

Teniendo en cuenta las circunstancias de producción y realización de los primeros tiempos - limitadas al estudio y la imperativa necesidad de una interpretación en continuidad para ajustarse a la transmisión en directo – se atribuye a este tipo de programas un cúmulo de características que se asemejaban mucho a las del género literario teatral o dramático: pocos escenarios, presencia de diálogos, por lo que más que hacer uso del término ficción se utilizaba el de dramático, tomado de su herencia teatral y radiofónica. Según Emeterio Díez, en los setenta se llamaba espacios dramáticos a “obras de ficción emitidas en directo o bien rodadas y premontadas con varias cámaras de vídeo en semidirecto, localizadas siempre en decorados contruidos en plató y con una dramaturgia y una puesta en escena muy cercana al teatro (Díez, 2005, pp.22-23).

Al ser los géneros culturalmente dependientes y poderse definir en cierta medida por las nociones metadiscursivas que los acompañan, parece oportuno revisar diferentes clasificaciones de la época más representativas de los géneros de ese momento. Cabe destacar que no se trata de clasificaciones normalizadas²⁴ y su procedencia es diversa. No pretendemos cuestionar la validez o no de estas clasificaciones, sino utilizarlas para realizar un rastreo terminológico que nos permita evidenciar la equivalencia existente entre los términos dramático y ficción utilizada en la época. Se presenta a modo de tabla para que sea más rápida la revisión de las mismas atendiendo a sus fuentes de procedencia. Hemos añadido una clasificación que excede ligeramente a nuestro marco temporal de estudio, pero es representativa de la evolución del uso de dichos términos.

²⁴ La primera clasificación normalizada llega en los años 80 con la creación del Centro de Documentación.

Tabla nº 2 Muestra de clasificaciones genéricas (1958-1976)

Clasificación de espacios Tele Diario (1958) ²⁵	Clasificación de espacios Instituto Nacional de Estadística INE 1961 ²⁶	Encuesta IOP (1964) ²⁷	Clasificación Memoria RTVE 1976 ²⁸
Informativos Dramáticos Películas Variedades Culturales Religiosos Diversos Para los chicos	Informativos Teatrales: adaptaciones y originales Cinematográficos: largometrajes, telefilmes y documentales Variedades Culturales y Religiosos Infantiles Femeninos Musicales Publicidad Otros	Información Nacional e internacional Información religiosa Información deportiva y taurina Información cultural Teatro Telefilmes Seriales norteamericanos Telefilmes seriales españoles Películas largometraje Música Variedades Concursos Anuncios publicitarios programas infantiles programas del hogar carta de ajuste y signo de inversión Apertura y Cierre Interrupciones Diversos	Informativos Dramáticos Cinematográficos Concursos Deportivos Divulgativos Infantiles y juveniles Magazines Musicales Religiosos Publicidad Continuidad Cartas de ajuste Toros

Elaboración propia

Al observar en conjunto, podemos apreciar que presentan un aspecto en común en lo que al género que nos ocupa se refiere y es que no se utiliza el término ficción en ninguna de ellas, sino que se utilizan los términos dramático y teatral indistintamente. Otra particularidad es que la ficción realizada en soporte cinematográfico se agrupa en una categoría diferente a los dramáticos o teatrales realizados en estudio haciendo referencia a los largometrajes y telefilmes.

²⁵ (*Tele Diario*, nº 17, 21-27 abril, 1958).

²⁶ (INE, 1960, p. 953).

²⁷ (Vázquez Montalbán, M. 1973, p. 51).

²⁸ (RTVE, 1976, p.13).

Con el paso de los años, las nuevas posibilidades de este tipo de espacios continuarán creciendo. Así Baget señala cómo

“(…) las posibilidades ofrecidas a los programas dramáticos son muy amplias. Ya en estos últimos años, se intensifica la producción de «dramáticos» filmados cinematográficamente en 16 o 35 mm, lo que sugiere nuevas fórmulas y estilos más próximos al cine y, por supuesto, más alejados de los específicamente televisivos (Baget, 1975, p.83)”.

En esa coyuntura de crecimiento en la variedad de espacios, el término *dramático* comienza a quedar como insuficiente para describir el género cuando otro tipo de producciones, apoyadas en su mayoría por filmaciones en exteriores vayan ganando terreno. De hecho, desde mediados de los setenta, comienza el declive de este tipo de espacios hasta que se vuelven a recuperar a finales de los ochenta y principios de los noventa. Es entonces cuando el término ficción toma carta de naturaleza frente al de dramático para abarcar todas las posibles manifestaciones de narración argumental representada por actores, incluidas las películas de largometraje.

De todo ello se desprende, en primer lugar, que en la actualidad, el término dramático se utiliza en menor medida que el de ficción, al contrario que en los años estudiados, pero ambos hacen referencia al mismo contenido, es decir, la representación de una acción a través de personajes. En segundo lugar, si se reflexiona sobre lo anterior, el concepto de ficción en televisión es amplio y necesita la especificación de sus diversas manifestaciones a través de los formatos que va a permitir diferenciar los productos de ficción.

Para Jaime Barroso, el género de ficción “comprende todos los programas de ficción narrativa tanto originales como adaptados que impliquen la intervención de actores representando una situación, ya sea partiendo de un guión previo o se trate de una intervención improvisada” (1996, p.243). Esta definición que para Barroso engloba a los programas de ficción es bastante similar a la que ofrece Jesús González Requena del telefilme: “discurso narrativo de ficción producido para su emisión en televisión” (1989, p.35). Así expuesto, sin ninguna otra especificación, puede hacer referencia a cualquiera de los formatos pues todas comparten los presupuestos que contempla dicha

definición. Por tanto, las especificaciones de cada uno de los formatos deben contemplar otros aspectos además de lo relativo al contenido.

Existen múltiples clasificaciones sobre los diferentes tipos de productos televisivos de ficción en la actualidad. Ya hemos comentado al hablar del género, la dificultad que existe para homogenizar las diferentes tipologías y aunar los criterios en los que se basan. Junto a ello nos encontramos con un problema añadido a la hora de aplicarlas para nuestra investigación y es que, en su mayoría, recogen los géneros de la etapa de la competencia donde la hibridación es la nota definitoria. La realidad en la que se inscribe nuestro objeto de estudio, la etapa del monopolio televisivo y la paleotelevisión, es distinta de la actual. Como apunta José Ángel Cortés, las televisiones de Estado, sin competencia ninguna, modelaron un sistema de trabajo basado en la oferta simple. Se desconocían las posibilidades del trabajo del programador y las posibles estrategias o tácticas ofreciendo una serie de programas sin que existiera una lógica de la programación, sino más bien una oferta en la que lo que primaba era el sentido de la oportunidad, la necesidad política y el sentido común (Cortés, 1999, p.17-18). En ese sentido, la variedad de los géneros y formatos era mucho menor que la existente en la actualidad teniendo en cuenta además, que el marco temporal de nuestra estudio recoge los años de inicio y consolidación del medio.

Tomando en consideración estos aspectos, a lo largo de nuestra investigación utilizaremos como base la tipología de la ficción que realiza Jaime Barroso por tratarse de la que mejor se ajusta a la realidad de los formatos de ficción de la época estudiada.

Este autor propone una clasificación de la ficción basada en tres criterios básicos (1996, pp. 245-249) :

1. Su naturaleza.
2. Su origen o procedencia.
3. Su contenido (subgénero).

1. **Según su naturaleza**, distingue entre ficción seria o drama y ficción ligera o comedia. La ficción seria se realiza desde los planteamientos del drama, buscando conmover a partir de la representación de acciones o situaciones dolorosas, realistas, que muestran conflictos humanos. Sus diversas manifestaciones se distinguen en función del tono como: tragedia, drama, tragicomedia o melodrama.

La ficción ligera es aquella que presenta sucesos capaces de interesar y provocar la risa. Sus manifestaciones abarcan prácticamente todas las variantes o subgéneros de la comedia: cómica, de costumbres (propia de las comedias de situación), de carácter (propia de las telecomedias cuyo fin es el de resaltar los tipos humanos), de enredo, etc.

2. **Según su origen o procedencia**, este autor sigue a José M^a Villagrasa para determinar cinco fuentes principales de las que se pueden nutrir las historias para televisión:

- Las adaptaciones literarias, procedentes tanto del teatro (género dramático) como de la épica (novela) o la poesía.
- Las adaptaciones de otros medios, como los *remakes* de historias de gran éxito en el pasado, que pueden oscilar entre un grado alto de fidelidad con respecto a su original o por el contrario, realizarse con un mayor grado de libertad y planteamientos más atrevidos.
- Originales televisivos, aquellas historias inventadas por un autor, inéditas en otros medios y que presentan una dramaturgia que responde a las características del medio televisivo.
- Historias “esqueje” (*spin-off*), una variedad de los originales aunque no en su totalidad. Surgen de una historia precedente, de la constatación de las cualidades de algún personaje o de alguno de sus conflictos y disfrutan de autonomía ficcional con respecto a aquella de la que proceden.
- Historias basadas en un hecho real (*factions*) que son aquellas que se sitúan entre los docudramas y los *reality* que tratan de explotar sucesos de gran impacto, a la vez que mantienen un modelo de producción económico con historias y dramas personales contemporáneos que se desarrollan principalmente en interiores.

3. **Según su contenido o subgénero**, Barroso ofrece la siguiente tipología:

- Teleteatro. Procede en su mayoría del género dramático literario aunque también presenta casos de adaptaciones de otros géneros como la novela, siguiendo las pautas de la dramaturgia teatral para su transposición a la televisión. Dentro del mismo existen diversas manifestaciones, según sea el proceso de representación

previo a su materialización como obra televisiva. Así se distingue entre la retransmisión de un hecho teatral, bien sea desde el propio teatro o desde el estudio, o bien, la realización de una adecuación o adaptación al medio televisivo con una mayor o menor fidelidad al texto y dramaturgia teatral original.

– Telecomedia u originales. Barroso las presenta como la alternativa televisiva a las adaptaciones teatrales. Las define como “originales para televisión de clara dramaturgia teatral, se producen en estudio, en directo, con pocos escenarios (uno principal y dos secundarios) y pocos personajes” (Barroso, J. 1996, p.247). Según este autor, su primer origen se encuentra en los *sketches* breves escritos en los magazines para el lucimiento de sus presentadores. Las historias se aproximan a los conflictos relacionales o el costumbrismo, de ahí la importancia de los diálogos, y su emisión puede ser diaria o semanal en función de su estructura narrativa serial o de episodios autónomos.

– Comedias de situación. Herederas de las telecomedias, generalmente en tono de humor y en forma de serie - en mayor medida- o serial. Su finalidad es el entretenimiento pero también puede acercarse hacia la crítica o la moralización social, abordando historias de conflicto relacional en el seno familiar e incluir situaciones actuales. Los personajes son el estereotipo de la gente corriente y los conflictos basculan alrededor del entorno doméstico y laboral. Suelen presentar una programación de frecuencia semanal

– Seriales o culebrones. Se trata de un serial en clave de melodrama con exageración de pasiones y sentimientos, enfrentamiento entre personajes buenos y malos, lacrimógenos, con cierto suspense, que provoca la curiosidad de los espectadores facilitado por una estructura narrativa sin final, no recurrente en sus episodios, trasladando la resolución del conflicto a la siguiente entrega. Su antecedente más claro sería la radionovela o serial radiofónico y en la actualidad se encuentran más próximos a la telecomedia. Su frecuencia de emisión es diaria.

- Especiales tv, estrenos tv, telefilmes o tv *movies*. Esta categoría comprende una ecléctica variedad que incluye programas piloto de series, docudramas, producciones de prestigio (para festivales) cuyo punto en común es ser: productos filmados, de producción única y emisión autónoma. Pueden tomar

como referencia para sus historias hechos reales que serán ficcionados o *remakes* de clásicos cinematográficos. Su referente formal es el modelo del cine clásico de Hollywood en que se privilegia la estructura lineal en tres actos y el sistema formal de continuidad. Próximas a las películas de serie B, desde el punto de vista de la producción, por el uso del guión “férreo” y la rapidez del rodaje.

- Series dramáticas. Son relatos autónomos unidos por un nexo común que suele ser el protagonista. Su estructura es recurrente y su emisión es semanal.
- Seriales. Se tratan de relatos extendidos que se emiten fragmentados en unidades consecutivas, no autónomas y que poseen una estructura no recurrente. El orden de emisión debe respetarse para la correcta comprensión de la historia. Su frecuencia de emisión puede ser diaria o semanal, en entregas de 13 capítulos.
- Miniseries. En esta categoría se incluyen las narraciones fragmentadas de relatos no autónomos y de estructura no recurrente. Suelen ser adaptaciones de novelas y pueden tener varios capítulos (cuatro o dos).

Una vez expuesta la clasificación, cabe precisar una serie de aspectos. No es posible aplicar todos los formatos aquí descritos puesto que algunos como las miniseries, los culebrones o las comedias de situación tuvieron un desarrollo más tardío fuera de la etapa de estudio.

Aquellos a los que sí haremos referencia en el desarrollo de la investigación son: el teleteatro, los originales o telecomedias (a los que dedicaremos el siguiente epígrafe), especiales tv, estrenos tv, telefilmes o *tv movies*, los seriales y las series dramáticas. En el caso de los seriales, no se utilizará el término serial sino el de telenovela o novela seriada, más representativo de la terminología empleada en la época y que el propio Barroso describe como

“Adaptaciones de la literatura épica, novela y cuento, muy recurridas por la televisión de los comienzos, adaptadas para su representación y dramatización- al tener que ser resumida a diálogos- y que, por consiguiente, adoptará un modelo de estructura narrativa no recurrente, es decir, sin final, estableciendo una cadena narrativa y de lectura entre los diferentes episodios que la conformaban”(Barroso, 1996, p.118).

En lo que respecta a las series dramáticas, hemos optado por especificar su realización en soporte cine para diferenciarlas de nuestro objeto de estudio.

1.4.4. El original televisivo

Hemos determinado como objeto de estudio el original televisivo como uno de los formatos de ficción y nuestro siguiente paso es delimitarlo conceptualmente.

Jaime Barroso define el original televisivo como “una ficción cuya acción ha sido pensada para ser desarrollada en estudio, muy próxima al teatro y que, en consecuencia, incluye pocos exteriores” (1996, p. 280). Este autor utiliza de manera indistinta la terminología de original televisivo, telecomedia y guión TV. Explica cómo durante años en TVE se generalizó la designación de “original televisivo” para hacer referencia a las realizaciones dramáticas (ficciones dialogadas) que no tenían procedencia literaria y que eran historias específicamente creadas para el medio televisivo. Junto a esta nomenclatura se particularizó, además, el uso del término telecomedia cuando a la condición de originalidad se sumaba la de estar producido en estudio con técnica multicámara o televisiva²⁹. Esta diferenciación en función de la circunstancia de producción (estudio/ exterior) o el soporte (vídeo/cine) ha perdido en la actualidad su relevancia como aspecto peculiar, dado que la evolución de los sistemas de producción permite llevar a cabo producciones mixtas. No obstante, resulta de gran interés para la comprensión del período estudiado, puesto que los primeros telefilmes de producción propia llevados a cabo por TVE, vieron la luz a finales de la década de los sesenta. Así pues, durante más de diez años, la mayor parte de los originales de ficción se realizaron en estudio y en soporte electrónico, de ahí que se estandarizara también el uso del término telecomedia, para hacer referencia a ellos entre los teóricos y profesionales de la época.

A este respecto, José M^a Baget en su monográfico *18 años de TVE en 1975* señala como

“Junto a las adaptaciones de obras teatrales o literarias, hay en TVE otra vertiente muy interesante: los guiones originales, expresamente escritos para el medio. (...). Este

²⁹ Por su parte, se particulariza el término Telefilme para aludir a los guiones originales cuando la producción tenía lugar en exteriores y en soporte cine.

género de la telecomedia de 30 a 40 minutos ha sido cultivada frecuentemente en TVE (...)” (Baget, 1975, p. 81).

En esa misma línea, Pedro Macía explica que

“con el nombre genérico de “tele-comedia”, se comprende el total de piezas largas o breves, dramáticas o cómicas, únicas o seriadas escritas “ex profeso” para la televisión que se realizan con los elementos específicos del medio” (Macía, 1981, p.127).

Igualmente, según se desprende de una entrevista a Juan José Alonso, responsable de los programas dramáticos de TVE en 1969, hablaba de *telecomedia* para denominar a las obras escritas originalmente para la televisión sin ninguna referencia concreta al tema, de *teleteatro*, para hacer referencia a la adaptación de obras teatrales fueran obras adaptadas o retransmisiones, generalmente de emisión única, y de *telenovela* para designar las adaptaciones seriadas de novelas (*Tele Radio*, nº 603, 14-20 julio, 1969, pp.12-14).

La utilización del término telecomedia, tiene su origen en el uso que del sustantivo comedia se daba en España como sinónimo de obra teatral (Barroso, 1996, p. 280). Y es que comedia es un término polisémico, lo cual ha propiciado la existencia de cierta ambigüedad en su uso. La problemática reside en las diversas acepciones que presenta el término, una en un sentido amplio, en el que la comedia se entiende como modo de representación o de enunciación dramático y otra en un sentido más restringido, en el que el elemento temático humorístico es un rasgo definitorio.

En el sentido amplio, para Patrice Pavis, el término comedia “(...) designa cualquier obra teatral independientemente del género” (1998, p.72). En este caso, Pavis utiliza este término equiparado al de drama, como obra teatral o dramática en la que se representa una acción sin la presencia de narrador. Por otra parte, Aristóteles define la comedia como “mímesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor”(Aristóteles, en González, 1991, p. 67).

Pavis y Aristóteles coinciden en considerar la comedia como una representación. El primero al equipararla con cualquier obra teatral y el segundo al

considerarla como mimesis. En ese sentido coincide con el concepto de imitación dramática de Aristóteles.

Deudor del sentido aristotélico, Elder Olson en su libro *Teoría de la comedia*, define comedia en un sentido más restringido como “imitación de una acción sin valor hecha a través del lenguaje, representada y no narrada, que tiene por efecto una catástasis de la preocupación a través del absurdo” (Olson, 1978, p.89).

Las tres definiciones coinciden en que la comedia utiliza el modo de enunciación dramático. Así queda puesto de manifiesto textualmente en la definición de Olson cuando habla de “imitación de una acción” y así subyace en la definición de Pavis al equipararla con una “obra teatral”, caracterizada por la representación de una acción a través del dialogo de unos actores. Lo mismo sucede en la definición de Aristóteles cuando la define como mimesis.

Otra cuestión que comparten ambas definiciones es la de considerar el elemento temático como constitutivo del género. Para Olson, al igual que para Aristóteles, no hay duda, la comedia tiene un componente humorístico. Cuando Pavis puntualiza que la comedia es una obra teatral con independencia del género, implícitamente hace referencia a la relación intrínseca entre el género y el tema. La diferencia fundamental entre ambas pues, reside en que en el caso de Pavis se está haciendo referencia a la situación de enunciación (el modo dramático)³⁰ y en el de Olson se está haciendo referencia al género.

Aunque el sentido restringido de comedia como obra de tono cómico opuesta a la tragedia sea muy utilizado, también es aceptado el sentido amplio referido por Pavis, -de representación dramática o drama- ya que, en concreto, en España han convivido ambas concepciones. Oliva y Torres apuntan que durante el Siglo de Oro en el teatro español se denominaba comedia "a todo lo que se escribía para los teatros, fueran tragedias, dramas o tragicomedias"(1994, p.203). En ese punto coinciden Ángel Marchese y Joaquín Forradellas al señalar que, desde finales del siglo XV, más tímidamente, y posteriormente de forma más extendida, se utilizaba el término comedia “para designar a una obra de teatro, que no tendrá que tener obligatoriamente carácter

³⁰ Remite a la literatura el modo dramático cuyos géneros son la comedia y la tragedia.

cómico: para Cervantes o para Lope será comedia cualquier obra representable de cierta extensión” (Marchese &Forradellas, 2000, p.61).

Esta dualidad presente en el término comedia ha traspasado desde el ámbito teatral a la radio y posteriormente, al ámbito televisivo. Incluso se extendía también a la consideración de los propios actores como “cómicos” en general sin que fueran actores de obras de humor (Armiñán, 1994, p.15). En los primeros años de TVE, un importante grupo de profesionales procedentes de la radio y del teatro pasaron a la televisión por su condición de realizadores y guionistas. La terminología que utilizaban era, lógicamente, la de sus instituciones de origen; por tanto, para designar los géneros que representaban una ficción con actores, adoptaron directamente la terminología literaria que ya utilizaban aplicada al nuevo medio, igual que ocurrió con la radio.

Las definiciones de telecomedia de Baget, Barroso y Macía recogen ese sentido amplio del término comedia, al no tener en cuenta el tema humorístico como requisito básico, sino que su sentido está más próximo a la consideración de comedia como drama o dramático en su aspecto de representación. De ahí que Barroso hable de diferenciación entre telecomedia cómica, telecomedia dramática, tragicómica y melodramática. Por su parte Macía se refiere a tres variantes de telecomedia: dramática, cómica y de terror (1981, p.129).

Con el paso de los años el desarrollo del medio permite nuevas posibilidades, sobre todo para los originales televisivos, que fueron tomando nuevas y diferentes formas, y a cada una de ellas se le asignó unas características y condiciones de producción diferentes. Así, con la aparición del telefilme se institucionaliza por parte de los profesionales de la televisión, considerar la telecomedia como realización de ficción en estudio y con técnica multicámara y al telefilme como realización en exteriores y en soporte cinematográfico siendo ambos originales televisivos.

Posteriormente, tras el auge de las comedias estadounidenses de situación, a finales de los 80, en España comienza a equiparse el término de telecomedia con el de obra de humor, comedia de situación o *sitcom*. En ese sentido Villagrasa entiende que

“Telecomedia o Sitcom se distingue de otras formas de ficción televisiva por la duración habitual (30 minutos por episodio) y en que sus temas y estilo de narración están relatados en forma de comedia con una fuerte

presencia de personajes estereotipados y repetición de situaciones humorísticas” (Villagrasa, 1995, p. 92).

Este sentido es el que parece mantenerse en la actualidad pero hay que puntualizar un aspecto. La comedia de situación o *sitcom* de origen norteamericano tiene unos rasgos constitutivos muy marcados: una duración no mayor de 30 minutos, episodios autónomos, personajes recurrentes, realizadas en estudio frente a público, programadas en *prime time*, presencia reiterada de *gags*, etc. (Sánchez, 1995, p.99) que, una vez examinadas las producciones españolas del período estudiado, resulta difícil encontrar en ellas rastro de este género.

Por tanto, en nuestro caso, no utilizaremos el término telecomedia para evitar posibles confusiones con la *sitcom* dado el sentido con el que se utiliza en la actualidad, distinto al de nuestro marco temporal de estudio. Aunque sí respetaremos esa terminología siempre que esté presente en citas o comentarios de autores, una vez aclarado y especificado el sentido y las limitaciones del término.

Reconocemos la dificultad para encontrar consensos en la definición de conceptos y términos para la identificación de contenidos televisivos. A nuestros efectos partimos de dos corrientes: la primera, deriva de resaltar las condiciones del medio como básicas a la hora de definir los género o formatos en televisión. Al respecto de las convenciones de los formatos de ficción José M^a Villagrasa señala que han estado muy influenciadas por los condicionantes del medio, lo que Wolf refería como regularidades ligadas al género:

“(...) horario de emisión de los programas, periodicidad de programación, públicos a los que van dirigidos, sistema industrial de competencia abierta entre las cadenas por la captación de la audiencia, etc.”
(Villagrasa, 1995, p. 91).

La segunda, deriva de la adecuación de la definición a la investigación. Si el interés de la misma reside en el análisis del origen y la configuración a través del tiempo, considerar en un sentido restringido únicamente aquellas que correspondan a una temática determinada, significa dejar a un lado otras producciones que, compartiendo una serie de criterios programáticos, de producción y de estructura narrativa, difieren en la temática o el tono dramático.

El sentido que se va escoger equivale a una opción más amplia, en la línea propuesta por estos autores, al no considerar como definitiva su temática sino otra serie de condiciones. Creemos además que es más representativa y adecuada para el período estudiado. Se va a partir de una definición que permita fijar unos rasgos básicos mínimos y, a su vez, sea capaz de extenderse para dar cabida a las diversas transformaciones, tal y como señala Casilda de Miguel:

“(…) la definición no debe ser ni demasiado estricta, ni tan general que resulte inútil como herramienta crítica. Ha de abarcar un grupo de obras lo suficientemente amplio para ofrecer el acceso a las preocupaciones más importantes del estudio, y además, ha de ser capaz de extenderse y cambiar para ir acomodándose a las nuevas variedades que se han ido produciendo en el desarrollo del género”(De Miguel, 1988, p.128).

En ese sentido, se entenderá como una ficción escrita específicamente para televisión, caracterizada por una fuerte presencia de diálogo y ciertos parámetros teatrales determinados en su puesta en escena.

Además, se seguirán los parámetros de Villagrasa para caracterizar los formatos de ficción televisiva: condicionantes de producción, programación y estructuras narrativas. Se va a considerar como formato llevado a cabo a través de medios electrónicos, desarrollado principalmente en interiores y con menor porcentaje de exteriores (entre 20-30%) (Herrero y Serrano, 1987, p.14). Con un sistema de realización básico multicámara, pero con la posibilidad puntual del uso de una sola cámara para algunas escenas en exteriores. Se trata de un formato de producción de bajo coste, si exceptuamos el coste del talento y con una duración por capítulo que oscila desde los 25 a los 60 minutos. Su producción puede ser única o seriada, y en este último caso, con una estructura narrativa generalmente de episodios autónomos.

1.4.5. Rasgos estilísticos del original televisivo

Hablamos de sistema estilístico cuando nos referimos al uso distintivo y significativo de las técnicas, principalmente heredadas del cinematógrafo: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. En este punto, nuestro armazón conceptual está basado en buena parte en Bordwell y Thompson, por más que ellos lo perfeccionaron

refiriéndolo al cine, como oposición a cierta herencia teatral que influyó especialmente en el arranque de la ficción televisiva.

Al respecto de la herencia teatral, nos serviremos de la propuesta de Fausto Colombo en su estudio sobre los teleteatros (1989) en el que apunta las siguientes marcas textuales como reveladoras de las huellas del origen teatral en los textos televisivos:

1. La “proveniencia del pre- texto”.
2. El autor.
3. El director, el realizador y los actores.
4. La escena y el tratamiento del espacio.

Las dos primeras están muy vinculadas a la obra teatral sobre la cual se realiza la adaptación televisiva, por lo que no las tendremos en consideración, salvo en lo referente al medio de procedencia del autor. Esto último también sería pertinente para nuestro trabajo en el caso de la procedencia del director-realizador a la que alude la tercera.

La marca más relevante para nuestra investigación es la detallada en último lugar, la que refiere a la escena y el tratamiento del espacio. Aquí, Colombo alude principalmente a factores o variables estilísticas que caracterizan aquellas piezas televisivas que, con independencia de la procedencia del texto (si original o adaptación), se basan en una concepción estética teatral y que afectan directamente a los elementos que intervienen en la puesta en escena:

- Si se realiza en un plató (presencia de interiores).
- Si la colocación de los actores en la escena es artificiosa para dejar paso a la cámara.
- Si la acción se desarrolla de manera frontal a la cámara.
- Si la configuración espacial de la escena responde al esquema de caja italiana.

Pedro Amalio López (1996, p.23-24) coincide con estos aspectos al hacer referencia a la tendencia de realización en la que no se explotan características expresivas y específicas del nuevo medio, manteniéndose bajo la servidumbre de la

puesta en escena teatral y delegando la puesta en imagen a un mero registro de lo que acontece en plató. Por el contrario, la herencia cinematográfica en la realización se haría patente en aquellas en la que la puesta en imagen cobra un papel activo, la cámara es la que define el objeto de interés a través de:

- La abolición de la cuarta pared.
- Evitar el punto de vista frontal en los planos generales.
- Uso de decorados con ruptura de líneas y dimensiones falseadas que se alejan de caja italiana.
- Colocación de los actores evitando la disposición frontal y con movimientos preferentemente en diagonal de modo que planifiquen por sí mismos al acercarse a cámara.
- Trabajo con composiciones en profundidad utilizando diferentes términos del plano.
- Las secuencias pueden comenzar sin el recurso del uso del plano general.
- Uso del plano/contraplano.
- Se experimenta con la profundidad de foco.
- Se considera que los planos secuencia no tienen por qué ser planos generales sostenidos.
- Defiende que el plano no es un ejercicio aislado de estética sino un elemento narrativo.

Por su parte, Bordwell y Thompson (1995, pp. 335-338) refiriendo al cine, establecen los pasos generales para analizar el estilo audiovisual:

1. Determinar la estructura organizativa de la película, su sistema formal, narrativo o no narrativo.
2. Identificar las técnicas más destacadas que se utilizan.
3. Localizar patrones de las técnicas en la película.
4. Proponer funciones para las técnicas destacadas y los patrones que forman.

El primer paso supone comprender cómo se organiza el contenido audiovisual como un todo. Para ello comenzamos determinando si su sistema formal es narrativo o

no narrativo. En caso afirmativo, tendrá un argumento que nos acercará a la construcción de una historia; manipulará la causalidad, el tiempo y el espacio.

El siguiente paso del analista será advertir diferentes aspectos como el color, iluminación, montaje, sonido, encuadre, etc. e identificarlas como técnicas, es decir, reconocer y nombrar. Este proceso es sólo el comienzo, pues en el análisis de estilo se deben captar aquellas que son más destacadas. El relieve de una técnica u otra vendrá determinada en cierta medida por aquellas técnicas en las que más se base la película y por lo que resulta más o menos destacado en función del objetivo del analista.

Una vez identificadas las técnicas más destacadas, se pasa a contemplar cómo están estructuradas. Es posible identificar patrones que se repiten a lo largo de la película o en un segmento en concreto. Bordwell y Thompson proponen dos modos de identificación de patrones: por un lado, reflexionando sobre nuestras reacciones, es decir, si una secuencia comienza con un movimiento de cámara, un travelling hacia delante, ¿Debemos esperar que acabe con un travelling en sentido contrario? o ¿Podemos atribuir una excitación creciente en una escena de acción al tempo acelerado de la música o el montaje? El segundo modo consistiría en la búsqueda de los modos en los que el estilo refuerza los patrones de organización narrativa o no narrativa de la película aunque, en ocasiones, el estilo puede no reforzarlo llamando la atención por sí mismo.

Pese a que los patrones son muy útiles, todavía queda por establecer el último paso, el del establecimiento de funciones para las técnicas destacadas y los patrones que forman. Un modo directo de advertir las funciones es el de observar los efectos de la película u obra audiovisual. Por ejemplo, el estilo puede hacer más intensos los efectos emocionales de la película o puede crear significado. Debe evitarse, no obstante, hacer lecturas de elementos aislados, sacados de su contexto. Se debe estudiar toda la obra audiovisual, los patrones de técnicas en sí y los efectos concretos de la forma cinematográfica. El significado es sólo un tipo de efecto y todos los rasgos de estilo no tienen porqué poseer un significado distintivo. El trabajo del director sobre el estilo estará muchas veces realizado de una forma perceptiva, dirigido a que el espectador perciba las cosas, enfatizando unas cosas frente a otras, dirigir de manera engañosa nuestra atención con el fin de clarificar, intensificar o complicar la comprensión de la

acción. Para agudizar la percepción de las funciones, estos autores, Bordwell y Thompson, proponen el ejercicio de imaginar alternativas y reflexionar sobre las posibles diferencias que podrían surgir, pues esto permite al analista profundizar en la percepción de las funciones concretas del estilo.

Existen diversos usos y significados para el término estilo procedentes de campos tan dispares como el arte, la literatura o la moda que será necesario clarificar para determinar el sentido concreto que se le va a dar en la presente investigación.

En el ámbito general de las artes figurativas, la música o la moda, en un sentido amplio, se utiliza el término estilo para dar nombre a determinados caracteres constantes, que resultan identificables por hacer referencia a ideales estéticos y tendencias del gusto o la cultura de una época concreta (Marchese & Forradellas, 2000, p.144).

En literatura, más concretamente, Middleton Murry (1976, p.7) delimita tres significados diferentes para el término estilo. En primer lugar, estilo como calificación de algo que es inherentemente bueno. En segundo lugar, estilo como técnica de expresión. Por último estilo, como expresión personal idiosincrásica de un autor. El ámbito literario, pues, está proponiendo una correspondencia del concepto estilo con nociones valorativas, normativas y descriptivas. La presente investigación se va a dejar de lado cualquier consideración en sentido amplio, normativo o valorativo de estilo por no resultar pertinente para los objetivos que se pretenden.

La consideración siguiente sobre el estilo está basada en la noción de David Bordwell, aplicada al ámbito cinematográfico, que se basa en su carácter descriptivo. Para este autor “todas las películas tienen estilo, porque todas las películas hacen algún uso de las técnicas del medio, y estas técnicas se organizarán forzosamente de algún modo” (1995, p.358). Considera el estilo como un subsistema de la forma fílmica. A ésta, por su parte, la entiende como el sistema que regula las relaciones entre los diferentes elementos de una película. Con ello disiente de la interpretación de la forma fílmica como algo que corresponde únicamente al aspecto superficial de la película. Los elementos a los que hace referencia se agrupan en torno a dos sistemas que interactúan a lo largo de la película, el estilístico, que organiza las técnicas cinematográficas y el formal, relativo a la forma de organizar los contenidos.

Zunzunegui habla de poética visual (1994), de puesta en forma (1996) esta última directamente emparentada con la noción de estilo.

Sobre la base de esta concepción y adaptándola al medio televisivo, Jaime Barroso lo define como “el sistema formal del discurso audiovisual que organiza las técnicas televisivas” (1996, p.23). Desde este punto de vista, hablar de estilo obliga a realizar una serie de consideraciones sobre diversos aspectos que se deben tener en cuenta a la hora de realizar un estudio del mismo. Partiendo de esta definición se ha de considerar inmediatamente las técnicas televisivas, ya que son ellas las que van a conformar el discurso televisivo.

Las técnicas televisivas parten de un trabajo de puesta en escena. El concepto, procedente del teatro, se entiende como la organización dentro de un espacio y un tiempo de los elementos de interpretación escénica de un drama: decorados, iluminación, música y trabajo de los actores. Esta situación viene completada, en el ámbito televisivo, por su propia especificidad audiovisual que se concreta en la puesta en imagen. A diferencia del teatro, donde la relación entre la escena y el espectador es directa, aquí encontraremos la intermediación de la cámara y la elaboración posterior de las imágenes.

Gianfranco Bettetini (1977, p.119) señala la existencia de dos procesos consecutivos, uno que concluye con la puesta en escena (el trabajo sobre los actores y la escenografía), y otro que se inicia al acabar el anterior y que implica la creación de una solución cinematográfica, es decir, traducción de la puesta en escena teatral a una solución cinematográfica de montaje. Siguiendo a este autor, Jaime Barroso apunta cómo en el caso del cine y la televisión, el concepto de puesta de escena puede ser sustituido por el de puesta en imagen que “asumiría las diversas operaciones de disposición de elementos expresivos del discurso audiovisual en tiempos y espacios concretos” (Barroso, 1989, p. 354). En ese mismo sentido, señala Ramón Carmona que “la noción de la puesta en escena fílmica incluye no solo los aspectos propios de lo cinematográfico (movimientos de cámara y escala de planos), sino también todos aquellos compartidos por el espectáculo teatral (iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, reparto, dirección y movimiento de los actores., etc.)”(Carmona, 2000, p.127).

Por tanto, las técnicas televisivas englobarán como base de trabajo un conjunto inseparable compuesto por la puesta en escena y la puesta en imagen.

La televisión en la configuración de su específico remedio, en la terminología de Bolter y Grusin (1999) al cine, a la radio, al teatro y al cómic. Es decir, asimiló las convenciones establecidas por estos medios por lo que toca a su función "narrativo-fabuladora" y presentándolo de forma asequible al público eligiendo la representación dramática naturalista a la que estaba acostumbrado el público, para llegar a convertirlo en el modelo dominante de representación televisiva.

La relación entre estilo y técnicas televisivas vendrá condicionada, por una serie de elementos externos históricos, tecnológicos, de producción y por las propias decisiones artísticas del autor.

Así, el desarrollo de la tecnología y de su aplicación, tanto en captación, elaboración y transmisión de imagen, determinarán el producto televisivo final, siempre teniendo en cuenta las elecciones y decisiones propias del factor humano, materializadas a través de la figura del autor. En estas influirá su formación, experiencia y criterios personales e ideológicos. A los efectos de esta investigación al hablar de autor se van a considerar las palabras de Mitry:

“Un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da una forma y un estilo. (...) en cine forma y estilo es la consecución de las imágenes, y las imágenes, la concreción del realizador” (Mitry, 1989, p.32).

No obstante, hay que incidir y por ello se hará un apartado, en que muchas veces la escritura o la forma del propio guión podía incidir en las opciones estilísticas. Pero preferimos esa concepción “autorial” de Mitry, ya que aunque poniendo el foco en el realizador, entronca directamente la noción de autor con la potestad para configurar un estilo.

Por tanto, se hará hincapié fundamentalmente en la labor de dirección y realización como determinantes en otorgar la personalidad y coherencia a toda la obra. No obstante, se reseñará en caso de que se considere necesario la labor del resto de funciones que completan la consideración legal de autoría, así como cualquier intervención de importancia llevada a cabo desde la cadena.

Por otra parte, volviendo a la idea enunciada por Bordwell sobre la interacción del estilo con la organización de contenidos, habrá que hacer referencia a ellos para comprender la adecuación de las técnicas. En ese sentido, la diferencia de tratamientos estilísticos no se puede valorar sólo a través de la mecánica de la realización, sino también a los “planteamientos previos de guión, definatorios de la sintaxis del relato y precursores de la forma” (López, 1996, p. 24).

En conclusión, estudiar el estilo en una obra audiovisual, en general, y televisiva en particular, obliga a considerar dos puntos.

Primero, *el momento histórico*. Por él se sabrá qué se produce para así poder concretar con qué tipo de tecnología se trabajó con relación a la disponible; y cómo se organizó la producción. Por otra parte, presenta el contexto socio-político, o sea, la coyuntura política que define esa sociedad, especialmente por la presencia o ausencia del elemento censura. Profundizando en ella, incluso analizando si, caso de existir, se trata de una restricción de contenidos, de autores o de ambos.

En segundo lugar, *la toma de decisiones del autor*. En gran medida mediatizadas por el punto anterior y que gracias a su análisis se podrá entender, o al menos, tratar de inducir-deducir la construcción de su discurso creativo.

1.4.6. Las series en televisión

A pesar de que convivieron con los productos únicos, las series de ficción no tardaron mucho en convertirse en elemento nuclear de la programación televisiva.

Los motivos podemos encontrarlos en tres características (Calabrese, 1989, pp.45-63) que son las que le confieren valor como producto capaz de generar audiencias y, sobre todo, de fidelizarlas (en conexión con el folletín decimonónico):

- En primer lugar, la suspensión de la trama entre capítulos. Esta suspensión incita a las audiencias a recordar el pasado reciente en la trama, a disfrutar el presente narrativo y, por mor de esa fragmentación temporal narrativa, a predecir o tratar de anticipar el futuro, el qué pasará para poder seguirlas (Fiske, 2010).
- En segundo lugar, la periodicidad de la emisión. Su emisión ya sea con frecuencia diaria o semanal quiere provocar una expectación y fidelizar al

espectador para que acuda puntualmente a la cita con la cadena para verificar sus hipótesis acerca de la evolución de la trama.

- Y finalmente, el placer de la repetición. El placer antropológico de acudir a las mismas historias y a los mismos personajes.

Por eso, el mismo Calabrese establece que la lógica de las series es la de la estética de la repetición. Y Eco (en Darley, 2002) acaba por identificar la serialidad como el elemento fundamental de la producción cultural actual (fijémonos en las obras de Warhol), hasta el punto que esa nueva estética de la serialidad, es el eje de la estética posmoderna. Lo que demuestra la centralidad de las series en la cultura contemporánea.

Por su parte González Requena (1989, pp.35-53) elaboró una tipología de series atendiendo a las diferencias en la suspensión del flujo narrativo de la trama. La clasificación es realmente exhaustiva y comienza por distinguir según la fragmentación o no de la trama, diferenciando entre el *Telefilm* unitario y las Series, o productos de ficción televisiva estructurados en episodios.

Las series también son analizadas por González Requena según sus características narrativas y las diferencia según su economía temporal y su economía lógica. Así, por las relaciones temporales entre episodios podemos distinguir entre series con relaciones temporales determinadas, series con relaciones temporales indeterminadas y series en las que las relaciones temporales son determinadas entre bloques o temporadas de episodios, pero indeterminadas entre los episodios de una misma temporada.

También las series pueden diferenciarse por la presencia o ausencia de elipsis narrativas o por la longitud de la trama, que puede ser Serial, cuando la trama se extiende a lo largo de la duración de toda la serie; Episódica, cuando la trama se resuelve en el desarrollo de cada capítulo; De bloque, cuando las tramas se resuelven en cada temporada.

Al tiempo, el mismo autor distingue entre el grado de jerarquización de la trama, entre aquellas que muestran tramas jerarquizadas, las que no y las que optan por un esquema de tramas paralelas.

Atendiendo a esta tipología, González Requena establece diez posibles modelos de ficción televisiva y entre ellos sitúa el Folletín (audiovisual), donde se dan relaciones

temporales determinadas, hay presencia de elipsis biográficas y una trama serial jerarquizada. Muy parecido al Folletín es otro modelo que identifica como el Culebrón. Aquí la trama serial no está jerarquizada y hay ausencia de elipsis biográficas. Mientras el tiempo narrativo del folletín es el pretérito indefinido, el del culebrón es el presente continuo. Y, por último, identifica un modelo que estaría a mitad de camino entre el Folletín y el Culebrón, porque del primero hereda la presencia de elipsis biográficas y del segundo la ausencia de jerarquía en las tramas.

Desde nuestra óptica, y aceptando los matices narrativos que introduce este autor al identificar diez tipos distintos de series, el parentesco con los folletines es propio de toda la producción televisiva seriada. Al menos desde su lógica en la concepción del producto como pasamos a exponer.

El origen inmediato de las series de televisión, acorde con las teorías de la remediación de Bolter y Grusin (1999) lo encontramos en las radio-novelas. De hecho, los culebrones heredan la denominación “*soap operas*” de cuando Procter&Gamble producía los seriales para radio (Mattelart, 1991, pp. 87-88). Pero una mirada más profunda encuentra otro precedente claro en los folletines que se entregaban con los ejemplares de prensa en el S. XIX (Buonanno, 2008, pp. 122-124). Según esta autora, la fuerza de los mismos residía en su estrategia narrativa por el hecho de ofrecer una trama con interrupciones y generar con ello la necesidad de continuar con la lectura, el placer de la serialidad. Es la misma estrategia que siguen los seriales televisivos.

Desde el punto de vista estilístico-formal las series comparten características con el telefilme (Sánchez-Biosca, 1995, pp.121-122):

- Transparencia, con montaje por *raccord*.
- Abuso de la relación plano/contraplano para la mayor parte de secuencias que suelen ser dialogadas.
- Objetos centrados en el espacio.
- Escaso relleno de los fondos.
- Escaso trabajo en profundidad.
- Renuncia a la alternancia de puntos de vista.
- Renuncia a la práctica de la puesta en escena de la subjetividad.
- Uso abundante del *zoom*.

- Abuso de la cámara fija.
- Poco cuidado con los volúmenes sonoros.

Sánchez-Biosca también señala como es la publicidad la que determina las inflexiones en los relatos, lo que vuelve a emparentarle con la historia del folletín, la novela por entregas y el serial radiofónico (1995, p.122).

La llegada en los años ochenta de series paradigmáticas como *Hill Street Blues* y *Miami Vice* introduce una mayor complejidad narrativa, montajes más picados y elaborados, abundancia de personajes fijos y episódicos, proliferación de la cámara en mano o del cabeceo de cámara para dotarle de mayor tono documental, impresión de directo y sofisticación sonora (Sánchez-Biosca, 1995, p.125).

También es reseñable esta década por la aparición de dos títulos emblemáticos en los que se daba una síntesis entre la soap opera o culebrón y el telefilme. Nos referimos a *Dallas* y *Falcon Crest* (Sánchez-Biosca, 1995, 124). Estas series de los ochenta acabaron por acuñar un estilo propio de la ficción televisiva seriada que está en la base de su vigencia y éxito actual.

1.5. Metodología y fuentes de la investigación

Para ubicar el objeto de estudio en su nivel epistemológico, diremos que de manera general se sitúa dentro de las Ciencias Sociales y dentro de ellas en las Teorías de la Comunicación o de las Ciencias de la Comunicación. El objeto de las Ciencias Sociales es la vida social (Sierra, 2001, p. 22), parte de ella es una realidad en la que vive inmerso el hombre y de la que forman parte los medios de comunicación, cuyo ámbito de actividades queda sujeto a definición y delimitación por parte de toda la sociedad (McQuail, 1994, p. 29). El medio de comunicación sobre el que se va a focalizar nuestra tesis doctoral es el de la televisión. Para Caseti y Di Chio (1999, pp. 20-22) la complejidad de un estudio sobre la misma deriva de su entidad como realidad compleja y multiforme. Ambos autores realizan un estudio sistemático de los modos de abordar la investigación científica y proponen el estudio de la televisión desde la producción, la oferta y el consumo. Dentro de los estudios de producción, se incluyen de manera más específica, los aspectos tecnológicos, económico-empresariales, culturales y sociales y los político-institucionales. Los programas, la programación y el

mercado serían aspectos abarcados por los estudios de la oferta y por último, dentro de los estudios sobre el consumo, se incluirían índices de audiencias, elecciones de consumo, modalidades de visión, procesos de comprensión, procesos de valoración, efectos y dietas de medios entre otros.

Nuestro objeto de estudio, siguiendo esta clasificación, se sitúa dentro de los estudios de la oferta.

Por otra parte, los autores Taylor & Bogdan (1986) diferencian dentro de las Ciencias Sociales dos paradigmas principales: el positivista y el fenomenológico. Ambos paradigmas abordan distintos tipos de problemas, buscan diferentes tipos de respuestas y por tanto, sus métodos también son diferentes. En el primero, cuyos teóricos principales son August Comte y Emile Durkheim, el objeto de estudio es el hecho social y éste es ajeno al individuo. Por el contrario, en el segundo con Max Weber a la cabeza, el objeto de estudio es la acción social y lo que pretende es comprender el sentido que el individuo da a su propia conducta. El positivista requiere del método cuantitativo para obtener datos susceptibles de ser medidos y analizados estadísticamente. Por el contrario, el fenomenológico para obtener la comprensión de los fenómenos sociales, recurrirá a métodos cualitativos.

La presente tesis doctoral se adscribe dentro del **paradigma fenomenológico** puesto que busca reconstruir, desde una perspectiva holística, el nacimiento, la conformación y la evolución de los rasgos de los originales de ficción en soporte electrónico, atendiendo a los diferentes aspectos que han podido intervenir de manera directa e indirecta en su desarrollo. En ese sentido, seguimos a John Ellis cuando aplica dos de las orientaciones tradicionales de los medios de comunicación de masas (aquellas que abogan por la centralidad del texto y otras que, por el contrario, apuestan por la centralidad del contexto) a los estudios históricos sobre televisión. A este respecto, señala la existencia de dos enfoques interpretativos, el *immanent* y *textual-historicism* (Ellis, 2007, pp.15-26). El primero se centra en el propio texto y los significados potenciales que comporta, reinterpretándolos a través de una óptica moderna y el segundo, por su parte, estudia el texto en relación con su contexto histórico teniendo en cuenta la influencia del período en el que se realizó el programa a la hora de estudiar su significado. El planteamiento de esta tesis doctoral se encuentra en la línea del segundo enfoque, el *textual historicism*, puesto que se pretende

proporcionar un conocimiento de los originales de ficción en soporte electrónico basado en los documentos audiovisuales y que además, lo vincule con el contexto en el que fueron perfeccionados y su proceso evolutivo. Como señala Moragas (1981, pp.24-25), en cualquier proceso comunicativo como el de masas, intervienen una serie de elementos que se adaptan a una estructura determinada, lo que implica que no se puede interpretar correctamente estos fenómenos atendiendo uno de sus elementos, si no se relaciona con el contexto y que el fenómeno no es aislable de un doble contexto: el social en general y el que hace referencia al ecosistema comunicativo en el que queda inserto.

En cualquier proceso de investigación es fundamental esclarecer qué aspecto del fenómeno estudiado se va a abordar. Siguiendo los aspectos que Sierra (2001, pp.32-37) señala para determinar y diferenciar los distintos tipos de investigación en ciencias sociales, nosotros podemos caracterizar la nuestra propia en función de los siguientes parámetros:

- **Según su finalidad**, la investigación se puede dividir en básica y aplicada. En el caso de la básica, la finalidad es una mayor comprensión y conocimiento de los fenómenos sociales. En el caso de la investigación aplicada, es la mejora de la sociedad y la resolución de sus problemas. La investigación básica permitiría el conocimiento de la estructura y la infraestructura de los fenómenos sociales para explicar su funcionamiento, y la aplicada, llegar a su control, reforma y transformación (Sierra, 2001, p.33). **Atendiendo a su finalidad, definiremos la tesis doctoral como una investigación básica** dado que tiene como objeto, conocer y explicar la consolidación de los programas de ficción escritos específicamente para televisión de TVE en un período de tiempo concreto, sin predecir o actuar sobre sus posibles efectos.
- **Según su alcance temporal**, la investigación puede referirse a un momento determinado o tiempo único, en el que se hace un corte perpendicular y se estudia su estructura. Es el caso de una investigación seccional o sincrónica. Por el contrario, la investigación puede hacer referencia a una sucesión de momentos temporales, atendiendo a la evolución del fenómeno estudiado en el tiempo establecido. Estaríamos ante una investigación longitudinal o diacrónica. Ésta puede dividirse, a su vez, en investigación retrospectiva (los sucesos estudiados se refieren al pasado) o prospectiva (los sucesos estudiados se refieren al

presente o al futuro). Así pues, **según su alcance temporal, la tesis doctoral sería una investigación diacrónica o longitudinal retrospectiva**, ya que pretende estudiar la evolución de los originales de ficción para televisión en España entre 1964 y 1975.

- Según su **profundidad**, las investigaciones sociales se pueden dividir en descriptivas y explicativas. Las primeras tienen como objeto central una medición precisa de una o más variables dependientes en una población definida o en una muestra de población. Las segundas, además de medir las variables, pretenden estudiar las relaciones de influencia entre ellas, para conocer la estructura y los factores que intervienen en los fenómenos sociales así como su dinámica. **De acuerdo a su profundidad, la tesis doctoral es explicativa** puesto que, además de caracterizar los rasgos del original televisivo, pretende buscar los referentes que dan lugar a su nacimiento y los procesos que influyen en la conformación de sus rasgos.
- Según su **amplitud**, Sierra distingue entre investigaciones microsociológicas y macrosociológicas. Las primeras son aquellas que se refieren al estudio de variables y sus relaciones en grupos medianos y pequeños. Las segundas abordan dicho estudio a partir de grandes grupos. En nuestro caso, **atendiendo a su amplitud, estaríamos ante una investigación microsociológica** dado que estudia en profundidad un único formato dentro del género de ficción televisiva.
- Según las **fuentes** en las que se basa, las investigaciones serían primarias, secundarias y mixtas. En las primeras, los datos en los que se basan son recogidos de primera mano, para la investigación y por aquellos que la efectúan. En las segundas, operan con datos recogidos por distintas personas y en último caso, aplican datos primarios y secundarios para otros fines distintos de la investigación. **Atendiendo a las fuentes, nuestra tesis doctoral es una investigación primaria.**
- Según **el carácter**, Sierra realiza una división a partir de los dos enfoques históricos dentro de la investigación social, el cuantitativo y cualitativo. El primero se centro en aquellos aspectos objetivos y susceptibles de ser cuantificados de los fenómenos sociales. El segundo se orienta a descubrir el

sentido y las significaciones sociales. **Aplicando esta clasificación, podemos decir que el enfoque de nuestra investigación es cualitativo.**

- Según **su naturaleza**, Sierra clasifica las investigaciones en: Empíricas, aquellas que se basan en hechos de experiencia directa, no manipulados; Experimentales, dedicadas a la observación de fenómenos manipulados o provocados en ambientes artificiales; Documentales, cuyo objeto directo es la observación de fuentes documentales y por último, las Encuestas, en la que los datos que se utilizan proceden de las manifestaciones verbales o escritas de los sujetos que se observan. **La presente tesis doctoral, atendiendo al criterio de naturaleza, es documental y empírica puesto que recurre tanto a la observación documental de fuentes escritas y audiovisuales como al trabajo de campo.**

Así pues podemos determinar nuestra tesis doctoral como una investigación **básica, longitudinal retrospectiva, explicativa, microsociológica, primaria, cualitativa, empírica y documental.**

Una vez expuestos los fundamentos de la investigación, para abordar nuestros objetivos recurriremos a un pluralismo disciplinar, opción más prolífica que la unidisciplinaria (Abril, 1994, p.429), que ofrecerá una visión más global y holística del objeto en cuestión y que irá acompañado a su vez de un pluralismo metodológico como proceso de adecuación a la dimensión considerada del objeto (Beltrán, 2003, p.51). En ese sentido, siguiendo el pluralismo metodológico al que alude Beltrán, nuestra tesis participa del método cualitativo, del método histórico y del método comparativo. Los objetivos previstos requieren el uso del método cualitativo, propio del paradigma fenomenológico, que nos permitirá conocer en profundidad los rasgos, la evolución y las diferentes tendencias de los originales de ficción en soporte electrónico de TVE dentro del período de estudio. A su vez, haremos uso del método histórico teniendo en cuenta que, atendiendo a su alcance temporal, se trata de una investigación longitudinal retrospectiva (Sierra, 2001, pp. 32-37). Dicho método nos permitirá buscar en la historia las múltiples causas que rodean el nacimiento y conformación de nuestro objeto de estudio explorando, en la medida de lo posible, las diferentes instancias que han podido influenciarlo, determinarlo o condicionarlo para llegar a comprenderlo en el sentido *weberiano* del término (Beltrán, 2003, pp.18-23).

Por último, y para proceder a la verificación o refutación de la hipótesis, se recurrirá al método comparativo que nos permitirá estudiar de forma simultánea la existencia o no de dos tendencias representativas en los originales de ficción producidos en soporte electrónico en la época estudiada.

1.5.1. Técnicas e instrumentos

Dentro de los diferentes métodos, utilizaremos una serie de técnicas e instrumentos de investigación de diverso tipo, tanto de manera secuencial, como de manera simultánea, respetando el carácter específico de cada uno sin provocar la mezcla o el desorden (Rodríguez, Gil & García, 1999, p.69).

En lo que respecta a las **técnicas de investigación**, nuestra técnica principal ha sido la de **la observación documental** sobre distintos tipos de fuentes: las bibliográficas, prensa, gráficas y fuentes documentales (archivo), fuentes digitales, orales y, en especial, las audiovisuales³¹. Éstas últimas conformadas por los programas de televisión originales, han sido de gran importancia puesto que se trata de fuentes primarias a las que se ha recurrido, en la medida de lo posible, como base principal de la investigación. Sobre las fuentes audiovisuales se ha llevado a cabo un **análisis textual** que ha facilitado la “reconstrucción de la estructura y los procesos del objeto investigado en términos cualitativos” (Cassetti & Di Chio, 1999, p.250) lo cual se ajusta a nuestros objetivos.

De manera puntual y como complemento de la técnica anterior, se ha recurrido al uso de **la entrevista** personal a profesionales de la época que formaron parte de este tipo de espacios o de TVE en el período estudiado. Autores como Christopher Anderson y Michael Curtin (2002, pp.15-32) proponen la idoneidad de este tipo de técnica como uso correctivo de las fuentes escritas, así como para proporcionar información sobre los procesos del día a día. En nuestro caso se ha utilizado como técnica complementaria en la línea propuesta por Anderson y Curtin confirmando y aportando datos de las rutinas de trabajo de la época. Se ha elegido un tipo de entrevista abierta, definida por Gaitán y

³¹ Clasificamos las fuentes en bibliográficas, prensa, gráficas y audiovisuales, fuentes documentales (archivo), fuentes digitales y fuentes orales. Se trata de la clasificación propuesta por Fernando Alía Miranda según el medio por el que se divulga la información para su conocimiento general y que el autor denomina de manera genérica “modo de difusión (Alía, 2005, p.105).

Piñuel como aquella que no está prefijada de antemano por un cuestionario cerrado y que se aplica a un número reducido de sujetos sin que requiera de una selección previa de la muestra de corte estadístico. Este tipo de entrevista se aplica de forma preferente a los *sujetos informados*, aquellos que poseen un conocimiento acerca del referente que se investiga (Gaitán & Piñuel, 2010, p. 89). Dentro de la entrevista abierta se ha escogido un tipo de entrevista semiestructurada, con una serie de preguntas guía que actúan como un guión preestablecido, pero susceptible de ser sometida a cambio añadiendo o eliminando algunas. En algunos casos, el devenir de la propia entrevista derivó en nuevas preguntas no contempladas en el cuestionario inicial y es que, como señala Ibáñez, en una entrevista abierta el entrevistador “estará siempre a la escucha, abierto a cualquier emergente inesperado: tanto en el proceso de la entrevista como en el proceso de su interpretación y análisis” (Ibáñez, en García Ferrando, Ibáñez & Alvira, 2003, pp. 82).

Se llevaron a cabo cinco entrevistas, tres de ellas a realizadores pioneros de espacios dramáticos y de gran proyección de TVE: Pedro Amalio López y Gustavo Pérez Puig³² y a Narciso Ibáñez Serrador. Las otras dos fueron a Federico Molina³³, Productor de TVE y Ricardo Fernández de Latorre, Jefe de la Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Centro de Documentación de RTVE que nos aportó abundante información tecnológica sobre TVE.

La distancia temporal entre el momento de la entrevista y los años que forman parte del marco temporal de la investigación ha dificultado la obtención de datos con mayor profundidad por parte de los entrevistados. De hecho, una buena parte de ellos no recordaban datos puntuales con exactitud salvo excepciones en la que el entrevistado conservaba algún tipo de documentación escrita (en el caso de Federico Molina y de Ricardo Fernández de Latorre), de ahí que las entrevistas hayan tenido un uso secundario con respecto a la observación documental.

Los **instrumentos** utilizados para la aplicación de dichas técnicas han sido dos en concreto. En primer lugar, la ficha o **esquema de lectura**, instrumento que permite

³² La entrevista a Pedro Amalio López fue en 2001 y la de Gustavo Pérez Puig en 2004, ambas en Madrid. La entrevista a Narciso Ibáñez Serrador fue en 2001 en Valencia. Federico Molina y Ricardo Fernández de Latorre fueron entrevistados en 2012 en Madrid.

³³ Licenciado en Ciencias de la Información (Imagen) y titulado de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) en Dirección de Producción. Llegó a TVE en 1966 recabando de manera temprana en el proyecto de desarrollo de la Segunda Cadena. Director de Producción de TVE en diferentes épocas.

guiar la atención del investigador y resulta idóneo, tanto para ser aplicado al estudio de varios programas con el objetivo de identificar sus aspectos comunes o sus diferencias, como para ser aplicado al estudio de la arquitectura y dinámica de un solo programa (Cassetti & Di Chio, 1999, p 258). La ficha de análisis

“permite reconocer el tipo de texto que abordamos (nos indica el título, la duración, el horario, la cadena de emisión, el género, etc) así como discernir y captar en su interior los elementos útiles a los fines de la investigación, es decir que permitan verificar las hipótesis de trabajo de las que parte la investigación” (Cassetti & Di Chio, 1999, p.240).

Facilita, en una primera fase, el proceso de captación e interpretación de los numerosos ítems presentes en los textos y posteriormente, la identificación de tendencias y estilos (Cassetti & Di Chio, 1999, pp. 25-26). En nuestro caso se ha aplicado a las fuentes audiovisuales para determinar aspectos comunes o diferencias entre los distintos programas. El esquema de lectura puede presentar dos formas diferenciadas, una más amplia, representada por un esquema que presenta los núcleos-guía del texto y otra más restringida, en la que el esquema interroga al texto desde un punto de vista determinado de una manera más estructurada. Hemos optado en ese sentido por un esquema restringido en el que se reflejan principalmente aquellos aspectos que nos facilitan la búsqueda de las dos tendencias de realización a las que alude la hipótesis de partida. Se trata de un esquema realizado *ad hoc* que incluye varios apartados:

- El primero es un apartado identificativo a modo de ficha técnica en la que figura información descriptiva básica.
- El segundo apartado incluye las variables que nos permiten identificar la mayor o menor vinculación con la dramaturgia teatral y/o con la cinematográfica y televisiva.
- El tercer apartado es un espacio para incluir los *frames* seleccionados a través del uso de la parada de imagen, que luego ilustran la redacción de los resultados del análisis.

1. Primer apartado: Ficha técnica.

- Título (de serie o programa).
- N° de capítulos.
- Título de capítulo (en el caso de producción seriada).
- Año de producción.
- Autor del guión.
- Realizador.
- Tipo de producción: Única-Seriada.
- Fecha de emisión.
- Cadena: (Primera y Segunda a partir de 1966).

2. Segundo apartado: Variables estilísticas.

Para determinar la presencia de una tendencia de realización más teatral y otra más cinematográfica hemos utilizado las siguientes variables basadas en Colombo (1989), Bordwell y Thompson (1995) y Pedro Amalio López (1996).

Teatral

- Presencia de unidad espacio-temporal.
- Desarrollo en interiores.
- Configuración de la escena en caja italiana.
- Presencia de puertas laterales.
- Acción desarrollada de manera frontal a cámara.
- Desplazamientos de los personajes en horizontal por el decorado.

Cinematográficas

- Ruptura espacio-temporal.
- Abolición de la cuarta pared.
- Colocación de la cámara evitando los puntos de vista frontales.
- Colocación de los actores evitando la disposición frontal y con movimientos preferentemente en diagonal.
- Decorados sin forma de caja italiana, con ruptura de líneas y dimensiones falseadas.

- Planificación a través de los movimientos de los actores al acercarse a cámara.
- Trabajo con composiciones en profundidad utilizando diferentes términos del plano.
- Presentación del espacio.
- Se experimenta con la profundidad de foco.
- Se considera que los planos secuencia no tienen por qué ser planos generales sostenidos.
- Uso de la planificación como elemento narrativo.
- Uso del plano/contraplano.
- Uso de los efectos de vídeo.

Junto al esquema de lectura, se ha recurrido al uso de un instrumento que permite paliar la dificultad de aprehensión y memorización propia de los productos audiovisuales. Concretamente se trata de **la parada de la imagen**, un instrumento citacional a partir del cual localizar elementos que permiten construir las relaciones lógicas y sistemáticas que forman parte del objetivo del análisis (Aumont & Marie, 1990, p.46). En ese sentido, facilita el estudio de los parámetros formales de la imagen (encuadre, composición, profundidad de campo, etc.) siendo menos recomendable, por el contrario, para el estudio de los parámetros narrativos. Además del propio uso analítico, a este instrumento se le puede dar un uso ilustrativo como elemento representativo de un film, secuencia o de un plano siguiendo criterios de legibilidad o estéticos (Aumont & Marie, 1990, pp.82-87). En nuestro caso, le hemos dado ese doble uso, por un lado nos ha permitido profundizar en el estudio de los aspectos visuales en lo relativo a la puesta en escena y a los modos de representación del espacio. Por otro, nos ha permitido ilustrar las formas de trabajo en ese sentido, tanto de los guiones originales como del resto de formatos de ficción, clarificando igualmente la exposición del presente trabajo.

1.5.2. Diseño de la investigación

Siguiendo a Francisco Alvira, por diseño de la investigación entenderemos “el plan global de investigación que integra de un modo coherente y adecuadamente correcto técnica de recogida de datos a utilizar, análisis previstos y objetivos” (Alvira,

2003, p.99). Su finalidad es lograr la mayor correspondencia posible entre los resultados del estudio y la realidad (Sierra, 2001, p.125). Este plan global de investigación o diseño, según Ibáñez puede ser abierto o cerrado. En el caso de los diseños abiertos, es posible incorporar información que no estaba prevista inicialmente en él, mientras que en los cerrados esta opción no se contempla, permaneciendo inalterado desde su planificación inicial (Ibáñez, en García Ferrando, Ibáñez & Alvira, 2003, pp. 84). Para Ruiz (2003, pp. 54-72) la flexibilidad aportada por un diseño abierto es una característica fundamental del diseño en una investigación cualitativa, sabiendo que es posible que determinadas decisiones sean alteradas a lo largo del proceso de investigación.

En nuestro caso, ya hemos determinado con anterioridad la naturaleza cualitativa de la presente investigación y ante la escasez de estudios previos en general, nos decantamos por el diseño abierto, pues el visionado de los programas podía aportar aspectos relevantes que no se habían puesto de manifiesto hasta el momento de acceso a los mismos. No obstante, sí se establecieron de inicio las fases básicas del desarrollo de la investigación siguiendo las propuestas de Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez (1999, p.66) para una investigación cualitativa:

Fase 1	Preparación
Fase 2	Trabajo de campo
Fase 3	Análisis de datos
Fase 4	Informativa

FASE 1: Preparación

En esta fase, realizamos las líneas provisionales del diseño de la investigación partiendo, como señala Ruiz, de “los conocimientos que la experiencia anterior, la bibliografía consultada, el saber y el sentido común recomiendan con más insistencia” (Ruiz, 2003, p.54). Los primeros pasos de la investigación se dirigieron a la obtención de una primera visión global acerca del estado de las investigaciones sobre la ficción televisiva en España, a través de un estudio exploratorio de las fuentes bibliográficas

secundarias. El barrido sobre las mismas nos permitió constatar la escasez de publicaciones específicas sobre los guiones originales y sobre la ficción televisiva en general, relativas al período estudiado, así como la dispersión de la información existente en publicaciones no específicas de diversos tipos. A partir de ese momento se realizó una planificación previa del trabajo de campo en diferentes fases, en función de las técnicas principales escogidas, la observación documental y la entrevista.

Decidimos seguir un cierto orden de actuación en función de las diferentes fuentes sin dejar de estar abiertos a posibles cambios a partir de las informaciones obtenidas. Así, el plan de trabajo previo quedó secuenciado de la siguiente manera:

- 1º La observación documental de las fuentes bibliográficas y prensa.
- 2º La observación documental de las fuentes documentales (archivo escrito).
- 3º La observación documental de fuentes audiovisuales (archivo audiovisual).
- 4º La entrevista.

FASE 2: Trabajo de campo

Toda la información obtenida a través de las fuentes bibliográficas y prensa nos permitió elaborar un esquema temporal diacrónico con el marco histórico y televisivo, incluyendo los aspectos más generales, referentes a los diferentes formatos de ficción. Con ello fuimos conformando una estructura de base a partir de la cual, afrontar el acceso al resto de fuentes con el objetivo de obtener información de primera mano que completase, confirmase, contrastara y/o puntualizara la información obtenida previamente. Dicha estructura se iba elaborando de manera cronológica, primero con los títulos y artífices, y después, a medida que se accedía a la información audiovisual, con los rasgos básicos en lo referente a aspectos temáticos y de realización, así como su vinculación con otros medios y las posibles influencias que podría recoger.

Las acciones que se llevaron a cabo en este punto fueron las siguientes:

1. Obtención de listados de las producciones de ficciones originales procedentes del Centro de Documentación de RTVE. Se trataba de listados que daban cuenta de aquellas producciones que se conservan y habían sido tratadas documentalmente, por lo que dejaban ciertas lagunas –sobre todo de los primeros años– que han intentado subsanarse contrastando con otras fuentes (*Tele Diario, Tele Radio y ABC*).

2. Obtención de una muestra representativa de la programación del período estudiado a partir de dos semanas por año -coincidentes con el inicio de dos trimestres de la programación octubre y abril- publicadas en la revista *Tele Radio*. A través de ella pudimos observar títulos que no habían aparecido en las fuentes anteriores, tanto en lo que respecta a guiones originales, como al resto de formatos de ficción de producción propia.

3. Llegados a este punto teníamos un corpus de títulos a partir de los cuales poder comenzar la búsqueda de las fuentes audiovisuales que nos permitieran, tanto aproximarnos de forma general al resto de formatos de ficción para tener una visión amplia del género, como un acercamiento más exhaustivo sobre nuestro objeto de estudio. Estas fuentes han sido la pieza fundamental de la investigación, al tratarse de los programas originales. El acceso a las mismas ha sido muy complejo por la situación particular del archivo histórico de RTVE y de todo ello daremos cuenta en un apartado específico.

4. Establecimiento de los contactos con las fuentes orales y realización de las entrevistas.

FASE 3: Análisis

Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez (1999, p.66) subdividen la fase de análisis en tres etapas:

- La reducción de datos.
- La disposición y transformación de datos.
- La obtención de resultados y verificación de conclusiones.

En nuestro caso, la reducción, la disposición y transformación de datos se iba haciendo casi de manera simultánea al propio trabajo de campo. Dado el volumen de información respecto a formatos de ficción, tipologías, títulos, años, artífices y duraciones con el que se tenía que trabajar, se creó un banco de datos que nos permitiera almacenar toda la información a medida que se iba extrayendo de la observación de las fuentes. Ello nos facilitaba la catalogación de la información y el acceso a la misma en el momento del análisis y, además, nos permitía ir guiando el eje diacrónico temporal de la investigación. Se creó un formulario donde ir volcando los datos identificativos

principales de cada producción que formaba parte de nuestro objeto de estudio. Los diferentes ítems que contenía iban a ser utilizados también en el apartado de la ficha técnica incluido, en el esquema de lectura. Además, en este caso, se añadieron dos ítems adicionales relativos al número de capítulos y al soporte (electrónico o cinematográfico), para dar cabida a la información de aquellos programas más relevantes de otros formatos de ficción de la época.

Los campos de este formulario fueron los siguientes:

Título (de serie o programa)
Nº de capítulos
Título de capítulo (en el caso de producción seriada)
Año de producción
Autor del guión
Realizador
Director
Tipo de Producción: Única-Seriada
Soporte
Fecha de emisión
Cadena de emisión

Se trataba de un formulario abierto sobre el que se añadieron posteriormente dos campos, para especificar aquellos a los que habíamos tenido acceso al programa original así como números identificativos de la copia física en VHS y/o DVD. El DVD ha sido el soporte utilizado para el análisis para salvaguardar la integridad de los programas (obtenidos en su mayoría en VHS), debido a la necesidad de utilizar de manera constante rebobinados y pausas de *frame*.

El siguiente paso fue construir tablas a modo de cronologías que permitían poner en relación en el eje temporal las diferentes producciones. Teniendo esta estructura se inició el proceso de visionado y análisis de los programas disponibles, a los que se les aplicó la ficha o esquema de lectura al que hemos hecho referencia con anterioridad. En ese mismo proceso se seleccionaban aquellos *frames* significativos que ilustraban partes del análisis y que íbamos a mostrar integrados en el texto.

Con todo ello se procedió a la redacción de los diferentes capítulos, aportando también los datos puntuales que se habían obtenido en las entrevistas. El siguiente paso fue la redacción de las conclusiones, la verificación de la hipótesis y las futuras líneas de investigación.

FASE 4: Informativa

Una vez terminada toda la investigación y habiendo concluido y verificado la hipótesis de partida, es el momento en el que se elabora el documento final. Con él tenemos la comprensión global de todo el proceso y lo compartimos con los demás. Quedan igualmente propuestas, futuras líneas de investigación que permitan ampliar y mejorar los resultados de nuestro trabajo.

1.5.3. Fuentes de la investigación

Las fuentes utilizadas para llevar a cabo la investigación han sido diversas como ya hemos anticipado en líneas anteriores. La relación en su totalidad está disponible en el apartado relativo a la bibliografía, no obstante, vamos a dedicar este apartado a la revisión de aquellas más relevantes para la investigación.

- Fuentes bibliográficas

Siguiendo el orden secuencial en el que se utilizaron, el primer acceso a la información fue a través de las monografías sobre la historia del medio en España y aquellas relacionados específicamente con la ficción televisiva en España³⁴. Entre todas ellas, en lo que a temática de ficción se refiere, fueron referencia de importancia para la investigación las aportaciones de José M^a Baguet Herms (1965), (1975), (1993), (1999)³⁵; Jaime Barroso y Rafael R. Tranche (1996); Lorenzo Díaz (1994) y (1999) (2006); Juan Munsó (2001); Javier del Olmo (1987); Manuel Palacio (2005), (2001) y (1992); Ignacio Rodríguez y Javier Martínez (1992); José Carlos Rueda Laffond y

³⁴ Véase las referencias bibliográficas completas en el apartado correspondiente a la compilación bibliográfica. En ella se reseñan igualmente el resto de obras y autores sobre historia de la televisión que se han utilizado para la elaboración del apartado relativo al marco televisivo como el caso de Arias Ruiz (1970), García Jiménez (1980), Pérez Calderón (1965), Pizarroso Quintero (1992) o Pérez Ornia (1989), entre otros.

³⁵ Éste es específico de la televisión en Cataluña pero aporta datos complementarios sobre los numerosos programas de ficción que se producían en el Centro de Producción de Programas de Barcelona.

Rebeca López Melero (2006); José M^a Otero (2006); Enrique Bustamante (2006); Patricia Diego (2010); Mario García de Castro (2002) y Natividad Carreras (2012).

Una fuente de información primaria son las Memorias y Anuarios de Televisión Española, publicaciones bastantes escasas hasta mediados de los años setenta³⁶, pero que aportan datos de primera mano no presentes en el resto de fuentes bibliográficas. Dentro de nuestro período de estudio concretamente encontramos dos, la primera publicada en 1965 por la Dirección General de Radiodifusión y que lleva por título *RNE. TVE. Programación 1965-1966* y la segunda *X años de Televisión Española*, publicada por la propia TVE. En el primer caso se trata de una de las primeras informaciones sobre programación al margen de los contenidos de la revista *Tele Diario* y *Tele Radio*. En el segundo caso, la información más destacada hace referencia al desarrollo y la expansión de TVE y ha servido en la investigación para la configuración del marco histórico y, sobre todo, del marco televisivo. También, aunque en menor medida, ha contribuido a afianzar la elaboración más descriptiva de la trayectoria de los formatos de ficción en cuanto a títulos y presencia en la programación.

Otras publicaciones de carácter más pragmático, vinculadas también a la propia televisión, son las editadas por el Servicio de Formación de TVE. Han proporcionado una gran cantidad de información técnica y de procedimientos de trabajo de la propia televisión, muy útil para confeccionar el aspecto relativo al apartado tecnológico. Destaca en primer lugar *La realización en televisión* (1965) de Joaquín de Aguilera Gamoneda, que vendría a ser una de las primeras obras introductorias sobre la realización en televisión, con el reflejo de muchas formas de trabajo adoptadas por la BBC; otras más sucintas en extensión pero igualmente significativas fueron *Los medios técnicos y la producción de programas de RTV* (1968) escrita por Francisco Cembranos como lección inaugural del curso de la Escuela Oficial de Radiodifusión de ese año y *La iluminación en TV* (1967) con una explicación detallada de los recursos técnicos de iluminación en los estudios de Prado del Rey. Por último, otras más centradas en la organización de los sistemas de trabajo pero con repercusión sobre el resultado final de los programas fueron, *Nueva estructura de la televisión española: Comisiones asesoras* (1968) y *Cómo trabaja Televisión Española* (1969).

³⁶ Desde 1976 comienza a ser habitual la publicación de los anuarios resumen de actividad de TVE.

En una línea similar, aunque de mayor especialización que las anteriores, destacan los trabajos de difusión interna vinculados a los profesionales de la propia televisión, recopilados en los *Cuadernos de Documentación*³⁷. En especial, para esta investigación ha sido muy destacado “El drama en televisión” (1976) escrito por el realizador Cayetano Luca de Tena que aporta una reflexión teórico-práctica sobre las características y posibilidades de los espacios dramáticos realizados para televisión. En esa misma dirección se encuentra la revista *Mensaje y medios*, editada por el Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, que recoge artículos de índole tanto técnica como teórica sobre el medio televisivo.

Igualmente son destacables las contribuciones de las diferentes ediciones de las *Semanas Internacionales Estudios Superiores de Televisión*³⁸ con especial focalización en la realización de espacios de ficción en estudio, como “La obra dramática en TV” (1977), “La realización dramática en televisión”(1977) y “Estética y productividad de los programas dramáticos”(1977).

Ejemplo del gran valor que pueden aportar los testimonios de los profesionales sobre la televisión del pasado, en cuanto a realización y producción son las contribuciones de Pedro Amalio López, Juan Guerrero Zamora, Alfredo Castellón y Federico García Serrano (1996) recogidos en el monográfico *Historia de la televisión en España* de la revista *Archivos de la Filmoteca* nº 23-24 coordinado por Jaime Barroso y Rafael R. Tranche (1996) o el artículo “Mis programas culturales en TVE” de Alfredo Castellón en la revista *República de las letras* nº 86.

La publicación de guiones de series en forma de libro, supone una de las escasas referencias escritas sobre la estructura y la temática que presentaban estos espacios en los primeros años de televisión. Una muestra de ellos serían diferentes libros sobre las series de Jaime de Armiñán como *Guiones de TV* (1963), en el que aparecen guiones de *Mujeres solas* o *Galería de maridos, El personaje y su mundo* (1963); *Historias para televisión* (1966), *Tiempo y hora* (1966) o *Las doce caras de Juan* (1968). Por su parte, Adolfo Marsillach también publicó los guiones de *Silencio,...se rueda* (1962) o

³⁷ Publicados desde noviembre de 1965 hasta el 24 de marzo de 1977, se pueden consultar en la Biblioteca del Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV)

³⁸ La primera celebrada en León en julio de 1966, la segunda en Santiago de Compostela del 26 de junio al 1 de julio de 1967, la tercera del 26 al 31 de julio de 1968 en Zaragoza, la cuarta en Palma de Mallorca del 2 al 6 de diciembre de 1975 y la V del 23 al 26 de mayo en Madrid en 1977.

Silencio,.. vivimos (1963)³⁹, al igual que Noel Clarasó con *Tercero Izquierda* (1963), Víctor Ruiz Iriarte con *La pequeña comedia* (1966), José Luís Martín Vigil con los guiones de la serie *Bajo el mismo techo* (1971), o los guiones de José María Pemán en *El Séneca en televisión* (1998). La importancia de estos libros queda patente además, en algunos de sus prólogos, dado que incluyen reflexiones sobre la escritura del guión o el trabajo en televisión. Un ejemplo claro es la reflexión de Armiñan sobre las condiciones del guión de televisión en *Historias para televisión* (1966) o las del realizador Vicente Llosá a propósito de la realización de este tipo de espacios en la televisión española de los tiempos del directo en el libro *Guiones de TV* (1963). Se trata, pues, de una muestra clave de las primeras preocupaciones por parte de profesionales españoles en activo en ese momento.

No obstante, estos libros no dejan de ser un producto para ser leído y no cubren el mismo papel que un documento audiovisual, puesto que la mayoría no incluyen apenas referencias a los aspectos técnicos. De hecho, en su libro sobre la serie *Tercero izquierda*, Noel Clarasó hace esta apreciación:

“Los guiones primitivos se escribieron y montaron para la televisión. Y las acotaciones se acomodaron a la técnica especial de la pequeña pantalla, distinta de la del teatro y el cine. Ahora, para publicarlos, se han introducido algunas modificaciones, adaptándolos a la representación teatral. Se ha hecho así por dos razones: para facilitar la lectura, limpiándolos de acotaciones innecesarias a la comprensión del texto, y para ofrecer, con ellos, una serie de piezas cortas buenas todas para ser representadas en el teatro”(Clarasó, 1963, p.10).

Los datos que se pueden extraer son relativos a aspectos narrativos como la continuidad/discontinuidad espacio-temporal, número de personajes, el uso del sonido *off* y poder acceder a alguna foto fija del mismo, si es que la contienen.

- Prensa

En este apartado, el trabajo más complejo ha sido la consulta completa de las revistas *Tele Diario* (1958-1959)⁴⁰ y su continuación *Tele Radio* (1960-1983)⁴¹. Se

³⁹ En este caso, el subtítulo que acompaña al nombre de la serie es “Texto íntegro de los guiones televisados, con sus anotaciones técnicas”. Habiendo leído el libro, lo cierto es que las anotaciones técnicas son mínimas, en ningún caso algo que pudiera parecerse a un guión técnico.

⁴⁰ *Tele Diario* del 1 de enero de 1958 al 28 de diciembre de 1959, un total de 105 números.

revisaron un total de 934 números con el fin de obtener esquemas de programación semanal e información variada sobre el medio. Pese a tratarse de una publicación de carácter divulgativo se ha convertido en una fuente de información fidedigna sobre programas y sobre las rutinas de trabajo en TVE, como ya han destacado diversos investigadores, entre ellos, Rafael Gómez Alonso (2004, p.3) o Rafael Rodríguez Tranche y Jaime Barroso (1996, p.9). Ofrece información sobre la programación semanal desde el año 1958⁴² y dedica extensos artículos a determinados programas en el momento en que van a ser puestos en antena por primera vez, también cuando son populares entre los espectadores o, en su defecto, cuando se les quiere ensalzar por razones de interés político, de alguna manera, no se puede olvidar el contexto en el que se publican y a qué organismo está vinculada.

Para la presente investigación en concreto ha supuesto una fuente de importancia para obtener información sobre títulos de programas, su presencia en la programación, contenidos y artifices. La información relativa a los originales televisivos es numerosa aunque no está tratada en profundidad, teniendo en cuenta que se trata de una publicación divulgativa en la que se ofrece información sobre todos los géneros de programas junto a contenidos diversos y que se trata de una publicación semanal. Además, hay que tener en cuenta que otros dramáticos como el teleteatro, debido a su mayor estándar de producción y las necesidades de recursos técnicos y artísticos, han sido objeto de mayor presencia y protagonismo⁴³.

Uno de los mayores valores que presenta para esta investigación ha sido las numerosas entrevistas publicadas a lo largo del tiempo a realizadores, autores de guiones, actores y técnicos. Ofrecen mucha información testimonial por parte de los autores sobre la concepción de los guiones para televisión y sus rasgos básicos, también se hace eco del uso de los recursos técnicos adaptados al medio por parte de los realizadores, así como de las herramientas y materiales propiciados por la tecnología

⁴¹ *Tele Radio* desde 1960 hasta 1975, un total 828 números hasta el momento de la muerte de Franco. La revista continuó su vida hasta 1983 momento a partir de cual se convirtió en una publicación interna de RTVE.

⁴² En el número 1 de la revista *Tele Diario* en Enero de 1958 se ofrece la programación correspondiente a la semana del miércoles 1 al domingo 5 de enero, para hacer coincidir el número 1 de esta publicación con el inicio del año.

⁴³ El caso de la adaptación de *Julio César* de Shakespeare para el programa *Gran Teatro* (1960) llevada a cabo por Juan Guerrero Zamora, se representaba una batalla en exteriores rodada en cine y recreada a 15 km de Madrid. La revista le dedica cuatro páginas con abundantes fotografías (*Tele Radio*, nº 123, 2-8 mayo, 1960), todo ello frente a la menor espectacularidad del inicio de la serie *Tercero Derecha* de Remedios Orad a la que se destina dos páginas (*Tele Radio* nº 131, 27 de junio- 3 de julio, 1960).

que, si bien se reflejan en la revista como un alarde de la capacidad tecnológica y productiva de TVE más que como una reseña técnica dada las características de la publicación, no es menos cierto que orientan sobre los momentos clave de la disponibilidad de uso de la tecnología como la llegada del magnetoscopio, del zoom, el *Electronicam* o el trabajo con el color.

Por último, resulta una fuente de información visual de extraordinaria riqueza por la foto fija (realizada en su mayor parte por el fotógrafo Bariego), que ilustra los artículos y reportajes. Se trata del escaso testimonio visual de los primeros diez años de televisión junto a las pocas imágenes en movimiento que se conservan en soporte cinematográfico.

La colección completa de ambas revistas se puede encontrar en la Hemeroteca Pública de Madrid, dentro de la Biblioteca Nacional, en el Centro de Documentación de RTVE y en la biblioteca del Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).

Para completar la información del *Tele Diario* y *Tele Radio*, se llevaron a cabo consultas de prensa diaria principalmente sobre el *ABC* y también sobre *La vanguardia* aunque en menor medida, para cuestiones más puntuales. Se escogió el *ABC* por tratarse de un diario de tirada nacional y porque desde mediados de los sesenta incluye una sección de crítica de programas de TVE. Se obtuvo una muestra representativa de las programaciones de la televisión de dos semanas por año⁴⁴, que completara la información obtenida desde otras fuentes: de la revista *Tele Radio* y los listados proporcionados por el Centro de Documentación. El criterio de selección de estas dos semanas se ha basado en la estructuración trimestral de las programaciones televisivas y, en función de ello, se ha escogido la primera semana⁴⁵ correspondiente al inicio de dos trimestres anuales de cada temporada televisiva en octubre y en abril. Tomando estas semanas como base se ha elaborado la búsqueda, interpretación y valoración de la presencia de la ficción a nivel global y de los guiones originales en estos años.

⁴⁴ La publicación diaria facilitaba una información sujeta en cierta medida a menos cambios que en el caso de la programación semanal publicada en el *Tele Radio*.

⁴⁵ La semana se considera de lunes a domingo por tanto en las ocasiones en que el inicio de semana no coincide exactamente con el inicio de mes se ha tomado la primera semana únicamente si el inicio del mes es martes o miércoles. Cuando el inicio de mes es jueves en adelante se ha tomado la siguiente semana completa.

- **Fuentes documentales (archivo escrito)**

La consulta de las fuentes documentales de archivo se hizo en diversas fases. Se solicitó al inicio de la investigación un listado de producciones propias de ficción seriada al Centro de Documentación de RTVE. El listado solamente da cuenta de aquellas producciones que se conservan y han sido tratadas documentalmente, por lo que deja ciertas lagunas –sobre todo de los primeros años– que han intentado subsanarse contrastando con otras fuentes (*Tele Diario, Tele Radio y ABC*). Una vez disponibles estos listados, se pudo comprobar como existen ciertos vacíos, tanto en la existencia del material como en el tratamiento documental de algunos casos de programas de ficción de los primeros sesenta. No obstante, la información obtenida proporcionó datos de una mayor concreción que los procedentes de otras fuentes.

Igualmente, se llevó a cabo una búsqueda sobre programas de ficción en el Archivo General de la Administración (AGA). En él se encuentra el fondo documental del Ministerio de Información y Turismo y dentro del mismo se custodia una parte del archivo de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión. No obstante, si bien hay mucha documentación de temas administrativos y publicitarios, no se encontró nada referente a guiones o programación que aportara nuevos datos a los ya obtenidos.

Por último, para tener referencias visuales de las puestas en escena teatrales de algunos autores de la época que simultaneaban el trabajo en teatro y en la televisión, obtuvimos imágenes cedidas por el Centro de Documentación Teatral, unidad dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

1.5.3.1. Fuentes gráficas y audiovisuales

Este apartado ha sido de gran relevancia para la investigación por el número y diversidad de fuentes audiovisuales consultadas y por la complejidad del proceso de acceso. Llegados a este punto, es necesario explicar en detalle la particularidad del archivo histórico de TVE a lo largo de toda su existencia. Para Pérez Puente, el problema de base ha residido en la actitud hacia el documento que RTVE mantuvo a lo largo de su historia, ya que durante muchos años en TVE prevaleció la consideración

del documento como elemento técnico del proceso, como mero soporte y no como fuente de riqueza patrimonial y documental, haciendo primar “la inmediatez sobre la permanencia” (Pérez Puente, 1996, p.123). En un primer momento la lógica de la emisión en directo hacía muy difícil, o casi imposible, la preservación de los programas, la única posibilidad real era proceder al kinescopado de la emisión⁴⁶ - algo que no se llevó a cabo, salvo en determinadas ocasiones puntuales y en fechas más tardías-. Desde la llegada del primer magnetoscopio en los primeros años de la década de los sesenta, la posibilidad de conservación era una realidad, pero una reemisión era impensable dentro de una concepción inicial del medio televisivo como medio sin pasado. En ese escenario, la lógica imperante derivada de la escasez de medios materiales y económicos, conllevó a la reutilización de los soportes. Sin embargo, para Barroso y Tranche, estos aspectos no justifican las pérdidas del material sino que apuntan como Pérez Puente a “la tardía valoración del material televisivo como documento” (Barroso & Tranche, 1996, p.6) como la causa principal del problema. Prueba de ello es que, no fue hasta 1978, tras veintidós años de existencia, cuando se inició el primer intento de gestión global organizada de los archivos audiovisuales en TVE, con la puesta en funcionamiento del Servicio General de Documentación de RTVE⁴⁷ que culminó con la creación del Centro de Documentación de RTVE en 1981⁴⁸.

Esta tardía toma de conciencia tuvo una serie de consecuencias que afectaron de pleno a la especial situación del archivo. La primera y principal supuso que, en el momento en el que se plantean la construcción de las colecciones, una buena parte de material audiovisual muy valioso ya ha sido destruido o borrado⁴⁹ y que, debido a la

⁴⁶ Señala como ejemplo un partido del Campeonato Nacional de Liga del año 1968-1969, El programa *Un mundo sin luz*, realizado por Pedro Amalio López y premiado en las emisiones del 20/11/75.

⁴⁷ Ese primer paso se realiza en base a una primera norma de regularización de acceso a los archivos de terceros pero entre sus objetivos destaca el de intentar una identificación y clasificación de todo el material disperso acumulado en diferentes secciones así como la unificación de los sistemas de trabajo siguiendo las normas de la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT) de la cual era miembro desde 1978. Su funcionamiento será a partir de febrero de 1978. La orden de 21 de septiembre de 1978 publicada en el BOE el 26 de septiembre de dicho año será la primera norma que regula el acceso y la reproducción de los fondos documentales de RTVE (Martín & López, 1995, pp. 143-171).

⁴⁸ En 1968 se produce el primer intento parcial de gestión organizada que afecta únicamente a los Servicios Informativos. El intento de gestión global organizada de los archivos audiovisuales en TVE se inicia, en 1977, momento en el que se crea Servicio General de Documentación de RTVE dependiente de la Subdirección de Comercialización.

⁴⁹ Según Ricardo Fernández de Latorre sólo se conserva producción desde el año 1962 en soporte cinematográfico (en su mayoría noticias) además de los fragmentos presentes en NO DO y desde 1964 en soporte electrónico de 2 pulgadas. Existen también recuperaciones parciales de tan sólo unos minutos de *El Séneca*, *La Casa de los Martínez* o *Esta es su vida*. Señala como el archivo más antiguo que se conserva en soporte electromagnético a la emisión dentro del programa de teatro Estudio 1 de Hamlet, realizado por Marcos Reyes Andrade en 1964. (Fernández, 2001).

dispersión y a la falta de control sobre las grabaciones y los borrados de cintas, la información disponible con anterioridad a 1979 es bastante incompleta.

La segunda, afecta directamente a aquellos materiales que, habiendo sido preservados, ofrecen problemas debido a su estado de conservación. En una gran mayoría, los materiales del archivo hasta esa fecha son programas grabados originariamente en soporte electrónico de 2 pulgadas, en desuso desde mediados de los 70⁵⁰. Si bien en 1985 se inicia el proceso para acometer repicados de manera gradual a otros formatos más actuales⁵¹, en algunos casos, el deterioro de los mismos hasta ese momento ha sido inevitable, con el consiguiente riesgo de pérdida del material en el proceso.

A todo ello se viene a sumar la inexistencia de gran parte de la información escrita anexa, que debería acompañar a la producción de los programas (partes de emisión, información elaborada por realización sobre minutos y contenidos) y que podría subsanar en cierta medida la falta de los archivos audiovisuales.

Igualmente destacable es una importante **traba de carácter operativo** relacionada con **la consulta y recuperación de las referencias documentales** derivada de la forma de organización del propio sistema de archivo. Javier Martín y Jacobo López explican cómo, en el proceso de recuperación de los catálogos comenzado en los años 80, se produce una “desnucleización” y desorganización de la documentación. “Desnucleización” porque se crean unidades de documentación independientes con procedimientos de trabajo específicos. Desorganización, por la multiplicidad de las bases de datos con campos distintos y normas propias de catalogación y clasificación de manera que, información de la misma naturaleza se encuentra dispersa en varias bases de datos, lo que impide “acercar a los usuarios a las mismas fuentes de información” (Martín & López, 1995, pp.143-171).

El otro aspecto determinante es el carácter comercial que se ha otorgado durante años a la explotación de fondos, que afecta de forma directa al acceso. Según López y

Sistema de catalogación y clasificación en el archivo del Centro de Documentación RTVE. www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46837842215804051822202/index.htm

⁵⁰ Conservar materiales en este soporte conlleva un alto coste económico, debido al mantenimiento especial que requieren para asegurar una correcta reproducción de los programas, con el menor riesgo posible sobre la integridad de los mismos así como la dificultad de encontrar piezas y componentes de repuesto en caso de necesidad.

⁵¹ En 1985 se inició el paso del 2LB y HB a Betacam (Fernández, 2001).

Martín (1994, pp.12-13), el carácter comercial predomina sobre la conservación, al depender el archivo audiovisual de programas de la Dirección de Comercialización. La obtención de un programa del archivo histórico supone un proceso de búsqueda, con el trabajo pertinente del documentalista y el soporte donde se efectúa el repicado, que genera un coste elevado para el investigador externo.

En 2002 se inició el Proyecto de transformación y digitalización de los fondos documentales de TVE y uno de los objetivos marcados por la Corporación RTVE para 2008, era el de ofrecer los programas emitidos por RTVE durante toda su historia para la consulta por parte de todos los ciudadanos. En esa línea, se anunciaba que se estaba trabajando en la posibilidad del acceso al archivo histórico de manera gratuita a través video *on demand*. En la actualidad, como hemos comentado en la introducción, a través de la página <http://www.rtve.es/alacarta>, existe posibilidad de consulta de algunos archivos, aunque en un porcentaje todavía hoy, bastante reducido y sin servicio *on demand*.

La foto fija supone una fuente de referencia visual básica para todos los años del directo y también en el caso de aquellos en los que no se conserva la producción. Sin embargo, fue imposible a lo largo del desarrollo de la investigación conseguir acceder a una revisión de este tipo de archivo en el Centro de Documentación. Las imágenes fijas utilizadas han sido las publicadas en diferentes monográficos y en las publicaciones *Tele Diario* y *Tele Radio*.

Una vez expuestas las condiciones de acceso a las fuentes audiovisuales de manera general, pasamos a enumerar las que se han utilizado en la presente investigación y cómo han sido obtenidas. Para facilitar la exposición de la información las vamos a agrupar en programas de ficción, programas de entrevistas y documentales divulgativos sobre historia de la televisión. Todos las referencias pueden consultarse en la bibliografía.

Por su carácter nuclear en la investigación, comenzaremos explicando el uso de las fuentes audiovisuales. Se han visionado un total de 85 programas emitidos por TVE desde 1964 hasta 1975. De ellos, 63 han sido programas originales en soporte electrónico y el resto programas de otros formatos: teleteatro (4) telenovelas (1), producciones especiales (7) y series dramáticas filmadas (10). El programa más antiguo

que se ha visionado ha sido el teleteatro *Las brujas de Salem* (1965) adaptación de la obra de Arthur Miller llevada a cabo por Pedro Amalio López así como su dirección y realización.

Se ha recurrido también a programas documentales sobre la historia de la televisión, elaborados por la propia entidad, que han dado acceso a imágenes de difícil consulta sobre programas de la etapa del directo:

<i>Ayer</i>
<i>Érase una vez la tele</i>
<i>10.000 días de TVE, 20 años de TVE</i>
<i>30 años de TVE</i>
<i>40 años de TVE</i>
<i>Documentales de entrevistas con actores, guionistas o realizadores</i>
<i>Pequeñas explicaciones sobre los espacios que se hacían antes de programas</i>
<i>Espacios de los 50 años de TVE, pequeñas piezas de vídeos en los telediarios</i>

Las vías de acceso a los mismos han sido diversas:

- La compra bajo demanda de programas del archivo histórico de RTVE (a través de la Dirección de Comercialización).
- Las grabaciones propias a través del Canal Nostalgia y el Canal 50 años.
- El visionado en las instalaciones del Centro de Documentación Prado del Rey.
- La compra directa de ediciones comercializadas.
- El préstamo a través de diferentes bibliotecas de ediciones de programas comercializadas en VHS y DVD.
- El visionado a través de la web de RTVE

Las dos primeras han sido las fuentes de aportación principales y con las que se inició la investigación, siendo las grabaciones propias las más abundantes en cuanto a cantidad de programas obtenidos, tanto de los diversos tipos de originales como de otros formatos de ficción y documentales sobre la historia de TVE. Tanto el material de RTVE como las grabaciones propias fueron obtenidas en VHS. Para cuidar la conservación de las mismas se han hecho repicados de VHS a DVD y a un disco duro.

a) Compra del material de archivo a RTVE

La compra del material de archivo se ha realizado en menor medida que las grabaciones, debido al coste económico de las tarifas para su comercialización⁵². Por esta razón su uso ha sido más puntual, en diversas fases y con distintos fines. Se han adquirido un total de 15 programas del fondo histórico de RTVE en tres momentos diferentes de la investigación, el primero en su fase inicial con el objetivo de obtener una primera representación de los formatos de dramáticos de los primeros años: guiones originales (en sus diferentes tipologías), telenovela, teleteatro y también series dramáticas realizadas en soporte cine como primera aproximación exploratoria. Al tratarse de los inicios de la investigación, esta selección estaba determinada por la información disponible en esos momentos y por esta razón se escogieron ocho títulos de programas llevados a cabo por autores de guión, realizadores y/o directores que de manera más sobresaliente, quedaban reflejados en la bibliografía general consultada. Los capítulos de los productos seriados fueron obtenidos al azar, se solicitó uno por cada título, excepto en el caso de la telenovela que se adquirió completa.

La segunda y tercera compra fueron en fases más avanzadas de la investigación para completar títulos que no habían podido obtenerse a través del resto de vías utilizadas y que resultaban de interés para la investigación.

b) Grabaciones propias

La obtención más fructífera de programas se produjo a través de las grabaciones propias realizadas del Canal Nostalgia, uno de los siete canales temáticos de RTVE que inició sus emisiones en septiembre de 1997 con el nacimiento de la plataforma de televisión por satélite Vía Digital. Los objetivos principales del canal se centraban en aprovechar todo el material que conservaba TVE en videoteca, recuperar los pequeños y grandes eventos de la memoria colectiva y dar a conocer la historia de la televisión pública (TVE)⁵³. En esa línea, desde 2001, ofrecía la posibilidad de solicitar la emisión de algún programa por parte del espectador a través de la dirección de correo electrónico. De este modo, en 2003, a través de la programadora del canal, Gloria Pérez

⁵² Las tarifas tomaban como referencia la duración del programa solicitado con un descuento especial del 50% en el caso de que estuvieran destinados para investigación sin fines comerciales. El precio era el siguiente en el momento de la adquisición: Programas hasta 30 minutos 78€y Programas hasta 60 minutos 126€con el 16% de IVA.

⁵³ Memoria del Canal Nostalgia. No publicada. Remitida por la programadora del Canal Gloria Berrocal.

Berrocal, se solicitó un amplio listado de producciones resultado del trabajo de campo sobre las fuentes escritas. Si bien no se pudieron conseguir todas las deseadas y se dilató en el tiempo, sí que se obtuvo una buena parte, así como programas documentales sobre la historia de la televisión y entrevistas a diversos artífices.

1.6. Estructura de la tesis doctoral

Para dar cumplimiento a los objetivos específicos de esta investigación y para proceder a la verificación de la hipótesis planteada, hemos estructurado la tesis doctoral en dos partes claramente diferenciadas.

La primera parte, recoge los fundamentos de la investigación. El **Capítulo 1** corresponde a la *Introducción*, en la que se expone el interés general de la misma y su justificación en el ámbito los estudios de comunicación y más concretamente en los estudios históricos sobre la televisión en España. Los objetivos pretendidos y la enunciación de la hipótesis a verificar o refutar con el desarrollo de la investigación conforman el grueso del capítulo, junto a los diferentes métodos (el histórico, el cualitativo y el comparativo), técnicas de investigación e instrumentos utilizados. Igualmente recoge la delimitación conceptual que define y clarifica los conceptos teóricos que se van manejar a lo largo de la investigación y concluye con el repaso de las fuentes de investigación utilizadas y la estructura de la tesis.

La segunda parte comprende el cuerpo principal de la investigación, en la que se presenta la evolución de la ficción televisiva de producción propia en TVE. Se ha estructurado en tres capítulos, dado el amplio marco temporal que comprende y los diferentes formatos de ficción que se desarrollaron dentro del mismo.

El **Capítulo 2**, bajo la denominación *Antecedentes: el nacimiento y primeras manifestaciones de la ficción en TVE (1956-1964)*, contempla los antecedentes de la ficción en TVE, previa al inicio de nuestra etapa de estudio. Se inicia con una revisión de la ficción de producción propia, tanto en la etapa de emisiones experimentales, como en las emisiones regulares desde 1956 hasta 1964 enmarcada en su contexto socio-histórico y televisivo.

En el **Capítulo 3**, que lleva por título *La consolidación de la ficción de producción propia en TVE (1964-1975)*, se lleva a cabo la construcción del contexto socio-histórico general del período de estudio. A partir del mismo, se elabora el entorno particular del medio televisivo en España atendiendo a cinco aspectos: político-institucionales, económico-empresariales, tecnológicos y de producción, culturales y sociales y por último de la programación. Una vez expuesto el marco histórico y el televisivo, ofrecemos una panorámica de la implantación de los diferentes formatos de ficción, a excepción de los guiones originales a los que dedicaremos por entero el siguiente capítulo. Se pretende obtener referencias del resto de producciones de la época, con el fin de caracterizar los rasgos particulares de cada uno, observando las diferencias o similitudes entre ellos, así como las posibles influencias que pudieran ejercer sobre los guiones originales. Así, se aborda la evolución de los dramáticos de estudio en soporte electrónico iniciados en los años anteriores (teleteatro y telenovela), junto a otros formatos de nueva aparición como los Especiales para Festivales y las series dramáticas filmadas, haciendo especial hincapié en las razones de la implantación del soporte cine y del posterior declive de los espacios dramáticos. De cada uno de ellos se hace una caracterización de sus rasgos principales, junto a una revisión cronológica de títulos con sus principales artífices y los aspectos más destacados de su estilo visual a través del visionado de los programas.

En el Capítulo 4, bajo la denominación de *Los originales de ficción en soporte electrónico*, profundizamos en nuestro objeto de estudio. Nos aproximamos en primer lugar a los principales aspectos que pudieron influir en el desarrollo de estos espacios y para ello, acudimos a los medios que sirvieron como referente a la recién nacida televisión (radio, literatura, cine). También a los diferentes profesionales cuya diversa procedencia y formación contribuyeron, en gran medida, a la construcción de los códigos expresivos. De éstos últimos, atendemos por un lado a los escritores de los guiones y por otro a los realizadores, teniendo en cuenta su medio de procedencia previa o el que simultanea junto a su trabajo en televisión. Este aspecto nos puede ser de utilidad para identificar la presencia de diferentes tendencias estilísticas, determinadas por la vivencia previa de sus artífices. Tratamos, principalmente, aquellos más representativos del período por número de programas y aquellas excepciones en las que, a pesar de tener un único programa, fue relevante en la ficción de la época.

Tras todo ello, comenzamos con una cronología descriptiva que recoge las diferentes tipologías de guiones originales (únicos y seriados), sus títulos y artífices. Dentro de cada uno de los títulos, se hace una revisión general de la estructura y temática, así como de los patrones estilísticos a partir del visionado de los documentos audiovisuales originales, en la medida en que se ha podido tener acceso a los mismos.

La tercera parte recoge el **Capítulo 5** en el que expondremos las conclusiones extraídas de nuestra investigación y las futuras líneas de investigación que podrían desarrollarse a partir de la misma. Cierra el trabajo el **Capítulo 6** con las *Referencias bibliográficas*.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 2

ANTECEDENTES: EL NACIMIENTO Y PRIMERAS MANIFESTACIONES DE LA FICCIÓN EN TVE (1956-1964)

CAPÍTULO 2. Antecedentes. El nacimiento y primeras manifestaciones del original televisivo en TVE (1956-1975)

2.1. Antecedentes. De las primeras demostraciones a las emisiones regulares (1929-1956)

Si bien nuestro marco temporal de estudio comienza en 1964, tras la inauguración de los estudios de Prado del Rey, resulta de interés para la comprensión de la conformación de la ficción televisiva ofrecer una visión de la historia del medio y de los primeros programas de este género que tuvieron lugar con anterioridad a esta fecha.

Natividad Carreras habla de protohistoria de TVE para referirse a los años previos a las emisiones regulares entre 1951 y 1956 (Carreras, 2012, p.31). Por su parte, Pérez Ornia (1986) distingue dos etapas previas a la emisión regular: una primera fase de demostración desde 1929 a 1948 y una segunda de pruebas oficiales y emisiones experimentales desde 1949 a 1956.

El inicio de la primera fase que propone este autor en 1929, se corresponde con la primera demostración⁵⁴ de transmisión de imágenes aunque referida a la recepción de imágenes fijas (telefotos), desde Berlín a Barcelona mediante el belinógrafo. Esta demostración se realizó bajo la dirección del ingeniero Jesús Sánchez Cordovés, futuro responsable de la puesta en marcha de las emisiones experimentales y regulares posteriormente.

En España la primera experiencia de televisión como medio transmisor de imágenes y sonidos, tuvo lugar en Burgos el 25 de noviembre de 1938 en plena Guerra Civil mediante un sistema de televisión bidireccional a través del aparato de fonovisión que el *Reichpost* había obsequiado al Régimen. Más que una transmisión televisiva, como su nombre indica, fue propiamente una comunicación a distancia en la que los participantes tenían la posibilidad de simultanear la escucha y la visión. No obstante, pese a que fuera el propio Franco uno de los integrantes de la prueba, no demostró especial interés por el desarrollo de la misma y habrá que esperar hasta junio de 1948 para presenciar, de la mano de una empresa privada extranjera, Philips, una demostración pública en la XVI Feria Oficial e Industrial de Muestras en Barcelona. A

⁵⁴ Previo a ella hay una transmisión a distancia de un mapa del tiempo del Instituto Meteorológico desde Radio EAJ-1 hasta los observatorios de Bruselas y París. Así lo recogen autores como Pérez Ornia (1986) Rodríguez & Martínez Uceda (1992) Baget (1992) o Barroso & Rodríguez (1996).

esta empresa le seguirá la norteamericana RCA en Agosto, sin que lleguen a suponer ningún punto impulsor del desarrollo del medio.

La segunda etapa, de 1949 a 1956, estuvo marcada por la toma del control por parte del Estado, a través de su Dirección General de Radiodifusión, creada en 1945, y dependiente de la Subsecretaría de Educación Popular hasta 1951, en que se incluye dentro de las competencias de un Ministerio de reciente creación, el de Información y Turismo. Dentro de los necesitados cambios de orientación para la inclusión del Régimen en la diplomacia occidental, al nombrar un nuevo gobierno se creaba dicho Ministerio con la clara vocación de ser proa en esa apertura al mundo. Se trataba de mostrar una cara amable y aceptable para Occidente. Evidentemente, los recursos propagandísticos que debían integrarse en ese nuevo Ministerio iban a ser los de la Vicesecretaría de Educación Popular⁵⁵, quedando así los medios de difusión y propaganda definitivamente unificados en un único órgano de finalidades concretas: el control de la cultura y la opinión. Como muy bien señala Vázquez Montalbán, este nuevo organismo burocrático iba a permitir legalizar la situación de los medios de comunicación, dejando atrás las normas de la posguerra pero conservando todas las ventajas de aquella para contribuir a la particular lucha ideológica del Régimen (Vázquez Montalbán, 1973, p. 30).

Dentro de este marco, los primeros pasos fueron llevados a cabo por los militares responsables de la Dirección General de Radiodifusión⁵⁶ y el colectivo de ingenieros, únicos interesados en el desarrollo de la misma. Se procedió a la adquisición del material necesario para llevar a cabo emisiones experimentales de cierta regularidad, a partir de septiembre de 1950 con el transmisor de Phillips y los técnicos de Radio Nacional de España fueron los encargados de su puesta en marcha. La creación y concepción de la televisión siguió la misma estela de la radio como servicios reservados

⁵⁵ Hasta la creación de este nuevo ministerio, el trato que el régimen había dado a los medios de comunicación en la década de los 40 estuvo marcado por el continuo guerra-franquismo. El mismo entrelazado entre lo militar y lo político condujo a que los órganos de comunicación tomados por el ejército nacional fueran a parar, básicamente y sin solución de continuidad, a propiedad de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. El control de los contenidos, no obstante se lo reservaba el Ministerio de Gobernación, nombre que recibía entonces el del Interior. Allí se creó la Subsecretaría de Prensa, Propaganda y Turismo donde la radio, auténtica punta de lanza comunicativa del régimen, encontraba su ubicación administrativa dentro del nuevo régimen. Inmersos en la lógica de los regímenes fascistas, en 1941 la radio se vincula al ámbito cultural, educativo y propagandístico sin que las diferencias entre cada uno de estos elementos fueran definidas. Ese año, la radio pasaba a la Vicesecretaría de Educación Popular dentro de la Secretaría General del Movimiento. A partir de 1945 ese paquete de elementos de comunicación-propaganda se integra en el Ministerio de Educación Nacional.

⁵⁶ Alfredo Guijarro será el director de la Dirección General de Radiodifusión y Luis Guijarro, responsable de la Dirección Técnica de Radiodifusión. Éste último será el mayor impulsor en esta etapa experimental.

al Estado y durante muchos años permanecieron encuadrados como órganos de la Administración Central del Estado, dentro de una Dirección General. Además, la televisión creció instalada en la estructura de Radio Nacional de España de la que se independizaría unos años más tarde.

El primer órgano específico de temas de televisión, el Departamento de Televisión, data de 1953 y, posteriormente, en 1955, se creó la Jefatura de Programas de Televisión, al cargo de José Luis Colina. Entre las labores de la misma figuraban la configuración y organización de los programas, la elección del personal y la determinación de los recursos materiales. Formaba parte además de la Junta Administrativa de programas de Radio Nacional de España. Poco a poco se irán incorporando junto al jefe técnico Sánchez Cordobés, los primeros locutores y el jefe de producción, Alfonso Lapeña.

Con ellos se iniciarán los primeros programas de carácter semanal con muy pocas horas de emisión al día. Natividad Carreras habla de “protoprogramación” para referirse a los programas de esta etapa experimental dado que, como señala la autora, no se puede hablar de la existencia de programación puesto que “no existían ni líneas, ni modelos, ni intencionalidad” (Carreras, 2012 p. 52). La dependencia de la radio de los primeros momentos se extenderá también a la naturaleza de los programas, tomando para sí en mayor medida los formatos de la radio comercial y los contenidos populares, entre ellos, espacios dramáticos de muy breve duración (Ibáñez, citado en Palacio, 2001, p.33). Se introducen pequeñas representaciones dentro de los propios programas, interpretadas por el cuadro de actores de espacios dramáticos de Radio Nacional de España y algunos procedentes del cine y el teatro como Miguel Gila o Mariano Ozores.

Según recogen los autores Ignacio Rodríguez Márquez y Juan Martínez Uceda (1992 p.175), el productor Alonso Lapeña en esta etapa experimental, señala como el primer dramático oficial de TVE el monólogo de la obra teatral *Las Manos de Eurídice*, interpretado por el actor Enrique Guitart. Así mismo, los primeros guiones originales del medio televisivo fueron pequeños *sketchs* en clave de humor de inspiración sainetesca, de corta duración, y con predominio del diálogo entre dos personajes, escritos por autores como Santos Paniagua (Diego, 2010, p. 12).

Los dramáticos de la etapa experimental fueron fuente de pruebas de actores que posteriormente tendrían grandes éxitos televisivos: Ángel de Andrés, Fernando Rey, Maruchi Fresno, Luis Morris, Amparo Baró, Amparo Soler Leal o Elena M^a Tejeiro entre otros.

Así, desde el edificio del Paseo de la Habana, la etapa de los pioneros, como se la conoce, llegaba a su fin el 28 de octubre de 1956, tras haber abierto, no sin precariedades ni dificultades, el camino hacia el nacimiento y la consolidación de la que en apenas diez años más tarde se convertiría en el medio de comunicación de masas más influyente.

2.2. El nacimiento y primeras manifestaciones del original televisivo en TVE: 1956-1964

2.2.1. Marco histórico

Los primeros años cincuenta se iniciaban con un inesperado pero potente apoyo internacional de los Estados Unidos al Régimen tras la Guerra de Corea. Entre 1951 y 1955 se experimentó una primera fase de cambios que comenzó en junio de 1951, con la designación de un nuevo gobierno destinado a administrar el primer apoyo económico estadounidense y culminando con el reconocimiento de la ONU del régimen en 1955. El franquismo quería presentar a España ante el mundo como un régimen democrático (*orgánico*) y con un sistema económico de mercado (*social de mercado*, en terminología del momento). Tras lustros de bloqueo, el esfuerzo del Régimen se centró en su reconocimiento y normalización en el mundo y hasta el año en que nace la televisión, 1956, el Régimen continuaba en alza. En la segunda parte de la década de los cincuenta, comienza a producirse en España una profunda transformación del contexto socio político desconocido hasta la fecha.

En concreto 1956, el año del nacimiento de TVE, resulta ser también un año de crisis económica y social. Las continuas alzas de precios, acompañadas por demagógicos vaivenes salariales, darán lugar a las huelgas obreras más importantes habidas hasta el momento desde el final de la guerra en Barcelona, Pamplona y San Sebastián que irán extendiéndose poco a poco por todo el territorio. Las transformaciones económicas estaban creando una nueva clase obrera, diferente a la de la primera mitad del siglo pero cada vez más combativa. Igualmente, una nueva

generación de universitarios llegaba a las aulas celebrando la apertura de fronteras y la aceptación de España en Occidente permitía que, la literatura y el ensayo, intelectualmente comprometida, comenzara a penetrar de una forma discreta. Cada vez más se multiplican las voces disconformes fundamentalmente contra la actividad del SEU (Sindicato Español Universitario) y se producen los primeros enfrentamientos de consideración entre universitarios y jóvenes falangistas.

La respuesta del Régimen contra todo ello sería la misma: listas negras, detenciones y destituciones. A su vez, los sectores de base católica y democrática, algunos profesionales liberales y la mayoría monárquica, también comenzaron a expresar su indisposición con la dictadura. Estos factores, unidos al desencanto de la naciente clase media, influirán en el clima de progresivo debilitamiento en el que se estaba adentrando el franquismo (Biescas & Tuñón de Lara, 1985, p.266). Por su parte, Santos Juliá destaca que con la llegada de las generaciones que no habían participado en la guerra se produce un notable cambio semántico “transformando el discurso de guerra contra el invasor por el de ‘guerra fratricida’, del que se derivaba una política de olvido y reconciliación” (Juliá, 1999, p.174).

Ante todo ello, junto a la nueva situación internacional y a las nuevas perspectivas de consumo que se avecinaban, se aceleró la transformación ideológica de la dictadura. El inmovilismo mantenido desde el final de la guerra civil, debía dejar paso a la tecnocracia, una racionalización de los aparatos del Estado, para influenciar a la población en nombre de valores tangibles (la estabilidad, el bienestar, el consumo...). La evolución se iniciará con un nuevo cambio de gobierno en 1957. Diversos miembros del Movimiento que ocupaban puestos claves, son sustituidos por tecnócratas procedentes del *Opus Dei*. Su labor inmediata será iniciar una nueva política económica que descansará sobre dos pilares, la reforma de la Administración Pública que adapte la estructura del Estado a las necesidades de un sistema de mercado y la construcción de una imagen de progreso y bienestar social que incida sobre las grandes masas sociales. La televisión encontraba el mejor valedor posible para su expansión.

Por su parte, el apartado legal venía a facilitar la transformación con la promulgación de la *Ley de Principios del Movimiento*, de junio de 1958⁵⁷. Igualmente,

⁵⁷ Rechazo de partidos políticos, y la democracia parlamentaria.

ese mismo año se accedía a la Organización Europea de Cooperación Económica y al Fondo Monetario Internacional y ello permitiría la aplicación, en 1959, de lo que comúnmente se conoció como el Plan de Estabilización. Laureano López Rodó, al frente de la Secretaria General de la Presidencia del Gobierno, presentaba un proyecto de liberalización económica destinado a barrer los restos de la autarquía para solucionar el grave proceso de inflación en el que España estaba sumida. Su efecto en la economía española se dejará sentir obviamente en la década de los 60 pero desde su aplicación ya se manifiestan indicios de sus resultados. El indudable – y caótico – crecimiento experimentado sería maquillado y magnificado por la propaganda del Régimen, que lo calificó de "milagro económico español". La nueva política económica incrementaba las desigualdades en la renta de las clases sociales y en la vida cotidiana de las personas entre las zonas urbanas y rurales, con la consiguiente huida del campo hacia las grandes ciudades en busca de trabajo y la masiva emigración al extranjero.

A partir de 1962 se produce un aumento de los frentes abiertos contra el Régimen. A las protestas universitarias y obreras (alrededor de 700 huelgas) que se irán extendiendo por toda España y de donde surgirán con fuerza las Comisiones Obreras, hay que añadir dos nuevos elementos fundamentales. Uno, el resurgimiento de las identidades nacionales periféricas, especialmente en el País Vasco y Cataluña. En 1958 aparece y se consolida ETA y la Iglesia Católica comienza su progresiva separación del régimen.

El 9 de febrero de 1962 se solicita formalmente la entrada en el Mercado Común, lo que obligaba a ofrecer una imagen al exterior homologable al resto de países, aunque la situación que se estaba viviendo en el interior y lo acontecido en el llamado *Contubernio de Munich* (1962), por el cual se buscaba una reconciliación entre los españoles y la democracia como fórmula para acabar con la dictadura, estaba dificultando esa pretensión. Ante estas vacilaciones, el gobierno tecnócrata, apoyado por el Banco Mundial, aplicará en 1964 el Plan de Desarrollo Económico y Social entre cuyos objetivos se incluía el desarrollo de la televisión. Frente a todo ello la dictadura permaneció atenta, utilizando sus propios métodos de adaptación que no se ajustarán a lo que socialmente se reclama. El 10 julio de 1962 se producirá un cambio de gobierno en el que hay un refuerzo de los tecnócratas y que, entre otros, afectará al órgano controlador de los medios de comunicación, el Ministerio de Información y Turismo,

cesando a Gabriel Arias Salgado y siendo sustituido por Fraga Iribarne, cuya trayectoria representaba cierta dosis de apertura teórica frente a la de su antecesor. En definitiva, el resultado traerá como consecuencia una liberalización, pero en ningún caso socio-política salvo en sus aspectos externos más intrascendentes a la espera de que el bienestar económico fuera suficiente para acallar voces. Tal como señala García Jiménez, “la pretendida e ilusoria liberalización político-cultural va a ser sustituida desde el poder por la liberalización económica, acompañada de un proceso de desideologización política”(García Jiménez, 1980, pp 194-195).

La llegada de la eficacia propuesta por los tecnócratas tiene un efecto colateral de especial importancia: la necesidad de crear una determinada moral de trabajo y consumo, que aparta a la Iglesia Católica de su monopolio sobre la educación y la cultura popular. A partir de entonces la repercusión sobre los medios de comunicación es total. Aunque existen periódicos y emisoras de radio en manos privadas no católicas, éstos viven en una situación de desventaja económica flagrante respecto a los medios del Estado, vigilados al máximo en sus contenidos y sometidos a una censura previa con el fin de difundir contenidos políticamente controlados, esto es, los inutiliza como elementos críticos al régimen. Todo ello desembocaría en el establecimiento de un clima cultural “oficial” del régimen -que no el clima cultural de España- determinado por un interés de desideologización política materializado en “una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popularidad y difusión pública, favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo Régimen” (Fusi, 1997, p. 109).

Los medios de comunicación, muy especialmente la recién nacida televisión, pública, única y monocal en pleno proceso de expansión, se iba a convertir en el vehículo ideal para las necesidades del Estado, especialmente a lo largo de 1964 con la *Campaña XXV Años de Paz*, en el intento de ensalzar y legitimar una dictadura que ya había entrado en una crisis irreversible.

2.2.2. Marco televisivo

2.2.2.1. Aspectos político-institucionales

Las primeras emisiones regulares de Televisión Española comienzan el 28 de Octubre de 1956, coincidiendo con la festividad de Cristo Rey y víspera del vigésimo

tercer aniversario de la fundación de Falange, en el seno de la Dirección General de Radiodifusión, competencia del Ministerio de Información y Turismo. Precipitadamente se dejan atrás unas demostraciones experimentales y su regularización se produce en tanto que se celebra la inauguración oficial, pero no como resultado de una planificación del servicio que contemplara la capacidad técnica, económica y humana que ello conllevaba⁵⁸, ni el suficiente número de receptores disponibles⁵⁹. No cabe duda que los criterios que la determinaron fueron de carácter político⁶⁰ y esa tónica mantendrán las diferentes efemérides televisivas a lo largo de los siguientes años.

La indefinición en torno a las características del servicio fue la nota dominante de los primeros años. Palacio (2001, p. 36) señala que el gobierno no cerró el modelo televisivo hasta entrados los años sesenta. En el momento de creación del Ministerio de Información y Turismo nació la Administración Radiodifusora Española (ARE), organismo autónomo dependiente de la Dirección General, al que se le atribuía la explotación de las emisiones de radio y televisión. Sin embargo, a medida que el medio se fue haciendo más popular a principios de los años sesenta, la Dirección General irá absorbiendo todas sus competencias asegurándose así el control absoluto de las mismas.

Así pues, con ello se determina para las emisiones televisivas definitivamente, un modelo de gestión directa por parte del Estado en régimen de monopolio absoluto, tanto en lo que respecta a la red como a los programas. Al carecer de personalidad jurídica propia, el camino hacia la instrumentalización del medio por parte del Gobierno estaba allanado. Los diferentes responsables del Ministerio de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado desde 1951 a 1962 y Manuel Fraga desde 1962 a 1969, tendrán concepciones distintas sobre el servicio del medio. Para el primero suponía un instrumento cuyo control era necesario para preservar el bienestar de las conciencias, para el segundo era la herramienta de propaganda perfecta para la legitimación de los nuevos intereses del Régimen.

⁵⁸ Ninguna de las personas encargadas, ni los responsables técnicos como Joaquín Sánchez Cordobés, ni los políticos como Jesús Suevos Director General de Radiodifusión parecen tener claras las líneas del modelo televisivo, su financiación, horario concreto o el contenido de sus emisiones. Véase (Palacio, 2001, pp. 37-38).

⁵⁹ En España no se fabricaban receptores y era necesaria su importación, algo inalcanzable para la gran mayoría de los españoles en un momento de mísera situación económica.

⁶⁰ La mísera situación económica y la aparición de las primeras protestas en la Universidad y en la Iglesia son dos signos que ponen en evidencia la gestión de cargos falangistas del gobierno, que culmina unos meses antes con la destitución del Ministro de Educación. En esta coyuntura se puede entender el apresuramiento del 28 de Octubre, como una maniobra de legitimación de eficacia de los falangistas responsables del servicio Jesús Suevos y José M^a Alonso, frente a Franco (Palacio, 2001, pp 40-41).

La premisa de partida de Arias Salgado se concretará en una práctica involucionista, con la imposición de férreos mecanismos de censura como el establecimiento en 1960 de una Sección de Consulta y Comprobación con una serie de negociados: orientación de emisiones, comprobación de programas, escucha de grabaciones y por último de inspección. Para Arias Salgado el control de los medios era un deber del Estado, no sólo desde la defensa de los intereses políticos, sino en lo referente al cuidado y vigilancia de la moralidad pública. Este aspecto es particularmente importante en el caso de la televisión y es que, para Arias Salgado, de sus características como medio doméstico e íntimo se desprende “su influjo incalculable en la formación de la vida social, intelectual y moral de los miembros de la familia (...)”(BOE, nº 44, 20 febrero, 1960, p. 2078). Así, durante su mandato, comienzan a crearse instrumentos de control de la misma, como las Asesorías Nacionales de la Televisión Española de las cuales dos, la Asesoría de Programas y la de Información, se presentan como “(...) medidas que garanticen el cumplimiento de los principios políticos y morales que el Estado tiene el deber de salvaguardar” (BOE, nº 44, 20 febrero, 1960, p. 2078).

Tratará así de defender la viabilidad de unos valores que ya no tienen cabida en la nueva dirección del Régimen y, tras el cambio de gobierno de 1962, será sustituido por Manuel Fraga. Éste se presentaba como el hombre apropiado para un año de tensiones en el que era necesario ganar credibilidad, tanto dentro como fuera de España, al haberse solicitado el ingreso en el Mercado Común. A diferencia de su antecesor, sus herramientas básicas serán las de ofrecer una nueva imagen comenzando por la eliminación de la censura previa y dirigiéndose hacia la secularización ideológica, después de lo mediatizado del hecho político por parte de la Iglesia y de la Falange (García Jiménez, 1980, p.326). Sus esfuerzos se materializarán en la puesta a punto de la Campaña de los XXV años de Paz, y dentro de sus planes prioritarios figurará el desarrollo de la televisión como instrumento perfecto de entretenimiento para el proceso de desideologización política y el acceso de la tecnocracia.

2.2.2.2. *Aspectos económico-empresariales*

Pese a que se trata de un servicio público de cuya gestión directa se encarga el Estado, su modelo de financiación se concibe como el propio de una televisión comercial. Los primeros meses de las emisiones regulares, fue el Estado el que ofreció

una cantidad, pero en 1956 es incapaz de llevar a cabo, con sus propios recursos, el plan de televisión que conlleva la creación de la red y producción de programas. La primera alternativa financiera que se uniría a la testimonial financiación estatal fue la imposición del canon como se había hecho en otros países europeos, fijado entre 300 y 500 pesetas dependiendo de las dimensiones del receptor. No obstante, no prosperará ya que en ese momento no existía una audiencia reconocida y lo suficientemente amplia como para aportar ingresos cuantiosos y, además, la mayor parte de los poseedores de receptores no pagaban su canon⁶¹. Esa situación llevó a la elección de una segunda opción: la publicidad, clave de financiación que posibilita el desarrollo del servicio. Gracias a ella, se pasará a la obtención de ingresos que el Estado era incapaz de igualar. Se gestionará a través del Departamento de Publicidad creado en 1958, mediante un sistema escogido que se basaba en la venta de bloques de tiempo a las agencias y éstas, a su vez, los negociaban con los anunciantes, lo que en definitiva les confería mucho poder a la hora de determinar el tipo de géneros. Las fórmulas serán en un primer momento los programas patrocinados hasta el año 1964 y más tarde películas publicitarias o *filmets*, los *spots* actuales (Fernández Sanz, 1990, p.27)

Desde el punto de vista empresarial, lo más destacable y representativo de la organización estructural de TVE, al igual que las televisiones de otros países con regímenes totalitarios, será su consideración como organismo burocrático de la administración y la consiguiente falta de atención a criterios de empresa, como eficacia o rentabilidad económica, sino más bien a la política (Pérez Ornia, 1988, p.5) una de las deficiencias del servicio que se acusará años más tarde. Este problema afectará, por una parte, a la creación de las plantillas cuyo criterio será el de la subordinación al Régimen⁶², situación que se mantuvo durante muchos años a falta de una ordenanza que les permitiera ejercer con libertad su profesión. Por otra parte, se irán incorporando modificaciones estructurales⁶³ que contribuirán a una mayor concentración de poder y de extensión de la influencia, más que a una lógica creación de una organización

⁶¹ Como explica Palacio, se trataban de receptores importados mediante la autorización de la Dirección General de Aduanas que no ofrecía los datos del número de receptores fácilmente por lo que muchos de ellos no se llegaba a pagar (Palacio, 2001, pp.43-44) .

⁶² Orden 23 de julio de 1959. BOE nº 186, 05/08/1959 p. 10627 concurso para cubrir las plazas de las plantillas de las emisoras de Televisión Española. Se solicita entre otros requisitos, un certificado de su adhesión al Movimiento Nacional.

⁶³ Junta Administrativa y Rectora de Programas de Televisión, Patronato y en sucesivos años Consejos Rectores o Comisiones Asesoras.

empresarial, constante que se repitió durante toda la Dictadura (Pérez Ornia, 1988, p.15).

El aspecto más significativo de estos años será el progresivo establecimiento de una estructura, que le irá permitiendo la separación administrativa de la radio. Así, en 1960, la Dirección General pasa a denominarse de Radiodifusión y Televisión y en 1962, se produce la definitiva separación entre la radio y la televisión en el campo administrativo, con la creación de dos subdirecciones generales, una de radiodifusión y otra de televisión a las que les corresponde un triple aspecto: técnico, de programas y administrativo de las emisoras de radio y de televisión (Gorostiaga, 1976, p. 186).

2.2.2.3. *Aspectos tecnológicos y de producción*

La fecha de inicio de las emisiones regulares de televisión no implicó su pleno funcionamiento como servicio nacional de televisión y en estos años tuvo que conseguir determinados objetivos, entre los más necesarios, una cobertura que alcanzara a todo el territorio, un parque de receptores amplio y un aumento de las horas de emisión.

El desarrollo y extensión de la red de emisión se realizará en dos fases, una primera de establecimiento de la red básica y otra, desde 1962 con la llegada de Fraga al Ministerio, de consolidación y mejora (Pérez Ornia, 1988, p.317). La primera directriz, tal y como se había establecido en el Plan de Televisión, será la llegada a Barcelona de la televisión que, a su vez, permitiría el enlace con emisoras europeas. El 14 de julio de 1959 se inaugura oficialmente la emisora en esta ciudad transmitiendo programas desde el antiguo hotel de Miramar. La extensión de la red continuará hacia las dos Castillas, la zona de Levante y Bilbao en 1960, Galicia y Andalucía en 1961. En ese último año se planificará la llegada hasta Canarias y la extensión de la cobertura alcanzando en 1962, hasta casi el 70% del territorio siguiendo una estructura radial. A partir de ese momento, se aumentará la cobertura mediante el refuerzo de la potencia de emisoras, la extensión de kilómetros de enlaces hertzianos y la instalación de repetidores en los municipios, corriendo a cargo de éstos el coste de la instalación, lo que determinará un crecimiento irregular y exento de toda planificación.

Por lo que respecta a las infraestructuras y el equipamiento, tras la inauguración, sólo se dispone de un diminuto estudio en el Paseo de la Habana de 12 por 18 metros y

dos cámaras con torreta de objetivos (una sobre grúa) y dos jirafas de brazo no extensible. En los siguientes años se irán incorporando nuevos estudios (dos de Sevilla Films entre 1961 y 1963 y dos más en Miramar en 1959 y otro en 1963). Se van incorporando cámaras provistas de “orticones” de tres pulgadas, que según Eduardo Gavilán necesitaban menos luz que las de la etapa experimental, facilitaban la producción en los estudios y permitían las retransmisiones de acontecimientos deportivos (Gavilán, 1976). Todo ello, además, fue acompañándose de la adquisición de otros tipos de materiales: unidad móvil PYE, iluminación, jirafas telescópicas, magnetofones y mezcladores con efecto de cortinilla, contribuyendo a la mejora de la calidad de los programas realizados en directo. No obstante, la adquisición más destacada será en septiembre de 1960 con el primer magnetoscopio cuádruplex Ampex, en concreto el modelo VR1000A de baja banda ⁶⁴. Era una máquina de unos 500 kilos de peso y utilizaba una cinta de dos pulgadas de ancho (5cm), junto a cuatro cabezas grabadoras. Según Ricardo Fernández de La Torre (2001), el primer programa que se grabó con el magnetoscopio Ampex de dos pulgadas baja banda en TVE fue un Especial *Escuela TV, grabado en el plató nº 1 del Paseo de la Habana* sin cortes, con la técnica de realización de un programa en directo. Baget por su parte, señala como primer programa en el que se usó el magnetoscopio una actuación de Abby Lane y Xavier Cugat (Baget, 1993, p. 80).

En un primer momento, el magnetoscopio sirvió únicamente para grabar los programas completos previamente a su emisión, ya que no estaban pensados para la edición y se tardará unos años en sacarle el máximo partido aproximándose a un tipo de montaje de modo cinematográfico. Como señalaba Juan Guerrero Zamora, con la llegada del magnetoscopio se obtuvo un método para borrar y corregir errores (Guerrero Zamora, 1996, p. 33). Hasta llegar a utilizar el magnetoscopio emulando el trabajo del montaje cinematográfico se debieron superar un gran número de dificultades técnicas que fueron solucionándose con el paso del tiempo y que se detallan en el apartado relativo a los aspectos tecnológicos del siguiente capítulo.

⁶⁴ Información proporcionada por D. Ricardo Fernández de la Torre Pérez, Jefe Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental en la entrevista realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

Por otra parte, dentro de los planes de mejora de imagen hacia el exterior, España iniciará su progresiva incorporación a Eurovisión, haciéndose definitiva de modo oficial el 15 de diciembre de 1960.

2.2.2.4. Aspectos culturales y sociales

La repercusión del medio en la sociedad durante los primeros años fue mínima debido a la reducida cobertura que prestaba en sus primeros momentos, el alto precio de adquisición de los receptores y el pago del impuesto de lujo. A partir de los años 60, la situación irá cambiando y a medida que se extiende la cobertura y se aumentan las horas de emisión, junto al marco de mejora económica general, se generará una mayor incidencia del medio entre las gentes. En ese sentido, el número de receptores pasa de los 600 aparatos en el momento de la inauguración a ser alrededor de 300.000 a finales de 1962. En el año 1964 la extensión de la televisión se ha producido fundamentalmente en núcleos urbanos y es en éstos donde mayor incidencia tiene. Para poder llegar a la sociedad, la propia televisión comienza a expandirse a través de otros medios, así, creará en 1957 la revista *Tele Diario* que, posteriormente, en 1960, pasará a llamarse *Tele Radio*. Ofrecía información general sobre el medio: la programación semanal, los programas y entrevistas a sus responsables técnicos y/o artísticos, etc. A través de ella, desde 1958, se irán realizando las primeras encuestas -carentes de rigor científico-, para el conocimiento del gusto del televidente a través del Servicio de Opinión y Estadística de TVE. La revista publicaba un cuestionario semanal con los títulos de cada programa que iban a ser emitidos la siguiente semana, con una puntuación del 1 al 10 y un espacio para la calificación de los mismos. El espectador debía cumplimentarlo y remitirlo por correo a la televisión. Igualmente, se publicaba el ranking de espacios según la puntuación obtenida.

En 1963 aparecen por primera vez los rombos, que establecían la calificación moral de los diferentes programas, reflejo de las tensiones entre los deseos de liberalización y la resistencia a ellos (AAVV, 1981, p.55). Este mismo año comenzará la proliferación de las reflexiones y publicaciones sobre el medio mismo, sobre su consideración o no como arte, o sobre el debate acerca del específico televisivo, la existencia de un lenguaje propio y sus diferencias con el cine.

La importancia que adquiriría el medio se refleja en la apertura de una nueva categoría de los Premios Ondas otorgados por la cadena SER en 1957: los Premios Ondas de Televisión. Unos años más tarde comienzan a otorgarse los Premios Nacionales de Radiodifusión y Televisión en 1960⁶⁵ y las Antena de Oro⁶⁶ desde 1962.

2.2.2.5. Aspectos de la programación

Las horas de emisión fueron aumentando a la par que las cancelaciones y la inestabilidad de las emisiones será tónica habitual de estos años: suspensiones de la emisión de la programación en el verano del 57 por falta de personal y por Semana Santa durante los tres primeros años.

Por lo que respecta a contenidos, las recién iniciadas relaciones de España con Estados Unidos trascendieron en gran medida al ámbito televisivo en diversos aspectos, que se dejaron notar en la programación además del asesoramiento técnico y la influencia del modelo financiero. Lo más destacado fue una subordinación rápida en materia de ficción, concretamente: telefilmes de media y una hora, generalmente emitidos en horario nocturno: *Patrulla de tráfico* (1957), *Te quiero Lucy* (1958), *Investigador submarino*, (1959), *Topper* (1959) o *Bonanza* (1962) entre muchos otros.

Además, en estos años, la programación similar a la de la etapa experimental, se nutrió de filmados (NO-DOS o películas de muy poca calidad) y programas de estudio, recogiendo las fórmulas genéricas de la radio y el periodismo. En ese sentido, estaban presentes en la parilla programas musicales como *Escala en Hi-Fi* (1961), programas de variedades como *La hora Phillips* (1958) o *Gran Parada* (1959), concursos como *Caras nuevas* (1958) o *X-0 da dinero* (1959), los informativos *Telediario* y *Edición especial* (1957).

También aparecen programas culturales y divulgativos como *Universidad TVE* (1959), retransmisiones de fútbol y toros, así como programas de carácter religioso y, por supuesto, programas dramáticos de producción propia de los que daremos cuenta en el siguiente apartado.

⁶⁵ Orden 26 de abril de 1960 publicado en el BOE nº 108 del 5 de mayo del mismo año.

⁶⁶ Otorgado por la Federación de Asociaciones de Radio y Televisión de España.

2.3. La producción propia de ficción en TVE

2.3.1. Los dramáticos: Los teleteatros y las telenovelas

En esta etapa asistimos a la puesta en marcha y primeros pasos del servicio de televisión y a la configuración de los primeros géneros y formatos. Ante la necesidad de contenidos para cubrir las horas de emisión regular, en lo que respecta a la ficción, la televisión acudió en un primer momento a adaptar obras teatrales, novelas y cuentos. Ya en la etapa experimental, como se ha señalado anteriormente, se llevaron a cabo los primeros programas basados en la escenificación ante las cámaras de una historia. Solían ser obras de teatro breve o de un único acto, dadas las facilidades que la estructura dialogada y las indicaciones sobre puesta en escena del teatro ofrecían a la hora de recrear una situación dramatizada ante la cámara. El traspaso de estos contenidos resultaba ser una solución factible, pues la literatura proporcionaba historias, aunque con diferentes estructuras, en función de tratarse de una obra de teatro, de una novela o de un cuento. Las características particulares de cada uno hizo que fueran adquiriendo unos criterios de construcción y una duración, en definitiva, un formato, diferente en su adaptación al medio televisivo.

En esta etapa del medio naciente los formatos de ficción son los teleteatros, las novelas seriadas y también los originales. Éstos últimos los trataremos en un apartado específico al tratarse de nuestro objeto de estudio principal.

Su presencia en las parrillas es temprana y se va incrementado con el paso del tiempo. De hecho, como podemos observar desde 1959, en sólo cinco años, se duplican en número de horas de presencia en la programación⁶⁷. Es el año 1963 en el que se produce el aumento más significativo en el número de horas totales de espacios dramáticos, siendo además el segundo género con mayor presencia en las emisiones. En ese sentido, también en ese mismo año, los informativos ocupaban el primer lugar con un 24% y los dramáticos el segundo con un 9% (Del campo, 1973, p.198).

Tabla nº 3. Horas Anuales de Emisión de Dramáticos

1959	1960	1961	1962	1963	1964
146, 11	121	140	169	280	310

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del Instituto Nacional de Estadística

⁶⁷ No existen datos anteriores a 1959 en los anuarios del Instituto Nacional de Estadística.

2.3.1.1. Los teleteatros

Se basaban en la adaptación para la televisión de obras pertenecientes al género literario teatral, tanto dramáticas como cómicas o musicales. Dentro de ellos, encontramos diversas manifestaciones, la retransmisión de una representación teatral desde el propio teatro, en directo o en diferido, la adaptación de una obra teatral a la televisión o la creación de una obra original para su emisión. En su versión televisiva tomaron parámetros similares de duración y recepción conformando, como característico, un formato de producción y emisión única (no seriado) a modo de antología. Primero con una duración de treinta minutos, para ir extendiéndose hasta los sesenta o noventa minutos. Al ser las características formales las que en televisión adquieren un carácter diferenciador más que la propia temática -tal y como se ha detallado en el apartado relativo al formato- se incluyen dentro de los teleteatros aquellas adaptaciones de novelas y cuentos que, aunque por su naturaleza sean distintas de las teatrales, son factibles de adecuarse a su formato.

Una vez ya establecidos en las emisiones se estructuraban -utilizando la terminología de Mariano Cebrián- en ciclos, es decir, agrupados bajo un título que sirve como elemento identificador, reiterativo, con homogeneidad de contenidos y parecido desarrollo estructural, aunque sin ninguna continuidad de personajes, acciones u organización interna (Cebrián, 1978, p. 253). En ese sentido era más fiel a las características que le vinculaban con el texto literario y con el espectáculo teatral (único) pero sin perder la peculiaridad del carácter repetitivo de la emisión televisiva.

El teleteatro fue el primer formato dramático de la programación de la naciente Televisión Española del que se tiene constancia, aunque hasta el 31 de diciembre de 1957 -fecha de inicio de la revista *Tele Diario*- hay pocas referencias acerca de la presencia de programas dramáticos. Agrupados bajo el nombre de *Teatro en TVE* se emitían piezas breves, generalmente sainetes, que llevaba a cabo el realizador responsable de la programación del día. En 1957 se llevó a cabo la adaptación de la obra de Eugene O'Neill *Antes del desayuno* por parte de Juan Guerrero Zamora, director de la compañía de actores de RNE y gran impulsor de estos espacios durante muchos años. Según apunta Eduardo Rodríguez Merchán, (2014, p.269) el que podría considerarse como primer dramático de la historia documentada de TVE fue *El paraíso*, una pieza de Fernando Milchaud y cuya realización corrió a cargo también de Juan Guerrero Zamora.

Se emitió dentro de un bloque de una hora de duración junto a otros espacios (un informativo, *Un minuto cultural* y *Cine Breve*) aproximadamente entre las 23:00 y las 00:05 del 2 de enero de 1958. Fue a partir de ese año, 1958, el momento en el que comienzan de forma más relevante con la aparición de los programas como *Fila cero* (1958), *Teatro Apolo* (1958), *Teatro Real* (1958), *Gran Teatro* (1960) o *Primera Fila* (1962) que junto con *Teatro en Directo de TVE* (1958), *Teatro Breve* (1960) o *Teatro en Miniatura* (1960) marcaron las líneas generales de los teleteatros a lo largo de la mayor parte de la Dictadura: adaptaciones de obras teatrales de mayor duración, teatro breve, zarzuelas, ópera y retransmisiones desde teatros.

Con *Fila cero* (1958) se plantea por primera vez la producción y realización de una obra de teatro semanal de autores extranjeros y nacionales, con una duración que podía oscilar entre 30 y 50 minutos⁶⁸. Como responsable del espacio en tareas de realización y dirección está Juan Guerrero Zamora, procedente de la dirección de cuadro de actores de RNE. Por su parte, *Teatro Apolo* (1958) se diferencia del anterior porque se basaba en la escenificación de zarzuelas y operetas a través del uso de *play back*, cuyo responsable era Gustavo Pérez Puig procedente del Teatro Español Universitario (TEU) y realizador desde los primeros años de emisiones de TVE.

Los teleteatros hasta el inicio de la década de los sesenta, realizados en directo, se caracterizaban desde el punto de vista de la producción, por los siguientes aspectos que detalla Patricia Diego (2010, p. 14):

1. Disponibilidad de un solo plató.
2. Obras de un único acto o entremeses.
3. Uso de un decorado.
4. Grabación con dos o tres cámaras (soporte electrónico).
5. Duración de 30 minutos.
6. La única emisión posible es el directo.

⁶⁸ Aunque en este último caso, muy pocos serían contemporáneos por la censura de autores ejercida a lo largo de toda la Dictadura pero con especial énfasis en la etapa ministerial de Gabriel Arias Salgado. Al frente del programa Juan Guerrero Zamora llevó a cabo las adaptaciones de *La herida luminosa* de José M^a Sagarra a la que más tarde seguirán obras tan dispares como *La señorita de Trévelez* de Carlos Arniches, *Veneno* de Jean Maurice Parnac, o *El Molinero de Delft* de Pierre Peyrón entre otras.

7. Uso precario de la iluminación y el sonido.

A partir de 1960, el teleteatro comienza a tener mayor entidad y los programas anteriores son sustituidos por *Gran Teatro* (1960), en esta ocasión de periodicidad trimestral, con una mayor duración que el resto de programas hasta entonces, entre 90 y 100 minutos. En la revista *Tele Radio* quedan recogidas las características básicas del programa y su finalidad principal, que era la de exaltar las obras de teatro clásico y aquellas que reunieran “valores de ejemplaridad en el orden nacional histórico, social, etc.” (*Tele Radio*, nº 109, 25-31 enero, 1960, p.14). Estas palabras dejan entrever de qué forma se ejercía el control sobre la dirección y los contenidos, manifestándose en la selección de las obras representadas como *En Flandes se ha puesto el sol* (1959) de Eduardo Marquina cuya elección en palabras de su máximo responsable, Guerrero Zamora, viene determinada por “los valores heroicos y netamente españoles que lleva dentro” (*Tele Radio*, nº 109, 25-31 enero, 1960, p.14). A ésta le seguirán otras como *Hernani* de Víctor Hugo o *Julio César* de Shakespeare.

Lógicamente, a un programa que potenciara ese tipo de valores le iban a ser otorgadas unas condiciones de producción inusuales, amparándose en la especial función cultural que bajo el adoctrinamiento de Arias Salgado se perseguía. Así, en la adaptación de *Julio César* de Shakespeare, a cargo de Juan Guerrero Zamora, realizada a finales de abril de 1960, se filmaron las escenas de batallas, recreadas a quince kilómetros de Madrid.

A partir de la temporada 1961-62, comenzaron a participar otros realizadores como Pedro Amalio López o Federico Ruiz, que también se encargarán de la realización de otros formatos de dramáticos. Fue Premio Ondas en la categoría de mejor programa teatral de TVE en 1961.

Con *Gran Teatro* (1960) se producen una serie de cambios en el proceso de producción. Por un lado, se alargan las duraciones pasando de los 30 minutos a los 90 e incluso a 100. Por otro, comienzan a mezclarse formatos de captación de imágenes (cine y vídeo). Esta mezcla permitía la inclusión de exteriores rodados en cine que luego se mezclaban con las imágenes de plató en la emisión, lo que enriqueció en gran medida las producciones (Diego, 2010, pp. 14-15).

Por otra parte, al igual que en la radio, también en la televisión estaban presentes unos espacios semanales de teatro breve, *Teatro en Directo de TVE* (1958) y *Teatro en Miniatura* (1960) o *Pequeño Teatro* (1960). Se basaban principalmente en adaptaciones de diversas obras de teatro breve y cuentos como *El amor del gato y el perro* de Enrique Jardiel Poncela, *El hombre de la flor en la boca* de Luigi Pirandello, *Los tres mosqueteros* de Eduardo Inza, o *La reconquista* de José Estremera entre otras. Por ejemplo, *Teatro en Miniatura* recogía un par de obras de muy corta duración, o bien una un poco más larga. Normalmente en cada espacio se determinaba un tema, por ejemplo, la tenacidad, y se representaban obras que se relacionaran de alguna manera con ella, una fórmula que se ensayará posteriormente para las series antológicas⁶⁹. Otros programas similares, dentro de lo que sería la línea del teatro breve, fueron *La máscara y el rostro* (1961) con una duración de 15 minutos y *Platea* (1962).

Mención especial requiere el programa *Teatro de la Familia* (1962), una nueva prueba del adoctrinamiento de Arias Salgado a través de las dramatizaciones. Resulta una aportación de TVE a la “Cruzada Mundial del Rosario en Familia”, una idea puesta en marcha en Estados Unidos por el padre Patricio Peyton de la Congregación de la Santa Cruz. Partiendo del *slogan* “La familia que reza unida permanece unida”, el padre Peyton utilizará diversos medios de comunicación para propagarlo. Primero, fundamentalmente, a través de programas de radio en Estados Unidos. Cuando se tuvo noticia de lo que este padre estaba llevando a cabo, TVE en función de su servicio a los valores de la iglesia, uno de sus pilares básicos, ofreció poner un programa de esas características corriendo con todos los gastos. A Juan Guerrero Zamora se le encargó la adaptación de los guiones de los programas de radio y se ocupó también de la realización de los mismos, aunque en ocasiones se encomendaba esta última a Alfredo Castellón. Los títulos que ofrecía este espacio semanalmente no dejan lugar a dudas acerca de sus contenidos moralizantes⁷⁰. Son un claro ejemplo de cómo el dirigismo actuaba sobre los espacios no informativos: *No dejéis que el sol se ponga* de Robert Hugh O’Sullivan, en la que se tratan las peleas de los esposos, *Todas las novias son bellas* de Maurice Zimm, *Un problema de reputación* de John McGreevey, *El primero*

⁶⁹ Para este caso concreto se escogieron *El vaso griego* de Maurice Baring y *La mala memoria* de Abati y García Álvarez.

⁷⁰ Amar a pesar de una deformación física (*Todas las novias son bellas*) o la superioridad de Dios frente a los hombres (*El primero de todos*), entre otros de corte similar.

de todos de Timothy Mulvey, *Según todas las apariencias* de Roderick Peterson o *Fruto de la imaginación* de Robert Hugh O'Sullivan.

Estos programas se alternarán a su vez con retransmisiones desde escenarios de obras teatrales, óperas, zarzuelas y sainetes. Desde los años 60, la ópera adquiere gran presencia a través de *Teatro de la ópera* (1961), *Ecos de opereta* (1961) de operetas españolas y alemanas. El mismo enfoque tiene el empuje a los géneros españoles a través de programas como *Telesainete* (1962), un intento de ofrecer literatura costumbrista española a través de obras de Ramón de la Cruz, Arniches, García Álvarez, López de Silva, Ramón Carrión, etc.

2.3.1.2. Telenovelas

La telenovela o novela seriada, por su parte, se basaba en la adaptación de un texto literario, generalmente, una novela. Este tipo de obras llevaba consigo un mayor trabajo de adecuación a la dramaturgia televisiva que las obras de teatro, ya que se hacía necesario practicar una reducción, tanto de espacios como de personajes, así como la creación de un número importante de escenas dialogadas. Partiendo de una estructura narrativa mucho más extensa y del desarrollo psicológico de personajes propios de la novela, su trasvase a la emisión televisiva se realizó a través de diferentes capítulos serializados, en los que existe una continuidad de personajes, desarrollándose la acción a lo largo de los distintos capítulos.

Las primeras llegaron a la pequeña pantalla en 1958. Se trataba de adaptaciones de novelas sin que en un principio adoptaran el modelo puro de serial radiofónico diario, ya que ni el personal ni las infraestructuras -un decorado mínimo que soporta toda la emisión diaria en directo- estaban preparadas para poder emitir diariamente un dramático en continuidad. Se inicia con un formato de emisión semanal y en horario nocturno. La primera será *Oliverio Twist* (1957) cuya adaptación en capítulos corrió a cargo de Carlos Muñiz y José M^a Rincón, bajo la dirección de Mario Antolín y la realización de Carlos Muñiz. A su finalización le siguieron un conjunto de novelas llevadas a cabo por Enrique Domínguez Millán y Domingo Almendros, en un principio, adaptaciones de marcado carácter anticomunista (Baget, 1993, p. 29) como *El caso Kirov* (1959), adaptación del libro de Elizabeth Lermolo *El rostro de una víctima*

(1955)⁷¹ y, más tarde, desde la temporada 59-60, con la guerra civil española como tema central. A éstas últimas se les dará estabilidad programática e importante presencia en el horario nocturno. La primera, con un total de 14 capítulos, fue *La paz empieza nunca* (1960) de Emilio Romero, obra ganadora del Premio Planeta. *Los cipreses creen en Dios* (1960) de José M^a Gironella, con un total de 30 capítulos, *Los muertos no se cuentan* (1961) de Bartolomé Soler, *Mariona Rebull* (1962) de Ignacio Agustí y posteriormente por *El viudo Rius* (1962). Con *Los cipreses creen en Dios*, comienzan a utilizarse los primeros insertos filmados, al igual que habían hecho con algunas obras de *Gran Teatro*, para recrear los escenarios requeridos para darle fidelidad a la obra.

Aquí es donde estilísticamente se aprecia otra de las diferencias con los primeros originales, ya que ninguno de los de esta etapa contará con la posibilidad de filmados. Y es que en las novelas seriadas, más incluso que en el teleteatro, la inclusión de escenas en exteriores se va convirtiendo cada vez más una necesidad. En un principio se utilizaban fotografías como ilustraciones de este tipo de escenas y sólo posteriormente se recurrirá a filmar escenas en exteriores como ilustración u otras, que por tener un número muy importante de actores no se podían realizar en el estudio. Estas escenas se grababan previamente y se revelaban en los laboratorios de NO-DO para insertarlas en directo en el momento de la emisión. Lo curioso es que las novelas de las siguientes etapas, que no contaban con un propósito tan dirigista de exaltación de los valores patrióticos pues los intereses del régimen eran otros, volvieron a limitarse al estudio.

Desde el punto de vista de la producción, estas novelas de los primeros años se caracterizaban según apunta Patricia Diego (2010, p. 22) por los siguientes aspectos:

1. Los capítulos se graban en tiempo real.
2. La posibilidad de manipulación en el montaje es escasa.
3. Se realizan en un plató de pequeño tamaño.
4. Utilización de pocos decorados.
5. Uso de 2-3 cámaras.
6. No contemplan la posibilidad de rodar escenas de exterior en soporte cine.
7. No existe preocupación por los derechos de autor de las novelas.

⁷¹También en esta temporada después de Semana Santa y con una duración únicamente de cuatro capítulos, se preparaba otra novela de similares características a *El caso kirov*, que era la adaptación del libro, *Yo, jefe del Servicio Secreto Soviético* de Gualterio G. Krivitsky, reflexiones del autor sobre sus años en ese puesto de trabajo.

Hacia el final de esta etapa la novela irá adquiriendo una mayor entidad en cuanto a su presencia en dos franjas horarias, la de sobremesa y la nocturna. En octubre de 1962 aparece en horario de sobremesa *La Novela del Lunes*⁷². Tenía una hora de duración, se basaba en la adaptación semanal de una obra de literatura universal, realizada en los estudios de Sevilla Films, con un plató más grande que permitía un mayor número de personajes que en los primeros programas, pero con formato aún muy parecido al teatral.

En octubre de 1963 comienza el modelo de novela de emisión diaria. Novelas de cinco capítulos, emitidos de lunes a viernes, más parecido al modelo radiofónico. Según figura en *Tele Radio (Tele Radio, nº 300, 23- 29, septiembre, 1963, p.159)* se trata de una novela semanal equivalente en duración total a un largometraje y lo interesante será que comienzan a hacerse obras específicamente para ello. Se inaugura con un guión original de Manuel Pílares que lleva por título *Tres preguntas al destino* (1963). Un joven marino, pierde a su novia cuando ésta trataba de salvar a tres mujeres que se ahogaban. El joven intentará por todos los medios conocer a las tres mujeres que salvó su novia.

2.3.1.3. Los originales de ficción en soporte electrónico

En el momento en que se empieza a pensar en la posible entidad de la televisión como medio, surge la necesidad de producir programas basados en guiones originales que sean capaces de adecuarse a las exigencias del medio. A estos programas en un primer momento se les denomina de esta forma, es decir, guiones originales o bien como guión, original o programa original y serie de guión. La temprana definición del original televisivo realizada por Angelo D'Alessandro en 1960 es la de "un drama concebido y escrito expresamente para la televisión" (D'Alessandro, 1960, p. 76). Baget coincide con esta concepción. En su libro *La televisión un arte nuevo*, refiere el original televisivo como una obra concebida especialmente para televisión (Baget, 1965, p. 83).

La creación y construcción de estos guiones originales, adecuados al medio televisivo sin partir de un texto previo, suscitó diversos planteamientos y reflexiones. Al margen de compartir los códigos dramáticos de puesta en escena común a todos los

⁷² Comenzará con la novela *La casa de Troya* de Alejandro Pérez Luján.

programas dramáticos, la imitación del teatro breve parecía ser la adecuada para adaptarse a las condiciones tecnológicas de la televisión del directo. Los guiones originales presentaron, de inicio, características muy semejantes a las de la obra teatral, sobre todo las de teatro breve como los pasos, sainetes, entremeses o cuadros costumbristas. Seguir el modelo de una obra que se desarrollaba en un solo acto, era la base que en los albores de 1958 podían plantear para poderla realizar en continuidad durante 15 ó 20 minutos. Como señala Pedro Amalio López:

“(...) todo aquello que mecánicamente era viable en un escenario teatral lógicamente lo sería también en un plató de televisión, ya que el eterno problema de los tiempos reales era el mismo en ambos casos (...) el guión debía tener una estructura teatral, y solo partiendo de esa viabilidad inicial se podía empezar a pensar con sensatez en enriquecimientos de la narración buscando la proximidad al lenguaje del padre cine” (López, 1996, p.21).

Y es que a la hora de crear el original para televisión surgían una serie de condicionantes:

- El tiempo limitado por la emisión en directo.
- El pequeño espacio en el que se tenía que realizar con un único decorado.
- La ausencia de exteriores.
- La inexperiencia de los autores y realizadores.
- Considerar el modo de recepción del producto por parte del espectador.

Dichos condicionantes iban a influir en la determinación de una temática, buscando lo que no otorgaban los otros dramáticos: la vinculación con el hombre y su realidad cotidiana. En 1960 se publica en España *El guión de televisión* de Angelo D'Alessandro⁷³, uno de los primeros textos que reflexionan sobre este tipo de guiones. Para este autor, el texto para televisión debía presentar unas características propias centrando la atención en tres aspectos principales: el hombre, el diálogo y la intimidad. En ese sentido, para tener una estructura dramática adecuada, la historia debía “tener un

⁷³ Editado por RIALP es la traducción de su libro de 1958 *Lo scenario televisivo: teoria e tecnica*. Milán, Ugo Mursia-Edizioni Corticelli, 1958.

significado claro y traducir una clara concepción moral de la vida y de los hombres” (D’Alssandro, 1960, p.80). En esa línea, intimidad, sugestibilidad y ritmo eran también para Jaime de Armiñán las características básicas de todo guión televisivo original (Armiñán, 1966, p. 9). Estos aspectos que un principio se entienden como limitaciones en relación con las ficciones para cine fueron los que mejor permitieron crear los textos adaptados al medio televisivo y a su particular estética. Si es el hombre y su realidad su principal campo, los planos medios y primeros planos serán los que mejor se adecuen al mismo, resultando innecesario los planos generales tan poco atractivos en la televisión. En ese sentido se manifestaba Cayetano Luca de Tena al hablar de la concepción del drama televisivo:

“(…) en la pantalla del televisor, un rostro humano tiene, casi exactamente, el mismo tamaño que en la vida. De esta coincidencia elemental creo que debe nacer toda una concepción del drama televisivo. Y esa concepción se apoyaría fundamentalmente en la proximidad, en la intimidad. Intimidad que no sólo determinaría el tratamiento de las imágenes, sino también, y en buena medida, la proporción y el tono de las palabras” (Luca de Tena, 1976, p.67).

Reafirmando las palabras de Luca de Tena, Arias Ruiz apunta cómo a la hora de crear un guión para televisión, el autor debería evitar los planos generales en los que aparezcan muchos actores, ya que en televisión es más conveniente un número mínimo “aunque la incorporación de la filmación permita abarcar horizontes parecidos a los cinematográficos, pero que siempre aparecerán pequeños y reducidos ante el ojo humano” (Arias, 1971, p.254).

Pedro Amalio López, señala dos tendencias dentro de los guiones originales, los que se ceñían al teatro en un acto y por el contrario aquellos que utilizaban recursos narrativos más ágiles, secuencias cortas con elipsis de situaciones y diálogos y la discontinuidad argumental. Entre los primeros señala a Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Paso, José López Rubio, Noel Clarasó, Antonio Gala que escribieron casi siempre con episodios independientes. Del otro lado, señala a Adolfo Marsillach, Jaime de Armiñán, Manuel Mur Oti, Álvaro de Laiglesia (López, 1996, p.21). Estos autores tendrán mayor presencia dentro de nuestro marco temporal de estudio (1964-1975) que abordaremos en

los siguientes capítulos, concretamente en el Capítulo 4 donde profundizaremos en su trayectoria.

Por otro lado, esas mismas características le confieren la posibilidad de optar bien por un formato de producción y emisión único, más cercano al teleteatro, o bien por otro formato seriado, que será el que acabará imponiéndose en el ámbito televisivo. Así podemos hablar de diferentes tipos de guiones originales: únicos y seriados, tal y como existían en la radio. Dentro de los seriados, por un lado están las series antológicas y por otra los serializados. La principal diferencia entre los originales seriados y las novelas seriadas es que, en el caso de los originales, los capítulos son de emisión semanal y autoconclusivos.

2.3.1.4. Originales únicos

Se trata de guiones previstos para una única emisión, donde la historia comienza y finaliza dentro de la misma unidad y con duraciones entre 30 y 45 minutos en esta etapa. Son el modelo más similar al teleteatro por lo que a modo de emisión se refiere, ya que aunque se emitan en la mayoría de casos agrupadas bajo un título común, ni los autores, ni los actores, personajes o decorados tendrán continuidad fuera de esa única emisión. No son tan numerosos como los originales seriados, ni existen muchas referencias sobre los mismos en la bibliografía consultada.

A través de la revisión de la programación, hemos tenido constancia de la existencia de este tipo de guiones sin un día de emisión fija ni enmarcados dentro un programa. Es el caso de dos guiones de Antonio Farré de Calzadilla, como *La cita* (1959) emitida el 17 de febrero de 1959 o *No soy yo* (1959) emitida el 3 de marzo 1959 e interpretada por Adriano Rimoldi y Jesús Puente. Es una manifestación que desapareció en los primeros años 60 dentro de las parrillas habituales.

Otra de las vías de creación de originales únicos fue activada a partir de la puesta en marcha de un concurso de guiones tal y como se había hecho años atrás en la radio. Así, tras el recurso a otros medios para iniciar su andadura, comenzó a hacerse necesaria en la televisión su afirmación como medio resaltando su especificidad. Se quería dejar atrás la servidumbre eminentemente radiofónica y teatral existente en los guiones originales y para ello, abrió la convocatoria del Primer Concurso de Guiones en

Junio de 1958, en el que ya se establecerán unas bases que fueron configurando rasgos básicos.

En ellas se determinaba en primer lugar la duración, contemplando dos opciones: 45 y 30 minutos. En segundo lugar se limitaba el número de personajes a siete y el desarrollo de las acciones a pocos escenarios y pocos efectos especiales. Por lo tanto, a diferencia de algunos teleteatros, como era el caso de *Julio César* en *Gran Teatro* y algunas novelas en las que habían introducido exteriores con filmados, el original televisivo quedaba determinado como un formato de producción y realización austero, centrado en su mayor parte sobre el diálogo entre los personajes. Además se concibe como guión único, sin contemplar el modelo seriado, siguiendo todavía la influencia de la obra teatral, aunque ya existían tomados de la radio originales seriados.

Todas estas directrices pueden entenderse al observar que entre los miembros del jurado, al margen del Jefe de Programas de TVE, no está presente ningún autor o realizador con algo de experiencia en televisión. Se trata fundamentalmente de gentes de teatro y radio. Están presentes el Jefe de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y el Jefe de Programas en Lengua Española de Radio Nacional, con lo que la importancia de la palabra tenía que estar por fuerza respaldada. No obstante, cabe resaltar que en las bases figura la necesidad de hacer constar las indicaciones escénicas, lo que impone de alguna manera una limitación a los guionistas de radio y facilitaba el camino a la gente con formación teatral (puesta en escena) en pro de un mayor peso visual. De hecho, a partir de 1959 los guionistas de originales que procedían de la radio desaparecen, dando paso a otros con experiencia teatral como Jaime de Armiñán o Adolfo Marsillach y desde 1963 a novelistas.

El jurado es de nuevo punto de referencia al hablar de la cuestión. Las bases determinaban una temática libre pero lo cierto es que, tan sólo observando los miembros de aquel se puede entender por qué el resultado se iba a decantar por aquellos más acordes con la política imperante. Además de los ya nombrados, figuraban tres vocales designados por el Ministro de Información y Turismo (en ese momento Arias Salgado) y presididos por el Director General de Radiodifusión, José M^a Revuelta; todo sometido a la órbita del ministerio que ejercía el control de los medios de comunicación. A la televisión se trasladaron gran parte de las temáticas radiofónicas y teatrales de carácter

sentimental, moralizantes, humorísticas o de suspense, cuya pretensión era el entretenimiento permitido por el Régimen. Los dos premiados, Jaime de Armiñán con el guión *Un programa cualquiera* en la modalidad de 45 minutos y que trataba sobre la realización de un programa de televisión y Enrique Domínguez con *Jacqueline* en la de 30, sobre la decepción amorosa de un hombre maduro enamorado de una joven se convirtieron, sobre todo el primero, en dos nombres muy importantes en las futuras temporadas por sus trabajos en los originales y en las adaptaciones de novela respectivamente.

2.3.1.5. Originales seriados sin continuidad narrativa

Se presentaban agrupadas bajo un título común de una determinada temática pero sin continuidad argumental. Tan solo en algunos casos habrá continuidad de actores -que no de personajes-. Su duración será alrededor de 15 minutos hasta 1963, momento en el que se alargarán oscilando entre los 20 y 30 minutos.

En los dos primeros años encontramos un conjunto de guiones originales que comparten título, escritos por Antonio Farré de Calzadilla, como ya se ha dicho, guionista de RNE. Eran de carácter semanal y en ellos se representaba cada semana una historia diferente. Es el caso de *Escenas de la vida vulgar* (1958) dirigida por Rafael Martín González y realizada por Vicente Llosá, Alfredo Castellón y Pedro Amalio López emitida en horario nocturno los viernes. La misma estructura presentaba *Familia de extraños* (1958), dirigida por Rafael Martín González con realización de Vicente Llosá e interpretada, entre otros, por Ángeles Capilla, José Calvo, Francisco Morán y Lola Gaos o *Tu vida pudo ser otra* (1958), realizada por Domingo Almendros. Las dos últimas series que realizó Antonio Farré de Calzadilla fueron *Bromas* (1958) y *Matrimonios* (1959), con las que abandonó este tipo de espacios en TVE y su puesto será ocupado por Jaime de Armiñán y Adolfo Marsillach entre otros.

En 1959 Jaime de Armiñán, ensayó con éxito un fórmula basada en la repetición de actores pero no de personajes, reunidos bajo el nombre de un espacio con una temática semanal, que después sería muy imitado en sus series: *Galería de maridos* (1959), *El secreto del éxito* (1959). En *Galería de Maridos* (1959) el personaje principal era Bruno, interpretado por Adolfo Marsillach, y cada semana daba vida y recreaba las actitudes de un marido tipo por ejemplo, *El petulante*, *El aprensivo* o *El manazas*. Le

acompañaba en el reparto, Amparo Baró que interpretaba a la sufrida esposa. Lo particular de la misma era la presentación mirando a la cámara que realiza el personaje, el marido, antes de comenzar introduciendo la historia, al igual que el narrador radiofónico. A la par de *Galería de maridos*, se emitía *El secreto del éxito* (1959) también de Armiñán, aunque con menor trascendencia sobre el público que la anterior.

Con esta misma fórmula realizó *Galería de Esposas* (1960), protagonizada por Margot Cottens, dando vida a Julia y Antonio Ferrandis a su marido. En ella se dieron cita títulos como *La histérica*, *La llorona*, *La desaliñada* o *La pesimista*. Posteriormente, *Una pareja cualquiera* (1961) realizada por Alfredo Castellón y emitida los jueves en horario de sobremesa e interpretada de nuevo por Margot Cottens Antonio Ferrandis y Alicia Hermida. *Álvaro y su mundo* (1960) y su continuación *El personaje y su mundo* (1961) también realizada por Alfredo Castellón, fueron series de este autor de los primeros sesenta junto a *El hombre, ese desconocido* (1962) o *Confidencias* (1963) por citar algunas de las muchas que este autor llevó a cabo en estos primeros años de la década de los sesenta. La mayor parte eran series de tipos o situaciones donde se aprecia cierta influencia de los cuadros costumbristas y de reflejo crítico de la burguesía. Esta última serie, realizada por Pedro Amalio López y Marcos Reyes Andrade, se prolongó durante varias temporadas hasta 1965 con un total de 70 episodios de treinta minutos de duración⁷⁴.

En 1962, otro de los autores relevantes de la época, Adolfo Marsillach, escribe su primera serie. Ya conocido por su papel de Bruno en televisión, se estrena como guionista y actor con *¡Silencio!.. Se rueda* (1962) realizada por Pedro Amalio López. Siguiendo la fórmula de Armiñán, cada episodio tenía unos personajes diferentes y lo que unía los distintos capítulos era que cada uno estaba dedicado a un oficio del cine: productor, director, guionista etc. De similares características fue *Silencio vivimos* (1962) donde el propio Marsillach explica que en ella aplicó “la misma fórmula -crítica, ironía y humor- que había utilizado para el cine, trasladándola de un modo más amplio, a las incomprendiones y molestias de la aventura de vivir” (Marsillach, 1998, p.238).

En 1964 comenzó la serie *Mañana puede ser verdad* (1964-1965) escrita, dirigida y realizada por Narciso Ibáñez Serrador. Estaba compuesta por 15 episodios de

⁷⁴ Primera temporada: 4/10/1963-31/07/1964. Segunda temporada: 3/10/1964-26/06/1965

unos cincuenta minutos de duración con temáticas de suspense y ciencia ficción, género que no se había realizado en la producción propia de TVE hasta entonces. Estaba basada tanto en guiones originales como en adaptaciones de autores como Ray Bradbury o en ideas y argumentos de Isaac Asimov, Richard Matheson o Edgar Allan Poe (Mendibíl, 2000, pp.23-24).

Se inició con la adaptación de *El zorro y el bosque* de Ray Bradbury el viernes 12 de junio a las 23:00 hrs. Estaba interpretada por Narciso Ibáñez Menta en la gran mayoría de episodios y fue la primera serie en la que comenzó a hacer sus ya famosas introducciones de cierto carácter cómico que ya había probado con éxito en la televisión argentina. No fue el primero en hacerlo, aunque alguna vez haya declarado que la idea fue suya, pues ya lo hizo Hitchcock a mediados de los cincuenta. Lo que sí es cierto es que en TVE, si bien era costumbre algún episodio de presentación o que alguno de los personajes mirara a cámara presentando o explicando la situación que iba a acontecer, nunca hasta entonces era el director el que aparecía, incluso parodiando su propio trabajo (Mendibíl, 2001, p.24). En ese sentido se convertirá en un ingrediente que aplicará en sus series y muy especialmente en *Historias para no dormir* (1966-1968).

2.3.1.6. Originales seriados con continuidad narrativa

En este caso existía una continuidad, tanto de escenarios como de personajes, pero se emitían en episodios autoconclusivos. Fueron adquiriendo entidad sobre todo desde 1963 con la progresiva incorporación de novelistas como autores de las mismas. Su formación previa facilitaba la concepción de series que pudieran tener una cierta longitud, una continuidad sin llegar a contar con capítulos de emisión diaria.

Es el caso de *Los Tele-Rodríguez* (1958), una serie de 15 minutos escrita por Arturo Ruiz Castillo que contaba la historia de una familia con televisión, e interpretada por María Fernanda d'Ocón, Lola Gaos, Mario Antolín, Luis Morris y José M^a Tasso. Estuvo presente durante varios meses en la programación de horario nocturno.

En 1959, comienza la serie *Palma y Don Jaime* (1959) en horario nocturno, los viernes con una duración de 15 minutos. Escrita por Agustín Isern, periodista y guionista de cine, contaba el transcurrir, día a día, en la oficina de un jefe serio y su inquieta secretaria. Se trataba de una idea adecuada para llevar a televisión, puesto que

no suponía ninguna complicación en cuanto a decorados o número de personajes. Los temas eran los propios de esta circunstancia tratados en tono de humor, como la fiebre de asistencia a conferencias o el hacer crucigramas y presentaba a la mujer en un nuevo entorno laboral. Estuvo en las pantallas alrededor de un año y tuvo diversos intérpretes para los mismos protagonistas. Primero, fueron Antonio Casal y María Fernanda D'Ocón, que unos meses más tarde fueron sustituidos por José Luis López Vázquez y Elena María Tejeiro. Más tarde Pastor Serrador haría el papel de Don Jaime.

Nuevamente, una familia era el núcleo central de *Álbum de familia* (1959), escrita por Rafael Bertrand, un autor teatral y guionista de la televisión argentina. La dirección y realización fueron encargadas a Juan Guerrero Zamora. Los personajes eran el padre, la madre, hijo e hija y cada capítulo trataba los problemas típicos de una familia. Rafael Bertrand, a diferencia de lo que ocurría con la mayoría de autores en la televisión española, ya tenía experiencia en la escritura para televisión.

La otra vida de López (1960) fue otra serie escrita por Agustín Isern y realizada por Alfredo Castellón que compartía la parrilla con *El detective Martínez* (1960) una serie de humor escrita por Manuel Ruiz Castillo e interpretada por Ismael Merlo. *Holmes and Company* (1960-1961) sustituyó a la anterior con el mismo guionista e intérprete.

En junio de ese mismo año, aparece otra nueva serie de 15 minutos de duración relacionada con el tema familiar *Tercero derecha* (1960) de Remedios Orad, colaboradora habitual de la revista *La codorniz* (1941-1978). La dirección y realización corría a cargo de Juan Guerrero Zamora y contaba la historia cotidiana de una familia que acababa de comprar un piso.

Jaime de Armiñán probó también con este tipo de series con continuidad de personajes y no sólo de actores en su título *Mujeres solas* (1961) que se emitió con éxito en horario de sobremesa, realizada por Alfredo Castellón. Se mantuvo en pantalla en la siguiente temporada y estaba interpretada en ambos casos por Amparo Baró, Elena María Tejeiro, Maite Blasco y Alicia Hermida. Contaba la historia de cuatro chicas: Ester, Paula, Laura y Verónica y su vida en una residencia para señoritas donde estudian, pero, en realidad, el tema es sentimental, su relación con los hombres. En 1962 se estrenaba *Chicas en la ciudad* (1962) continuación de la anterior y realizada por

Alfredo Castellón. Tenía lugar en otro escenario, un piso en la ciudad y a las jóvenes las acompañaba una asistenta, interpretada por Rafaela Aparicio. Esta serie se convirtió en uno de los primeros *spin off* de la ficción televisiva española.

Mi hijo y yo (1963) fue otra serie escrita por Alberto Insúa y emitida semanalmente en horario nocturno. Su autor había sido también escritor para la radio y se había formado en la televisión cubana durante un año. De nuevo, dos generaciones se reflejaban en una serie de temática familiar. Una madre con apego a las tradiciones y un hijo que planteaba conflictos propios de su edad. Estos personajes estaban interpretados por M^a Fernanda Ladrón de Guevara y Juan Diego en los papeles de madre e hijo respectivamente.

También el autor teatral Alfonso Paso llegó a TVE con la serie *Acuda usted al doctor* (1961), con bastante menos éxito que sus obras teatrales. Estaba interpretada por Carlos Larrañaga y Paula Martel. La formaban dos personajes fijos, el médico y su mujer, y otros personajes secundarios para resaltar la alegría de vivir, aun padeciendo alguna enfermedad (el conformismo frente a la adversidad).

En 1963, coincidiendo con el año de despegue de las horas de dramáticos en la programación, aparecieron series que fueron incorporando nuevos guionistas procedentes del mundo periodístico y del cine, así como nuevos realizadores procedentes de este último ámbito. Así *Desde mi portal* (1963) estaba escrita por Agustín Valdivieso de Ceballos, guionista cinematográfico, y realizada por Pedro Luis Ramírez, también con experiencia previa en el mundo del cine. Los personajes habituales eran la portera Doña Manolita, el portero Társilo y una sobrina de la portera. Al margen de ellos, en cada capítulo aparecían personajes populares (actores, escritores, toreros) interpretándose a ellos mismos como una forma de acercar la actualidad a la pequeña pantalla.

Por otro lado, de manera simultánea se emitía *Las enfermeras* (1963), estaba escrita por Antonio Fos, periodista y escritor de novelas y cuentos. La realización corría a cargo de Ricardo Blasco, con experiencia cinematográfica como director. Se emitía en horario nocturno con periodicidad semanal. Contaba la historia de unas jóvenes que estudiaban para ser enfermeras y su relación con su profesor, al que admiraban. Estaba

interpretada por Nuria Torray, Perla Cristal, María Massip y Francisco Morán. Los episodios eran autoconclusivos y mezclaban el humor con el drama y el suspense.

Rosi y los demás (1963) con guión del novelista Manuel Pombo Angulo, periodista, guionista cinematográfico y ganador de un Premio Nacional de literatura. Algunas de sus novelas fueron convertidas en seriales radiofónicos por Sautier Casaseca. Estaba realizada por Marcos Reyes Andrade y contaba la historia de Rosi, una muchacha que abandona su pueblo para ir a la ciudad. Estaba protagonizada por Maite Blasco.

En definitiva, después de este repaso cronológico de los originales más relevantes de esta etapa, concluimos con esta tabla resumen que nos permite caracterizarlos en este marco temporal.

Tabla nº 4. Caracterización los originales de la etapa 1956-1964.

Clase de producción	Propia interna
Tipo de producción	Únicas y seriadas
Procedimiento de emisión	Directo y directo grabado
Soporte de producción	Electrónico/ Videográfico (sin montaje)
Lugar de producción	Estudio
Técnica de realización	Multicámara
Frecuencia de programación	Unica/ Semanal
Duración	De 15 minutos- 20-30
Estándar de producción	Medio-bajo

Fuente: Elaboración propia a partir del modelo de caracterización de programas propuesto por Jaime Barroso

Tabla nº 5. Cronología de programas dramáticos TVE 1956-1964

1957				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriados con continuidad narrativa
<i>Teatro en TVE.</i> Primer espacio dramático	<i>Oliverio Twist</i>			
1958				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriados con continuidad narrativa
<i>Fila cero</i>			<i>Escenas de la vida vulgar</i>	<i>Los Tele-Rodríguez</i>
<i>Teatro Apolo</i>			<i>Familias de extraños</i>	
<i>Teatro Real</i>			<i>Tu vida pudo ser</i>	

Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: Conformación y evolución histórica.
2. Antecedentes. El nacimiento y primeras manifestaciones del original televisivo en TVE (1956-1964)

			<i>otra</i>	
<i>Teatro en directo</i>			<i>Bromas</i>	
1959				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriadados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriadados con continuidad narrativa
<i>En Flandes se ha puesto el sol</i>	<i>El caso Kirov</i>	<i>La Cita</i>	<i>Matrimonios</i>	<i>Palma y Don Jaime</i>
		<i>No soy yo realizada</i>	<i>Galería de maridos</i>	<i>Álbum de familia</i>
			<i>El secreto del éxito</i>	
1960				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriadados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriadados con continuidad narrativa
<i>Gran Teatro</i>	<i>La paz empieza nunca</i>		<i>Galería de esposas</i>	<i>Mientras ellos trabajan</i>
<i>Teatro Breve</i>	<i>Los cipreses creen en Dios</i>		<i>Álvaro y su mundo</i>	<i>La otra vida de López</i>
<i>Teatro en Miniatura</i>				<i>El detective Martínez</i>
<i>Pequeño Teatro</i>				<i>Holmes and Company (1960- 1961)</i>
				<i>Tercero derecha</i>
				<i>Una pareja cualquiera (1960- 1961)</i>
1961				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriadados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriadados con continuidad narrativa
<i>La máscara y el rostro</i>			<i>Una pareja cualquiera</i>	<i>Los muertos no se cuentan</i>
<i>Teatro de la ópera</i>			<i>El personaje y su mundo</i>	<i>Mujeres solas</i>
<i>Ecos de opereta</i>				<i>Acuda usted al doctor</i>
1962				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriadados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriadados con continuidad narrativa
<i>Platea</i>	<i>Mariona Rebull</i>		<i>El hombre, ese desconocido</i>	<i>Chicas en la ciudad</i>
<i>Primera fila</i>	<i>El viudo Rius</i>		<i>¡Silencio!... Se rueda</i>	
<i>Teatro en Familia</i>	<i>La Novela del Lunes</i>		<i>Silencio vivimos</i>	
<i>Telesainete</i>				
1963				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriadados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriadados con continuidad narrativa
	<i>Tres preguntas al destino</i>		<i>Confidencias</i>	<i>Mi hijo y yo</i>
				<i>Desde mi portal</i>

				<i>Las enfermeras</i>
				<i>Rosi y los demás</i>
1964				
Teleteatros	Telenovelas	Originales Televisivos Únicos	Originales Televisivos Seriadados sin continuidad narrativa	Originales Televisivos Seriadados con continuidad narrativa
			<i>Mañana puede ser verdad (1964-1965)</i>	<i>Tres preguntas al destino</i>
				<i>Historias de mi barrio</i>
				<i>Pobre diablo (1964- 1965)</i>

2.3.2. Temática

El mandato de Arias Salgado al frente del Ministerio de Información y Turismo se caracterizaba por el adoctrinamiento general que pretendía realizar, utilizando los diversos medios de comunicación. En televisión la censura recaía con mayor virulencia sobre los informativos, pero la ficción también tenía su carga. En este caso, actuaba principalmente en la selección de contenidos, de autores y personal técnico. Todo ello iba a determinar una línea general de la ficción que iba ser común para todos los medios. En el caso del cine, pero aplicable como vemos al resto, Emilio García señala que la censura afectaba tanto a las historias como a las imágenes y la propia narración. En esta primera época, al menos hasta la llegada de Fraga, no se podía permitir a la sociedad comprender los defectos del sistema político y la consigna era salvaguardar y potenciar los intereses patrióticos, el catolicismo, la pureza de espíritu, la moral y la añoranza de un pasado imperialista (García, 1989, p.331). Otro tanto sucedía en el teatro con José M^a Pemán o en la radio con Sautier Casaseca.

En televisión, los intereses patrióticos y la añoranza imperialista se reprodujeron en muchos teleteatros o las novelas seriadas a las que ya se ha hecho referencia. El guión original por aquello de su relación con el hombre y su día a día, comenzó a tratar aquellos temas que, cumpliendo con la salvaguarda de la moral y el catolicismo, pudieran ajustarse a las limitaciones expresivas del formato. De ahí que hubiese dos temáticas fundamentales que se repiten en los títulos detallados. La familia y el trabajo son los más recurrentes y como hemos visto con distintas variaciones. Entre las primeras desde *Los Tele Rodríguez* (1958), *Tercero Derecha* (1960) y *Tercero*

Izquierda (1962-1963) o *Mi hijo y yo* (1963) por destacar algunas, en las que se mezclaba el humor con la moraleja y con el cuidado de la familia como máxima. Dentro de la familia se hacía especial hincapié en el matrimonio rodeado de sentimentalismo como era el caso *Galería de Esposas* (1959-1960) o *Galería de maridos* (1959-1960).

El trabajo, y sobre todo el de la mujer, como reflejo de su incorporación al mundo laboral desde los 60, fue otra temática repetitiva. Es el caso de *Palma y Don Jaime* (1959) o *Las enfermeras* (1963) y el trasfondo de *Mujeres solas* (1961) o *Chicas en la ciudad* (1962). Por supuesto, nunca aparecía ningún reflejo del mundo laboral obrero pleno de conflictos en esa coyuntura, como tampoco nada que reflejara el ámbito universitario (dos puntos candentes en oposición a la dictadura). Solo aparecían ámbitos despolitizados y aquellos que dieran la idea general de progreso que se pretendía desde la apertura de 1962 y que se comenzó a ver reflejado en el contenido de las series.

Por último, el recurso empleado al margen de estos dos temas, fue el de la recreación de los tipos, estereotipos de situaciones o personajes aunque siempre con fondo moralista, que inundaban las series de Jaime de Armiñán. Un tanto más crítica aún dentro de los tipos, fue *Silencio... se rueda* (1961) sobre los entresijos del mundo del cine, temática que pretendía servir de excusa para dar a entender, en palabras del propio Marsillach (...) que estaba acusando a un amplio sector de nuestra sociedad que parecía vivir complacida bajo el régimen de Franco” (Marsillach, 1998, p. 229) no obstante no fue en absoluto evidente ese propósito y se convirtió en un programa de éxito.

2.3.3. Rasgos estilísticos

En esta etapa conviven los espacios en directo entendidos como “el relato transmitido por televisión en el mismo momento en el que se produce el hecho y desde el mismo lugar donde se desarrolla” (Cebrián, 1978, p.189) y, desde la llegada del magnetoscopio, el relato en diferido. Aunque la llegada del magnetoscopio permitió la emisión diferida de los contenidos, aportó poco desde el punto de vista estético y de realización en ese momento. En lo que a ésta respecta, el trabajo en esta etapa está muy condicionado por el tipo de emisión.

De hecho, en ese sentido, se podría calificar a estos primeros años como la época de los reflejos, tanto por lo que respecta a los actores como a los realizadores. El directo suponía la necesidad de una coreografía entre actores, cámaras y realizador e igualmente el texto debía estar adecuado a esas condiciones. Juan Guerrero Zamora explica como:

“la emisión en directo suponía, para los actores, el aprendizaje íntegro de sus respectivos papeles y el modo de encarnación de sus personajes; para el director, llevar trazado el movimiento escénico según los encuadres previstos, armonizando su conjunto interpretativo y dispuestos todos los factores subsidiarios; para el realizador un agudo estado de alerta para los reflejos nerviosos que necesitaría según la conmutación de planos” (Guerrero Zamora, 1996, p.33).

Los ensayos eran cruciales para la realización, pero en estos primeros años estaban condicionados por la falta de disponibilidad de espacios adecuados donde llevarlos a cabo. Sólo se disponía de una jornada en plató con decorados y personal técnico. Se ensayaba días antes en una sala más pequeña que el propio decorado real⁷⁵ y se dibujaban líneas con tiza o se marcaban con sillas los espacios para que el actor pudiera tener referencias reales fuera del propio plató. El número de días dependía de la complejidad del programa. Por ejemplo un teleteatro, se ensaya durante unos quince días (Guerrero Zamora, 1996, p.33), un original seriado como *Silencio... se rueda*, se ensayaba durante 4 ó 5 días (López, 2001, entrevista personal)⁷⁶ y en eso será similar a otras series como *Palma* y *Don Jaime*. En cualquier caso, el tiempo de ensayo en general era más reducido en televisión que en el teatro. Según José Luis López Vázquez, protagonista de *Palma* y *Don Jaime* (...) “en el teatro se hacen muchos ensayos, ensayos generales, además. Esto en televisión no ocurre” (*Tele Radio*, nº 117, 21- 27, de marzo de 1960, p.14).

La labor del realizador, según Vicente Llosá comprendía tanto el trabajo mecánico como el trabajo de selección previa. El trabajo previo incluía la responsabilidad de seleccionar los actores y estudiar los decorados con el responsable

⁷⁵ En algunos casos, como el de *Galería de Maridos*, se ensayaba hasta en casa del propio Alfredo Marsillach (Marsillach, 1998. p.229).

⁷⁶ Declaraciones en la entrevista personal realizada para el presente trabajo en el Centro de Producción de Programas de Prado del Rey, en Madrid, el Miércoles 25 de Julio de 2001.

de la escenografía y de la iluminación. El trabajo “mecánico” de realización comprendía por un lado, ordenar los posicionamientos, movimientos y ángulos de cámara, y en dar las indicaciones al mezclador, a sonido para la inclusión de fondos y la gradación de sonidos (Llosá en Armiñan, 1963, p.34).

El planteamiento de la realización llevó consigo reflexiones de los propios realizadores sobre las características del nuevo medio y los requerimientos que debían y podían seguir “por diferenciarla del cine, del teatro y de la radio en busca de su propia sustantividad: ese concepto enigmático, insuficientemente desvelado que llaman “lo televisivo” (Llosá, 1963, p.34).

Vicente Llosá a este respecto señalaba sobre la televisión que

“Toma del teatro la continuidad y la inmediatez de un espectáculo con reglas clásicas, que ha de representarse <<de carrerilla>> aún con equivocaciones. Del periódico, la actualidad y composición. De la radio, la infraestructura orgánica y técnica, como resultado de su vasallaje ante <<su majestad>> la electrónica. Del cine, la base plástica o pictórica- las imágenes planas sobre una pantalla luminosa- y, sobre todo, su perceptiva, su lenguaje, su forma de relatar, su manera de contar un argumento con aquellas imágenes” (Llosá, 1963, p.35).

Para Guerrero Zamora (1996, p.36) el nuevo lenguaje para la televisión se situaba entre lo teatral y lo cinematográfico y sin negar esta vinculación, detallaba como particular de la televisión en lo relativo al trabajo actoral, el necesario control del gesto. También destacaba la planificación y la posibilidad de la gradación de escenas en planos, dejando de lado el plano general característico del teatro. En lo que respecta al cine, apuntaba cómo en televisión se reducía la posibilidad de cambio de escenario, se reducía igualmente la escenografía y el tamaño de los planos derivado de la diferencia del tamaño de pantalla que obligaba a “mantener la planificación un grado o varios por encima de la correcta cinematográfica” (Guerrero Zamora, 1996, p. 36).

Como ya hemos enunciado en el planteamiento de nuestra hipótesis, Pedro Amalio López (1996, p.23) señalaba que existían dos concepciones a la hora de realizar los programas en estudio. Por una lado una más teatral en la que el decorado seguía teniendo tres lados y la posición del espectador era muy similar a la que ocupa en el teatro, con el sofá en el centro y puertas laterales que permitieran la entrada y salida del

decorado. Ello reducía la realización únicamente a una organización de movimiento de los actores por la escena como ocurre en el teatro, una realización más *televisiva* (Bueno, 1989, p.55). En ese sentido se realizaba poca adecuación a las características del nuevo medio, manteniéndose bajo la servidumbre del teatro, de forma que el uso del medio televisivo era prácticamente como canal difusor de una representación.

Por el contrario había otra concepción en la que lo más importante era la cámara y ella era la que definía el objeto de interés dentro de un decorado con ruptura de líneas y falseados y en ocasiones menos realista, en definitiva más *televisual* (Bueno, 1989, p.55). Aplicable como vemos a la propia realización del guión. Estaba muy en función también de los autores del guión y del tipo de escrito y de la pericia del realizador.

No faltaban de todos modos, numerosos problemas con la iluminación que en los primeros tiempos se encontraba con proyectores en el suelo y una iluminación general que únicamente se utilizaba para que todo el espacio se viera.

Pese a que la llegada del magnetoscopio, en septiembre de 1960 supuso un notable avance técnico para los dramáticos, en lo que podría facilitar un acercamiento hacia la discontinuidad cinematográfica, resulta inservible el alcance de ese objetivo. No era posible el montaje o la edición electrónica tal y como hoy se conoce, sino que era necesario el corte físico de la cinta que además, ofrecía una problemática con el sonido por lo que el principal trabajo de realización se hacía con la puesta en escena, donde podían darse las posibilidades anteriormente descritas. Sirvió en un primer momento para eliminar algunos errores cometidos y para variar el orden de las secuencias en la grabación, todo ello no exento de importantes limitaciones. La primera ayuda fue la posibilidad de permitir repeticiones, en el caso de que hubiera habido algún error. Había que aprovechar el fundido en negro para poder cortar ya que sobre negro el corte se realizaba en mejores condiciones. Por lo tanto, había que esperar el consiguiente fundido para poder parar y repetir.

La falta de acceso a los programas originales dificulta enormemente la posibilidad de análisis estilísticos. No obstante en la revista *Tele Radio* hemos podido encontrar testimonio escrito de la puesta en escena de la adaptación del original para televisión escrito por Reginald Rose *Doce hombres sin piedad*, llevado a cabo por Guerrero Zamora en enero de 1961 (*Tele Radio*, nº 162, 30 enero- 5 febrero, pp. 10). La

revista recoge el plan de cámaras, que resulta ser un valioso testimonio sobre el trabajo de la puesta en escena con recursos mínimos e indicador de una forma de trabajo en la que se busca huir de un modelo teatral. La pieza basa su potencial en el diálogo y transcurre en una habitación con dos estancias en las que doce jurados se encuentran reunidos deliberando sobre la inocencia o culpabilidad de un acusado. Estos doce hombres se encuentran sentados alrededor de una gran mesa y tan solo hablan, o a lo sumo, realizan movimientos por dentro de la habitación.

En esta versión⁷⁷ el reparto era el siguiente:

- Ramiro Benito -Jurado nº 1
- Fernando Anguita -Jurado nº 2
- José Bódalo- Jurado nº 3
- Ángel Menéndez-Jurado nº 4
- Alfonso Gallardo- Jurado nº 5
- Manuel Torremocha- Jurado nº 6
- Joaquín Escolá- Jurado nº 7
- Jesús Puente- Jurado nº 8
- Antonio Moreno- Jurado nº 9
- José Clavo- Jurado nº 10
- Mario Moreno- Jurado nº 11
- Ignacio de Paúl- Jurado nº 12

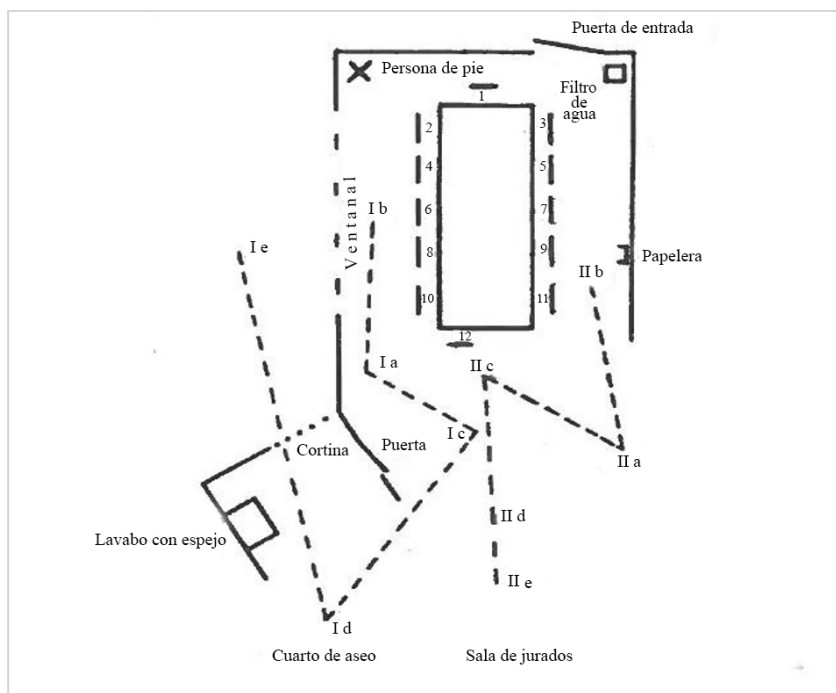
La traducción de la obra corrió a cargo de Enrique Rincón y la adaptación y realización fue responsabilidad de Juan Guerrero Zamora. Se llevó a cabo con dos cámaras. Bernardo Ballester fue el encargado de los decorados y César Fraile de la iluminación. Como ayudante de realización estaba Federico Ruíz que ocupó durante varios años este puesto junto a Guerrero Zamora antes de pasar a ser realizador.

Según Guerrero Zamora, esta adaptación presentaba tres problemas. El primero era el ritmo, ya que al tratarse de una obra en la que la acción era escasa y el peso era mayoritariamente del diálogo, éste debía de ser ameno para el público. Otra dificultad era la diferenciación de tipos en función de la personalidad de cada cual y por último,

⁷⁷ En 1959 ya se había llevado a cabo otra versión también por parte de Guerrero Zamora y se continuó haciendo en años posteriores.

existía una gran complejidad en los desplazamientos de cámara y en la obtención de variedad en la planificación (*Tele Radio*, nº 162, 30 enero- 5 febrero, pp. 11).

De hecho la dificultad estribaba en el número de personajes a cubrir con diversas escalas de plano tan sólo con dos cámaras. De ahí que el realizador tuviese que plantear el movimiento de las mismas como opción necesaria. Sólo se disponía de dos cámaras, cada una de las cuales tenía cinco posiciones distintas. La cámara 1 estaba enclavada en el trípode y cubría la parte izquierda del decorado, así como encuadres diversos de los jurados. Al no tener posibilidad de movimiento tenía que ser trasladada a sus posiciones en el momento en que la otra cámara ofreciera su imagen. La cámara 2, por su parte, poseía una pequeña grúa para el movimiento y proporcionaba planos de la sala y de los jurados así como planos del aseo y de la puerta.



La cámara I como vemos, tenía un total de 5 posiciones distintas (a, b, c, d y e) y la cámara II un total de 4 (a, b, c y d). Esta última cámara, la II, se desplaza sobre una grúa lo que le permite además del movimiento, corregir y rectificar encuadres. La cámara I está fija sobre trípode y se traslada de sitio cuando no está dando ninguna imagen en programa. La cámara II en las posiciones IIa, IIb y IIc cubre diversos puntos de vista de la Sala de Jurados, al igual que la cámara I también en esas mismas posiciones Ia, Ib y Ic. El cuarto de aseo está cubierto tanto por la cámara II en

posiciones IId y IJe y la cámara I en la posición Id. Desde la posición IId se encuadra el espejo a través del cual se ve la imagen reflejada de la puerta de acceso al mismo y cuando se encuentra abierta, una parte de la sala de jurados.

Por su parte, la cámara en la posición Id se traslada en pocos segundos a la posición Ie para encuadrar a través del ventanal y obtener una mayor riqueza de planos. Para poder hacerlo, la cámara tiene que atravesar una parte del decorado por una cortina que simula una pared instalada al efecto.

Este sería un ejemplo de la realización efectuada de modo *televisual*, aprovechando todas las posibilidades que el medio aporta, sin tener que acudir a una realización más teatral que se habría resuelto con una cámara fija en plano general haciendo desplazarse a los actores, dejando que la otra tomara únicamente planos cortos de los personajes con la consiguiente pérdida de ritmo que ello supondría respecto a la anterior. Con respecto al modo de realización opuesto al anterior, el *modo televisivo*, las únicas referencias que podemos tener de la puesta en escena provienen de las fotos publicadas en los libros sobre guiones, ante la falta de los documentos audiovisuales originales. No se trata de imágenes tomadas desde el punto de vista de la cámara pero sí que nos permiten valorar aspectos relativos a la distribución del espacio y la disposición de los personajes en la escena.

Las cuatro imágenes siguientes pertenecen a diversas series de Jaime de Armiñán contenidas en el libro *Guiones de TV* (1963).



Imagen 1. Serie *Galería de maridos*



Imagen 2. Programa *El personaje y su mundo*



Imagen 3. Serie *El personaje y su mundo*



Imagen 4. Serie *Galería de maridos*

Las siguientes pertenecen al libro de la serie *Tercero Izquierda* (1963) de Noel Clarasó.



Imagen 5. Serie *Tercero izquierda*



Imagen 6. Serie *Tercero izquierda*

Vistas así agrupadas podemos observar muchas similitudes en la distribución de los elementos de la escena, especialmente en las imágenes 3, 4, 5 y 6. El sofá es el elemento central, en él se sitúan los personajes alrededor de una mesita para el café y la disposición general es la de “caja italiana”. Con esta colocación y las escasas dimensiones del plató que se aprecian se puede adivinar la existencia de una planificación en la que se respeta la cuarta pared y con apenas espacio para poder plantear la ruptura de la misma.

Capítulo 3

LA CONSOLIDACIÓN DE LA FICCIÓN DE PRODUCCIÓN PROPIA EN TVE (1964-1975)

CAPÍTULO 3. La consolidación de la ficción de producción propia en TVE (1964-1975)

3.1. Marco histórico

La presente etapa arranca en una coyuntura de crecimiento económico, propiciada por las acciones emprendidas por parte del Gobierno tecnócrata en la etapa precedente, apoyado por las instituciones internacionales de la órbita estadounidense. No obstante, pese a tratarse de un período de bonanza económica, la ausencia de libertad cultural y política generará un aumento de malestar y conflictividad social representativo de la contradicción presente entre una sociedad que se va industrializando y modernizando poco a poco y su existencia dentro del marco de un régimen dictatorial y no democrático (Fusi & Palafox, 1997, p.317).

El cambio de Gobierno de 1965 supuso el acceso al poder de la tecnocracia franquista a puestos claves del Estado. Laureano López Rodó, al frente del nuevo Ministerio de Planificación y Desarrollo, será el artífice de la aplicación de los tres Planes de Desarrollo⁷⁸ cuyos objetivos sobre el papel, se concretaban en la elevación del nivel de vida, mejoras en la distribución de la renta y la promoción del desarrollo industrial. La aplicación de estas acciones a corto plazo traerá consigo los efectos típicos de una sociedad que se industrializa rápidamente: masivas inmigraciones del campo a la ciudad, crecimiento desbordado de éstas, fin de la agricultura tradicional, emigraciones de trabajadores al extranjero, incorporación de la mujer al trabajo y un alza considerable en los índices de consumo. La liberalización económica y la desideologización serán dos de los aspectos básicos del camino del régimen a partir de entonces. En la tríada de objetos de consumo masivo - electrodomésticos, automóviles y televisores – éste último destaca especialmente. Sólo el 1% de los hogares dispone de televisión en 1960, en 1966, será un 32% (Foessa, 1966 en Biescas & Tuñon de Lara, 1985, p.393). El televisor, inicialmente un objeto de prestigio social, pasa rápidamente a ocupar el ocio de la mayoría de los españoles. Las acciones para el desarrollo de la televisión que emprenderá el régimen en estos años pretenderán potenciar la capacidad de influencia social del medio y afinar su instrumentalización para ajustarla de manera eficaz al cumplimiento de sus intereses (Barroso & Tranche, 1996, p.50). Las primeras teorías sobre los medios de comunicación

⁷⁸ El Primer Plan de Desarrollo para el período 1964-1967 estuvo vigente hasta 1969 fecha en la que se aprobó el Segundo Plan. En 1972 se aprueba el Tercer Plan que desapareció en 1976 junto a su Ministerio.

de masas les atribuían un poder omnímodo, ya fuera desde el deslumbramiento que motivó que Goebels se fijara en ellos como potencial herramienta de manipulación, o desde la perspectiva de denuncia de la Escuela Crítica de Franckfurt. Pero a esta primera mirada le siguió un modelo que entendía que los medios de comunicación de masas tenían un efecto limitado. Éstas son las teorías del 2-step flow (Lazarsfeld, 1944; Katz&Lazarsfeld,1955), la teoría del refuerzo (Klapper, 1958) o la teoría de los usos y gratificaciones (Katz, Glumbler, Gurevitch, 1974). Estas teorías, las que respondían a un modelo de medios de comunicación con efectos limitados, venían a decir que los efectos sólo se producían en aquellos más informados (los líderes de opinión), que en general los medios eran eficaces fortaleciendo ideas o creencias ya presentes y que esos medios, su consumo o influencia, dependía del uso que se le diera y que la gente evitaba el conflicto. Pero en los sesenta, y precisamente con la popularización de la televisión, se volvió a pensar en la gran capacidad de modelado que tenían los medios y se desarrollaron teorías como la del cultivo (Gerbner, 1968), la de la agenda-setting (McCoobs y Shaw, 1968; McQuail, 1987; Watson, 2003) y la Teoría de la espiral del silencio (Noelle-Neumann, 1973). Por eso el Gobierno franquista vio con buenos ojos la popularización del medio para poder instrumentalizarlo.

Los cambios económicos irán acompañados de un importante cambio sociológico. Desde 1963, el nuevo movimiento obrero no dejó de crecer ni de presionar al poder hasta el final. De hecho, la conflictividad laboral pasó del 38,8% en 1965 al 59,1% en 1969 (Juliá,1999, p.192). A esta situación se suman, desde 1965, otros frentes importantes: movilizaciones estudiantiles, las primeras manifestaciones nacionalistas vascas y catalanas en la calle, la existencia cada vez mayor de serias alternativas de oposición política y el enfriamiento del apoyo de la Iglesia Católica.

La respuesta del régimen se limitó a la aplicación de dos recursos básicos de control, la acción, por represión policial, y la prevención, mediante la educación acrítica y la despolitización de la población. La televisión en pleno crecimiento y con un nivel de aceptación social cada vez mayor se presentaba en esta coyuntura como vínculo entre el poder único, transmitiendo y maquillando una España ideal y amagando las tensiones sociales que estaba experimentando la población de la España real, de ahí que en estos años se potenciará como nunca su desarrollo teniendo en cuenta los altos niveles de aceptación social que estaba consiguiendo.

Pese a todos los esfuerzos desplegados, a diferencia de la etapa anterior de fortaleza del régimen, éste entra en crisis al vivir su propia fractura ideológica con sectores de oposición interna muy diferenciados. Las medidas que los más aperturistas pudieron ir introduciendo en los 60 con un sentido liberalizador, eran motivo de crítica por el sector más inmovilista en aspectos como la apertura en los temas de prensa (Ley de Prensa de 1966)⁷⁹, la propuesta de un sindicalismo independiente del Estado o el supuesto laxismo moral que se permitía (Tusell, 2005, p. 226-227).

El año 1967 será un momento clave en la evolución del franquismo. Se produce la institucionalización del régimen con la promulgación de la *Ley Orgánica del Estado*. Definía el Estado español como una monarquía a la que sólo se accedería tras el período de mandato del Jefe de Estado coetáneo, el general Franco. Impulsada por los sectores más aperturistas del régimen, la nueva ley, entre otras cosas, creaba la figura del Presidente del Gobierno separada de la del Jefe del Estado y reconocía la libertad religiosa. En julio de 1969 se produce el nombramiento del príncipe Juan Carlos de Borbón como sucesor a la jefatura del Estado en condición de rey. Se establecen en ese momento, por tanto, las bases legales que permitirán, años más tarde, la transición hacia la democracia.

En 1969 un suceso cambiaría la mayor parte del equipo del Gobierno para formar el llamado “gobierno monocolor” por el gran número de tecnócratas que acceden a las diferentes carteras. Fue el del fraude de la empresa Maquinaria Textil del Norte de España, S.A. (MATESA)⁸⁰ en el que se vieron implicados los ministerios económicos en poder de los tecnócratas, con las consiguientes destituciones y procesamientos de varios de los ministros económicos. Según Tusell (2005, p.228) en ese momento comenzó a gestarse una unión entre protesta política, social y profesional nunca tan evidente hasta la fecha. El recurso de supervivencia del franquismo fue el nombramiento de Carrero Blanco en 1973 como Jefe de Gobierno y presumible futuro timonel hacia el advenimiento de una monarquía postfranquista, acompañado de un nuevo cambio de

⁷⁹ La Ley de Prensa favoreció la aparición de nuevas publicaciones y un trato más abierto de los temas de interés, aunque contenía numerosas cautelas pues seguía reservándose el derecho de inspeccionar la inscripción de los diarios o el secuestro de publicaciones (Tusell, 2005, p.221).

⁸⁰ Desaparecen miles de millones que le habían sido concedidos como subvención para la exportación del telar IWER a través del Plan de Desarrollos sin que las exportaciones llegaran a realizarse.

gobierno. Un atentado de la banda terrorista ETA el 22 de diciembre de ese mismo año acabó con su vida y también con la que iba a ser la última esperanza del régimen.

El nuevo Jefe de Gobierno, Arias Navarro, mantuvo cierta estabilidad aunque muy débil, que duró hasta que finalizó la bonanza económica internacional con la crisis del petróleo de ese mismo año. La definitiva pendiente hacia el final tiene en las resoluciones jurídicas del régimen un buen referente. Entre 1970 y 1975, cuatro casos escalonan la caída del franquismo: los conocidos como “El proceso de Burgos (1970), el caso de Salvador Puig Antic (1973), el "Juicio a los Terroristas de ETA y FRAP" y el de "Los del 1.001" (ambos de 1975) que produjeron una ola de protestas dentro y fuera de España. El amargo despertar del sueño franquista supuso la reacción generalizada de la sociedad española contra un régimen que estaba en una irremediable crisis política anterior a la desaparición física de Franco.

3.2. Marco televisivo

3.2.1. Aspectos político-institucionales

Los años de crecimiento económico tienen su correlato en el ámbito televisivo. Se asiste a la expansión y desarrollo de TVE en todos sus niveles: técnico, expresivo y sociocultural. En los once años que transcurren desde la inauguración del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey, el 18 de Julio de 1964, hasta la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, pasarán por el Ministerio de Información y Turismo cinco ministros: Manuel Fraga (1962-1969), Alfredo Sánchez Bella (1969-1973), Fernando Liñán (1973-1974), Pío Cabanillas (1974-1975) y León Herrera (1975). Los cambios son representativos de la crisis y lucha interna entre las familias del régimen. La consigna común, aplicada con mayor o menor diligencia en función de la corriente más inmovilista o más aperturista a la que pertenezca cada uno, será la de mantener la defensa del régimen y la idílica realidad por él proyectada a través de los medios de comunicación pero, sobre todo, a través del televisor. En ese sentido, como señala Vázquez Montalbán, el crecimiento de TVE y su conversión en un servicio nacional significó la

“posibilidad de avalar el mensaje centralizado y unilateral con la imagen irreprochable, posibilidad de crear una total coherencia de comunicados: desde el montaje de las noticias del telediario hasta las propuestas tele-míticas de los héroes aliados de los telefilmes norteamericanos”
(Vázquez Montalbán, 1973, p.63)

Para ello se apoyarán en los Directores Generales de Radiodifusión: Jesús Aparicio Bernal, (1964-1969), Adolfo Suárez (1969-1973), Rafael Orbe Cano (1973-1974), Juan José Rosón (1974) y Jesús Sancho Rof (1974-1975). Los primeros años corresponden al mandato en el ministerio de Manuel Fraga. La necesidad de ofrecer la percepción social de cambios modernizadores introducirá ciertas medidas de carácter aperturista, como la promulgación de la Ley de Prensa en 1966. Fraga es consciente de la potencialidad del medio televisivo como instrumento de propaganda y centrará una gran cantidad de esfuerzo en su desarrollo.

Así, Manuel Fraga desde el Ministerio de Información y Turismo y Jesús Aparicio Bernal desde la Dirección General de Radiodifusión y Televisión se convertirán en los principales artífices de la expansión de la televisión en nuestro país. El primer paso más destacado será la inauguración del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey (1964) como culminación de la Campaña de Celebración de los XXV años de Paz. El segundo, el lanzamiento de la Segunda Cadena de emisión en UHF (oficialmente, el 15 de Noviembre de 1966) como canal complementario para la emisión de programas educativos y culturales. Otra de sus acciones más significativas será la creación, a partir de 1964, de la red nacional de Teleclubs⁸¹, con la intención de utilizar la televisión como vehículo de acercamiento de la educación y la cultura popular a aquellas zonas más necesitadas, aunque en opinión de Jesús García Jiménez, la finalidad de los mismos se aproximaba más al ámbito político que al educativo (García Jiménez, 1980, p.364).

Igualmente, se encargarán de iniciar y potenciar la expansión internacional de TVE que se traducirá en una continua y exitosa participación en festivales internacionales de televisión (en los apartados de ficción y musicales) y en eventos de carácter globalizador, como la colaboración en la emisión inaugural de la *Mundovisión* a través del satélite *Early Bird* (1965).

Dentro de nuestras fronteras, paralelamente se llevará a cabo un proceso de desarrollo interno que repercutirá en beneficio de la imagen de TVE. Por un lado, la

⁸¹ Los teleclubs eran una variante de los cineclubs que habían surgido en Francia después de la Segunda Guerra Mundial y que habían derivado, entre los movimientos católicos progresistas, en teleclubs especialmente en zonas rurales en las que los habitantes no solían poseer televisión propia. Los programas televisivos se veían en comunidad y eran presentados por un monitor que después actuaba como moderador en un debate si el contenido educativo lo permitía. El Ministerio de Información y Turismo costeaba la creación del local cedidos por los ayuntamientos. Se creó además un grupo de estudios interdisciplinar de técnicas audiovisuales (GESTA) destinado a promover la creación de la red de teleclubs que los definía como “una asociación voluntaria para la promoción de la cultura mediante hogares adecuados, en los que el uso de la televisión y otros medios audiovisuales, rodeado de medios de lecturas y otras formas culturales, crean un clima de coloquio creador entre los asistentes” (Gesta, 1965, en Baget, 1993, p.142).

creación del Servicio de Formación (1964), la Orquesta Sinfónica de la Radio y la Televisión Española (1964), el Servicio de Programas para el Exterior (1965) y la Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión (1967). Por otro lado, se iniciará la edición de varias colecciones de libros (manuales de divulgación, ensayos y estudios), así como la organización de diversos encuentros o Semanas Internacionales de Estudios sobre temas relacionados con el medio cuya repercusión otorgará una mayor legitimación a su imagen⁸². La intención subyacente de todas estas actividades está representada en las palabras del propio Manuel Fraga, en el prólogo de uno de los libros editados por el propio Servicio de Formación de TVE en 1965, *La realización en televisión* de Joaquín de Aguilera Gamoneda. En él, asegura que TVE no iba a escatimar medios ni esfuerzos para contar con el material docente adecuado, destinado a la formación de profesionales consciente de la importancia de la televisión como “medio de información, vehículo de formación y de cultura y prodigioso espectáculo” (Aguilera, 1965, pp. 9-10).

En 1969, tras el escándalo MATESA, el llamado “gobierno monocolor” llevará al frente del Ministerio de Información y Turismo a Alfredo Sánchez Bella y en la Dirección General estará Adolfo Suárez, que ya había desempeñado el cargo de Director de la Primera Cadena de TVE. Bajo el mandato de Sánchez Bella, a diferencia de la tendencia ligeramente aperturista de los anteriores responsables, los cambios se ralentizan con mayores medidas de control y burocracia⁸³ como defensa de un régimen ya fuertemente resentido (García Jiménez, 1980, p.523). Lo más destacado será el inicio de una tímida y limitada descentralización, al crearse los centros regionales de Santiago, Bilbao, Valencia, Sevilla y Oviedo, carentes de producción propia y con funciones de corresponsalías de informativos, dependientes única y exclusivamente del Gobierno central⁸⁴.

⁸² I Semana Internacional de Estudios Superiores de Televisión celebrada en León en julio de 1966, la II semana en Santiago de Compostela en 1967, III Semana Internacional en julio de 1968 en Zaragoza, IV Semana Internacional en diciembre de 1975. (La última será en 1977 en los años de la transición).

⁸³ Manifestada entre otros aspectos en la Orden de 17 de enero de 1970 -completada por otra del 27 de enero 1971 y del 14 de julio de 1973-sobre el Servicio de Control de Emisiones Radioeléctricas, que había sido creado en 1962. Dividió el territorio en Diez Inspecciones regionales para controlar de manera más eficaz. Igualmente, crea por Orden el 16 febrero de 1970 el Consejo Editorial y de Gerencia de la Prensa y Radio del Movimiento que será encargado de determinar criterios y supervisar “acción doctrinal, política, técnica, financiera, económica y administrativa (García Jiménez, 1980, p. 523).

⁸⁴ De los centros territoriales sólo el de Cataluña tendrá desconexión con programación propia aunque limitada a dos programas al mes, uno de ellos un dramático.

La gestión de los tres últimos responsables del Ministerio y de la Dirección General, se caracterizará por ser breve y paralela al discurrir de la propia dictadura. A excepción del equipo formado por Pío Cabanillas y Juan José Rosón, el resto ejercerá un refuerzo de orden ideológico frente a las constantes críticas públicas, reafirmando la normalidad y estabilidad del ya sentenciado franquismo.

3.2.2. Aspectos económicos y organizativos

En el período de referencia, las perspectivas de consumo hacen posible que la publicidad se mantenga como principal fuente de financiación de la televisión, ayudada de nuevo por otra intervención política. Desde el 1 de enero de 1966 desaparecerá el impuesto sobre uso y tenencia de receptores ya que la televisión se considera un medio eficaz para la difusión de la cultura entre las masas. Con la eliminación del impuesto se pretende impulsar su popularización. El 11 de junio de 1964 se aprueba la ley que crea el Estatuto de la publicidad y en 1969, la buena marcha del mercado publicitario y el desarrollo de TVE, determinan la creación de la Gerencia de publicidad. Se dejó atrás el sistema de explotación por las agencias de adjudicatarios y se pasa a una nueva modalidad de contratación en la que TVE es la única que fija los precios en cada bloque de programación. Este sistema ofrecerá un incremento de ingresos que en 1973 alcanzan la cifra de 892,4 millones de pesetas, 5.361.027,97 de euros (Gorostiaga, 1976, p.256).

No obstante, ya en 1968 comenzarán a hacerse notar los primeros indicios de inflexión en lo que al funcionamiento económico-administrativo se refiere, pues por primera vez el ejercicio del presupuesto se cierra sin déficit pero también sin superávit (Ministerio de Cultura, 1978, p.41). Son los primeros síntomas de un proceso irreversible hacia una situación financiera deficitaria debido a la ausencia de recursos de financiación complementarios a la publicidad (Pérez Ornia, 1986, p.377) y por la cual a partir de 1976 comenzará a recibir asignaciones anuales procedentes de los presupuestos generales del Estado.

La extensión y crecimiento del servicio comportan el establecimiento de una serie de estructuras en diversas reordenaciones de la Dirección General y la promulgación de numerosas normas, pero ninguna con el rango de ley, dejando el camino abierto para el control del medio, de su programación y de sus recursos humanos. Lo más destacado estructuralmente será la creación en octubre de 1973 del servicio público centralizado

(RTVE) integrado por TVE y las redes de RNE como un intento de conferir mayor “legalidad” a la radio y la televisión.

Por otra parte, las modificaciones más significativas dentro del funcionamiento interno de TVE serán, por un lado, con Fraga y Aparicio Bernal, la creación de una Junta de Televisión en febrero de 1964⁸⁵ y de diez Comisiones Asesoras de Programación, una para cada uno de los géneros de programas, así como la creación de la Subdirección General de Televisión, a cargo de Luis Ezcurra⁸⁶.

Las comisiones Asesoras se crean en mayo de 1964, dependientes de la Comisión Permanente de Programación (delegada a su vez de la Junta de Televisión Española). Estaban formadas por setenta vocales y presididas por el Subdirector General de Televisión, Luis Ezcurra y Juan José Rosón como Secretario General, cargo que tiempo después sería ocupado por Adolfo Suárez. Existía por un lado una Comisión de Horarios y otras tantas en función de cada género de programas: Dramáticos, Variedades, Actualidad, Selección de Guiones Originales, Programas cinematográficos, Musicales, Educativos y Culturales, Infantiles y Deportivos (*Tele Radio*, nº 335, 25-31 mayo 1964, p.17). Dentro de estas Comisiones se encontraban personalidades y profesionales del medio vinculados al régimen (Parés, 1981, p.58). Su cometido principal era el de ofrecer asesoramiento sobre los contenidos de los programas con el objetivo de “lograr una perfecta dosificación entre los valores sociales, artísticos recreativos, culturales o morales de los programas” (Ezcurra, 1966, p.11). La componían un número variable de miembros -entre cuatro y diez- que se reunían dos veces por semana para revisar y hacer una crítica de la programación de la semana anterior y las propuestas de nuevos programas. De esa forma, según Pedro Amalio López⁸⁷, se pretendía controlar la dirección de todos los programas sin que altos directivos, como ocurría en la etapa anterior, tuvieran en principio que dedicarse a ello, dentro de una estructura que cada vez es más grande y más difícil de ser controlada.

Igualmente, el 20 de julio de 1966, al crearse la Segunda Cadena se reestructura el organigrama con la desaparición de la Jefatura de Programas que da paso a dos

⁸⁵ Englobaba profesionales representativos de la programación técnica y administrativa. Pretendía sentar las bases de una organización autónoma de TV pero fue una junta asesora no decisoria y en la orbita política general de la Dirección General (García Jiménez, 1980, p. 355).

⁸⁶ Puesto en el que permanecerá -aunque con cambios en su denominación- hasta la llegada de Calviño como Director General de RTVE en la etapa socialista.

⁸⁷ Entrevista personal realizada el 25 de julio 2001 en Madrid.

Direcciones de Cadena. El cargo de la primera le corresponderá a Adolfo Suárez que ya había sido jefe de Programas durante un año y para la segunda será Salvador Pons, hombre del Ministerio de Información y Turismo y productor de la serie *Conozca usted España* (1966-1969). La labor de este último al frente de la cadena iba a ser particularmente beneficiosa para el nivel de calidad de la programación y es que, como señala Palacio, “su modo de producción y la manera de concebir el trabajo creativo están en el origen del saber hacer característico de la segunda cadena” (Palacio, 2001, p.126). En ese sentido dio entrada a un nuevo grupo de realizadores procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y se llevaron a cabo programas de tipo cultural y en algunos casos, experimental también, más acorde con el cometido de una televisión pública (Barroso & Tranche, 1996, pp.51-52) y de clara vocación innovadora, aspectos en los que suelen coincidir la mayor parte de estudiosos del medio (García Serrano, 1996, p.75). Todavía con Manuel Fraga al frente del Ministerio, en 1969 se creó el Consejo de Programación y se reorganizaron las Comisiones Asesoras creadas en 1964 (BOE, 24 de octubre de 1969, nº 255, pp. 16593-16594) ⁸⁸. En ese sentido, para llevar a cabo su función de asesoramiento en la orientación de los programas a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, las Comisiones Asesoras se reajustaron de la siguiente manera:

- El consejo de programación.
- La comisión permanente de programación.
- El seminario de programas religiosos.
- Los grupos de trabajo de programación.

Las actividades del Consejo de Programación y los grupos de trabajo eran coordinadas por el Presidente del mismo, asistido por el Secretario General. El consejo estará formado como máximo por 25 personalidades destacadas de la cultura, política y economía españolas. La elección del mismo le correspondía al Ministerio de Información y Turismo a propuesta de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión. Su misión será el asesoramiento de las líneas básicas de la programación y el conocimiento de las actividades, tanto de la comisión permanente, como del seminario de programas religiosos y los grupos de trabajo de programación.

⁸⁸ Por orden de 21 de octubre de 1969.

Por su parte, la Comisión Permanente de Programación tenía como funciones esenciales el estudio de los cuadros generales de programación y formular las propuestas de coordinación de la programación de la primera y de la segunda cadena. Estaba formada, en este caso, por personal más vinculado con el mundo de la radio y la televisión a diferencia de lo que sucedía con el consejo de programación. Estaba presidida por el Subdirector general de Televisión y como Vicepresidente, el Secretario General de TVE. Además, formaban parte de ella el Director de la Red de Emisoras de Radio Nacional, el Jefe de la Sección Central de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, el Jefe del Gabinete de Promoción Exterior, el director de No-Do, los directores de las dos cadenas de televisión y sus adjuntos, el Director de los Servicios Informativos y los Jefes de Departamentos y diferentes responsables dentro del sector de la programación que se determinaran. A las reuniones de esta comisión debía asistir también el Presidente del Consejo de Programación y de las Comisiones Asesoras y de los Grupos de trabajo. Además se establecía la posibilidad de que los directores de cadena delegaran a la hora de la asistencia a las reuniones de los grupos en los Jefes de del Departamento competente.

Los grupos de trabajo estaban conformados por un total de siete, en concreto:

1. Grupo de trabajo de programas cinematográficos.
2. Grupo de trabajo de dramáticos.
3. Grupo de trabajo de programas infantiles y juveniles.
4. Grupo de trabajo de programas pedagógicos y educativos.
5. Grupo de trabajo de programas de variedades.
6. Grupo de trabajo de programas informativos.
7. Grupo de trabajo de programas deportivos.

Esta división en grupos de trabajo se puede tomar como referencia para tener una idea de los tipos de géneros que se planteaban desde la propia televisión en la época, así como para conocer las líneas básicas sobre la forma de organización de los procesos de trabajo. Concretamente la función del grupo de trabajo de dramáticos era la de seleccionar las obras (en el caso de las adaptaciones de teatro y novelas), elaborar los dictámenes sobre los guiones, el visionado de estos programas y el estudio general de las

condiciones de los contratos con los actores (BOE, 24 de octubre de 1969, nº 255, p. 16594). Cabe destacar que, si bien a partir de 1969 se inicia la producción de una manera más regular de algunos programas de ficción en soporte cine, estos productos todavía se enmarcan dentro del grupo de trabajo de dramáticos. Aunque existe un grupo de trabajo para programas cinematográficos, la tarea del mismo hace referencia a la selección del material cinematográfico elaborado por otras empresas y organismos ajenos a TVE.

Sánchez Bella pondrá en marcha el Consejo Asesor de Programación en 1972, formado por personalidades de diferentes estamentos sociales y una Comisión Permanente de Programación (ejecutivos de TVE) cuya función, según Baget será simbólica dada la heterogeneidad de sus componentes y la imprecisión de sus atribuciones (Baget, 1993, p. 242).

3.2.3. Aspectos tecnológicos y de producción

El factor más destacado en este apartado es, sin duda, el arranque de las nuevas instalaciones del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey, que supondrá una considerable mejora en la asignación y utilización de nuevos recursos materiales. Un total de setenta mil metros cuadrados de los que 1.800 m² estaban destinados a servicios técnicos de explotación de programas, 1.750 m² a oficinas, 1.400 m² albergaban los talleres de decoración y garajes y el resto a restaurante, depósitos, accesos y aparcamientos (Romeo, 2008, p.290).

En lo que atañe directamente a las mejoras en la producción y realización, por fin se cuenta con una importante variedad de espacios especialmente diseñados para cubrir las necesidades de los diferentes tipos de programas. La mejora en la puesta en escena y en el trabajo de realización será notable a partir de estas infraestructuras, con la posibilidad de uso de diferentes *sets*, espacios para ensayo, parrillas de iluminación, nuevos procedimientos de sujeción de decorados, primeros generadores de efectos especiales y nuevos modelos de cámara con una amplio margen de distancia focal (35-350) que permitirá la realización del *travelling* óptico o *zoom* (*Tele Radio*, nº 365, 21-27 diciembre, 1964, p.44).

Las condiciones de trabajo respecto a los espacios disponibles serán inmejorables y, en ese sentido, cabe detenerse en ellas en tanto afectan directamente a las

posibilidades que ofrecerán para la labor de los realizadores. El Estudio 1 contaba con un tamaño de 1.000m², el de mayor tamaño de Europa en la época (González Mateos, 2008, p.315). Junto a él se encontraban el 2 y el 3 de 600m² y el 5 de 300m². Los restantes estudios (el 4, el 6, el 7, el 8 y el 9) eran de inferior tamaño por lo que los tres primeros serán los utilizados para programas dramáticos, de variedades o musicales (TVE, 1968, p.9). En los de mayor tamaño podían montarse hasta cuatro decorados distintos mientras que en los más pequeños sólo dos (Diego, 2010, p.19).

Nos centraremos, pues, más profundamente en la descripción de los Estudios 1 y 2, destinados en gran parte a la producción dramática por su mayor pertenencia a los intereses de la investigación y por la relevancia que tiene la disposición de las nuevas infraestructuras para posibilitar el incremento de producción propia de ficción de mayor calidad, así como el desarrollo de nuevas posibilidades de trabajo sobre la puesta en escena y la puesta en imagen⁸⁹.

El Estudio 1 disponía de una superficie útil para el decorado de 798,5m² y contaba con una altura de 8,30 metros hasta el emparrillado de iluminación que cubría la superficie útil del mismo. Para poder acceder a los diferentes focos se disponía de una pasarela situada a una altura de 6,70 metros desde la que el iluminador realizaba su trabajo manipulando los diferentes focos.

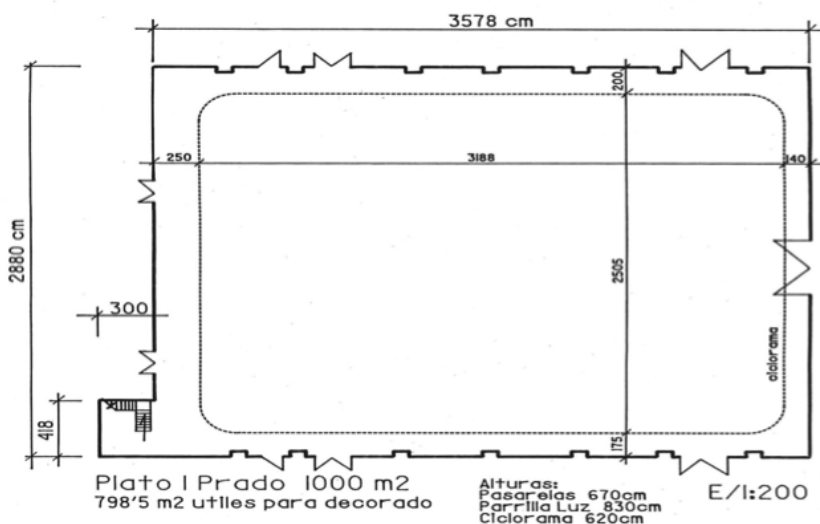


Figura 1 Diseño en planta del Plató 1 del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey⁹⁰

⁸⁹ El Estudio 3 era de similares dimensiones al 2 y no incluiremos su planta para no redundar en información.

⁹⁰ Diseño en planta del Plató 1 de Prado del Rey a escala 1:200 aportado por Federico Molina, director de producción de TVE, en la entrevista personal realizada en Madrid el jueves 14 de marzo de 2012.

El Estudio 2 de 600m², presentaba una superficie útil para decorado de 431m², 7,70 metros de altura desde el suelo hasta el emparrillado y 6,05 metros hasta la pasarela. El ciclorama de este plató presentaba un altura de 5,65m. Por su parte, el Estudio 3 tenía una superficie útil un poco mayor que el anterior, 433m² con una altura de 7,75 metros hasta la parrilla de iluminación y 6,10 hasta la pasarela y un ciclorama de 5,70m de altura.

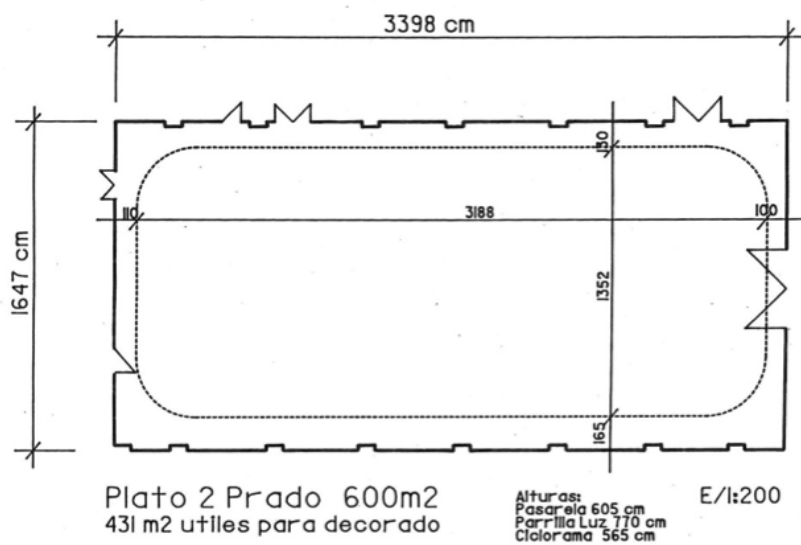


Figura 2 Diseño en planta del Plató 2 del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey⁹¹

Los aparatos de iluminación en ambos estudios quedaban suspendidos por unidades telescópicas ajustables en altura. Había además un ciclorama fijo de madera alrededor de todo el perímetro del estudio, sobre el que se podía fijar y referenciar la luz de fondo. Desde el punto de vista de la iluminación, se disponía igualmente de equipos reguladores de la intensidad para el 25% de los focos instalados que permitían realizar los efectos de amanecer y anochecer más fácilmente (TVE, 1968, pp.9-15).

Acorde al período de expansión en que se encuentra TVE, desde 1965 hasta 1970 se duplicaron el número de estudios disponibles, de unidades móviles y

⁹¹ Diseño en planta del Plató 2 de Prado del Rey a escala 1:200 aportado por Federico Molina, director de producción de TVE, en la entrevista realizada en Madrid el jueves 14 de marzo de 2012.

prácticamente se cuadruplicaron el número de cámaras fijas⁹². Todo ello trajo consigo el perfeccionamiento de las producciones que fue afianzando el impacto de TVE en el ámbito nacional e internacional.

Además, otro de los aspectos tecnológicos clave de esta etapa, para las cuestiones formales fue el desarrollo de las posibilidades expresivas del magnetoscopio con la introducción de sistemas de montaje de vídeo que permitieron, por una parte, ir abandonando progresivamente el directo, y por otra, y más relevante, el perfeccionamiento de la grabación por bloques cada vez de menor duración (5/8 minutos) favoreciendo la segmentación del espacio en decorados diferentes, la introducción de elipsis temporales y a hacer visible “la cuarta pared” (García de Castro, 2002, p.36). No obstante, esta forma de trabajo facilitada por la posibilidad de montaje imitando el proceso cinematográfico no fue inmediata, debiéndose superar diferentes condicionantes tecnológicos que determinaron las posibilidades de trabajo a lo largo del tiempo y que repercutieron en el resultado estético de las producciones en diferentes momentos. Nos detendremos en dichos condicionantes para conocer las posibilidades reales de los procesos de montaje, que nos permitirá seguir las huellas del estilo determinadas por este aspecto tecnológico en el tiempo.

En nuestro período de estudio las posibilidades tecnológicas del montaje fueron las que proporcionaban, primero el montaje mecánico y, posteriormente, el montaje electrónico. Ya hemos visto como TVE dispuso del primer magnetoscopio en 1960, el modelo Ampex VR1000a, de baja banda, monocromo y sin posibilidad de montaje⁹³. Al margen de su uso como soporte de grabación previo a la emisión desde 1960, la primera aproximación hacia la emulación del montaje al modo cinematográfico llega a TVE en 1965 con el montaje mecánico (Rodríguez, 2001, p.18), dato coincidente con la información obtenida en la entrevista al realizador Pedro Amalio López⁹⁴ y que los autores Barroso y Tranche (1996, p.52) sitúan por vez primera con el uso de la empalmadora de vídeo en la adaptación de la obra *Tea Party*, realizada para la UER (Unión Europea de Radiodifusión) ese mismo año. En un primer momento se utiliza de una manera bastante rudimentaria para empalmar bloques largos, debido a las dificultades

⁹² Entre 1961 y 1970, los estudios pasan de 8 a 17, las unidades móviles pasan de 6 a 11 y las cámaras fijas de 12 a 40 (TVE, 1971, sin p.).

⁹³ Dato aportado por Ricardo Fernández de Latorre, Jefe Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental de TVE, en la entrevista realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

⁹⁴ Entrevista personal realizada el 25 de Julio 2001 en Madrid.

presentes en la operativa del proceso. El procedimiento de montaje consistía en cortar y empalmar la cinta, al igual que se hacía con las cintas de audio, sólo que en el caso del vídeo era un proceso mucho más complejo que planteaba una serie de problemas. El primero era la imposibilidad de ver las imágenes a simple vista, a diferencia de lo que sucedía con los fotogramas en el caso del montaje en cine. Tampoco existía la posibilidad de manipular, corregir o congelar la imagen. El segundo derivaba del propio diseño del magnetoscopio Ampex, basado en un sistema de grabación de pistas transversales que registraban la señal de forma que un campo se repartía en varias pistas. Para poder cortar había que encontrar el punto exacto en el intervalo de supresión de campos, justo entre dos campos consecutivos y debía realizarse con mucha precisión para evitar fallos de sincronismo. Además, existía un problema añadido y era que el sonido se grababa 0,6 segundos antes que en la pista de vídeo, debido a que la pista de vídeo era longitudinal, mientras que la de sonido era transversal (Todorovic & Klajn 1991, pp.161-163).

El motor de la innovación de los diversos métodos operacionales del montaje en vídeo fue la búsqueda de diferentes formas para encontrar el impulso de sincronismo y el punto exacto del corte, así como el modo de efectuarlo (Barroso,1988, p. 433). Dos fueron los procedimientos empleados para localizar el punto exacto del corte: la visualización directa a través de un microscopio y, posteriormente, mediante visualización electromagnética.

Tabla nº 6: Métodos de montaje en video en TVE

Montaje mecánico (1965-1968).

Localización del impulso por visualización directa (microscopio).

Localización del impulso por visualización electromecánica.

Edición electrónica (1968).

Automática: ensamble e inserción.

Computerizada.

Fuente: Elaboración propia a partir de (Barroso, 1989, p.434).

En un primer momento, la única posibilidad de montar de forma mecánica a través del corte físico de la cinta fue la visualización directa del punto de corte a través de microscopio. La cinta se colocaba en una empalmadora y con un líquido especial

compuesto de limaduras de hierro se impregnaba su borde en la zona aproximada donde se pretendía realizar el corte. La visión a través del microscopio permitía localizar los impulsos de sincronismo identificando el punto de corte óptimo para mantener la sincronización. Con todo, no podían realizarse demasiados cortes. El rango oscilaba entre 50 y 150 cortes en cintas de una hora y en función del tipo de programa, para que al manipular la cinta no se produjeran *drops*⁹⁵ (Rodríguez, 2001, p.18). De ahí que pese a ser factible el montaje, se continuó trabajando en principio siguiendo con la técnica de realización del directo aunque fragmentada en bloques de larga duración.

Pese a todos estos inconvenientes, se introdujeron mejoras en el proceso de realización y de producción:

- Realizar la grabación sin seguir el orden cronológico de la historia, sino en discontinuidad temporal para facilitar los cambios de decorados (multiplicación de espacio), de la ambientación o de la iluminación (cambio temporal).
- La introducción de insertos con exteriores registrados con unidad móvil o filmados.
- La incorporación de fundidos o aperturas y cierres en negro para evitar el desfase de los 0,6 segundos entre la pista de la imagen y el sonido en el momento del corte. Este aspecto se convirtió en práctica necesaria para amagar la transición y sirvió, por otro lado, para incorporar la figura retórica visual del paso del tiempo, de manera similar a como se venía aplicando en la forma de narrar cinematográfica (Barroso, 1996, p.117).

El siguiente paso tras el uso del microscopio fue localizar el impulso mediante visualización electromecánica. Según Ricardo Fernández de Latorre⁹⁶ en TVE se utilizó una editora dotada de osciloscopio y cámara de vacío. Dicha editora intentaba reproducir las condiciones de reproducción de las cintas en el cabezal giratorio del magnetoscopio de dos pulgadas. Los cabezales disponían de una pequeña cámara de vacío que succionaba el aire del interior de la cabeza lectora con el fin de que la cinta se acoplara perfectamente a la forma del cabezal y el tambor de cuatro cabezas, al girar, leyera de manera uniforme toda la superficie de la cinta, otorgando mayor precisión en el corte.

⁹⁵ *Drop* o *Drop out* es la ausencia de información en el proceso de reproducción magnética, que produce imperfecciones en la visión de la imagen y/o del sonido.

⁹⁶ Entrevista a Ricardo Fernández de Latorre, Jefe Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental de TVE, realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

La mejora sustancial llegó a TVE en 1968 con la edición electrónica, al incorporar los primeros modelos de magnetoscopios que lo permiten. Concretamente se trataba de los modelos de Ampex VR1100 y VR1200. Con ellos se eliminó el corte físico y, aunque seguía existiendo el *decalage* entre la imagen y sonido, se podía mejorar el resultado final del programa al eliminar los errores que se producían durante la grabación, sin tener que esperar al corte real en el proceso de postproducción. La edición electrónica podía realizarse de dos formas:

- Editando sobre la propia cinta.
- Editando de un magnetoscopio a otro por transferencia de señal.

La edición sobre cinta, más que un proceso de edición, era un proceso de limpieza del material de grabado en el mismo momento. Si se producía un error durante la grabación, se paraba la acción en el último punto que conservaba el sonido válido y se rebobinaban los últimos segundos grabados para visualizarlos e introducir un impulso de edición en el punto donde debería reanudarse la acción. Se volvía a rebobinar la cinta al menos unos diez segundos, para permitir su estabilización en el momento de la reproducción y al llegar al impulso comenzaba de nuevo a registrarse la acción aportando continuidad a la representación.

La edición por transferencia, de magnetoscopio a magnetoscopio, también se podía realizar, aunque con ella se perdía una generación en la calidad de la grabación sobre la cinta *master* y la sincronización entre ambos magnetoscopios era física, realizada por coordinación entre los técnicos (Barroso, 1996, p.119-120).

La siguiente evolución tecnológica de los magnetoscopios pasó por la incorporación de los modelos de alta banda, presentes en el mercado desde 1964, aunque no llegaron a TVE hasta 1972. Eran también de Ampex, concretamente el AVR1 y el AVR2, el primero compatible con el sistema de baja banda (LB)⁹⁷. No obstante, la alta banda con el blanco y negro no reportó ninguna mejora en lo que respecta a la evolución de los métodos de montaje. Ambos sistemas, baja y alta banda (LB y HB), convivieron en el tiempo hasta la llegada del color, cuando finalmente se impusieron los modelos de alta banda (Ricardo Fernández de Latorre, 2001, p.2). Cabe precisar que en lo que respecta a

⁹⁷ Dato aportado por Ricardo Fernández de Latorre, Jefe Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental de TVE en la entrevista personal realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

la producción de dramáticos en TVE, no fueron utilizados los modelos de color alta banda hasta la etapa de la Transición.

Así pues, en lo que respecta a los años de nuestro estudio, cabe tener presente que desde el punto de vista de la tecnología disponible para los dramáticos en soporte electrónico las posibilidades eran:

- Soporte 2 pulgadas:
 - o Baja banda 1961-1973.
 - o Alta banda 1973.
- Uso exclusivo del blanco y negro.
- Montaje mecánico desde 1965 hasta 1968.
- Edición electrónica desde 1968 hasta 1975.

Por su parte, el soporte cine en la producción propia de TVE también hace su aparición en estos años y será clave en la evolución expresiva de los productos televisivos. A finales de la década de los sesenta este soporte comenzó a ser un horizonte para la producción de ficción y, por ello, se buscaron otras posibilidades técnicas que, sin dejar de renunciar al trabajo multicámara, ofrecieran la versatilidad de la película cinematográfica. Así, desde 1968 se contó con el *Electronicam*, un sistema de producción de programas que combinaba cámaras de cine y de televisión, usado por primera vez en EEUU⁹⁸ en 1955 y posteriormente perfeccionado en Alemania. Estaba basado en un sistema de objetivos que permitía, tanto el registro de imágenes en película de 35 o 16mm, en blanco y negro o color, como el registro de imagen electrónica en la telecámara. Ésta última proporcionaba la imagen de vídeo para el visor del operador y a un monitor. La finalidad de este sistema de producción era la de acelerar la producción mediante un control centralizado de varias cámaras en un tiempo definido. Las tres cámaras de televisión funcionaban en su modo habitual, pero sólo se impresionaba la película sobre la cámara que deseaba el realizador a través del mezclador. Se ahorra tiempo en ensayos y en repeticiones, aunque suponía un mayor gasto en película (Valero Cuni, 1976, pp. 386-387).

⁹⁸ Los 39 episodios de la serie de la CBS *The honeymooners* (1955-1956) fueron registrados utilizando este sistema.

Por otra parte, con la intención de facilitar la inclusión de productos cinematográficos en el medio televisivo, los nuevos estudios de Prado de Rey tenían previstas instalaciones que permitieran la producción filmada de series en 16mm para su comercialización a Hispanoamérica (*Tele Radio*, nº 335, 25-31, Mayo, 1964, p. 16-17), aunque la práctica habitual en las series filmadas, como apuntaba Federico Molina, fue llevar el negativo a empresas externas para el proceso de montaje⁹⁹.

En 1965 se inician los primeros pasos en la introducción de la televisión en color con la realización de las primeras pruebas y los consiguientes informes. En los años siguientes se experimentarán los tres sistemas existentes (PAL, SECAM, NTSC) y en 1969 se acuerda adoptar el sistema PAL. No obstante, aún tardará años en implantarse de manera generalizada en las emisiones¹⁰⁰. En 1973 TVE ya emitía unas diez horas semanales en color de series documentales, series de producción propia en soporte cine, series de producción ajena, series de dibujos y algún partido de fútbol a través de la red de Eurovisión (Baget, 1993, p. 262). En 1975 se emitieron 1.143 horas en color sobre las 5.348 horas de programación total y en 1976, el 41% de la programación total ya era en color (Baget, 1993, p.278). Hay que considerar que la implantación del color en la producción electrónica implicaba numerosos cambios en el sistema de transmisión y en las nuevas concepciones expresivas, dependientes de los elementos de la puesta en escena, como la decoración y la iluminación principalmente. El color era más caro de producir y más complejo técnicamente para los técnicos (Cembranos, 1968, p.14), y tampoco existían suficientes medios técnicos para producir de manera sistemática en color (*Tele Radio*, nº 918, 28 de Julio a 3 de Agosto, 1975, p.13).

Para realizar los primeros programas en color de ficción, y ante la falta de estudios preparados, se acudió a los estudios Moro, hasta que en 1974 comenzaron las tareas para la construcción de los estudios en color en Prado del Rey, un proceso dilatado en el tiempo¹⁰¹. En 1976, tan sólo un 30 % de los medios de los estudios y de grabación permitían la producción y realización de programas en color (RTVE, 1976, p.139). A

⁹⁹ Entrevista personal realizada en Madrid el 14 de marzo de 2012.

¹⁰⁰ Fue en 1978 cuando se publicó en el BOE de 9/10/1978, nº 241, pp. 23444-23449, un decreto del Ministerio de Cultura en el que por primera vez se reunía en una norma de manera oficial las características técnicas de las emisiones en color que hasta esa fecha habían sido notificadas a la industria por distintas vías en diferentes momentos.

¹⁰¹ Dato aportado por Ricardo Fernández de Latorre, Jefe Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental de TVE en la entrevista personal realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

finales de 1977 se pusieron en funcionamiento las primeras instalaciones de televisión en color en el Estudio 3 de Prado del Rey aunque todavía los materiales de blanco y negro superaban a los de color en los estudios (RTVE, 1978, p.70):

Por último, bajo el período dirigido por Sánchez Bella, en 1970 se comienza a estudiar las posibilidades de la televisión por cable extendiendo el monopolio de las redes y de contenidos, aunque tras varios contactos con la Compañía Telefónica Nacional de España no llegó a materializarse.

3.2.4. Aspectos culturales y sociales

El desarrollo de la televisión aumentó paralelamente a su aceptación social como medio de ocio. Se produjo un nuevo incremento espectacular del número de receptores: de casi cuatro millones en junio de 1969 se pasó a más de seis millones en 1971 (Foessa, 1976, p.1055). Estas cifras fueron la consecuencia de las medidas emprendidas por el Gobierno para facilitar el acceso a los televisores: por una parte, se reguló la venta a plazos; por otra, se redujeron las tarifas publicitarias para los anunciantes de receptores, y por último, como ya se ha señalado, se suprimió el impuesto de lujo por tenencia de receptores. La consecuencia directa del aumento de espectadores fue el desarrollo de las primeras investigaciones específicas sobre la televisión en España, realizadas por el Centro de Estudios de Opinión de Televisión Española¹⁰² en Madrid y otra, al margen de TVE, aunque dependiente de la Secretaria General Técnica del Ministerio de Información y Turismo: la Encuesta Nacional de Radio y Televisión realizada por el Instituto de la Opinión Pública en 1966. Junto a ellas vio la luz en 1969 el estudio, *La audiencia de Televisión en España* del que, entre otros datos, se podía extraer el perfil del público televisivo de la época: hombre, joven y urbano (Palacio, 2001, pp. 62-63). En años posteriores se irán introduciendo nuevas investigaciones, como las primeras oleadas del Estudio General de Medios¹⁰³ y desde 1972, la propia TVE comenzó a elaborar el Panel de Aceptación de Programas para obtener directrices acerca del gusto de la audiencia sobre sus programas.

¹⁰² En el del prólogo del libro que las publica se pone de manifiesto el interés de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión por conocer las opiniones de los telespectadores y se justifica la creación del Centro de Estudios de Opinión de Televisión Española (CEOTV). Llevó a cabo encuestas públicas concretamente, dos en Madrid en dos meses diferentes de 1965. Paralelamente al CEOTV, el Instituto de Opinión Pública (IOP) también realizaba desde 1963 sus propias encuestas. Finalmente por razones de escasez de personal, el CEOTV desde 1965 pasó a integrarse en el IOP.

¹⁰³ La primera oleada del EGM se produjo en 1968 pero no contempló datos sobre la televisión.

Al margen de investigaciones sobre el gusto del espectador, se fueron multiplicando también las publicaciones interesadas en el medio. Desde 1963 los debates sobre el específico televisivo se convirtieron en un tema crucial y a principios de los setenta comenzaron a gestarse las primeras imágenes de carácter crítico, argumentadas alrededor de dos razones: la ineficacia de la televisión como medio de elevación cultural y su uso como instrumento al servicio del poder político (Palacio, 2001, pp.75-85). No obstante, la importancia del medio en la sociedad no dejó de crecer. Los síntomas de este crecimiento fueron:

- La creciente importancia de las secciones de televisión en la prensa diaria, como por ejemplo el caso del *ABC* con la crítica de Enrique del Corral o la de José M^a Baget en *La vanguardia*.
- El nacimiento de revistas divulgativas sobre la programación televisiva como *Teleprograma* en abril de 1966.
- La creación de los premios Quijote de Oro por parte del Círculo de escritores y Críticos de televisión (*ABC*, Sábado 18 de Mayo de 1968, p.129), junto a las categorías de televisión de los Premios Ondas y los Premios Nacionales de Radio y Televisión.

La influencia de la televisión en la sociedad se hizo presente también en el cine con el estreno de la película *Historias de la televisión* (José Luíz Sáenz de Heredia, España, 1965) y este mismo medio con la película *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, España, 1971), que recogió la prolongación en la gran pantalla del exitoso programa televisivo que llevaba el mismo nombre.

3.2.5. Aspectos de la programación

A lo largo de estos años, hubo un aumento generalizado de horas de emisión derivado del mayor desarrollo de la Primera Cadena y de los primeros pasos de la Segunda que comenzó con cuatro horas diarias reponiendo, en algunos casos, programas de la Primera Cadena. Es la etapa de mayor brillantez del medio durante la Dictadura y de las primeras muestras de reconocimiento internacional de TVE. El reconocimiento fue consecuencia de la aplicación de una política de producción de programas diseñados y realizados para la participación en festivales, con los que llegaron los primeros

galardones, tanto en musicales, como en programas dramáticos a los que en breve se hará referencia.

Los telefilmes norteamericanos siguieron ocupando numerosas horas de emisión durante varias temporadas a lo largo de diversas franjas horarias, tanto en la sobremesa, como en la tarde o la noche: *El virginiano* (1964), *El santo* (1964), *El fugitivo* (1966), *El super agente 86* (1967), *Misión imposible* (1967), *Los vengadores* (1967), *Los invasores* (1968), *Cannon* (1970), *Centro Médico* (1972) o *Kung fu* (1973) entre otros.

Los concursos, las variedades y los musicales estaban también presentes en la programación. Entre los primeros títulos podemos destacar algunos como *Cesta y puntos* (1965), *Un millón para el mejor* (1968), *Los hombres saben, los pueblos marchan* (1969) y, por supuesto, el exitoso *Un, dos tres... responda otra vez*, que comenzó a emitirse en 1972 con una longeva presencia a lo largo de buena parte de la historia de TVE. Entre los segundos, *Escala en Hi-fi* (1961-1967) y *Tele ritmo* (1966).

Por su parte, los documentales y reportajes encajaron muy bien dentro de los planes de legitimación y promoción de España. La serie documental *Conozca usted España* (1966-1969), *Fiesta* (1967), *La víspera de nuestro tiempo* (1967), *A toda plana* (1970) o *Los reporteros* (1973) constituyeron una novedad en el tratamiento de los temas -por supuesto ninguno relacionado con la actualidad española- y en la realización, hecha en su mayoría en soporte cine. Por último, otra de las novedades fue la introducción del *Talk-show Estudio Abierto* (1970) que presentaba una mezcla de entrevistas y actuaciones musicales, fórmula inédita hasta entonces en TVE.

3.3. La producción propia de ficción en TVE

Para una adecuada comprensión de los espacios de ficción de producción propia en estos años en particular, y de la trayectoria del medio televisivo de la época, es necesario recordar, aquí brevemente, el contexto histórico en su vertiente política. En especial, es relevante enfatizar el giro tecnocrático del régimen hacia ciertas posiciones aparentemente más aperturistas, con unas directrices claras: por una parte, despolitización y consumismo como arma de afianzamiento interno y, por otra, un cambio de imagen basado en la modernización para reforzar su posición en el exterior de cara a la renovación económica que figuraba como interés inmediato. En ese sentido, comenzaron a sentirse los primeros efectos de los dos primeros Planes de Estabilización y Desarrollo.

Con ellos, Manuel Fraga y Jesús Aparicio Bernal pudieron hacer el despegue infraestructural y aplicaron una composición para TVE de carácter más racional que, junto con los ocho años de experiencia televisiva previa, ofreció un salto cualitativo respecto a los programas de la etapa anterior. La mejora de instalaciones con la inauguración del Centro de Producción de Programas en Prado del Rey, la introducción de los sistemas de montaje de vídeo, el trabajo especial sobre los programas dirigidos al ámbito internacional y la creación de la Segunda Cadena, con la incorporación de nuevos autores y de realizadores, muchos de ellos de formación cinematográfica, fueron algunos de los aspectos que incidieron en el desarrollo de estos espacios en este período (Barroso & Tranche, 1996, pp. 50-52).

La producción propia de ficción en TVE continuó siendo en mayor medida producción propia interna. Aunque se llevaron a cabo las primeras co-producciones¹⁰⁴ y, hasta en algún caso excepcional, producción externa¹⁰⁵, éstas fueron experiencias aisladas y no representativas del sistema de producción de la época. Se asistió en estos años a la diversificación de la producción y, en el caso particular de los dramáticos, en la lección de apertura del curso de la Escuela Oficial de Radiodifusión de 1968, a cargo del jefe del Departamento Técnico de Producción, Francisco Cembranos, se recalcó la necesidad de contar en estos espacios con los medios técnicos que ofrecieran la máxima calidad posible. Para cumplir con ese objetivo de calidad se señalaron los tres tipos de producción adecuados: producción filmada, electrónica y mixta (vídeo/cine), aunque especificando que la producción electrónica “deberá ser, de todas las posibles, la que siga dando mayor calidad” (Cembranos, 1968, p.12). De hecho, la producción electrónica fue mayoritaria hasta 1968, aunque conviviendo con la producción mixta (vídeo-cine) y la filmada en menor medida, siendo ésta última la que adquirió gran importancia desde los primeros setenta en adelante. Nuestro objeto de estudio, como ya hemos descrito, se centra en la producción electrónica, pero para poder comprender bien la evolución de la misma en esta etapa debemos hacer referencia a las restantes y a cómo ejercen influencias sobre la experiencia previa de las producciones electrónicas.

Así pues, en lo que respecta a la ficción de producción propia, encontraremos, por una parte, espacios dramáticos realizados en soporte electrónico similares a los

¹⁰⁴ Co-producción con la RAI de la serie *Cristobal Colón* (1967-1968), de cuatro episodios de 65 minutos cada uno y rodada en 35 mm.

¹⁰⁵ Producción de la serie *Plinio* (1972) por parte la productora cinematográfica *X Films*.

presentes en la primera etapa (teleteatros, novela seriadas y originales), junto al advenimiento de las primeras producciones únicas y seriadas realizadas en soporte cinematográfico y las producciones especiales destinadas a los festivales internacionales de televisión, realizadas, tanto en soporte electrónico, como en cine con formato de emisión único.

3.3.1. Los dramáticos de estudio en soporte electrónico: los teleteatros y las telenovelas

Los espacios dramáticos en soporte electrónico continuaron teniendo su hueco en las parrillas de programación. En los primeros años de esta etapa existió una total continuidad con respecto a las tipologías que se habían venido desarrollando hasta entonces. El teleteatro, las novelas seriadas y los originales únicos y seriados se mantenían en antena e incluso aumentó el número de horas destinadas a los mismos en la emisión.

Desde 1964 se produjo un crecimiento exponencial en el número de horas de emisión dedicadas a estos espacios, llegando en 1966 al registro más elevado de la década con un total de 515 horas anuales. Durante los siguientes años se produjo un descenso paulatino, coincidiendo con la llegada de los primeros espacios de ficción en soporte cinematográfico, hasta llegar a 1974, momento en que tuvo lugar una caída significativa que se potenció en 1975 cuando se llegó al nivel más bajo de horas de emisión, similar al de 1962.

Tabla nº 7: Total de horas anuales de emisión de espacios dramáticos en TVE (1964-1975)

1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975
310	332	515	436	413	382	352	386	344	310	251	157

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Instituto Nacional de Estadística (INE)

A lo largo del período estudiado (1964-75) y como consecuencia de la progresiva consolidación del original de ficción en soporte tecnológico y del resto de espacios dramáticos, la frecuencia y prevalencia de los dramáticos alcanza un pico en 1966, pero a partir de ahí comienza un descenso casi constante hasta las 157 horas de 1975. Es, sin duda, un síntoma del cambio en el formato de ficción preponderante en la parrilla de TVE.

Los otros formatos de ficción como los programas especiales para festivales o las series realizadas en soporte cinematográfico comenzaron a aflorar a partir de 1966, momento a partir del cual se inició el descenso progresivo de la producción de dramáticos en soporte electrónico. Las series en soporte cine fueron las que se desarrollaron de manera más continua y relevante desde la década de los setenta hasta el fin del período estudiado. Como señala Patricia Diego (2010, p. 35), cinco años después de que aparecieran las primeras series filmadas (temporada 1966-1967) éstas ya igualaban e incluso superaban a las producidas en vídeo. Ya en 1976, las dos cadenas destinaron 200 horas de programación a espacios dramáticos, un 4,3% de la emisión total frente a las 500 destinadas a programar telefilmes norteamericanos, un 9,6% (García de Castro, 2002, p.57), dato que igualmente confirma la tendencia de la pérdida de importancia de los espacios dramáticos producidos en soporte electrónico, en la programación de mediados de la década de los setenta.

Los factores por los que se produce este descenso en la producción de dramáticos, que da paso a la implantación de los productos en soporte cine, son diversos:

1. Como explica Manuel Palacio (2011, pp.282-283) desde mediados de los años sesenta hasta la mitad de la década de los setenta, se produce un cambio en el panorama audiovisual mundial con la consagración de la televisión como medio de comunicación de masas hegemónico y la consiguiente pérdida de importancia del cine. Se invierte el poder económico y de influencia social de ambos medios, y ello se traduce en una recolocación de los agentes que intervienen en el desarrollo, tanto del cine, como de la televisión. Por una parte, se produce un cambio en los planteamientos fílmicos de los cineastas, que comienzan a ver la televisión como un medio en el que poder trabajar y experimentar. Particularmente, en el ámbito europeo, con la apertura de las segundas cadenas de televisión, los cineastas comienzan a ser conscientes de la libertad creativa que ofrecen las emisoras, así como la calidad de los medios técnicos con los que se puede trabajar el medio. El uso de abundantes medios técnicos que permitía la televisión era muy poco frecuente en el cine español de la época, debido al limitado desarrollo financiero que presentaba la industria. Cineastas como Mario Camus o Fernando Fernán Gómez acuden a la televisión y, al igual que Pilar

Miró, Josefina Molina o Claudio Guerín Hill, inician su trayectoria profesional en la pequeña pantalla. A partir de ese período, la industria del cine ya no podrá prescindir de las colaboraciones laborales con empresas de televisión, en series de diverso número de capítulos rodadas en soporte cine y en las *TV movies* o películas para televisión. Por otra parte, también produce cambios en los espectadores que, poco a poco, con el visionado de muchas horas de televisión, adquieren nuevas habilidades en la recepción de contenidos audiovisuales que se encuentra en la base de “la aceleración de los ritmos narrativos y en el peso de lo que se mira como característica de mucho cine contemporáneo” (Palacio, 2011, p.282).

2. Con todo lo anterior, la industria televisiva mundial a partir de los setenta, presentaba una serie de transformaciones derivadas de cambios en los sistemas de producción y del proceso de internacionalización de los programas, que relegaba a un segundo plano las posibilidades de comercialización de aquello producido en soporte electrónico (Palacio, 2001, p.152). La necesidad de comercialización de los programas en TVE era un objetivo claro a partir del II Plan de Desarrollo y una serie en soporte cine realizada por lo general en color podía ser vendida a otras cadenas, formando parte, además, del *stock* de la cadena muy necesario teniendo en cuenta el futuro relativamente cercano por esas fechas, de las emisiones en color (Baget, 1993, p.251). En la revista *Tele Radio* quedaba recogida esta necesidad, “el consumo interno no es suficiente para mantener un alto nivel de calidad en los programas, sin la valiosa ayuda que pueda venir de las ventas al exterior” (*Tele Radio*, nº 595, 19-25 mayo, 1969, pp. 23-24). De hecho, en 1969, TVE mantenía relaciones comerciales con noventa y dos países (*Tele Radio*, nº 590, 14-20 abril, 1969, pp. 13-15) y los programas dramáticos a la venta eran en su mayoría hechos en cine: *La familia Colón* (1967), *Diego de Acevedo* (1966) y también con el sistema *Electronicam: El águila tatuada* (1969) o *La parábola de Gregorio* (1968) (*Tele Radio*, nº 595, 19-25 mayo, 1969, pp. 23-24).
3. Los dramáticos en la década de los setenta experimentaron una crisis de temáticas y planteamientos. Para Federico García Serrano (1996, p. 83), las dramatizaciones

en plató dejaron de conectar con una audiencia saturada de autores clásicos, alejados de la realidad social del momento y más predispuesta hacia el consumo de los telefilmes (Palacio, 2001, p.152). Igualmente, algunos de los programas seriados basados en guiones originales de la década de los setenta, se convirtieron en fracasos por la limitación en los estereotipos de los personajes, debilidad en sus guiones y cierta rutina en las realizaciones (García de Castro, 2002, p. 57). Por otra parte, existía un interés manifiesto de realizar productos filmados. Jesús Aparicio Bernal, el director General de Radiodifusión y Televisión, señalaba que “sin intentar competir con el mismo género, se está procurando configurar un estilo español a base de producir telecomedias con técnica cinematográfica y con un ritmo más adecuado al medio” (Barroso &Tranche, 1996, p.52).

4. La aprobación en 1969 del sistema PAL como norma de color fue un requisito técnico pensando en una incorporación del color que tardaría años en producirse de manera efectiva en la emisión de TVE. Uno de los principales problemas, como ya se ha señalado anteriormente, era la falta de disponibilidad de medios para registrar la imagen en color en formato electrónico, mientras que, por el contrario, los medios de filmación (cámaras y moviolas) comenzaban a ser más numerosos y aprovechables, tanto en blanco y negro, como en color¹⁰⁶. Además, la incorporación del color en el soporte electrónico presentaba ciertos límites técnicos en los equipos electrónicos. Como señalaba César Fraile, Iluminador Jefe de TVE, el color en estos equipos producía problemas a los realizadores a la hora de la obtención del claroscuro y del trabajo con los contrastes, algo perfectamente dominado con el blanco y negro, sobre todo a la hora de crear ambientes (*Tele Radio*, nº 620, 10-16 noviembre, 1969, p.18). Estos factores hicieron que la producción en color en soporte cinematográfico también se viese como una alternativa para una efectiva incorporación del color a la televisión de la España de aquella época y, sobre todo, de cara a la exportación e intercambio de programas a la que ya hemos hecho referencia.

¹⁰⁶ En el Centro de Producción de Programas en Madrid los medios de cine en 1977 eran los siguientes: 3 cámaras de 35 mm, 55 cámaras de 16 mm, 66 cámaras de 16mm insonoras, 101 Nagra para la toma de sonido, 9 mesas de montaje en 35mm, 44 mesas de montaje en 16mm, 4 trenes de revelado en 16 mm color, 3 trenes de revelado en 16mm blanco y negro y dos kinescopios de 16mm en blanco y negro (RTVE, 1978, p.71).

5. En 1969 se abrió un período de relaciones entre el sector cinematográfico español y TVE, en el que se comenzaron a trabajar normas referentes a la financiación, coproducción de películas y series, formas de explotación cinematográfica y televisiva, etc., que cristalizó unos años más tarde, especialmente a partir de 1972, en diferentes formas de colaboración fructífera entre ambos. TVE facilitó gran cantidad de trabajo a los laboratorios cinematográficos y contribuyó a la modernización de los mismos mejorando el uso del color e impulsando el desarrollo de los 16mm. También de los estudios de sonorización, de los fabricantes de película, materiales de iluminación, alquiler de cámaras etc., se convirtió en la vía de salida de los titulados de la EOC y forzó un cambio de mentalidad en las productoras, que tuvieron que adaptarse al ritmo y el coste de producciones de las televisiones (Otero, 2006, pp. 29-35).

6. La preferencia de los productos realizados en cine frente al vídeo también marcó el sentir general de muchos realizadores, escritores e incluso actores, como apuesta de futuro. Alfredo Castellón, pionero realizador de dramáticos desde los inicios de las emisiones regulares, apostaba por los productos filmados aunque con mentalidad televisiva en los que

“el primer plano seguirá teniendo la misma importancia que en el «videotape» pero con todas las posibilidades que ofrece el montaje. Creo que el «vídeo» es ideal para la retransmisión en directo, pero con infinidad de limitaciones para un espacio dramático, por lo que no todos los textos que realizamos son adecuados ni adaptables” (*Tele Radio*, nº 843, del 25 febrero al 3 de marzo, 1974, p.21).

Un planteamiento parecido era sostenido por el realizador Alberto González Vergel, que provenía del teatro:

“Yo creo, sobre todo y ante todo, en el cine como el medio de mayores posibilidades, con campo más amplio y profundo dentro de los caminos de la expresión dramática” (*Tele Radio*, nº 697, del 3-9 de mayo, 1971 p.37).

También encontramos cierta preferencia por el soporte cinematográfico en Narciso Ibáñez Serrador, cuando señalaba las limitaciones que el dramático en estudio, el vídeo y la realización multicámara presentaban para el realizador:

“En televisión, de verdad, nadie, ni siquiera el realizador, tiene conciencia plena de lo que está saliendo al aire. No puede, como en cine, cuidar por separado la interpretación, el encuadre, la planificación, el montaje, el doblaje, los efectos sonoros, la música, la iluminación. Y, además, las cámaras gozan de muy poca libertad, son demasiado grandes y tienen muy limitados los movimientos y los cambios de plano. Después de un determinado plano, en cine, la cámara puede ocupar infinitas posiciones; en televisión, tan sólo unas pocas, y cuidando siempre de no ver a las demás y toda la tramoya” (*Tele Radio* n° 424, del 7-13 febrero, 1966, p.19).

Por esas razones, para él, la televisión tendría que recurrir “(...) al lenguaje técnico del cine para perfeccionarse. Eso o convertirse en permanente emisión en directo de cosas que ocurren, lo que tampoco sería malo (...)” (*Tele Radio*, n° 424, del 7-13 febrero, 1966, pp.19-20). Sus palabras son una clara constatación de la encrucijada para el medio electrónico, entre su característica original como medio de difusión y su aspiración a constituirse como medio de representación, con personalidad propia. En el momento en que realiza estas declaraciones a *Tele Radio*, está haciendo el doblaje de *El cumpleaños* (1966) el único episodio de *Historias para no dormir* (1966-1968) en su primera temporada, que está rodado íntegramente en cine.

También, los “especialistas” de guiones originales para el medio, como el caso de Jaime de Armiñán, manifestaba sus preferencias acerca del soporte cine en televisión:

“Creo que el camino de la televisión es volver a los filmados. [sic] El procedimiento siempre es lo de menos, porque hay que conseguir el fin que se persigue: televisión. Cuando se filma hay que pensar que se está haciendo una película para televisión, no para exhibirla en una sala grande (...). El vídeo me hace sentir encajonado porque tiene muchas limitaciones. Sobre todo la de unidad de

lugar, que puede llegar a cansar...(...)" (*Tele Radio*, nº 947, 6-12 octubre, 1975, p.10).

Armiñán, a diferencia de otros autores, acumulaba experiencia como guionista cinematográfico desde 1961, simultaneando trabajos, tanto en teatro, como en cine y televisión y, además, desde 1969 también se adentra en la dirección cinematográfica. Pese a ser uno de los grandes representantes de los programas originales de ficción para el medio televisivo, en 1974 escribiría su última serie en soporte electrónico, *Suspiros de España* (1974), para iniciar otra etapa igualmente fructífera de series realizadas en soporte cinematográfico en los años ochenta¹⁰⁷.

Esta predilección por el soporte cinematográfico no era exclusiva de los realizadores, sino que se daba incluso entre actores que contaban con dilatada experiencia en los dramáticos, como el caso de Fernando Delgado. Éste, a raíz de su participación en la serie filmada *Juan y Manuela* (1974) escrita por Ana Diosdado, comenta a favor de la misma: "como utiliza el procedimiento de filmación, toma contacto con escenarios naturales, y no se estanca, por tanto, en los decorados de un plató. Esto la hará más ágil, más vital y más atractiva" (*Tele Radio*, nº 852, 22-28 abril, 1974, p.41).

7. La limitación espacial de los plató y la saturación en los niveles de ocupación de los mismos, según Pedro Amalio López¹⁰⁸, fueron otros de los aspectos clave en el paso hacia la producción filmada de ficción. En ese sentido, la producción cinematográfica presentaba una virtud adicional, derivada de la capacidad de producción de TVE. A finales de 1975 los estudios resultaban insuficientes para abarcar el nivel de producción necesario para cubrir la programación de las dos cadenas. Según un estudio llevado a cabo por Fernando Labrada sobre la producción y la productividad de los estudios de TVE en 1975, a lo largo de ese año se emitieron un total de 1.617 horas producidas íntegramente en estudio (Labrada, 1976, pp. 108-109). Esta cifra comparada con otras cadenas europeas como la BBC (1.536 horas) situaba a TVE en un aprovechamiento muy elevado en la producción de estudios y de dotación de medios. Contaba entonces con 14 estudios, tres de ellos de gran tamaño (de más de

¹⁰⁷ Para una revisión de los trabajos cinematográficos de Jaime de Armiñán, véase: Armiñán, J., Diez, E (ed) (2005). Antología de guiones. Madrid: Universidad Camilo José Cela.

¹⁰⁸ Entrevista realizada el 25 de Julio 2001 en Madrid.

700m²), 5 de tamaño medio (entre 400 y 699 m²) y 6 pequeños (hasta 399m²). No obstante, entre todos ellos sólo se producía el 9% de programas dramáticos, quedando limitados a los estudios de tamaño medio y grandes. La producción de programas dramáticos requería de una serie de tiempo de uso del estudio para la preparación, iluminación, montaje y desmontaje del decorado y atrezzo. En los estudios de tamaño grande, se necesitaban 13 horas de plató para obtener una hora útil de grabación, mientras que en los medianos se requería alrededor de 8 horas (Labrada, 1976, pp. 109-112). A ello se le debía sumar el tiempo de ensayos, necesitando para una hora útil de grabación, 11 horas de ensayo en los estudios grandes y 6 en los medianos. Midiendo la productividad de los estudios grandes y medianos a partir del material útil producido -capaz de ser emitido por día de grabación en estudio-, Fernando Labrada señala que en los estudios grandes se producían 25 minutos útiles y 42 en los medianos y, por tanto, pese a que la producción de los estudios era alta, no lo era tanto la productividad por día de grabación (1976, pp. 114-118). Para hacer esta afirmación comparaba los datos de TVE con los de la BBC, de manera que si bien TVE superaba en días de grabación por cada estudio a la BBC, el resultado de tiempo útil obtenido por ésta, por día de grabación superaba en 4 minutos a TVE en sus diferentes estudios. Los motivos que apuntaba para ese discreto resultado de productividad eran:

- La presencia de averías de los equipos que contaban con una antigüedad importante.
- La elevada incidencia de los costes indirectos que suponía un programa en estudio (luz, instalaciones, sueldos) que no se reflejaba en un presupuesto y por tanto se hacía una utilización poco adecuada.
- El acercamiento de la realización en vídeo a la realización tipo cine con bloques de muy corta duración.

Así pues, teniendo estos factores en cuenta, la producción en soporte cine permitía no tener que depender de la disponibilidad y tiempos de trabajo en los estudios, además de todos los aspectos de carácter más estético a los que ya hemos hecho referencia.

Con todo, el grueso de la producción de dramáticos en el inicio del período le correspondió a los teleteatros, novela seriadas y los originales que marcaron la directriz del género hasta principios de los setenta y que en un primer momento presentaron una continuidad total respecto a lo que se había hecho en la anterior etapa. Si bien los programas de ficción realizados para los festivales internacionales en soporte electrónico fueron claves para dar los primeros pasos hacia los modos de realización cinematográficos, no fue el tipo de producción que definió la ficción del día a día de TVE en aquel momento. Ese papel le correspondió a los teleteatros, las novelas seriadas y los originales. A continuación vamos a describir los teleteatros y las novelas seriadas. Los originales de televisión tendrán una consideración especial al ser el objeto central de estudio de la tesis.

3.3.1.1. Los teleteatros

El formato de mayor estándar y prestigio durante los primeros años de la etapa sometida a estudio continuó siendo el teleteatro, de manera que estuvo presente en ambas cadenas con espacios de duraciones diversas. En la Primera Cadena, se asistió al nacimiento de espacios que imitaban el hacer de *Primera Fila* (1962) es decir, bajo un título común se realizaba una selección de obras de teatro y se adaptaban para la pequeña pantalla. El más destacado será el mítico programa *Estudio 1*, que se inició el 22 de febrero de 1965 y se mantendrá durante nueve años, hasta 1974, fecha en la que cambiará de nombre y pasará a llamarse *Noche de Teatro*¹⁰⁹, aunque manteniendo la misma estructura. Era un programa de emisión semanal en horario nocturno y tenía una duración que variaba entre la hora y media y las dos horas¹¹⁰, el más extenso de todos los espacios de ficción de producción propia y el que más tiempo de producción necesitaba para llevarse a cabo¹¹¹. De ahí que el programa contara con diversos realizadores, que además tenían la función de adaptar los textos originales escogidos para cada temporada. Los habituales desde los primeros años de este espacio fueron Juan Guerrero Zamora, Pedro Amalio López, Gustavo Pérez Puig, Alberto González Vergel y Cayetano Luca de Tena

¹⁰⁹ El esquema seguirá siendo el mismo pero se cambia el nombre a partir de un cambio en el criterio de selección que busca obras más actuales como *Irma la dulce*, *Seis personajes en busca de autor* o *La visita de una anciana dama* (*Tele Radio*, nº 849, 1-7 abril, 1974, p. 21)

¹¹⁰ El habitual era una hora y media pero en algunos casos la duración se extendía hasta las dos horas.

¹¹¹ Ha tenido varias épocas, la primera desde 1965-1974 dentro de nuestra etapa de estudio, luego desde 1978 has 1983 y otra a partir del año 2000.

(Rincón, J.M^a, 1976). A ellos se añadieron años más tarde Pilar Miró, José Antonio Páramo o Claudio Guerín Hill entre otros.

Las fases en las que desarrollaba el trabajo para la emisión de una obra en *Estudio 1* pasaban por un proceso previo de selección y desarrollo de la obra, seguido de la preproducción, la grabación y la postproducción, una dinámica de trabajo que marcó pautas de producción en otros géneros de ficción (Diego, 2010, p.20). Los textos eran en su mayoría adaptaciones de obras de teatro, aunque también se utilizaron originales escritos específicamente para el medio. Las obras escogidas para ser adaptadas se adecuaban a una serie de criterios que variaban cada año y los encargados de hacer esta selección partían de las Comisiones Asesoras y el grupo de trabajo de Dramáticos, tal y como se ha detallado en el epígrafe 3.2.2. referido a los aspectos económicos y empresariales. El criterio que regía la programación de las obras en 1967 era la elección de obras de teatro español y extranjero de diverso género, con el objetivo de “despertar y sostener la afición del espectador hacia el teatro, mostrándole un rico y variado repertorio de obras prácticamente inaccesibles para él y muy especialmente para aquellos que no residan en las grandes capitales” (*Tele Radio*, nº 478, 20-26 febrero, 1967, p.39). Algunas de las obras emitidas a lo largo de ese año, siguiendo esos criterios, fueron *Leocadia* de Anouilh, *Prohibido suicidarse en primavera* y *La casa de los siete balcones* de Alejandro Casona; *Los habitantes de la caverna*, de Saroyan; *El sillón vacío* de Ustinov, *La gaviota* de Chejov; *La vida es sueño* de Calderón y *El mercader de Venecia* de Shakespeare. Dos años más tarde, en 1969, la selección de títulos se basaba en otro tipo de criterios más variados como los derivados de los “derechos de autor, representabilidad televisual, interés general, etc., en el sentido de lograr la mayor variedad posible de géneros, estilos y autores y conceder un lugar de preferencia a los autores españoles” según se desprende de las declaraciones a *Tele Radio* del responsable de los espacios dramáticos en 1969, Juan José Alonso (*Tele Radio*, nº 626, 22-28 diciembre, p.18).

Los originales para televisión que se crearon para este espacio fueron menos numerosos que las adaptaciones de obras teatrales. Uno de los casos más destacados entre los originales escritos para el medio, que se emitieron dentro de este espacio, fueron diversas versiones de *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*, Reginald Rose, USA, CBS, 1954). Esta pieza ya había sido realizada previamente por Juan Guerrero Zamora en la etapa anterior, como ya hemos visto, y en este período se hicieron varias

versiones, aunque será la realizada por Gustavo Pérez Puig en 1973¹¹² e interpretada por un gran elenco de actores como Jesús Puente, Pedro Osinaga, José Bódalo, o Fernando Delgado entre otros¹¹³, la que se recuerde como uno de los grandes éxitos de este espacio.

Se puede apreciar el gran trabajo realizado en la puesta en escena con la inclusión de los doce personajes en la sala de jurados, sin mostrarlos de frente y jugando con las pistas de profundidad (Imagen 7).



Imagen 7



Imagen 8

También es destacable la variedad de la planificación, la ruptura de la cuarta pared y la del trabajo con la gradación de las escalas desde planos medios largos a primeros planos a medida que aumenta la carga dramática de la historia, con el enfrentamiento de algunos de los jurados (Imágenes 9 a 16).



Imagen 9



Imagen 10

¹¹² Emitida el 16 de marzo de 1973 por la Primera Cadena con una duración de 112 minutos.

¹¹³ Los actores que formaban el reparto completo: Jesús Puente, Pedro Osinaga, José Bodalo, Luis Prendes, Manuel Aleixandre, Antonio Casal, Sancho Gracia, José María Roderó, Carlos Lemos, Ismael Merlo, Fernando Delgado y Rafael Alonso.



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

Como señala Eduardo Rodríguez Merchán esta producción “dejará establecido un canon definitivo del formato, pocas veces superado en las futuras parrillas de programación” (2014, p.277).

Otra realización emblemática dentro de los teleteatros fue *Las brujas de Salem* (1965)¹¹⁴ adaptada, dirigida y realizada por Pedro Amalio López (Palacio, 2001, p.147). La realización de ésta última destacó en el momento de su emisión por la agilidad, el uso de abundantes planos cortos, una iluminación cuidada y un destacado ritmo narrativo (Olmo, J., 1987, p.164). Estaba interpretada por Irene Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo,

¹¹⁴ Ésta última es uno de los espacios dramáticos de mayor antigüedad que se conserva en el fondo documental de RTVE y el más antiguo que se ha visionado para la elaboración de la presente tesis doctoral. Se emitió 31/01/1965.

Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Pastor Serrador, Francisco Piquer, Tina Sainz, José María Escuer, Nelida Quiroga y se emitió el 22 de febrero de 1965 por la Primera Cadena. Con una duración de 120 minutos, Pedro Amalio López concibió la adaptación de la obra de Arthur Miller en cuatro grandes bloques de treinta minutos, aproximadamente, ajustados a los cuatro espacios recreados en plató en los que transcurre la historia. En el momento en que se lleva a cabo, se estaban dando los primeros pasos en el montaje mecánico de vídeo, de hecho, ya es factible pero complejo de emplear de manera constante, de ahí que el montaje se utiliza en mayor medida para unir los bloques entre sí. Según Pedro Amalio López, la realización dentro de los bloques presentaba íntegra la mezcla de imágenes realizada como si de una emisión en directo se tratara¹¹⁵. Fue una realización con tres cámaras, una de ellas con grúa, utilizada para poder captar al conjunto de personajes con planos en picado de clara intención dramática (Imagen 17 a 21). Los actores se desplazaban por el decorado siempre en función de la cámara, con una estudiada coreografía y una disposición en diversos términos, otorgándole una gran profundidad a la escena (Imágenes 18, 19). Destaca también por la incorporación de un encadenado entre bloques de enorme carga dramática en la historia que, además, facilitaba el cambio espacio-temporal, algo poco habitual en la época (imagen 22).

Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22

¹¹⁵ Entrevista realizada el 25 de Julio de 2001 en Madrid.

Otro de los hitos fue la adaptación del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, una de las más repetidas dentro del programa y motivo de rivalidad entre los realizadores. Sólo en nuestra etapa de estudio se llevaron a cabo tres versiones de la misma: en 1966 adaptada y dirigida por Gustavo Pérez Puig, en 1968 por Pedro Amalio López, en 1970 por Gabriel Ibáñez y en 1973 por José Antonio Páramo¹¹⁶. El Don Juan de Gustavo Pérez Puig, protagonizado por Concha Velasco y Paco Rabal, sorprendió en aquel entonces por el cambio en la interpretación, con menos matices teatrales en los momentos de declamación del verso de Don Juan, más ajustada a las necesidades de la pequeña pantalla y por el uso del primer plano de larga duración como principales elementos que lo alejaban de la propia y pura representación teatral (Imágenes 23, 24).



Imagen 23



Imagen 24

Según Gustavo Pérez Puig, el éxito en España fue enorme, pero se superó en Hispanoamérica y una de las causas de este éxito su realizador lo atribuyó también al gran elenco de actores secundarios que formaron parte del programa como Fernando Guillen, Juanjo Menéndez, José María Escuer, Maruchi Fresno, Irene Daina, Tota Alba, Julio Gorostegui o José Sepúlveda entre otros¹¹⁷.

En la Segunda Cadena, el equivalente a *Estudio 1* fue el programa *Teatro de siempre* (1966-1972), un programa en el que se pretendía adaptar obras del teatro universal siguiendo una cronología de la historia del teatro. Algunas de las emitidas fueron, *Electra* de Sófocles, *Las avispas* de Aristófanes, *Medea* de Eurípides, *El fanfarrón* de Plauto, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Peribáñez* de Lope de Vega, *El burgués gentilhomme* de Molière o *Los milagros del desprecio* de Lope de Vega. Pese a

¹¹⁶ Las fechas concretas de emisión fueron respectivamente: 01/01/1966; 05/11/66; 5/11/68; 02/11/1973.

¹¹⁷ Declaraciones de Gustavo Pérez Puig en la entrevista personal realizada el 14 de noviembre de 2004 en Madrid.

no tener tanta longevidad como *Estudio 1*, en él tuvieron cabida realizaciones más innovadoras como la llevada a cabo por Claudio Guerin Hill con *Ricardo III* en 1967. Manuel Palacio (2001, p.132) señala que esta realización supuso un antes y un después en los dramáticos porque rompió muchas de las convenciones mantenidas en la puesta en escena de este tipo de espacios al colocar la cámara dentro del espacio escénico moviéndose entre los personajes, utilizar una composición de la imagen en la que predominaban los planos medios y los primeros planos, fundidos y sobreimpresiones como recursos narrativos en el montaje y la inclusión en los últimos cinco minutos finales de fragmentos de la película *Campanadas a medianoche* (*Chimes at midnight*, Orson Welles, USA, 1965) con una gran carga dramática.

Este espacio, además, recogió los primeros teleteatros realizados en soporte cine como *Fuenteovejuna* (1975)¹¹⁸ y *El gran teatro del mundo* (1969)¹¹⁹ ambos adaptados, dirigidos y realizados por Juan Guerrero Zamora. El primero realizado con el sistema *Electronicam* en 35mm y el segundo siguiendo la técnica monocámara en soporte 35mm color. Las características de la producción de éste último fueron excepcionales, con un rodaje que duró diez semanas en el Valle de Los Caídos (Diego, 2010, p.19). Estos tiempos de producción contrastaban con las dos o tres semanas que requería un teleteatro realizado en estudio y en soporte electrónico.

También el segundo canal recogió espacios de emisión semanal destinados a adaptaciones de cuentos, novelas y teatro breve que presentaban una menor duración que *Estudio 1* o *Teatro de siempre*, entre 37-54 minutos de manera habitual y como excepción, en algún caso, se extendían hasta los 80. Pese a que el texto de base no era una obra de teatro, la forma en la que se presentaba en la emisión es la misma que la de los espacios de teleteatro. El más destacado dentro de los mismos será *Hora once* (1968-1972), especialmente en lo que a innovaciones en la realización se refiere, por la mezcla de las estéticas televisivas y cinematográficas y porque muchos de sus realizadores, al igual que sus guionistas, llevaron a cabo dentro de este espacio algunos de los trabajos más innovadores y arriesgados de su carrera (Palacio, 2001, p.131).

Entre otros títulos, fueron adaptados para este espacio *Un cuento californiano* de Bret Harte, *El comandante Talbot* y *La reforma de Jimmy Valentine*, ambos de O'Henry

¹¹⁸ Emitido el 10/04/1975.

¹¹⁹ Emitido el 21/10/1969.

o *La metamorfosis*¹²⁰ de Franz Kafka. Ésta última de 46 minutos de duración, adaptada por José Manuel Fernández y con dirección y realización de Josefina Molina es reseñada por Pedro Amalio López (1996, p.28) como una producción muy innovadora en la época. Estaba interpretada por Gerardo Malla como protagonista y junto a él participaban muchos de los actores habituales en estos espacios como Mary Delgado, José Vivo, Alberto Fernández o Trinidad Rugero.

Josefina Molina demostró un gran dominio de las posibilidades de realización de un espacio dramático para televisión. Por una parte, para la transformación del personaje de Gregorio Samsa en cucaracha, utilizó puntos de vista con la cámara a ras de suelo emulando la mirada subjetiva del personaje, acompañada de movimientos de cámara y *zooms* de acercamiento y alejamiento a velocidad rápida (Imágenes 25, 26). Estos planos en concreto se filmaron en una maqueta de la casa (Palacio, 2001, p.131).



Imagen 25



Imagen 26

A pesar de estar realizada en soporte electrónico, recurrió a integrar imágenes filmadas, tanto de interiores, como de exteriores, lo que le otorgaba un mayor dinamismo al poder romper la unidad espacio-temporal (Imágenes 27, 28).



Imagen 27



Imagen 28

¹²⁰ Emitida el 14/11/1969.

El uso de enfoque selectivo¹²¹, que reforzaba estéticamente la narración, era un recurso muy propio de la realización cinematográfica y que denota un trabajo minucioso en la puesta en escena y la puesta en imagen (Imágenes 29, 30).



Imagen 29



Imagen 30

Aprovechando los recursos del medio televisivo, recurrió al uso del primer plano de larga duración con la particularidad de que los personajes mantenían la mirada a cámara a la vez que se escuchaban sus pensamientos sobre lo extraño de la situación, el uso de la voz *over*¹²² (Imágenes 31, 32).



Imagen 31



Imagen 32

La voz en *off* estaba muy presente como vehículo transmisor de los pensamientos de Gregorio Samsa y de otros personajes como voz *over*. En general, existe un cuidado tratamiento de las voces y los efectos (respiración, latidos de corazón) desde un punto de vista dramático y expresivo jugando de manera especial con el sonido fuera de campo. Esto evidencia, además, un trabajo de postproducción en la banda sonora.

¹²¹ Permite controlar las relaciones de perspectiva eligiendo enfocar solamente un plano espacial dejando el resto fuera de foco. Con él se pretende dirigir la atención del espectador hacia el personaje que está a foco (Bordwell & Thompson, 1995, pp.195-196).

¹²² Según David Bordwell, la voz *over* es un sonido diegético interno que no procede del espacio real de la escena. Los pensamientos internos se escuchan en forma de diálogo, pero la palabras no se encuentran en un entorno objetivo sino en la mente del personaje (Bordwell & Thompson, 1995, p. 310).

Otro aspecto destacable de esta realización es el uso de efectos visuales duplicando imágenes, aprovechando los recursos del mezclador de vídeo para mostrar la confusión del personaje en el momento de su transformación. Efectos que, por lo general, se usaban en espacios musicales pero no en dramáticos que solían tener una realización más sobria (uso de transiciones al corte, fundidos y algún encadenado) (Imágenes 33, 34).



Imagen 33



Imagen 34

Se utilizaban intertítulos para poder explicar la situación de partida del personaje, algo que no era muy habitual, pues era más común recurrir al uso de un narrador que explicaba e introducía partes de la acción (Imagen 35).

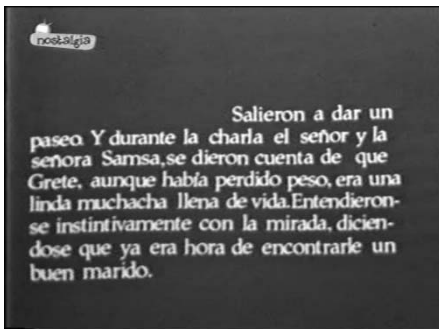


Imagen 35

También se recurría a la foto-fija para introducir diversos *flashbacks* de la vida de Gregorio y su familia, usando encadenados como transiciones.

A diferencia de lo que sucedía en *Estudio 1* o en *Teatro de siempre*, en los que todo el proceso de creación, desde la adaptación del guión hasta la realización y la dirección, recaía en la misma persona, en *Hora once* el modelo de trabajo se basaba en un guionista que adaptaba el texto por una parte y un director-realizador por otra. Entre los primeros se encontraban Juan Tébar, Juan Farías, Juan Antonio Porto, Carlos Vélez,

Francisco Ors, entre otros. Como realizadores estaban José Zamit, Pilar Miró, Josefina Molina, Luis Enciso, Miguel Picazo, Esteban Durán, Antonio Chic, Jaime Azpilicueta, Luis Sánchez Enciso o Gerardo N.Miró. Algunos de ellos procedían del centro de producción de TVE en Barcelona desde donde se realizaba el programa de manera alterna junto con el centro de producción de programas en Madrid.

Además de estos espacios más destacados, otros de menor relevancia completaban la emisión de dramáticos en la programación. El más reseñable, por diferenciarse del resto de espacios debido a la presencia de público, era *Comedia de Humor* (1967) emitido por la Segunda Cadena. Tenía una hora de duración y se representaban por lo general obras de humor de autores españoles. Algunas de las que se llevaron a cabo fueron *Con la vida del otro* de Carlos Llopis o *Al otro lado de la tapia* de Emilio Alfaro (*Tele Radio*, nº 478, 20-26 febrero, 1967, p.41). Su realización estaba más próxima a planteamientos teatrales, debido a que la presencia del público no permitía la existencia de trabajo en postproducción. De hecho, lo que intentaba era “conseguir el clima de una representación en vivo, para encajar en la emisión las reacciones del público ante las diferentes situaciones de la obra” (*Tele Radio*, nº 478, 20-26 febrero, 1967, p.41).

Ya en la década de los 70, el teleteatro comienza a perder importancia al considerarse agotado frente a otros formatos de ficción, tanto de producción propia, como ajena (Diego, 2010, p. 21). Lo mismo que le sucederá a la novela seriada, coincidiendo con el despegue generalizado del soporte cinematográfico que, como hemos visto, se dejará sentir con las primeras producciones de algunos teleteatros y telenovelas.

3.3.1.2. Las telenovelas

La temporada 1963-1964 fue clave para el asentamiento de las producciones seriadas de emisión diaria con la creación del espacio *Novela*. A partir de entonces, la producción de novelas fue abundante y diversa hasta el punto que, durante el año 1965, el esquema de emisión presentaba dos citas con este tipo de espacios, una en el horario de sobremesa, tal y como era habitual, y otro en horario nocturno, a las 21:00 horas. Según Manuel Palacio (2001, p.147), en este período de la edad de oro de los dramáticos, TVE produjo entre 30 y 50 novelas por año, la mayoría de ellas adaptaciones de autores extranjeros y españoles -de éstos últimos, unas doce anuales- y también textos originales para el medio. En un principio estaban seriadas en entregas de cinco capítulos de emisión

diaria, con una duración que oscilaba entre los veinte y treinta minutos cada uno. Un ejemplo de este modelo se puede encontrar en *Mr. Picwick* (1968) una adaptación de novela del mismo título de Charles Dickens adaptada y realizada por Juan Guerrero Zamora en 1968¹²³. Contaba con 5 capítulos de 25 minutos de duración y estaba interpretada por José María Caffarel, Margot Cottens, Tomás Blanco, M^a Paz Ponsal, José Segura, Emilio Laguna, Carmen Lozano, Álvaro de Luna, Teresa Hurtado, José María Escuer, Joaquín Pamplona, Margarita Calahorra, José Luís Zalde y Carmen Luján.

A partir de 1969, *Novela* dejará de emitirse en la franja del mediodía para pasar únicamente a las 21:00 horas, buscando ampliar el abanico de audiencia en esa franja (*Tele Radio*, n^o 614, 29 septiembre-5 octubre, 1969, p. 30). Desde ese mismo año, se asistió a un perfeccionamiento de la producción dentro de este espacio con *El conde de Montecristo*, una novela seriada de 17 capítulos¹²⁴. Adaptada por Pedro Gil Paradela y con Pedro Amalio Lopez al frente de la dirección y la realización, está considerada como la mayor superproducción de las realizadas hasta este momento dentro de este espacio, al contar con un rodaje de treinta y ocho días que incluía tomas submarinas y veinte jornadas de trabajo para la postproducción (Diego, 2010, p. 25). Emitida en capítulos diarios de 25 minutos cada uno, estaba protagonizada por Pepe Martín, Emma Cohen, José María Escuer, Pablo Sanz, Estanis González, Carlos Ibarzabal, Antonio Sarra, Miguel Muniesa y Ramón Vaccaro.

La tendencia desde 1970 fue la realización de novelas de larga duración, con veinte capítulos de media hora como el caso de *David Copperfield* de Dickens, dirigida y realizada por Juan Guerrero Zamora, *La caída de Concha Alós* por Alfredo Castelló o *Eugenia de Montijo* y *La pequeña Dorrit* por Pilar Miró. Ésta última fue otra de las realizaciones recordadas de este espacio (Palacio, 2001, p.148), una novela de 20 capítulos con una duración total de 447 minutos adaptada por Juan Tébar (Pérez Millán, 1992, p.69). Estaba interpretada por Rafael Arcos, Ana Belén, Rosario García Ortega, Silvia Orjas, Lola Gaos, Enric Arredondo, Andres Mejuto, Silvia Vivo, Francisco Merino, Fiorella Faltoyano, Valentín Tornos, Blanca Sendino, M^a Elena Flores, Pastor Serrador, Mariano Ozores, Laly Soldevilla, Tota Alba y Luis Morris. Los aspectos más

¹²³ Emitida entre el 22 y 26 de julio de 1968.

¹²⁴ Emitida entre el 6 y el 31 de octubre de 1969.

destacados de su realización son, por un lado, el trabajo realizado para la presentación de los créditos en el genérico mediante cartones y dibujos en acuarela (Imágenes 36 a 46).



Imagen 36



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39



Imagen 40



Imagen 41



Imagen 42



Imagen 43



Imagen 44



Imagen 45



Imagen 46

La recreación de los exteriores nocturnos de Londres en el estudio (Imagen 47), el uso de contrapicados (Imagen 48) y abundantes *travellings* -aunque con imperfecciones en el movimiento-, el uso de encadenados para marcar el paso del tiempo a través de elipsis y el uso de la mirada subjetiva a través de una cerradura (Imágenes 49, 50) alumbran un tipo de narrativa muy cinematográfica que ya evidencia la existencia del trabajo de planificación de la puesta en escena, la grabación por bloques y trabajo en el proceso de postproducción.



Imagen 47



Imagen 48



Imagen 49



Imagen 50

El procedimiento de trabajo se diferenciaba del que se llevaba a cabo en los teleteatros como *Estudio 1*, ya que aquí se contaba con la figura de un adaptador, encargado de convertir el texto en un producto seriado para televisión y por otro lado un realizador, que asumía las tareas de la puesta en escena y puesta en imagen. Como excepción estaban las ocasiones en las que participaban realizadores como Pedro Amalio López, Juan Guerrero Zamora o Pilar Miró que asumían también la labor de adaptación.

Ya en la década de los 70 comienzan a aparecer casos en los que hay dos guionistas pero no será la práctica habitual en este espacio. Entre los adaptadores destacaron Carlos Muñiz, José M^a Rincón, Juan Tébar o Dolores Medio y entre los realizadores, Domingo Almendros, Alfredo Castellón, Sergi Schaaff, Gabriel Ibáñez, Estebán Durán, Jesús Yagüe y Josefina Molina. Los tiempos de producción en este espacio eran muy limitados. Como explica José María Rincón, (1976 sin p.) en la *Novela de la tarde* se comenzaba a grabar el segundo capítulo los lunes a las dos de la tarde hasta la hora de emisión del primer capítulo, las tres y media, momento en el que se emitía en directo. Al finalizar se continuaba grabando el resto de capítulos consiguiendo en una jornada de trabajo alrededor de cien minutos de producción.

Según Patricia Diego (2010, p.25), este programa supuso un importante avance en la implantación de algunos estándares de producción que se retomarán de manera más modesta en los seriales nacionales que se produjeron desde la década de los noventa. En ese sentido, la autora destaca como fundamentales tres aspectos:

- Regulación del plan de trabajo en la grabación en función de sus fechas de programación y emisión.
- Combinación de grabación de escenas en plató (vídeo) con la filmación de exteriores en soporte cine.
- Gran variedad en el número de decorados.

Si bien, como señala Patricia Diego (2010, p. 25), estos estándares aparecerán de nuevo en los seriales nacionales de los años noventa, cabe reseñar que en lo referente al segundo aspecto, la producción mixta, entendida como mezcla de soporte cine y vídeo, es propia únicamente de este período en su mayoría. En los años siguientes, desde mediados de los 70 y, especialmente en los 80, los avances en microelectrónica llevaron a la creación de equipos de grabación más ligeros (Bethencourt, 1994, p.21) que, entre otros aspectos, permitieron mayores facilidades para la grabación en exteriores, pudiendo así alternar interiores y exteriores con el mismo soporte electrónico, algo que durante nuestra etapa de estudio no se produce, salvo alguna inusual excepción y que sí que será habitual en los años noventa. De hecho, en nuestro período de estudio, esta producción mixta se llevó a cabo de manera puntual en este espacio de la mano de Pilar Miró con el uso del *Electronicam*.

Al igual que sucede con el teleteatro, hacia el final de la etapa comenzarán a producirse las primeras adaptaciones de telenovelas por capítulos, en este caso ya de emisión semanal, rodadas en cine, que se emitirán ya fuera del período de estudio y que son la antesala del panorama de la ficción de los años de la Transición.

3.3.2. Las producciones especiales

En la Memoria del II Plan de Desarrollo proponía para TVE, entre otros puntos, las siguientes metas (Vázquez Montalbán, 1973, p.64):

- Una mejora de los medios de producción de cara a la internacionalización de los programas.
- El fomento del interés de los países árabes y latinoamericanos por los programas españoles.
- El inicio de la comercialización de la exportación de programas.

La primera medida en materializarse en ese sentido, fue la adopción de una política de producción de programas destinados al exterior para cumplir con esas premisas de internacionalización y exportación. Aparicio Bernal introdujo en 1965 un nuevo elemento en la estructura de TVE, el Servicio de Programas para el Exterior¹²⁵ donde se establecerán las líneas básicas de los programas que iban a representar a España en los diferentes festivales internacionales de televisión. Su cometido versaba alrededor de todo lo relacionado con la política general de intercambio y la posibilidad de exportación de programas de radio y televisión. De hecho, se pretendía “salir al extranjero en competencia con las grandes Productoras y Distribuidoras de programas de Televisión.” (Ezcurra, 1966, sin p.).

Las características de los programas dramáticos destinados a esos eventos de prestigio evidentemente iban a ser distintas de los emitidos de forma cotidiana en las pantallas españolas, tanto en lo relativo al estándar de producción, como en la temática, más aperturista¹²⁶. En ese sentido, según Vázquez Montalbán (1973, p.66), a estos programas se les concedía “cierta bula presupuestaria en lo económico y en lo ideológico”. En ese sentido, Narciso Ibáñez Serrador, uno de los principales representantes de este tipo de programas, señalaba que los trabajos para los festivales servían

“como válvula de escape a la par que como experimentación, como intentos de búsqueda de formas de hacer nuevas en televisión y por supuesto, diferentes a las de nuestros habituales programas”¹²⁷.

¹²⁵ Creado por Decreto Ley 3239/1965 de 28-10-65. Posteriormente se convirtió en el Servicio de Promoción Exterior de RTVen 1967(Orden 28-2-67) y en 1968 pasará a denominarse Gabinete de Promoción Exterior por Decreto 64/1968 de 18-1-68 (Gorostiaga, 1976, p.187).

¹²⁶ Los galardones fueron otorgados también a otro tipo de programas musicales como *El irreal Madrid* (1969) realizada por Valerio Lazarov o *La canción del olvido* que no reseñaremos aquí por apartarse de nuestro objeto de estudio.

¹²⁷ Declaraciones para la entrevista personal realizada el 21 de mayo de 2001 en Valencia.

En sus palabras se refleja con mucha claridad la división existente entre los programas dramáticos habituales del día a día de los espectadores españoles y aquellos otros con distintos fines, como la comercialización exterior o los festivales internacionales de televisión. Y es que el nacimiento de estos programas en una coyuntura de desarrollo de la propia de TVE y dentro, a su vez, de esa operación de adquisición de prestigio general, les otorgó una asignación de presupuestos mucho mayor que los del resto de la programación y con un especial cuidado tanto en los decorados, como los actores y el material técnico.

Los primeros éxitos llegaron de la mano de programas realizados en vídeo pero, desde 1969, la mayor parte de la producción para los festivales se realizará en soporte cinematográfico. Juan José Alonso, responsable de los programas dramáticos desde 1966, justificaba esta decisión en la intención de ser capaces de competir con las televisiones extranjeras en dichos eventos utilizando el mismo soporte

“(…) las televisiones extranjeras suelen filmar todas sus producciones, cosa que también se hará aquí de ahora en adelante, en lugar de como lo hemos venido haciendo, en telecámaras (*Tele Radio*, nº 603, 14-20 julio, 1969, p.14).

Esta distinción entre la realización en vídeo o en cine comienza a ser un aspecto clave de la ficción en estos años que afectará también, como veremos, a toda la producción dramática. Con respecto a las producciones para los festivales, marca un punto de división en dos etapas. La primera, desde 1965 a 1969, durante el mandato de Fraga como Ministro de Información y Turismo y con Aparicio Bernal en la Dirección General, marcada por la realización de originales únicos en vídeo, en la que también se producen productos en cine pero de manera excepcional con *Historias de la frivolidad*, (1967). La segunda entre 1969, fecha de la destitución de Fraga, hasta 1975 (el final de nuestra etapa de estudio). En este período destacan las producciones en soporte cinematográfico, tanto de originales, como adaptaciones de obras de teatro o zarzuelas.

Los primeros premios recibidos fueron para programas realizados por Narciso Ibáñez Serrador en soporte electrónico de dos pulgadas. El caso de los programas para festivales escritos y realizados por este autor era, en cierta medida, diferente a lo que sucedía con otros programas de este tipo, ya que fueron episodios pertenecientes a alguna de sus series emitidas en la programación de TVE. Al tratarse de series de capítulos

autoconclusivos, cada uno de ellos se podía concebir como una unidad independiente que sólo conservaba en común con el resto la temática, en la mayor parte de los casos, de terror, suspense o ciencia-ficción.

No obstante, uno de ellos siempre contaba con unas condiciones de producción especiales que después le permitía concursar en el extranjero y, por lo general, solía tratarse del episodio que cerraba la temporada de la serie. Así, *El último reloj* (1965) formaba parte de la serie *Tras la puerta cerrada* (1965), *NN23* formaba parte de la serie *Mañana puede ser verdad* (1965) y *El asfalto* (1966) y *El trasplante* (1968) de *Historias para no dormir* en su primera y segunda temporada respectivamente.

En este último caso, curiosamente, estos programas no presentaban historias de terror como en el resto de la serie, sino lo que Narciso Ibáñez denominaba “historias para pensar”,¹²⁸ e incluso presentaban un genérico diferente al habitual de la serie -la ya familiar puerta que se abre acompañada por un grito terrorífico- en la que estaban integrados, como se puede ver en el caso de *NN23* (Imágenes 51, 52) o *El trasplante* (Imágenes 53, 54).



Imagen 51



Imagen 52



Imagen 53



Imagen 54

¹²⁸ Declaraciones para la entrevista personal realizada el 21 de mayo de 2001 en Valencia.

El primer espacio dramático de TVE en ser premiado con una mención especial en el Festival de Montecarlo en 1965 fue *El último reloj* (1965). Era la adaptación para televisión del relato de Edgar Allan Poe, “El corazón delator” y estaba interpretada por Narciso Ibáñez Menta y Manuel Galiana. Tenía una duración de 78 minutos y estaba grabado en soporte electrónico de 2 pulgadas y realizado en estudio, recreando tres espacios: el mercado (un exterior), la relojería y la trastienda de la misma, aunque presentaba unas condiciones de realización alejadas de lo que se acostumbraba a hacer en los dramáticos habituales. Dichas condiciones se basaban en el trabajo con la disposición del decorado, tapando en ocasiones la cámara para permitir la realización de planos contraplanos al carecer de las posibilidades de montaje del cine. Se grabó en tres bloques que tuvieron que ser editados en París, pues en 1964 TVE carecía de cortadora-empalmadora para proceder al montaje en este soporte (Palacio, 2001, 149).

Por su parte *NN23* (1965) formaba parte de la serie *Mañana puede ser verdad* (1965) y obtuvo el Premio a la Juventud en el Certamen Internacional de Televisión de Berlín en 1965. Tenía una duración de 61 minutos y recogía los rasgos principales que caracterizarán a los programas realizados por Narciso Ibáñez Serrador para los eventos internacionales a partir de entonces. En este caso, era un guión original escrito para televisión por Luis Peñafiel (pseudónimo de Narciso Ibáñez para sus trabajos como escritor). La producción era más compleja que la anterior, puesto que contaba con mayor número de decorados (9 diferentes) y personajes (23).

La historia se alejaba del terror y el misterio y trataba sobre la deshumanización y la falta de libertades del individuo en una sociedad dominada por la técnica y con un exceso de culto a la ciencia. Enmarcada en una ciudad indeterminada en tiempo futuro, el personaje principal era *NN23* -interpretado por Narciso Ibáñez Menta- el último poeta que existía en la tierra y de los pocos habitantes que todavía tenía permitido tener un libro, objeto prohibido por el Estado. Estaba exento también del uso del tele-encéfalo (Imágenes 55, 56), un instrumento destinado a divertir, entretener, impedir las conversaciones y a no pensar. A petición del Consejo Mundial de Naciones, *NN23* deberá hacerse con el gobierno mundial, con el fin de conseguir hacer feliz a más del 85% de la población mediante la poesía y así salvar a la humanidad de la amenaza de una invasión extraterrestre. Finalmente, cuando el peligro de dicha invasión ha pasado, será considerado usurpador y eliminado para evitar que pueda hacer felices a las personas.

Enmarcado en la ciencia-ficción, la historia introducía ciertas dosis de elementos de la realidad del momento en relación con la televisión, ya que a través del tele-encéfalo se podían ver programas como *Reina por un día* o la serie *Los intocables*, lo cual podría entenderse como una crítica velada en clave de humor a la propia televisión y al papel de la misma en el entretenimiento de la población, alejándola de la preocupación hacia los problemas sociales. Y la crítica no sólo quedaba en eso, sino que también entraba en la pesadez y la ineficacia burocrática de las instituciones. Todo ello siempre enmascarado debajo del alejamiento de una realidad próxima a través del marco de la ciencia ficción.

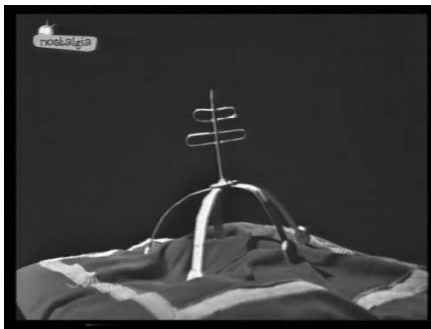


Imagen 55



Imagen 56

Estaba interpretada por Narciso Ibáñez Menta como protagonista principal y junto a él, Luis Sánchez Pollack, José Luís Heredia, Manuel Torremocha y Elisa Ramírez. Se recreó completamente en estudio, aunque algunas de las partes aludían a la humanidad y a la vida en las ciudades, algo difícil de ilustrar sin planos que lo mostraran, teniendo en cuenta su realización en estudio y el soporte de dos pulgadas. La solución por la que optó Narciso Ibáñez Serrador fue la de recurrir a dibujos representativos de la realidad que se quería mostrar acompañados de la voz en *off* de un narrador (la del propio Ibáñez Serrador) y música que introducía la situación y el contexto general de la historia. El encargado de hacerlos fue el dibujante Antonio Mingote, con el que posteriormente continuó colaborando para la realización de decorados en este tipo de programas más especiales (Imágenes 57 a 60).



Imagen 57

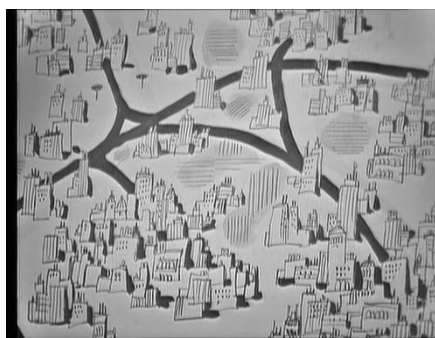


Imagen 58

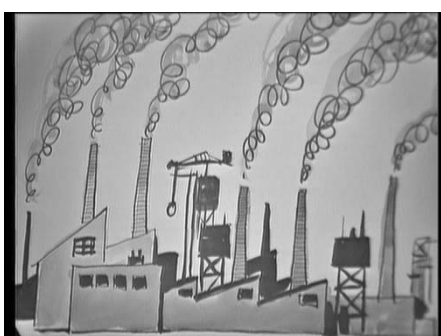


Imagen 59



Imagen 60

En 1967, nuevamente con realización de Narciso Ibáñez Serrador, se obtiene la “Ninfa de Oro” en el Festival de Montecarlo al mejor guión original por *El Asfalto* (1966), escrita en esta ocasión por Carlos Buiza. La Asociación Católica Internacional de Radio y Televisión (UNDA) le otorgó también su primer premio de acuerdo a los altos valores morales que manifestaba el programa. Interpretada de nuevo por Narciso Ibáñez Menta, tenía una duración de 28 minutos y fue el último episodio de la serie *Historias para no dormir* de esa temporada.

Los decorados estaban inspirados en los dibujos de Antonio Mingote y, posteriormente, se utilizaron en *Historias de la Frivolidad* (1967) (Imágenes 61, 62). La deshumanización de la sociedad y la falta de solidaridad en el mundo que permite a un hombre hundirse en el asfalto de una ciudad cualquiera, olvidado por demasiados transeúntes preocupados por sus problemas, es lo que vendría a significar esta historia (Imágenes 63, 64, 65). Diferentes dibujos van transmitiendo y reforzando la sensación de agobio del protagonista, cada vez más atrapado (Imágenes 66, 67) y también permiten mostrar el paso del tiempo (Imagen 68). Tal y como ya había ocurrido en *NN23*, Ibáñez Serrador dio un paso más en el uso de decorados, no naturalistas, poco realistas pero sin

embargo verosímiles con el planteamiento de la historia. Esta forma de tratar el tema es, sin duda, lo más destacado de esta producción, por encima incluso de la realización que seguía estando cuidada, al igual que el tratamiento sonoro como todas sus producciones.



Imagen 61



Imagen 62



Imagen 63



Imagen 64



Imagen 65

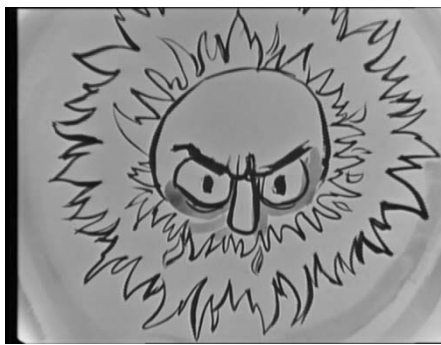


Imagen 66

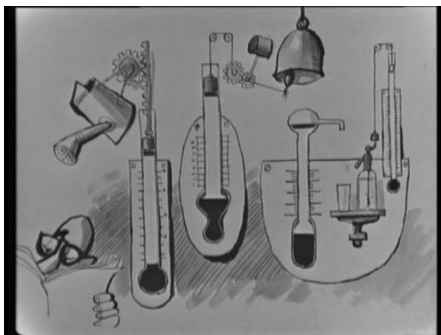


Imagen 67



Imagen 68

También en 1967, al margen de los trabajos de Narciso Ibáñez Serrador, la producción *Un mundo sin luz* (1967)¹²⁹ de cincuenta minutos de duración, obtuvo la Placa de Oro en el IV Certamen Internacional de Televisión de Berlín. Sobre una novela de Carlos Buiza del mismo título, Alfredo Muñiz elaboró el guión y el encargado de su realización fue Pedro Amalio López. De nuevo el tema de la ciencia ficción volvía a aflorar en este tipo de producción única con destino a los festivales, tratando un tema que presentaba de manera simbólica una crítica al egoísmo y la intolerancia en un mundo deshumanizado. Contaba la historia de Esteban Fecnic, un comandante de aviación que al despertar una mañana observa que no se hace de día al ir a trabajar, reina la oscuridad. Al salir de casa se encuentra con una extraña banda de música que interpreta una melodía y que es seguida por un grupo cada vez mayor de niños que salen de sus casas al escucharla. A través de los periódicos, Fecnic tiene noticia del clima bélico mundial existente, con amenazas de guerra nuclear y en pleno vuelo recibe una comunicación en la que se les advierte de la existencia de un eclipse duradero en toda la tierra y de la desaparición de todos los niños menores de 10 años. Los niños habían sido abducidos a un mundo paralelo por un cuerpo extraño, M-V-70, que había aparecido en el sistema solar. El vuelo de Fecnic es obligado a aterrizar en el aeropuerto más cercano y allí el comandante encuentra al último niño que queda en la tierra y que resulta ser su “yo” infantil. A través del mismo, conocerá la única manera de salvar al resto de niños: sólo si existe un hombre que respete y comprenda a la infancia los extraterrestres ayudarán a la humanidad a traer de vuelta a los niños. El papel del comandante Fecnic estaba interpretado por Fernando Guillen y, junto a él, completaban el reparto Rosa L. Gorostegui, Marisa Paredes, Manuel Torremocha, Pedro Luís León y Agustín González.

¹²⁹ Emitido 27/08/1967.

El reparto no era muy numeroso, aunque sí que se contaba con un elevado número de extras en las escenas en las que aparecen los niños (Imagen 70). Presentaba diversidad de espacios, tanto interiores, como exteriores, todos ellos recreados en el estudio: el interior de la casa (Imagen 69), la calle (Imagen 70), la cabina de un avión (Imagen 71), el interior de éste (Imagen 72) o la torre de control (Imagen 73), entre otros. El hecho de tratarse de soporte de dos pulgadas hace que esta variedad de espacios sea un aspecto a destacar, debido a que en ese momento todavía no se contaba con la edición electrónica y el corte se hacía de forma mecánica, lo que complicaba el proceso de montaje en gran medida al tener que realizar un corte físico de la cinta en cada cambio de escenario.



Imagen 69



Imagen 70



Imagen 71



Imagen 72



Imagen 73

Fue grabada originariamente en vídeo de dos pulgadas con cuatro cámaras, una más de las que se solían utilizar en los espacios de ficción destinados a la emisión habitual y, posteriormente, *kinescopada* para llevarla al festival¹³⁰, dado que le otorgaba un aspecto visual mucho más próximo al cine que al vídeo. A diferencia de los programas anteriores de Narciso Ibáñez Serrador, no pertenecía a ninguna serie o programa de la emisión habitual. Desde el punto de vista de la realización, destaca el uso de una *secuencia de montaje*¹³¹, un recurso muy usado en la cinematografía para sintetizar el paso del tiempo, a la par que se avanza en la dosificación de la información. Se recurre a ella concretamente en el momento en que se da a conocer el clima bélico mundial a través de los periódicos y se utiliza dentro del genérico que no está colocado al comienzo del programa, sino tras una introducción de toda la situación inicial. Mostramos un fragmento a modo de ejemplo (Imágenes 74 a 84).



Imagen 74

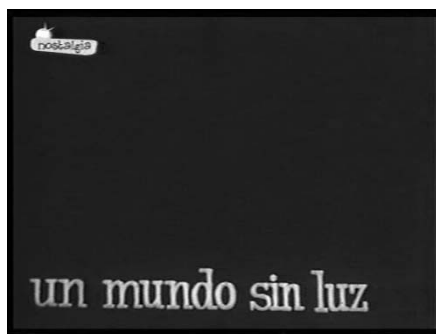


Imagen 75

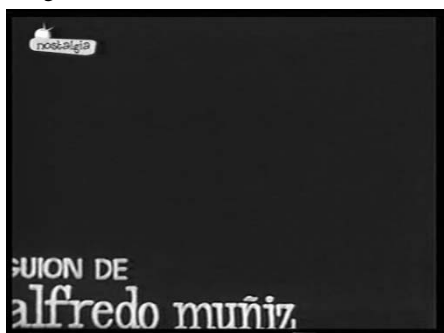


Imagen 76



Imagen 77

¹³⁰ Es este *kinescopado* el que ha permitido la conservación hoy día como testimonio de dicho programa en el Centro de Documentación de RTVE. Dato aportado por Ricardo Fernández de Latorre Jefe Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental de TVE en la entrevista realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

¹³¹ Consiste en la unión de pequeñas porciones de un proceso (títulos informativos, titulares de periódicos, imágenes estereotipadas, imágenes de noticiarios, etc. mediante encadenados y música de forma que condensen una larga serie de acciones en unos pocos momentos (Bordwell & Thompson, 1995, p.276).



Imagen 78

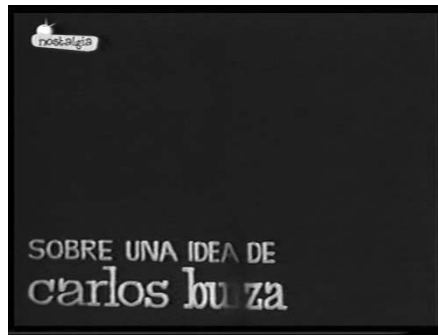


Imagen 79



Imagen 80



Imagen 81



Imagen 82



Imagen 83



Imagen 84

Por otro lado, Pedro Amalio López aprovechó las posibilidades de los efectos del mezclador de vídeo para ilustrar una de las partes en las que intervenía un representante del M-V-70 reforzando su aspecto sobrenatural. Dichos efectos se utilizaban poco en los

dramáticos de emisión habitual que, por lo general, presentaban un mayor apego a la realidad y una realización por tanto más sobria (Imágenes 85, 86).



Imagen 85

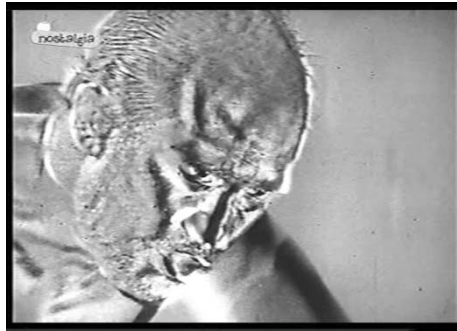


Imagen 86

En 1968 llegó *El trasplante* (1968) con el premio Praga Dorada al mejor guión en el Festival de Praga de ese año. Esta realización de Narciso Ibáñez Serrador formaba parte de otro de los programas especiales dentro de *Historias para no dormir* en su segunda temporada, con un aumento en su duración con respecto a *El asfalto* (1966) llegando hasta los cincuenta y ocho minutos. Era un programa complejo, con más de veintisiete decorados, creados por Fernando Sáez, un elevado número de actores y con casi doscientos extras. Recurría a diversos *flashbacks* que presentaban de manera humorística la historia de los primeros trasplantes de diferentes partes del cuerpo y los aciertos y errores al efectuarlos. Con ello se introducían variaciones de espacio y tiempo en la narración, y para facilitar la comprensión de la historia se recurría de nuevo a la voz en *off* de un narrador (también en este caso la del propio Narciso Ibáñez Serrador) que iba explicando e introduciendo las nuevas situaciones. Ante la imposibilidad de utilizar exteriores naturales de los lugares donde transcurría la acción, registrados en soporte electrónico, se recurría al uso de dibujos sobre los que la cámara realizaba panorámicas descriptivas que finalizaban en un *zoom in* en el lugar concreto característico (Imágenes 87a, 87b), como hemos visto en varias de sus realizaciones: *NN23* o *El asfalto*.



Imagen 87a

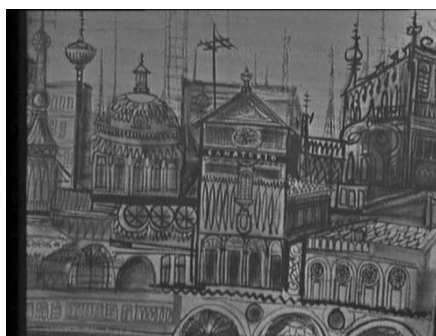


Imagen 87b

Aunque tiene partes tratadas en clave de humor, el objetivo que pretendía la historia de *El trasplante* era defender al individuo frente a la masificación, tomando como punto de partida el caso de los trasplantes de órganos. Se realizó una combinación de una historia trágica con una propuesta de dirección artística más próxima a la comedia (Mendibíl, 2001, p.34.). Se recuperaron decorados de cartón al igual que en *El asfalto* y los personajes, exagerados en su caracterización, cantan y bailan a modo de espectáculo de Broadway (Imágenes 88, 89).



Imagen 88



Imagen 89

Poco a poco se iba abandonando el tono cómico hasta llegar a un final trágico y de protesta. El protagonista de la historia se niega a trasplantarse partes del cuerpo que no necesita y ello le acarrea muchos problemas con el Ministerio de Trasplantes, pierde el trabajo y queda en la ruina. Se verá obligado a vender partes de su cuerpo para subsistir hasta que, finalmente, ya no queda más que sus ropas. Sus familiares y amigos le despiden con una manifestación silenciosa.

La complejidad en la producción y la realización repercutió también en la excepcionalidad de los tiempos de ejecución de la grabación necesitando diez días, cuando lo normal eran dos o tres días de grabación para un capítulo estándar de *Novela* o

de *Historias para no dormir*. El dato viene a confirmar el cuidado especial y el consiguiente presupuesto superior en este tipo de producciones.

El año 1968, además, fue el del laureado *Historias de la frivolidad* (1967), escrito por Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, este último encargado a su vez de la realización. Se trataba de una diatriba contra la censura que el régimen aireaba a los cuatro vientos en contextos internacionales. Claro que ésa era la imagen exterior, porque tras ganar la “Ninfa de Oro” del Festival de Montecarlo, la “Targa D’Argento” del MIFED de Milán, el “Premio UNDA” y “La Rosa de Oro” del Festival de Montreux, el programa se emitió en TVE en febrero del 68 aunque en horario de medianoche y con algún corte (Baget, 1993, p.185).

Realizado en soporte cine y en blanco y negro se tardó cinco días en rodar y supone el mejor ejemplo de programa de festival o programa especial que se acabará imponiendo, tanto por su duración, como por su temática y por el gran número de actores y despliegue técnico utilizado.

Las posibilidades ofrecidas por el cine, tanto en la movilidad de sus cámaras, como en la riqueza de planos ensamblados mediante el montaje, son los elementos más destacables con respecto a los programas premiados con anterioridad. Los primeros planos y planos medios de la actriz Irene Gutiérrez Caba encarnando a la censura (Imagen 90), se mezclan con una variedad de reconstrucciones de momentos de la historia con un juego de acción/reacción. La Edad Media (Imagen 91) o las bacanales romanas (Imágenes 92, 93) son una muestra del gran despliegue de medios artísticos y humanos empleados que serán propios de este tipo de producto.



Imagen 90



Imagen 91



Imagen 92



Imagen 93

Otros programas de menor impacto que los anteriores, pero reconocidos también en el marco de los eventos internacionales, fueron *Una fecha señalada* (1967) y *Un nuevo rey Midas* (1968). El primero, con guión de Pedro Gil Paradela y realizado por Pilar Miró de 60 minutos de duración, se alzó con una mención especial del jurado en el Festival de Montecarlo de 1968. En este caso, había sido originariamente concebido para el Concurso Permanente de Guiones de la Primera Cadena y emitido el 20 de agosto de 1967 dentro del programa *Pequeño Estudio* (1968-1973) en la Primera Cadena. Por otra parte, la producción *Un nuevo rey Midas* (1968) de 41 minutos de duración, realizada en 35mm en blanco y negro con *Electronicam*, obtendrá una mención especial de la UNDA en el IX Festival Internacional de Televisión de Montecarlo de 1969. No se trata de un programa de excesiva repercusión, pero sí cabe destacarlo por el uso de este sistema que combina el soporte cine con la forma de trabajo propia de la realización multicámara. Se trataba de una idea original de Carlos Buiza realizada por Pedro Amalio López, binomio que ya ganó en 1967 la Placa de Oro en Berlín para TVE con *Un mundo sin luz* (1967). No era una historia que presentara una narrativa clásica, los decorados no eran naturalistas y la puesta en escena se basaba en un juego con fondos negros e iluminación. Estaba interpretada por Julio Núñez, José Orjas, Mary Paz Pondal, Guillermo Marín, Francisco Merino, Eduardo Moreno, Tip, Valentín Tornos, Tomás Taure, Jacinto Martín, entre otros. Destacaba por el número de actores que intervenían y por su planteamiento más vanguardista en la realización.

En 1969 otra realización de Narciso Ibáñez Serrador, *El cumpleaños*, rodada en cine, se hizo con una Praga Dorada a la mejor realización. Formaba parte de la primera serie de *Historias para no dormir* (1966) y fue el único episodio de la misma que se realizó íntegramente en cine.

Se puede constatar, llegados a este punto, al hacer una revisión de las producciones realizadas y premiadas a partir de ese momento que, entre 1968-1969, se inició el proceso de transición de las producciones realizadas en vídeo al soporte cinematográfico en el marco de las producciones especiales. Y con ello, además, se abrirá la puerta al color. Las características de estos programas, únicos, filmados y sin una agenda de emisión concreta, permitía adelantarse a la producción en color, que era en ese momento muy compleja, en soporte electrónico careciendo de estudios en Prado del Rey para adaptarse a ella en ese momento.

A partir de entonces, incluso las obras de teatro servirán como base para programas destinados a festivales y rodados en soporte cine, a diferencia de lo que había ocurrido hasta la fecha donde los originales y las adaptaciones de relatos cortos o novelas habían sido la base de los guiones de este tipo de espacios. Será una adaptación libre de *El gran teatro del mundo* (1969) obra de Calderón de la Barca rodada en 35mm, a color y en exteriores la que obtenga la Medalla de Oro en el Mercado Internacional de Film y Televisión (MIFED) de Milán en 1969. Se emitió en el marco del programa *Teatro de siempre* (1966-1972) de la Segunda Cadena y la adaptación y la dirección corrió a cargo de Juan Guerrero Zamora, facetas que ya venía desarrollando de manera conjunta en los espacios dramáticos de la cadena y que parece asumir con excelentes resultados sin acusar la diferencia de concepto, soporte y condiciones de producción que suponía esta producción fílmica. Estaba interpretada por Nuria Torray como actriz protagonista, Narciso Ibáñez Menta, Manuel Dicenta, Fernando Cebrián, Antonio Casas, Andrés Mejuto y Manuel Gallardo entre otros. La diferencia con el resto de programas de teleteatro habituales en este espacio es significativa, presentando un estándar de producción mucho más elevado y en la línea de una producción de prestigio. Lo más destacable y significativo, en primer lugar, sería, por un lado, la multiplicidad de escenarios con la presencia de los exteriores que aportaban espectaculares imágenes en color de paisajes y el uso de los grandes planos generales (Imágenes 94 a 99) escasos en la mayor parte de teleteatros y en especial aquellos realizados en soporte electrónico y en estudio, lo más común en la época objeto de nuestra investigación salvo algunas excepciones. Los lugares de grabación fueron en su totalidad exteriores e interiores naturales filmados en el Valle de los Caídos (Madrid), en el Panteón de los Reyes de San Isidoro (León) y otros lugares como Lanzarote, Almería, Navacerrada y la Casa de

Campo de Madrid. También la elección de los interiores naturales permitió el uso de abundantes planos con una angulación de la cámara en contrapicado que magnificaban a los diferentes personajes, acentuando la carga dramática de su interpretación. Este aspecto resultaría casi imposible de conseguir dentro de un plató por la ausencia de techos y la visión de todo el equipo de iluminación (Imágenes 100 a 105).



Imagen 94



Imagen 95

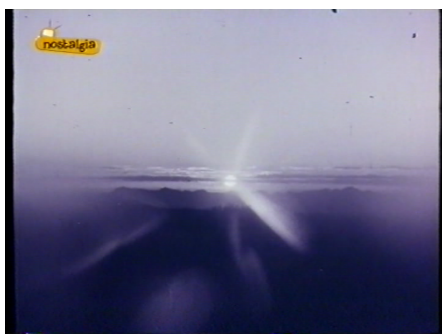


Imagen 96



Imagen 97



Imagen 98



Imagen 99



Imagen 100



Imagen 101



Imagen 102



Imagen 103



Imagen 104



Imagen 105

Ya en los setenta, otro nombre comenzó a estar estrechamente unido al de los premios: Antonio Mercero. Director y realizador de la serie *Crónicas de un pueblo* (1971-1974), realizó *La cabina* (1972) rodada también en cine, en color y con abundancia de exteriores, que obtendrá en 1973 premios en el Festival de Montecarlo, el Mercado Internacional de Film y Televisión (MIFED), el prestigioso “Emmy” y el premio UNDA entre otros. Se trata de un producto diferente a algunos de los programas anteriores realizados en este soporte como *Historias de la frivolidad* (1967). A pesar de tratarse ésta última, igualmente, de una producción en cine y ofrecer las posibilidades visuales que

dicha técnica permite, el hecho de transcurrir la historia en decorados interiores contruidos en el estudio y en blanco y negro, se iba a quedar un poco atrás con respecto estos nuevos programas de los setenta. Por la temática tiene especiales similitudes con *El asfalto* (1974): un personaje atrapado, sin salvación posible, aunque esta vez dentro de una cabina. Sin embargo, desde el punto de vista de la realización, son muy diferentes. Ya sólo el hecho mismo de estar realizado en exteriores y en color le da una gran dosis de verosimilitud y realismo que los decorados de los programas que acabamos de repasar. Todo ello reforzado, además, por una serie de encuadres que incluyen desde planos generales (lógicamente ausentes en los dramáticos de estudio) (Imágenes 106, 107), planos picados y cenitales (Imágenes 108 a 110), abundantes primeros planos, *zooms* a velocidad de vértigo y el uso de cámara en mano entre otros muchos recursos que le otorgaban un ritmo acelerado que se iba incrementando a medida que avanzaba los acontecimientos y la desesperación del personaje interpretado magistralmente por José Luis López Vázquez (Imágenes 111 a 114). El trabajo de montaje se hace notar no sólo por el número de planos y la abundancia de diferentes posicionamientos de cámara propios del rodaje monocámara, sino también por el trabajo con los *flashbacks* y con la repetición de planos de muy breve duración de una misma acción cuando el personaje recuerda el momento en que la puerta de la cabina se cerró remarcando la importancia de ese instante (Imágenes 115 a 117).



Imagen 106

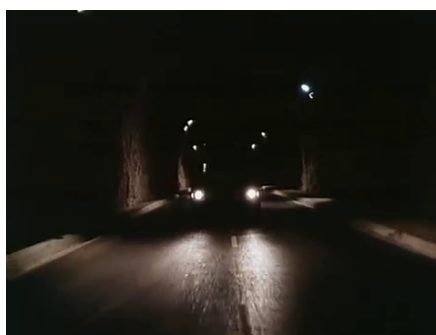


Imagen 107



Imagen 108



Imagen 109



Imagen 110



Imagen 111



Imagen 112



Imagen 113



Imagen 114

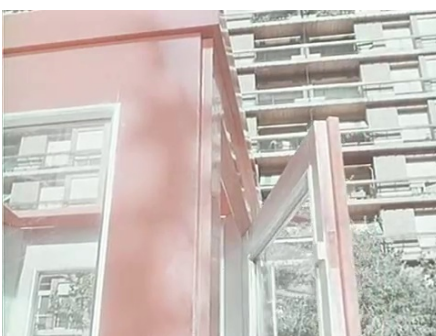


Imagen 115



Imagen 116

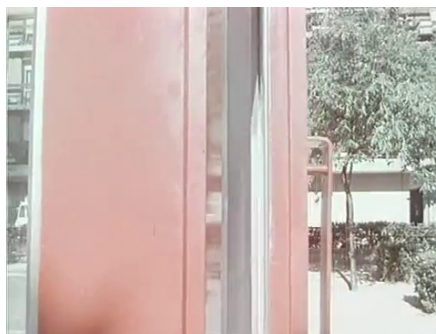


Imagen 117

La banda sonora es otro de los aspectos destacables por su acompañamiento musical, especialmente en la parte final cuando el personaje comienza el viaje por el interior del túnel, de la luz a la oscuridad y a la incertidumbre sobre su destino¹³².

También de Mercero fue el programa *Los pajaritos* (1974) que obtuvo el Premio Paloma de Plata UNDA en el Festival de Montecarlo. Un año antes, fue Fernando Fernán Gómez, alguien no demasiado habitual en el medio televisivo hasta esa fecha, quien se alzaría también con el premio a la mejor dirección del Festival de Praga en 1973 por *Juan Soldado*, un programa concebido íntegramente en soporte cine. Las palabras de Fernando Fernán Gómez sobre la realización del mismo son significativas de la dirección cada vez mayor de este tipo de producciones a los parámetros cinematográficos: “En realidad , «Juan Soldado» no es un programa de televisión. Es una película. Al menos yo me la planteé y la realicé como película. No habría sabido hacer un programa de televisión, porque desconozco eso del «vídeo», ignoro la técnica de la realización televisual” (*Tele Radio*, nº 826, 22-28 de octubre, 1973, p.25).

Por último, cabe destacar otra producción de Narciso Ibáñez Serrador en este año 1974, *El televisor* (1974), realizado en soporte cine y en color y concebido como un programa independiente, se puede decir que como una película para televisión. Estaba rodada en interiores y en ella se contaba el cambio de vida que, para Enrique, supone la llegada de la televisión a su casa, el capricho que llevaba deseando durante años y cómo ésta puede obsesionar, destruir y aislar a las personas hasta el punto de no permitirle distinguir entre la realidad y la ficción. Tenía una duración de 72 minutos y de nuevo estaba interpretada por Narciso Ibáñez Menta junto a M^a Fernanda D’Ocón.

¹³² Declaraciones de Antonio Mercero en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/cabina-integra-presentacion-mercero-lopez-vazquez/393271/>

Una vez concluida la descripción de los principales programas especiales y *TV Movies* podemos agrupar sus principales rasgos a partir de las variables de caracterización de programas que propone Jaime Barroso (1996, pp.213-223) en su libro *Realización de los géneros televisivos*:

- **Clase de producción:** interna, como la mayor parte de programas dramáticos dentro de nuestro período de estudio.
- **Tipo de producción:** Única, dado que no presentaban ningún tipo de serialidad. Pese a que alguno de ellos se englobaba dentro de alguna serie (*El asfalto* o *El trasplante* en *Historias para no dormir*) ésta era de tipo antología en la que lo que ofrecía unidad era la temática pero no la estructura narrativa. Algún otro se enmarcaba dentro de *Pequeño Estudio* (1968-1973), el programa que recogía el concurso de guiones originales y que funcionaba también a modo de antología sin que los diferentes guiones que lo componían tuviesen relación, de ahí que las consideremos producciones únicas.
- **Procedimiento de emisión:** Grabado
- **Soporte de producción:** 2 pulgadas (por tanto B/N) y 35mm B/N y color. El soporte dos pulgadas fue predominante hasta 1968. Con *Historias de la Frivolidad* se inauguró el uso del soporte cine en blanco y negro en este tipo de producciones conviviendo con las realizadas en 2 pulgadas hasta 1969, fecha en la que ya se instauraron las producciones en 35mm y color.
- **Lugar de producción:** Estudio/ Exteriores. Hasta la imposición del soporte cine, el lugar de producción era el estudio el predominante. Con el cambio de soporte se combinan ambos espacios, predominando en mayor medida uno u otro en función de la producción.
- **Técnica de realización:** Multicámara y Monocámara. La técnica de realización estaba determinada, en gran medida, por el soporte de producción, así que aquellas realizadas en dos pulgadas usaban la técnica multicámara y también lo hacían las realizadas en soporte cine con *Electronicam*. El resto de producciones hechas en 35mm seguían la técnica de realización monocámara.
- **Frecuencia de programación:** Su presencia en la emisión era de carácter extraordinario. A pesar de que algunas originariamente se habían concebido como

unidades dentro de otros por sus diferencias, en el estándar de producción pueden considerarse como independientes.

3.3.3. La producción filmada de ficción: Las series dramáticas

En este apartado daremos cuenta de la producción de ficción realizada en soporte cine destinada a la emisión habitual de la cadena, sin contar con las producciones especiales de carácter único dirigidas a eventos internacionales o *TV Movies* de las que ya hemos dado cuenta¹³³. Se trataba de producciones de ficción realizadas en cine que compartían la parrilla de programación con las llevadas a cabo en soporte electrónico. Resulta importante detenerse en el incipiente desarrollo de dichas producciones para poder observar y comprender el cambio de ciclo a la baja, en el número de horas destinados a los dramáticos de estudio¹³⁴, así como las posibles influencias que ejercieron sobre la evolución de los mismos.

Desde mediados de los setenta, la ficción en soporte cinematográfico, especialmente la seriada, comenzó a ocupar una buena parte de los espacios derivando a los dramáticos hacia una crisis de temáticas y planteamientos que cristalizó en el período de la transición. La facilidad que ofrecía el cine para la fragmentación de espacios, el montaje y la inclusión de exteriores naturales, permitió el desarrollo de este tipo de producciones que comenzaron a adquirir sus propias peculiaridades claramente diferenciadas. De hecho, Pedro Amalio López señala la existencia de dos grandes tipos de programas dramáticos, los realizados con telecámaras y los filmados. Sobre éstos últimos señala que

“son pura y simplemente cine, aunque sea un cine específicamente concebido para televisión. Es el caso concreto de los telefilmes, cuya construcción, tiempo, valoración de las situaciones e incluso la plástica difieren notablemente de los largometrajes exhibidos en las salas cinematográficas. Un telefilme no es estéticamente hablando una película, pero sí lo es técnicamente” (López, 1977, 93).

¹³³ Cabe destacar que dentro de la evolución de la producción en soporte cine tuvieron un papel muy importante las versiones de diferentes Zarzuelas muchas de ellas llevadas a cabo Juan de Orduña que no trataremos aquí porque excede a nuestro objeto de estudio

¹³⁴ Véase Tabla nº 7 de la evolución del número de horas anuales de emisión de los espacios dramáticos, p. 141

Las producciones en soporte cine inicialmente tomaron formas similares a las que se venían desarrollando en los originales de soporte electrónico. En lo que respecta a la procedencia del guión, primaron tanto originales, como adaptaciones de relatos y originales únicos y seriados. En el caso de los originales únicos, el modelo que se siguió fue el de creación de producciones, destinadas a los festivales internacionales o las *TV Movies*, mientras que la producción seriada fue la que se consagró en las parrillas de programación. Dentro de la misma, encontramos conviviendo en el tiempo series de capítulos autoconclusivos a modo de antología sin ninguna conexión entre ellos más que estar agrupados por el mismo título o temática y otras, por el contrario, con temática, personajes y escenarios fijos.

La producción de ficción seriada en soporte cine dentro de nuestro período de estudio se inició con *Diego de Acevedo* (1966). Era una serie original de 13 episodios de media hora de duración y emisión semanal, rodada en 35 mm., en B/N y dirigida por Ricardo Blasco. Presentaba continuidad narrativa entre sus diferentes episodios. El guión era de Luis de Sosa y Manuel Ballesteros que actuaban también en calidad de asesores históricos. Ricardo Blasco por entonces acumulaba mucha experiencia como ayudante de dirección en diversas películas y ya se había aproximado a la televisión para realizar series en años anteriores.

Contaba la historia de Diego de Acevedo, un joven peruano que vivió algunos años en la Corte española. Se narraba en *flashback* siendo ya anciano mientras relataba a un escribiente todas sus hazañas desde su llegada a España (Imágenes 118 a 120). El protagonista era el actor Paco Valladares y, junto a él, otros asiduos de los espacios dramáticos como Carlos Larrañaga, Carlos Lemos, Emilio Gutiérrez Caba, Luis Prendes o Roberto Llamas, entre otros. Su estándar de producción era mayor que el de las series en soporte electrónico por la intencionalidad comercial y por las metas planteadas desde el II Plan de Desarrollo. De ahí que contaba con un centenar de actores, con el uso de vestuario diseñado especialmente para el rodaje (no trajes reutilizados como ocurría en los dramáticos) y el uso de abundantes exteriores, lo que suponía un producto televisivo de ficción bastante diferenciado de lo que se venía haciendo hasta la fecha (Imágenes 121 a 123).



Imagen 118



Imagen 119



Imagen 120



Imagen 121



Imagen 122



Imagen 123

La siguiente serie fue *La familia Colón* (1966-1967), con 27 programas de media hora de duración, rodados en 35 mm y en B/N, que contaba la historia de una familia argentina que se traslada a vivir a España. La idea original era de Óscar Benegas, el argumento de Osvaldo Dragún y estaba dirigida por Julio Coll, procedente del medio cinematográfico que había participado esporádicamente en algún trabajo para televisión. No obstante, ninguno de ellos era asiduo de espacios dramáticos hasta la fecha.

Estaba interpretada por Susana Canales, Manuel Velasco y Nieves Salcedo, entre otros. La temática era distinta a la anterior, dado que introduce el componente familiar

que no presentaba *Diego de Acevedo*. Ya desde el genérico se podía observar la presencia importante de exteriores que aludían al viaje que realiza la familia hasta España (Imágenes 124, 125). Aun así, a pesar del soporte cine, la planificación en lo que respecta a los encuadres de personajes en las escenas de interiores, está más ajustada a las características del medio televisivo, como demuestra la ausencia de planos generales y el predominio de planos con escalas cortas (Imágenes 126 a 131).



Imagen 124



Imagen 125



Imagen 126



Imagen 127



Imagen 128



Imagen 129



Imagen 130



Imagen 131

En octubre de 1968 se estrena *Cristóbal Colón* (1967-1968) serie co-producida con la Radiotelevisión Italiana (RAI) de 4 capítulos de 65 minutos y de emisión semanal. También rodada en 35 mm., en blanco y negro y con la presencia de actores españoles como Francisco Rabal, Aurora Bautista, Asunción Balaguer, Alfredo Mayo o Antonio Casas junto a otros italianos. El guión corría a cargo de Dante Guardamanga y Lucio Mandara y la dirección de Vittorio Cottafavi, un guionista y director de cine italiano.

Recorría la biografía de Cristóbal Colón, desde sus inicios en la búsqueda de ayuda para sus proyectos por las cortes europeas, hasta el momento en que descubre América. Fue concebida como una superproducción, se rodó en escenarios naturales y se construyeron igualmente decorados, entre ellos dos carabelas a escala real.¹³⁵

Estas tres experiencias no tuvieron demasiada trascendencia, pero sí nos permiten observar las primeras diferencias con la ficción en soporte electrónico, principalmente en el estándar de producción y en la realización. Por lo que respecta al estándar de producción, las diferencias se manifestaban en el uso del soporte cine, variedad de decorados, multiplicación de espacios con presencia de exteriores y mayor número de actores). En la realización, la diferencia estribaba en la posibilidad del trabajo de montaje sobre la película, que favorecía el ritmo y la variedad de posicionamientos de cámara. También permitía una mejora notable en el tratamiento de la banda sonora (más pistas de sonido, sin estar limitados a la única existente en el soporte de 2 pulgadas). En esos aspectos, se asemejan más a las producciones destinadas a festivales que a las series en soporte electrónico, aunque difieren claramente en el tipo de temática y en su concepción como producto seriado.

¹³⁵ Datos extraídos de la ficha documental de RTVE.

Junto a estas experiencias más tempranas, otra vía en la incorporación del soporte cinematográfico en la ficción televisiva se hizo con el uso del *Electronicam*. Se dispuso de él en TVE en 1968 y comenzó a utilizarse primero en programas musicales como *Tele-ritmo* y después en los programas de ficción. El encargado de probar el *Electronicam* para un programa dramático fue Narciso Ibáñez Serrador con *El águila tatuada* (1969), un programa de 30 minutos de duración, realizado en color y protagonizado por Juan Luís Galiardo y José M^a Caffarel (*Tele Radio*, n^o 585, 10-16 marzo, 1969 p.19). Después de esta prueba se utilizó para algún programa de *Pequeño Estudio* (1968-1973) como *Un nuevo rey Midas* (1968) o en el teleteatro filmado *Fuenteovejuna* (1975) de Juan Guerrero Zamora.

Las ventajas o desventajas del uso de este sistema variaban en función del punto de vista de aquellos que habían trabajado con él. Para Narciso Ibáñez Serrador, el uso de este sistema permitía, en el caso de los dramáticos, ciertas ventajas como mezclar el trabajo de estudio y las filmaciones de exterior sin ninguna diferencia de calidad. Al trabajar con película, se facilitaba el montaje al modo cinematográfico para poder cortar por donde verdaderamente se deseaba sin tener que prestar atención a los impulsos, sino sólo a los aspectos estéticos, de manera que aumentaban los recursos expresivos en la fase de montaje (*Tele Radio*, n^o 566, 28 de octubre-3 noviembre, 1968 p. 13). Igualmente facilitaba el *raccord* entre las diferentes cámaras y la continuidad de la interpretación (*Tele Radio*, n^o 585, 10-16 marzo, 1969 p.19).

Para Juan Guerrero Zamora, el uso de *Electronicam* en *Fuenteovejuna* le había permitido reducir los tiempos de grabaciones de las secuencias, pero decidió no utilizarlo en otras ocasiones por el excesivo tamaño de las cámaras y por el derroche de película (Guerrero Zamora, 1996, p.37).

Por otra parte, Pedro Baldie, técnico de TVE, explicaba como ventaja del *Electronicam* el hecho de facilitar la producción de los programas en color, una tendencia que se iba a consolidar en un futuro (*Tele Radio*, n^o 585, 10-16 marzo, 1969 p.19). En ese sentido, era más económico y proporcionaba mayores facilidades de trabajo que las telecámaras. Asimismo, mejoraba las posibilidades de la banda sonora al incorporarla de manera independiente a la imagen facilitando el doblaje, un requisito necesario para exportar el producto al extranjero. Sin embargo, también apuntaba sus desventajas, como

la dificultad que presentaba para el iluminador el tener que preparar la escena para ser registrada con tres cámaras y no con una, como ocurría en cine. Este condicionante obligaba a preparar la iluminación a la perfección para las tres, sin tener la certeza de cuál sería el encuadre de cada una. Por otro lado, la película de cine necesitaba más cantidad de luz que la cinta magnética y tenía la limitación temporal de los laboratorios cinematográficos, lo que generaba ciertos problemas con la voracidad temporal propia de la producción televisiva y dificultaba, además, la obtención de una serie de efectos y retoques fotográficos.

Jose M^a Quero coincidía con Baldie desde su experiencia en *Tele Ritmo* (1966-1969), trasladable en cierta medida al trabajo de los dramáticos. Para él, con este sistema se perdía la posibilidad de poder corregir los efectos de iluminación con el control de cámara, lograr sobreimpresiones graduadas, encadenados al ritmo o usar los recursos de los generadores de efectos. (*Tele Radio*, nº 585, 10-16 marzo, 1969 p. 19).

En definitiva, se experimentó con él y se hicieron algunas producciones de mayor calidad, pero el *Electronicam* no se llegó a implantar de manera generalizada ni en los musicales, ni en los dramáticos. A pesar de ello, la llegada del soporte cine a los productos televisivos de ficción seriada estaba ya iniciada y llegaría para quedarse.

En una coyuntura de cambios en el paisaje audiovisual, junto a una serie de objetivos por parte de TVE como la internacionalización, tanto en los festivales, como fuera de ellos, y con el deseo de entablar lazos comerciales con Hispanoamérica, comenzaron a despegar las producciones de ficción realizadas en soporte cinematográfico. A partir del año setenta las producciones fílmicas seriadas basadas, tanto en las adaptaciones de relatos y novelas, como también originales, dejaron de ser esporádicas o de tener carácter especial para convertirse en una opción más dentro de las parrillas de programación y tuvieron su punto de eclosión en 1973 con la emisión de muchos títulos significativos (García Serrano, 1996, p.79).

En 1970 se llevó a cabo la serie *Diana en negro* (1970)¹³⁶ que agrupaba adaptaciones de relatos de misterio, con un total de 10 capítulos de 50 minutos de duración. Rodados en 16 mm y en blanco y negro, contaba con una emisión de carácter bisemanal debida a la dilatación de los tiempos de producción del cine. Las adaptaciones

¹³⁶ Periodicidad bisemanal, emitida entre el 16 de enero y el 19 de junio de 1970.

fueron hechas por varios autores como José M^a Rincón o Hermógenes Sainz, con amplia experiencia en los espacios dramáticos. La dirección y realización corrió a cargo de Pedro Amalio López, que se adaptó sin ningún tipo de problemas a la mecánica y estética cinematográfica.

A ella le seguirá *Plinio* (1971), una serie basada en las novelas policíacas de Francisco García Pavón, muy popular en la época. El protagonista era el jefe de la Policía Local de Tomelloso (Ciudad Real), conocido como Plinio, interpretado por Antonio Casal. Constaba de 13 episodios autoconclusivos de 26-28 minutos de duración y de emisión semanal cuyo nexo de unión eran los personajes principales que cada semana debían enfrentarse a un nuevo caso. Se rodó mayoritariamente en interiores y exteriores naturales y junto al protagonista principal también participaba gente del pueblo donde se realizaba la grabación, lo cual fomentaba bastante una concepción populista de la misma y se alejaba también de las adaptaciones de relatos de misterio ya comunes en la pequeña pantalla (Imágenes 132 a 134).



Imagen 132



Imagen 133



Imagen 134

A diferencia de la anterior serie *Diana en negro*, llevada a cabo por gente vinculada directamente con TVE, *Plinio* por su parte contaba con un equipo técnico de formación cinematográfica. Estaba dirigida por Antonio Giménez Rico y los guiones

corrieron a cargo de José Luis Garci teniendo, además, como director de fotografía a José Luís Alcaine y en la composición musical a Carmelo Bernaola. Diversos autores la señalan como la primera que encargó TVE a una empresa externa (Diego, 2011, p. 40-41). Concretamente, a la productora cinematográfica *X Films*, fundada en 1963 por el empresario navarro Juan Huarte y donde, tanto José Luis Garci, como Antonio Giménez Rico habían rodado sus primeros cortometrajes.

En ese mismo año nació *Crónicas de un pueblo* (1971-1974) de Antonio Mercero. Pretendía presentar un retrato de la vida cotidiana de un pueblo imaginario, Puebla Nueva del Rey Sancho, dotado de todos sus arquetipos: maestro, alcalde, cura, cartero, barbero, etc. Estaba interpretado por actores poco frecuentes en televisión como Emilio Rodríguez, Jesús Guzmán y Vicente Roca, los tres provenientes del medio cinematográfico y en calidad de actores secundarios, algo que el propio Mercero buscó desde el principio del planteamiento de la serie (AA.VV., 2001, p.101) Se rodó en exteriores en Santorcaz, un pueblo de Madrid, y muchos de sus habitantes participan en la serie, como los niños de la escuela al igual que ya se había hecho en *Plinio*. En un principio se planteó como una producción de 26 capítulos aunque finalmente se prolongó en el tiempo hasta llegar a los 114 y, por ello, se compartió la labor de dirección contando con la colaboración de Manuel Picazo. Cada capítulo estaba hecho al menos por varios guionistas: Juan Farias, Víctor Jorge y Antonio Mercero en los capítulos que dirigía él mismo o Juan Farias y Miguel Picazo en los que dirigía éste último. La temática, de tono muy paternalista, pues constantemente se ponía en boca de los personajes algún artículo del Fuero de los Españoles, venía a estar más cerca de las que se utilizaban en los originales realizados en soporte electrónico que de un telefilme, no obstante, difería en su estética, basada en el apoyo prestado por los interiores y exteriores naturales y el número de actores participantes en cada episodio.

En *Tele Radio*, la definían como

“(...) un programa didáctico-cívico que narra, en sus trece guiones, la historia de un pueblo; de un típico y entrañable pueblo español con todos sus problemas, defectos, y virtudes, porque de todo hay. Con estos guiones se pretende, nos dice Antonio Mercero, que el español tome conciencia de sus derechos y deberes como ciudadano que es” (Tele Radio, nº 714, 30 agosto-5 septiembre, 1971, p.17).

Por su parte, desde el Ministerio de Información y Turismo se la definía como una serie filmada que mostraba “el acontecer diario de un pequeño pueblo de España, con sus problemas colectivos e individuales, que tratan de resolver entre el Alcalde, El maestro y el Cura, dándoles un enfoque humano y siempre aleccionador” (Ministerio de Información Turismo, 1972, sin p.). Para José Carlos Rueda Laffond (2006, p.2), esta serie se constituyó como un precepto audiovisual en la década de los setenta, tanto en términos de didactismo y orientación política, como en la originalidad de su articulación narrativa en el campo de la producción propia de ficción de la época.

De hecho, la escuela será un elemento nuclear de la serie, a través de la cual se van transmitiendo los derechos y deberes de los ciudadanos con el papel central del maestro (Imágenes 135, 136).



Imagen 135



Imagen 136

Desde el punto de vista de la realización, lo más destacado era el uso los planos generales como planos de situación, propiciados por los lugares de grabación que no podían reproducirse en el interior del estudio (Imágenes 137, 138), así como la variedad de puntos de vista en la planificación siguiendo los patrones del montaje continuo.



Imagen 137



Imagen 138

Un caso distinto a las anteriores es el de *Cuentos y leyendas (1972)*¹³⁷, una serie basada en adaptaciones de relatos y cuentos. Tuvo dos etapas muy diferenciadas en lo que respecta la fecha de rodaje y emisión, el tiempo de permanencia en antena, la duración de sus capítulos y el uso de diferentes sistemas de producción. Su primera etapa la conformaron nueve programas de treinta minutos de duración, de emisión semanal y rodados en 35mm (con una excepción en 16mm). Comenzó emitiéndose por la Segunda Cadena, desde noviembre de 1968 hasta 1969 y después volvió a emitirse por la Primera Cadena en 1972.

Con ella se puso en marcha un sistema de producción inédito hasta entonces donde existía un director de la serie que efectuaba la selección de autores y obras a adaptar y que ofrecía la realización a la persona que consideraba más adecuada, normalmente un profesional ajeno a la plantilla de TVE (Palacio, 2011, p.285). La mayor parte de los encargados de llevar a cabo la realización contaban con formación cinematográfica y pertenecían a lo que se conocía como el Nuevo Cine Español. En la primera etapa el director fue Pío Caro Baroja.

Manuel Palacio considera esta serie como “uno de los lugares más elevados del prestigio cultural de la televisión, y el punto más cercano que en España tiene la estética cinematográfica y la televisiva” (Palacio, 2011, p.285). Participaron como directores de diferentes episodios Pedro Olea, Miguel Picazo, Mario Camus, José Luis Borau, Antonio Giménez Rico, Pilar Miró y Josefina Molina. Las obras adaptadas no seguían ningún criterio especial, pues se mezclaron escritores de diversos períodos. Entre los autores cuyas obras se adaptaron destacan Benito Pérez Galdós, Pío Baroja, Gustavo Adolfo Bécquer, Emilia Pardo Bazán o Ramón J. Sender.

La segunda etapa se inició en 1974 y se extendió hasta 1976 con veintinueve episodios cuya duración oscilaba entre 36 y 39 minutos los más breves y una hora los de mayor duración. En esta ocasión se rodaron en 16mm y en color para su emisión en la Primera Cadena. Se dejó atrás también la figura del director único de la serie y los responsables fueron los guionistas Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano encargados de elegir y confeccionar los mismos.

¹³⁷ Emitida entre el 31/01/1972-03/04/1972 por la Primera Cadena.

A partir del guión, desde el Departamento de Producción se diseñaba el equipo técnico y el equipo artístico. En este caso el perfil de los directores y realizadores varió con respecto a los de la primera etapa, ya que tuvieron mayor presencia aquellos que ya tenían experiencia en televisión o precedían de la EOC pero con poca experiencia en la realización de largometrajes, como Jesús Fernández Santos, José Antonio Páramo, Luis Sánchez Enciso o Antonio Chic (Fernández, 2010, p.312).

La temática no estaba vinculada en absoluto a la realidad del momento, pero al rodarse en cine permitía el rodaje en exteriores y también en interiores naturales, lo que le daba una gran sensación de verosimilitud a pesar de que se recreaba un ambiente de épocas pasadas. Los capítulos de la primera etapa estaban rodados en blanco y negro y lo más destacado, sin duda, era el empleo de multitud de exteriores y la fragmentación espacial propiciada por el uso del soporte cine, como podemos ver en el capítulo *La Sima*, una adaptación de un cuento de Pío Baroja y dirigida por Caro Baroja. La segunda temporada ya fue rodada en color y, además, presentaba exteriores naturales nocturnos como podemos observar en estas imágenes del capítulo *La leyenda del Caballero de Olmedo*¹³⁸ (Imágenes 139, 140).



Imagen 139



Imagen 140

Otra de las series de la época fue *Los camioneros* (1973), escrita por Pedro Gil Paradela y dirigida por Mario Camus. Compuesta por 13 capítulos de 40 minutos de duración y de emisión semanal, estaba rodada en 35mm y en color. Su autor explica que se tuvo que reducir cada uno de los guiones iniciales desde los 60 a los 40 minutos y que “(...) podría haber sido la gran serie de telefilmes auténticamente nuestra” (*Tele Radio*, nº 853, 29 abril-5 mayo, 1974, p.7). En ese sentido, esta serie cumplía con los planes de

¹³⁸ Emitida el 17 de octubre de 1975.

internacionalización con países de Hispanoamérica buscados por TVE, ya que fue vendida en Chile y Uruguay (*Tele Radio*, nº 867, 5-11 agosto, 1974, p. 23). En España consiguió el TP de Oro en 1974 como mejor serie nacional. Estaba interpretada por Sancho Gracia como actor principal y contaba la historia de Paco, un camionero, mimado por su madre y su novia, con cierta fama de “golfo”. Las diferentes rutas que realizaba con su camión eran el motor del capítulo y en cada una le sucedía una pequeña historia de tintes costumbristas, algunas con ciertas dosis de emoción y riesgo y otras en las que se potenciaba la solidaridad.

Fue rodada en escenarios naturales de toda la geografía española, algo con lo que difícilmente podían competir las producciones hechas en soporte electrónico. De nuevo se volvía a aprovechar los recursos y la versatilidad del soporte cinematográfico, aplicándolo en este caso a fórmulas de series sobre profesiones, mezcladas con notas costumbristas. Desde el punto de vista de la producción era más compleja que otras series rodadas en cine como *Crónicas de un Pueblo* (1971-1974) o *Plinio* (1971), que tenían los exteriores delimitados en un lugar concreto. En este caso las localizaciones estaban repartidas por toda España y se mostraban e identificaban claramente en la imagen (Imagen 141). En ese sentido parece que tomaba cierta influencia del éxito de las series documentales que habían comenzado a proliferar unos pocos años antes como, *Conozca Usted España* (1966-1969) ya que permitía mostrar los diferentes lugares por los que viajaba en cada episodio.



Imagen 141

La abundancia de grandes planos generales que cubren el trayecto recorrido por el camión del protagonista en cada capítulo era una marca repetitiva y característica de la serie, en consonancia con el uso del soporte cine (Imágenes 142, 143).



Imagen 142



Imagen 143

Desde el punto de vista de la realización, el uso del *zoom* y el *travelling* era también destacado, frente a las realizaciones de estudio, pero sobre todo, el uso de las posibilidades del montaje es lo que más las diferencia. En el capítulo visionado para esta investigación titulado *Seis meses en punto muerto*, el protagonista pierde los frenos en un puerto de montaña con grandes curvas y es salvado gracias a la solidaridad de otro camionero, que deja que se choque contra su camión paliando una posible salida de la carretera, a pesar de que su vehículo queda parcialmente destrozado.

El momento de tensión que se produce ante el fallo de los frenos se resuelve con el uso de una variada planificación que combina diferentes puntos de vista, escalas de plano y duraciones sobre la misma acción, que incrementan el ritmo del montaje. Igualmente permitía jugar con la dilatación temporal, algo que apenas está presente en las series objeto de nuestro análisis y es en gran medida facilitado por la versatilidad del soporte cine en el proceso de montaje (Imágenes 144 a 155).



Imagen 144



Imagen 145



Imagen 146



Imagen 147



Imagen 148



Imagen 149



Imagen 150



Imagen 151



Imagen 152



Imagen 153



Imagen 154



Imagen 155

Es destacable la fuerte presencia del uso dramático de la banda sonora que en cine podía ser manejada libremente, con independencia de la imagen y que contaba con la composición de la música original a cargo de Antón García Abril.

El año siguiente aparece *Juan y Manuela* (1974), una serie de emisión semanal para la Primera Cadena, escrita por Ana Diosdado, con 13 capítulos de 25 minutos de duración. Estaba realizada por José Antonio Páramo y rodada en 16mm y en color. La protagonista era la propia autora del guión, Ana Diosdado en el papel de Manuela y Jaime Blanch en el papel de Juan. La historia de la relación entre ambos era el hilo conductor de la serie. Manuela pertenecía a una familia acomodada y pretendía ser una chica moderna que quería liberarse de muchas normas impuestas por la sociedad, mientras que Juan era su polo opuesto. En lo que respecta a la temática, la serie se encontraba en la línea de las producciones de Armiñán, más costumbrista y de relaciones interpersonales, pero el soporte cine le aportaba mayores ventajas.

Fernando Delgado, uno de sus actores que contaba con gran experiencia en espacios dramáticos, explicaba en la revista *Tele Radio* a propósito del estreno de la serie, que el uso del soporte cine le permitía tomar contacto con escenarios naturales, sin estancarse en los decorados de un plató, lo que hacía la serie “más ágil, más vital y más atractiva” (*Tele Radio*, nº 852, 22-28 abril, 1974, p.41).

Los libros (1974-1977)¹³⁹, era una serie de adaptaciones de novelas de diversos géneros con clásicos de la literatura española y extranjera. Tuvo varias etapas en las que se llegaron a emitir 29 capítulos. La primera comenzó en febrero de 1974, con 16

¹³⁹ La segunda (marzo a junio de 1976) y tercera etapa (30 de noviembre al 28 de diciembre de 1977) ya se encuentran fuera de nuestro marco temporal de estudio.

capítulos de 60 minutos cada uno, rodada en 35mm y en color. Al frente de la misma estaba Jesús Fernández Santos como director y contaba con diversos directores y equipo técnico para cada uno de los distintos capítulos. Tuvieron cabida directores de diversa procedencia, por un lado, directores de cine más experimentados como Arturo Ruiz Castillo (de la generación de la guerra civil, a lo que se denominó, en su momento, Nuevo Cine Español), el propio Fernández Santos, Miguel Picazo y Julio Diamante junto a otros recién titulados de la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) y con poca experiencia en la cinematografía como Alfonso Ungría, Emilio Martínez Lázaro y con nombres que, habiendo dirigido poco cine hasta entonces, gozaban de experiencia en el mundo televisivo, como Pilar Miró o Josefina Molina (Fernández, 2010, p.122).

Algunas de las obras que se adaptaron dentro de la primera etapa fueron *La fontana de Oro* de Benito Pérez Galdós, dirigida por Jesús Fernández Santos; *El licenciado Vidriera*, de Cervantes y Azorín, dirigida también por Fernández Santos o *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, dirigida por Miguel Picazo. Como señala Luis Miguel Fernández (2010, p. 122) el rodaje y la emisión de la misma coincidían con un período convulso en lo social y con problemas con la censura y desde TVE, con esta serie se recurrió a los clásicos literarios que favorecían una coartada culturalista, huyendo de la situación real que se vivía en España.

El capítulo visionado para la investigación es el primero de la serie, *El licenciado vidriera*, con guión de Carlos Vález y la dirección de Jesús Fernández Santos. Desde el punto de vista de la realización es clara la influencia cinematográfica que presenta. Al margen de contar con abundantes exteriores e interiores naturales, hay un uso muy destacado de los movimientos de cámara que no está presente en los dramáticos de estudio. Permiten mostrar todo el decorado en 360^a, el espectador puede transitar por el decorado desde todos los puntos de vista (Imágenes 156, 157).



Imagen156



Imagen 157

Es destacado el uso de un narrador, que ejerce de hilo conductor de la historia y sobre su voz se utiliza imagen fija, que pone en relación la historia ficcionada con el autor. La imagen fija se utiliza también para mostrar imágenes que no han podido ser grabadas, como por ejemplo, el lugar donde transcurre la acción, en este caso Salamanca de la época de reinado de Felipe III (Imágenes 158, 159). Este uso ilustrativo de la imagen fija ya estaba presente en las series de Armiñán como *Las doce caras de Juan*, o en algunos de los programas de Narciso Ibáñez Serrador como *El Asfalto*.



Imagen 158



Imagen 159

La puesta en escena en general permite el trabajo con las pistas de profundidad y variedad en la planificación de las conversaciones (Imágenes 160, 161).



Imagen 160



Imagen 161

El pícaro (1974-1975) con guiones originales de Fernando Fernán Gómez, Pedro Beltrán y Emmanuela Beltrán, ofrecía diferentes episodios de 30 minutos de duración de emisión semanal, rodada en 35mm y en color. Estaba, a su vez, dirigida e interpretada por Fernando Fernán Gómez y narraba la vida de Lucas Trapaza, que escoge la picaresca como modo de existencia y la practica por toda la geografía española hasta convertirse en maestro de la misma. Pese a que en cada capítulo se trataba una historia distinta, el nexo de unión eran dos personajes fijos, dos pícaros, el propio Fernán Gómez y Joan Ribó. Junto a ellos en diferentes episodios aparecían diversos actores como Emma Cohen, Lina Canalejas, Charo López, Marisa Paredes o Juan Diego (*Tele Radio*, nº 872, 9-15 septiembre, 1974, pp12-13).

Ya en el último año de nuestra etapa de estudio se emitió *Ese señor de negro* (1975-1976), una serie escrita por Antonio Mingote, que debutaba en televisión en la faceta de autor y Antonio Mercero como director. Era una serie de 13 episodios de 30 minutos de duración, rodado en 16mm y en color. José Luís López Vázquez daba vida a Don Sixto Zabaleta, el “señor de negro” que encarnaba al sector más tradicional y estricto de la sociedad urbana española (Imagen 162). La vida de Don Sixto transcurría en Madrid capital, entre su joyería en la Plaza Mayor y la casa antigua que comparte con su hermana. En ella había un retrato de su abuelo que cobraba vida para comentar aspectos de la vida moderna y relatarle experiencias ejemplarizantes, realizadas por sus antepasados, otros señores de negro en distintas épocas. Estas experiencias se recrean y pasan revista a las diferentes costumbres de la sociedad española de todos los tiempos, con una dosis de crítica en clave de humor. Junto a López Vázquez, completaban el reparto fijo de la serie Mari Carmen Prendes (como la hermana), María Garralón y Florinda Chico (Imágenes 163 a 165).



Imagen 162



Imagen 163



Imagen 164



Imagen 165

En este caso, de nuevo podemos encontrar un tipo de producto original, con una temática muy parecida a la que conforman los productos realizados en soporte electrónico. Presenta cierta vinculación a la realidad de la época, al menos en los lugares y las situaciones que muestra, pero con todas las posibilidades del soporte cine en la planificación y el uso de exteriores y, sobre todo, del color.

Cabe nombrar finalmente dos series, que son un híbrido entre la ficción y el documental, que tuvieron bastante aceptación entre los espectadores: *Si las piedras hablaran* (1972-1973) y *Los pintores del Prado* (1974). La primera era una serie escrita por Antonio Gala, realizada en 35 mm, y en color, con 16 capítulos independientes de 27 minutos de duración. Tenía una frecuencia de emisión semanal y contaba con tres realizadores: Mario Camus, Claudio Guerin Hill y Ramón Masats. Estaba presentada por Natalia Figueroa y en cada capítulo se acudía a diferentes lugares representativos de la historia de España, recreando la situación que había tenido lugar allí, con sus personajes históricos presentados a su vez por una voz en *off*. Algunas de las recreaciones fueron las de Alfonso VIII de Castilla, en el Monasterio de las Huelgas (Burgos), Los Reyes de

Aragón en el Monasterio de Poblet (Tarragona) o Pedro I El cruel en el Alcázar de Sevilla, entre otras.

Parecida concepción presentaba la serie *Los pintores del Prado* (1974), en la que se escogían diversos pintores con obras en el Museo de El Prado de Madrid y se recreaban sus personalidades, la situación histórica en la que vivieron y trabajaron y las circunstancias que acompañaron la creación de las obras más representativas que se encuentran en la pinacoteca madrileña. La formaban 13 episodios independientes de 30 minutos de duración y emisión semanal en la Primera Cadena. Estaba rodada en 35mm, en color y tenía como director de la serie a Ramón Gómez Redondo.

En el fin de nuestro período de estudio se encuentran proyectos en preparación, que verán la luz ya en los años de la Transición. Se trata tanto de originales, como de adaptaciones, siguiendo un modelo de producción seriada de emisión semanal, pero todas ellas en soporte cine. Concretamente, comenzaron a gestarse *La señora García se confiesa* (1976) escrita por Adolfo Marsillach, autor iniciado en los originales en soporte electrónico que se aproximó también a las producciones en soporte cine, *Curro Jiménez* (1976-1978) o *El Quinto Jinete* (1975-1977). Esta tendencia hacia la producción en cine y la falta de proyectos para el soporte electrónico, será la tendencia que marcará el devenir de la ficción de los siguientes años, fuera ya de los límites de nuestra investigación.

Capítulo 4

LOS ORIGINALES DE FICCIÓN EN SOPORTE ELECTRÓNICO

Capítulo 4. Los originales de ficción en soporte electrónico

Por lo que respecta a nuestro objeto de estudio, los originales en soporte electrónico, existe una total continuidad en las tipologías de la etapa precedente. En general, podemos encontrar tanto producciones únicas como seriadas si bien en los años finales de la época estudiada, la producción seriada se fue imponiendo frente a las producciones únicas. La serie en episodios se constituyó como la forma canónica del relato televisivo (González Requena 1989, p.38) y, en lo que se refiere a TVE, en esta etapa se produce la definitiva implantación de los productos seriados frente a las fórmulas de carácter único que irán perdiendo importancia como podremos ver en los epígrafes siguientes.

Lo destacable en el inicio de este período es el interés que desde la propia TVE se tiene en incentivar la creación de guiones creados específicamente para el medio, de ahí que se planifiquen diversas acciones para ello:

- Racionalización de la estructuras y funcionamiento.
- Apertura de vías para la recepción de guiones.
- Incorporación de nuevos autores.

El cambio estructural se hace patente con la creación de las Comisiones Asesoras en 1964 con el objetivo de racionalizar mejor la estructura y el funcionamiento de los programas. Dos de ellas influyeron en gran medida en la dirección y formato de los espacios dramáticos en general y en los guiones originales en particular, ambos muy interrelacionados.

Por un lado, se encontraba la Comisión de Dramáticos que tenía el cometido de asesorar a los directores, intérpretes y realizadores de estos programas. Estaba formada por José Luis Colina, Cayetano Luca de Tena, Gustavo Pérez Puig, Alfredo Marquerié y José M^a Ortiz (*Tele Radio*, n^o 335, 25-31, Mayo, 1964, p.16):

Por otro lado, la Comisión de Selección de Guiones de Programas Originales estaba formada por José Luis Colina, Pedro Amalio López, Enrique Llovet y José M^a Rincón que actuaban en calidad de jurados. Su cometido era el estudio de los guiones originales únicos procedentes de las diferentes convocatorias del concurso de guiones. El

concurso ofrecía una compensación económica y la posibilidad de ser emitido¹⁴⁰. Se consolidó en la temporada 1964-1965 con carácter permanente a raíz de los buenos resultados de los concursos de años anteriores de los cuales ya hemos dado cuenta en el Capítulo 2.

Así pues, a través de ambas comisiones, se establecían los criterios a seguir en las tareas de selección, tanto de las obras que iban a ser adaptadas, como las escritas de forma específica para televisión. Criterios que, si bien no figuran recogidos en ningún documento de carácter oficial, sí aparecen destacados en un amplio reportaje recogido en la revista *Tele-Radio* vinculada oficialmente a TVE para la temporada 65-66 (*Tele Radio*, nº 404, 20-26, Septiembre, 1965, pp.27-28). En este caso, se marca la idoneidad de aquellos textos que:

- Resalten valores positivos como el amor, la amistad, el desinterés, el trabajo, el cumplimiento del deber o la ejemplaridad.
- También aquellos que tuviesen una calidad dramática y literaria capaz de llegar a grandes masas de público y que fuera posible exportarlos a televisiones extranjeras.
- Por último, aquellos que presentaran valor didáctico y cultural en el caso de que presentaran un título importante de la literatura española o la universal o bien que informaran sobre datos históricos, artísticos o científicos.

El Concurso Permanente de Guiones se convierte en una de las vías más determinantes de llegada a TVE de guiones originales escritos específicamente para el medio y los requisitos para poder participar en él influirán directamente en la conformación de su formato. En las bases de la convocatoria de su primera edición figura como objetivo

“fomentar el acercamiento de los escritores españoles a la televisión y dotar a ésta de un plantel de guionistas especializados en la utilización de sus peculiares medios expresivos” (ABC, Viernes 18 de Septiembre de 1964, p.43).

¹⁴⁰Por cada guión seleccionado TVE pagaba 10.000 pesetas quedando en poder de la misma los derechos de reproducción y utilización de cada uno. Entre todos los guiones seleccionados y emitidos se concedían hasta cinco premios: el primero de 50.000 pesetas; el segundo de 25.000, el tercero de 20.000, cuarto 15.000 y quinto de 10.000 pesetas (ABC, Viernes 18 de Septiembre de 1964, p.44).

La Comisión de Selección de Guiones Originales celebraba reuniones quincenales para examinar cuáles de ellos iban a ser incluidos en la programación. La respuesta de la primera convocatoria ya fue numerosa pues se presentaron ochenta y un guiones de los cuales veintinueve fueron emitidos.

Lo más relevante para nuestro estudio es lo que afecta a lo establecido en duración, condiciones de producción y temática. En esta convocatoria inicial se estableció como duración de los guiones 27 minutos¹⁴¹. La temática era libre siempre dentro de la ficción dramática y desde el punto de vista de la realización, aunque se especificaba que debía ser realizado con telecámaras, se abría la posibilidad de utilización de insertos cinematográficos. Era un aspecto novedoso que no se había contemplado hasta entonces y que suponía un intento claro de potenciar este tipo de espacios con un poco más de variedad y riqueza visual.

Los guiones seleccionados de ésta se emitieron en el marco del programa *Estudio 3* (1964-1965) del que daremos cuenta en un epígrafe posterior. El ganador fue el guión *Siempre ayer* (1965) de Luis Calvo Teixeira, emitido el 27 de noviembre de 1965 por la Primera Cadena y realizado por Manuel Ripoll. Siguiendo los criterios establecidos en la convocatoria, contaba con pocos personajes, cuatro en concreto, interpretados por Ana María Noé, Rosa, Luisa Goróstegui y Felix Dafaue. La temática abordaba la pérdida de un hijo en la guerra civil y cómo su madre, junto a una amiga, todas las Nochebuenas preparaba la mesa exactamente igual a la del año en que su hijo murió. De nuevo una temática que no reflejaba la realidad social del momento y cargada de sentimentalismo.

El concurso irá repitiéndose de manera generalizada todos los años pero resulta necesario realizar un inciso en las convocatorias de los años 69 y 70. En la convocatoria de 1969 se mantenía todo igual aunque la duración se fijó en treinta minutos. La convocatoria de 1970 será la última de nuestro período de estudio pues se dará por finalizado el concurso en 1971. Se continúa manteniendo la realización con telecámaras y la posibilidad de insertos filmados pero se observan cambios significativos. En primer lugar, cambios que afectan a la duración que se extiende hasta los sesenta minutos. En segundo lugar, se introduce un nuevo aspecto en lo relativo a los criterios de selección. Hasta entonces no se había incluido de forma específica en ninguna convocatoria requisitos relativos al contenido, pero en este caso se remarca para la selección de los

¹⁴¹ Se deja en ese sentido atrás la modalidad de 45 minutos que se propuso junto a la de 30 en la primera convocatoria del concurso no permanente de 1958.

guiones, criterios de valoración basados en la “calidad literaria, adecuación a los medios expresivos peculiares de la televisión, significación moral, valor cultural, social y humano del contenido, posibilidades de realización etc.” (*Tele Radio*, nº 659, 10-16, Agosto, 1970, p.50).

Se pone de manifiesto en este punto el cambio en el Ministerio de Información y Turismo en ese momento de declive del régimen franquista, ahora con Sánchez Bella a la cabeza, con el que se aumentan las medidas de control sobre la programación.

A través del concurso y de los requisitos establecidos en las bases de sus diferentes convocatorias podemos observar cómo se configuran y evolucionan algunos de los rasgos de los guiones originales.

Tabla nº 8. Comparativa de los requisitos del concurso sus diferentes ediciones.

	1958	1959	1964-1965	1969	1970
Duración	45 y 30	26	27 minutos	30 minutos	60 minutos
Producción	Telecámaras	Telecámaras	Telecámaras Posibles insertos filmados	Telecámaras Posibles insertos filmados	Telecámaras Posibles insertos filmados
-Criterios de selección	-Siete personajes como máximo -Pocos escenarios -Pocos efectos especiales	-Siete personajes como máximo -Temática libre dentro de la ficción dramática	-Temática libre dentro de la ficción dramática	-Temática libre dentro de la ficción dramática	-calidad literaria, -adecuación a los medios expresivos peculiares de la televisión, -significación moral valor cultural, social y humano del contenido, -posibilidades de realización, etc.

Elaboración propia

Desde el punto de vista de la producción, se utilizaba principalmente la producción electrónica aunque cabía la posibilidad de producción mixta con el uso de

insertos cinematográficos, especialmente para la introducción de escenas en exteriores. Esta opción no se generalizó en la mayor parte de los guiones del concurso¹⁴².

En lo que respecta a la duración, treinta minutos fue la duración estándar en el mayor número de convocatorias de esta etapa aunque sufrirá una variación muy evidente con la duplicación de minutos (hasta 60) que se exige en la convocatoria de 1970. La explicación del porqué de este cambio no figura en ninguna de las fuentes consultadas pero resulta más comprensible al observar lo que sucedía a este respecto en la ficción del momento.

El relato seriado se acaba convirtiendo en el tipo de relato televisivo por excelencia lo que trae consigo cambios en la concepción del relato único. Desde mediados de la década de los sesenta la duración de los episodios de la mayor parte las series producidas en soporte electrónico oscilaba entre los 25-40 minutos, tanto en las antologías como en las que presentan continuidad de personajes y espacios. A partir de 1970, cuando la experiencia acumulada en la escritura, la realización, la tecnología y los medios técnicos lo facilita, comienzan a extenderse hasta los 45 minutos llegando incluso a los 60. Las que contaban con mayor duración eran series antológicas por lo general basadas en adaptaciones de novelas como los trabajos realizados en *Ficciones* (1971-1974).

En el caso de las series filmadas el proceso fue muy similar. Los capítulos de series originales producidas en cine tenían una duración entre los 30- 40 minutos salvo en los relatos autoconclusivos que se extendían hasta los 50-60 minutos como el caso de *Cuentos y Leyendas* (1972) en su segunda etapa o *Los Libros* (1974-1977). Parece pues que aquellos relatos que formaban parte de series antológicas y eran autoconclusivos, eran los que más fácilmente se podían alargar hasta los sesenta minutos. Esa misma fue la dirección de los relatos únicos. De hecho y con ciertas salvedades podrían considerarse como los primeros pasos hacia lo que hoy en día se considera como las películas para televisión o *TV Movies* por la forma de emisión única, más parecida a la película cinematográfica, y por tratarse de guiones escritos para el medio televisivo. De hecho, José M^a Villagrasa, en el caso de la producción narrativa de ficción norteamericana, sitúa

¹⁴² Un caso especial fue *Un nuevo Rey Midas* (1968) que se presentó al concurso de guiones y se realizó íntegramente con Electronicam. Su destino fue competir en los festivales internacionales y se alzó con una mención especial de la UNDA en el IX Festival Internacional de Televisión de Montecarlo de 1969.

el origen de las *TV Movies* en los *television theatre* o *teleplays* (1992, pp.134-136). En ese sentido, este formato será el más parecido, aunque las películas para televisión como tales tarden mucho tiempo en implantarse en el panorama televisivo español.

4.1. Influencias en la producción

En el presente apartado trataremos los principales aspectos que pudieron influir en el desarrollo de estos espacios y, para ello, acudiremos a los medios que sirvieron como referente a la recién nacida televisión y a los diferentes profesionales cuya diversa procedencia y formación contribuyeron en gran medida a la construcción de los códigos expresivos.

4.1.1. Influencias radiofónicas

Por lo que respecta a la radio, existía desde la etapa de emisiones experimentales una estrecha ilación con Radio Nacional de España desde el punto de vista estructural y administrativo. Hasta la llegada de José Luis Colina, primer jefe de programas de televisión, las emisiones dependían del entonces director de programas de RNE, José Ramón Alonso y el propio Colina procedía igualmente de ella. Tecnológicamente, ambos eran dos medios de telecomunicación transmisores de mensajes a través del espacio ya sea en directo como el caso obligado de la televisión, o en diferido, posibilidad que a mediados de los cincuenta ofrecía la radio.

Por su parte, la radio se basa en la interpretación oral de unos actores distanciados del público por el espacio, pero vinculado a él por las ondas mediante un elemento mediador: el micrófono. Será la palabra, las músicas y los efectos los que le recreen los ambientes que no puede ver. En los casos del cine y la televisión, existe la distancia con el espectador y la presencia mediadora de un tercer elemento, las cámaras. El poder del impacto visual, por la dimensión icónica del medio, hace que la importancia de la oralidad decrezca frente al poder de la imagen. No obstante, las primeras manifestaciones de ficción televisiva estaban más cercanas a visualizaciones de radio (bustos parlantes) que al desarrollo del potencial icónico del medio.

Las particulares circunstancias históricas españolas en los años 40 y principio de los 50, habían hecho de la radio un medio de esparcimiento en un país empobrecido. Era más económica que el teatro, su horario era permanente y distraía a toda la familia.

Además de la proliferación de los concursos y las variedades, los programas dramáticos, de muy variada tipología, ocupaban una buena parte de las emisiones. Durante esos años las emisoras de radio conformaron cuadros de actores que llevaban a cabo los espacios dramáticos radiofónicos y que posteriormente encontraron en la televisión otro campo de trabajo. Es el caso de actores como Maruchi Fresno o Ana Mariscal del cuadro de actores de Radio Madrid (SER), Adolfo Marsillach de Radio Barcelona (SER) o Tota y Lola Alba de RNE. Y no sólo se trasvasaron los actores, sino que el mismo director del cuadro de actores de RNE, Juan Guerrero Zamora, se convirtió en uno de los más relevantes directores y realizadores de espacios dramáticos en TVE y el guionista radiofónico Antonio Farré de Calzadilla llevó a cabo algunas de las primeras series originales de la cadena como *Escenas de la vida vulgar* (1958), *Tu vida pudo ser otra* (1958) o *Bromas* (1958). Este autor desapareció tras unos primeros años de actividad cuando otros autores como Armiñán o Marsillach iniciaron sus primeras producciones más adecuadas a la narrativa del nuevo medio.

Además de proporcionar un plantel inicial de actores y personal técnico, los espacios dramáticos radiofónicos sirvieron como modelo de los incipientes programas dramáticos televisivos. Así, los primeros referentes televisivos se construyeron a partir de fórmulas ya empleadas en la radio con programas de teatro basado en adaptaciones de clásicos, programas de teatro breve, series, seriales y guiones originales para la radio con diversos formatos: únicos y seriados. Los programas con formato de emisión única funcionaban a modo de antología, agrupados bajo un título común pero sin continuidad de ningún tipo entre sus diferentes unidades. Por el contrario, los programas seriados con una frecuencia de programación diversa tanto diaria como semanal, desarrollaban el argumento a través de los diferentes capítulos (Muñoz & Gil, 1988, p.114).

Los más representativos del formato único eran los programas de radioteatro definido por Virginia Guarinós como un relato de ficción contenido en un discurso único con marcas de principio y final en el que los personajes exponen por sí solos las situaciones a partir de los diálogos y su actuación haciendo avanzar la acción hasta la resolución de los conflictos. Para ello se ayudan del montaje, el silencio, la música y los efectos así como por diferentes técnicas de diversificación espacial, diversas intensidades expresivas o diversos tiempos (Guarinos, 1999, p. 32-33).

Programas de radioteatro como *Teatro Invisible* de Radio Nacional de España o *Teatro del Aire* de Radio Madrid (SER) y Radio Barcelona (SER) ocuparán muchas de las horas de emisiones radiofónicas y posteriormente, tuvieron su equivalente en televisión a través de los teleteatros. En el programa *Teatro Invisible* puesto en marcha en 1946 por el guionista escritor y dramaturgo Claudio de la Torre, se llevaban a cabo adaptaciones de teatro español clásico y actual, teatro internacional y adaptaciones de novelas (Munsó, 1988, p.178) que se emitían semanalmente. Radio Nacional de España se presentaba como la radio culta, y en especial a partir de estos programas se intentaba divulgar la cultura, eso sí, siempre vista desde la óptica del régimen. Benavente, Muñoz Seca, Valle Inclán, Anouilh, Schiller fueron algunos de los autores cuyas obras fueron representadas a través de las ondas. Por su parte, el *Teatro del aire* de Radio Madrid (SER) en funcionamiento desde 1942, también ofrecía adaptaciones teatrales de Shakespeare, Chejov, Tirso, Calderón y Gogol, entre otros. La calidad de estos espacios llevó a representar muchas de ellas en los escenarios españoles (Díaz, 1995, p.221). Diversos guionistas de estos programas como Cayetano Luca de Tena o Enrique Llovet, pasaron a la pequeña pantalla posteriormente vinculados a los espacios dramáticos en el área de realización el primero y guión el segundo. Los radioteatros tuvieron su equivalente televisivo como veremos en programas de teleteatro como *Fila cero* (1958), *Primera Fila* (1962) o *Gran Teatro* (1960).

Diferente en el planteamiento de fondo con respecto al radioteatro se encontraba el serial o la radionovela, otro tipo de género radiofónico que gozó de gran aceptación popular en la época. Respondía a la serialización de novelas ya existentes¹⁴³ o a la creación de originales propios para la radio en capítulos de emisión diaria siguiendo la tradición del folletín por entregas del siglo XIX (Balsebre, 2002, p. 237). La voz de un narrador describía situaciones y ambientes y se la reforzaba con efectos sonoros y musicales. Los diálogos eran abundantes y los contenidos inequívocamente populistas dentro del particular contexto dictatorial en el que se vivía en España. Las temáticas variaban principalmente entre la propaganda y el romanticismo. Cada capítulo solía tener una duración entre 15 y 25 minutos con un corte publicitario en su mitad y un final con

¹⁴³ Es el caso de la adaptación en forma de serial de dos obras del novelista Manuel Pombo Angulo, *Sin patria* (1950) y *Valle sombrío* (1951) ambas premiadas, la primera con el Premio Nacional de Literatura y la segunda con el Premio Pujol. Este novelista fue uno de los autores que escribió tempranamente varias series originales de ficción para TVE como veremos.

suspense para asegurarse que al día siguiente el oyente volvería a sintonizar. Los casos más representativos fueron los seriales de Guillermo Sautier Casaseca para la cadena SER como *Lo que nunca muere* (1953) o *Ama Rosa* (1957) en los que se mezclaban temáticas de corte propagandístico con ciertas dosis de romanticismo o los seriales costumbristas de Antonio Losada como *Siempre mamá*, una serie de historias familiares en la que se encontraban representadas varias generaciones de una misma familia española de clase media formada por un matrimonio con cuatro hijos y una abuela dicharachera.

Al margen de los trabajos de estos prolíficos autores también se produjeron otros seriales de éxito como *La mano izquierda de Dios* (1960) emitido por Radio Nacional de España. El amor imposible entre una enfermera y un sacerdote (que resulta no serlo) se combinaba con el anticomunismo y la exaltación católica y por su temática tuvo un tratamiento por todo lo alto en cuanto a recursos técnicos y artísticos (Balsebre, 2002, p.265.) Estaba escrito por José M^a Tavera con la colaboración de Juan Manuel Soriano y Sergi Schaaff. Éste último procedía de Radio Unión y de Radio Juventud de Barcelona. En los años 50 trabaja como guionista y montador musical así como de director de dramáticos en RNE Barcelona. En la década de los sesenta desembarcó en TVE donde fue un destacado realizador de espacios dramáticos. El equivalente televisivo de estos seriales fueron los programas de novelas seriadas, primero de emisión semanal debido a la escasez de recursos de personal y de infraestructuras y posteriormente, de emisión diaria con el programa *Novela* (1963).

Junto a los radioteatros y radionovelas estaban presentes también series originales de emisión semanal. Eran de temática variada pero la familiar fue una de las más recurrentes como el caso de *Matilde*, *Perico* y *Periquín* (1954-1971) escrita por Eduardo Vázquez y Basilio Gassent. Su duración oscilaba entre los 10-15 minutos y contaba con personajes fijos cuyas peripecias se resolvían en el mismo capítulo (a diferencia de los seriales) sin la presencia de un narrador teniendo como marco una familia de clase media española.

Para Pedro Barea esta serie representaba un claro testimonio del universo moral de las familias comunes de la época con aspectos como la preocupación por las apariencias y por el qué dirán, el recurso a la estrategia de premios y castigos en la educación del niño, el refuerzo de la estructura del poder familiar -la madre, el padre, el

niño- y sobre todo una muestra del espíritu no histórico, indicador del nulo grado de participación civil de las familias en estos años (Barea, 1994, p.178). Estos aspectos estaban igualmente presentes en algunas de las series originales que se crearon para TVE como más tarde abordaremos.

Además de las temáticas familiares, tuvieron cabida series policíacas como *El criminal nunca gana* (1955-1958) de los hermanos Daniel y Antonio Baylos o la ciencia-ficción con *Diego Valor, el piloto del futuro* (1953-1958), basado en cómic inglés de Frank Hampson y adaptado para la radio por Enrique Jarnés que fue llevado también a TVE en 1957 permaneciendo en pantalla hasta 1958.

Por último, cabe destacar espacios como *Estampas y Sainetes* (1949-1954) de Eduardo Vázquez y Antonio Calderón que seguían la fórmula de la estampa literaria, guiones únicos de 15-20 minutos de duración agrupados a modo de antología de emisión semanal (Díaz, 1995, p.196). Se trataba de una serie satírica, planteada como un cuadro de costumbres populares a modo de los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes o los sainetes de Ramón de la Cruz, enmarcadas en el ambiente actual (Balsebre, 2002, p.258). Esta serie tuvo representaciones complementarias posteriores en el teatro.

Tanto esta fórmula como las series originales fueron modelo a imitar en los primeros originales de ficción para televisión tanto únicos como seriados en cuanto a estructura y temáticas. En ese sentido, dado que no se tenía ningún texto que actuara de base como ocurría en los teleteatros y en las novelas seriadas, para los originales se opta por representaciones breves, más similares a las formas de las estampas y los sainetes dada la inexperiencia de los autores, la falta de presupuestos y medios técnicos.

Ya en la etapa experimental, Leocadio Machado, guionista en Radio Nacional al igual que Santos Paniagua, habían escrito los primeros *sketchs* breves. En las emisiones regulares durante los dos primeros años, fue Antonio Farré de Calzadilla, asiduo en la programación de guiones originales de radio desde 1951, el que firmó bastantes series originales aunque desapareció de forma temprana cuando otros autores como Marsillach o Jaime de Armiñán iniciaron sus primeras series. La importancia de las situaciones dialogadas frente a aquellas que se expresan mediante acciones, fue lo característico de los primeros guiones originales, herencia directa sin duda del medio radiofónico.

4.1.2. Influencias literarias

Las influencias en este campo son muy numerosas tanto en lo que respecta al teatro como en la novela. Si bien en un primer momento fue la radio el medio que proporcionó escritores y actores, el teatro en su mayoría y también la narrativa aportaron escritores que comenzarán a escribir para televisión guiones originales. De ahí que resulte conveniente realizar una aproximación al teatro y la novela de la época que permita rastrear influencias tanto en lo referente a temáticas e incluso a cuestiones relativas a la puesta en escena.

4.1.2.1. Teatro

En España existía una gran tradición teatral y concretamente entre las décadas de los cuarenta y los cincuenta dentro del campo teatral convivían dos tendencias claramente diferenciadas. Por un lado un teatro más comercial o convencional y por otro proyectos de teatro político con menor proyección de cara al público (Sanz Villanueva, 1988, p.205). El teatro convencional no presentaba un nivel alto de calidad estética y literaria aunque se alejaba de la astracanada y del populismo sentimental que se había dado en los primeros años cuarenta con autores como Adolfo Torrado. Era un teatro muy influenciado por la comedia alta de mediados del siglo XIX, en especial, por las comedias de Jacinto Benavente de las que heredó la crítica a la clase burguesa sin extremos, la presencia del conflicto amoroso con el clásico triángulo, un estilo naturalista, habilidad verbal y un final en el que se reforzaba el orden social establecido con el triunfo del valor moral convencional (Oliva & Torres, 1994, p.347).

Tenía en la clase media su principal público y propósito era fundamentalmente entretener y divertir (Ruiz Ramón, 1977, p.297). Solía existir una disociación con la realidad en los temas que presentaban puesto que no aparecía ninguno de los problemas que vivía el país en la época centrándose más en sencillos conflictos de tipo emotivo (Monleón, en Sanz, 1988, p. 559). Unas veces las obras adoptaban el tono elegante de una crónica picante o de cierto escándalo; otras, una actitud moralista en función de los principios que debían regir en una sociedad. También era común el acercamiento hacia la pieza rosa con final feliz o en tono más melodramático con cierta repetición de temas (infidelidad, conflictos generacionales, soltería, defensa de valores sociales o espirituales,

nostalgia del pasado) que no se desarrollaban en profundidad y que presentaban desenlaces felices y ejemplificantes (García Lorenzo, 1980, p.560) No obstante, en algunos casos también presentaban una tendencia hacia el drama serio en el que se planteaban problemas de conciencia, morales y en menor medida, sociales sobre una única clase-la burguesa- y en conexión con la moral individual o de grupo.

De igual forma podía estar presente el drama inspirado en la historia potenciando valores y principios espirituales y nacionales considerados de validez intemporal para intentar sacar lecciones para el presente o para enriquecer desde el punto de vista escenográfico la representación (Ruiz Ramón, 1977, pp.297-300). Presentaban un uso de diálogos de humor fino, con ingenio y el ritmo de la acción era equilibrado y eficaz unido a un buen uso de sorpresas (García Lorenzo, 1980, p.560) y dado que se centraban en gran medida en una clase social media alta, los personajes no solían presentar problemas económicos y la acción transcurría en interiores confortables, cercanos al lujo y con la presencia de personal de servicios, mayordomos, etc.

Entre los principales representantes del teatro convencional con ciertas diferencias generacionales y en el tipo de teatro se encontraban desde los años cincuenta: José M^a Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Luis Escobar, Agustín de Foxá, José Antonio Giménez Arnau, Carlos Llopis, Edgar Neville, Miguel Mihura o Enrique Jardiel Poncela. Con el tiempo otra generación de autores que se van agregando en la década siguiente como Jaime de Armiñán, Jaime Salom, Juan José Alonso Millán y en especial Alfonso Paso (Sanz Villanueva, 1988, pp. 221-242).

Frente a este teatro convencional, la otra corriente existente era más realista por su intento de reflejar cuestiones presentes en la sociedad y por su voluntad de cambiar el panorama de la escena con la presentación de problemas éticos y políticos. Como representantes de esta generación realista, por una parte destacaba el teatro de compromiso de Buero Vallejo y Alfonso Sastre en la década de los cincuenta y el teatro de Lauro Olmo, Carlos Muñoz, José M^a Rodríguez Méndez, o José Martín Recuerda.

Estaban presentes otra serie de autores difícilmente clasificables dentro de una tendencia u otra como los casos de Enrique Llovet, Antonio Gala, José Ramón Aznar, Pedro Laín, Claudio de la Torre o Fernando Arrabal. De ellos, sólo los dos primeros tuvieron vinculación con TVE, el primero dentro de puestos de responsabilidad dentro de

los espacios dramáticos (miembro de la Comisión Asesora) y el segundo como autor originales de ficción seriados.

La tendencia más potenciada y más popular fue la del teatro convencional y es que, al igual que en todo el campo cultural se hizo notar la huella de la dictadura, la historia del teatro español de posguerra fue “una prolongada perpetuación del régimen, ya que conseguía una mayor incidencia en la vida social y cultural cuanto mayor difusión de los valores patrios se hiciera” (Oliva, 1999, p.559). Así se impulsaron los valedores del Régimen en ámbito teatral como caso de José M^a Pemán, presentado como el gran dramaturgo del franquismo con obras de corte histórico como *Cuando las Cortes de Cádiz y Cisneros*, *La Santa Virreina* al estilo de Eduardo Marquina o *Por la virgen capitana*. Alfonso Paso por su parte figuraba como el gran comediante con obras como *Cena de matrimonios* o *Catalina no es formal* por citar algunas de su extensa producción. Ambos autores junto a otros representante de esta corriente como Jaime de Armiñan, Víctor Ruiz Iriarte o José López Rubio tuvieron las puertas del nuevo medio televisivo rápidamente abiertas a sus propuestas narrativas y extendieron muchos de los rasgos presentes en ella a las historias originales para la pequeña pantalla. En ese sentido, estos autores trasladaron las temáticas en su mayoría de carácter sentimental y también ciertos aspectos de la puesta en escena que las representaba.

Hemos creído de interés para finalizar este epígrafe, observar las características de la escenografía de algunas obras teatrales de la época puesto que se convirtieron en referentes para la puesta en escena televisiva de muchos guiones originales. Se ha recurrido para ello a fotografías de escena de obras de autores que simultaneaban el trabajo en el teatro con la escritura de series televisivas, concretamente, Alfonso Paso y José López Rubio.



Atrapar a un asesino (1968) de Alfonso Paso
Fuente. Centro de Documentación Teatral



Vamos a contar mentiras (1961) de Alfonso Paso.
Fuente. Centro de Documentación Teatral



Celos del aire (1950) de José López Rubio.
Fuente. Centro de Documentación Teatral

Vemos cómo en los tres casos, la acción se desarrolla en el salón de una casa burguesa. El elemento principal es el sofá ocupando casi el centro de la escena dejando espacio para la colocación de otros elementos (mesa, sillón). El espacio escénico es reducido y los movimientos de los personajes quedan por tanto limitados a levantarse, sentarse o trasladarse de la silla al sillón. Las puertas que facilitan la entrada y salida de los personajes se encuentran en los laterales y en algún caso en el fondo. Esta disposición como veremos se repetirá en las obras para televisión de estos y otros autores con alguna variación cambiando el sofá por una mesa de comedor alrededor de la cual se sientan los personajes.

Por otro lado, aunque no influyó directamente en la creación de guiones originales, la revista sí que recogió actores muy populares como Antonio Garisa o el trio *Los chicos* formado por Zori, Santos y Codeso que protagonizaron algunas series originales en nuestro período de estudio

4.1.2.2. Novela y periodismo

Las influencias procedentes del campo de la novela fueron menores que las de la radio o el teatro. La novela presenta unas características estructurales distintas a las del teatro y más difíciles de ajustar a la menor duración del formato de los originales (desde 15-20 a 45 minutos). En ella, el peso del diálogo es menor que en el teatro y, sin embargo, éste es un componente necesario en televisión. La acción, la ruptura espacio temporal y el desarrollo psicológico de los personajes son propios de la novela pero mucho más limitados en la televisión. El desarrollo psicológico de los personajes necesita cierta extensión en tiempo, algo complejo en los guiones originales aún en el caso de ser seriados. Por otro lado, las escenas de acción que puede presentar la novela son menos apropiadas para la televisión por el tamaño de la pantalla. Igualmente, la presencia de las rupturas espacio-temporales requieren de la tecnología (edición física o electrónica) para realizarse dentro de los tiempos de producción algo complejo durante los inicios del medio televisivo, de ahí, que las obras de teatro de un acto fueran el primer modelo a imitar.

El panorama de la novela tras el fin de la Guerra Civil en España presentaba una ruptura de los valores literarios de la preguerra que ofrecían una tendencia hacia la

vanguardia y la experimentación. En la década de los cincuenta se produjo una notable evolución de la narrativa ya que, a pesar de que se continúa con la tendencia al relato realista de los años cuarenta, comienzan a surgir las preocupaciones por los condicionamientos socio-históricos del individuo hechos que hicieron que las novelas adquirieran un mayor valor y una identificación por parte del lector. La década de los cincuenta sirvió para asentar las bases de la novela realista que proseguirá su camino en los siguientes períodos y para proponer una tendencia a la literatura popular que actuará como referente clave de la televisión posterior. Una parte de la literatura popular estaba conformada por novelas rosa, novelas del oeste o bélicas donde Corín Tellado o José Mallorquí eran de los nombres más destacados. Estaban presentes también best sellers de autores nacionales como Ignacio Agustí, Wenceslao Fernández Flórez o José María Gironella y extranjeros traducidos al castellano de Lazos Zilahy, Frank Yerby, Frank Slaughter o A.J. Cronin (Carreras, 2012, p.20). Las novelas seriadas tomaron muchos de ellos para su adaptación por capítulos.

Junto a éstos se encontraban las revistas ilustradas como *Hola* nacida en 1942, los tebeos de acción y las revistas humorísticas como *La ametralladora* o *La codorniz* (1941-1978). Ésta última fue, además de la más popular, la más relevante de cara a nuestra investigación pues algunos de los escritores de la misma como Remedios Orad y su propio director, Álvaro de La Iglesia, recabaron en TVE como autores de originales seriados. También algunos de sus dibujantes como Antonio Mingote se encargaron del dibujo y diseño de decorados para programas originales destinados a los festivales internacionales como *El Asfalto* o *Historias de la Frivolidad*. Contenía diversas secciones unas en las que el humor y la parodia cobraban gran protagonismo y otras en las que se ejercía una visión crítica de la vida y la sociedad de la época donde tenían cabida todos los temas excepto la política (Lera, 2003, p.145). Una de sus críticas recoge de forma muy clara el apego al pasado que presentaban tanto muchas de las obras de teatro y cine de la época y que podemos hacer extensiva en gran medida a la televisión:

“Llevamos unas cuantas temporadas en las que dos de cada tres obras de teatro que se estrenan tienen como marco los últimos años del siglo anterior a los primeros del actual [...]. Señores guionistas de películas, señores autores de obras teatrales, basta ya de pasado, basta de anécdotas retrospectivas, basta de lechuguinos con levitas, de señores con esclavinas y de niñas con canesús porque ya está

bien” (La codorniz, 1960, citado en Lera, 2003, p. 148).

Como señala Luis Miguel Fernández, pocos de los renovadores de la novela de la época llegaron al medio televisivo en general (Fernández, 2014, p.156). Y con todo, los novelistas puros que escribieron guiones originales para televisión fueron menor en número que los autores teatrales, tan solo Manuel Pombo Angulo, Alejandro Núñez Alonso y Álvaro de Laiglesia.

4.1.3. Influencias cinematográficas

El cine aportó más realizadores que escritores de guiones y, estos últimos, solían simultanear su trabajo con el teatro. El panorama cinematográfico de los cincuenta presentaba las siguientes variantes (Carreras, 2014):

- Cine teatral y literario

Tuvo un gran peso hasta los años sesenta y abordaba conflictos que reflejaban la ideología franquista. Por lo general eran adaptaciones de diferentes tipos de obras que presentaban valores tradicionales en consonancia con la cultura oficial. Por un lado novelas realistas del siglo XIX o de la posguerra, obras de teatro costumbrista de autores como Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero, de humor en el que destacaban Miguel Mihura o Jardiel Poncela y teatro de autores considerados de mayor calidad como José M^a Pemán o Jacinto Benavente. Estas obras también llegaron a las pantallas de TVE pero adaptadas para los programas de Teleteatro.

- Cine histórico patriótico

En este tipo de cine se producía una exaltación de los valores nacionales que justificaban en cierta medida el aislamiento. La temática permitía enmascarar el presente de la época y el mensaje era que las dificultades debían entenderse como partes de un camino al que llegar y que se podían superar al igual que los héroes que protagonizaban las historias. Evolucionó en su temática desde un cine que justificaba la rebelión contra el gobierno republicano en los años 40 y hasta un cine de marcado carácter anticomunista en los 50 y hacia mitad de la década, la reconciliación nacional.

- Cine religioso

Muy similar al anterior puesto que ambos apoyan ideológicamente el nacionalcatolicismo y por tanto supone una continuidad de los valores expuestos por el cine histórico. Fue un cine muy reforzado y protegido por el Estado fruto de la llegada de la rama católica al poder dentro del franquismo en 1951. La religiosidad que presentaban según Natividad Carreras era “milagrera (popular), caritativa (burguesa) e institucional (nacional católica)” (2012, p.27).

- Cine popular

La cultura popular era otro de los ejes del entretenimiento y la evasión de la época que el régimen quería mantener y potenciar. Por un lado, estaban las películas de folklóricas, que mezclaban la comedia musical con la comedia costumbrista y que tuvo como protagonistas indiscutibles a Sara Montiel, Lola Flores o Carmen Sevilla. En esa línea fue igualmente popular el cine con niños prodigio como Pablito Calvo, Joselito como tiempo más tarde fue Marisol.

Cineastas representativos de estas cuatro primeras tendencias fueron Rafael Gil muy vinculado a la productora CIFESA con películas de cine religioso como (*Huella de luz*, 1942) o *La guerra de Dios* (1953). Luís Lucía con varios registros entre los que figuraban dramas históricos y religiosos como *Jeromin* (1954) o *Molokai* (1959) respectivamente, y sus películas folklóricas entre las que podemos destacar *Morena Clara* (1954). Otro de los cineastas destacados fue Juan de Orduña con su cine histórico de legitimación política en películas como *A mi la legión* (1942), *Locura de Amor* (1948) o *Agustina de Aragón* (1951). Dentro del cine religioso *Balarrasa* (J. A Nieves Conde, 1951), *Marcelino Pan y Vino* (Ladislao Vajda, 1954). Ninguno de estos directores extendieron sus trabajos al medio televisivo.

- Cine de la resistencia

Se encontraba en el polo opuesto, en contra del régimen en la medida de lo permitido, con mayores inquietudes de todo tipo y que se hizo de espaldas al público. Surgieron películas que se enmarcan en el cine social, cine negro y con apego a cierto neorrealismo (Sánchez, 2002, p.407). Algunas figuras emblemáticas como Juan Antonio Bardem o Ricardo Muñoz Suay, pasaron a formar parte de los llamados “compañeros de viaje”, un grupo que contribuyó a la resistencia antifranquista. Los integrantes de este

grupo procedían de la Universidad y del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) (Torreiro, 1995 pp. 278-279).

Resulta relevante hacer un inciso para explicar la historia de este centro con más detenimiento dado el gran número de titulados que con el tiempo llegarán a TVE. Fue el primer centro de enseñanza oficial de cine en España encuadrado dentro de la enseñanza profesional y técnica aunque sin estar equiparado a unos estudios universitarios. En el momento en el que se creó el Ministerio de Información y Turismo pasó a formar parte del mismo y en 1962, cambió su nombre por el de Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). En ese momento pasó a encuadrarse como una enseñanza superior -el nivel exigido el mismo que para entrar en la universidad- aportando profesionalización al mundo cinematográfico (Pérez, 1999, p. 101). Hasta entonces sus enseñanzas no suponían un título oficial y no servían para acceder al mundo de la cinematografía que se regía por el sistema de meritoriaje. El nuevo medio televisivo suponía por lo tanto una de las vías de escape para estos titulados teniendo en cuenta que en abril de 1959, por Orden del Ministerio de Información y Turismo, se otorgaba preferencia para ocupar las plazas vacantes de TVE a los titulados y Diplomados del IIEC (Pérez, 1999, p.22). Desde su apertura se cursaron 7 especialidades: dirección, cámaras, producción, interpretación, decoración, sonido y laboratorio. La especialidad de guión fue la más tardía en implantarse, en el año 1962.

Ya en los años sesenta, la radiografía de la producción cinematográfica en España hasta 1969 presentaba dos líneas claramente diferenciadas. Por un lado, se encontraba la industria establecida hasta entonces que vivía de subvenciones desde el final de la guerra y que producía películas de género y en menor medida, películas afines al régimen. Por otro lado, se va configurando el Nuevo Cine Español (NCE) facilitado en gran medida por las políticas de José M^a García Escudero titular desde 1962 hasta 1967 de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (Torreiro, 1995, pp. 307-309). En el núcleo del NCE se encontraban los profesionales formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEE), Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Entre ellos, Basilio Martín Patino, Julio Diamante, Miguel Picazo, Manuel Summers, José Luis Borau, Mario Camus, Antonio Mercero, Víctor Erice o Jordi Grau. Muchos de ellos recabaron en TVE a través de la Segunda Cadena como

realizadores de series en soporte cinematográfico como José Luis Borau, Miguel Picazo, Mario Camus o Antonio Mercero en *Los libros* (1974-1977), *Cuentos y Leyendas*

Se trataba de un grupo de cineastas que se distinguieron más por la atipicidad frente al resto del cine español del momento que por su interés en la investigación de aspectos formales o la adquisición de modelos procedentes del exterior. Sus referencias formales estaban basadas en un realismo crítico influenciado por Michelangelo Antonioni y ciertos toques de la *Nouvelle Vague*. Privilegiaron escenarios y personajes de provincias y su común denominador estaba en la voluntad de tratar temas viejos desde nuevos puntos de vista. Un tema recurrente será la mirada sobre la incertidumbre de la juventud frente a la cotidianidad, a la falta de libertad en la formación intelectual y afectiva y la dificultad en las relaciones generacionales con las familias que han vivido la experiencia traumática de una guerra lo que les supondrá tener que hacer un cine cargado de dobles sentidos para poder evitar la censura (Torreiro, 1995, pp.309-310).

Desde finales de 1964 hasta 1970 aparece un grupo heterogéneo de cineastas de manifiesta vocación alternativa, posicionados en contra del cine establecido y promocionado por Ricardo Muñoz Suay con el nombre de Escuela de Barcelona. Entre sus films, destacan *Falta Morgana* (Vicente Aranda, España, 1965), *El hijo de María* (Jacinto Esteva, España, 1971) y *Umbracle* (Pere Portabella, España, 1971). No tuvieron presencia en la escritura o realización de originales excepto la presencia esporádica de Joaquín Jordá.

4.2. Los profesionales

Dentro del marco temporal propio de nuestra investigación el aumento de las horas de programación y la apertura de un nuevo canal reclamaba la incorporación de un mayor número de profesionales en diversos campos en especial, los escritores de guiones y los realizadores. Por lo que respecta a los escritores de guiones ya hemos apuntado en el epígrafe anterior a grandes rasgos sus procedencias: la radio y el teatro en los momentos iniciales y en menor medida la novela y el cine. En el caso de los realizadores, el teatro y el cine fundamentalmente. Para facilitar la explicación daremos cuenta primero de los profesionales que ejercieron como escritores de guiones y después aquellos que lo hicieron en calidad de realizadores.

4.2.1. Escritores de guiones

El acceso de los guionistas a TVE dependía del Departamento de Programas Dramáticos y Guiones (TVE, 1971) pero no podían formar parte de la plantilla de la cadena puesto que el reglamento de trabajo de TVE en vigor desde 1959 no lo contemplaba como categoría profesional, aspecto que se mantendrá también en la ordenanza laboral aprobada en 1971. En ella se excluían además de los colaboradores literarios, los actores de cuadros artísticos, músicos, cantantes, orquestas, personas contratadas para la producción y realización de programas específicos o el personal de alta dirección (BOE, 12 agosto, 1971, nº 192, pp.13170-13186). Desde la propia televisión existía un interés manifiesto por contar con nuevos autores que ofrecieran originales de ficción. Así, en 1969 José Luis Alonso, responsable de los programas dramáticos de TVE explicaba en una entrevista a *Tele Radio* que se pretendía conseguir la colaboración en televisión de escritores, autores teatrales y guionistas de cine de manera con mayor frecuencia de la que se había producido hasta entonces con la intención de dejar atrás las reminiscencias radiofónicas de los primeros tiempos (*Tele Radio*, nº 603, 14-20 julio, 1969, p.12).

La procedencia exacta de los diferentes autores resulta difícil de determinar puesto que muchos de ellos alternaban trabajos en teatro, novela y cine. Como señalan Rimbau y Torreiro (1998, p.94), el pluriempleo era norma entre los profesionales relacionados con la escritura en la mayoría de trabajos informativos, artísticos y cinematográficos de la época. De hecho, son escasos aquellos que sólo ejercen como escritores en un único medio.

Aún así, realizaremos una clasificación por procedencia (teatro, novela y cine) teniendo en cuenta aquella en la que más actividad desarrolla su faceta profesional y entraremos en más en profundidad en aquellos que mayor número de series o programas originales en soporte electrónico hayan realizados. En ese sentido, los profesionales más representativos por número de programas en nuestro período de estudio fueron: Jaime de Armiñan, Víctor Ruiz Iriarte, Narciso Ibáñez Serrador, Adolfo Marsillach, Alfonso Paso, Noel Clarasó, Álvaro de Laiglesia, Antonio Gala, Carlos Muñoz, Manuel Pombo Angulo, José López Rubio, Alejandro Núñez Alonso. Los datos biográficos de cada uno no aparecen de manera uniforme debido a que, como ya hemos comentado, en el campo de

la televisión salvo unas cuantas excepciones, no se han tratado en profundidad a estos autores ni tampoco la información sobre su trayectoria profesional

Junto a ellos hubo otros autores de guiones únicos o con una colaboración puntual con TVE en la autoría de alguna serie de gran trascendencia como el caso de José M^a Pemán y su serie “El Séneca” del que sí daremos cuenta en este apartado. También hubo otras colaboraciones puntuales de autores sin ningún tipo de relevancia especial que no reflejamos en este apartado, sino en el epígrafe 4.3. correspondiente al repaso cronológico de títulos.

Teatro

En los años iniciales de nuestra etapa de estudio hubo una continuidad de autores procedentes del teatro en TVE como es el caso de Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach, Alfonso Paso, Narciso Ibáñez Serrador o Noel Clarasó que ya estuvieron presentes en años anteriores dentro de las emisiones regulares. Además de éstos, continuaron siendo mayoritariamente los autores cultivadores del teatro convencional los que fueron iniciando su vinculación con TVE en calidad de autores de originales de ficción a partir de 1965.

Comenzaremos repasando la experiencia profesional de los autores que iniciaron su trayectoria en el medio televisivo desde los primeros años de emisiones regulares y continuaron ejerciendo una exitosa colaboración entre 1964 y 1975 y junto a ellos daremos cabida al resto de autores que se fueron incorporando.

- Jaime de Armiñán

Sin duda uno de los representantes por excelencia de la escritura para televisión con un total de 24 series originales realizadas en soporte electrónico realizadas entre 1958 y 1975, nueve de ellas dentro del período de nuestra investigación. Estudió derecho aunque no llegó a ejercer nunca la profesión y empezó a escribir desde muy joven colaborando con revistas como *Dígame* o *Teatro y Fotos* hasta que se inició en la escritura de obras de teatro. Su primera obra fue *Eva sin manzana* (1953), por la que recibió el Premio Calderón de la Barca y que fue adaptada para TVE en 1964. El propio Armiñán en sus memorias la sitúa dentro de la tendencia del teatro de evasión o teatro convencional del que ya hemos dado cuenta (Armiñán, 1994, p. 215). A ésta le siguieron muchas otras por las que obtuvo diversos premios y reconocimientos: *Amanece a*

cualquier hora (1944), *Sinfonía acabada* (1955), *Nuestro fantasma* (1956), por la que recibió el Premio Lope de Vega y *Café del Liceo* (1957) e incluso llegó a escribir para las tablas *Pisito de solteras* (1962) basada en los guiones que había hecho para televisión en la serie *Chicas en la ciudad* (1962).

El cine también fue un campo de trabajo primero como guionista desde principios de la década de los sesenta y unos años más tarde como director. Fue guionista en más de 20 películas dentro de nuestro período de estudio en algunos casos compartiendo la responsabilidad del guión con otros autores. Es el caso de *El secreto de Mónica* (José María Forqué, Esp-Arg, 1961), junto a José María Forqué, Alfonso Paso y Giovanni d'Eramo, o *Yo he visto la muerte* (José María Forqué, España, 1965) junto al propio Forqué con quien colaboró en numerosas ocasiones a través de guiones por encargo sin ser especialmente brillantes ni identificativos del modo de hacer de Armiñán dado que estaban escritos a la medida de actrices como Rocío Durcal, Pili y Mili o Marisol (Díez, 2005, pp.28-33) entre otras.

Sin embargo no fue la labor como guionista lo más señalado de su trabajo en el campo cinematográfico sino su labor como director. A finales de los sesenta, concretamente en 1967 dejó de escribir teatro de manera regular debido a que sus obras no gozaban del interés del público y tampoco la prensa especializada le otorgaba buenas críticas. Tras dejar atrás el teatro lleva a cabo su primera película como director *Carola de día, Carola de noche* (Jaime de Armiñán, España, 1969) un musical protagonizado por Marisol por el que obtuvo gran éxito de público aunque la película que le consagró como director fue *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, España, 1971) de la que también era autor del guión junto a José Luis Borau y por la que consiguió numerosos premios y una nominación al los Óscar como Mejor Película de habla no inglesa. Sorprendente por el tema tratado un conflicto de identidad sexual dentro del contexto de la Dictadura- A ésta le siguieron otras realizadas con uno de los guionistas habituales de TVE Juan Tébar como *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, España, 1973) o *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, España, 1974). Esta experiencia cinematográfica compartida con la escritura televisiva le otorgó una gran facilidad para la introducción de historias con rupturas espacio temporales que se convirtió en uno de los rasgos más destacados de sus guiones televisivos.

En su extenso trabajo para televisión llevó a cabo tanto series antológicas, las más abundantes en su producción, seguidas de las episódicas y de manera más tangencial programas únicos¹⁴⁴ en diversas franjas horarias aunque fue en la nocturna donde mayor número de series firmó como autor. Se convirtió en referente para otros autores de la época y su obra presenta una serie de aspectos recurrentes tanto en sus trabajos de televisión como en teatro y en cine que Emeterio Díez ha denominado “el estilo armiñano”(Armiñán & Díez, 2005, p.43). La característica más representativa de este estilo es la presencia de lo maravilloso en el día a día del hombre común. A pesar de ser el aspecto recurrente de su obra aplicado a diferentes temáticas, no permanece fijo sino que evoluciona en el tiempo. Emeterio Díez clasifica este estilo en tres etapas:

1. 1953-1958 Lo maravilloso de la irrealidad.

En ella se incluyen sus primeras sus obras de teatro encuadradas en el teatro de evasión y sus primeros guiones para televisión como los de *Érase una vez* (1958-1959) o *Cuentos para mayores* (1958-1959). La característica principal que presentaban sus obras en este momento es que los textos solían incluir sucesos milagrosos o mágicos a partir de los cuales se construía una intriga fantástica. Presentaban por lo general un rechazo del naturalismo influenciado en gran medida por el teatro de Jardiel Poncela al que Armiñán considera su maestro en la configuración teatral y el humor (Armiñán, 2000, p. 316) y cierta influencia del teatro poético de Alejandro Casona en el sentido del uso de la consideración de los sueños y fantasías como una parte de la realidad. También está presente la influencia del teatro de evasión cultivado por autores como Bernard Shaw o J.B. Priestley (Armiñán & Díez, 2005, p.44).

2. 1959-1974 Lo maravilloso de la realidad

En ella se incluye tanto obras de teatro como guiones basadas en el retrato de amable y tierno de diferentes tipos de caracteres o situaciones de la vida cotidiana. En este caso lo maravilloso se presenta vinculado totalmente a la vida real a través del reflejo de las costumbres poniendo en práctica lo que defendía el guionista Paddy Chayesfky sobre lo maravilloso de las cosas comunes como el punto de partida de cualquier guión para televisión y que marcó la dirección de los programas dramáticos de los años 50. En

¹⁴⁴ *Un programa cualquiera* (1958), *Historias de la frivolidad* (1967).

esta etapa la influencia principal proviene del neorrealismo italiano y de escritores como Wenceslao Fernández Flórez, Pio Baroja o Antón Chejov (Armiñán & Díez, 2005, p.47).

3. 1971-2004. Lo maravilloso de la marginalidad que se superpone a la etapa anterior y que se manifiesta a su vez en dos vertientes, una en la que lo maravilloso se manifiesta en formas de amor prohibidas y que coloca a quienes lo desean al margen de las convenciones de la sociedad, y otra en la que lo maravilloso se manifiesta a través de una mezcla entre elementos fantásticos de la realidad y lo marginal.

La segunda y tercera etapa pertenecen al período estudiado, pero será la segunda tendencia la que tuvo mayor peso en los programas televisivos de Armiñán pertinentes a nuestra investigación. En ese sentido, lo más común en sus producciones televisivas de esta época fue el recurso a la repetición de tipos y costumbres y a cierta conexión con la cultura popular a través del Zodíaco, las fábulas y los refranes y las coplas. Otros ingredientes muy propios de Armiñán fueron el uso de temas sencillos sin pretensiones de cambiar el mundo, utilizando en la medida de lo posible un tono de humor. Los sucesos que contaba solían ser de buen gusto y encadenados con ritmo, con situaciones dramáticas, conflictos íntimos y afines y diálogos auténticos sin alharacas literarias con personajes creíbles y cercanos (Armiñán & Díez, 2005, p. 50). Se mostraba crítico con la burguesía y por lo general defendía a los excluidos sociales. Utilizaba en muchas de sus obras temas extraídos de su biografía (oposiciones, la oficina, los estudios de derecho) pero su principal tema era el amor (el noviazgo, la pareja, el matrimonio, el amante, la amante, la guerra de sexos, etc).

Por otra parte, el peso de los personajes en la en la construcción de los textos *dramáticos* era clave de su estilo junto a todos los rasgos anteriores de manera que en la mayor parte de sus obras es el personaje el que aporta en sí mismo el conflicto bien por su carácter (tímido, sabelotodo...) o por su profesión de manera que desde el punto de vista de los personajes sus textos recogen muchos retratos tanto femeninos como masculinos y también retratos corales. Éstos últimos más presentes en las producciones de la tercera etapa y los masculinos y femeninos una constante en nuestro período de estudio como en *Las doce caras de Juan* (1968) o *Las doce caras de Eva* (1971-1972) *Tres eran tres* (1972-1973) entre otras. Además son presentados claramente como personajes tipo en diferentes categorías: tipos psicológicos (el

tímido, la histérica..), Tipos del Zodíaco (cada uno de los signos); Tipos profesionales (el maestro, el dentista..) Tipos de clase (el pobre, el burgués; Tipos por edad (niño, adulto, anciano), Tipos de la familia (marido, esposa, suegra..) y Tipos literarios entre los que se incluyen muchos provenientes de las fábulas (el duende, la zorra, el león..) o el personaje narrador que al comienzo del episodio explica las claves básicas de la historia

La tercera, que contempla la marginalidad y otros aspectos más prohibidos desde el punto de vista social, aparecerán en su trabajo como director de cine con *Mi querida señorita* (1972) y otras muchas en los años siguientes aunque dicha tendencia apenas manifestó de manera directa en sus producciones para televisión de esta época.

Entre los años 1957 y 1963 previos al abanico temporal de nuestro estudio llevó a cabo un total de trece series en su mayor parte emitidas en horario de sobremesa o durante el fin de semana de claro componente femenino y dos destinadas al público infantil¹⁴⁵ además de ser uno de los ganadores del primer Concurso de Guiones de TVE de 1958.

- Adolfo Marsillach

Marsillach comenzó su carrera como actor, primero dentro del cuadro de actores de Radio Barcelona hacia finales de los años 40 pasando después a los escenarios y al cine. Su experiencia en el medio cinematográfico fue desde su faceta de actor no como autor ni director aunque llegó a dirigir la película *Flor de santidad* (Adolfo Marsillach, España, 1973). Participó como actor en películas como *Jeromín* (Luís Lucia, España, 1953) o *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, España, 1960). Debutó en TVE como actor de las primeras series de Armiñan para pasar poco tiempo después a escribir las suyas propias. Continuó su actividad en televisión de manera esporádica más allá de nuestros años de estudio aunque su trayectoria profesional más destacada es la desarrollada en el campo de la dirección teatral. Destacaron muchos de los montajes que hizo para obras de Alfonso Sastre como *El pan de todos* (1957) y *La cornada* (1960) y

¹⁴⁵ Durante la temporada 1959-1960: *El secreto del éxito* (1959-1960), *Galería de maridos* (1959-1960), *Galería de Esposas* (1959-1960) *Cuando ellas veranean, Mientras ellos trabajan.* (1960) En la temporada 1960-1961 *Una pareja cualquiera* (1961), *Álvaro y su mundo* (1961), *Mujeres solas, El personaje y su mundo. Chicas de la ciudad y Galería* en la temporada 1961-1962 y *Día a día y El hombre, ese desconocido* (1962) en la temporada 1962-1963. Las dirigidas al público infantil fueron *Érase una vez* (1957-1959) y *Cuentos para mayores* (1958-1959).

algunos de ellos como *Marat/Sade* (1968) de Peter Weiss que fue retirado de los escenarios por problemas políticos.

Se estrenó en TVE dentro de los primeros años como autor con tres series: *¡Silencio!.. Se rueda* (1962), a la que posteriormente siguió *Silencio vivimos* (1962) y *Fernández Punto y Coma* (1963) de las que ya hemos dado cuenta en el anterior capítulo. Durante nuestra etapa de estudio fueron dos series las que llevó a cabo como autor, bastante alejadas en el tiempo debido a que lo mantuvieron apartado de televisión hasta la llegada a la dirección de programas de Narciso Ibáñez Serrador en 1974.

- Alfonso Paso

Sin duda el caso de Alfonso Paso es uno de los más destacados como profesional polifacético con una trayectoria extendida en diferentes medios aunque sin duda por volumen de producción destaca su trabajo en el campo del teatro. Procedente de una familia de actores y yerno de Jardiel Poncela, tuvo como dramaturgo una clamorosa presencia de más de veinte años en los escenarios españoles con cerca de doscientas piezas y como señala Sanz, se convirtió en un fenómeno además de teatral y literario, sociológico, no sólo por la notoriedad que tenía como dramaturgo sino porque también escribía artículos¹⁴⁶, novelas, guiones de cine e incluso llegó a tener experiencias como actor y cantante (Sanz, 1988, p. 277). Fue dos veces Premio Nacional de Teatro en 1957 y 1961, Premio Álvarez Quintero en 1959 y obtuvo además numerosos galardones de menor entidad (Riambau & Torreiro, 1998, p. 454). Una de las claves de su éxito residió en que fue capaz de identificarse con las aspiraciones de unas amplias capas sociales que se veían reflejadas y gratificadas en sus textos, de ahí el amplio respaldo que le otorgó durante años el público. En su teatro se encontraba representada principalmente la burguesía acomodada con sus virtudes pero también con sus defectos. Poco a poco fue haciendo mayores concesiones al público y aumentando el carácter evasivo de sus piezas con pocos conflictos de fondo y eliminando de las historias los defectos burgueses que sí mostraba con anterioridad. Paso presentaba una gran oficio para disponer de la intriga y su resolución además del uso de unos diálogos ágiles y vivos. En su producción se distinguían dos tendencias una más imaginativa y otra más documental casi siempre repletas de recursos humorísticos o en tono de farsa o sainete. Como ejemplo de alguna

¹⁴⁶ Fue asiduo colaborador de diversos diarios y revistas como El Alcázar, ABC, La vanguardia o Semana.

obra de corte más imaginativo podemos citar *Cuarenta ocho horas de felicidad* (1956). Otras de tipo más documental y de humor serían *Los pobrecitos* (1957), *La boda de la chica* (1960), *Buenísima sociedad* (1962) o *Los peces gordos* (1965). También escribió piezas con cierta intriga y suspense como *Usted puede ser el asesino* (1958) o *Receta para un crimen* (1959) y alguna de corte histórico como *Pregunten por Julio César* (1960) o *Nerón-Paso* (1969).

Su obras teatrales fueron en numerosas ocasiones llevadas a TVE y al cine. En TVE se adaptaron especialmente para el programa Estudio 1 algunas como *De profesión sospechosos* (1962) adaptada y emitida en 1969, *Usted puede ser un asesino* (1958) emitida en 1968 y *Vamos a contar mentiras* (1962) o *El canto de la cigarra* (1963) emitidas en 1972 y 1973 respectivamente¹⁴⁷.

En su faceta de guionista cinematográfico no se separó mucho en cuanto a temática e ingredientes de los aspectos que ya mostraba como dramaturgo: humor y la burguesía como temas centrales algo que también se repitió como veremos en las series que escribió para TVE. Fue el responsable del guión¹⁴⁸ de más de cuarenta largometrajes a lo largo de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta como *Hombre Acosado* (Pedro Lazaga, España, 1950), *La fierecilla domada* (Antonio Román, España, 1955), *Suspendido en sinvergüenza* (Mariano Ozores, España, 1961), *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, España, 1963) o *Doctor, me gustan las mujeres ¿es grave?* (Ramón Fernández, España, 1973) entre otras muchas.

- Víctor Ruiz Iriarte

Otro de los autores más destacados por el número de guiones originales seriados que lleva a cabo en estos años es el de Víctor Ruiz Iriarte. Llegó a TVE de la mano de Adolfo Suárez (*Tele Radio*, nº 853, 29 abril-5 mayo, 1974, p.8) primero como adaptador de alguna de sus obras teatrales para el programa *Novela*¹⁴⁹ y ya en 1966 llevó a cabo su primera serie de guiones originales donde trasladará muchos ingredientes de sus obras teatrales. Ruiz Iriarte estrenó su primera obra teatral en 1943, *Un día en la gloria*, manteniendo una carrera estable en cuanto a obras estrenadas (26 hasta 1965) y dentro de nuestro período de estudio un total de siete de sus obras se estrenarán en los escenarios

¹⁴⁷ Datos aportados por el Centro de Documentación de RTVE

¹⁴⁸ En ocasiones únicamente del argumento o de los diálogos.

¹⁴⁹ Su obra *La soltera rebelde*, estrenada en los escenarios en 1962 se emitió seriada en cinco episodios en horario de sobremesa en 1965.

españoles a la par de sus trabajos para televisión. Poseía además cierta experiencia audiovisual al haber sido guionista, dialoguista y asesor de las películas *Juego de niños*, (Enrique Cahen Salabery, España, 1959) basada en su obra teatral de igual título; *Una gran señora*, (Luis César Amadori, España, 1959) en la que participa en calidad de adaptador de la obra teatral de Enrique Suárez de Deza y *El secreto de Tommy* (Antonio del Amo, España, 1963) en la que figura como adaptador de la novela de José Mallorquí¹⁵⁰. No obstante es el teatro donde desarrolla su principal labor profesional a lo largo del tiempo.

García Ruiz divide en tres grandes líneas dramáticas la producción teatral de este autor: por un lado el teatro de la imaginación predominante en sus obras de los años cuarenta, en las que presenta un teatro optimista con una realidad poetizada; por otro lado el teatro de costumbres desarrollado a partir de los años cincuenta donde muestra situaciones diversas de la sociedad burguesa, con abundante presencia de personajes femeninos dejando patente los cambios sociales que afectan a la mujer y con denuncias de los conflictos generacionales, la hipocresía o el egoísmo. Por último el teatro de la madurez en los años sesenta en el que plantea obras más comprometidas, de tono más serio con denuncias al desprecio por el dolor ajeno o la incomprensión (García Ruíz, 1987, p. 140). Si bien será el teatro de la madurez el coincidente con sus trabajos televisivos, muchos de los temas presentes en sus otras líneas dramáticas también se reflejaban en sus guiones originales. De hecho en su serie de mayor número de episodios, *La pequeña comedia* (1966-1968) estaban presentes influencias tanto del teatro de la imaginación en los episodios *Sala de espera* o *Amador, el optimista*, del teatro de costumbres con *El coche* o *Este fin de semana* y el teatro de madurez con episodios como *El collar* donde se critica el desprecio y la incomprensión hacia el otro. En sus guiones por lo general presenta siempre situaciones socialmente reconocibles que van variando en cada episodio.

- Antonio Gala

Fue otro de los dramaturgos que comenzó a escribir originales de ficción seriada para TVE en diversas ocasiones durante esta etapa aunque inició sus pasos profesionales años

¹⁵⁰ *El carrusel* (1964); *Un paraguas bajo la lluvia* (1965); *La muchacha del sombrero rosa* (1967); *La señora recibe una carta* (1967); *Primavera en la plaza de París* (1968); *Historia de un adulterio* (1969); *Buenas noches, Sabina* (1975).

atrás en el mundo de la poesía obteniendo diversos premios en este campo desde 1959. Estrenó su primera pieza teatral en 1963, *Los verdes campos del Edén* (1963) por la que obtuvo el premio Calderón de la Barca y conectó, desde entonces, muy bien con el público de clase media. Santos Sanz (1988) sitúa a Gala alejado de las dos tendencias representativas del período, ni en la comercial ni con el drama social y lo caracteriza por presentar un lenguaje deliberadamente literario, con el objetivo de otorgar cierta calidad al texto pero hasta el punto de aproximarse a la inverosimilitud. Su teatro representa una mezcla de lirismo y testimonio, sin utilizar en la trama caracteres costumbristas y recurriendo en ocasiones más a la alegoría o a los símbolos aunque trata temas afines a realidades morales o sociales la insolidaridad, el desamor o la soledad a las que condena. Algunas de sus obras sufrieron problemas con la censura como *El sol en el hormiguero* (1966) y fue premio Nacional de Literatura en 1972 por *Los buenos días perdidos* (1972). Según Ejerció como adaptador literario para algún *Estudio 1* y escribió algunos guiones para el programa *Pequeño Estudio* (1968-1973) como *Raquel en Octubre* o *La buena voluntad*¹⁵¹.

- Narciso Ibáñez Serrador

Nacido en Uruguay y procedente de dos familias de artistas, inició su trayectoria profesional de manera muy temprana. En 1951 debutó como actor y en poco menos de tres años ya había participado en treinta y cuatro obras. Se estrenó como director teatral a la vez que escribía novelas radiofónicas y en 1957 escribió su primera obra de teatro *Obsesión* (1957) momento en el que nació el conocido pseudónimo de Luís Peñafiel con el que desde entonces firmó toda su producción literaria. En 1958 comenzó su experiencia televisiva en la televisión de Buenos Aires sin dejar su trayectoria como actor de teatro. La televisión le permitió aplicar toda su experiencia como actor y escritor y realiza programas de todo tipo. Los programas más destacados que llevó a cabo en Argentina según señala el propio Narciso Ibáñez Serrador¹⁵² fueron *Los premios Nobel*, *España y su teatro* y *Obras maestras del terror* entre otros. También en Argentina estrenó *Aprobado en inocencia* (1959) como autor, actor y director y por la que obtuvo la Medalla de Oro de la Sociedad Argentina de Autores y el Premio del Fondo Nacional de

¹⁵¹ El primero emitido el 07/05/1969 y el segundo el 25/12/1969.

¹⁵² Todos los datos relativos a su trayectoria profesional fueron proporcionados por Narciso Ibáñez Serrador en la entrevista personal realizada el 21 mayo 2001 en Valencia.

Bellas Artes. En su etapa profesional en este país también dio sus primeros pasos en el cine como autor con *Obras maestras del terror* (Enrique Carreras, Argentina, 1960).

En 1963 regresó a España donde continuó con su trabajo como autor teatral a la vez que inicia su trayectoria en TVE tanto como autor de guiones y realizador en diferentes programas dramáticos que posteriormente detallaremos en el epígrafe relativo al repaso cronológico de los programas. Dentro de TVE además desempeñó varios cargos de gestión como Director de Programas para el Exterior de TVE en 1968 y Director de Programas de Televisión Española en 1974.

Compaginó todo el trabajo en teatro y televisión con la dirección de dos largometrajes *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, España, 1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, España, 1976). Dentro de nuestro período de estudio recibió numerosos premios en España en sus diversas facetas profesionales como el Premio Nacional de Televisión al mejor Realizador (1964), Premio Ondas al mejor actor (1964) y (1967), Quijote de Oro al mejor realizador (1968), Quijote de Oro a la labor más destacada de Televisión Española (1968), Premio Ondas al mejor autor (1969) entre otros¹⁵³.

- Carlos Muñiz

El caso de Muñiz es el de los pocos autores cuyo trabajo no se encuadra dentro del teatro convencional sino en la corriente más realista. Autor de más de doce obras muchas de ellas no llegaron a estrenarse y es por ello que no tiene la consideración de un dramaturgo de éxito. Su teatro era crítico, de denuncia, de tipos cercanos a las clases humildes de profesiones administrativas quizá influido también por su propia vivencia como funcionario puesto del que tuvo que solicitar excedencias para dedicarse a la literatura y la televisión. Cultivador tanto del naturalismo como del expresionismo sus obras se mueven entre ambos polos e incluso en algunos casos se presentan combinados como en *Telarañas* (1955). Las huellas expresionistas de su obra no fueron bien entendidas por la crítica que no le fue especialmente favorable (Olmo, 1987, p.180). En *El grillo* (1957), de tinte naturalista, dramatizaba las escasas opciones de futuro de un

¹⁵³ El resto de su amplia trayectoria televisiva excede al ámbito de esta investigación y por tanto no haremos referencia a ella ni tampoco a los trabajos exitosos en programas de no ficción que llevó a cabo

funcionario tema que posteriormente retomará con *El tintero* (1961) en esta ocasión de tintes más expresionistas y con huellas del teatro del absurdo. Otras de sus obras fueron *Las viejas difíciles* (1967) o *Los infractores* (1969) y en todas ellas de una manera más o menos evidente se encuentra el *leit motiv* de la obra de este dramaturgo que no es otro que la opresión y la intransigencia (Sanz, 1988, p. 268-269). Su vinculación con TVE fue temprana y destacada por sus adaptaciones biográficas de personajes famosos de la historia para el programa *Novela* aunque también consiguió un éxito importante con su acercamiento a la escritura de series concretamente en *Visto para sentencia* por la que obtuvo un premio.

- José López Rubio

Un autor polifacético que compaginó una parte de su carrera con el periodismo y la labor de guionista cinematográfico, una parte de la cual la desarrolló en Hollywood en los años 30. En su faceta teatral cultivó un teatro de tono amable, fantástico e inocente. Según Santos Sanz (1988, p. 229-231), en la mayoría de sus piezas teatrales presentaba un alejamiento de la realidad mostrándola transformada con una visión poética y fantástica del mundo que se aleja del documentalismo. Plantea cuestiones sobre los límites de la vida y la literatura, la fantasía y la realidad con influencias de Pirandello y Alejandro Casona. De hecho en el título de la serie que escribió para TVE como autor *Al filo de lo imposible* (1970), ya quedan reflejadas estas cuestiones así como en sus episodios como posteriormente detallaremos. Sus textos gozan de una gran calidad literaria junto a un diálogo de marcado carácter teatral vivo que crea la trama. Su humorismo es fino, ingenioso y con cierta ironía además de presentar un gran oficio en la construcción de la comedia y la distribución de situaciones, momentos clave y resolución de conflictos. Muchas de sus obras fueron adaptadas en TVE como *Celos del aire* (1950), *Cena de Navidad* (1951) ambas adaptadas para *Estudio 1* la primera en 1971 y la segunda en 1966 al igual que *Veinte y cuarenta* en 1971 o *La venda en los ojos* en 1972, *Alberto* en 1968 entre otras¹⁵⁴. Sus obras principales también fueron adaptadas en diversas ocasiones. En lo que respecta a su labor como guionista cinematográfico, trabajó en 1930 para la Metro Goldwyn Mayer y para la Fox como escritor de diálogos para la versión castellana de sus films y como guionista, traductor y director de diálogos respectivamente

¹⁵⁴ Datos extraídos del catálogo de teatro facilitado por el Centro de Documentación de RTVE.

(Riambau & Torreiro, 1998, p.364). En España fue además del guionista el director de diversos largometrajes *La malquerida* (José López Rubio, España, 1940), *Sucedió en Damasco* (José López Rubio, España, 1942) *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, España, 1944), *El Crimen de Pepe Conde* (José López Rubio, España, 1946) o *Albucemas* (José López Rubio, España, 1947) entre otras. Fue además guionista en películas de directores como Rafael Gil o Florian Rey¹⁵⁵.

- José M^a Pemán

Es uno de los más veteranos cultivadores del teatro convencional pues ya en 1939 había escrito ya unas once obras siendo la más destacada por el gran éxito que obtuvo durante diversos años fue *El divino Impaciente* (1933) sobre la vida de San Francisco Javier. Su producción teatral se extendió hasta 1969 con un total de 54 obras teatrales. Un autor que conecta su personalidad como dramaturgo con la notoriedad en el ámbito político cultural (Sanz, 1988, p. 222). A pesar de estar enclavado dentro del teatro convencional su extensa producción no fue uniforme. Ruiz Ramón (1975) clasifica su producción por un lado en teatro histórico en verso donde mezcla recursos típicos del melodrama con grandes dosis de exaltación patriótica (Sanz, 1988, p.223) ejemplo de ellas *Por la virgen capitana* (1940), *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934) o *Cisneros* (1935) con claras influencias del teatro de Eduardo Marquina. Por otro, la pieza de tesis, la comedia intrascendente y de costumbres y la farsa castiza muy al estilo del teatro de los Álvarez Quintero. *Yo no he venido a traer la paz* (1943) con clara intención apologética enaltece la voluntad misionera del padre Juan de Dios, sería un ejemplo claro de la pieza de tesis al igual que *Callados como muertos* (1952) en la que se reivindica el deber subjetivo frente a las obligaciones públicas o los beneficios personales. Sus obras más vinculadas a la comedia de costumbres fueron *Los tres etcéteras de don Simón* (1958), *La coqueta y don Simón* (1960) o *La viudita naviera* (1960). En estos casos presenta una visión amable de la vida que sigue los convencionalismo de las clases altas y una burguesía que añora el tiempo pasado.

Muchas de sus obras fueron adaptadas para el programa *Estudio 1* por ejemplo *Meternich* (1942) adaptada en TVE en 1966, *La hidalga limosnera* (1944) adaptada en

¹⁵⁵ Toda la trayectoria fílmica tanto como guionista y como director puede consultarse en Riambau, E., Torreiro, C. (1998) *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.

1972, *Diario íntimo de la tía angélica* (1946) adaptada en 1973, entre otras. También cuenta en su haber la realización de los guiones y/o argumentos de diez largometrajes de directores relevantes como *Lola Montes* (Antonio Román, España, 1944), *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, España, 1961) o *Brindis a Manolete* (Florián Rey, España, 1948) (Riambau & Torreiro, 1998, p.457-458)

Fue la combinación de la comedia intrascendente y de costumbres y la farsa castiza la que se recoge en su éxito televisivo como autor de la serie *El Séneca*.

Novela

- Álvaro de Laiglesia

Su primer trabajo fue en la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda y comenzó a colaborar con diversas publicaciones siendo desde muy joven subdirector de la revista *Flechas*. Al poco tiempo inicia su vinculación con una revista de renombre representativa del periodismo de humor *La ametralladora* y poco tiempo después pasa a escribir para otra revista de gran calado en la época *La codorniz*, de humor gráfico y literario que estaba dirigida por Miguel Mihura con quien ya había trabajado en la anterior revista. En 1944 accede a la dirección de la misma, puesto que ocupará hasta 1977.

Compaginó su labor periodística con trabajos como escritor de novelas como *Una mosca en la sopa* (1944) o *La gallina de los huevos de plomo* (1950). También colaboró con Miguel Mihura en la exitosa obra de humor *El caso de la mujer asesinadita* (GB en p.507 de Diccionario de la literatura española Revista de Occidente).

Además de su trabajo para estas series al igual que otros de estos autores también tendrán alguna colaboración en este caso para *Estudio 1*, como *El escándalo del alma desnuda* obra teatral escrita en colaboración con Janos Vaszary en 1952 y emitida en 1972¹⁵⁶ así como otras fuera de nuestro período de estudio.

- Noel Clarasó

Autor de formación variada (Derecho Civil, Derecho Canónico y Filosofía y Letras) comenzó con la escritura de novelas generalmente de humor en catalán y en castellano compaginando esta actividad con la escritura teatral ésta última de una manera

¹⁵⁶ Emitido el 30 de junio de 1972. Información obtenida del Centro de Documentación de RTVE.

más esporádica. Algunos de sus títulos como novelista fueron entre otros *Tres eran tres los yernos de Eleno* (1948) o *Seis autores en busca de un personaje* (1964) y muy populares fueron sus diccionarios de humor como *Antología del humor* (1955), *Segunda antología del humor* (1956-57) o *Diccionario humorístico* (1966) así como sus libros de citas y estilo *Prontuario del lenguaje y estilo* (1963), *Prontuario de citas célebres* (1964) y el *Prontuario de poesía castellana* (1965). Suya es la autoría de los guiones de diez películas de largometraje entre la década de los cincuenta y los sesenta en colaboración con otros autores como José Luis Dibildos.

- Alejandro Núñez Alonso

Inició su andadura profesional dentro del mundo del periodismo y se marchó durante veinte años a México dónde trabajó como periodista y guionista cinematográfico aunque su actividad profesional más destacada fue la escritura de novelas con una gran producción a sus espaldas. La temática de las mismas era muy variada pasando por algunas que presentaban ciertos trazos biográficos como *Gloria en subasta* 1964 en la que los personajes son periodistas y otras en las que existe una búsqueda de la interioridad del ser humano utilizando tanto el relato de intriga como el de la ciencia ficción. Sanz lo califica de autor imaginativo por encima de una voluntad testimonial. La vertiente más homogénea de su producción la constituyen algunos frescos históricos sobre tiempos pasados sin llegar a ser propiamente novelas históricas como tal aunque recreadas con enorme verosimilitud como *El lazo púrpura*, (1957), *La piedra y el César* (1960) o *Las columnas de fuego* (1967). En ellas muestra su capacidad para la invención de sucesos y de intrigas aunque en ocasiones peca de excesivo uso incontrolado del verbo.

- Manuel Pombo Angulo

Como muchos otros escritores de la época fue un profesional polifacético, médico y periodista. Comenzó su trayectoria en el mundo del periodismo en diferentes diarios (*Ya* o *La vanguardia*). Sus primeras novelas eran de temática bélica como *La juventud no vuelve* (1945), *Sin patria* (1950) por la que conseguiría el Premio Nacional de Literatura o *La sombra de las banderas* (1969), ambientada en la guerra civil española.

- Pedro Gil Paradela

Inició su trayectoria profesional como escritor de obras teatrales a mediados de los sesenta *Paquita* (1964) por la que obtuvo el Premio Carlos Arniches y que posteriormente sería adaptada en TVE en 1968. A la par desde 1964 inició su vinculación con TVE como adaptador para espacios dramáticos primero realizados en soporte electrónico como *Novela* y *Hora once* y escritor de programas originales como *Un fecha señalada*, (1968) un guión único presentado al Concurso de Guiones por el que obtuvo el Premio Nacional de Guiones para TV. Fue alumno de la EOC entre 1965 y 1967 y en 1966 comenzó su trayectoria como guionista cinematográfico que se extenderá más allá de nuestro período de estudio con más de diez películas en su haber. La experiencia en el campo cinematográfico facilitó su trabajo a la hora de afrontar el trabajo en soporte cinematográfico para TVE en series como *Cuentos* y *Leyendas* en calidad de adaptador y como autor de guión original para la serie *Los camioneros*.

4.2.2. Realizadores

Por lo que respecta a los profesionales de la realización, la etapa se inicia con una continuidad de los realizadores pioneros. Los inicios televisivos vinieron de la manos de Alfredo Castellón, Pedro Amalio López y Vicente Llosá, a los que se unieron, Mariano Ozores, Enrique de las Casas, Gustavo Pérez Puig, Fernando García de la Vega (ayudante de Enrique primero) y el venezolano Marcos Reyes.

Más tarde llegó Juan Guerrero Zamora procedente de la dirección del cuadro de actores de RNE y también su ayudante allí, Domingo Almendros que posteriormente se convertiría en realizador. Con el alquiler de Sevilla Films, se incorporaron dos hombres de teatro, Cayetano Luca de Tena y Alberto González Vergel. Hubo alguna colaboración con otros directores de escena como José Luis Alonso, Salvador Salazar, Narros Catena, Modesto Higuera aunque de manera coyuntural (Castellón, 2004, p.122). Con el paso del tiempo los realizadores se fueron especializando en determinados tipos de programas así Enrique de las Casas y Fernando García de la Vega dirigieron sus pasos hacia los musicales encargándose en alguna ocasión puntual de algún espacio dramático

En el primer momento fueron los profesionales de procedencia cinematográfica los que ejercieron la responsabilidad de la puesta en marcha de las emisiones a los que muy pronto se sumarían los procedentes de la dirección escénica. Alfredo Castellón

estaba titulado por el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma y Pedro Amalio López y Vicente Llosá procedían del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C).

Al igual que había ocurrido con los escritores de guiones, también se precisaba la incorporación de profesionales en el campo de la realización procedentes tanto del mundo de la dirección escénica como de la dirección cinematográfica. Desde la propia televisión se tomó conciencia de la importancia de profesionalizar el servicio y creó su Servicio de Formación en noviembre de 1964. Uno de sus cometidos principales era la instrucción en las tareas propias del medio a todo aquel que desde ese momento se incorporara a TVE. Igualmente, debía conseguir la adaptación a TVE de los conocimientos obtenidos en otros centros y a perfeccionar a los propios trabajadores de la casa. En particular, a las incorporaciones de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) se les ofrecía un curso de adaptación a la televisión¹⁵⁷ (Ezcurra, 1966). La experiencia con este servicio desembocó en la creación de la Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión en 1967 dependiente del Ministerio de Información y Turismo.

En lo que respecta a los profesionales procedentes de la dirección cinematográfica, una buena parte de los que recabaron en TVE formaban parte de lo que se conoce como el Nuevo Cine Español (NCE) y llegaron en su mayoría a la Segunda Cadena. Mario Camus debutó con cuatro programas de la serie documental *Conozca usted España* (1966-1969) y después se incorporará como realizador en series de ficción en soporte cine igual que Miguel Picazo o José Luis Borau. Otros como Julio Diamante o Jorge Grau lo harán en calidad de guionistas especialmente como adaptadores. Si bien es cierto que pocos fueron realizadores de series originales en soporte electrónico

En la venida de nuevos realizadores influirá de manera decisiva la creación de la segunda cadena y el hecho concreto de que se decida que cuente con su propio equipo de realizadores. Entre los que decidieron dejar la primera cadena y pasar a la segunda se encontraban Marcos Reyes, Federico Ruíz y Fernando Delgado. También desde el Centro de Producción en Barcelona se unieron Estebán Durán y Gerardo N. Miró (Baget, 1993, p.168) y junto a ellos se incorpora una nueva hornada de personal procedente de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y de grupos de teatro independiente. Entre los

¹⁵⁷ 4 cursos abreviados de Realización, 3 cursos para Filmadores TV, 1 Curso de adaptación para titulados de la EOC y otro para periodistas, Cursos sobre técnica de guiones TV. También a través de ese mismo servicio, realizadores extranjeros como M. Averty y R. Marcillac de la ORTF francesa dieron conferencias exponiendo sus trabajos.

primeros: Claudio Guerín Hill, Antonio Mercero, Josefina Molina, Luis Enciso, Romualdo Molina, Angelino Fons, Mario Camus, y José Luis Borau entre otros. Entre los segundos, Jaime Azpilicueta, Miguel Narros, Eduardo Fuller y Jaime Jaimes entre otros. Como señala Baget con todos ellos se obtendrá el prestigio y el cariz especial de la segunda cadena por su sólida formación a nivel profesional, las inquietudes de renovación y por el hecho de disfrutar de un grado mayor de libertad que en la primera cadena en lo relativo a la audiencia y las necesidades de la publicidad.

- Pedro Amalio López

Es uno de los realizadores pioneros presente desde el mismo día de la inauguración de las emisiones en 1956 y titulado de IIEC. Uno de los realizadores de dramáticos por excelencia a pesar de que también tuvo esta responsabilidad en otro tipo de programas e variedades o retransmisiones. Javier del Olmo lo señala como “uno de los grandes realizadores de programas dramáticos” (1987, p.163) y en ese sentido fue polivalente como realizador de todos los formatos dramáticos en soporte electrónico: Teleteatros, telenovelas, Producciones Especiales y originales seriados. Igualmente, traspasó esta tarea al soporte cinematográfico al inicio de los años 70.

- Alfredo Castellón

Llegó a TVE procedente *Centro Sperimentale de Cinematografía* y contaba con la licenciatura en derecho. Fue el realizador de la primera serie para el público infantil de Jaime de Armiñán *Érase una vez*, en la que su formación previa como titulado en le permitió emplear muchos trucos utilizados en el cine como transparencias, rodillos, fundidos (Castellón, 2004, p.99). Fue el realizador de numerosos programas dramáticos como *Estudio 1*, *Novela*, diversas series, como veremos a lo largo de este capítulo, y en menor medida, filmados. Además de los dramáticos, simultaneaba su trabajo como realizador en diferentes programas culturales.

Dirigió un largometraje muy notable, *Platero y yo* (1969), que ha pasado a ser un film maldito, que ilustra algunas de las páginas más sensibles de Juan Ramón Jiménez.

- Juan Guerrero Zamora

Proveniente de la dirección del cuadro de actores de RNE además había publicado poemas como *Alma desnuda* (1947), algunas novelas como *Anterior a los muertos* (1957) y cuentos como *Un poco de ceniza* (1953). Junto a todo ello también ejercía como crítico literario. A diferencia de otros realizadores pioneros no tenía formación cinematográfica pero ello no le impidió afrontar con éxito la realización de los espacios dramáticos tanto en soporte electrónico en los primeros tiempos y cinematográfico posteriormente. Los espacios de teleteatro iniciales como *Primera Fila Cero* (1958), *Gran Teatro* o *Primera Fila* y especialmente *Estudio 1* fue donde realizó la mayor parte de su trabajo más representativo y de manera más esporádica se hizo cargo de la realización de algún guión único para el programa *Pequeño Estudio* como *El sorteo* o *El embarcadero* y de alguna serie y de manera muy excepcional alguna realización para el programa *Novela*. Fue el primero en abordar el cambio de soporte de producción de los tradicionales dramáticos al cine con *Fuenteovejuna* o *El gran teatro del mundo*. Tras llevar a cabo en 1966 *El caballero de la mano en el pecho*, la vida de El Greco en cinco capítulos comenzó a espaciar más sus colaboraciones en TVE hasta hacerlos esporádicos en la década de los setenta (Olmo, 1987, p. 162) coincidiendo con la progresiva crisis que experimentaban los espacios dramáticos frente al despegue de los filmados y el fin del mítico espacio *Estudio 1*.

- Gustavo Pérez Puig

Comenzó los estudios de derecho y se inició en el ámbito teatral a través del Teatro Español Universitario (TEU) del que fue director convirtiéndose en el exponente más joven de la dirección escénica española con veintidós años (Olmo, 1987, p. 164). Llegó a TVE en 1956 y comenzó en un primer momento como regidor y para pasar después a la realización de programas musicales como *Teatro Apolo* (1958) siendo asimismo pionero en la introducción del Playback. En 1961 comienza a adentrarse en los espacios dramáticos a partir de la realización de *Hoy dirige* (1961) donde se abordaba la colaboración semanal con diferentes directores de cine que elegían una obra para escenificar, el reparto y la dirección de actores mientras que la tarea de realización era responsabilidad de Gustavo Pérez Puig (Olmo, 1987, p. 164). Desde entonces comenzó a participar en programas dramáticos como *Primera Fila* (1962) y más tarde *Estudio 1* a la

par que se afianzó como realizador de guiones originales seriados de diferentes autores como Víctor Ruiz Iriarte o Álvaro de la Iglesia que después trataremos. Uno de los mayores éxitos de TVE en dramáticos fue realizado por él en 1971 con *Doce hombres sin piedad*.

- Cayetano Luca de Tena

Se inició desde muy joven la dirección escénica debutando en 1940 con la dirección de “Entremés del gorigori” de Quiñones de Benavente. En 1942 se convirtió en el director del Teatro Español cargo de desempeño de manera brillante hasta que en 1952 fundó su propia compañía de teatro *La máscara*. Desde entonces su labor fue muy reconocida y considerado un maestro por el manejo de la técnica teatral y sus montajes claramente innovadores por los que obtuvo un total apoyo de la crítica. (Olmo, 1987, p.167). Se incorporó a TVE como realizador de *Estudio 1* y fue también responsable de la realización de series originales como *El Séneca* de José María Pemán.

- Pilar Miró

Cursó estudios de Derecho y Periodismo en –Madrid, colaboró en la revista *Tele Radio* a partir del 63 y se diplomó en la E.O.C. en la especialidad de Guión en el 68. En 1969 empezó a trabajar para TVE, al principio en programas informativos y culturales como *Un tema para debate* (1965-67), *Foro Tv* (1965) o *Revista para la mujer* (1969). A partir de 1966 se inició como realizadora de espacios dramáticos, convirtiéndose en la primera mujer que desempeñaba tal cargo. Por la emisión de *Una fecha señalada* (1967) - adaptación del guión de Pedro Gil Paradela- fue galardonada en el Festival de Televisión de Montecarlo. En ese mismo certamen recibiría en 1972 la Antena de Oro. De 1970 a 1973 impartió las asignaturas de Guión y Montaje en la E.O.C. (Riambau & Torreiro, 1998, pp.412-413).

- José Antonio Paramo

La llegada de la Segunda Cadena, como ya hemos comentado, facilitó la entrada de realizadores muchos de ellos procedentes de la EOC que trabajan tanto en Madrid como de Barcelona. Concretamente en dramáticos como *Teatro de siempre* y *Hora once* (1968 1972) comenzaron a colaborar Josefina Molina, Claudio Guerín Hill, Paco Abad,

Eduardo Zamit, José Luis Tafur, Jaime Azpilicueta, José Antonio Páramo y Pilar Miró. Desde TVE en Barcelona Antonio Chic, Mercedes Vilaret, Sergi Schaaf, Ramon Solans, Eugenio Pena, Joaquín Jordá, Eduardo Fuller, Jaime Jaimes y Roger Justafre (Castellón, 2004, p.104). Como señala Palacio,

“la llegada de los directores y técnicos de la EOC significará, a medio plazo, un cambio generacional en la nómina de los equipos técnicos y creativos habituales en TVE, y tendrá enormes repercusiones: más dotados, por su formación para el trabajo en soporte fotoquímico, condicionarán con sus concepciones audiovisuales todo el proceso evolutivo de TVE en los años setenta” (Palacio, 2001, p.126).

Al poner en marcha la Segunda Cadena durante los primeros años fue autónoma tanto de la política de programación y de la producción que se hacía en la primera. De hecho, el cuadro de realizadores era diferente ambas y solían actuar como compartimentos estancos (Palacio, 2001, p.126).

4.2.3. Organización de los equipos de trabajo

Para abordar este apartado revisaremos el proceso de producción desde el inicio hasta la emisión así como las diferentes personas implicadas. Para tener una idea más aproximada de los modos de hacer y de la organización de la producción en Televisión Española tomamos como base la ordenanza laboral aprobada en 1971 que permite conocer estructuras y competencias de las diferentes categorías profesionales tanto desde una visión global en tanto que perfila la división general de equipos de trabajo como las responsabilidades particulares de cada puesto¹⁵⁸. Posiblemente estas estructuras y responsabilidades pudieran presentar alguna variación en el día a día pero la ordenanza busca regular los procedimientos estandarizados y por eso es la base de nuestra aproximación.

Esta ordenanza laboral establecía una división en siete grandes grupos y dentro de cada uno de ellos, otras subdivisiones más específicas.

¹⁵⁸ Ordenanza Laboral aprobada por Orden del 14 de julio de 1971 (BOE nº 192, 12 de agosto 1971, pp.13170-13187).

Los grandes grupos se clasificaban en :

- I . Técnico en actividades específicas de Televisión Española
- II. Programación y emisiones
- III. Producción
- IV. Administración
- V. Complementario general
- VI. Profesiones de oficio
- VII. Subalternos

Nos centraremos en conocer mejor aquellos grupos que inciden de manera más directa en la consecución de los objetivos de la investigación, concretamente el grupo II (Programación y emisiones) y el grupo III (Producción) que son los que intervienen de manera directa en los procesos de producción y realización de programas¹⁵⁹. El primero de ellos resulta de interés en tanto nos permite conocer el funcionamiento del proceso de producción partiendo de la gestación de la programación como punto de partida de todo el proceso. Así, el grupo de Programación y emisiones se subdividía en tres subgrupos: I. Programación General, II. Información y Actualidad y III. Específico de Televisión. Dentro del primero se encontraban diferentes figuras en función de sus cometidos y responsabilidades. La principal en este caso era el “Programador superior” como responsable de planificar y elaborar el esquema general de la programación. Le seguía la figura del “Programador” entre cuyos cometidos se encontraba el estudio artístico, la selección y coordinación de autores, guionistas y realizadores asegurando los objetivos de calidad y la duración establecida de un programa relevante o varios de menor entidad. Otra categoría era la del “Programador adaptador”, encargado del estudio y adaptación de guiones al medio así como del visionado de programas ya realizados. En el siguiente escalón se encontraban los “Ayudantes de Programación” de primera y de segunda y los “Auxiliares” todos ellos completando el trabajo de los programadores concertando

¹⁵⁹ En el grupo I Técnico en actividades específicas de Televisión Española, existen categorías más relacionadas con la ingeniería y los servicios de explotación y mantenimiento que, por tanto, exceden nuestro interés primordial de estudio, lo mismo ocurre con los grupos IV Administración, V Complementario general, VI Profesiones de oficio y VII subalternos.

entrevistas y gestionando diferentes trámites en función de su categoría. Cabe recordar en este punto el papel de las diferentes Comisiones Asesoras, o los grupos de trabajo que asesoraban en diversos temas relativos a la programación de diferentes géneros o el Consejo de Programación de los que ya hemos hablado con anterioridad.

El subgrupo que tiene más peso en las cuestiones de carácter estético es el “Específico de Televisión” dentro del cual se encontraban las funciones de “Locución”, “Realización” y “Control de Emisión”. De éstas, sólo recalaremos en “Realización” por ser la directamente vinculada a nuestros intereses. Dentro de ella, se encontraban a su vez diferentes categorías: “Realizador”, “Ayudante de realización” y “Auxiliar de realización”.

En las dos primeras además se establecían tres niveles: “Realizador superior”, “Realizador de primera” y “Realizador de segunda” así como “Ayudante de primera” y “Ayudante de segunda”. La separación entre realizadores y ayudantes de realización de primera o segunda tenía que ver más con la importancia o calidad del programa que se les había encomendado que con la diferenciación de tareas. Así, como hemos visto a lo largo de los epígrafes anteriores, determinados realizadores que podríamos llamar “pioneros” estaban asignados a programas dramáticos de mayor envergadura como *Estudio 1* o los Especiales para Festivales (Pedro Amalio López, Juan Guerrero Zamora o Gustavo Pérez Puig) mientras que otros muchos se encargaban de otros programas más modestos como *Pequeño Estudio*, *Original* o algunos de los originales seriados de las series.

El “Realizador superior” debía supervisar la labor del resto de realizadores en lo que respecta a:

- Preparación del guión técnico.
- Comprobación de la necesidad de los medios que se habían solicitado y su correcto uso.
- Resultados artísticos obtenidos.
- Ajuste correcto a la duración marcada por la emisión.
- Realización de programas o retransmisiones de relevancia.

Por su parte, al “Realizador de Primera” se le atribuía especialización y dominio de las técnicas operativas y de dirección artística. Debía obtener programas de relieve medio o normal ajustándose al guión literario que venía determinado desde

programación, al presupuesto, a los medios técnicos y artísticos dedicados al mismo y al tiempo de emisión previsto. Se marcaba como especial responsabilidad en su caso:

- La dirección de actores en los ensayos y en estudio.
- La confección del guión técnico.
- Asegurar la comunicación y coordinación entre todos los miembros de los equipos que intervienen en el programa.
- El mantenimiento de la disciplina en los ensayos y estudios.
- El uso eficaz de los medios.
- La calidad artística del programa.

El “Realizador de segunda” tenía los mismos cometidos pero en programas de menor envergadura. Al “Ayudante de realización” (de primera y de segunda) como cometido se le establecía el apoyo al realizador de su misma categoría y los siguientes aspectos concretos:

- Anotar exactamente las modificaciones de diálogos y posiciones de los actores en los ensayos y trasladarlo a los guiones que van a ser utilizados en el programa.
- Confeccionar preminutados de ensayos.
- Dar letra a los actores en los ensayos.
- Confeccionar desgloses de: mobiliario, accesorios, vestuario, maquillaje, iluminación y demás elementos.
- Desglose de material técnico.
- Resolver el movimiento de aparatos.
- Óptica a emplear en los encuadres.
- Comprobación de la total disponibilidad de medios antes de la realización.
- Dar órdenes preventivas para la realización.
- Hacer guión de montaje e índice para emisión con minutos.

Observando las categorías relativas al grupo III Producción podemos aproximarnos a las diversas funciones que se desarrollaban dentro de la producción de programas y por tanto al desarrollo de una serie de rutinas de trabajo. Así, este grupo se dividía a su vez en un total de quince subgrupos:

1. Producción general
2. Decoración
3. Iluminación

4. Caracterización
5. Ambientación musical
6. Ambientadores de vestuario
7. Rotulación
8. Dibujo
9. Filmación
10. Cámaras
11. Montaje de programas filmados
12. Montaje de programas grabados en magnetoscopio
13. Operadores de producción
 - Encargados
 - Operadores de imagen
 - Operadores de sonido
14. Regidores
15. Ambientación de decorados

Dentro del primer subgrupo, “Producción general”, se encontraba a su vez una división de categorías similar a la de realización, con el Productor, el Ayudante y el Auxiliar y a su vez se diferenciaban en superior, primera y segunda. Entre los cometidos del “Productor superior” se encontraban la coordinación y el planteamiento de actividades, la previsión y el control del presupuesto, estudiar y controlar la aportación de medios en los diferentes tipos de programas. El “Productor de primera” iba a ser el encargado de coordinar y confeccionar los planes de trabajo, calcular y controlar el presupuesto, determinar los medios que deben ser aportados, el control y conformación de los gastos de producción de varios programas o de uno sólo de especial entidad. Los “Productores de segunda y tercera” tenían las mismas funciones que el anterior y la diferencia estribaba en la mayor o menor complejidad del programa asignado según su categoría. Los “Ayudantes de producción” debían encargarse de coordinar, preparar, control de medios y gastos, pagos eventuales en los rodajes o grabaciones de exteriores, llevar un control del personal en los ensayos, coordinar las tareas de revelado, sonorización, visionado y montaje de rótulos. también se establecía la diferenciación entre primera y segunda de acuerdo con la mayor o menor entidad del programa.

En el resto también se producía una división de categorías similar diferenciando a su vez en superior, primera y segunda

La ordenanza nos permite conocer a nivel documental y teórico a las posibilidades de organización de los equipos de producción y realización así como las líneas generales de posibles rutinas de trabajo. Para poder completar mejor nuestra aproximación a la realidad estudiada, nos valdremos de los títulos de crédito de los programas aunque, desgraciadamente, no todos los programas visionados contaban con los títulos ya que bien o no se conservan de origen o se han reemitido cortados¹⁶⁰. No obstante, pueden servirnos de guía aquellos que sí hemos podido obtener.

Según los créditos de la serie *El Séneca* (1967-1970), en el episodio “El Séneca y la obsesión” (1969), la producción corría a cargo de Ramón Moreno y Cayetano Luca de Tena estaba al frente de la realización con un ayudante de realización, Juan A. Valenzuela, y un regidor, Manuel Fuster. En tareas del control de realización, había un mezclador, F. Muñoz Ballester, en el control de imagen José A. Alcobendas, y en control de VTR: Albacete¹⁶¹. La tarea de éste, en concreto, era la de supervisión y el manejo del magnetoscopio en el momento de la grabación del programa. Lo que era el montaje propiamente dicho en el proceso posterior, corría a cargo del Montador VTR¹⁶², Pedro Baldie. Para su realización se contaba con tres cámaras: Manuel Cárdenas, Alfredo Malo y Pedro Ontoso. La iluminación era responsabilidad de Juan Antonio Corrales y en sonido directo había 4 personas. Se contaba además con un montador musical, Julio Mengod, lo que denota la existencia de una mayor elaboración y cuidado de la banda sonora. Los decorados eran responsabilidad de Sanabria¹⁶³, el atrezzo de Andrés Sevilla y los títulos de Lorenzo Cifuentes.

Otra de las series visionadas de la que podemos obtener información a través de los créditos es *Cristina y los hombres* (1969) de Noel Clarasó realizada por Esteban Durán. A modo de ejemplo, en el capítulo 2 que llevaba por título, *Un problema de amor*, comenzaban los créditos con la función de Decoración, responsabilidad de Ignacio Pella, Iluminación a cargo de Francisco García, Maquillaje por Margarita Llopart, en el Montaje musical estaba Ángel Pardo, el Vestuario para la protagonista a cargo del

¹⁶⁰ En el caso de los capítulos adquiridos a RTVE, la copia en VHS no los contenía. En el caso de las grabaciones del Canal Nostalgia, algunos se emitieron sin los créditos.

¹⁶¹ Así figura en los títulos de crédito sin información relativa al nombre.

¹⁶² Esta distinción fue explicada por Federico Molina en la entrevista realizada para la tesis doctoral el 16 de marzo de 2012 en Madrid.

¹⁶³ Así figura en los títulos de crédito, sin información relativa al nombre.

modisto Andrés Andreu. Al frente de las Cámaras: José Orriols, Juan Portabella y Javier Manich. Como Técnico de sonido figuraba José L. Penas, en el Mezclador de imagen estaba José Montoya y el Control de cámaras era responsabilidad de Francisco Sabat. Al igual que ocurría en el caso de *El Séneca* también existía la diferenciación entre Magnetoscopio, a cargo de Eduarda Nogales y Montaje de Magnetoscopio llevado a cabo en este caso por Miguel Martínez.

Finalmente, el cargo de regidor lo ocupaba Juan Cariteu y como ayudantes de producción y de realización Ramón Martí y José Luís Monforte respectivamente. En este caso no figuraban los encargados de títulos.

En el caso de *La herida*, episodio emitido dentro del programa *Pequeño Estudio* (1968-1973), y según el orden de aparición en pantalla, el equipo técnico que refiere es el siguiente: Rótulos: Iruela Negro; Cámaras: Santos, Obregón y Camacho; Control de cámaras: Ortiz; Sonido: Castro Vidal; Mezclador: Monroy; Operador vídeo: Padín; Magnetoscopio: Gallego; Sastrería: Hermanos Peris; Peluquería: Puyol; Montaje Musical: Horacio G Montes; Iluminación: J.A. Corrales; Decorados: Francisco Sanz; Regidor: Ignacio Amestoy; Ayudante de realización: Miguel de la Hoz; Producción: A. Diaz Novas y Realización: Manuel Aguado.

<i>El Séneca</i> (1967-1970) “El séneca y la obsesión”	<i>Cristina y los hombres</i> (1969) “Un problema de amor”	<i>Pequeño Estudio</i> (1968-1973) “La herida”	<i>Vivir para Ver</i> (1969) “Partida para el nacimiento”
1.Productor	1. Ayte. producción	1. Rótulos	1. Mezclador de imagen
2. Realizador	2.Realizador	2. Cámaras (3)	2. Montaje magnetoscopio
3.Ayudante de realización	3.Ayudante de realización	3. Control de cámaras	3. Operador de vídeo.
4.Regidor	4.Regidor	4. Mezclador	4. Atrezzo
5. Cámaras (3)	5. 3 cámaras	5. Operador vídeo	5.Ambientación vestuario.
6. Decorador	6.Mezclador de imagen	6. Magnetoscopio	6. Control de
7. Atrezzo	7.Control de cámaras	7. Sastrería	
8.Iluminación		8. Peluquería	
9.Control de		9. Montaje Musical	

Imagen	8.Decorados	10. Iluminación	cámaras
10.Control VTR	9.Maquillaje	11. Decorados	7. 3 Cámaras
11. Montador	10.Iluminación	12. Regidor	8. Sonido (6)
VTR	11.Vestuario de	13. Ayudante de	9.Montaje musical
12.Sonido (4)	Elena	realización	10. Decorados
13.Montador	12. Magnetoscopio	14. Producción	11. Iluminación
musical	13.Montaje de	15. Realización	12. Regidor
14. Títulos	magnetoscopio		13.Ayudante de
			realización
			14. Producción

De la revisión de los créditos podemos obtener una aproximación del equipo técnico que participaba en la realización de los originales. Y decimos una aproximación porque, como podemos comprobar, no existe una uniformidad en la presentación de los créditos que nos permita confirmar que todos los programas funcionaban de la misma manera y con similar reparto de funciones. No obstante, presentan bastantes coincidencias que nos permitirían extrapolar al resto de programas.

En base a estos cuatro programas, vemos que el equipo técnico estaba formado como mínimo por 13-15 funciones. Las tareas de producción estaban cubiertas por una persona (Producción) o dos (ayudante de producción). El equipo de realización estaba formado por un realizador, su ayudante y un regidor. Junto a ellos, en las tareas de tipo más técnico, se encontraba el mezclador, básico para la realización multicámara, un operador de magnetoscopio para controlar la grabación del programa y una persona en control de cámaras que supervisaba la señal de las tres cámaras con las que se registraba el programa. Sonido (sonido directo), iluminación, decorados así como vestuario, atrezzo y ambientación también tenían sus responsables.

Lo más relevante para nuestra investigación, además del equipo de realización, es la presencia de la figura del montador, reseñado en algunos casos como Montador VTR, Montaje de magnetoscopio o Magnetoscopio, Montaje de programas grabados en magnetoscopio, según la ordenanza y que vendría a confirmar el trabajo de montaje posterior a la grabación del programa. En ese sentido, a pesar de que eran programas realizados en estudio con técnica multicámara, parece que la posibilidad de postproducir

el material procedente de la grabación estaba integrada totalmente en los procesos de producción de los mismos entre 1967 y 1973¹⁶⁴. Por último, a pesar de que sólo parece reflejado en un caso, un responsable de títulos o rotulación y un encargado de montaje musical que demuestra la existencia de un cuidado en el diseño de la banda sonora.

4.3. Cronología de los originales de ficción en soporte electrónico

En el presente epígrafe realizaremos un recorrido cronológico de los diferentes originales de ficción del período realizados en soporte electrónico construyendo un mapa de los títulos emitidos atendiendo a sus diversas tipologías representativas. Para ello hemos diferenciado entre originales únicos y seriados y dentro de estos últimos, aquellos que presentan continuidad narrativa y aquellos que no.

El eje temporal lo hemos estructurado en dos bloques, 1964-1968 y 1968-1975. Esta división obedece a un criterio de carácter tecnológico basado en la presencia efectiva de la edición electrónica como elemento clave para poder completar los procesos de montaje imitando el modo cinematográfico. A pesar de que se disponía de otros métodos previos de edición, desde 1968, con la llegada de la edición electrónica se simplifican y facilitan los procesos de montaje. Se puede decir, pues, que desde ese momento, la tecnología disponible permite imitar el modo de hacer cinematográfico y se puede valorar de manera más precisa la existencia de esas dos tendencias de realización como elección estilística de los propios realizadores sin la existencia de condicionamientos tecnológicos.

Se trata de una aproximación descriptiva que facilitará una mirada diacrónica global sobre las diferentes producciones. Dentro de cada una se detallarán sus artífices en lo que respecta al guión y la realización, los intérpretes y sus principales datos de producción. Junto a estos datos, realizaremos una breve aproximación a la temática y el estilo visual de cada una.

Los datos de producción nos permitirán conocer las características básicas del formato y la evolución en el tiempo de las mismas. A través de la revisión de las temáticas conoceremos las diferentes historias que se incorporaban a la pequeña pantalla y su mayor o menor vinculación con la realidad socio histórica del momento.

¹⁶⁴ Según el rango de fechas de emisión de estos cuatro programas.

Los rasgos básicos del estilo visual nos permitirán aproximarnos a los patrones de realización que están presentes con el fin de estudiar si existe similitud o diferencias significativas entre los mismos que nos permita confirmar la existencia de dos corrientes de realización.

Ya hemos detallado en el apartado de metodología lo complejo del acceso a los documentos audiovisuales originales e incluso a sus referencias documentales. Por esta razón no todas las series aquí reseñadas han podido ser vistas. Incluso en algunos casos no existe más información que la publicada en el *Tele Radio*. En ese sentido, dentro de este repaso cronológico nos detendremos con mayor atención y con un análisis más prolijo en aquellos casos que sí hemos podido acceder al contenido original de manera íntegra.

4.3.1. Originales únicos (1964-1968)

Al igual que había ocurrido en el medio radiofónico, una de las fórmulas adquiridas por los originales para televisión fue la de las producciones únicas, sin ningún tipo de serialización en lo referente a sus aspectos narrativos. Como ya hemos visto en el capítulo relativo a los antecedentes, existe constancia de la existencia de guiones únicos que se emitían de manera intermitente y cuya posterior evolución fue la de formar parte del Concurso de Guiones¹⁶⁵.

Este concurso fue la plataforma que posibilitó la creación de un tipo de programa que agrupaba guiones escritos por diversos autores cuyo único nexo de unión era el propio hecho de estar unidos bajo un título común que los vinculaba semanalmente en la emisión. El primer programa que presentó este tipo de estructura fue *Estudio 3* (1964-1965) iniciado en la etapa anterior y que continuó en los primeros años de nuestra etapa de análisis.

Los otros dos programas que mantuvieron similar formato hasta el fin del período objeto de estudio fueron *Pequeño Estudio* (1968-1973) y *Original* (1974-1977). Estos programas actuaban a modo de contenedor sin tener la necesidad de buscar una continuidad en temas y personajes de ahí que se extendieran en el tiempo a diferencia de lo que solía pasar con los productos seriados.

¹⁶⁵ Véase páginas 211-215.

4.3.3.5. *Estudio 3* (1964-1965)

Era un programa de emisión semanal que abarcaba, tanto los guiones seleccionados dentro del Concurso Permanente de Guiones¹⁶⁶ para nutrir de nuevos autores desconocidos el cuadro de guionistas de TVE, como los guiones de Narciso Ibáñez Serrador recién llegado a TVE (*Tele Radio*, nº 352, 21-27, septiembre, 1964, p.10). Su forma de emisión se asemejaba al teleteatro (semanal y no seriada) aunque con una duración mucho menor, entre los 27 y 40 minutos. En un primer momento su día y hora de emisión fue los domingos a las 13:30 horas y posteriormente fue variando pasando por programación nocturna los lunes a las 21:00 y volviendo los sábados a las 19:30. Estos cambios dejan entrever que se trataba de un programa utilizado como campo de pruebas, alejado de los estándares de otros programas dramáticos ya consagrados como los teleteatros emitidos en la programación nocturna y que mantenían estabilidad en la parrilla de emisión. Según recoge José M^a Baget, *Estudio 3* se inició el 9 de diciembre de 1963 con el guión *Muerte bajo el sol*, dirigido, realizado e interpretado por Narciso Ibáñez Serrador y escrito por Luis Peñafiel (el pseudónimo que Ibáñez Serrador utilizaba para firmar como escritor de guiones (Baget, 1993, p. 128).

En lo que respecta a la organización de la producción, se contaba con autores diferentes y con un grupo de realizadores que se alternaban para cada uno de los guiones. Entre los diversos autores que tuvieron cabida dentro del programa, además de Narciso Ibáñez Serrador, podemos destacar a Alfredo Bañó, Gonzalo Azcárraga, Manuel Ruiz Castillo, Manuel Tamayo o Antonio Vera Ramírez entre otros. La realización corrió a cargo de Domingo Almendros, Gabriel Ibáñez, Pedro Luis Ramírez o Juan Guerrero Zamora, todos ellos con experiencia en realización de programas dramáticos.

No se conservan datos de emisión de este programa en el Centro de Documentación de RTVE, la única información disponible es la extraída de las fuentes bibliográficas y, más concretamente, de lo que sobre el mismo se encuentra publicado en la revista *Tele Radio*. En ella se recoge, entre otras, la emisión el 21 de septiembre de 1964 de *El juguete*, un guión de Saturnino Cantalejo, dirigido y realizado por Gabriel Ibáñez e interpretado por José Calvo, Pablo Sanz, Joaquín Dicenta, (*Tele Radio*, nº 352, 21- 27, septiembre, p.43). También *La leyenda del caballero y la muerte* de Emilia

¹⁶⁶ Fue la plataforma de emisión de los primeros veintinueve guiones seleccionados para el concurso entre los ochenta y uno presentados.

Burillo dirigida y realizada por Juan Guerrero Zamora y emitida el 18 de octubre (*Tele Radio*, nº 355, 12-18 octubre, 1964, p.69).

4.3.2. Originales únicos (1968-1975)

4.3.2.1. Pequeño estudio (1968-1973)

Fue un programa longevo de la primera cadena que nació en octubre de 1968 y se mantuvo en antena con ciertos intervalos hasta 1973 presentando una forma muy similar a *Estudio 3*. Coincían en la emisión semanal de guiones autoconclusivos, en la duración de los mismos entre los 20 y 40 minutos y por acoger también la emisión de seis de los guiones seleccionados en el Concurso Permanente de Guiones.

Si bien eran en su mayoría guiones originales, también había adaptaciones de narraciones breves y de obras de teatro en un acto. En la revista *Tele Radio* lo definían como un programa abierto en diversos aspectos como las temáticas, el estilo narrativo y las fórmulas de realización (*Tele Radio*, nº 551, 15-21 julio, 1968, p.11).

De hecho, era una plataforma de entrada para nuevos escritores de guiones y al tratarse de un producto no seriado de corta duración favorecía la variedad y la experimentación en los guiones. Guionistas más consagrados como Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach o Víctor Ruiz Iriarte no tuvieron presencia en este espacio. Sin embargo, otros autores de dilatada experiencia teatral e incluso cinematográfica como el caso de José López Rubio, pasaron por este espacio para, posteriormente, dar el salto a la escritura de una serie, *Al filo de lo imposible* (1970) a la que más adelante haremos referencia.

Autor de varios de los guiones de este espacio fue Hermógenes Sainz, uno de los pocos guionistas de televisión puros, que llegó a TVE sin poseer experiencia previa en ninguno de los medios existentes. También, en ocasiones, los autores ejercían de adaptadores de cuentos o novelas cuya trama encajaban dentro de los límites temporales marcados en el programa como José María Rincón, autor teatral y miembro a su vez de la Comisión de Selección de Guiones de Programas Originales.

En lo que respecta a la organización de la producción funcionaba como el caso de *Estudio 3*, cada semana se programaba un guión de diferentes autores y el trabajo de realización se repartía entre una serie de realizadores asignados al programa. Entre ellos se encontraban Juan Guerrero Zamora, Manuel Aguado, Gabriel Ibáñez y Cayetano Luca

de Tena. A excepción del primero, el resto eran también realizadores habituales series basadas en guiones originales tanto las autoconclusivas como las que presentaban continuidad de personajes. Por lo que respecta a los actores, entre muchos otros, formaron parte del elenco de este programa, Ismael Merlo, Lola Herrera, Luisa Sala, Juan Diego y Mercedes Prendes.

Se han visionado para la presente investigación tres programas representativos de la variedad de guiones que ofrecía *Pequeño Estudio*: un guión original premiado en el concurso y dos guiones originales no presentados al mismo. A partir de ellos hemos podido extraer diversos aspectos que nos permiten una aproximación a las líneas generales del estilo de realización que pasamos a detallar.

Desde el punto de vista de la producción, los tres cumplían los criterios que marcaba el concurso de guiones como requisitos: reducido número de personajes y localizaciones, éstas últimas todas recreadas en estudio y en gran medida desarrolladas en un interior (casas y habitación de hospital). Desde el punto de vista estilístico el programa no guardaba una similitud total ya que, pese a tener una serie de realizadores asiduos, cada uno se ocupaba de concebir la puesta en escena y la puesta en imagen de un guión de forma independiente. En ese sentido, el aspecto más llamativo es la falta de uniformidad presente desde el genérico puesto que cada programa tenía el suyo propio manteniendo igualdad tan sólo el título. La fórmula de presentación variaba entre el uso de cartones sobre un fondo negro con diferente tipografía en algunos casos, el uso de foto fija o las propias imágenes iniciales del programa sobre las que se sobreimpresionaban los rótulos.

Las imágenes (166, 167, 168) corresponden a un fragmento del genérico del guión *El embarcadero* escrito por José Luís López Cid y realizado por Juan Guerrero Zamora, premiado en el concurso de guiones y emitido el 20 de diciembre de 1968. En éste, se sigue la fórmula de presentación iniciada en negro y posteriormente se usan los créditos sobre la imagen que por lo general solía ser una panorámica.

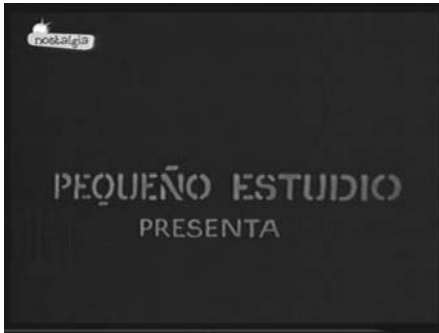


Imagen 166



Imagen 167



Imagen 168

Las tres siguientes (169,170,171) corresponden al guión *La casi viuda*, de José López Rubio, emitido el 5 de marzo de 1969, realizado y dirigido por Pilar Miró, en él se utiliza la imagen de archivo en foto fija como fondo.



Imagen 169



Imagen 170



Imagen 171

Por último, como podemos ver en este fragmento del genérico de *La herida*, un guión original de Rodrigo Rubio, realizado por Manuel Aguado y emitido el 10 de enero de 1969, no se utiliza ningún tipo de imagen de fondo y ni tampoco existe coincidencia en las tipografías utilizadas en el resto de los casos (Imágenes 172, 173, 174).



Imagen 172



Imagen 173



Imagen 174

Sí que presentaban una mayor similitud en lo que respecta a las formas de presentar los lugares donde iba a transcurrir la acción. Como señala Fernando Wagner en su libro *La televisión: técnica y expresión dramática*, en la televisión se podía establecer el lugar donde iba a transcurrir la acción con una toma abierta o bien con un detalle

seguido de un *zoom* hacia atrás o un *travelling* hacia atrás (Wagner, 1972, p. 42). Estas dos formas de presentar el espacio son una clara herencia de la manera de narrar cinematográfica clásica a través, tanto de la utilización del montaje analítico, en el que tras la presentación global del espacio con un plano de situación se pasa a presentar fragmentos del mismo, o bien, el caso opuesto, en el que la confirmación del espacio global se realiza mediante la suma de las partes sin la presencia de un plano de situación (Bordwell, 1995, pp 257-258).

De hecho, en estos programas visionados y en muchas de las series que conforman nuestro estudio, hemos podido comprobar que las fórmulas comunes de presentación del espacio oscilaban entre el uso del plano abierto, a partir del cual se iba fragmentando el espacio en planos más cortos para la presentación de los personajes, el uso de una panorámica descriptiva del lugar finalizando sobre uno los personajes, o bien, un *zoom out* desde un plano detalle hasta quedarse en un encuadre abierto.

A pesar de todo, aunque sí que comparten algunos patrones de estilo comunes, existen diferencias en los planteamientos de la puesta en escena y la puesta en imagen como veremos.

En *La herida* se cuenta la historia de un matrimonio, su hijo y la novia de éste, interpretados por Ismael Merlo, Luisa Sala, Juan Diego y Lola Herrera. La acción pivota en torno a la madre y un trastorno que sufre tras haber perdido una hija pequeña en un refugio durante la guerra civil. Desde entonces vive angustiada porque escucha en su cabeza el sonido de los aviones y los bombardeos. Su situación psicológica se agrava por el temor hacia las actividades revolucionarias de su hijo, al que ha ido a buscar la policía varias veces a casa. Éste, al darse cuenta del deterioro psicológico de su madre y tras una conversación con su padre, decide alejarse de su actividad y prestar más ayuda en casa renunciando a sus ganas de cambiar el mundo por el bien de su madre. Clara muestra del tipo de apoyo que recibían los guiones cuya temática potenciara el mantenimiento del orden y el apoyo a la familia y las consecuencias de rebelarse contra el orden establecido.

La acción se desarrolla en interiores: la casa de la familia con dos estancias (comedor y habitación) y un restaurante donde tiene lugar la única escena que se narra mediante un *flashback*. También están presentes dos elipsis temporales que junto al *flashback* evidencian la existencia de un proceso posterior de montaje.

La realización es sencilla, clásica, con respeto total de las normas de continuidad propias de la cinematografía pero próxima a una puesta escena marcadamente teatral por la disposición. Se inicia con una panorámica que permite mostrar el espacio donde transcurre la acción y finaliza en el lugar en que se encuentra el personaje (Imágenes 175 a 181).



Imagen 175



Imagen 176



Imagen 177



Imagen 178



Imagen 179



Imagen 180



Imagen 181

Los personajes se mueven para entrar o salir de la escena por los laterales o por el fondo, y la mayoría del tiempo se encuentran sentados. La planificación presenta variaciones, desde los planos medios largos hasta los primeros planos en la conversación eje central de la acción, reduciéndose así la escala a medida que aumenta la carga dramática de la acción (Imágenes 182 a 189).



Imagen 182



Imagen 183



Imagen 184



Imagen 185



Imagen 186



Imagen 187



Imagen 188



Imagen 189

Este mismo patrón de planificación se repite con la entrada de nuevos personajes y a lo largo de todo el episodio. Los personajes están colocados de frente y/o semiperfil respetando en todo momento la zona de “la cuarta pared” (Imágenes 190, 191, 192).



Imagen 190



Imagen 191



Imagen 192

La transición predominante es el corte aunque para marcar la presencia de las elipsis temporales se recurre al encadenado. El uso del zoom, tanto de acercamiento como alejamiento, es uno de los recursos más empleados y la introducción del *flashbacks* se realiza a través de un juego con el enfoque y el desenfoque (Imágenes 193, 194).



Imagen 193



Imagen 194

Otro de los aspectos destacados en la realización es el uso expresivo del sonido como complemento a la imagen a través del empleo de ruidos distorsionados de aviones y disparos que escucha la protagonista en su cabeza en los momentos de angustia (Imagen 195).



Imagen 195

Igualmente, la utilización de música, tanto no diegética como diegética, se convierten en un rasgo diferenciador especialmente por ésta última. La presencia de un tocadiscos en la escena permite que los dos personajes escuchen diferentes vinilos y en el caso de los jóvenes, el que suena es de Joan Baez, *Blowin' In The Wind*. En ese sentido sirve como refuerzo del carácter y motivación de los personajes (Imagen 196).



Imagen 196

Algunos de los patrones de realización presentes en *La herida* vuelven a reproducirse en otro guión, *La casi viuda*, de José López Rubio realizado por Pilar Miró e interpretado por Guillermo Marín, Alicia Hermida, Tota Alba, Gloria Muñoz y Luis Porcar. Cuenta la historia de Ignacio Martín al que le ha sido trasplantado el corazón de un taxista fallecido en un accidente de coche. Recuperándose en la habitación del hospital recibe la visita de la esposa del donante, quien pretende continuar manteniendo el vínculo con su difunto marido a través del corazón que ahora da vida a D. Ignacio. A pesar de la reticencias de su esposa, acude semanalmente a comprobar su estado y a conversar un rato con él.

En este caso, existe unidad espacio-temporal, lo que le aproxima igualmente a los planteamientos teatrales. De nuevo, tenemos pocos personajes y una localización, la habitación de un hospital, que presenta dos estancias (habitación y recibidor/puerta) aunque ésta última se utiliza de manera circunstancial para permitir las entradas y salidas de los personajes. La disposición del decorado en el espacio principal (habitación) es la tradicional de tres paredes (fondo y laterales) muy similar al utilizado en teatro respetando la “cuarta pared” y los personajes aparecen siempre frontales o de perfil a la/as cámara/s que ocuparían el lugar del espectador en un patio de butacas (Imagen 197).



Imagen 197

La mecánica de la planificación se basa en el uso de un plano de situación al que se vuelve a recurrir cada vez que cambia la acción. Después, el plano predominante es el medio y se varía un poco el encuadre a partir de los desplazamientos de los personajes. Éstos, por lo general, son seguidos en panorámica sin que esté presente ningún uso de movimiento con desplazamiento físico de la cámara (Imágenes 198a, 198b).



Imagen 198a



Imagen 198b

Otro recurso utilizado es el uso del *zoom* aunque de manera puntual, más marcado en el inicio y en el fin en cuanto a tiempo de ejecución y a velocidad lenta. Durante el resto de la realización su fin principal es el reencuadre (Imágenes 199, 200).



Imagen 199



Imagen 200

Acompañando a la austeridad de la imagen llega el trabajo de sonido. De los elementos que componen la banda sonora el prioritario es el diálogo. La música sólo acompaña la presentación y los créditos. No hay uso de la misma con función expresiva ni tampoco efectos sonoros.

El guión que presenta una realización más elaborada y el que se aproxima a un planteamiento más cinematográfico es el de *El embarcadero*, realizado por Juan Guerrero Zamora. Interpretado por Luisa Sala, Lola Herrera, Antonio Casas y José Martín, cuenta la historia de un matrimonio que recibe la visita inesperada de un extraño al que acogen para que no pase la noche en el exterior del embarcadero y luego resulta ser una persona buscada por la policía.

En él se aprecia un notable trabajo sobre la puesta en escena y la puesta en imagen que se aleja de la disposición frontal más propia del teatro. En ese sentido, la colocación de los personajes en las conversaciones era poco habitual en la puesta en escena televisiva de la época (Imagen 201). Se evita la colocación frente a frente o de perfil e incluso aparece un personaje de espaldas a cámara estableciendo una conversación a través de una ventana (Imagen 202).



Imagen 201



Imagen 202

Todo ello potencia lo que David Bordwell (1995, pp.166-170) denomina pistas de profundidad que son aquellos factores de la imagen que contribuyen a crear la sensación de espacio tridimensional (volumen: forma, sombreado, movimiento) diferentes planos dentro del mismo espacio (primer término hasta fondo), superposiciones de planos, diferencias de color, movimiento o la perspectiva aérea entre otras, dotando a la escena de una inusual sensación de perspectiva que no se mostraba tan presente en los dos programas anteriores como hemos podido comprobar. En este caso, dicha sensación se consigue mediante la disposición de los personajes en diversos términos del plano.

Vemos la mujer y el *atrezzo* que está utilizando en primer término, una mesa un poco más hacia atrás, en segundo término y, finalmente, el personaje entrando por la puerta al fondo (Imagen 203).

Observamos igualmente la colocación de los personajes formando una diagonal en el espacio en diversos términos (Imagen 204).



Imagen 203



Imagen 204

En el caso de la presentación del espacio se utilizaba el patrón habitual de planificación en plano conjunto, donde se mostraba el espacio global y luego se daba paso a la fragmentación con los planos más cortos de los personajes siguiendo un montaje analítico (Imágenes 205, 206).



Imagen 205



Imagen 206

4.3.2.2. *Original* (1974-1977)

Este programa era en muchos aspectos similar a los dos anteriores, en tanto que suponía una vía de entrada para nuevos autores aunque en este caso ya no estaba vinculado al Concurso de Guiones tras su desaparición en 1971. Comenzó su emisión el 15 de noviembre de 1974 en la Segunda Cadena y se prolongó hasta 1977, aunque con

ciertos intervalos durante 1976 según se desprende de los datos que poseen sobre el mismo en el Centro de Documentación de RTVE¹⁶⁷.

Hemos podido visionar uno de los programas emitidos en nuestra etapa de estudio, *La mancha roja*, emitido el 8 de julio de 1975. Su duración era de 28 minutos y contaba con el guión de Pedro Gil Paradela y la realización de Sergi Schaaff. El reparto estaba formado por Angeles Moll, Jose Minguell, Miguel Palenzuela, Conchita Bardem, Ricardo Palmerola, Paquita Ferrándiz, Fernando Ulloa, Miguel Cors, Antonio Lara y Alfonso Zambrano. Contaba la historia de Julie, una muchacha que unos días antes de casarse, recibe la noticia de que es adoptada y que su padre biológico era un hombre de reputación dudosa buscado por la policía.

A pesar de ello, decide ir a conocerle aunque no consigue coincidir con él. Deja una tarjeta con su dirección para facilitar un reencuentro y su padre al leerla va a buscar su casa para que lo cobije de la policía. Los padres adoptivos y su futuro esposo, conocedores de esta situación, deciden tenderle una trampa a espensas de Julie. Es capturado y herido por la policía en la casa de los padres de Julie. Cuando ésta regresa, encuentra una mancha de sangre sobre el sillón cuya procedencia nadie le quiere explicar.

La historia no se desarrolla en España sino en una localidad de Londres de ahí el uso de nombres extranjeros. Esta ausencia de realidad cotidiana inmediata no es el único caso que hemos observado, ocurre en otros guiones televisivos de la época en los años setenta en los que la situación socio política era convulsa como ya hemos descrito con anterioridad.

Se nota una evolución clara, tanto en la elaboración más compleja de la estructura narrativa, como en la realización con respecto a su programa predecesor, *Pequeño estudio*. Los factores son diversos, por un lado, los años que separan a los programas de *Pequeño Estudio* visionados y que fueron producidos años antes del programa que nos ocupa (1968 y 1969) determinan la existencia de una mayor experiencia y evolución en los procesos de trabajo. Por otro, la formación de los guionistas y realizadores que participaban en *Original* contaban con experiencia cinematográfica previa, bien porque procedían de la EOC, como el caso de Sergi Schaff, o bien por contar con proyectos

¹⁶⁷ Durante 1976 su emisión fue más reducida (sólo 8 programas) y de manera intermitente. Sólo se conservan datos escritos parciales de este programa, únicamente con referencias a los títulos y días de emisión o en algunos casos, sólo días de grabación. Sí que se conservan algunos de los programas emitidos dentro del mismo aunque no en su totalidad.

cinematográficos anteriores como el caso del escritor Pedro Gil Paradela que había sido el autor de la serie para TVE rodada en cine *Los camioneros* (1973). También la tecnología disponible en el momento permitía el uso del montaje electrónico lo que facilitaba la inclusión de los cambios espacio-temporales presentes.

Igualmente, en el guión de *La mancha roja*, existía una mayor complicación de la producción por el número de localizaciones, un total de siete (casa novio, casa padres Julie (salón y recibidor), restaurante, habitación Julie, casa padre biológico, despacho policía y escondite del padre). Los cambios de espacio facilitaban la inclusión, a su vez, de saltos temporales con la presencia de elipsis que introducían una mayor agilidad en la narración. Los decorados a pesar de que respetaban la cuarta pared, no presentaban las puertas laterales ni el sofá como elemento central de la composición típico de la herencia teatral.

La presentación de cada nueva situación utilizaba buena parte de los recursos habituales como el *zoom out* desde plano detalle hasta plano abierto. Destaca el uso de la combinación entre *travelling* (con grúa), panorámicas y *zoom* realizados con la misma cámara aprovechando la entrada de los personajes y sus movimientos por el encuadre. Igualmente es llamativo el uso del encadenado como transición (Imágenes 207, 208) para facilitar los cambios espacio temporales y el uso de *travelling* de acercamiento y alejamiento hacia objetos o personajes.



Imagen 207

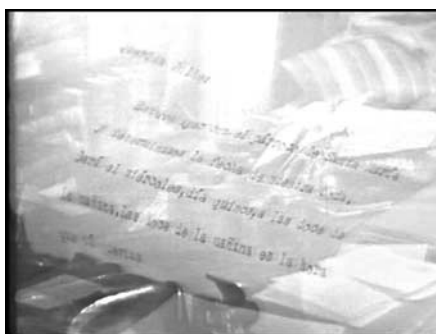


Imagen 208

Los decorados y la disposición de la puesta en escena generan la sensación de perspectiva trabajando con la colocación de objetos en diversos términos incluso delante mismo del objetivo de la cámara (Imagen 209).



Imagen 209

Por lo demás, se sigue manteniendo el uso de los planos de conjunto para situar a los personajes (Imagen 210), primeros planos en los momentos en los que conversan (Imágenes 211, 212) y los planos americanos o medios cuando se desplazan o están de pie (Imagen 213).



Imagen 210



Imagen 211



Imagen 212



Imagen 213

En lo que respecta al sonido, se utiliza música no diegética en el inicio, al tiempo que se describe el lugar donde transcurre la acción y luego se recurre a ella en diferentes momentos puntuales. Destaca el uso del sonido fuera de campo del ladrido de un perro empleado en plano fondo que apoya la tensión que vive el personaje de Julie cuando

decide ir a conocer a su padre biológico y que en imagen está solucionado con el único primerísimo primer plano que aparece (Imagen 214).



Imagen 214

4.3.2.3. *Ficciones* (1971-1975)

Este programa fue otro de los que mayor duración tuvo en antena, con 144 programas producidos y emitidos entre el 18 de noviembre de 1971 y el 28 de octubre de 1974 por la Segunda Cadena. Se realizaba en los estudios TVE en Barcelona y su emisión era semanal en horario nocturno, a las 21:55 (*Tele Radio*, nº 722, 25-31 octubre, 1971, p.65). La forma de funcionamiento era similar a la de los programas *Pequeño Estudio* y *Original*, aunque diferían en la duración de cada guión, más extensa en este caso (unos 50 minutos) y también en la procedencia de los mismos.

En este caso no eran historias originales, sino versiones para televisión basadas en adaptaciones de cuentos y relatos breves como *William Wilson* de Edgar Allan Poe, *Aparición* de Guy de Maupassant o *El cocodrilo* de Dostoievsky. Eran todas versiones libres de las mismas ajustadas a este formato. Sus características de soporte y modo de emisión lo hacen difícilmente clasificable dentro del resto de dramáticos. Por su duración este programa se acercaba más al estándar de un programa único, más similar en ese punto a las producciones que se realizaban para los festivales, no obstante, el soporte de dos pulgadas con el que estaba realizado y sus recursos de producción más reducidos, lo limitaban a la emisión habitual. A pesar de ello según señala Baget, este programa fue donde los realizadores de TVE en Barcelona mostraron su creatividad con mayor libertad (Baget, 1993, p.251) y, desde el punto de vista de la realización, fue uno de los programas más arriesgados y cuna de la nueva hornada de profesionales provenientes de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), similar a *Hora once* (1968-1972) en cuanto a estilo. A los realizadores habituales de los estudios de TVE en Barcelona como Esteban Durán, Sergi Schaaf o Antonio Chic se unieron en este programa Mercé Vilaret y Lluís María

Güell formados en la propia emisora donde hasta entonces habían sido ayudantes de realización (Baget, 1993, p.251).

*La mano encantada*¹⁶⁸ fue el primer programa emitido de la serie basado en el relato fantástico de Gérard de Nerval con el mismo nombre. Estaba interpretado por Emilio Gutiérrez Caba, José Franco, José M^a Caffarel, Ana María Barbany y Antonio Iranzo. Contaba la historia de la vida y muerte de Eustaquio Bouteroue, un maestro calcetero, víctima de un hechizo en su mano derecha, juzgado y condenado a la horca en Francia a principios del siglo XVII.

El encargado de realizar la adaptación del texto fue Carlos Vélez y el director – realizador, Luis M^a Güell. Este primer guión de 51 minutos de duración, ofrecía una presentación muy particular que hacía del propio relato un juego entre la realidad y la ficción. Comenzaba con el genérico de la serie en el que se ponía de manifiesto los dos ejes de los contenidos de la misma: el juego entre realidad-ficción que puede realizar el cine y la presencia de situaciones inexplicables como la presencia de la imagen de un calendario con más de 31 días (Imágenes 215 a 220).



Imagen 215



Imagen 216



Imagen 217



Imagen 218

¹⁶⁸ Emitida el 18/11/1971.



Imagen 219



Imagen 220

Tras el genérico, aparecía un joven con un micrófono que se presentaba como Gerardo Naya. Su cometido, como él mismo exponía, era el de presentar la historia, a sus personajes y a los actores que los interpretan así como los escenarios donde transcurría (Imágenes 221, 222).



Imagen 221



Imagen 222

Para la presentación de los personajes se recurría a una iluminación en silueta y a la explicación con voz en *off* de Gerardo Naya describiendo los aspectos más destacados del carácter de cada uno de ellos y quién era el actor que los interpretaba. Con ello se evidenciaba el artificio de la ficción rompiendo con las reglas y las convenciones que se presentaban al espectador (Imágenes 223, 224). Esta ruptura se producía también al presentar cada uno de los escenarios en los que transcurría la acción (4 en total), ya que se mostraban tal y como estaban dispuestos en el plató, uno junto al otro.



Imagen 223



Imagen 224

El paso de la presentación al inicio de la historia se realizaba con una simple panorámica desde el presentador a los personajes dentro del propio escenario. La presencia del presentador se repetía en cada inicio de situación nueva (siete cambios espacio-temporales en total) como elemento clarificador que permitía el avance del relato.

Lo más significativo desde el punto de vista de la realización era el elevado uso de efectos de vídeo mostrando la imagen en negativo (Imágenes 225, 226) y el uso de lentes de gran angular para crear distorsión de la perspectiva agrandando los objetos que se encuentran en primer término de la imagen (Imágenes 227, 228).



Imagen 225



Imagen 226



Imagen 227



Imagen 228

El uso de estos efectos no era gratuito ya que estaba justificado desde el punto de vista narrativo. La visión del futuro por parte de uno de los personajes que es quiromante, facilitaba la inclusión verosímil de este efecto y el halo esotérico de todo lo que la predicción del futuro conlleva también justificaba el empleo de la óptica gran angular.

Se aplican las posibilidades de los efectos precisamente para mostrar la mano encantada con guante blanco a la que alude el título del relato. En el desenlace de la historia aparece una mano jugando a ser perseguida por uno de los personajes de la historia sin que veamos cuerpo alguno a quien pertenezca.

Este uso aplicado a un programa de ficción es realmente novedoso con respecto a todo lo que hemos visionado para la presente investigación (Imágenes 229, 230).

Los decorados presentaban pistas en profundidad como podemos observar por la disposición de los personajes (evitando además la colocación frontal) y los elementos de decoración.



Imagen 229



Imagen 230

Otro de los aspectos más llamativos por diferenciarse de lo más común en los estilos de realización de la época, es el elevado uso que se hace de la transición por encadenado. Suele usarse en este guión para marcar saltos de tiempo de corta duración casi siempre aprovechando el movimiento de los personajes (Imágenes 231, 232), al contrario de lo que solía hacerse habitualmente. Otra transición utilizada es el fundido a negro que separa dos situaciones en las que el lapso de tiempo es mayor. Por lo general, la transición en fundido sólo está presente a modo cierre de la historia, aquí sin embargo, se utiliza para finalizar una secuencia.



Imagen 231



Imagen 232

En lo referente a los movimientos de cámara, se utiliza de manera excepcional un barrido para establecer relaciones entre los personajes en momentos de tensión dramática (Imágenes 233, 234 235) algo de nuevo poco usual en la realización de la época.



Imagen 233



Imagen 234



Imagen 235

Se aprecia además un uso destacado del encabalgado de sonido en los diálogos de los personajes lo que denota la influencia de los modos de hacer cinematográficos aplicados a la realización multicámara.

En lo que respecta a la presentación del espacio, se utiliza indistintamente en las diferentes secuencias tanto el uso del plano general y su fragmentación en planos más cortos como la reconstrucción espacial a partir de las partes que lo componen.

4.3.3. Originales seriados sin continuidad narrativa (1964-1968)

En el inicio del período de estudio encontramos una continuidad en los autores de relevancia de la etapa anterior. Narciso Ibáñez Serrador y Jaime de Armiñán, fueron de los más destacados de estos años, pero al tiempo, se observa la llegada escalonada de nuevos autores procedentes del teatro, el periodismo y el cine. Se mantienen en antena las series *Mañana puede ser verdad* (1964-1965) de Narciso Ibáñez Serrador y *Confidencias* (1963-1965) de Jaime de Armiñán iniciadas con anterioridad y de las que ya hemos dado cuenta en el capítulo anterior.

4.3.3.1. Tiempo y hora (1965-1967)

Casi como una prolongación de *Confidencias* (1963-1965) nació *Tiempo y hora* (1965-1967), otra serie longeva de 60 capítulos de 30 minutos escrita por Jaime de Armiñán y realizada por Gabriel Ibáñez. En ella las distintas formas del tiempo eran el hilo conductor de diferentes situaciones que mostraban al hombre en relación con su entorno cotidiano. Por ejemplo, en el capítulo *El último toro*¹⁶⁹, se narraban los momentos previos a la última faena de un torero antes de retirarse. Recibía las visitas de varias personas: un joven que quería ser torero y una periodista que le quería hacer una entrevista a su mujer para una revista internacional.

Cada episodio tenía un reparto distinto y éste concretamente estaba interpretado por Francisco Piquer, Irene Gutiérrez Caba, Emilio Gutiérrez Caba, Amparo Baró, Doris Coll, César Alonso de los Ríos, Lola Galvez, Gregorio Alonso, Mer Casas. Los guiones de esta serie también fueron publicados en un libro con el mismo título lo que no deja de ser una muestra de la relevancia que habían adquirido de los programas de Armiñán teniendo difusión a través de otros soportes ajenos al medio televisivo¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Emitido el 12/06/1966. Es el único capítulo de la serie que se conserva en el archivo de RTVE y del que hemos podido extraer la información sobre el contenido.

¹⁷⁰ Véase la referencia a los libros publicados con los guiones de las series de Jaime de Armiñán en la bibliografía final.

4.3.4.5. *La vida empieza hoy* (1965)

Este fue el año de comienzo de la serie de emisión semanal *La vida empieza hoy* (1965) escrita por Joaquín Jordá, autor con formación cinematográfica procedente del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C) y miembro de la llamada Escuela de Barcelona. Su colaboración con TVE como autor de guiones originales seriados se produjo de forma intermitente durante este período (*Tele Radio*, nº 9-15 enero, 1967, p.53) sin llegar a ser uno de los autores asiduos.

Cada capítulo tenía una duración de 30 minutos y la serie pretendía transmitir valores y mensajes para los jóvenes de la época pero no obtuvo mucha repercusión y no se llegaron a emitir los trece capítulos que se habían previsto (Baget, 1993, p.161). Comenzó realizándose en Barcelona con Esteban Durán como responsable de esa faceta para continuar posteriormente en Madrid con Alfredo Castellón al frente. Se emitió en horario nocturno los sábados por la noche a partir de las 21:45.

4.3.3.3. *Tal para cual* (1965)

Ese mismo año, Noel Clarasó llevó a TVE *Tal para cual* (1965) dirigida y realizada por Ricardo Blasco. Era un ejemplo de serie un tanto diferente a las anteriores pues estaba protagonizada por humoristas famosos de la época. Tomás Zori y Fernando Santos eran conocidos por aquellos años como el trío “Los chicos” formado junto al también humorista, Manolo Codeso y muy populares en el teatro de revista en el que cosecharon grandes éxitos en los años 40 como *La blanca doble* (Montijano, 2009, p.532). En 1963 Codeso abandonó el grupo y se convirtieron en el dúo Zori y Santos que perduró durante años compaginando su labor teatral con pequeños *sketches* en programas televisivos.

Los capítulos de esta serie tenían media hora de duración y se emitió en la primera cadena. Los humoristas interpretaban en cada capítulo a personajes diferentes. No se conserva ningún documento audiovisual de la misma ni tampoco escrito salvo pequeños fragmentos del guión publicados semanalmente en la revista *Tele Radio*. En ellos se puede observar una fuerte presencia de diálogo mantenido entre ambos personajes con abundantes giros de humor. Por ejemplo en el caso del episodio que lleva por título *El*

*sablazo*¹⁷¹, a través del fragmento publicado vemos que el guión cuenta cómo pegar sablazos pidiendo siempre mucho más dinero del que se necesita.

Acompañaban a los cómicos en este capítulo otros actores como Manuel Salguero, Mary Luz Torrenova, Lorenzo Ramírez y Manuel Barrero (*Tele Radio*, nº 367, 4-10, enero de 1965, p.61).

4.3.3.4. *Historias para no dormir* (1966-1982)

José Carlos Rueda y M^a del Mar Chinarro señalan cómo “la memoria televisiva ha resaltado una serie específica (*Historias para no dormir*, N. Ibáñez Serrador, 1966) como verdadero estandarte de la originalidad en los terrenos de la producción propia” (2006, pp.203-204). Y no sólo como ejemplo destacado de calidad en la producción propia sino por el impacto popular que consiguió (García Serrano, 1996, p.77). Dos temporadas dentro de esta etapa (1966 y 1968) más una tercera en los años ochenta aunque con peores resultados, la han convertido en serie de referencia y de obligada consideración.

Inspirada en series americanas de la década de los cincuenta como *The Twilight Zone* (1959-1964) o *Alfred Hitchcock Presents* (1962-1965) (Diego, 2010, p. 39), desde el punto del guión, la realización y la producción se trataba de una serie especial por su eclecticismo respecto a los modos de hacer del momento. Esta heterodoxia era propia de la forma de concebir y realizar el trabajo de Narciso Ibáñez Serrador. Como señala Mendibíl, los datos sobre sus trabajos son en cierta manera confusos porque “era capaz de rodar el capítulo de una serie, un programa especial y un medimetraje prácticamente al mismo tiempo, fomentando que unos y otros se consideren parte de la misma serie” (Mendibíl, 2001, p.25). Los episodios de las dos primeras temporadas presentaban duraciones variables: algunos de 25-30 minutos (*La oferta* o *La cabaña*), otros alrededor de los 45 (*El cuervo* o *La casa*) y otros de 60 minutos de duración como (*NN23*, *El transplante* o *El pacto*). También se incluía el caso atípico de *La alarma*, emitido en dos episodios diferentes con duraciones también distintas, *La alarma I* y *La alarma II* (1966) de 36 minutos y 44 minutos respectivamente.

Desde el punto de vista de la producción también existían diferencias entre los episodios de la serie. Como ya hemos explicado en el epígrafe relativo a las Producciones

¹⁷¹ Emitido el 09/01/1965.

Especiales, el capítulo de cierre de temporada de *Historias para no dormir* estaba destinado a la participación en los certámenes internacionales y contaba con diferentes condiciones de producción: mayor duración, mayor número de decorados y más elaborados, elevado número de extras y una temática que no se encuadraba en los parámetros del terror. Eran lo que Narciso Ibáñez Serrador definió como “historias para pensar” y se materializaron en los episodios *El asfalto* (1966) y *El trasplante* (1968).

En lo que a procedencia del guión se refiere, la serie presentaba tanto historias originales basadas en algún hecho real aparecido en el periódico enriquecido con ciertas dosis de elementos de ciencia ficción, misterio y suspense como adaptaciones de relatos de terror de diversos autores (Ray Bradbury, Edgar Allan Poe o Guy de Maupassant), todos ellos a cargo de Luis Peñafiel. De manera excepcional se contaba con algún otro autor como Alejandro García Planas y Antonio Cotanda Arnal en *La cabaña* (1966) Fernando Jiménez del Oso en *El regreso* (1967), Carlos Buiza en *El asfalto* (1966) o Juan Tébar en *El vidente* (1967). En cualquier caso, lo destacable era la labor de adaptación al medio que se llevaba a cabo y, como señala José María Baget, el hecho de que aborda por primera vez el género de terror en TVE (Baget, 1993, p.158). La gran mayoría de historias de terror sucedían en épocas anteriores y en países lejanos al tratarse de adaptaciones de cuentos de autores de este género. A ello se le sumaba que trascurrían en un ambiente sobrenatural, en caseríos con poca iluminación generalmente de noche sobre todo en los finales (Cordero, 2007, p. 7). Éstos, según señalaba Narciso Ibáñez Serrador, tenían que tener un final impactante para dejar con inquietud a los espectadores (Mendibíl, 2001, p.30).

El genérico de la serie (Imagen 236) se convirtió en uno de los más representativos de la historia de la televisión en España al igual que las presentaciones de cada episodio cargadas de humor e ironía que emulaban las que realizaba Alfred Hitchcock en su serie *Alfred Hitchcock Presents* (1962-1965) (Imagen 237). Con estas presentaciones se convirtió en el prototipo de realizador nacional, el único que el público conocía hasta entonces y se generó la firma “Narciso Ibáñez Serrador presenta” inédita y única en la historia de la televisión en España (Mendibíl, 2001, p.30).



Imagen 236



Imagen 237

Para la presente investigación se han visionado dos episodios que no eran de los especiales que finalizaban la temporada, las “historias para pensar”, sino que representan las “historias para no dormir” que se emitían semanalmente sin condiciones especiales de producción. Concretamente, *La oferta* (1966)¹⁷² de la primera temporada y *La promesa* (1968)¹⁷³ de la segunda.

La oferta (1966) tenía una duración de 25 minutos y estaba interpretado por Carlos Larrañaga, Concha Cuetos, Pedro Sempson, Vicente Vega, Patricia Nicel y Pilar Hidalgo. La historia comenzaba con dos personajes en una habitación casi en penumbra. Sólo hablaba uno de ellos, mirando fijamente al otro y diciéndole que no le hacía falta nada porque ya lo ha tenido todo. Este diálogo daba pie a la introducción de varios *flashbacks*, tres en total, en los que se mostraba la clase de tipo que era: un gangster extorsionador con pocos escrúpulos hacia los demás. El otro personaje sólo le miraba fijamente sin decir nada mientras el protagonista seguía insistiendo en que lo tenía todo y nadie tenía nada que ofrecerle. En el desenlace se muestra que lo que se le ofrecía era la última voluntad antes de ser ejecutado.

Desde el punto de vista de la estructura narrativa, se rompía con la unidad espacio-temporal con un total de 9 escenas en las que se iba mostrando su vida pasada a través de varios *flashbacks*. Lo más destacado de la puesta en escena era el trabajo con la iluminación tenue cuando aparecen los dos personajes sin dar ninguna pista del lugar en el que se encuentran y que, finalmente, resulta ser la cárcel. En esta ocasión, los decorados no son un aspecto destacado mas que por la ausencia de elementos y por la austeridad.

¹⁷² Emitido el 11/03/1966.

¹⁷³ Emitido el 12/01/1968.

La presentación del espacio se hace partiendo de un plano medio del personaje protagonista a partir del cual se inicia un *travelling* hacia atrás, pasando por la espalda del otro y colocándose justo en el lado opuesto, cruzando el eje de acción (Imágenes 238, 239, 240). A pesar de la austeridad de la puesta en escena podemos observar cómo presenta pocas vinculaciones de raíz teatral.



Imagen 238



Imagen 239



Imagen 240

La colocación de los personajes, con uno de ellos de espaldas, por lo general, no es propia de la puesta en escena de las ficciones en soporte electrónico de la época pero sí es un rasgo característico de las producciones de Narciso Ibáñez Serrador como veremos. Dicha colocación facilitaba mayores posibilidades de planificación y variación en la escala de planos que dinamizaban la realización en este guión en el que predominaba el diálogo en exceso. Así observamos tanto la presencia de planos con escorzo (Imágenes 241, 245, 246), como planos medios (Imagen 242) y primerísimos primeros planos (Imágenes 243, 244, 247 y 248).



Imagen 241



Imagen 242



Imagen 243



Imagen 244



Imagen 245



Imagen 246



Imagen 247



Imagen 248

Otro de los aspectos destacados era la inclusión de insertos de planos de detalle, que denotan el incipiente dominio del montaje y lo comienzan a aproximar al modo de narrar cinematográfico (Imágenes 249, 250). De hecho, el uso de este tipo de planos en los que la cámara entraba de lleno en la acción para mostrar un detalle concreto, lo alejaba de la visión global de un espectador al uso del teatro.



Imagen 249



Imagen 250

Algunos de estos planos detalle se utilizaban unidos mediante encadenados a modo de resumen como forma de aceleración temporal (Imágenes 251, 252, 253).



Imagen 251



Imagen 252



Imagen 253

La promesa (1968), perteneciente a la segunda temporada de *Historias para no dormir*, era un guión de 47 minutos de duración interpretado por Luis Peña, Paloma Valdés, Pedro Sempson, Gonzalo Cañas, Mario Alex, Cris Huerta, Lola Lemos, Mary Delgado, Alberto Fernández y Fernando Lewis.

La historia se iniciaba con la exhumación de un cuerpo en un cementerio en la que se determina que murió enterrado vivo, un caso de catalepsia. A partir de ahí, conocemos a los protagonistas, tío y sobrina, dedicados al negocio de pompas fúnebres. La muchacha está soltera y los pocos pretendientes que tiene se burlan de ella por el negocio de su tío. Ella no está interesada en heredarlo porque tiene mucha temor a los cadáveres. Para que supere ese miedo, su tío la encierra por las noches en el depósito junto a los muertos. Éste le confiesa que ha padecido catalepsia y que por ello debe prometerle ante notario que lo enterrará con una serie de condiciones para evitar quedar enterrado vivo. La sobrina urdirá un plan para provocarle un ataque de catalepsia y finalmente muere sepultado.

La dirección y realización corría a cargo de Narciso Ibáñez Serrador como en el resto de la serie. A pesar de ser un episodio que no tenía condiciones de producción especiales, presentaba un mayor número de localizaciones que la mayor parte de sus contemporáneas (7 en total) y contaba con un elevado número de extras en alguna de las secuencias (Imagen 254).



Imagen 254

Igualmente, la puesta en escena estaba cuidada en todos los espacios y existía una combinación de interiores y exteriores, éstos últimos recreados en estudio.

La influencia de los recursos utilizados en la narrativa cinematográfica es muy clara en esta serie. Los personajes están viendo a un muerto dentro de un ataúd aunque lo que miran no se muestra al espectador, jugando con el fuera de campo (Imágenes 255, 256). Tras una pequeña conversación llegan a la conclusión de que fue enterrado vivo y

en ese momento aparece lo que anteriormente estaba en fuera de campo buscando el efecto de sorpresa. Para ello se pasa por corte al plano del ataúd donde desvela el fuera de campo acompañado de un efecto de sonido que refuerza el sobresalto (Imagen 257).



Imagen 255



Imagen 256



Imagen 257

Recoge recursos existentes en otros programas ya analizados, como el modo de presentación de los espacios. En este caso se opta por comenzar con un plano detalle para ir presentado el lugar con *travelling* hacia atrás realizado sobre una grúa hasta llegar a la puerta por donde entra la protagonista de la historia, casi en plano secuencia, aprovechando también para mostrar los créditos (Imágenes 258 a 263).



Imagen 258



Imagen 259



Imagen 260



Imagen 261

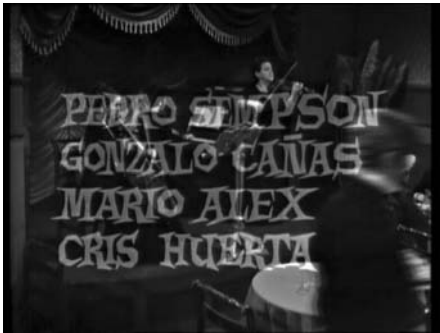


Imagen 262



Imagen 263

La ejecución del movimiento y la coreografía de los personajes con la cámara son prácticamente perfectos. De hecho, el uso del *travelling* es uno de los rasgos destacados de la realización pues está presente en prácticamente todas las secuencias, bien sea acompañado movimientos de los personajes o bien para mostrar el lugar donde transcurre la acción.

De nuevo aparece el uso de insertos de planos de detalle que ya estaba presente en el episodio de primera temporada, *La oferta* (1966), sobre el que nos hemos detenido anteriormente. En este caso, se utiliza este mismo recurso pero mucho más depurado en la ejecución y con más fluidez desde el punto de vista narrativo. Es un claro ejemplo del trabajo por pequeños bloques de acción posibilitado por la edición electrónica que ya está disponible en esa fecha (Imágenes 264 a 270).



Imagen 264



Imagen 265



Imagen 266



Imagen 267



Imagen 268



Imagen 269



Imagen 270

Como vemos en las imágenes, la protagonista entra en la estancia en plano general, por corte se pasa a un plano medio de su mirada y, posteriormente, al inserto de

lo que está mirando, el plano detalle del reloj. Seguidamente, continúa su marcha hacia el interior pasando por delante de una mesa en la que sus ocupantes fijan su mirada y comentan sobre ella, a la par que uno de ellos da pequeños golpes en la silla como la señal de tocar madera contra el malfarío. De nuevo para hacer este aspecto evidente se recurre al inserto en plano detalle.

Sirva este ejemplo como representativo de este patrón de planificación que se repite en varias ocasiones a lo largo de las diferentes secuencias con ánimo de no ser reiterativos en la exposición.

Observamos un gran cuidado en el trabajo de los decorados recreados en el estudio, tanto para los exteriores como en los interiores, así como el trabajo de las pistas en profundidad con la colocación de objetos en diversos términos del encuadre y el trabajo con la iluminación que lo acentúa (Imágenes 271 a 274).



Imagen 271



Imagen 272



Imagen 273



Imagen 274

Por último, cabe mencionar como relevante el uso de la banda sonora donde destaca por un lado, el trabajo de Waldo de los Ríos que aportaba música original compuesta para cada episodio y por otro, el recurso a los efectos de sonido, presentes

desde el genérico, uno de los más repetidos y recordados de TVE de todos los tiempos, con aquella puerta que se abre acompañada de un efecto de apertura y un grito de terror. De los Ríos, será un colaborador presente en la mayor parte de las producciones de Narciso Ibáñez Serrador.

4.3.3.5. *La pequeña comedia* (1966-1968)

También 1966 fue el año en el que otro de los autores representativos de la época escribe su primera serie de guiones para televisión. Hablamos de Víctor Ruiz Iriarte. Si bien sus programas no han tenido tanta repercusión como los de Narciso Ibáñez Serrador, Armiñan o Adolfo Marsillach, para Emeterio Díez (2010, p.7) es otro de los maestros de estos espacios y también prolífico por el número de series que escribió para TVE en el período de estudio. Resulta ser de los pocos que plasmaron en aquellos momentos su interés por la escritura específica para el nuevo medio en el libro que recoge la publicación de los guiones de su primera serie *La pequeña comedia* (1966-1968)¹⁷⁴. Dicha serie estaba compuesta por 42 episodios independientes y con una duración por episodio variable: entre 30 y 40 minutos. Se emitía en horario nocturno y fue Premio Nacional de Televisión 1966 a la escritura de guiones originales (ABC, Sábado 1 de abril de 1967, p. 93) y Antena de Oro en ese mismo año. También la crítica de televisión publicada en la prensa diaria la aplaude en gran medida en sus primeras temporadas y de una manera más desigual en la tercera (Díez, 2010, pp.16-17).

Cultivador del teatro convencional, Ruiz Iriarte trasladó ese estilo a sus guiones para televisión. En este caso, la unidad la marcaba el humor o el elemento sentimental escenificados en situaciones contemporáneas que retrataban una parte de la sociedad española: la burguesía urbana (Díez, 2010, p.16). Cada uno de sus episodios solía tener una moraleja. Así, *En el tren* (1966) presenta un desamor que propiciaba una nueva historia de amor con final feliz en un viaje en tren hasta San Sebastián; en *El presidente y la felicidad* (1966) un rico hombre negocios pasa todo el día trabajando y viajando sin disfrutar de la vida. La familia y el sacrificio del padre por el porvenir de la misma son el eje central del episodio *El coche*. En *El collar*, el dinero y el recelo por poseer cuantas más riquezas mejor, acaba con las amistades. Todas las historias se desarrollaban en la

¹⁷⁴ Véase: Ruiz Iriarte, V. (1967) *La pequeña comedia*. Colección 21, nº 42. Madrid: Escelicer.

época contemporánea y en su mayoría transcurrían en interiores o exteriores recreados en estudio salvo alguna contada excepción.

De esta serie se han podido visionar un número mayor de episodios, diez en total. A partir de ellos observamos que, con independencia de la temática, existían varios tipos básicos de guiones, unos en los que predominaban los monólogos interiores de los personajes presentando poca acción en la escena y que rompían o no la unidad espacio-temporal y otros en los que predominaba el diálogo entre los personajes presentando por contra unidad espacio-temporal. También hubo guiones que presentaban una combinación entre los dos anteriores. Esta importancia de la palabra en gran medida puede determinar la mayor sencillez en la estética y en la realización que se aprecia con respecto a otras contemporáneas como *Historias para no dormir* (1966) o *Las doce caras de Juan* (1968).

La realización de la serie corrió a cargo de Pedro Amalio López y esta mayor austeridad desde el punto de vista estético se puede apreciar ya en el genérico, resuelto como podemos ver con un único fondo negro sobre el que aparecían los créditos en blanco junto al dibujo de un candelabro. Los créditos de los actores aparecían al final del episodio respetando el mismo fondo y tipografía (Imágenes 275, 276, 277).



Imagen 275



Imagen 276



Imagen 277

La música que acompañaba al genérico, o la que se utilizaba a lo largo de los episodios, no estaba realizada *ex profeso*. Se escogían versiones instrumentales de canciones más conocidas de corte romántico a diferencia de lo que ocurría en las series de Ibáñez Serrador o Armiñán que contaban con un compositor.

Hemos escogido dos episodios representativos pertenecientes a la primera y segunda temporada respectivamente que representan la variación en los planteamientos de estructura de guión y, por tanto, en la realización.

*El café*¹⁷⁵, perteneciente a la primera temporada, tenía una duración de 38 minutos y estaba interpretado por José Bódalo, Luisa Sala, Tomás Blanco, José M^a Caffarel, José Vivó, José M^a Escuer, Valentín Tornos. Contaba la historia de un grupo de amigos que se reúne en el Gran Café de Oriente la noche del cierre del mismo recordando los tiempos en los que lo frecuentaban. Se desarrolla en un único decorado (el café) y no presenta ningún tipo de elipsis manteniendo la unidad espacio –temporal. Es uno de los programas que mayor vinculación con los parámetros teatrales presenta en ese sentido.

El espacio se presentaba mediante una panorámica del lugar que se detenía al llegar al personaje con el que comenzaba la acción. Éste iniciaba una conversación con el camarero del café sobre la noticia del cierre que había aparecido en la prensa (Imágenes 278a a 278i).

¹⁷⁵ Emitido el 25/06/1966.



Imagen 278a



Imagen 278b



Imagen 278c



Imagen 278d



Imagen 278e



Imagen 278f



Imagen 278g



Imagen 278h



Imagen 278i

Lo más destacado por ser bastante recurrente a lo largo del episodio y, en general, en muchos de los guiones, es el predominio de la voz en off en forma de transmisión del pensamiento interno de los personajes a modo de monólogo interior o voz *over*¹⁷⁶. Los planos que lo acompañaban variaban entre un plano medio o medio corto del personaje mantenido durante la mayor parte del monólogo reflexivo, o bien planos que ilustraban y/o complementaban dicho pensamiento.

Un ejemplo de ello está presente en el momento del inicio a partir de los pensamientos nostálgicos del camarero en los que rememora los buenos tiempos del café al que acudían muchos clientes y se lamentaba de que acabase convertido en unos grandes almacenes (Imagen 279). En este caso no se utiliza ningún *flashback* sino que se juega con diferentes planos en los que se muestra el vacío del lugar. Recuerda cada zona del café y los clientes que las solían ocupar. Se centra concretamente en el lugar en que solían cinco estudiantes hacer tertulia y en el de la pianista, los antiguos clientes que se reencontrarán esa noche. (Imágenes 280 a 284).



Imagen 279



Imagen 280

¹⁷⁶ Según David Bordwell, la voz *over* es un sonido diegético interno que no proceden del espacio real de la escena. Los pensamientos internos se escuchan en forma de diálogo, pero la palabras no se encuentran en un entorno objetivo sino en la mente del personaje (Bordwell, 1995, p. 310).



Imagen 281



Imagen 282



Imagen 223



Imagen 284

El monólogo interior vuelve a repetirse con otros personajes (Teresa la pianista y Tomás, uno de los estudiantes, que hacen repaso por sus vidas y recuerdan los buenos tiempos del café). La imagen que acompaña a estos pensamientos en ambos casos es un primer plano de larga duración de cada uno de ellos (Imágenes 285, 286).



Imagen 285



Imagen 286

Poco a poco van acudiendo el resto hasta que se vuelven a reencontrar todos (Imagen 287).



Imagen 287

Como podemos observar, los personajes están colocados o bien frontales a cámara o de perfil, ninguno aparece de espaldas por lo que no se aprovechan posibles planos con escorzo. Dado que están conversando, la escala de plano predominante es el plano medio corto y se recurre al plano general cada vez que va a intervenir un nuevo personaje para situar al espectador (Imágenes 288 a 291). La única variación en la planificación es la que se realiza entre dos personajes y luego uno en solitario (Imágenes 292, 293).



Imagen 288



Imagen 289



Imagen 290



Imagen 291



Imagen 292



Imagen 293

Esta mecánica de planificación y la colocación frontal de los personajes se vuelve a repetir cuando entra un grupo de jóvenes periodistas a cubrir el cierre del café y preguntan al camarero sobre la historia del mismo y sobre sus clientes (Imágenes 294 a 296). El camarero en voz alta recuerda a la pianista y a los estudiantes, rememorándolos uno a uno. Acompañando a sus palabras aparecen los planos de cada uno de ellos que reaccionan al escucharlo y al darse cuenta de que no los ha reconocido (Imágenes 297 a 302). Al estar presente una mayor emotividad, se utiliza una escala más corta en los planos aunque siguen tomados desde el mismo posicionamiento de cámara.



Imagen 294



Imagen 295



Imagen 296



Imagen 297



Imagen 298



Imagen 299



Imagen 300



Imagen 301



Imagen 302

Las pistas en profundidad están trabajadas por la colocación de los objetos en varios términos. Sin embargo la sensación de teatralidad es mucho mayor que en otras series por la disposición frontal de los personajes y la escasa variación de los posicionamientos de cámara. La elevada presencia de los monólogos, la unidad espaciotemporal y la escasa acción entre los diferentes personajes hace monótono el trabajo con la cámara que sólo se mueve en la panorámica inicial y en un *travelling* al finalizar.

Por otra parte, el episodio *El coche*¹⁷⁷ era un guión de 40 de minutos duración interpretado por Carlos Lemos, Montserrat Blanch, Fernando Marín, Luis S. Polack, Tina Sainz y Fiorella Faltollano. Contaba la historia de una familia de clase media, formada por un matrimonio y tres hijos. Las necesidades del día a día y algún capricho familiar como la compra de un coche son los ejes que conformaban la historia. Trata de ser un reflejo de muchas familias españolas de la época con los pagos a plazos y los trabajos complementarios que ayudaban a llegar a fin de mes. En esta ocasión la unidad espacio-temporal sí que se rompía mostrando varios escenarios: uno principal en el que transcurría la mayor parte de la acción, el comedor de la casa, una de las habitaciones, el balcón, el taller y los exteriores, una excepción dentro de esta serie.

La presentación del espacio se iniciaba con un *zoom out* desde un plano detalle hasta que podemos ver a la familia al completo sentados alrededor de la mesa (Imágenes 303, 304).



Imagen 303



Imagen 304

Como vemos, la disposición de los personajes es parecida en cierta medida a la del episodio de la temporada anterior, si bien no es frontal, tampoco aparece ningún personaje de espaldas quedando reducidas las posibilidades de variedad en los encuadres.

Presenta muchas similitudes con el anterior en la presencia de la voz *over*. El padre, mientras desayuna, piensa en los miembros de la familia y va describiendo los rasgos más característicos de la personalidad de cada uno. Mientras tanto, por imagen, vemos el plano medio de cada uno alternándose con el plano medio del padre (Imágenes 305 a 307).

¹⁷⁷ Emitido el 10/10/1966



Imagen 305



Imagen 306



Imagen 307

Para ir mostrando al resto de los miembros de la familia se vuelve a recurrir al plano general como plano de situación aprovechando los desplazamientos de los personajes para el cambio de plano: el hijo que se marcha para irse a trabajar o la hija mayor que se levanta para hablar por teléfono. Sucesivamente se va repitiendo el mismo patrón de planificación hasta que todos están presentados (Imágenes 308, 309).



Imagen 308



Imagen 309

Tras esta presentación se inicia un larguísimo monólogo del padre en el que reflexiona sobre lo difícil que ha sido mantener a la familia, los sacrificios que ha tenido que hacer y que una de sus mayores ilusiones sería poder tener un coche. Ya no habla

sobre los demás sino sobre sí mismo de una manera íntima, de ahí que la planificación en este caso se inicie con un *zoom in* desde el plano medio hasta un primer plano (Imágenes 310, 311). Finalmente decide ir a comprar a plazos uno de segunda mano para sorprender a la familia.



Imagen 310



Imagen 311

La nueva secuencia, desarrollada en el taller de coches, vuelve a iniciarse con un *zoom out* de plano detalle hasta plano general y luego se juega con el *zoom* sin variar de cámara y sin cortes (Imágenes 312 a 315).



Imagen 312



Imagen 313



Imagen 314



Imagen 315

La siguiente secuencia es la que muestra los exteriores que parecen ser imágenes de archivo (Imágenes 316, 317). Sobre la sucesión de planos se escucha de nuevo la voz *over* del padre en la que explica que tener un coche era ya casi una cuestión de prestigio y pensando en lo que diría la familia. No se escucha sonido directo de la calle sino una recreación de frenazos, pitidos y gritos que ocasiona su falta de práctica en la conducción.



Imagen 316



Imagen 317

El resto de la historia se vuelve a desarrollar en la casa cuando llega el padre y enseña a toda la familia el coche. En este caso hay un mayor movimiento de los personajes por el salón y la cámara los recoge en panorámica sin que haya ningún corte hasta que se cambia de estancia a la habitación de la hija y al balcón. Cuando finalmente los reúne a todos en el salón, llega su hijo y les dice que se acaba de comprar un coche para el regocijo de toda la familia y la disimulada decepción del padre.

Lo más interesante de la realización en este momento es el uso del plano subjetivo que denota el uso claro de un proceso de montaje posterior (Imágenes 318, 319).



Imagen 318



Imagen 319

Finalmente el padre decide devolver el coche sin decir nada a la familia para que sea su hijo el que lo disfrute.

4.3.3.6. *El tercer rombo* (1966)

Álvaro de Laiglesia fue el autor de la serie *El tercer rombo* (1966)¹⁷⁸ dirigida y realizada por Gustavo Pérez Puig con episodios que variaban entre los 25 y los 30 minutos de duración. Pese a estar vinculado con el humor por su trayectoria al frente de la revista *La codorniz* y con algún programa de humor en televisión en la etapa anterior¹⁷⁹, sus guiones a lo largo de esta serie estaban más centrados en temas de carácter sentimental.

En el episodio *Hotel Parque, buenas noches*,¹⁸⁰ el único que se conserva en el Centro de Documentación de RTVE y que hemos podido visionar, la telefonista del hotel abandonada esa misma noche por su novio, convencía a un huésped de evitar el suicidio al enterarse de que su novia se había casado con otro. Esta situación daba origen a una nueva relación entre ellos. Estaba interpretado por Elisa Montes, Carlos Larrañaga, Lorenzo Ramírez, José Sepúlveda. Contaba con pocos personajes, de los cuales, dos eran principales, la telefonista y el huésped, y dos secundarios el conserje y otro cliente del hotel.

La acción transcurría en cuatro escenarios distintos: la conserjería del hotel, el espacio de la centralita telefónica, la habitación del huésped y el pasillo. A lo largo del episodio se iban alternando los escenarios formando un total de trece escenas. En lo que respecta a la estructura del guión presentaba pequeñas elipsis de acción cuando un personaje se trasladaba de una estancia a otra. Lo más destacado era el intento de sugerir situaciones simultáneas que transcurren en espacios distintos recurriendo al sonido fuera de campo.

Es una de las series más antiguas de las conservadas por RTVE que hemos podido visionar y en ella se nota todavía una cierta simplicidad en la puesta en escena, tanto en lo que respecta a la disposición de los decorados como al movimiento de los actores por el escenario. También se aprecian pequeños fallos en la ejecución de los movimientos de cámara con desplazamiento físico de la misma (*travelling*) o problemas de fuera de foco en la realización de algún *zoom in*.

¹⁷⁸ Sólo se tiene constancia documental de 4 episodios de esta serie en el Centro de Documentación de RTVE.

¹⁷⁹ En 1961 comienza un programa de humor, dirigido por él llamado "Consultorio" en el que también intervenía Tip.

¹⁸⁰ Emitido el 29/03/1966 a las 23:15 por la Primera Cadena. Es el único que se conserva en Centro de Documentación y al que se ha podido acceder para visionar.

4.3.3.7. *Habitación 508* (1966)

Siguiendo en 1966, de nuevo Adolfo Marsillach volvió a tomar protagonismo en TVE con *Habitación 508* (1966)¹⁸¹, una serie diferente a las que había escrito con anterioridad ya que incorporaba planteamientos del teatro del absurdo para hacer una descripción de los vicios de la humanidad utilizándolos a modo de crítica velada hacia la situación política del país. Según el propio Marsillach:

Se hablaba mucho entonces del teatro del absurdo- ya saben: Ionesco, Beckett, Adamov...-, y pensé en utilizar su técnica para, a partir de la metáfora, hacer un programa que me permitiese afilar la denuncia política, de forma que el público advirtiese mi intención sin que los censores se enterasen(...).(Marsillach, 1998, p.248).

Estaban previstos 12 capítulos de 30 minutos de duración pero no llegaron a emitirse al completo según explica Adolfo Marsillach en sus memorias. Adolfo Suárez, director entonces de la primera cadena, suprimió la serie por unas declaraciones que había realizado sobre la oposición a la censura al servicio de cualquier ideología al periódico *Gramma* durante una estancia en Cuba (Marsillach, 1998, pp.252-253).

Emitida por la primera cadena, utilizaba como nexo de unión entre los diferentes capítulos la presencia del propio autor como intérprete principal dando vida a los diferentes huéspedes y el lugar donde transcurre la acción, la habitación 508 de un hotel cualquiera en una ciudad indeterminada. Junto a él, Luis Morris y otros tantos actores diferentes que variaban de un capítulo a otro repitiéndose en algunos casos. Entre otros participaron Julia Gutiérrez Caba, Fernando Guillen, Modesto Blanch, Erasmo Pascual, Manuel Alexandre, Álvaro de Luna o Julieta Serrano. La realización corría a cargo de Manuel Ripoll.

La serie comenzaba con un capítulo de presentación que era bastante más arriesgado desde el punto de vista de la producción, la realización y la temática. No presentaba una estructura narrativa al uso con una presentación, nudo y desenlace sino que eran un total de ocho escenas reivindicativas con situaciones absurdas tal y como ya se advertía en el genérico de la serie pero más evidente si cabe en este capítulo que en el otro visionado para la investigación (Imagen 320).

¹⁸¹ Emitida 4/10/1966-27/12/1966 por la Primera Cadena a las 23:15.



Imagen 320

El nexo de unión entre las diferentes historias era el actor Adolfo Marsillach. El escenario de base era la habitación 508 pero se transformaba para dar cabida a las diferentes escenas. Algunas veces era el decorado el que variaba sin necesidad de recurrir al montaje de vídeo, únicamente con trabajo de puesta en escena. Se mantenía como referencia la puerta de la habitación aunque variaba el entorno, en este caso representando un exterior y se jugaba con la entrada y salida de los personajes en el encuadre (Imágenes 321, 322, 323).



Imagen 321



Imagen 322



Imagen 323

En otros casos sí que había un cambio espacio-temporal claro lo que evidenciaba un uso del montaje, algo a ser destacado en una fecha tan temprana¹⁸² y también un tiempo de producción mayor que el resto de capítulos de la serie (Imágenes 324, 325, 326).



Imagen 324



Imagen 325



Imagen 326

Desde el punto de vista de la realización, lo más llamativo con respecto al resto de series del período visionadas, aunque justificado por el planteamiento de la serie, era el uso de planos detalle de larga duración de la boca de uno de los personajes que servían en un par de ocasiones para introducir una nueva escena en la que estaba presente (Imagen 327). También planos con la mirada a cámara del personaje principal, mantenido incluso con el personaje en silencio (Imagen 328) o el recurso a insertos no diegéticos¹⁸³ que apoyaban las reflexiones del personaje protagonista (Imágenes 329, 330).

¹⁸² Recordemos que en ese momento, 1966, la única posibilidad para realizarlo era la edición mecánica.

¹⁸³ Según David Bordwell (1994, p.281) el inserto no diegético es cuando se introduce en una escena un plano metafórico o simbólico sin que forme parte del espacio-tiempo de la narración.



Imagen 327



Imagen 328



Imagen 329



Imagen 330

Se hacía igualmente un uso del montaje más allá de la introducción de una variedad espacio-temporal aplicándolo a una de las escenas donde los personajes aparecían y desaparecían del plano complementando por imagen lo que sobre diálogo se hablaba (apariciones y desapariciones fantasmales) (Imágenes 331, 332, 333).



Imagen 331



Imagen 332



Imagen 333

El sonido estaba cuidado por el uso de ecos y efectos con distorsión en algunos fragmentos que acompañan a imágenes pasando a toda velocidad y que se alejaban del tratamiento del audio estándar de la mayor parte de las ficciones de ese momento.

Toda la serie en sí resulta llamativa desde el punto de vista temático debido a sus concomitancias con el teatro del absurdo. No obstante, este primer episodio iba más allá, tratando temas insólitos de presenciar en cualquier otro programa televisivo de la época al hacer referencia a los derechos y deberes de los seres humanos y a la aparición de gente a modo de manifestación.

El resto de capítulos ya guardaban una mayor uniformidad en la realización y eran más acordes con los planteamientos habituales del resto de series desde el punto de vista visual que no tanto de contenido.

Por ejemplo, en el primer episodio que lleva por título *El caballo*¹⁸⁴, y ha sido también visionado para este trabajo, un hombre se consideraba a sí mismo un caballo y acudía a una ciudad en la que se celebra una carrera para presentarse y ganar a los mejores caballos. Estaba dispuesto a sacrificarlo todo, hasta separarse de su mujer. Toda la acción transcurría en la habitación 508 de un hotel cualquiera en una ciudad cualquiera. Allí recibía visitas de la directora de la liga protectora de animales, del alcalde de la localidad, del jefe de policía y de un pedagogo para tratar de convencerle de que no era un caballo aunque resulta inútil. Nadie aprobaba su idea excepto el hombre más importante de la ciudad que quería comprarlo como si fuera un caballo de verdad. Un ejemplo de argumento en el que se percibe de forma bastante clara la relación con el teatro del absurdo como rasgo característico aportado por Marsillach.

¹⁸⁴ Emitido 11/10/1966 por la Primera Cadena.

La acción del capítulo transcurría en su totalidad en la habitación del hotel, que a su vez, se fragmentaba en dos espacios, la propia habitación y un lavabo adyacente. La historia no presentaba ninguna alteración temporal y en ese sentido mostraba algunas concomitancias teatrales dado que los diferentes personajes iban entrando y saliendo de la habitación siguiendo la mayor parte del tiempo una unidad espacio-temporal. No obstante, la disposición de la puesta en escena aunque en algunos casos seguía el modelo de caja italiana también se intentaba trabajar con pistas de profundidad en la disposición del decorado y los personajes (Imágenes 334, 335).



Imagen 334



Imagen 335

Un recurso que volvía a repetirse en todos los episodios era la presentación del capítulo por parte de un personaje mirando a cámara (Imagen 336) y la despedida por parte de Adolfo Marsillach acompañada de una reflexión mientras aparecen los títulos de crédito, algo poco común en el resto de series de esos años (Imagen 337).



Imagen 336



Imagen 337

4.3.3.8. *Los encuentros* (1967)

Los encuentros (1967)¹⁸⁵ fue una serie escrita por el novelista Alejandro Núñez Alonso y realizada por Pilar Miró. La temática era de carácter sentimental y contaba con un total de 13 episodios de 30 minutos de duración. El reparto era indistinto y el número de personajes variaba de un episodio a otro pero no solía superar los siete personajes (*Tele Radio*, nº 17-23 julio 196 p.4).

4.3.3.9. *Y al final, esperanza* (1967)

Y al final, esperanza (1967) era una serie de Antonio Gala que contaba con episodios de 40 minutos de emisión semanal y estaba realizada por Pedro Amalio López para la Primera Cadena. Cada episodio presentaba historias independientes que se desarrollaban en fin de semana de ahí el título de alguno de sus episodios, como *Música para un fin de semana*¹⁸⁶. Representaba la esperanza de los cinco días de la semana que al final tenía su desenlace en algo que ocurría durante el fin de semana. Luego lo que se esperaba no ocurría, moría la esperanza y nacía otra nueva el lunes siguiente. La mayor parte de los personajes eran femeninos de diferente clase social y la temática por lo general mezclaba el amor y el humor (*Tele Radio*, nº 473, 16-22 enero, p.61).

Según Baget (1993, 178), aunque la serie tenía ciertas dosis de sentimentalismo y de nostalgia, obtuvo cierto éxito por la sensibilidad y el buen tono literario que presentaba. No se conserva ningún documento audiovisual de la misma en el Centro de Documentación de RTVE.

4.3.3.10. *Historias de hoy* (1967)

Otra serie de ese mismo año fue *Historias de hoy* (1967)¹⁸⁷ de Rodolfo Hernández de Parayuelo, dirigida y realizada por Manuel Aguado. La formaban 14 capítulos independientes de emisión semanal de 30-40 minutos de duración emitida por la Primera Cadena. No obtuvo la misma repercusión que las escritas por otros autores contemporáneos a ella y fue la única serie completa de este autor que posteriormente se encaminó hacia la escritura de guiones únicos para el programa *Pequeño Estudio*¹⁸⁸. Como el propio nombre indica, se trataba de historias comunes en las que casi siempre

¹⁸⁵ Emitida entre el 01/07/1967-30/09/1967 por la Primera Cadena.

¹⁸⁶ Emitido el 10/01/1967.

¹⁸⁷ Emitida entre 10/01/1967-11/04/1967 por la Primera Cadena a las 23:15.

¹⁸⁸ Como *Noche cerrada* emitida el 8/11/1968, *Los zapatos* 25/06/1969 o *La trampa* 10/07/1970.

existía una moraleja y no habían intérpretes fijos. Por ejemplo, en el capítulo *La huida*¹⁸⁹, unos muchachos de clase alta en una noche de juerga atropellan con el coche a una mujer. Al creer que ha muerto se refugian en la finca de uno de ellos. Allí comenzarán a tomar conciencia uno a uno de lo que han hecho pensando en que podría estar viva y ellos han huido. A todos les afecta excepto a uno. Estaba interpretado en esa ocasión por Vicente Haro, Juan Diego Ruiz, y Miguel Aguado (*Tele Radio*, nº 473, 16-22 enero, 1967 p.53)

4.3.3.11. *Las doce caras de Juan* (1967-1968)

Jaime de Armiñán volvió a TVE con la serie *Las doce caras de Juan* (1967-1968)¹⁹⁰, de 13 episodios en las que, de nuevo, recurría a la repetición de tipos, en esta ocasión, en función de su signo zodiacal. El actor protagonista era Alberto Closas que encarnaba al personaje de Juan en los diversos episodios. En esta ocasión, la duración aumentaba con respecto a sus series anteriores y a la mayoría de sus coetáneas llegando hasta los 45 minutos. Según Díez (2005, p. 30), la serie fue una petición del propio actor que había sido contratado por TVE para una serie. Junto a Alberto Closas cada semana se encontraba un reparto variable que siempre solía incluir figuras femeninas como Elisa Ramírez, Ian Eory, Julia Gutiérrez Caba, Elvira Quintillá, Mónica Randall, Amparo Baró o Sonia Bruno. En lo que respecta al reparto masculino, algunos de los actores presentes fueron Antonio Ferrandis, Julio Núñez, Víctor Valverde, Luis María Hidalgo, Pedro Sempson, Pedro Pecci o Alberto Fernández.

El primer programa era de presentación y llevaba por título *Juan sin fecha*¹⁹¹. Tras él, cada semana se trataba uno de los doce signos. En el episodio de presentación el actor protagonista explicaba a grandes rasgos el contenido de toda la serie mirando directamente a cámara sentado en el sofá del comedor de una casa, con un periódico en la mano. Para finalizar se levantaba y encendía el televisor a través del cual se podía ver la cabecera de la serie.

La serie estaba realizada por Pedro Amalio López y ya desde el genérico presentaba rasgos distintivos con respecto a la sobriedad de otras series del período como *La pequeña comedia* (1966-1968) en la variedad del fondo escogido, el uso de la foto fija, la tipografía de letra escogida o la música (Imágenes 338 a 352).

¹⁸⁹ Emitido el 17/01/1967.

¹⁹¹ Emitido el 07/10/1967.



Imagen 338



Imagen 339



Imagen 340

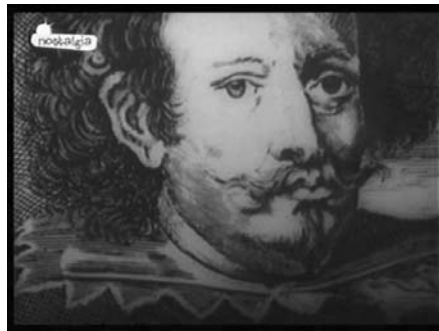


Imagen 341



Imagen 342



Imagen 343



Imagen 344



Imagen 345



Imagen 346



Imagen 347



Imagen 348



Imagen 349



Imagen 3450



Imagen 351

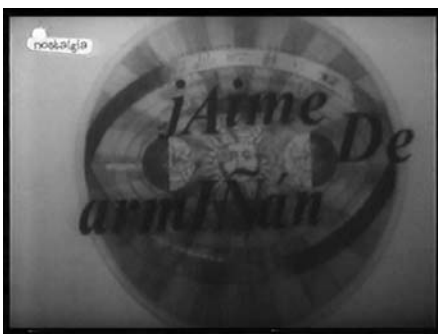


Imagen 352

Todos los episodios comenzaban con una introducción realizada por un narrador en voz en *off* que explicaba características básicas de la personalidad de los signos. Las imágenes que la acompañaban eran una combinación de ilustraciones y foto fija, algo que ya había empleado Narciso Ibáñez Serrador en *NN23* (1965) y en *El asfalto* (1966) con muy buenos resultados. La voz en *off* del narrador volvía aparecer de forma intermitente a lo largo del episodio para explicar el porqué de algunas actitudes del protagonista/s a la par que se escenificaban.

El episodio *Juan Géminis*¹⁹² visionado para la investigación, se iniciaba explicando la leyenda de las dos personalidades de los géminis recurriendo a la mitología griega con la historia de los gemelos Castor y Polieduco (Polux). Los gemelos estaban interpretados por el protagonista de la serie, Alberto Closas y, junto a él, intervenían Iran Eory, Julia Trujillo, Vicente Ros, Luis Morris, Vicente Sangiovanni, Mario Alex, Alberto Sola, Ramón Reparaz, Paco Sanz.

El narrador explicaba que, según la leyenda, al morir Castor, Polux rogó a los dioses que le permitieran pasar con él un día en los infiernos y que conmovidos por el amor del hermano los dioses accedieron (Imágenes 353, 354, 355).



Imagen 353

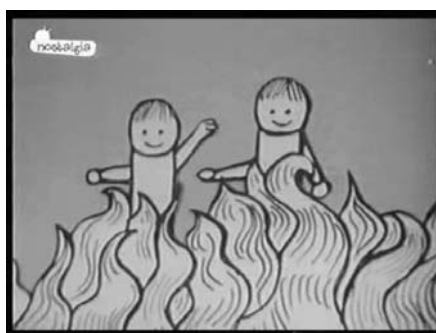


Imagen 354

¹⁹² Emitido el 27/12/1967.



Imagen 355

Los gemelos de la leyenda Castor y Polux se convertirán en Juan Castor Géminis y Juan Polux Géminis protagonistas de la historia elaborada por Armiñán. El primero, viajero enamorado y jugador (Imágenes 356, 357) y el segundo, dotado de una gran soltura para tratar a las mujeres con sus cartas y declaraciones amorosas así como para salir airoso de las situaciones (Imágenes 358 a 361).

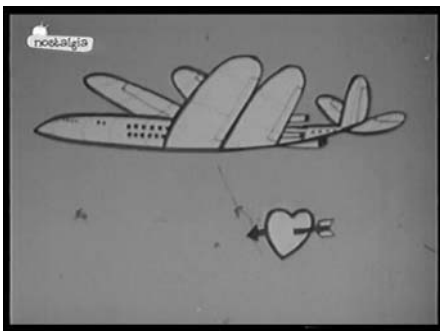


Imagen 356



Imagen 357

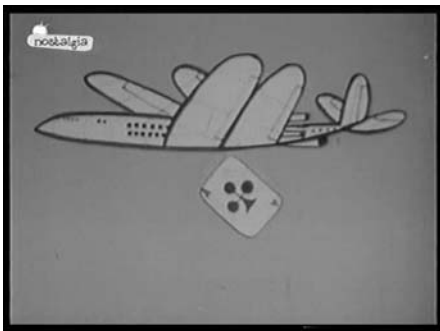


Imagen 358



Imagen 359

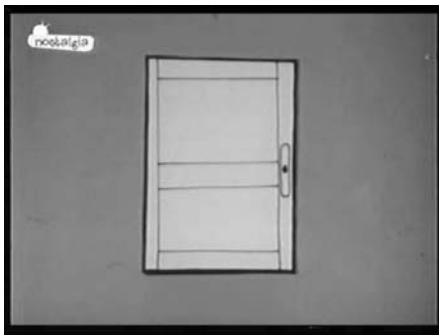


Imagen 360



Imagen 361

Una pelea por una partida de dados que finaliza en la comisaría lleva a Juan Polux Géminis, profesor de universidad, a suplantar la identidad de su hermano, Juan Castor Géminis, actor, mientras tenga las marcas de la pelea en la cara. Tienen que intercambiar sus trabajos y sus relaciones personales con todo lo que ello conlleva. Al final, la novia de Juan Polux es la única que reconoce el engaño y se enamora de Juan Castor.

La acción se desarrollaba en diferentes espacios, siete en total (bar, comisaría, casa, teatro, bar de copas, sala de conferencias y habitación) y, unidas con estos cambios de escenario, estaban las elipsis temporales.

La presentación del espacio en las diferentes secuencias utilizaba varias fórmulas alternas, por ejemplo, en la secuencia inicial se realizaba desde un plano detalle hasta un general mediante un zoom out hasta mostrar toda la situación. En otras, sin embargo, se utilizaba en sentido contrario, el plano general seguido de un zoom in sobre el personaje que iniciaba la acción. También se recurría al uso del trasfoco en el momento del cambio de secuencia suavizando la elipsis temporal presente.

Lo más destacado de la realización de este guión, sin duda, es la presencia de los dos personajes interpretados por el mismo actor. Este aspecto evidencia la existencia de una cuidadosa planificación de la puesta en escena y la posibilidad real de realizar cortes más allá de grabaciones en bloques largos con planteamientos de montaje más próximos al trabajo cinematográfico (Imágenes 362 a 379).



Imagen 362



Imagen 363



Imagen 364



Imagen 365



Imagen 366



Imagen 367



Imagen 368



Imagen 369



Imagen 370



Imagen 371



Imagen 372



Imagen 373



Imagen 374



Imagen 375



Imagen 376



Imagen 377



Imagen 378



Imagen 379

Este *handicap* obligaba a usar en menor medida la realización multicámara en algunas partes, ya que tenían que grabarse por separado respetando al máximo la continuidad para poder ser editadas después. La alternancia de planos de un personaje al otro ocupaba la mayor parte de la planificación (Imágenes 371-379), pero para dar mayor variedad y mostrar a los dos personajes en el mismo encuadre se utilizaban planos con la referencia del brazo o el hombro de otro actor. Se vuelve a repetir en varias ocasiones en los momentos en los que los dos personajes deben aparecer en el mismo plano. Con este tipo de encuadre se favorece además la perspectiva contando con el trabajo sobre las pistas de profundidad.

Por último, la música corría a cargo del compositor, Fernando Moraleda, que poseía una gran trayectoria en el mundo de la revista. Tanto este caso como el resto de series de Armiñán a partir de entonces, la serie *Historias para no dormir* (1966-1968) y otros programas de Narciso Ibáñez Serrador, destacarán por el cuidado de la banda sonora creada específicamente para dichos programas.

4.3.3.12. *Fábulas* (1968)

Casi al tiempo de *Las doce caras de Juan* (1967-1968) llegó otra serie de Jaime de Armiñán, *Fábulas* (1968)¹⁹³, realizada por Gabriel Ibáñez en la que se repetía la fórmula de los 13 episodios independientes de 30 minutos de duración. La temática entroncaba de nuevo con la cultura popular y, si en *Las doce caras de Juan* era el zodiaco el motivo principal, ahora se recurría a las fábulas de autores como Esopo o Samaniego. *Los gatos escrupulosos* o *La zorra y las uvas* fueron algunos de los títulos que formaron parte de la serie. El nexo común entre los diferentes episodios era el actor protagonista, en este caso,

¹⁹³ 11/02/68-5/05/68 por la Primera Cadena a las 22:00.

Fernando Fernán Gómez. El resto del reparto era diferente y formaban parte del mismo actores de la talla de Julia Gutiérrez Caba, Luis Morris, José Orgás, Emilio Gutiérrez Caba o Antonio Ferrandis, entre otros.

Un rasgo destacado que ya se había utilizado en *Las doce caras de Juan* era de nuevo la utilización de música y letra creadas *ex profeso* y vinculadas a la temática de la misma. En este caso la particularidad de la serie es que recoge el inicio de una colaboración longeva y fructífera para el resto de sus producciones con el dúo musical femenino *Vainica doble*.

4.3.3.13. *Historias naturales* (1968)

En 1968 vuelve de nuevo Álvaro de Laiglesia con *Historias naturales* (1968), una serie de 13 capítulos de emisión semanal y de 30 minutos de duración. Estaba dirigida y realizada por Juan Guerrero Zamora y era bastante similar en forma a su anterior trabajo *El tercer rombo* (1966), aunque en esta ocasión, en lo que respecta a la temática mezclaba algunos episodios con mayor carga puramente cómica. Se emitió por la Primera Cadena a las 22:00 pero su éxito fue bastante discreto pues los guiones resultaron finalmente muy convencionales y muy recargados de diálogos (Baget, 1993, p.194).

En el capítulo que lleva por título *La barrera del sonido*¹⁹⁴ un hombre sordo desde su juventud consigue un aparato que le permite volver a escuchar bien. Decide mantenerlo en secreto frente a su familia para saber que es lo que verdaderamente detrás de sus caras.

No contaba con espacios ni personajes fijos entre sus diferentes episodios ni tampoco se mantenían los mismos actores. Este episodio en concreto estaba interpretado por Miguel Aguado, Cándida Losada, Rafael Navarro, José María Escuer, Pedro Marí Sánchez, Joaquín Escola, Vicente Vega, Eduardo Martínez, José Caride, Ana del Arco, Azucena Molina y Carmen Sáez.

¹⁹⁴ Emitido el 17/01/1968 por la Primera Cadena a las 22:20.

4.3.3. Originales seriados sin continuidad narrativa (1968-1975)

4.3.4.1. *Puede ocurrirle a usted* (1968)

Puede ocurrirle a usted (1968) fue una serie escrita por Pilar Ulúa para la Primera Cadena con capítulos de 30 minutos de duración. Estaba realizada por Gustavo Pérez Puig y en ella se recreaban casos reales mezclados con sucesos fantásticos. Uno de los títulos era *Matrimonio por poderes* en el que una pareja se conoce a través de un consultorio sentimental por carta de una revista, acuerdan el matrimonio y se produce el fraude por parte del marido y por tanto fracasa el matrimonio. Al final el actor se dirigía al público y les pedía que escribieran cartas contándoles parte de su vida. Es otro de los casos de series en las que el autor/a tendrá presencia testimonial en el período de estudio.

4.3.4.2. *El premio* (1968-1969)

Narciso Ibáñez Serrador fue el encargado de la realización de la serie *El premio* (1968-1969) para la Primera Cadena en la que se ficcionaba la vida de los ganadores del premio Nobel. En esta ocasión no era suya la responsabilidad exclusiva del guión, sino que compartía esta faceta con otros autores con experiencia en el medio televisivo como José M^a Pemán, Manuel Pombo Angulo, José López Rubio o Jaime de Armiñán entre otros. Él figura como autor del guión que inaugura la serie *El muchacho de las 1000 y una historias*.

La serie presentaba ciertos rasgos diferenciales con respecto a otras que se producían y emitían en esa misma temporada. Por una parte, contaba con un número de capítulos menor que los trece que parecía haberse convertido en el estándar, siendo ocho en total en este caso. Cada uno, a su vez, tenía una duración mayor que la habitual, 50 minutos y su realización y producción estaba muy cuidada, de hecho era voluntad de TVE producir una serie de prestigio con una galería de guionistas ya consagrados y con la dirección y realización de una figura destacada en el mundo televisivo como Narciso Ibáñez Serrador (Mendibíl, 2001, p. 34).

En la realización se percibe una puesta en escena muy elaborada y el trabajo de grabación por bloques, que después ofrecían un montaje más dinámico. Se ha podido comprobar el minucioso trabajo de planificación de la grabación por bloques, unos 8 de 6 minutos cada uno en las colas de la cinta en la que se conserva el capítulo *El hombre que*

vio las ratas¹⁹⁵ en el Centro de Documentación de RTVE del que no se obtuvieron imágenes.

4.3.4.3. *Vivir para ver* (1969)

Vivir para ver (1969)¹⁹⁶ fue otra serie de Álvaro de Laiglesia, similar en forma a sus series anteriores con episodios autoconclusivos, sin continuidad de espacios ni personajes ni actor protagonista fijo. La serie constaba de 12 capítulos cuya duración oscilaba entre 26 y 40 minutos.

A diferencia de lo que ocurría en las series descritas hasta el momento, desde el punto de vista de las rutinas de producción se trabaja con varios realizadores algo que constituía una novedad en este tipo de espacios aunque se convirtió en una práctica habitual a partir de entonces. Realizadores como Domingo Almendros, Alfredo Castellón, Pilar Miró, Manuel Aguado, Gabriel Ibáñez y Alberto González Vergel fueron los encargados de esta tarea en diversos capítulos.

Los guiones eran por lo general de carácter costumbrista con títulos como *Probar el pastel*¹⁹⁷, *Los insensatos*¹⁹⁸, *Francamente sospechoso*¹⁹⁹. Sin embargo, en el episodio visionado para la investigación, *Partida para el nacimiento*²⁰⁰, se presentaba un claro alegato contra el aborto en clave no realista, un tema que no hemos visto tratado en ninguna otra de las series de este período.

Estaba interpretado por Pedro Osinaga, Manuel Galiana, Miguel Ángel²⁰¹, María Luisa López, Elie Wilhen y Marisol Ayuso y daban vida a cinco personajes que están esperando nacer. Aparecían sentados en una especie de nave espacial que los transportaba hacia un destino concreto: una familia. Uno a uno iban llegando a su destino excepto uno, al que sus padres no le dan la oportunidad de nacer.

La realización corrió a cargo de Gabriel Ibáñez y la mayor parte de la historia transcurría en el decorado que representa la nave en la que viajan los personajes. Como curiosidad podemos destacar que cada episodio tenía su propio genérico a pesar de

¹⁹⁵ Emitido el 27/10/1968 por la Primera Cadena a las 23:15.

¹⁹⁶ Emitida desde 30/10/1969- 26/12/1969 por la Primera Cadena a las 23:30.

¹⁹⁷ Emitido el 10/12/1969.

¹⁹⁸ Emitido el 10/10/1969.

¹⁹⁹ Emitido el 28/11/1969.

²⁰⁰ Emitido el 17/10/1969.

²⁰¹ Así figura en los créditos del episodio y en la ficha del archivo del Centro de Documentación de RTVE.

tratarse de una serie escrita por un mismo autor, consecuencia quizá de esa labor de realización compartida.

Concretamente en este caso, se utilizaba un fondo de imagen en movimiento con efectos de vídeo bastante alejado de parámetros de representación realista a diferencia de lo que ocurría con otros episodios (Imágenes 380, 381).



Imagen 380



Imagen 381

La presentación del espacio, en este caso, se realizaba a partir de un plano detalle de un objeto de la estancia (Imagen 382) y de primeros planos de los personajes principales utilizando una panorámica descriptiva (Imágenes 383a a 283e) .



Imagen 382



Imagen 383a



Imagen 383b



Imagen 383c



Imagen 383d



Imagen 383e

La concepción de la historia permitía la inclusión de cuatro saltos espacio-temporales pues a través de cada personaje conocíamos el lugar y la familia en la que iba a recabar cada uno.

En este caso, se percibe claramente la existencia de un proceso de grabación por bloques y un montaje posterior. Al observar la colocación de los personajes en el plano general que presenta el espacio global, se puede comprobar la imposibilidad del registro continuo a pesar de tratarse de una realización multicámara. Los personajes están enfrentados en sus butacas por lo que la fragmentación del rodaje es clara (Imagen 284).



Imagen 384

Este hecho, además, queda patente en toda la posterior realización al concebir una puesta en escena que muestra gran parte de zonas del decorado desde diferentes ángulos y a los personajes de espaldas, alejándose del modelo de puesta en escena de la caja italiana (Imágenes 385 a 388).



Imagen 385



Imagen 386



Imagen 387



Imagen 388

En lo que respecta a la planificación, sigue muchos de los patrones comunes vistos en otras series. Es un guión con poca acción y el diálogo es el elemento de fuerza del mismo. Por esta razón, la presencia de primeros planos, planos medios y primerísimos primeros planos en los momentos de mayor dramatismo es lo más representativo (Imágenes 389 a 394). A pesar de ello, existe variedad de encuadres combinando planos de dos personajes en diferentes escalas, escorzos y pequeñas panorámicas tanto descriptivas como de seguimiento.



Imagen 389



Imagen 390



Imagen 391



Imagen 392



Imagen 393



Imagen 394

Existen cuatro rupturas espacio-temporales que se producen para mostrar cada una de las casas a las que llegarán cuatro personajes. Están resueltas de dos formas, o bien con imagen real grabada en otro decorado, aunque siguiendo con la tendencia poco realista de la serie (Imágenes 395, 396), o con el uso de imágenes de archivo (Imágenes 397, 398). De nuevo la introducción de estos fragmentos denotan el trabajo posterior de edición.



Imagen 395



Imagen 396



Imagen 397



Imagen 398

4.3.4.4. *Las fábulas* (1970)

Jaime de Armiñán regresó en 1970 con otra serie, *Las fábulas* (1970) similar en cuanto a estructura y duración a la que había realizado un par de años antes, *Fábulas* (1968), pero sin contar con ningún actor protagonista fijo. En este caso la serie era de 14 episodios de 30 minutos. La responsabilidad de la realización se repartió entre dos realizadores diferentes, Gabriel Ibáñez y Pilar Miró.

Continúa siendo la cultura popular el eje temático con episodios como *El marinero y la gaviota*, *El león enamorado* o *El congreso de los ratones*. Algunos de los intérpretes que pasaron por la serie fueron Antonio Ferrandis, Luis Peña, Antonio Casas, Ismael Merlo y Marisa Paredes, entre otros.

El capítulo *El marinero y la gaviota*²⁰² cuenta la historia de un hombre y una mujer amigos de siempre, que coinciden en una reunión de antiguos compañeros todos casados. Ambos recuerdan cuando eran jóvenes y dejaron pasar la oportunidad de ser novios porque no tuvieron el valor de confesar lo que sentían el uno por el otro.

No se ha podido visionar ningún capítulo de esta serie pero las palabras de Juan Antonio Pérez Millán sobre la realización llevada a cabo por Pilar Miró son reveladoras del planteamiento de la misma en los capítulos que fueron su responsabilidad:

“En sus trabajos sobre textos de Jaime de Armiñán, Pilar Miró opta por la eficacia como base del estilo: renunciando a cualquier tipo de efecto añadido planifica con sobriedad y sólo mueve suavemente la cámara para acompañar los movimientos pausados de los personajes y separarlos o reunirlos en composiciones equilibradas, antes de dar paso a la nueva fragmentación adecuada a los diálogos” (Pérez Millán, 1992, p. 65).

²⁰² Emitido el 14/01/1970.

El único efecto más llamativo al que recurrió siguiendo una acotación del autor fue utilizar unas imágenes de Gary Cooper para un recuerdo que los protagonistas tienen de un momento de su juventud juntos en el cine (Pérez Millán, 1992, p. 66).

4.3.4.5. *Al filo de lo imposible* (1970)

La serie *Al filo de lo imposible* (1970)²⁰³ escrita por José López Rubio, constaba de 13 episodios independientes con una duración aproximada entre 30-40 minutos. Este autor tenía en su haber diversas obras teatrales de considerable éxito y bastante más experiencia como guionista cinematográfico, habiendo desarrollado una parte de su carrera en Hollywood. La responsabilidad de la realización recaía en cinco realizadores: Pedro Amalio López, Cayetano Luca de Tena, Manuel Aguado, Gabriel Ibáñez y Alfredo Castellón.

En el *Tele Radio* está reseñada como una serie novedosa con un mayor acercamiento a la línea más cinematográfica debido a que sus acciones se desarrollaban en diferentes escenarios y como señalaba Gabriel Ibáñez, uno de sus realizadores, hasta en alguno de sus capítulos se había salido al exterior para conseguir mayor credibilidad (*Tele Radio*, nº 648, 25-31, mayo, 1970, p.17). Es el caso del que lleva por título *Antes y después*²⁰⁴ realizado por el propio Ibáñez que está en su mayoría grabado en exteriores en soporte electrónico, algo totalmente inusual en este tipo de espacios y que hemos tenido la oportunidad de visionar en el Centro de Documentación de RTVE aunque no de obtener imágenes para ilustrarlo.

Si bien en algunos episodios de distintas series ya se comenzaba a utilizar insertos cinematográficos para incluir exteriores lo cierto es que a partir de la información disponible a la que hemos tenido acceso a lo largo de la investigación y de los diferentes visionados efectuados, es el único caso en el que la totalidad de los exteriores están registrados en soporte electrónico y con mayor presencia que los interiores. Y en ese sentido se asemeja más a lo que será habitual en los años ochenta.

El argumento presenta la historia de dos vagabundos -interpretados por Julio Núñez y José Orjas- que se encuentran en un bosque por casualidad e inician una conversación. Al comienzo del capítulo se muestra un intento de robo en una casa que

²⁰³ Emitida entre 6/06/1970-24/09/1970 por la Primera Cadena a las 22:10.

²⁰⁴ Emitido el 13/06/1970.

finalmente desemboca en el asesinato del dueño de ésta y uno de los dos vagabundos es el autor. A lo largo de la conversación entre ambos queda patente que cada uno tiene un poder sobrenatural, uno de ellos conoce el pasado y es sabedor del asesinato cometido por el otro al que amenaza con entregar a la policía. El otro tiene el poder de ver el futuro y no se muestra alterado puesto que sabe que no podrá llegar a la policía porque va a ser atropellado por un tren antes de que pueda comunicarlo.

La escena del crimen transcurre en un interior, pero todo el resto está grabado en exteriores en un bosque junto a un arroyo. Se aprecian ciertos problemas de sobreexposición y control del contraste así como un exceso de sonido ambiente, comprensibles en cierta medida por la falta de experiencia del realizador en este tipo de trabajos fuera del estudio ya que los aspectos relativos a la iluminación y al sonido son mucho más controlables en estudio. Hemos considerado importante mencionar este episodio como excepción a los modos de hacer del momento a pesar de que no ser representativo de los mismos. Fue Premio Ondas ese mismo año al mejor guión original y además la crítica avaló la calidad de la serie.

El episodio que lleva por título *Las limosnas*²⁰⁵ se encontraba más en la línea de los originales realizados en estudio de la época y fue visionado igualmente en el Centro de Documentación de RTVE sin que se pudiesen obtener imágenes. Estaba realizado por Manuel Aguado e interpretado por Mercedes Prendes, Lola Gaos e Ignacio de Paul. Se trata de una historia a modo de moraleja en la que una mujer confía el dinero ahorrado por la familia a un hombre extranjero que conoce en la calle y que tiene que regresar a su país esa misma noche por la enfermedad repentina de un familiar. No puede tener acceso al dinero al estar ya cerrados los bancos y le promete devolverlo con intereses dejándole un cheque que podrá cobrar al día siguiente.

La mujer confía en su palabra y cuando la familia se entera de esto le recriminan fríamente su absurda inocencia y la acusan de haberlos arruinado. Finalmente resulta ser verdadera la promesa y la mujer recibe su recompensa.

Lo más destacado para la realización en este caso era la variación espacial con un total de trece secuencias repartidas entre diferentes estancias de la casa, la calle (recreada en estudio) y el patio de entrada. La planificación era similar a la de las restantes series con el uso de los planos generales o planos conjuntos para la presentación de la situación,

²⁰⁵ Emitido el 06/06/1970.

planos medios con diferentes variaciones y primeros planos para las conversaciones entre personajes e incluso planos detalle para mostrar los aspectos relevantes para el desarrollo de la acción como el dinero o el cheque.

Existía un destacado trabajo de puesta en escena en lo que respecta a la dirección de actores y los movimientos de los personajes que se trasladan de un espacio a otro seguidos generalmente en panorámica. Los cambios de espacio se realizaban siguiendo los patrones del montaje continuo aprovechando los encuadres vacíos para realizar el corte. Ello de nuevo demuestra que estaba presente en las rutinas el trabajo por bloques cada vez más cortos en rodaje e igualmente integrado en ellas el proceso de montaje posterior.

4.3.4.6. *Las tentaciones* (1970-1971)

Por su parte, Antonio Gala volvió a TVE como autor de *Las tentaciones* (1970-1971)²⁰⁶ una serie de 12 episodios independientes cuya duración oscilaba entre 30 y 40 minutos emitida por la Primera Cadena. Los capítulos eran autoconclusivos sin espacios, personajes o actores fijos y en la mayor parte de los episodios estaba presente en cierta medida una moraleja y una gran dosis de sentimentalismo.

En lo que respecta a la organización de la producción, la tarea de realización se compartía entre dos realizadores, José Antonio Páramo y Gabriel Ibáñez, una forma de trabajo que comienza poco a poco a implantarse dentro de estos espacios a partir de la década de los setenta. *El invierno que viene* o *El león emisario* son algunos de los títulos que se emitieron dentro de la serie.

En *El león emisario*, el león de un circo mata a un niño y todo el público intenta matarlo que por otra parte, es el que mayores ingresos proporciona al circo. Estaba interpretado por José María Prada, Jesús Puente, Luisa Sala, Tota Alba y Lola Lemos.

El episodio *El invierno que viene*²⁰⁷ ha sido visionado para esta investigación y en él, se cuenta la historia de dos hermanas, una viuda y otra soltera. La soltera vive en un pueblo con la madre impedida y una criada en la casa familiar manteniendo la sobriedad y las antiguas tradiciones. La viuda, por el contrario, vive en la ciudad y apenas las visita. Cuando ésta decide ir a verlas les propone vender la vieja casa familiar y trasladarse a Madrid para vivir en un piso con mayores comodidades, romper con el pasado y no

²⁰⁶ Emitida entre 10/1970-4/01/71 por la Primera Cadena.

²⁰⁷ Emitido el 2/11/1970.

respetar las ridículas tradiciones. A pesar de ciertas reticencias, la hermana soltera decide aceptar no sin hacer una revisión nostálgica de todas las penurias y renunciaciones que había tenido que hacer a lo largo de su vida para poder mantener la casa. La madre escucha toda esta reflexión desde otra habitación y muy apenada, finalmente fallece. Estaba interpretado por Maruchi Fresno, Ángeles Hortelano, Magda Rotger, María Luisa Arias.

La acción se desarrollaba en dos espacios de la casa aunque la mayor parte de la misma tenía lugar en el salón. A pesar de que se recuerda una parte de la vida anterior de la hermana soltera, no se hace uso del *flashback* sino que todo se explica a partir del diálogo. La falta de acción y la fuerte presencia de diálogo es muy patente en este guión a pesar de que hay tres elipsis temporales marcadas mediante fundidos en negro.

En este caso, la influencia de la formación previa literaria de su autor es clara. Las características del guión lo aproximan más a los planteamientos teatrales también incluso en la interpretación de las actrices, cercana a la declamación y el uso de un vocabulario más propio de un texto literario que de una conversación.

La presentación del espacio escoge una de las fórmulas básicas que ya se han comentado anteriormente. En este caso, se utiliza la opción del comienzo con un primer plano y el paso a un plano general que muestra la totalidad espacial mediante el uso de un *zoom out*. La puesta en escena es de marcado carácter teatral con los personajes sentados de frente o de perfil a cámara, respetando la zona de la “cuarta pared”. Los desplazamientos por la escena se realizan por los laterales y el fondo del decorado o levantándose y volviéndose a sentar sin que exista demasiada acción, dado que el peso de la historia recae en el diálogo (Imágenes 399, 400, 401).



Imagen 399



Imagen 400



Imagen 401

La planificación mantiene el patrón de uso de los planos generales y de situación cada vez que un personaje entra o sale de la estancia y los medios generalmente para los diálogos, resueltos con planos en escorzos en algunos momentos de la acción (Imágenes 402, 403).



Imagen 402



Imagen 403

Para los momentos de mayor intensidad dramática se recurre a los primeros e incluso primerísimos primeros planos (Imágenes 404 a 407) que se corresponden con el momento de recuerdo del tiempo pasado y la tristeza de la madre al descubrir los planes de sus hijas con respecto a la venta de la casa.



Imagen 404



Imagen 405



Imagen 406



Imagen 407

Podemos decir que este episodio presenta una realización bastante convencional, algún plano está más elaborado aprovechando el reflejo de uno de los personajes en el espejo pero es una excepción a lo largo del mismo (Imagen 408).

El trabajo más destacado está en el uso de una de las cámaras colocada en una grúa que se encarga de mostrar planos en picado de la escena y de seguir los desplazamientos de los personajes (Imagen 409). Con ella se obtiene una mayor agilidad y ritmo que contrarresta el componente teatral ofrecido por el guión (Imágenes 410a a 410d).



Imagen 408



Imagen 409



Imagen 410a



Imagen 410b



Imagen 410c



Imagen 410d

4.3.4.7. *A través de la niebla* (1971-1972)

En una línea similar a la serie *Al filo de lo imposible* (1970), se encontraba *A través de la niebla* (1971-1972)²⁰⁸, escrita por Lorenzo López Sancho y realizada por Alberto González Vergel. La formaban 13 episodios autoconclusivos cuya duración oscilaba entre los 30-40 minutos contando con diferente reparto en cada uno. Su autor, periodista, crítico de teatro de ABC y escritor teatral no era de uno los habituales en TVE. No obstante, la serie fue destacada por *Tele Radio* como novedosa al incorporar guiones más complejos de los que habitualmente están pensados para vídeo. Para Alberto González Vergel, su realizador “(...) cualquiera de estos guiones podría ser el guión de una película espléndida. Están en función de la imagen: son casi guiones de cine” (*Tele Radio*, nº 697, 3-9 mayo, 1971, p.37). Seguía una línea en cierta medida similar a *Historias para no dormir* (1966-1968) por la temática cercana al misterio, la intriga y el terror.

4.3.4.8. *Del dicho al hecho* (1971)

También en 1971, Jaime de Armiñán aportó una nueva serie que continuaba con lo iniciado en algunas de las anteriores basadas en fábulas populares.

En esta ocasión eran los refranes el eje temático central con *Del dicho al hecho* (1971). La componían 13 capítulos de 30 minutos de duración emitidos semanalmente. Seguía la fórmula de la repetición de un actor principal y reparto distinto en cada capítulo. En este caso se volvió a contar con Fernando Fernán Gómez como actor fijo. La realización corrió a cargo de Jesús Yagüe.

²⁰⁸ Emitida entre 18/10/1971-17/01/1972.

Títulos como *El huésped y la pesca, a los tres días apestado* o *Amor loco, yo por vos y vos por otro* formaron algunos de sus episodios. En el primero, Jerónimo visita a Feliciano y se queda un par de días en su casa para solucionar un asunto con la administración. Jerónimo salvó la vida de Feliciano cuando hacían el servicio militar y Feliciano y su familia le están muy agradecidos, tanto es así que no cesan de colmarle de atenciones. Feliciano decide quedarse más días en la casa hasta que cada vez la situación se vuelve más insostenible.

En el segundo, se cuenta la historia de Emilio, un empleado de la diputación provincial que vive en una modesta pensión donde lleva una vida monótona hasta que llega a vivir allí una joven y su vida empieza a tener otro sentido aunque no llega a ser correspondido.

4.3.4.9. *Juegos para mayores* (1971)²⁰⁹

Esta serie de Víctor Ruiz Iriarte era muy similar a la *Pequeña comedia* (1966), con historias independientes, sin personajes fijos y con duración y temáticas similares. Según reconoce el propio autor, podría haber sido una continuación de ésta última aunque finalmente se decidió cambiarle el título (Díez, 2010, p.22). De hecho, en el episodio *Comedor reservado*²¹⁰ vuelve a centrarse en la crítica a la hipocresía a través de la historia de nuevo de un grupo de amigos de la alta burguesía que se reúne para cenar y cada vez que sale uno de ellos del comedor por distintos motivos, el resto se dedica a censurar y criticar al ausente.

De esta serie sólo se llegaron a grabar siete episodios de los doce que estaban previstos. Los motivos de esta interrupción fueron diversos pero parece que la escasez de medios designados para la misma junto al hecho de que se llevara a cabo por al menos tres realizadores – Pilar Miró, Manuel Aguado y Gabriel Ibáñez- fueron determinantes para interrumpirla.

Fue por voluntad de Ruiz Iriarte puesto que pensaba que para el éxito de un programa era necesario que hubiese unión entre el autor del texto, los intérpretes y el realizador (Díez, 2010, p.22) y en este caso no se había producido.

²⁰⁹ Emitida entre 18/01/1971- 1/03/1971 por la Primera Cadena.

²¹⁰ Emitido el 18/01/1971.

4.3.4.10. *Las doce caras de Eva* (1971-1972)

Jaime de Armiñan repitió de nuevo fórmula con la versión femenina de lo que había sido *Las doce caras de Juan* (1967-1968) con *Las doce caras de Eva* (1971-1972)²¹¹ realizada por Jesús Yagüe. Cada episodio de los 12 contaba con una actriz diferente y su duración se extendía hasta los 45 minutos. En este caso no había episodio de presentación y todos los capítulos de la serie, al igual que los de su referente masculino, comenzaban de la misma manera: una explicación de las características generales del signo a partir de una serie de imágenes fijas en relación con los astros y el signo en cuestión (Imágenes 411, 412). Las imágenes estaban acompañadas de la voz en *off* de un narrador que explicaba las principales características de la personalidad de las mujeres famosas nacidas en el signo. Como ocurría con su antecesora, el narrador volvía a aparecer de nuevo en diversas partes del episodio como hilo conductor explicativo en cambios de situaciones.

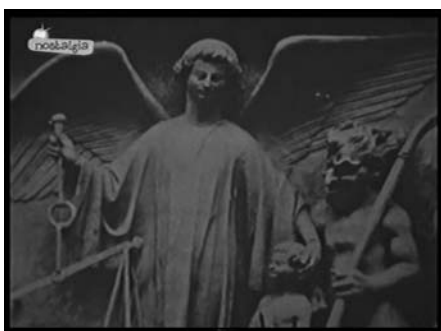


Imagen 411



Imagen 412

Si ya en la anterior serie visionada, *Las doce caras de Juan*, hacíamos referencia a la presencia de rupturas espacio-temporales y secuencias cortas, en este caso en el episodio *Géminis*²¹² estaban presentes las mismas características tanto en el guión como en el estilo de la realización.

La acción transcurría en espacios interiores diversos: casa, trabajo, casa de campo y bar. A su vez, dentro de la casa, la acción transcurría en diferentes estancias: habitación pasillo, cocina, salón, estudio, baño. Los personajes recorrían rápidamente muchos de los

²¹¹Emitida entre 20/10/1971-02/02/72 por la Primera Cadena a las 21:55.

²¹² Emitido el 10/11/1971 por la Primera Cadena a las 23:00.

espacios de la casa evidenciando una correcta aplicación de las reglas de la continuidad clásica. Además de todo el trabajo de montaje, podemos observar cómo la puesta en escena se realiza buscando la tridimensionalidad jugando con las pistas de profundidad y cómo la colocación de los personajes no sigue el modelo de caja italiana (Imágenes 413 a 416).

En este caso estaba interpretada por Emma Cohen y junto a ella conformaban el reparto Juan Diego, Leo Anchoriz, Francisco Piquer, Avelino Cánovas, Vicente Sangiovani, Hugo Stiven.



Imagen 413



Imagen 414



Imagen 415



Imagen 416

4.3.4.11. *Buenas noches, señores* (1972)²¹³

Fue otra serie escrita por Víctor Ruiz Iriarte y realizada por Gustavo Pérez Puig. Estaba compuesta por 13 episodios de 30 minutos aproximadamente y de emisión semanal. En ella, Irene Gutiérrez Caba era la actriz protagonista fija y encarnaba la personalidad de diferentes tipos de mujer en distintas situaciones: la mujer superpreparada, la secretaria soñadora, la ejecutiva o una madre de familia. Se podría

²¹³ Emitida entre 10/05/1972 -16 /08/1972 por la Primera Cadena a las 21:35.

definir como una combinación entre las series de tipos de Armiñán con el modelo-tipo de su serie la *Pequeña Comedia* (1966).

La serie tuvo bastante repercusión sobre todo por la popularidad de su actriz, portada de la revista *Teleprograma* y ganadora ese mismo año de dos galardones, el *TP de Oro* como *Mejor Actriz Nacional* y la *Antena de Oro*. Junto a ella intervenían otros actores en diferentes episodios como Manuel Galiana, Yolanda Ríos, José Bódalo, Fernando Guillen, Tina Sainz; Manuel Dicenta, José Sacristán, Maribel Martín.

El episodio visionado para la investigación, *Diálogos de medianoche*²¹⁴, cuenta la historia de dos hermanas muy distintas, Carolina y Mercedes, interpretadas ambas por Irene Gutiérrez Caba, y sus respectivos maridos a los que dan vida Pablo Sanz y Manuel Aleixandre. Carolina, una mujer moderna de su tiempo hace una llamada telefónica a su hermana para darle la noticia de que se han comprado un nuevo coche, extranjero, último modelo y de los más caros del mercado. La llamada la realiza a las doce de la noche con la clara intención de generar inquietud en su hermana por el gasto que han hecho. Carolina y su marido Esteban viven el día a día, gastan más de lo que tienen y se permiten todos los caprichos. Por su parte, su hermana Mercedes y su marido Fernando, son el polo opuesto, más tradicionales y ahorradores, llevan la cuenta de todos los gastos del día y aportar dinero todos los meses a la cartilla del banco es una de sus mayores alegrías. La noticia de la compra del coche nuevo consigue el efecto esperado por Carolina y Esteban y genera gran malestar e inquietud a Mercedes y Fernando siendo esto un motivo de burla por parte de los primeros. Tras varios intercambios de llamadas en las que cada una aporta argumentos sobre lo que debería ser mejor hacer y un posterior proceso de reflexión, cambiarán su actitud. Carolina decide comenzar a ahorrar y Mercedes a disfrutar un poco de la vida gastando algo de sus preciados ahorros.

Este guión mantiene la línea de la escritura de Ruiz Iriarte, con un gran peso en los diálogos, poca variación de escenarios (dos) y la presencia de pocos personajes (cuatro). La historia se desarrolla en el salón de las respectivas casas familiares caracterizado acorde a la personalidad de sus dueños (Imágenes 417 a 424).

²¹⁴ Emitido 26/07/1972.



Imagen 417



Imagen 418



Imagen 419



Imagen 420



Imagen 421



Imagen 422



Imagen 423



Imagen 424

La construcción de la historia a partir de la llamada telefónica facilitaba la ruptura espacio-temporal y el uso del montaje alterno. De hecho el necesario trabajo de montaje que requería la conversación mediante la llamada era lo más destacado en lo que a la

realización se refiere. Implicaba la grabación independiente de cada secuencia en los diferentes escenarios y un proceso de edición posterior con lo que perdía cierta relevancia el trabajo con la técnica multicámara.

Sin embargo, esto contrastaba con la simplicidad de la puesta en escena. Los personajes apenas se desplazaban por el decorado más que para trasladarse de una zona a otra en la misma estancia, sentarse o levantarse. La colocación de los mismos en el espacio presentaba una marcada influencia teatral con el sofá colocado en el centro del encuadre. La planificación era bastante estándar y repetitiva a lo largo del capítulo con planos medios de uno o de dos personajes y primeros planos de cada uno. En ese sentido era igualmente recurrente el uso de las panorámicas y de los *zooms* tanto para seguir el movimiento como para realizar pequeños reencuadres.

La presentación del espacio se realizaba a partir de un plano general del que arrancaba una panorámica descriptiva del lugar combinada con un *zoom in* en el momento en el que aparecía el personaje.

Lo más destacado de la realización es que los cambios de secuencia mecánica o escena se llevaban a cabo meditando la transición de la cortinilla vertical, otorgando un mayor ritmo visual que compensaba el estatismo de los personajes. Esta transición apenas la hemos podido encontrar en otras series del período al igual que el uso de la pantalla partida en el plano final (Imagen 425).



Imagen 425

4.3.4.12. *Animales racionales* (1972-1973)²¹⁵

Fue otra serie escrita por Álvaro de la Iglesia formada por doce episodios independientes de 25-30 minutos de duración. La diferencia entre ésta y las restantes

²¹⁵ Emitida 11/12/1972-17/10/73 por la Primera Cadena.

series del mismo autor es que, en este caso, se contaba con un actor fijo, Antonio Casal, que interpretaba a un personaje diferente en cada episodio. La labor de realización corría a cargo de Gabriel Ibáñez

El episodio visionado para la investigación lleva por título *Drama dividido en tres túneles* y se emitió el 13 de junio de 1973 por la primera cadena. La historia transcurría en tiempo de guerra en un viaje en tren hasta la frontera Suiza (aunque no se define muy bien ni se identifica en qué año transcurre). Esta atemporalidad está presente en otras series de mediados de los setenta en las que no se quiere vincular ningún hecho conflictivo a la España del momento. En pleno viaje dentro del compartimento muere asesinado uno de los ocupantes. Mientras el cadáver permanece allí, tanto los culpables como los inocentes tienen que dar cuentas a la policía. Junto a Antonio Casal, el resto de actores en esta ocasión fueron Manuel Torremocha, José Franco, Antonio Cintado y Doris Coll.

Destaca por utilizar secuencias de exterior rodadas en cine (B/N) para otorgar mayor realismo al viaje de tren y para recurrir a ellas a modo de montaje alterno para acrecentar el suspense e introducir elipsis temporales (Imágenes 426, 427).



Imagen 426



Imagen 427

La estructura del guión facilitaba la ruptura de la unidad espacial entre el interior del tren y el exterior. A diferencia de lo que sucedía en la mayor parte de series visionadas, en este caso el plano de inicio era un plano de exterior del recorrido del tren al que le acompaña sonido ambiente. Seguidamente daba paso al interior del compartimento donde se encontraban los personajes, primero mostrando el plano medio de uno de ellos, la mujer en este caso, para pasar mediante *zoom out* a un plano conjunto en contrapicado (Imágenes 427 y 428a a 428b).



Imagen 428a



Imagen 428b

Como buena parte de los originales para televisión, existe poca acción (determinada por el espacio en el que se desarrolla) y un elevado peso de la palabra. Sin embargo la puesta escena es un ejemplo claro de la adopción de parámetros propios del medio televisivo. La colocación de los personajes no mantiene la estructura de la caja italiana y el uso de elementos móviles en el decorado es clara para facilitar los encuadres de los diferentes personajes. En las Imágenes (429, 430) podemos ver los que están sentados de frente a la mujer en el lado izquierdo del compartimento. Para tomar estos encuadres en los que se combinan planos cortos con panorámicas, es necesario mover la pared para posicionar la cámara.



Imagen 429



Imagen 430

Y lo mismo sucede desde los asientos que los enfrentan, (Imágenes 431, 432) y con el punto de vista que se obtiene desde el pasillo (Imágenes 433, 434).



Imagen 431



Imagen 432



Imagen 433



Imagen 434

Esta planificación además demuestra que el trabajo de grabación por bloques es una técnica ya completamente implementada en los setenta al igual que el montaje, todo ello facilitado por la edición electrónica.

Por lo demás, se repite el patrón en la escalaridad de los planos más común en la que de los planos medios se pasa a primeros planos e incluso más cortos a medida que la carga dramática de la historia aumenta, en este caso desde que se produce el fallecimiento del viajero. También destaca la presencia de planos con escorzo, el uso de los *zoom*, las panorámicas descriptivas y el trabajo con el sonido ambiental del tren (Imágenes 435 a 438).



Imagen 435



Imagen 436



Imagen 337



Imagen 438

4.3.4.13. *Historias de Juan Español* (1972-1973)

Historias de Juan Español (1972-1973)²¹⁶ fue otra serie de tipos de 13 episodios de 25 minutos de duración con guión de Luis Emilio Calvo Sotelo y realizada por Gabriel Ibáñez. Siguiendo la fórmula de la repetición del actor, Juanjo Menéndez daba vida a Juan Español que se desdoblaba en trece rostros distintos: el tímido, el conquistador, el celoso, el pluriempleado, el aprensivo, el solterón, el socio de honor del Real Madrid, el opositor, etc., jugando en tono de humor con los estereotipos de la época. De nuevo, se trataba de una imitación de las series de tipos que tanto había explotado Jaime de Armiñán. El capítulo visionado para investigación en el Centro de Documentación de RTVE que lleva por título *Celoso*²¹⁷ se contaba la historia del Juan Español que tras diez años de matrimonio empieza a sentir celos. Iba a celebrar una cena de negocios en su casa y antes de que llegaran todos le advierte a su mujer que puede sonreír a todos pero nada de coquetear. Su mujer le dará una lección haciendo todo lo contrario. Acompañaban a Juanjo Menéndez en este episodio Mónica Randall, Víctor Valverde y Carmen Casal. La historia transcurría en el interior de la casa, en diferentes estancias: comedor, pasillo y habitación con tan solo una elipsis temporal. Los espacios se mostraban al inicio del episodio con un *travelling* que iba siguiendo al personaje principal por lo que no denota una elevada presencia de montaje posterior. La puesta en escena estaba marcada por la escasa acción y el predominio de la palabra como punto fuerte del guión. No existía música de acompañamiento ni efectos de sonido destacable a diferencia de los trabajos que se estaban haciendo en otras series de Armiñán o Ibáñez Serrador. Por este motivo se

²¹⁶ Emitida entre 13/09/1972 y el 5/11/1973 por la Primera Cadena.

²¹⁷ Emitido 13/09/1972.

puede constatar después de su visionado que su realización era mucho más sobria que otras series de ese mismo año como *Vivir para ver*.

4.3.4.14. *Compañera te doy* (1973)

En 1973 de nuevo Alfonso Paso llevó a cabo otra serie para televisión *Compañera te doy* (1973)²¹⁸ que se iba a llamar en principio. *No es bueno que el hombre esté solo* aunque finalmente se quedó con el primer título reseñado. La formaban 13 episodios cuya duración oscilaba entre los 25 y 30 minutos y estaba realizada por Manuel Ripoll. Los actores protagonistas, Carlos Larrañaga y M^a Luisa Merlo, eran los mismos en cada episodio aunque variaban los personajes a los que interpretaban. La idea de la serie era representar las vicisitudes de las relaciones de pareja a lo largo de la historia.

En el capítulo “*La emparedada*”²¹⁹ la acción se remontaba a la Edad Media, donde un señor feudal emparedaba a su mujer para irse a las cruzadas durante ocho años. Al regresar la encontraba casi medio muerta, pero honrada como él quería. Junto a los actores protagonistas en este episodio se encontraban Encarna Paso, Rafael Navarro, Álvaro de Luna, José Moreno, J Ruiz Tejela, Miguel Moll y Félix G^a Britos. Se recurría a la recreación de tiempo pasados para recrear tópicos sentimentales.

4.3.4.15. *Telecomedia* (1974-1975)

Víctor Ruiz Iriarte volvió a repetir la misma fórmula de sus series anteriores con *Telecomedia* (1974-1975)²²⁰, dirigida y realizada por Gustavo Pérez Puig. Constaba de once episodios independientes de 30 minutos de duración²²¹. No presentaba ninguna variedad temática destacada que la diferenciase de lo que era habitual en las obras de este autor. De nuevo, el tema sentimental con su dosis de moraleja volvía a estar presente en una de sus historias. En el capítulo *El teléfono*²²², cuatro amigas iniciaban una conversación telefónica a partir de la cual se generaba un enredo que concluía con la aclaración del equívoco. En concreto, el equívoco se formaba a partir de una supuesta infidelidad del marido de una de ellas que posteriormente resultará ser falsa. Estaba interpretada por Julita Martínez, María del Puy, Concha Cuetos, María Silva y Paloma Moreno.

²¹⁸ Emitida 02/04/1973-09/07/1973 por la Primera Cadena.

²¹⁹ Emitido el 16 de abril de 1973 por la Primera Cadena a las 23:00

²²⁰ Emitida entre 12/10/1974-4/01/1975 por la Primera Cadena.

²²¹ Ese número de episodios es el que consta en la base de datos del Centro de Documentación de RTVE.

²²² Emitido el 23/11/1974 por la Primera Cadena a las 20:15.

El planteamiento del guión facilitaba la ruptura de la unidad espacial manteniendo una simultaneidad temporal al trasladarse al lugar donde se encontraban cada una de las integrantes de la conversación. Los espacios donde transcurría la acción eran cotidianos: varios salones de las diferentes casas y una oficina. El número de personajes reducido, un total de cinco. El tiempo recreado es el contemporáneo por el tipo de decoración y el maquillaje y vestuario utilizado. La mayor parte de la información en cuanto a la introducción del conocimiento de los personajes y la historia se conseguía a partir del diálogo.

Recuerda tanto en la estructura del guión como en la realización a la serie *Buenas noches, señores* (1972) de este mismo autor y realizador de la que ya hemos dado cuenta. La presentación del espacio se hace a través de un plano detalle del teléfono y un *zoom* combinado con una panorámica que nos presenta al primer personaje (Imágenes 439, 440).



Imagen 439



Imagen 440

Desde el punto de vista de la realización, ésta es sencilla en lo relativo a la puesta en escena, con poco montaje interno y escasa variación en la planificación. Las cuatro amigas aparecen sentadas durante casi todo el tiempo. El encuadre es en plano medio al inicio y poco a poco, mientras se va haciendo mayor el equívoco, se va cerrando hasta primeros planos, una planificación que acompaña el desarrollo narrativo de la historia (Imágenes 441 a 450). Si alguna se levanta siempre se justifica por la acción mostrándose en plano americano y siguiendo su movimiento con una panorámica aunque no hay muchos movimientos de cámara, tan sólo pequeños reencuadres.



Imagen 441



Imagen 442



Imagen 443



Imagen 444



Imagen 445



Imagen 446



Imagen 447



Imagen 448



Imagen 449



Imagen 450

Como vemos, está presente la herencia propiamente cinematográfica en la que se respetan las reglas de continuidad relativa al mantenimiento de las posiciones dentro del encuadre para facilitar la comprensión espacial de la escena. Cada vez que se inicia la llamada un personaje aparece a la izquierda del encuadre y el otro a la derecha manteniéndose así durante todos los cambios de plano.

4.3.4.16. *Suspiros de España* (1974-1975)

Esta serie fue la última que Jaime de Armiñan realizó en soporte electrónico²²³. Seguía utilizando su fórmula de 13 episodios independientes treinta minutos de duración con cuatro actores principales de carácter fijo que interpretaban a personajes diferentes en cada capítulo: Irene Gutiérrez Caba, Antonio Ferrandis, Mercedes Alonso y Juan Diego. Exponía los caracteres de su sociedad coetánea. Cada episodio era un suspiro y el *Primer suspiro* tenía lugar durante un velatorio. Fue un episodio muy bien valorado por el crítico de ABC, Enrique del Corral, en lo que respecta al guión, la realización, de Jesús Yagüe y la dirección de actores (ABC, Domingo 20 de octubre de 1974, p.75).

Como ya era habitual en este autor, continuaba contando con la colaboración en la música de *Vainica doble*.

²²³ Emitida 11/10/1974-10/01/1975 por la Primera Cadena.

4.3.5. Originales seriados con continuidad narrativa (1964-1968)

4.3.5.1. *Pobre diablo* (1964-1965)

Naturalmente los períodos no son compartimentos estancos y en los primeros años de la etapa estudiada existe continuidad en algunos programas que ya se habían dado en la etapa anterior. Es el caso de la serie *Pobre diablo* (1964-1965) de Manuel Pombo Angulo con capítulos de media hora de duración que se emitió también en 1965 bajo la dirección y realización de Marcos Reyes Andrade. Estaba interpretada por Felix Navarro. Uno de sus capítulos fue *Pantomima de payasos* sobre el circo, en particular sobre la vida complicada de uno de los trapecistas (*Tele Radio*, nº 374, 22-28 de febrero, 1965, p.61)

4.3.5.2. *Tú tranquilo* (1965)

Noél Clarasó junto a sus series antológicas también llevó a cabo experiencias con series de continuidad de personajes. Es el caso de la serie *Tú tranquilo* (1965)²²⁴ dirigida y realizada por Ricardo Blasco de media hora de duración e interpretada por Antonio Garisa. Este actor era uno de los cómicos de la época que contaba de manera habitual con papeles en el cine y el teatro. En este caso encarnaba al personaje de Blas Grillo, de 43 años soltero y sin compromiso. Tenía un ama de llaves que lo cuidaba. Como ya había ocurrido con otra serie de este autor, se publicaba fragmentos de guión en la revista *Tele Radio* (*Tele Radio*, nº 384, 3-9 mayo, 1965, p. 63). A través de ellos y dado que no se conserva ningún documento audiovisual vemos que utilizaba un modelo de presentación con la mirada directamente a cámara del personaje explicando la situación a partir de la cual arrancaba el capítulo al espectador.

4.3.5.3. *Hermenegildo Pérez para servirle a usted* (1966)

Hermenegildo Pérez para servirle a usted (1966)²²⁵ fue otra serie de Noel Clarasó de trece episodios de 30 minutos y realizada por Pedro Amalio López. En ella se contaban las historias de un joven periodista que utilizaba todos sus encantos para poder acceder a la información. Se trataba de otro personaje soltero y sin compromiso esta vez interpretado por Carlos Larrañaga. El resto de actores variaba en cada episodio. En el primero que llevaba por título *Un guión de cine*, junto a Larrañaga, estaban María

²²⁴ Emitida entre el 08/05/1965-25/09/1965 por la Primera Cadena a las 21:00.

²²⁵ Emitida entre el 01/07/1966-23/09/1966 por la Primera Cadena a las 23:15.

Dolores Díaz, José María Caffarel y Pilar Puchol (*Tele Radio*, nº 444, 27 junio-3 julio p.25). Enrique del Corral, crítico de ABC a propósito de este episodio señalaba como positivas las claves de humor que estaban presentes y como negativa la excesiva sobreactuación de Larrañaga y la dirección y realización demasiado teatral (ABC, Domingo 3 de julio de 1966, p.111).

4.3.5.4. *Dichoso mundo* (1966-1967)

De nuevo Noel Clarasó aportó esta serie de 27 capítulos de 30 minutos de duración esta vez para la Segunda Cadena. Estaba realizada por Carlos Jiménez Bescós, poco habitual en este tipo de espacios como se puede comprobar al repasar los diferentes realizadores de las series hasta el momento. Estaba interpretada por Conchita Montes.

4.3.5.5. *Angelino Pastor* (1967)

En este año Manuel Pombo Angulo regresó a TVE con la serie *Angelino Pastor* (1967) formada por 24 episodios de 45 minutos cada uno. Estaba realizada por Cayetano Luca de Tena. Contaba la historia en clave de humor de la llegada de Angelino al cielo. Una vez allí no está anotado en el registro de ángeles y debe volver a la tierra para hacer cursillos de Formación Profesional acelerada al tiempo que le ocurren numerosas historias. Estaba interpretada por Juanjo Menéndez.

4.3.5.6. *El Séneca* (1967-1970)

También 1967 fue el año en el que se estrenó una de las series más exitosa por el enorme calado popular que tuvo su personaje. Estamos hablando de *El Séneca* (1967-1970) de José María Pemán que se prolongó durante tres temporadas con un final forzoso tras la muerte repentina del protagonista, el actor Antonio Martelo. El Séneca, capataz de una viña andaluza, era un personaje imaginario que utilizaba el autor en algunos artículos de prensa que llevaban el nombre del personaje en el título y que había comenzado a utilizar durante los tiempos de guerra y postguerra (Martínez Puche, 1998, p.10). Los guiones de la serie se enmarcaban dentro de línea del costumbrismo con influencias de los Álvarez Quintero y la clave estaba en el uso de unos diálogos con chispa que incorporaban cierta crítica de las costumbres y la política a través de los que se podía decir un poco más de lo permitido habitualmente por la censura (Baget, 1993, p.194).

Como el propio Pemán ponía de manifiesto “el acento vaporoso de la más Baja Andalucía es una herramienta para la emisión de pensamientos sin tacha, o al menos sin tachadura” (Pemán, en Martínez Puche, 1998, p.10). De ahí que rozara los límites de lo que se podía considerar censurable en la época amparándose en el recurso del humor castizo del personaje. Para encarnar a Séneca, Pemán no recurrió a ninguno de los actores del repertorio habitual de TVE sino que buscó a un actor desconocido en la pequeña pantalla pero con experiencia teatral que ya había colaborado con él en una de sus comedias teatrales *El río se entró en Sevilla* y que había pasado muchos años en América trabajando en zarzuelas.

La serie comenzó realizándose en soporte electrónico de dos pulgadas pero en la tercera temporada ya se filmó permitiendo al guión “mayor movimiento de escenas y exteriores” (Martínez Puche, 1998, p.10). Lamentablemente, no se conserva en el archivo de RTVE ningún capítulo completo, tan sólo unos fragmentos de un par de ellos en soporte electrónico, en concreto, fragmentos de los capítulos *El Séneca y la obsesión* y *El Séneca y el secreto* realizados por Cayetano Luca de Tena. Estilísticamente, y desde el punto de vista de la realización, iba acorde con muchas de las series de la época sin aportar nada destacable tal y como se puede observar con el análisis de los minutos conservados que se han podido visionar de *El Séneca y la obsesión*. Se conservan aproximadamente 15 minutos que incluyen los títulos de crédito finales, muy sobrios, sobre fondo negro y letra blanca que aparecen y desaparecen por disolvencia mientras suena de fondo una guitarra flamenca.

La acción de ese fragmento se resolvía en dos escenas: el patio de la casa de Séneca y el casino. Entre ambas quedaba marcada una elipsis temporal clara que además nos venía a confirmar el trabajo de montaje. No obstante, teniendo en cuenta la predominancia de la palabra en los guiones requerida por las características del personaje, lo visto en cuanto a realización presenta gran sencillez. Sirva como ejemplo estos *frames* que ilustran la disposición de las cámaras.

En ambas secuencias se puede apreciar la disposición teatral de los personajes, de manera casi frontal a la cámara, con tiros cruzados, planificación que se repite en las dos secuencias (Imágenes 451 a 456).

Secuencia- Patio casa Séneca.



Imagen 451



Imagen 452

Secuencia- Casino/Bar



Imagen 453



Imagen 454



Imagen 455



Imagen 456

4.3.6 Originales seriados con continuidad narrativa (1968-1975)

4.3.6.1. *Detrás del telón* (1968)

Ya en 1968 llega a la pequeña pantalla *Detrás del telón* (1968) una serie de trece capítulos de media hora de duración escrita por Jaime Salom y realizada por Gustavo

Pérez Puig y Cayetano Luca de Tena. Estaba interpretada por Fernando Guillen y Gema Cuervo en la que daban vida a un matrimonio de actores, Marta y Carlos. En la revista *Tele Radio* estaba reseñada como una serie de trama sencilla y de argumento simple, una comedia en la que se contaban los diferentes problemas de un matrimonio (*Tele Radio*, nº 551, 15-21 julio, 1968, p.5).

4.3.6.2. *Cristina y los hombres* (1969)

En 1969, regresó Noel Clarasó con una serie bastante diferente a las que venía realizando hasta entonces en lo que a temática se refiere, *Cristina y los hombres* (1969)²²⁶. Era una serie de 13 capítulos de media hora de duración protagonizada por Elena Mª Tejeiro y realizada por Esteban Durán. En ella se trataban las relaciones de una mujer con diferentes hombres y su forma de entenderlos. Se pretendía proyectar en la protagonista el modelo de mujer moderna que ha alcanzado la igualdad con el hombre en lo sentimental. Es lógico que en plena etapa del desarrollismo, con los profundos cambios sociales en la estructura familiar y la incorporación de la mujer al trabajo, se hiciera una serie de estas características aunque ninguna trataba tan explícitamente la relación de una mujer soltera y sus coqueteos con diferentes hombres. En *Tele Radio* la definían como lo que en teatro se entendía como “alta comedia” cargada de picardía, chispeante y con mucho atractivo visual. (*Tele Radio* nº 593, 5-11 mayo, 1969 p.34). En el reparto figuraban también como actores fijos Carlos Lemos, Alejandro Ulloa y Alicia Hermida. Según relata su realizador Esteban Durán, esta serie se cuidó bastante y se hizo un esfuerzo por hacer un decorado mejor que el de las series que se hacían habitualmente en las que se solía reutilizar lo ya existente²²⁷. El vestuario también se convirtió en un aspecto destacado de la serie con respecto a lo que se hacía de manera habitual.

Según cuenta Alicia Hermida, cuando en las series había que vestir con ropa de la época, eran los propios actores los que llevaban su ropa, sin embargo, para este caso, la ropa de Cristina se encargó a un modisto de la época y tenía uno o varios trajes para cada capítulo, algo que se hace notar desde las imágenes del genérico. En éste, la protagonista disponía de tres vestidos a lo largo del capítulo.

²²⁶ Emitida desde el 02/07/1969-15/10/1969 por la Primera Cadena.

²²⁷ Entrevista a Esteban Durán y a Alicia Hermida en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/memories-de-la-tele/memories-tele-cristina-hombres/1047565>

El genérico mezclaba imágenes rodadas en cine con imágenes en soporte electrónico. cierta novedad con respecto a algunas de las series coetáneas realizadas en soporte electrónico que recurrían a cartones con dibujos o foto fija (Imágenes 457, 458).



Imagen 457



Imagen 458

Las que estaban rodadas en cine eran exteriores en los que aparecía Cristina caminando por la calle, riendo, perseguida por varios hombres y la imagen se congelaba en el mismo momento que aparecía cada crédito utilizando diversos efectos de alejamiento y acercamiento. La parte de imágenes tomadas en soporte electrónico tenía un pequeño trabajo de puesta en escena en la que los protagonistas se mostraban sobre una pared neutra de uno en uno jugando con la colocación en diferentes puntos del encuadre. Primero aparecía Cristina cerca del borde izquierdo del encuadre dejando aire por la derecha, espacio que se aprovechaba para poner el nombre del capítulo. La misma cámara, sin corte, hacía una panorámica de derecha a izquierda hasta que mostraba al siguiente personaje.

Esta vez, la colocación del mismo era hacia la derecha del encuadre dejando aire a la izquierda para introducir el nombre del actor, luego se volvía a repetir lo mismo hasta completar a los tres personajes principales.

El capítulo visionado llevaba por título *Un problema de amor*²²⁸. Estaba interpretado por Elena M^a Tejeiro, Alicia Hermida y Gloria Roig como personajes fijos de la serie. En cada capítulo variaba el intérprete masculino, en este caso era Gabriel

²²⁸ El capítulo se visionó en el Centro de Documentación de RTVE sin poder extraer imágenes para ilustrar al completo el análisis. Las que hemos utilizado aquí corresponden a un documental disponible en la web de RTVE en el que se mezclan imágenes de diferentes episodios: www.rtve.es/alcarta/videos/memories-de-la-tele/memories-tele-cristina-hombres/1047565

Agustí. Contaba en este caso la relación de Cristina con Federico con el que queda varias veces para intentar desenamorarlo.

El guión recogía un número elevado de secuencias, diez en total, rompiendo por tanto en numerosas ocasiones la unidad espacio temporal. La acción transcurría toda en interiores en la casa de Cristina, en diversas estancias (salón, habitaciones y cocina) y en diversos bares. A pesar de que las series de Armiñán eran en cierta medida algo parecida

Desde el punto de vista de la realización, pudimos observar que la puesta en escena en este caso seguía teniendo cierto componente teatral en lo que respecta a la colocación casi frontal de los personajes (Imágenes 459 a 462) aunque se trabajaba con pistas de profundidad (Imagen 463) y con la composición de los planos mediante el acercamiento y el alejamiento de los personajes a la cámara. También destacaba el uso de los *travellings* y el trabajo en la iluminación para destacar a Cristina por encima del resto de personajes.

Por otro lado presentaba un uso destacado de la banda sonora tanto en lo que respecta a la música diegética (en los bares) como en los efectos sonoros no diegéticos que acompañaban algunas de las reflexiones de Cristina sobre los hombres.



Imagen 459



Imagen 460



Imagen 461



Imagen 462



Imagen 463

4.3.6.3. *Pajareando* (1970)

Pajareando (1970)²²⁹ era una serie de trece capítulos para la primera cadena de 30 minutos de duración escrita por Gonzalo Azcárraga y Domingo Almendros y protagonizada por el humorista Andrés Pajares. La realización corría a cargo del propio Domingo Almendros. Pretendía llegar a todos los públicos a través del humor y en palabras de sus creadores, sus guiones estaban basados en el humor siempre que no se apoyara en “política ni en religión, sino en los vicios y virtudes del hombre que son eternas” (*Tele Radio*, nº 642, 13-19, abril, 1970, p.35). Las especificaciones sobre política, religión y vicios lo dicen todo sobre las limitaciones que en cierta medida los autores se autoimpondrán a la hora presentar sus trabajos. El nexos de cada uno de los capítulos era una agencia de investigación privada pero a la española y el investigador privado era el humorista Andrés Pajares. El esquema de la serie se estructuraba según sus autores en situaciones que motivaran el humor más que en el humor de un chiste. En el desarrollo de cada capítulo intervenían otros actores de tono humorístico. Las características más peculiares de la serie residen en que estaba hecha por dos guionistas y que se realizó específicamente para el lucimiento del protagonista (*Tele Radio*, nº 642, 13-19, Abril, 1970, p.35).

4.3.6.4. *Bajo el mismo techo* (1970)

En 1970 se emitió por la primera cadena *Bajo el mismo techo* (1970)²³⁰ de José Luis Martín Vigil, sacerdote jesuita y novelista bajo la realización de Pedro Amalio López. A pesar de ser una serie que a priori contaba con mayor número de capítulos, finalmente sólo se emitieron nueve entre octubre y diciembre de 1970. Aún así, tuvo

²²⁹ Emitida desde 25/04/1970 por la Primera Cadena a las 16:00

²³⁰ Emitida entre el 15/10/70-17/12/70 por la Primera Cadena a las 21:40

bastante repercusión, pues se publicó el libro con los guiones²³¹ y a su vez, en *Tele Radio* se publicaba una parte del guión acompañada de imágenes fijas de distintos momentos de la serie en la sección llamada *Fotonovela* (*Tele Radio*, nº 676, 7-13 diciembre, 1970, pp.1-8).

La duración de cada capítulo oscilaba entre los 25-30 minutos y en ellos se trataban los problemas del día a día de los Montalbán, una familia española que procedía del campo y que se había afincado en la ciudad con cuatro hijos y una asistenta.

El motor principal de la serie era la relación entre los padres y los hijos. Los padres representaban cierto conservadurismo que chocaba con los nuevos horizontes de sus hijos con edades comprendidas entre los 15 y 23 años. Utilizando la descripción que Martín Vigil hacía de sus personajes, el padre, Elías, de 55 años e interpretado por Antonio Ferrandis era de clase media y contable de profesión. Se mostraba poco tolerante con buena parte de las acciones de sus hijos pero en realidad solo como una pose. Irene Gutiérrez Caba daba vida a Pilar, la madre comprensiva que vivía como suyos los problemas de sus hijos. La hija mayor de 23 años, interpretada por Silvia Tortosa, tenía las cosas muy claras sobre la independencia y su hermano Fernando (Emilio Gutiérrez Caba) de 21 años estudiaba ingeniería y era el más escéptico y rebelde de la familia. Los dos hijos menores, Reyes (M^a Teresa Montoya) de 17 años, estudiante, divertida y afectuosa y Toni (Alfredo Alva) el pequeño, de 15 años desenfadado pero muy noble (Martín, 1971, p.4).

En el capítulo visionado que lleva por título *La bofetada del año*, el padre anuncia que el jefe y su mujer vendrán a cenar al día siguiente. La noticia no agrada demasiado a sus hijos que piensan que el jefe es un engreído pero parece ser que éste le ha prometido darle una sorpresa y todos creen que probablemente será el aumento de sueldo que su padre había solicitado. Al día siguiente comienzan los preparativos para la cena, con las mejores recetas y diferentes platos y se manifiesta el nerviosismo hasta la llegada de los invitados. Durante la cena, el hijo mayor, más descarado, pregunta sobre la sorpresa pero el jefe prefiere dejarla para comunicarla en la oficina al día siguiente. Sin embargo la sorpresa no resulta ser lo esperado por la familia. Lo que el jefe le tenía reservado era

²³¹ Véase: Martín, J.L. (1971). *Bajo el mismo techo*, Barcelona: Juventud.

que se ocupara de enseñar el oficio a su hijo que se iba a incorporar a la empresa en breve. A pesar de ese desengaño la vida de la familia continua.

El tiempo de la historia era de tres días y se desarrollaba en varios espacios, la casa familiar como espacio principal con el salón y la cocina, el despacho del jefe y el patio de la casa de los Montalbán (Imágenes 464 a 467).



Imagen 464



Imagen 465



Imagen 466



Imagen 467

Para ser un autor con poca experiencia televisiva, la concepción del guión de Martín Vigil era bastante dinámica, propia sin duda de su formación como novelista que le permitía incorporar elipsis y hasta *flashbacks*. En ese sentido, la multiplicación de espacios y los cambios temporales es el rasgo más destacado de los guiones de la serie.

La presentación de los diferentes espacios se realiza utilizando las fórmulas habituales, en un caso una panorámica combinada con un zoom para el salón familiar y el plano general y la fragmentación en planos más cortos. La planificación de nuevo sigue los patrones habituales de uso de planos medios con distintas variaciones y planos de conjunto motivados por el número de personajes que intervienen. Los primeros o los primerísimos primeros planos no son muy abundantes debido en parte a que no hay elevada carga dramática que lo justifique salvo en los momentos finales. Tras la

decepción, la vida de la familia continua con más fuerza y así se apoya con la imagen (Imagen 468).



Imagen 468

Lo más destacado de la realización es la organización de la planificación en las escenas en las que aparece un número elevado de personajes. Cuando aparece la familia al completo, se presentan agrupados por zonas: la mesa y dos sofás.

En las siguientes imágenes, los padres de pie por un lado junto a la mesa, tres de los hijos en un sofá y los dos más pequeños en otro. Estas zonas se mantienen a lo largo del episodio con independencia de los personajes que los ocupen y la variedad de escalas utilizadas que oscilan entre los planos conjuntos y los medios o medio largos (Imágenes 469 a 474).



Imagen 469



Imagen 470



Imagen 471



Imagen 472



Imagen 473



Imagen 474

Por otro lado, desde el punto de vista de la puesta en escena, destaca el alejamiento de la concepción teatral a modo de caja italiana para mostrar zonas que ocupan el lugar de la cuarta pared. Un ejemplo de ello lo podemos observar en los planos anteriores donde la mesa ocuparía el lugar del espectador teatral cuando la escena transcurre en la zona de los sillones y lo mismo en el caso contrario.

Igualmente se percibe una clara evolución en la concepción de la puesta en escena a la hora de presentar a los personajes sentados alrededor de la mesa mostrándolos de espaldas a cámara (Imágenes 475, 476, 477).



Imagen 475



Imagen 476



Imagen 477

4.3.6.5. *Remite Maribel* (1970)

De nuevo Alfonso Paso en 1970 repite con otra serie para la primera cadena en horario nocturno: *Remite Maribel* (1970)²³² dirigida por Eugenio García Toledano. Estaba formada por 12 capítulos cuya duración oscilaba entre los 25-30 minutos. El personaje principal y eje de la serie era Maribel interpretado por Tina Saiz, que actuaba como nexo de unión de los diferentes capítulos en el que iban variando los distintos personajes y escenarios. La serie contaba las diferentes situaciones que le ocurrían a una chica de pueblo que se iba a la ciudad como chica de servicio. En ese sentido la serie está más vinculada a la realidad social que otras que en un ejercicio de abstracción no concretan el marco espacio-temporal en el que se desarrollan.

En el episodio *Como de la familia*²³³, Maribel escribe a su pueblo para dar noticias de su nueva casa. Allí la tratan como si fuera un miembro más de la familia y aunque la situación tiene sus ventajas, pronto se convierte en un inconveniente porque siempre que en la familia existe algún problema o enfrentamiento, cada miembro de la familia acude a contarle su versión. En este contexto Maribel se convierte en un paño de lágrimas hasta que finalmente decidirá cambiar a otra casa. Acompañaban a Tina Sainz en este episodio Valeriano Andrés, María Luisa Ponte, Lolita Losadas.

La acción se desarrollaba en diferentes espacios de la casa en la que trabaja (salón y habitación de Maribel) y contaba con cuatro elipsis temporales introducidas cada vez que un personaje acude a la buscar el consejo de Maribel.

Esta serie tuvo una acogida desigual por parte de la crítica, en el primer capítulo Enrique del Corral desde el diario ABC, señala:

²³² Emitida entre 01/07/1970 y el 14/10/1970 por la Primera Cadena a las 21:30.

²³³ Emitido 01/07/1970.

(...) El “estilo Paso” aparece en seguida SIC en la acción y el diálogo; hay “carga” de humor y de aleccionamiento, incluso. Hay sobre todo, oficio y, en hora buena, conocimiento de los recursos de la televisión como medio expresivo, con el que en otras ocasiones no anduvo muy unido el señor Paso. Enrique del Corral, (ABC, 5 de julio de 1970, p.68).

Era la típica serie de humor y muy similar en tono a las obras que el autor realizaba en el teatro. Sin embargo en *Tele Radio* se recogía la siguiente crítica de J.J. M Otero del diario El comercio Gijón:

“La serie «Remite Maribel» que escribe el polifacético Alfonso Paso, continua una línea que no nos convence. Consideramos que se insiste y persiste en desdibujar la realidad y ello nunca es bueno, aunque el humor pueda aminorar la negatividad de la cuestión. En el guión «Terrible Eulalia» se usó en demasía de la falsedad y del poco gusto. En cuanto a la realización, dirección e interpretación el acierto presidió las mismas. (*Tele Radio*, nº 669, 19-25 octubre, 1970, p. 39).

En lo que respecta a la realización, no hay aspectos destacados por su originalidad. La presentación se realiza a través del uso del plano general y la fragmentación en planos más cortos para cubrir a los personajes por zonas o bien, partiendo de un plano detalle, el de la carta y abriendo hasta mostrar el espacio con *zoom out*. La planificación es estándar a lo largo de todo el capítulo con planos americanos o medios largos para los personajes que están de pie y planos medios cortos o primeros planos si están sentados conversando (Imágenes 478 a 491).



Imagen 478



Imagen 479



Imagen 480



Imagen 481



Imagen 482



Imagen 483



Imagen 484



Imagen 485



Imagen 486



Imagen 487



Imagen 488



Imagen 489



Imagen 490



Imagen 491

El único aspecto que introduce un elemento distintivo dentro de la realización es el uso de un encadenado para marcar una de las elipsis temporales (Imagen 492).



Imagen 492

4.3.6.6. *Visto para sentencia* (1971)

Visto para sentencia (1971)²³⁴ era una serie de 25 episodios de emisión semanal y de 43 minutos de duración. Es, junto a *Las doce caras de Eva*, una de las series con capítulos de mayor duración del periodo. La autoría del guión y del argumento era

²³⁴ Emitida entre 26/04/1971-11/10/1971 por la Primera Cadena.

compartida entre Carlos Muñoz y Ricardo Abella, cuando lo habitual era que esta responsabilidad recayera en autor único. En este caso Ricardo Abella era juez que actuaba en calidad de asesor. Estaba realizada por Alfredo Castellón e interpretada por Javier Escrivá en el papel del fiscal Luque que cada semana lleva a cabo una investigación y un juicio oral. El resto del reparto fijo estaba formado por Francisco Piera, José M^a Escuer y Luis Prendes y junto a ellos en cada capítulo otra serie de actores que encarnan a los protagonistas del caso que será objeto de juicio. En lo que respecta a la temática, pocas series habían abordado hasta entonces una profesión relacionada con la justicia. Y en lo que respecta a la estructura narrativa presenta una novedad que no aparecía en otras series de la época y era el uso del recurso del pregenérico en el que se presentaba la situación principal para pasar al genérico que posteriormente daría paso al resto del episodio.

En el capítulo *La deliciosa muerte*²³⁵ se contaba la historia de Pelayo Rodríguez, un agente de la empresa norteamericana *The nice death* que vende pompas fúnebres al estilo americano con fiesta, comida, y música. Tras su faceta profesional se va presentando su vida personal. El hombre tiene una doble vida, con dos familias, una en Barcelona y otra en Madrid y con las dos vive felizmente sin que ninguna mujer conozca de la existencia de la otra. Al final es descubierto y su caso llevado a juicio. En esta ocasión, junto a los actores fijos formaban el reparto Valeriano Andrés, Estanis González, Miguel Ángel, Asunción Villamil y Rosa Gorostegui.

Desde el punto de vista de la realización, la planificación es bastante estándar siguiendo el modelo del montaje continuo y analítico con el uso de un plano conjunto para presentar la situación y posteriormente fragmentar la acción en planos más cortos.

Lo más destacado es la realización de un *travelling* lento al comienzo que le permite cambiar el posicionamiento de cámara para poder componer los escorzos y planos más complejos de componer. La transición más utilizada es el corte (Imágenes 493 a 496).

²³⁵ Emitido el 28/06/1971.



Imagen 493



Imagen 494



Imagen 495



Imagen 496

Como podemos observar, la puesta en escena huye de la disposición frontal de los personajes pudiendo emplear planos con escorzo y mostrar partes del decorado que ocuparían la zona de la cuarta pared. En ese sentido se repite esta disposición en diversas secuencias (Imágenes 497, 498).



Imagen 497



Imagen 498

La segunda escena se introduce mediante una elipsis temporal en la que muestra uno de los entierros que organiza la empresa donde la gente baila y, más que un entierro, es una fiesta. En ella, la planificación para mostrar el espacio es diferente, justo al

contrario de la primera. Utiliza una sucesión de planos cortos que ayuden a componer el espacio global y finalmente mostrar un plano general del mismo (Imágenes 499 a 502).



Imagen 499



Imagen 500



Imagen 501



Imagen 502

A partir de esa escena comienza el genérico aprovechando que los personajes presentes salen de la estancia continuando con la celebración y la cámara lo registra con múltiples imágenes de exteriores, rodadas en cine. De ello se deduce un cierto cuidado en la producción de la serie al hacer a propósito esta parte del genérico para cada capítulo y además rodado en cine. Al tratarse del genérico, no era necesario el registro de sonido directo, lo que en ese sentido aligeraba los tiempos de producción que normalmente eran necesarios con este soporte. Se diferenciaba, por tanto, de la gran mayoría de genéricos de la época que solían estar resueltos con montajes de imágenes fijas, tanto fotográficas, como de dibujos con la excepción del utilizado en la serie *Cristina y los hombres* (1969) de la que se ha hablado anteriormente (Imágenes 503 a 506).



Imagen 503



Imagen 504



Imagen 505



Imagen 506

El capítulo presenta variedad de espacios, hasta nueve en total: despacho cliente, despacho empresa, la fiesta fúnebre, casa esposa 1, casa esposa 2, la oficina de la empresa, el exterior de la empresa, el juzgado y la antesala donde el fiscal tiene su estancia. Además de la variedad de escenarios, podemos mencionar la presencia de elipsis temporales. En el desarrollo del capítulo, aparece un único exterior rodado en cine, al margen de los utilizados en el genérico rodado en cine.

Y donde mejor podemos apreciar el trabajo de puesta en escena y el posterior montaje que se aleja en su concepción global de parámetros teatrales es en la escena del juicio. En ella el espacio se muestra desde diversos puntos de vista siendo la cámara la que cambia de posición para mostrarlo, rompiendo la “cuarta pared”.

Queda clara la situación geográfica del acusado y del fiscal posicionados uno frente al otro y la del resto de personajes incluyendo las reacciones del público asistente (Imágenes 507 a 511).

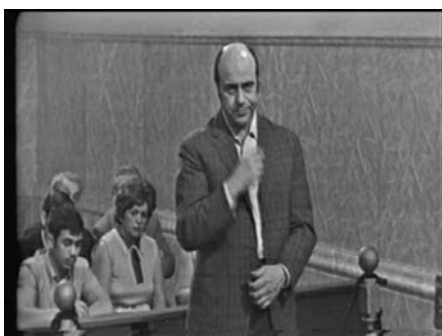


Imagen 507



Imagen 508



Imagen 509



Imagen 510



Imagen 511

4.3.6.7. *La tía de Ambrosio* (1971)

La tía de Ambrosio (1971)²³⁶ fue una nueva serie con guión de José Miguel Hernán dirigida y realizada por Luis Sánchez Enciso para su emisión en la Segunda Cadena. Estaba interpretada por Luis Morris y Rafaela Aparicio como protagonistas principales. Ambrosio era un solterón que no tenía experiencia con las mujeres y siempre había vivido pegado a las faldas de su tía. Quiere casarse pero tiene muchas dudas. Por su parte la tía Patro, está deseosa de casar a su sobrino y por ello no para de buscarle candidatas en todos los episodios. Los episodios siguen una línea en la que aparecen

²³⁶ Emitida entre 16/04/1971-09/07/71 por la Segunda Cadena a las 21:55.

diferentes tipos de chicas incluidas de cabaret o de alterne (el destape también llega a la televisión)

En el episodio *Tía y sobrino*²³⁷, Patro organiza una partida de cartas en su casa con la intención de que su sobrino y la hija de una de sus amigas se conozcan y pueda servir como el inicio de una relación formal. Mientras se desarrolla la partida Ambrosio y la chica salen al jardín. Extrañada por el largo silencio existente Patro mira por la ventana y los encuentra en una actitud poco decorosa. Acto seguido despide enfadada a su amiga y su hija dejando a Ambrosio en ridículo. Junto a los dos actores protagonistas, en este episodio compartían reparto Sagrario Sala, Lola Lemos y Mary González.

El planteamiento del guión es sencillo con pocos personajes y decorados. La acción transcurre en el despacho de Ambrosio y en la casa (comedor y jardín). Se produce ruptura espacio temporal (dos elipsis temporales) aunque no en menor medida que otras de las series que se emitían en ese mismo año.

Presenta las características comunes en buena parte de ellas: el predominio del diálogo y poca acción salvo movimientos de los personajes realizando pequeños desplazamientos o sentándose y levantándose.

Existe un trabajo claro de puesta en escena que busca trabajar con pistas de profundidad desde algún tiro de cámara (Imágenes 512, 513).



Imagen 512



Imagen 513

Este aspecto contrasta con otras partes en las que la teatralidad de la disposición del decorado es clara (Imagen 514) y también la colocación de los personajes en escena como podemos ver (Imagen 515) y, especialmente, (Imágenes 516 a 520) con la

²³⁷ Emitido el 16/04/1971.

colocación totalmente frontal de los personajes hacia la cámara.



Imagen 514



Imagen 515



Imagen 516



Imagen 517



Imagen 518



Imagen 519

Por lo demás, seguía una planificación clásica utilizando el plano conjunto de los dos personajes y fragmentando la acción con escorzos y planos más cortos (Imágenes 520 a 523).



Imagen 520



Imagen 521



Imagen 522



Imagen 523

Lo más llamativo como punto de vista poco habitual es el uso de planos con la cámara en altura baja que se utilizan en un par de ocasiones (Imágenes 524, 525).



Imagen 524



Imagen 525

4.3.6.8. *Una mujer de su casa* (1972)

En 1972 llega otra serie de Noel Clarasó, *Una mujer de su casa* (1972) realizada por Jaime Azpilicueta, emitida por la primera cadena en horario de sobremesa. Estaba interpretada, como era habitual en las series de este autor, por la actriz Elvira Quintillá, y daba vida a Catalina una ama de casa, valiente y decidida a la que le suceden situaciones diversas. Algunas son problemas domésticos por lo general causados directa o

indirectamente por distintos tipos de maridos y otras derivadas las amistades femeninas. Le acompañaban en el reparto otros actores diferentes en cada episodio como Teresa Hurtado, Juan Ribó, Pastor Serrado, Manuel Díaz Velasco, Rafaela Aparicio o Florinda Chico entre otros.

4.3.6.9. *Tres eran tres* (1972-1973)

Tres eran tres (1972-1973)²³⁸ de Jaime de Armiñán representó la incursión de este autor en las series con continuidad de personajes. Eran doce capítulos cuya duración oscilaba entre los 24- 28 minutos de duración emitidos semanalmente por la primera cadena y realizados por Jesús Yagüe. Contaba la historia de tres hermanas interpretadas por Amparo Soler Leal, Julieta Serrano y Emma Cohen que compartían piso junto a la asistente interpretada por Lola Gaos. Problemas de trabajo y amores serán la base de las historias de cada capítulo en las que la diferencia de personalidad entre cada una de ellas producirá situaciones difíciles entre ellas que sólo la hermana mayor, la más razonable, será capaz de solucionar.

4.3.6.10. *Si yo fuera rico* (1973-1974)²³⁹

Era una serie de 13 episodios también de Alfonso Paso aunque esta vez junto a Romano Villalba, el guionista de *La casa de los Martínez*. Cada capítulo tenía una duración cuya duración oscilaba entre los 25-30 minutos. Contaba con un personaje fijo y la mecánica se basaba en que cada semana el protagonista entraba en una especie de sueño donde se da rienda suelta a sus ambiciones. La realización corría a cargo de Manuel Aguado

Estaba interpretada por Antonio Garisa que representa cada vez un estereotipo: ejecutivo, torero.... Era una serie de tipos y con moraleja, ya que al dar rienda suelta a sus ambiciones, le sucedían múltiples contratiempos de manera que al despertar, sentía alivio de que todo fuera como siempre. Según el propio autor, lo que quería transmitir con la serie era el mensaje “Ambiciosa, pero confórmate” (*Tele Radio*, nº 790, 12-18 febrero, 1973, p.26). El capítulo que llevaba por título *Torero*²⁴⁰ y que ha sido visionado para la investigación, estaba interpretado por Rafael L. Somoza, Rogelio Madrid, M^a Dolores

²³⁸ Emitida entre 20/12/72- 14/03/73 por la Primera Cadena a las 22:00.

²³⁹ Emitida entre 7/11/73-20/02/74.

²⁴⁰ Emitido 16/01/74 por la Primera Cadena.

Díaz, José Morales, Modesto Blanch, Juan de Haro, Felix García Britos, Raquel Orduño, Anastasio Campoy y Antonio Gabalera.



Imagen 526

En él, a partir de una noticia en el periódico sobre una corrida de toros, el personaje comienza a compartir reflexiones con su secretaria sobre todo lo que entiende de toros y lo feliz que sería si fuese torero (Imagen 526). Comienza a imaginar su vida como torero y resulta ser mucho más complicada de lo que parece no sólo por tener que enfrentarse al toro superando su miedo sino por enfrentarse al público. Finalmente decide que prefiere quedarse en su vida actual con su trabajo y con su familia y no siendo torero a pesar del éxito y el dinero.

La historia se desarrollaba en tres escenarios distintos: la oficina, la plaza de toros recreada en el interior del estudio y la enfermería de la plaza. Además cuenta cuatro elipsis temporales por lo que rompía claramente la unidad espacio-temporal.

En lo que respecta a la realización, lo más destacado del capítulo es la secuencia de la plaza de toros. La disposición es claramente teatral respetando la cuarta pared al igual que la colocación de los personajes. Obviamente, y dado que era una recreación en estudio, se juega todo el rato con las miradas al fuera de campo así como con el sonido para construir todo lo acontecido. En ese sentido, el peso del diálogo y de la interpretación es claro (Imágenes 527 a 530).



Imagen 527



Imagen 528



Imagen 529



Imagen 530

La cámara estaba colocada sobre una grúa que permitía tomar, tanto los planos cortos del torero, como los del público utilizando un zoom *in* (Imagen 531).



Imagen 531

La secuencia de la enfermería, la que más carga dramática tiene, está resuelta con primerísimos primeros planos mientras el personaje reflexiona sobre que no merece la pena arriesgar la vida por ello (Imágenes 532, 533).



Imagen 532



Imagen 533

4.3.6.11. *Silencio, estrenamos* (1974)

Tras siete años de ausencia, y por voluntad de Narciso Ibáñez Serrador al frente de la jefatura de programas, regresó Adolfo Marsillach a TVE con la serie *Silencio, estrenamos* (1974)²⁴¹ (*Tele Radio*, nº 842, 11-17 febrero, 1974, p.19). Se trataba de un retorno a la fórmula con la que tanta aceptación consiguió en sus primeros trabajos para la pequeña pantalla como *Silencio, se rueda*. Era una serie de 16 episodios de 30 minutos de duración realizada por Pilar Miró.

Contaba las vicisitudes de un autor teatral para poder estrenar una obra en España manteniendo como era habitual en él, un espíritu crítico. Estaba interpretada por el propio Marsillach, que encarna al autor que pretende escribir y estrenar su obra de teatro y junto a él, Amparo Baró presente también en el resto de capítulos como la sufrida esposa del autor. El resto del reparto o bien se repetía en algunos casos o variaba en cada episodio. Algunos de los intérpretes fueron Gloria Muñoz, Felix Rotaeta, Fernando Chinarro, Blanca Sendino, Tomás Blanco, Raúl Sender, Antonio Iranzo, Agustín González.

El capítulo primero de la serie es el que hemos visionado para la investigación. Como era costumbre en sus series, comenzaba con una presentación en el que anticipaba el contenido de la serie y pedía perdón anticipadamente por todo lo que va a contar, fueran vicios o virtudes. Esto lo hacía dirigiéndose al espectador y mirando a cámara mientras se paseaba por los decorados del plató haciendo evidente toda la maquinaria de preparación de la serie (Imágenes 534, 535).

²⁴¹ Emitida entre el 17/04/1974-02/10/1974 por la Primera Cadena.



Imagen 534



Imagen 535

A lo largo del capítulo la voz de un narrador, en este caso el propio Marsillach, iba describiendo aspectos de la situación de los escritores de teatro en España y guiaba la evolución de la historia en los cambios de secuencia. Lo más destacado del guión sin duda es el texto con los comentarios y la crítica de Marsillach que aglutina todo el peso del mismo.

La historia se desarrolla en diversos espacios de la casa del autor (baños, salón, cocina, pasillo, patio, sauna y oficina). Los cambios se realizan siguiendo los patrones del montaje continuo con respeto del *raccord*, lo que demuestra el dominio de las posibilidades del montaje y la interiorización de las normas de la narrativa cinematográfica. Sin embargo, contrasta con la simplicidad presente en la realización en lo que respecta a la puesta en escena. Ésta es bastante repetitiva en las diferentes secuencias, con el uso de un plano general o conjunto que actúa como plano de situación y la posterior fragmentación en planos medios (Imágenes 536, 537, 538). Por lo general, el decorado enmarca la acción en tres paredes con los personajes en el centro, colocados de manera frontal o de perfil a cámara para permitir los tiros de cámara cruzados (Imágenes 539 a 543). La cámara está quieta y son los personajes los que se trasladan por el decorado y es el *zoom* el que cambia la escalaridad del plano y las panorámicas siguen su desplazamiento. No hay presencia de escorzos y se respeta en todo momento la cuarta pared.



Imagen 536

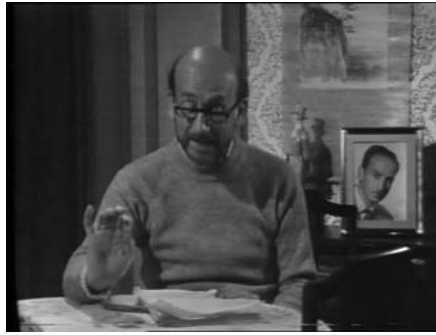


Imagen 537



Imagen 538



Imagen 539



Imagen 540



Imagen 541



Imagen 542



Imagen 543

4.3.6.12. *Los maniáticos* (1974)

Los maniáticos (1974)²⁴² de Carlos Muñoz estaba dirigida y realizada por Fernando García de la Vega, éste último un realizador poco habitual de estos espacios y con mayor experiencia en programas musicales. Era una serie de trece capítulos cuya duración oscilaba entre los 20-25 minutos y contaba el día a día de una familia española. La revista *Tele Radio* la definía como “la panorámica de una familia española moderna en la que se cruzan tres generaciones: el abuelo y su hija, el yerno y los cuatro nietos”. (*Tele Radio*, nº 845, 4-10 marzo, 1974, p.12).

El nombre de la serie derivaba de una característica sobresaliente de los dos personajes sobre los que pivotaba la serie, el abuelo y el yerno: las manías. El primero era un maniático del silencio y la tranquilidad. Cansado de la vida moderna, le molestaba el ruido y al enviudar aísla la casa, quita los timbres y prescinde de la radio y la tele hasta que su hija se va a Madrid, donde él vive, porque han trasladado a su marido y llega con cuatro hijos. El segundo es un amante de la música, la inquietud y el ruido lo que creará numerosos enfrentamientos entre ambos. José Sazatornil encarnaba a Don Jonás, el abuelo, su hija y madre de familia estaba interpretada por M^a José Alfonso y Pedro Valentín en el papel de yerno. Florinda Chico interpretaba a la criada y los niños cuatro niños fueron Pablo del Hoyo, Marianita Santiago, Quique Espinosa y Sara Gil. En algunos capítulos aparecían otros actores de manera puntual como Ángel de Andrés puesto que además de la trama familiar, siempre había otra que de alguna manera permitía salir fuera del entorno familiar.

En el episodio *La declaración de la renta*²⁴³, visionado para la investigación, la dejadez del yerno para hacer la declaración de la renta se convierte en un problema cuando sólo queda un día para presentarla y no la tiene hecha con la consiguiente burla de su suegro. La propuesta del guión ya presentaba variedad de espacios, uno fijo, el domicilio familiar, en el que se mostraban diversas estancias (comedor, baño, habitación y despacho del suegro) y también la oficina del yerno, la casa del vecino al que acude a preguntar o la casa de un conocido amigo al que llama por teléfono (Imágenes 544 a 549).

²⁴² Emitida entre el 30/07/74-22/10/74 por la Primera Cadena.

²⁴³ Emitido el 27/08/1974.



Imagen 544



Imagen 545



Imagen 546



Imagen 547



Imagen 548



Imagen 549

En cuanto a estructura de guión es bastante parecido a los guiones de Armiñán que presentan un número mayor de situaciones de corta duración y que imprimen un mayor ritmo a la acción. En ese sentido, el uso del montaje es claro y lo aproxima al sistema de trabajo cinematográfico con el uso de los encuadres vacíos

En lo que respecta a la puesta en escena a pesar de que se persigue el trabajo con la disposición de los objetos y los personajes para crear tridimensionalidad en el espacio, no se explotan todas posibilidades de planificación siendo ésta bastante sencilla, sin el uso de escorzos y con poca variedad en la escala. Destaca el uso de *travelling* sobre grúa

para seguir los desplazamientos de los personajes y el abundante uso del *zoom* de hecho todas las secuencias presentaban el espacio a partir de un plano detalle unido a un *zoom out* que mostraba la situación en plano más abierto. Como muestra, el este inicio de la primera. A pesar de que se trabaja con una disposición para conseguir tridimensionalidad, la puesta en escena que presenta la mayoría tiene muchas más concomitancias técnicas.

4.3.6.13. *Pili, secretaria ideal* (1975)

Pili, secretaria ideal (1975) de Agustín Isern fue una de las últimas series que se produjeron y emitieron en este período. Constaba de 13 capítulos de emisión semanal de 15 minutos de duración y estaba realizada por Enrique Martí Maqueda, un realizador poco habitual en los espacios dramáticos. No era la primera vez que Agustín Isern escribía para televisión una serie de estas características y temática, ya lo hizo en la etapa anterior con la exitosa *Palma y Don Jaime*. El personaje de Pili estaba interpretado por Elena M^a Tejeiro y José M^a Prada daba vida a su jefe, Don Ramón. Junto a ellos completaban el reparto de personajes fijos Rafael Navarro y Venancio Muro. En algunos episodios se contaba con una actriz invitada. Trataba en tono de humor, los problemas y satisfacciones que surgían en la oficina. Pili era la que se encarga de resolver las dificultades que podían aparecer ocasionadas a veces por ella o por su jefe. El capítulo visionado para la investigación lleva por título *Inocencias*.

Como particularidades de la serie, cabe resaltar que el genérico estaba rodado en cine y mostraba diversas acciones que se desarrollan en exteriores. Además acompaña a las imágenes una *voz en off* que ofrece la misma información que se da a través de los créditos y que no hemos observado en ningún otro tipo de serie en soporte electrónico de este período (Imágenes 550 a 553).



Imagen 550



Imagen 551



Imagen 552



Imagen 553

Recoge la necesidad que van poco a poco teniendo estos espacios de introducir secuencias que transcurren en exteriores, especialmente en aquellos casos en que no era necesario registrar sonido directo porque son acciones que no requerían diálogo. En este caso concreto, se utilizaba música sobre las dichas imágenes. De hecho, la serie contaba con un encargado de selección musical (Imágenes 556, 557).



Imagen 554



Imagen 555



Imagen 556



Imagen 557

Capítulo 5

CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 5. Conclusiones y futuras líneas de investigación

5.1. Conclusiones

Tras la realización del trabajo de campo y en función de los objetivos propuestos, pasamos a exponer a modo de recapitulación las conclusiones derivadas del mismo.

A. **El primer objetivo** formulado planteaba la realización de un recorrido por la ficción televisiva en España y una revisión de sus formatos desde los orígenes hasta 1975 atendiendo a las circunstancias socio-históricas y tecnológicas propias del medio televisivo. En función del mismo y en lo que respecta a la influencia de dichos aspectos en la evolución de la ficción televisiva, podemos concluir lo siguiente:

1. **Los originales televisivos en soporte electrónico conforman el origen de la ficción televisiva en España. Recogen los primeros textos escritos específicamente para televisión y son, junto a los teleteatros y las telenovelas, el punto de partida del género de ficción.** Se han mantenido, con mayor o menor vigencia, desde el nacimiento del medio hasta nuestros días y, de hecho, el original en su manifestación seriada es el formato vigente en las parrillas de programación actuales aunque con sus lógicas hibridaciones. Nuestra etapa de estudio recoge el nacimiento y “la edad dorada” de los dramáticos realizados en soporte electrónico aunque también el inicio de su declive a partir de 1970. La aparición en 1965 de las Producciones Especiales, destinadas a los eventos de prestigio internacionales, supuso el eslabón que unió la ficción con el soporte cine a partir de 1969. Sólo un año más tarde, las producciones filmadas seriadas comenzaron a adquirir un gran protagonismo relegando a los dramáticos a su desaparición, en el caso de los teleteatros y las telenovelas, y a una existencia en segundo plano en el caso de los originales seriados. Éstos últimos fueron los que acabaron imponiéndose como modelo de producción típicamente televisivo frente a los únicos. En este caso, el original se presentaba como una opción de producción propia de bajo coste en busca de

una rentabilidad que encontró en su formato más modesto y su vinculación con la realidad cotidiana del hombre, su mejor baza para sobrevivir frente al predominio de los productos cinematográficos hasta la llegada de la desregulación. La nueva competencia entre las cadenas hizo necesaria la existencia de este tipo de producciones con bajo coste de producción. La evolución de la tecnología con el desarrollo de los equipos ENG de 1 pulgada, que facilitan la grabación en exteriores y el éxito en las parrillas de finales de los 80 de las comedias de situación, posibilitó de nuevo su recuperación, no exenta de renovación, en el inicio de la década de los noventa y su vigencia hasta nuestros días. Su permanencia a lo largo del tiempo, la aportación de títulos que lo respaldan, las declaraciones de sus artífices y las imágenes sobre los mismos demuestran que la actual producción de originales televisivos o telecomedias no es algo propio exclusivamente de la última década del siglo XX, ni producto de una imitación coetánea de fórmulas experimentadas en otras televisiones, ni europeas, ni americanas, sino que es consustancial al nacimiento y evolución de la televisión en España. No obstante, con ello no se quiere significar que no se haya mantenido inmutable a cambios tecnológicos ni a innovaciones narrativas procedentes de creaciones ajenas. Lo que se quiere destacar es que los profesionales del medio lograron un producto definido y propio desde el momento de su creación.

2. **En el proceso particular de la conformación de los originales de ficción es clave el papel del nuevo rumbo tomado por el régimen en el inicio de los años sesenta y, más concretamente, la llegada al Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga en 1962.** Su visión sobre la importancia del medio como instrumento perfecto de entretenimiento para el proceso de desideologización política y el acceso de la tecnocracia, tuvo como consecuencias una serie de acciones que influyeron de manera más o menos directa en la construcción de los formatos de ficción.

- Se llevó a cabo una racionalización de estructuras y funcionamiento de TVE auspiciada por Jesús Aparicio Bernal. **La medida que afectó de pleno a la gestación y evolución de los**

formatos de ficción fue la puesta en marcha en 1964 de las Comisiones Asesoras de Programación y, dentro de ellas, en especial, el trabajo de la Comisión de Dramáticos y la Comisión de Guiones Originales. Éstas últimas determinaron el acceso al medio de una serie de autores así como la proliferación de un tipo de temáticas.

- **El papel de la Comisión de Guiones Originales fue clave en la conformación de rasgos básicos de estructura, producción y contenido del formato a través del Concurso Permanente de Guiones.** Los requisitos establecidos en sus diferentes convocatorias permitieron singularizarlo, entre 1958 y 1970, como un formato de producción con telecámaras, pocos personajes y escenarios (1958-1959), la posibilidad de insertos filmados (de 1964 en adelante) y una duración estándar entre los 26 y 30 minutos. Estos rasgos básicos son comunes en sus dos variaciones principales, el modelo único, al que corresponderían las producciones del concurso, y el modelo seriado. Dentro de éste último, dos fueron sus principales manifestaciones, aquellos que no presentaban continuidad narrativa entre sus diferentes episodios y aquellos que sí la presentaban en personajes y espacios.
- **La creación del Servicio de Programas para el Exterior en 1965 fue el punto de inicio de una política de producción de programas destinados a la internacionalización y exportación de los productos que favoreció la conformación de las Producciones Especiales.** A pesar de estar basados en su mayoría en historias originales y de estar realizado en soporte electrónico (hasta 1969), su mayor duración (cercana a la hora), forma de emisión y su estándar de producción más elevado, le otorgó una entidad propia que lo alejó de los dramáticos de estudio presentes en las parrillas de programación.

- **La puesta en marcha de la Segunda Cadena facilitó la entrada a TVE de nuevos profesionales con formación cinematográfica que renovaron y experimentaron los modos de concepción de la puesta en escena y la puesta en imagen.** Procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) fueron un revulsivo para los espacios dramáticos y en especial para el desarrollo de la tendencia estilística de planteamientos más cinematográficos.
3. **La tecnología tuvo un papel crucial en el desarrollo de los formatos dramáticos como factor propiciador de evoluciones en el aspecto narrativo y en el estético.** Más específicamente, los hitos en este punto fueron:
- **La inauguración del Centro de Producción de Prado del Rey en 1964 que permitió disponer de espacios específicamente diseñados para la producción de programas.** En el caso concreto que nos ocupa, las dimensiones de los nuevos estudios favorecieron la posibilidad de contar historias que presentaran variedad de espacios y, por tanto, las rupturas espacio-temporales. Junto a ello, el aumento en el número de cámaras y la suspensión de los equipos de iluminación en el techo abrieron nuevas posibilidades de trabajo sobre la puesta en escena y la puesta en imagen.
 - **Las mejoras introducidas a través de la evolución de los sistemas de edición y los magnetoscopios entre 1966 y 1968, permitieron desarrollar las posibilidades expresivas de los espacios de ficción en soporte electrónico y un acercamiento a los modos de hacer cinematográficos.** Posibilitaron, en ese sentido, un perfeccionamiento de la grabación en bloques muy cortos de 5-8 minutos y la consiguiente fragmentación espacial de la escena, rompiendo “la cuarta pared” e introduciendo elipsis temporales.

- **El *Electronicam* fue la innovación tecnológica que anticipó la introducción del soporte cine en los espacios dramáticos.** Este sistema, disponible en TVE desde 1968, que combinaba cámaras de cine y de televisión, posibilitó a los realizadores de dramáticos el trabajo con el soporte cinematográfico a pesar de que no se impuso en las rutinas de producción habituales. Supuso el primer indicador de la dirección hacia la que parecían dirigirse las ficciones y las inquietudes de los realizadores.
4. **La implantación del soporte cine en la producción de dramáticos fue una de las causas del declive del soporte electrónico.** Las razones que lo posibilitaron fueron de diversa índole:
- **La aparición del sistema PAL como norma para la televisión en color derivó las producciones de ficción al soporte celuloide.** Su aprobación en 1969 trajo consigo una serie de consecuencias. Por un lado, supuso una falta de disponibilidad de medios para el registro de la imagen en color en formato electrónico frente a los medios de filmación (cámaras y moviolas) que comenzaban a ser más numerosos y aprovechables, tanto en blanco y negro como en color. Por otro, generó problemas de tipo estético a los realizadores en la obtención y control del claroscuro así como el trabajo con los contrastes.
 - **El alto nivel de ocupación de los estudios hizo necesaria la búsqueda de alternativas de rodaje en exteriores que sólo podía hacerse en soporte cine.**
 - **La predilección estética por el soporte cine comienza a aflorar tanto en los realizadores como en los guionistas** que se decantan por el trabajo con ese soporte que permitía el registro de imágenes de exterior (en color también desde principios de los 70), más acordes con el devenir de la producción que se estaba dando en otros géneros como las series documentales *Conozca usted España* (1966-1969), *La víspera de nuestro tiempo* (1967) o *Los reporteros* (1973).

- **Los dramáticos en la década de los setenta experimentaron una crisis temática y de planteamientos.** La audiencia estaba interesada en productos cercanos a la realidad social del momento y en el consumo de telefilmes y los dramáticos no supieron evolucionar más allá de los personajes estereotipados, guiones poco trabajados y una realización con escasas novedades.

B. **El segundo de los objetivos** planteaba el estudio de diversos factores a tener en cuenta en el proceso de la conformación de los originales. El primero, las influencias de los medios precedentes y la relación con el resto de formatos. El segundo, la realización de un repaso cronológico de las diferentes tipologías, artífices, temáticas y rasgos visuales. Las conclusiones principales que hemos podido extraer a partir del mismo son las siguientes:

1. **La influencia procedente de la radio que más transcendencia tuvo en la conformación de los dramáticos fue que éstos tomaron como modelo los formatos radiofónicos** (radioteatros, radionovelas y series) trasasándolos al medio televisivo. En el caso de los originales, igualmente tomaron para sí mismos la distinción entre obras singulares o únicas y obras seriadas que ya existía en la radio. A pesar de que el personal inicial procedía de RNE, sus aportaciones no fueron relevantes para el desarrollo posterior del formato.
2. **El teatro proporcionó un mayor número de influencias en varios aspectos:**
 - **En la narrativa**, ya que durante los primeros años, los guiones originales se basaron en la imitación de textos de obras de teatro en un acto determinadas **por la necesaria unidad-espacio temporal de las condiciones de la emisión en directo.**
 - **En la puesta en escena**, el uso de un único espacio en interiores del estudio, la disposición frontal de los personajes con respecto a la cámara y con decorados que seguían el modelo de “caja italiana” fueron rasgos teatrales iniciales que

permanecieron junto a otros nuevos y que permitieron la conformación de la dualidad estilística.

- **En la procedencia de muchos de los escritores y de algunos realizadores.** Entre los primeros, Jaime de Armiñán, Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Paso, Adolfo Marsillach, Antonio Gala o Carlos Muñiz. En lo que respecta a los segundos, provenían de este medio Gustavo Pérez Puig, Juan Guerrero Zamora, Cayetano Luca de Tena o Alberto González Vergel.

3. **El cine también ofreció una buena parte de influencias en los mismos aspectos que el teatro aunque en diferentes direcciones:**

- **En la narrativa,** al contrario que el teatro, el cine potenciaba abiertamente la ruptura espacio-temporal y el desarrollo en exteriores y la presencia de secuencias de corta duración.
- **En la puesta en escena,** los aspectos derivados de la narrativa facilitaban una mayor fragmentación espacial, y un trabajo de distribución de los personajes y decorados menos estático que en el teatro, así como la grabación en bloques cortos. En lo que respecta a la puesta en imagen, la narrativa cinematográfica clásica configuró el modo de expresión audiovisual televisiva con el respeto de los ejes, el uso de los cortes en movimiento para los cambios de cámara y el uso dramático de las escalas de plano entre otros aspectos.
- **En la procedencia de los realizadores y de algunos escritores.** En este caso, a diferencia del teatro, fueron más los realizadores los que procedían de este medio que los escritores. Entre los pioneros con formación cinematográfica estaban Pedro Amalio López y Alfredo Castellón y, posteriormente, Pilar Miró, Gabriel Ibáñez, Esteban Durán, Gerardo N. Miró o Luis Enciso por citar algunos de los que realizaron programas originales ya fueran únicos o seriados.

4. La temática de los originales coincidía con aquella presente en otros medios y respondía a los lugares comunes de la cultura oficial de la época franquista. La vinculación del hombre con su entorno cotidiano, un rasgo propio de guión específicamente televisivo, no reflejaba la realidad circundante, al igual que sucedía en otros medios. **Las principales temáticas que hemos podido constatar con el repaso cronológico de las producciones fueron:**

- **Los tipos.** Las series de tipos iniciadas por Jaime de Armiñan, fueron recogidas por otros autores como, Víctor Ruiz de Iriarte en *Buenas noches, señores* (1972) presentando diferentes tipos de mujer, *Historias de Juan Español* (1972-1973), de Luís Emilio Calvo Sotelo, mostrando los estereotipos de los hombres españoles e incluso o *Si yo fuera de rico* (1973-1974), de Alfonso Paso, en una versión más castiza de la variación de tipos y situaciones.
- **La familia.** El día a día de una familia era la base de *Bajo el mismo techo* (1970) de José Luis Martín Vigil y de *Los maniáticos* (1974), cada una con estilo diferente, más próxima a la realidad la primera y más sainetesca la segunda.
- **Profesionales.** El trabajo de un detective era el eje central de la acción en *Pajareando* de Gonzalo Azcárraga y Domingo Almendros(1970), de un periodista en *Hermenegildo Pérez para servirle a usted* (1966) de Noel Clarasó, una secretaria en *Pili, secretaria ideal* (1975) de Agustín Isern, un fiscal en *Visto para sentencia* (1971) de Carlos Muñoz y un autor teatral en *Silencio, estrenamos* (1974) de Adolfo Marsillach.
- **Costumbristas.** Dentro de las mismas situaríamos la mayor parte de originales únicos y los seriados sin continuidad narrativa, puesto que eran un reflejo de costumbres y situaciones. Como ejemplo los guiones emitidos en *Pequeño Estudio* (1968-1973) de *La pequeña comedia* (1966) y *Juegos para mayores* (1971) de Víctor Ruiz Iriarte, *Animales*

Racionales (1972-1973), *Vivir para ver* (1969) de Álvaro de Laiglesia y aquellas más entroncadas con la cultura popular como *Fábulas* (1968), *Las doce caras de Juan* (1966) o *Del dicho al hecho* (1971) de Jaime de Armiñán.

- **El terror, el misterio y la ciencia-ficción.** Aquí sin duda fue pionero Narciso Ibáñez Serrador y sus series *Mañana puede ser verdad* (1964) e *Historias para no dormir* (1966-1968). Otra serie que trató estas temática fue *A través de la niebla* (1971-1972), de Lorenzo López Sancho, inspirada en la anterior.

C. En nuestra hipótesis de partida se planteaba la verificación o refutación de la existencia de dos tendencias o estilos de realización en los originales de ficción, una que mantenía los lazos estrechos con la dramaturgia teatral y otra en la que se intentaba aprovechar las posibilidades específicas del medio y más cercana a planteamientos cinematográficos. **Tras el desarrollo de la investigación y la consecución de los dos objetivos planteados podemos concluir que hemos podido verificar la hipótesis de partida:**

1. **La particularidad de las telecámaras de televisión, la emisión en directo y los escasos medios técnicos disponibles inicialmente determinaron en que la identidad del original televisivo se debatiera entre teatro fotografiado y producto específicamente televisivo.** Esta será la base de las dos posiciones o direcciones estéticas.
2. **Los primeros años, desde 1956 hasta 1960, la precariedad tecnológica y la procedencia teatral de sus autores tuvo como principal consecuencia la homogeneidad estilística.** La emisión en directo y el único plató existente determinó la unidad espacio-temporal de los guiones, así como la fuerte presencia del diálogo y cierta tele-representación en la puesta en escena. A pesar de que hubo casos como la realización de *Doce hombres sin piedad*, llevada a cabo por Juan Guerrero Zamora en 1959 en la que se ya se pretendía un alejamiento de la tele-representación, las condiciones de producción y realización del

momento convierten esta experiencia en algo puntual, fruto de la habilidad y de los intereses de su realizador pero difícilmente generalizable a la globalidad de las producciones del momento.

3. **A partir de 1968 se puede confirmar la existencia de las dos tendencias estilísticas en la realización.** La llegada del magnetoscopio en 1960 no afectó de manera directa a la realización puesto que sólo sirvió como mero soporte de grabación del programa en directo y sin ningún tipo de manipulación más que separar grandes bloques. Así lo hemos podido comprobar a través de la referencia audiovisual más antigua que se ha podido visionar *Las Brujas de Salem* (1965), que viene a confirmar el trabajo en tres largos bloques de 20 minutos. A pesar de tratarse de un teleteatro, podemos extrapolar este aspecto al resto de los formatos.

En 1964, con la inauguración de Prado del Rey, se inició el camino de mejora en las condiciones de producción y realización, pero el punto especialmente significativo para poder hablar de elecciones estilísticas se va conformando entre 1966 y 1968, especialmente desde este último año en adelante. En 1968, se dispone de la edición electrónica con lo que la grabación en bloques cortos y las posibilidades de montaje siguiendo el procedimiento cinematográfico es ya factible y está totalmente integrado en los procesos de producción y realización. Todo ello, junto a la influencia que empiezan a ejercer las primeras producciones filmadas de producción propia, permitió trazar esa línea divisoria estilística en la que ya tanto guionistas como realizadores podían posicionarse hacia una tendencia u otra.

Los guionistas, creando historias con variedad de espacios, presencia de elipsis temporales y discontinuidad en el argumento, o por el contrario, manteniéndose más fiel al modelo de historia lineal. Los segundos, ideando para dichas historias una puesta en escena con pistas de profundidad, introduciendo rupturas de líneas y utilizando el decorado para poder introducir planos contraplanos o, por el contrario, continuar

con una la realización funcional de los planos generales y planos de unos personajes en un sofá al centro del decorado.

La tendencia más teatral en la realización venía determinada, en primer lugar, por el guión, si éste presentaba unidad espacio-temporal o no y si se desarrollaba en interiores. También por aspectos de la puesta en escena, como el uso de decorados en caja italiana, el respeto de la cuarta pared, la presencia de puertas laterales, acción desarrollada de frente a la cámara y el desplazamiento horizontal de los personajes sobre la escena. Una vez visionados y analizados los diferentes programas podemos señalar que:

- Pocos han sido los que guardaban unidad espacio-temporal total, tan sólo el caso de *El café* (1966) de *La pequeña comedia* (1966-1968) de Ruiz Iriarte, realizado por Pedro Amalio López; el episodio *El caballo* de *Habitación 508* (1966) de Adolfo Marsillach, realizado por Manuel Ripoll y *La casi viuda* (1969) de José López Rubio emitido dentro de *Pequeño Estudio* (1968-1973) y realizado por Pilar Miró. De hecho podríamos decir que en su mayoría, todos los originales visionados presentan rupturas espacio-temporales en mayor o menor medida. La diferencia estriba en el número de las mismas y si se dan en secuencias cortas o largas. A partir de ello sí que es notable la variación entre unos programas y otros.
- La mayor parte de los programas visionados se desarrollaban en interiores, siendo la inclusión de algún exterior rodado en cine la excepción. Diversos ejemplos de ello son el episodio *Inocencias* de *Pili*, *Secretaria ideal* (1975) escrito por Agustín Isern y realizado por Enrique Martí Maqueda, *El coche* de *La pequeña comedia* (1966-1968) de Víctor Ruiz Iriarte, realizado por Pedro Amalio López; *Drama dividido en tres túneles* de la serie *Animales racionales* (1972-1973) de Álvaro de Laiglesia, realizado por Gabriel Ibáñez y *Cristina y los hombres* de Noel Clarasó (1969) realizada por Esteban Durán.

- La puesta en escena, sin embargo, ha sido uno de los factores claves que nos ha permitido diferenciar mejor entre ambas tendencias. La presencia de los decorados en “caja italiana” y el respeto de la cuarta pared está presente en una buena parte de los programas visionados, así como el desarrollo de las acciones frontales a cámara. Ejemplos representativos en los que se aprecia de manera más evidente son *El invierno que viene* (1971) de la serie *Las tentaciones* (1970-1971) de Antonio Gala, realizada por José Antonio Páramo; el episodio *Tía y sobrino* de *La tía de Ambrosio* (1971), escrita por José Miguel Hernán y realizada por Luis Sánchez Enciso; *La casi viuda* (1969) de José López Rubio y *La herida* de Rodrigo Rubio, ambas de *Pequeño Estudio* (1968-1973) y realizadas por Pilar Miró y Manuel Aguado respectivamente; *El café* (1966) de *La pequeña comedia* (1966-68) realizado por Pedro Amalio López; *Diálogos de medianoche* de la serie *Buenas noches señores* (1972) de Víctor Ruiz de Iriarte realizado por Gustavo Pérez Puig; *Telecomedia* (1974) en el episodio *El teléfono* realizado por Gustavo Pérez Puig; *El Séneca* de José María Pemán, realizada por Cayetano Luca de Tena y *Si yo fuera rico* de Alfonso Paso (1973-1974) en el episodio *Torero* realizado por Manuel Aguado.

La tendencia más cinematográfica, por el contrario, estaba determinada por la presencia de cambios espacio-temporales en el guión, la puesta en escena alejada del decorado de tres lados de la “caja italiana”, la abolición de la cuarta pared, la composición de planos buscando las pistas de profundidad, el uso del plano/contraplano, la grabación por bloques cortos y la presencia de efectos de vídeo.

- Los originales más representativos que mostraban un número elevado de secuencias con rupturas espacio temporales de corta duración y evidenciaban, además, la presencia de un trabajo posterior de edición fueron: *Historias para no dormir* (1966-

1968) de Narciso Ibáñez Serrador en los capítulos *La oferta* (1966) y *La promesa* (1968); *Juan Géminis* de *Las doce caras de Juan* (1967) escrita por Jaime de Armiñán y realizada por Pedro Amalio López; el episodio *La bofetada del año* de la serie *Bajo el mismo techo* (1970) de José Luis Martín Vigil, realizado por Pedro Amalio López; la serie *Los maniáticos* (1974) de Carlos Muñiz en el capítulo *La declaración de la renta*, realizado por Fernando García de la Vega; *Partida para el nacimiento* de la serie *Vivir para ver* (1969) de Álvaro de Laiglesia realizado por Gabriel Ibáñez; *La deliciosa muerte* de la serie *Visto para sentencia* (1971), de Carlos Muñiz y realizado por Alfredo Castellón y *Una mancha roja* del programa *Original*.

- En la puesta escena, aquellas que rompían de manera clara con la cuarta pared, buscando los puntos de vista en diagonal y trabajando con las pistas de profundidad, coinciden prácticamente con aquellas en las que el guión de partida presentaba discontinuidad espacio-temporal y que acabamos de detallar en el punto anterior, así como con las que hacían un uso representativo del montaje posterior. Cabe, no obstante, hacer una precisión en este último punto y, es que, algunos de las capítulos que hemos reseñado como de clara puesta en escena teatral, tenían por el contrario, un alto grado de montaje posterior pero sin ser susceptibles de ser clasificados dentro de esta tendencia. Es el caso de *Diálogos de medianoche* de la serie *Buenas noches señores* (1972) de Víctor Ruiz de Iriarte, realizado por Gustavo Pérez Puig y de la serie *Telecomedia* (1974) en el episodio *El teléfono*, realizado por Gustavo Pérez Puig. En ambas, la excusa de una conversación telefónica justifica un trabajo posterior de combinación de escenas. A pesar de todo, como hemos comentado, la sencillez de su puesta en escena impide incluirlas en esta tendencia.

Por último, al hacer una revisión de los autores de las series que hemos incluido en cada una de las tendencias a través de los dos puntos anteriores, observamos que coinciden, en su mayoría, con la división de partida que apuntaba Pedro Amalio López sobre las dos corrientes en la escritura de guión¹. Por un lado, Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Paso, José López Rubio, Noel Clarasó y Antonio Gala como aquellos más vinculados a la estructura teatral. Por otro, Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach, Álvaro de Laiglesia y Narciso Ibáñez Serrador como los creadores de secuencias cortas con elipsis y discontinuidad argumental.

5.2. Futuras líneas de investigación

La primera investigación a realizar debería ser la continuación del estudio de los originales en soporte electrónico de TVE desde 1975 hasta 1989 para cerrar el ciclo televisivo de la paleotelevisión y conocer la evolución de nuestro objeto de estudio más allá del marco temporal que lo delimita.

De ello podría derivar una nueva investigación que abarcara desde los años noventa hasta la actualidad, basada en un estudio comparado de los rasgos estilísticos completando el estudio de la evolución de los mismos y que incluyera las producciones de las diferentes cadenas privadas.

Otro estudio que podría desarrollarse a partir de esta tesis doctoral sería el de los originales de ficción del mismo período pero, en esta ocasión, a partir de un análisis de su contenido.

Igualmente, nuestra investigación podría servir de estructura básica en lo que respecta a la construcción del marco histórico y televisivo en la investigación de otro formato de ficción como el teleteatro y especialmente, la telenovela, que supuso un abundante campo de trabajo para numerosos realizadores y muchas horas de emisión, denostadas en su momento y poco conocidas en la actualidad, quizá eclipsadas por la afluencia del producto latinoamericano con el mismo nombre y el sobrenombre de *culebrón*.

¹ Véase página 12.

En esa misma línea, podrían llevarse a cabo otros estudios de mayor profundidad en el análisis estilístico de un realizador, un programa o serie concreta y sus posibles variaciones.

El tema es muy amplio y lleno de posibilidades hasta el punto de poder extenderse a un estudio multidisciplinar exhaustivo de la evolución de los formatos de ficción televisiva en España, a modo de proyecto de investigación, desde los inicios de la televisión hasta el presente que combine estudios textuales, genéricos, institucionales y culturales.

Capítulo 6

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. Bibliografía

Abril, G. (1994). Análisis semiótico del discurso. En Delgado, J.M. y Gutiérrez, J. (Eds) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.

Alía, F. (2005). *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la historia*. Madrid: Síntesis.

Aguilera, J. (1965). *La realización en televisión*. Madrid: TVE Servicio de Formación.

Aguilera, J.; Vergés, J.C. (dirs.) (1980). *La televisión libre en la nueva democracia española. Conferencias y coloquios del simposio internacional de Madrid, 6 y 7 de diciembre de 1979*. Barcelona: Sirocco.

Álvarez, J. T. (1989). *Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel.

Alvira, F. (2003). Diseños de investigación social: criterios operativos. En García Ferrando, M., Ibañez, J. y Alvira, F. (Comp) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. (3ª ed.). (pp. 99-125). Madrid: Alianza.

Anderson, C., Curtin, M. Writing cultural history: the challenge of radio and televisión. In Brugger, N. Kolstrup, S. (eds) *Media History, Theories, Methods, Analysis*. (pp. 15-32). Oxford: Aarhus University Press.

Anson, A., et.al. (2010). *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, Diputación de Zaragoza.

Arias Ruiz, A. (1970). *La televisión española*. Madrid: Publicaciones Españolas.

— (1971). *El mundo de la televisión*. Madrid: Guadarrama.

Aristóteles. (1991). La poética en González, A. (ed) *Artes poéticas*. Madrid: Taurus.

Armiñan, J. (1963). *Guiones de TV*. Madrid: Rialp.

— (1963). *El personaje y su mundo*. Barcelona: Aymá.

— (1966). *Historias para televisión*. Madrid: Rialp.

— (1966). *Tiempo y hora*. Madrid: Alcalá.

— (1968). *Doce caras de Juan*. Barcelona: Dima.

— (1994). *Diario en blanco y negro*. Madrid: Nickelodeon.

— (2000) *La dulce España: memorias de un niño partido en dos*. Barcelona: Tusquets

Armiñan, J. y Diez, E. (ed) (2005). *Antología de guiones*. Madrid: Universidad Camilo José Cela.

Aróstegui, J. (1995). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

Aumont, J.; Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

AAVV. (2001). *Jaime de Armiñán y su mundo*, Valencia: Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia-Ayuntamiento de Valencia.

AAVV. (2001). *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Baget, J. M. (1965). *Televisión, un arte nuevo*. Madrid: Rialp.

- (1975). *18 años de T.V.E.* Barcelona: Diáfora.
- (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-back.
- Balsebre, A. (2002). *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985)*, Madrid: Cátedra.
- Barea, P. (1994). *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid: Aguilar El País.
- Barroso, J.; Tranche, R. R. (coords.) (1996) Historia de la televisión en España 1956-1996, en *Archivos de la Filmoteca*. 23/24.
- Barroso, J. (1988). *Introducción a la realización televisiva*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- Beltrán, M. (2003). Cinco vías de aproximación a la realidad social. En García Ferrando, M., Ibañez, J. y Alvira, F. (Comp) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. (3ª ed.). (pp. 15-55). Madrid: Alianza.
- Beltrán Moner, R. (1991). *La ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Berger, A.A. (2005). *Media Analysis Techniques*, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Mañas, J. L., Romero, J. (1967). *La iluminación en TV*. Madrid: TVE Servicio de Formación.

- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1986). *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- (Ed) (1989) *Sipario! Storia dei modelli del teatro televisivo in Italia*. Torino: RAI.
- Biescas, J.A; Tuñón de Lara, M. (1981). *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona: Labor.
- Bolter, J.D.; Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press.
- Bordwell, D. (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Bordwell, D.; Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- (2008). *Age of Television: Experiences and Theories*. Bristol: Intellect Books.
- Burke, P. (ed) (2003). *Formas de hacer historia*. Madrid, 2ª edición: Alianza.
- Bustamante, E. (2006). *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Roma, Barcelona, RAI: Gedisa.
- (1999). *La televisión económica, financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.

- Bustamante, E.; Villafaña, J. (eds.) (1986). *La televisión en España mañana: modelos televisivos y opciones ideológicas*. Madrid: Siglo XXI de España y Ente Público Radiotelevisión Madrid.
- Butler, J.G. (2002). *Televisión: critical methods and applications*. Londres: Lawrence Elrbaum Associates Publishers.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Capilla, A.; Solé, J. (1999). *Telemanía. Las 500 mejores series de nuestra vida*. Barcelona: Salvat.
- Cardwell, S. (2005). “Televisión aesthetics” and close analysis: Style, mood and engagement in Perfect Strangers (Stephen Poliakoff, 2001)” En Gibbs, J. , Pye, D. (eds) *Style and meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester- New York: Manchester University Press.
- Carmona, R. (2000). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Carreras, N. (2012). *TVE en sus inicios. Estudios sobre la programación*. Madrid: Fragua.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Castellón, A. (1996). Yo estaba allí. *Archivos de la Filmoteca*, 23/24, 40-49.
- (2004). Mis programas culturales en TVE. *Republica de las letras*, 86, Tercer trimestre. 97-115.

- Castañares, W. (1997). La televisión y sus géneros: ¿Una teoría imposible? en *Cuadernos de Información y Comunicación*, 3, 167-181.
- Catalá, J. M. (2001). *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Caughie, J. (2000). *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cebrián, M. (1978). *Introducción al lenguaje de la televisión: una perspectiva semiótica*. Madrid: Pirámide.
- (1981). *Diccionario de radio y televisión: bases de una delimitación terminológica*. Madrid: Alhambra.
- Cembranos, F. (1968). *Los medios técnicos y la producción de programas de RTV*. Madrid: Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión.
- Clarasó, N. (1963). *3º Izquierda*. Barcelona: Sagitario.
- Colubi, P. (1999). *La tele que me parió*. Barcelona: Alba.
- Colombo, F. (1989). La scena fantasma. Il Teleteatro come genere televisivo, en Bettetini, G.(Ed) *Sipario! Storia dei modelli del teatro televisivo in Italia*. Torino: RAI.
- Cordero, A. (2007). “El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador”, en *Área abierta*, 17, 1-19.
- Corner, J. (1999). *Critical ideas in the Television Studies*, Oxford: Oxford Television Studies.

- Cortés, J.A. (1999). *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión*, Pamplona: Eunsa.
- Darley, A. (2002). *Cultura Visual Digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- D'Alessandro, A. (1958). *Lo scenario televisivo: teoria e tecnica*. Milán: Ugo Mursia-Edizioni Corticelli.
- (1960). *El guión de televisión*. Madrid: Rialp.
- Del Campo, S. (1973). *Cambios sociales y formas de vida*. Madrid,; 2ª Edición, Colección Demos, Ariel, Biblioteca de Sociología.
- Delgado, J.M.; Gutiérrez, J. (eds) (1994). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Madrid: Síntesis.
- Díaz, L. (1994). *La televisión en España, 1949-1995*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1995). *La radio en España, 1923-1993*. Madrid: Alianza Editorial.
- Díez, E. (2010). *Dramáticos para TV*. Madrid: Fragua.
- (2014). *La televisión por escrito: antología de guiones*. Madrid: Fundamentos.
- Diego, P. (2004). *La producción de ficción televisiva en España (1990-2002): evolución histórica, industria y mercados*. Tesis Doctoral. Universidad de Navarra.
- (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*, Pamplona: Eunsa.

Diego, P., Grandío, M^a M. (2014) Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbristas. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, 105-120.

Dirección General de Radiodifusión y Televisión. (1965) *RNE.TVE. Programación 1965-1966*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

— *Nueva estructura de televisión española: Comisiones Asesoras*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

— (1972). *Televisión Española 1971*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

Duverger, M. (1981). *Métodos de las ciencias sociales*. Barcelona: Ariel.

De Miguel, C. (1988). *La ciencia-ficción. Un agujero negro en el cine de género*. Leiona: Universidad del País Vasco.

Ellis, J. (1982). *Visible fictions*, London, New York, Routledge.

— (2007). Is it possible to construct a canon of television programmes? Immanent reading versus textual-historicism. In H. Wheatley (Ed.). *Re-viewing television history. Critical issues in television historiography* (pp. 15-26). New York: I.B Tauris.

España. Orden de 21 de octubre de creación del Consejo de Programación y reorganización de las Comisiones Asesoras en Televisión Española. BOE, 24 de octubre de 1969, n°255, pp. 16593-16594.

— Orden de 14 de julio de 1971, Ordenanza Laboral para Televisión Española. BOE, 12 agosto de 1971, n° 192, pp.13170-13186.

España, R. (2001). *La caja de las sorpresas: una historia personal de la televisión*. Barcelona: Planeta.

Estébanez, D. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza.

Ezcurra, L. *Et al.* (1966) *X años de TVE: (1956-1966)*. Madrid: TVE.

Faus, A. (1995). *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*. Barcelona: Eiunsa.

Fernández, L.M. (2010). Clásicos y modernos. La serie Los libros y la televisión de la Transición. En Anson, A; *et al.* (2010): *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando El católico, Diputación de Zaragoza.

— (2014). *Escritores y televisión durante el franquismo 1956-1975*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Fernández Blanco, E. (2004). *La hibridación entre el discurso publicitario e informativo en el contexto de la televisión generalista*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.

Fernández de Latorre, R. (2001). *Sistemas de catalogación y clasificación en el Archivo del Centro de Documentación de RTVE*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales Filmoteca Española. Recuperado en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46837842215804051822202/index.htm>.

Fernández Díez, F.; Martínez Abadía, J. (1994). *La dirección de producción para cine y televisión*. Barcelona: Paidós.

- Feuer, J. (1992). Genre study and television. En Allen, R. (ed) *Channels of discourse, Reassembled*. (pp. 238-160). Chapel Hill, NC; University of North Carolina Press.
- Fiske, J. (2010). *Introduction to Communication Studies*. Bristol: Taylor & Francis.
- Fundación Foessa (1976). *Estudios sociológicos sobre la situación social de España 1975*, Madrid: Eurámerica.
- Biescas, J.A; Tuñón de Lara, M. (1985). *España bajo la dictadura franquista. 1939-1975. Historia de España. Tomo X*, Barcelona: Albor.
- Bueno, G. (1989). El teatro televisual. *Mensaje y medios*, 8, Madrid: RTVE.
- Fusi, J. P.; Palafox, J. (1997). *España: 1808-1996: el desafío de la modernidad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gaitán, J.; Piñuel, J.L. (2010). *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos*, Madrid: Síntesis.
- García De Castro, M. (2001). *El neorrealismo contemporáneo en las series televisivas de Globomedia. La hegemonía de la ficción televisiva local, 1995-2000*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- (2003). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000, *ZER*, Recuperado en <http://www.ehu.es/zer/zer14/propiedades14.htm>
- (2006). TVE, patrimonio audiovisual español. En PALACIO, M. (Ed) *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*, (pp.168-172).Madrid: Instituto RTVE

— (2008). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas, *Comunicar*, 30.
[http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=30
&articulo=30-2008-23](http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=30&articulo=30-2008-23)

García Fernández, E. (1989). “El cine durante el franquismo”, en Álvarez, J. T. (1989): *Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel.

García Ferrando, M.; Ibáñez, J.; Alvira, F. (Comp). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Madrid: Alianza.

García Jiménez, J. (1980). *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Lorenzo, L. (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.

García Ruiz, V. (1987) *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*. Madrid: Fundamentos.

García Serrano, F. (1996) La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico, en *Archivos de la Filmoteca*, 23/24, 70-87.

García-Valdés, A.; Fernández Sanz, J. M. (1990). *Publicidad en TV: los anunciantes descubren la tele, años 1957-1967*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria.

Garrido, M. A. (comp.) (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.

Gibbs, J.; Pye, D. (eds) (2005). *Style and meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester- Newyork: Manchester University Press.

Gómez Alonso, R. (2004). Investigar la historia de la televisión en España. Algunos problemas documentales y metodológicos. *Área abierta*, 7, 33-42.

Gómez-Escalonilla, G. (2003). *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*. Madrid: Dykinson.

Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid: Akal.

González Requena, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

— (1989). *Las series televisivas: una tipología*. En Jiménez Losantos, E; Sánchez Biosca, V. (eds) *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

González Mateos, C. (2008) La producción de televisión en Televisión Española, en AAVV Perez San Juan, O. (coord) *Detrás de la cámara. Historia de la televisión y de sus cincuenta años en España*. (pp. 280-290). Madrid: Colegio Oficial de Ingenieros de Telecomunicaciones; Asociación Española de Ingenieros de Telecomunicacione.

Gorostiaga, E. (1976). *La radiotelevisión en España (aspectos jurídicos y derecho positivo)*. Pamplona: Universidad de Navarra.

Guarinos, V. (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro: Alfar.

— (1999). *Géneros ficcionales radiofónicos*. Sevilla: Editorial Mad.

Guerrero, J. (1996). Natividad y réquiem de un lenguaje dramático. *Archivos de la Filmoteca*, 23/24, 31-39.

- Hartwig, R. L. (1991). *Tecnología básica para TV*. Madrid: Centro de Formación RTVE.
- Herederó, C. (1993). *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Madrid, Valencia, Filmoteca Española: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Hernadi, P. (1978). *Teoría de los géneros literarios*, Urgell. Barcelona: Bosch.
- Herrero, R.; García Serrano, F. (1987). *Los procesos de producción de series argumentales*. Madrid: Dirección de Relaciones Exteriores del Ente Público RTVE.
- Hernández, J.A. (1991). Géneros audiovisuales. En Benito, A. *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Ibáñez, J. (2003). Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas. En García Ferrando, M., Ibáñez, J., Alvira, F. (comp) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. (pp.57-97).Madrid: Alizanza.
- Ibáñez Serrador, N. (1998). *El regreso y otras historias para no dormir*. Barcelona: Martínez Roca.
- Jacobs, J. (2000). *The intimate screen. Early British Television Drama*. Oxford, New Cork: Oxford University Press.
- Jensen, K.B.; Jankowski, N.W. (eds). (1993). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona: Bosch.
- Jiménez, E.; Sánchez-Biosca, V. (ed.) (1989). *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

Juliá, S. (1999). *Un siglo de España. Política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons. Historia.

Kaminsky, S.; M. Mahan, J. (1985). *American Television Genres*. Chicago: Nelson-Hall.

La realización dramática en televisión (1977). *V Semana internacional de Estudios Superiores de Televisión 23-26 Mayo*. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión.

Labrada, F. (1976). Análisis de la Producción en Estudios de TV durante 1975 en *Cuadernos de Documentación*, 23, 106-118.

Lagny, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona: Bosch.

Lera, J.A. (2003). *El humor verbal y visual de La codorniz*. Madrid.CSIC.

López, P.A. (1996). Ha nacido una estrella. *Archivos de la Filmoteca*, 23, 16-29.

López-Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la telenovela: Dallas, Dynasty, Falcon Crest*. Madrid: Cátedra.

López, J. y Martín, J. (1994): Los archivos de RTVE: un servicio esencial, *Telos*, 38,12-13. Recuperado de http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_038/opi_tribuna2.html

Llinás, F. (Ed.). (1999). *50 años de la Escuela de Cine*. Cuadernos de la Filmoteca 4. Madrid: Filmoteca Española.

Llosá, V. (1963). Al compás del tres por cuatro. En Armiñán, J. *Guiones de TV*, Madrid: Rialp.

Luca de Tena, C. (1976). El drama en televisión. Cuadernos de Documentación, 23, 15-23.

Macía, P. (1981). *Televisión hora cero*. Madrid: Erisa.

McQuail, D. (1994). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.

Marchese, A.; Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Marsillach, A. (1962). *¡Silencio... se rueda!*. Barcelona: Aymá.

— (1963). *Silencio... ¡Vivimos!/: texto íntegro de los guiones televisados, con sus anotaciones técnicas*. Madrid: Gráfica Templarios.

— (1998). *Tan lejos, tan cerca: mi vida*. Barcelona: Tusquets.

Martín-Barbero, J.; Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.

Martín, J.L. (1971). *Bajo el mismo techo*. Barcelona: Juventud.

Martín, J. y López, J. (1995). La documentación audiovisual en RTVE. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 18. 143-171. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/>

Martínez Puche, J.A. (Ed) (1998) *El Séneca en televisión*. Madrid: Edibesa.

- Martínez Sáez, J. (2008). *Sistemas y procesos de la producción de cine publicitario: un análisis comparativo respecto al largometraje de ficción en sus variables esenciales*. Tesis doctoral, Universidad CEU Cardenal Herrera, Valencia.
- May, R. (1959). *Cine y televisión*. Madrid: Rialp.
- Mendibíl, A. (2001). *Narciso Ibáñez Serrador presenta...Valencia: Fundació Municipal de Cine*.
- Miguel, C. (1988). *La ciencia ficción: un agujero negro en el cine de género*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Middleton, J. (1976). *The problem of style*. London: Oxford University Press.
- Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine*. Vol I y II. Madrid: Siglo XXI.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Montijano, J.J. (2009). *Historia del teatro olvidado: La revista 1864-2009*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Granada.
- Moragas, M. (1981). *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morelli, A. (1996). “Il patrimonio del generi”, en BUONANNO, M. (dir.) (1996):“*Ciak! Si gira: La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno settimo*. Roma: RAI-ERI.
- Mota, I. H. (1988). *Diccionario de la Comunicación*. Madrid: Paraninfo.

- Munsó, J. (1988). *Escrito en el aire. 50 años de RNE*. Madrid: Dirección de Relaciones Exteriores RTVE.
- (2001). *La otra cara de la televisión: (45 años de historia y política audiovisual)*. Barcelona: Flor del viento.
- Muñoz, J. J., Gil, C. (1988). *La radio: teoría y práctica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Neale, S. (2008). Studying Genre en Creeber, G (ed) *Televisión genre book*, London, British Film Institute.
- Newcomb, H. (1993). La creación del drama televisivo en Jensen, K.B.; Jankowski, N.W. (eds). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona: Bosch.
- Oliva, C.; Torres, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Olmo, J. (coord.) (1987) *Historia de TVE*, Madrid: Diario Ya.
- Olson, E.; Wardropper, B. W. (1978). *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona: Ariel.
- Orza, G. (2002). *Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental*, Buenos Aires: Lacrujía.
- Otero, J.M. (2006). *TVE: Escuela de cine*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses-Festival de Cine de Huesca.
- Palacio, M. (2001) *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- (ed) (2006). *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: RTVE Instituto.

— (2011-2012). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Tomo 2, Televisión y Cine. IV (pp 281-288), Madrid: Fundación Autor: Madrid.

Páramo, J.A. (2002). *Diccionario de cine y TV, terminología técnica*, Madrid: Espasa Calpe.

Parés, M. (et al.) (1981). *La televisió a la Catalunya autònoma*. Barcelona: Edicions 62.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

— (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pérez Calderón, M. (1965). *La Televisión*. Madrid: Editora Nacional.

— (1980). *La televisión, de cerca*. Barcelona: Argos Vergara.

Pérez Millán, J.A. (1992). *Pilar Miró Directora de cine*. Valladolid: Semana internacional de cine de Valladolid.

Pérez Ornia, J.R. (1988). *La televisión y los socialistas: actividades del PSOE respecto a TVE durante la transición. 1976-1981*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid.

Pérez Puente, F. (1996). La documentación audiovisual en RTVE, *Archivos de la Filmoteca*, 23, 50-65.

Piñuel, J.L.; Gaitán, J.A. (1995). *Metodología general. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*, Madrid: Síntesis.

- Pizarroso, A. (1992). *De la Gazeta Nueva a Canal Plus: breve historia de los medios de comunicación en España*. Madrid: Complutense.
- Prats, J. C. (1996). *Telemanía: una crónica de la era dorada de la televisión*. Valencia: Midons.
- Riambau, E., Torreiro, C. (1998) *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- Rincón, J. M.^a (1976) Veinte años de dramáticos, en *20 años de televisión, Tele Radio*, Número extraordinario.
- Rodríguez, J. A. (2001) *Los sistemas de registro electrónico de imagen en España* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española, 2001. Recuperado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-sistemas-de-registro-electronico-de-imagen-en-espana--0/>
- Rodrigo Alsina, M. (2001). *Teorías de la Comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas*. Barcelona: Aldea Global.
- Rodríguez Márquez, I., Martínez Uceda, J. (1992) *Televisión: la historia y desarrollo*. Barcelona: Editorial Mitre.
- Rodríguez Méndez, J. M. (1973). *Carta abierta a televisión española*. Madrid: Edic. 99.
- Rodríguez, G., Gil, J.; García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Rodríguez Merchán, E. (2014). Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 20, 267-279.

- Romera, J. (Ed.) (2002). *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo. XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001: Visor Libros.
- Romeo López, J.M. (2008). El inicio del servicio regular y la creación de la red básica en AAVV Pérez San Juan, O. (coord) (2008) *Detrás de la cámara. Historia de la televisión y de sus cincuenta años en España*, pp. 280-290. Madrid: Colegio Oficial de Ingenieros de Telecomunicaciones; Asociación Española de Ingenieros de Telecomunicacione.
- RTVE (1976). *RTVE-1976*. Madrid: RTVE.
- Rueda, J.C.; Chicharro, M. (2006). *La televisión en España, 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*, Madrid: Fragua.
- Rueda, J.C. (2006). *Ficción televisiva en el ocaso del régimen franquista: Crónicas de un pueblo*
- Ruiz, J.I. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*, Bilbao, 3ª ed.: Deusto.
- Ruiz Iriarte, V. (1967) *La pequeña comedia*. Colección 21, nº 42. Madrid: Escelicer.
- Ryan, M.L. (1988) Hacia una teoría de la competencia genérica. En Garrido M. A. (comp) *Teoría de los géneros literarios* (253-302). Madrid: Arco/Libros.
- Sainz, M. (1994). *Manual básico de producción en televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.
- Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato?: cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona, Gedisa.

Sánchez, J.L. (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Alianza.

Sánchez, E. (1995). “Evolución y prácticas de representación en la comedia de situación norteamericana”, en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 19. Feb.pp. 99-113.

Sanz Villanueva, S. (1988). *Historia de la literatura española 6/2 Literatura actual*. Barcelona: Ariel.

Searle, J.R. (1978) Statuto logico delle finzione narrativa. *Versus*, 19/20, 148-16.

Semana Internacional De Estudios Superiores De Televisión (5ª. 1977. Madrid). (1977).
V Semana Internacional de Estudios Superiores de Televisión: Madrid 23-26 mayo 1977. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión.

Semana Internacional De Estudios Superiores De Televisión (4ª. 1975. Palma De Mallorca). (1975): *IV Semana Internacional de Estudios Superiores de Televisión: Palma de Mallorca 2-6 diciembre 1975*. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión.

Semana Internacional De Estudios Superiores De Televisión (1ª. 1966. LEÓN). (1967):
I Semana Internacional de Estudios Superiores de Televisión: León Julio 1966. Madrid, Servicio de Formación de TVE.

Sierra, R. (2001): *Técnicas de investigación social*. Madrid: Paraninfo.

Simonelli, G. Il modello teatrale en Bettetini, G.(Ed) (1989) *Sipario! Storia dei modelli del teatro televisivo in Italia*. Torino: RAI,

Taylor, S.J., Bodjan R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Mexico: Paidós.

Tele Diario. Nº 1-105. 1958-1959. Enero de 1958- enero de 1959

Tele Radio. Nº 106-935. 4-10 de enero de 1960-24-30 de noviembre de 1975.

Televisión Española. (1966). *X años de Televisión Española (1956-1966)*. Madrid: Televisión Española.

— (1968). *La iluminación en TV*. Madrid: Editora Nacional.

— (1969). *Cómo trabaja televisión española*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

— (1971). *Televisión Española: 1970*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.

Todorov, T. (1988). El origen de los géneros literarios. En Garrido, M. A. (comp) *Teoría de los géneros literarios* (pp.31-48). Madrid: Arco/Libros.

Todorovic, A.; Klajn, R. (1991). *Tecnología de la grabación magnética de vídeo profesional, I* Madrid: RTVE.

Torreiro, C. (1995). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En Gubern, R., Monterde, J.E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro. *Historia del cine Español*. Madrid: Cátedra.

Turner, G. (2008). Genre, Format and Live Televisión. (pp. 6-7) En Creeber, G. *The television genre book*, London: British Film Institute.

Tusell, J. (2005). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Historia de España, XIV. Barcelona: Crítica.

Valero Cuni, F. (1976). *Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión*. Barcelona: Omega.

Vázquez Montalbán, M. (1973). *El libro gris de Televisión Española*. Madrid: Edic. 99.

Veiga, Y.; Ibañez, I. (2006). *Religión catódica, 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama Lama Music.

Villagrasa, J. M. (1992). "Spain: the Emergence of Commercial Television", en Alessandro Silj (ed.), *The New Television in Europe*. London, John Libbey, pp. 337- 426.

— (1992). *La producción de ficción narrativa en la televisión norteamericana*. Tesis Doctoral, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

— (1995). El género televisivo de las telecomedias. *Archivos de la Filmoteca*. 19, 90-97.

— (2011). *¡Atrápalos como puedas! La competencia televisiva programación y géneros*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

Vilches, L. (comp.) (1999). *Taller de escritura para televisión*. Barcelona: Gedisa.

— (Comp) (2009). *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona: Gedisa.

Wellek, R.; Warren, A. (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Wagner, F. (1972). *La televisión: técnica y expresión dramática*. Barcelona: Labor.

Wagner, F. (1974). *Teoría y técnica teatral*, Barcelona: Labor.

Wheatley, H (Ed) (2007). *Re-viewing Television History; Critical Issues in Television Historiography*, London: I. B. Tauris.

Williams, R. (1990). *Technology and cultural form*, London, 2ª edición: Routledge,

Wolf, M. (1984). *Géneros y televisión*. En *Anàlisi*. N° 5.pp. 189-198.

Yagüe, J. (2000). *La caja no es tonta y no tiene la culpa*. Valladolid: Fancy Ediciones.

Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

— (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.

6.2. Videografía

- Teleteatros

- *Doce hombres sin piedad* (Twelve Angry Men, *Estudio 1*, Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1973)

- *Las brujas de Salem* (Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1965)

- *La metamorfosis* (Franz Kafka, *Hora once*, Josefina Molina, Segunda Cadena: 1969)

- *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla, Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1966)

- Telenovelas

- *La pequeña Dorrit* (Pilar Miró, Primera Cadena: 1965)

- Producciones especiales

- *Crónicas de un pueblo* (Antonio Mercero, Primera Cadena: 1971-1974)

- *Cuentos y leyendas* (Pío Caro Baroja en la primera etapa, Rafael J. Salvia y Rafael

García Serrano en la segunda, Segunda Cadena: 1968-1969 y Primera Cadena: 1972)

- *Diego de Acevedo* (Ricardo Blasco, Primera Cadena: 1966)
- *El asfalto* (*Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1966)
- *El gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, *Teatro de siempre*, Juan Guerrero Zamora, Segunda Cadena: 1969)
- *El licenciado vidriera* (Miguel de Cervantes Saavedra, *Los libros*, Jesús Fernández Santos, Primera Cadena: 1974)
- *El trasplante* (*Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1968)
- *Ese señor de negro* (Antonio Mercero, Primera Cadena: 1975-1976)
- *Historias de la frivolidad* (Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1967)
- *La cabina* (Antonio Mercero, Primera Cadena: 1972)
- *La familia Colón* (Julio Coll, Primera Cadena: 1966-1967)
- *La leyenda del caballero de Olmedo* (*Cuentos y leyendas*, Jesús Fernández Santos, Primera Cadena: 1975)
- *Los camioneros* (Mario Camus, Primera Cadena: 1973)
- *Los libros* (Jaime Chávarri, Josefina Molina, Arturo Ruiz Castillo, José Antonio Páramo, Miguel Picazo, Emilio Martínez Lázaro, Remón Gómez Redondo, Fernando Méndez-Leite, Julio Diamante, Antonio Giménez Rico, Pilar Miró, Jesús Fernández Santos, Primera Cadena: 1974-1977)
- *NN 23* (*Mañana puede ser verdad*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1965)
- *Plinio* (Antonio Giménez Rico, Primera Cadena: 1971)
- *Un mundo sin luz* (Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1967)

- Originales únicos

- *Ficciones* (Roger Justafre, Gabriel Ibáñez, Joan Bas, Manuel Aguado, Ricardo Soria, Esteve Duran, Mercedes Villaret, Mercè Vilaret, Antonio Chic, Jaume Picas, Lluís María Güell, Gerardo N. Miró y Sergi Schaaff, Segunda Cadena: 1971-1975)
- *La mancha roja* (*Original*, Sergi Schaaff, Segunda Cadena: 1975)
- *La mano encantada* (Gérard de Nerval, *Ficciones*, Luis M^a Güell: 1971)
- *Original* (Manuel Ripoll, Pilar Miró, José Briz Méndez, Manuel Aguado, Antonio Chic, José Carlos Garrido, Mercè Vilaret, Sergi Schaaff, Lluís María Güell, Esteve Duran, Jaume Picas y Gerardo N. Miró, Primera Cadena: 1974-1977)
- *Pequeño Estudio* (Juan Guerrero Zamora, Manuel Aguado, Gabriel Ibáñez y Cayetano Luca de Tena, Primera Cadena: 1968-1973)

- Originales seriados sin continuidad narrativa

- *El caballo* (*Habitación 508*, Manuel Ripoll, Primera Cadena: 1966)
- *El café* (*La pequeña comedia*, Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1966)
- *El coche* (*La pequeña comedia*, Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1966)
- *El tercer rombo* (Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1966)
- *El último toro* (*Tiempo y hora*, Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1966)
- *Habitación 508* (Manuel Ripoll, Primera Cadena: 1966)
- *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1966-1982)
- *Hotel Parque, buenas noches* (*El tercer rombo*, Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1966)
- *Las doce caras de Juan* (Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1967-1968)
- *La oferta* (*Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1966)

- *La pequeña comedia* (Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1966)
- *La promesa* (*Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1968)
- *Juan Géminis* (*Las doce caras de Juan*, Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1967)
- *Juan sin fecha* (*Las doce caras de Juan*, Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1967)
- *Tiempo y hora* (Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1965-1967)

- **Originales seriados sin continuidad narrativa**
- *Al filo de lo imposible* (Pedro Amalio López, Cayetano Luca de Tena, Manuel Aguado, Gabriel Ibáñez y Alfredo Castellón, Primera Cadena: 1970)
- *Animales racionales* (Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1972-1973)
- *Antes y después* (*Al filo de lo imposible*, Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1970)
- *A través de la niebla* (Alberto González Vergel, Primera Cadena: 1971)
- *Buenas noches, señores* (Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1972)
- *Celoso* (*Historias de Juan Español*, Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1972)
- *Compañera te doy* (Manuel Ripoll, Primera Cadena: 1973)
- *Diálogos de media noche* (*Buenas noches, señores*, Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1972)
- *Drama dividido en tres túneles* (*Animales racionales*, Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1973)
- *El hombre que vio las ratas* (*El premio*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1968)
- *El invierno que viene* (*Las tentaciones*, José Antonio Páramo y Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1970)

- *El premio* (Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1968-1969)
- *El teléfono* (*Telecomedia*, Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1974)
- *Géminis* (*Las doce caras de Eva*, Jesús Yagüe, Primera Cadena: 1971)
- *Historias de Juan Español* (Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1972-1973)
- *La emparedada* (*Compañera te doy*, Manuel Ripoll, Primera Cadena: 1973)
- *Las doce caras de Eva* (Jesús Yagüe, Primera Cadena: 1971-1972)
- *Las limosnas* (*Al filo de lo imposible*, Miguel Aguado, Primera Cadena: 1970)
- *Las tentaciones* (José Antonio Páramo y Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1970-1971)
- *Partida para el nacimiento* (*Vivir para ver*, Gabriel Ibáñez, Primera Cadena: 1969)
- *Telecomedia* (Gustavo Pérez Puig, Primera Cadena: 1974-1975)
- *Vivir para ver* (Domingo Almendros, Alfredo Castellón, Pilar Miró, Manuel Aguado, Gabriel Ibáñez, Alberto González Vergel, Primera Cadena: 1969)

- **Originales seriados con continuidad narrativa**
- *El Séneca* (Cayetano Luca de Tena, Primera: 1967-1970)
- *El Séneca y su obsesión* (*El Séneca*, Cayetano Luca de Tena, Primera Cadena: 1967)

- **Originales seriados con continuidad narrativa**
- *Bajo el mismo techo* (Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1970)
- *Cristina y los hombres* (Esteban Durán, Primera Cadena: 1969)
- *Como de la familia* (*Remite Maribel*, Eugenio García Toledano, Primera Cadena: 1970)
- *Inocencias* (*Pili, secretaria ideal*, Enrique Martí Maqueda, Primera Cadena: 1975)

- *La bofetada del año* (*Bajo el mismo techo*, Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1970)
- *La declaración de la renta* (*Los maniáticos*, Fernando García de la Vega, Primera Cadena: 1974)
- *La deliciosa muerte* (*Visto para sentencia*, Alfredo Castellón, Primera Cadena: 1971)
- *La tía de Ambrosio* (Luis Sánchez, Segunda Cadena: 1971)
- *Los maniáticos* (Fernando García de la Vega, Primera Cadena: 1974)
- *Pili, secretaria ideal* (Enrique Martí Maqueda, Primera Cadena: 1975)
- *Primer Capítulo* (*Silencio, estrenamos*, Pilar Miró, Primera Cadena: 1974)
- *Remite Maribel* (Eugenio García Toledano, Primera Cadena: 1970)
- *Tía y sobrino* (*La tía de Ambrosio*, Luis Sánchez, Segunda Cadena: 1971)
- *Torero* (*Si yo fuera rico*, Manuel Aguado, Primera Cadena: 1974)
- *Tres eran tres* (Jesús Yagüe, Primera Cadena: 1972-1973)
- *Silencio, estrenamos* (Pilar Miró, Primera Cadena: 1974)
- *Si yo fuera rico* (Manuel Aguado, Primera Cadena: 1973-1974)
- *Un problema de amor* (*Cristina y los hombres*, Esteban Durán, Primera Cadena: 1969)
- *Visto para sentencia* (Alfredo Castellón, Primera Cadena: 1971)