

## Tendencias estilísticas en la producción de series de TVE (1964-1975). Los casos de *La pequeña comedia* e *Historias para no dormir*

Elvira Canós Cerdá<sup>1</sup>; Patricia Diego<sup>2</sup>; José Martínez Sáez<sup>3</sup>

Recibido el: 22 de febrero de 2021. / Aceptado: 1 de octubre de 2021.

**Resumen.** Este artículo tiene como objetivo la identificación de los rasgos estilísticos de las primeras series de ficción producidas en soporte electrónico por TVE. Se han estudiado dos títulos representativos de esta década. *La pequeña comedia* (1966-1968) escrita por Víctor Ruiz Iriarte y dirigida por Pedro Amalio López e *Historias para no dormir* (1966-1982) escrita y dirigida por Narciso Ibáñez Serrador. En concreto, se ha realizado un análisis visual de dos capítulos: “El café” (*La pequeña comedia*) y “La promesa” (*Historias para no dormir*). En estos años convivieron en TVE dos tendencias de realización diferentes. Por un lado, una que mantenía lazos estrechos con la dramaturgia teatral encarnada en *La pequeña comedia*. Por otro, la que buscaba aprovechar las posibilidades del medio televisivo acercándose a planteamientos cinematográficos como ocurría en *Historias para no dormir*.

**Palabras Clave:** Ficción española; series televisión; producción televisiva; realización televisiva; estilo visual.

### [en] Stylistics trends in TVE series production (1964-1975). *La pequeña comedia* and *Historias para no dormir*

**Abstract.** This article aims to identify the stylistic features of the first fiction series produced by TVE between 1964 and 1975. To this end, we explore two representative productions from the period: *La pequeña comedia* (1966-1968) written by Víctor Ruiz Iriarte (directed by Pedro Amalio López) and *Historias para no dormir* (1966-1982) written and directed by Narciso Ibáñez Serrador. Two episodes were analyzed in detail: “El café” (*La pequeña comedia*) and “La promesa” (*Historias para no dormir*). Two different production trends were at play in TVE at the time. On one hand, a style based on Spanish theatrical dramaturgy, as in *La pequeña comedia*; and on the other hand, a style influenced by more cinematographic approaches, as in *Historias para no dormir*.

**Keywords:** Spanish fiction; television series; television production; television direction techniques; visual style.

**Sumario:** 1. Introducción y marco teórico. 2. Objetivos y metodología. 3. Del medio que busca la ficción a la ficción que busca al medio. 3.1. Nuevas formas de expresión televisiva: los rasgos de estilo. 4. *La pequeña comedia* (1966-1968). 5. *Historias para no dormir* (1966-1982). 6. Resultados y conclusiones. 7. Bibliografía.

**Cómo citar:** Canós Cerdá, E.; Diego, P.; Martínez Sáez, J. (2022) Tendencias estilísticas en la producción de series de TVE (1964-1975). Los casos de *La pequeña comedia* e *Historias para no dormir*, *Historia y comunicación social* 27(1), 297-308.

## 1. Introducción y marco teórico

La ficción televisiva constituye “una aproximación privilegiada a las más grandes y generales cuestiones sobre la cultura de los medios de comunicación y la cultura social” (Buonanno, 1999) al tiempo que supone un género determinante tanto para la legitimación social y cultural del medio como para la conformación de una industria televisiva (Palacio, 2001). La ficción ha estado presente en la televisión española desde los inicios de las emisiones regulares en 1956 y continúa hoy en día a pesar de los diferentes contextos, vigencias e hibridaciones

<sup>1</sup> Universidad Cardenal Herrera-CEU, CEU Universities  
Email: [elcanos@uchceu.es](mailto:elcanos@uchceu.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9447-1262>

<sup>2</sup> Universidad de Navarra

Email: [pdiegon@unav.es](mailto:pdiegon@unav.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7616-2474>

<sup>3</sup> Universidad Cardenal Herrera-CEU, CEU Universities

Email: [pemartinez@uchceu.es](mailto:pemartinez@uchceu.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8881-1622>

entre géneros. En la década de los 90 con la llegada de las privadas, se produjo una renovación en la ficción nacional de producción propia (García de Castro, 2002:50) y, desde entonces, se considera consolidada tanto por el número de producciones como por la respuesta de la audiencia (Diego, 2010). Actualmente, en pleno siglo XXI, se habla de una nueva revolución en la ficción, la revolución seriada, al coincidir la madurez de internet con la apuesta de generación de contenidos por parte de grandes empresas tecnológicas y la llegada de las plataformas en *streaming* (Huerta, 2020:13).

Sin embargo, en este artículo no abordaremos la situación de la ficción actual sino las series de ficción de carácter original realizadas por TVE entre 1964 y 1975. Este abanico temporal se considera como una etapa de expansión y madurez del medio (Bustamante, 2013). En esos años, en lo político social, España vive un crecimiento económico e industrial dentro del marco de un régimen dictatorial. El televisor pasa rápidamente a ocupar el ocio de la mayoría de los españoles y el régimen llevará a cabo acciones para potenciar la capacidad de influencia social del medio y su desarrollo (Barroso y R. Tranche, 1996:50). Así, se puso en marcha el Plan Nacional de Televisión (1964-1967) que contribuyó de manera decisiva al crecimiento del servicio (Bustamante, 2013). Se inició con la inauguración de los nuevos estudios de Prado del Rey en 1964 y fue completándose con el lanzamiento de la Segunda Cadena en 1966 y el comienzo de la expansión internacional de TVE a través de una continua y exitosa participación en festivales internacionales de televisión en los apartados de ficción y musicales. Con ello se pretendía mejorar la imagen que el régimen proyectaba al exterior y, a su vez, permitió a los autores y realizadores explorar nuevas vías expresivas y estéticas.

Todo este desarrollo se enmarca en el contexto de la llamada “Paleotelevisión”, caracterizada en España por el monopolio televisivo de TVE y por una oferta escasa de variedad de géneros y carente de una lógica programática en la que primaba el sentido de la oportunidad, la necesidad política y el sentido común (Cortés, 1999:17-18). Estudios recientes de programación señalan que, durante los años de la dictadura, TVE buscó claramente el entretenimiento y uno de los pilares básicos para conseguirlo fue el género de ficción (Montero, 2020: 26) por lo que resulta evidente el indicativo de la presencia y el valor que se le dio a este género.

Nuestro objetivo es el estudio de las claves expresivas de la ficción original del momento y sus características estilísticas más relevantes (Cardwell, 2005). Para ello tomaremos como referencia la noción de estilo de Bordwell y Thompson (1995) que fue adaptada al medio televisivo por Jaime Barroso. Este autor lo define como «el sistema formal del discurso audiovisual que organiza las técnicas televisivas» (Barroso, 1996). Estas técnicas se agrupan en torno a dos procesos consecutivos, uno que concluye con la puesta en escena (el trabajo con los actores y la escenografía), y otro que se inicia al acabar el anterior y que supone la traducción de la puesta en escena teatral a una solución cinematográfica de montaje (Bettetini, 1977). 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. Sin embargo, la diferencia de tratamientos estilísticos no se puede valorar sólo a través de la mecánica de la realización, sino también por el planteamiento previo del guion. En él se ponen de manifiesto las limitaciones o facilidades que pueden condicionar la realización.

La historia de la televisión y su programación ha sido estudiada en numerosas publicaciones dedicando apartados al estudio de diferentes géneros, entre ellos la ficción. Es el caso de autores como Montero (2018), Bustamante (2013), Carreras (2012), Rueda y Chicharro (2006), García de Castro (2002), Palacio (2001), Munsó (2001), Barroso y R. Tranche (1996) o Baget (1993) por citar los más relevantes. Sin embargo, son escasos los estudios que abordan cuestiones estilísticas concretas sobre las producciones televisivas de TVE en los años de la dictadura: Bernad (2017), López (1996), Castellón (1996), García Serrano (1996) o Guerrero (1996).

Esta ausencia se explica, en parte, por la dificultad del acceso a las fuentes y la ausencia de una legitimidad social que animase a la investigación sobre el medio (Cascajosa y Zahedi, 2016:14), de ahí que, en el caso español, durante años, el estudio del medio televisivo estuvo alejado del ámbito académico (Smith, 2007). Además, el acceso a las fuentes primarias (los programas) era particularmente complejo. En TVE no se comenzaron a conservar programas completos en vídeo hasta 1964 y muchos de ellos desaparecieron debido a la reutilización de soportes. Esta escasez ha supuesto una falta de garantía epistemológica para la comprensión de los aspectos estéticos y estilísticos (Jacobs, 2000). Actualmente, ya se está consolidando el estudio sobre el medio televisivo y el desarrollo tecnológico ha permitido un mayor acceso a las fuentes primarias (Cascajosa y Zahedi, 2016:14) facilitando el análisis cualitativo de las variables de estilo. Durante la década de análisis se produjeron en la cadena pública 48 series originales (Canós y Martínez, 2016). En este artículo nos centraremos en el estudio detallado de los rasgos estilísticos de dos de ellas. *La pequeña Comedia*, (Víctor Ruiz Iriarte, TVE:1966-1968) e *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, TVE:1966-1982).

## 2. Objetivos y metodología

La demanda de textos específicos de ficción concebidos para el medio televisivo propició el desarrollo de una fórmula dramática para el original televisivo remediando los medios precedentes y adquiriendo gradualmente sus propias señas de identidad. La emisión en directo en los años previos a nuestro período de estudio provocó

que las producciones se realizasen exclusivamente en plató, con una duración reducida y pocos personajes. Estos condicionantes determinaron, en un primer momento, la simplicidad en las estructuras narrativas y en los aspectos estéticos.

Dada la falta de guionistas especializados, propia de un medio nuevo, en un primer momento autores vinculados a la radio, en especial a RNE, asumieron esa tarea. Fue a partir del inicio de la década de los 60 cuando, de forma progresiva, se incorporan a TVE escritores procedentes de otros campos como el teatro, la novela o el cine. De la misma forma, en lo que respecta a los realizadores, junto a los pioneros procedentes en mayor medida del teatro, progresivamente se incorporaron profesionales formados en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) en la búsqueda conjunta de un lenguaje específico de ficción televisiva.

El objetivo principal de la investigación es la identificación de los rasgos estilísticos de la época reflejados en las dos producciones seleccionadas: *La pequeña comedia* (1966-1968) e *Historias para no dormir* (1966-1982).

La hipótesis de partida planteada hace referencia a la convivencia de dos estilos de realización en las primeras series originales de la televisión pública. Eso no significa que los dos estilos fueran puros en sus rasgos y que no llegaran a hibridarse a lo largo de los años, pero sí apunta a dos paradigmas que convivieron en un mismo período. Uno más ligado a la herencia teatral y otro más cercano a los estilemas del cine. Mientras la tecnología se limitaba a la transmisión en directo, el paradigma era puramente teatral, pues la grabación en bloques cortos y el posterior montaje no era posible debido a la tecnología disponible. Cuando ésta permite la grabación y la posterior edición la ficción televisiva empieza a recoger herencias del cine.

Para abordar este estudio se ha optado por una metodología de investigación deductiva. Para ello se han seleccionado, con un criterio de representatividad de esa época, dos producciones diferentes. Su elección ha estado condicionada por varios factores. Ambas comparten condiciones de programación similares ya que se emitieron entre 1966 y 1968 por la Primera Cadena en horario nocturno. Además, las dos series tuvieron relevancia en el ámbito televisivo del momento como demuestran tanto su longevidad como la obtención de reconocimientos públicos y profesionales por su calidad. *La pequeña Comedia* fue Premio Nacional de Televisión y Antena de Oro en 1966. *Historias para no dormir* contó gran impacto popular (García Serrano, 1996) y supuso un “verdadero estandarte de la originalidad en los terrenos de la producción propia” (Rueda y Chicharro, 2006).

Ambas series se producen cuando los Estudios de Prado del Rey están a pleno rendimiento y el uso del montaje físico es posible, aunque su procedimiento (el corte sobre la cinta) es un proceso complejo. Así, crear historias con saltos espacio-temporales, por parte de los escritores, y grabar en bloques cortos, por parte de los realizadores, son opciones para la toma de decisiones de estilo, que años atrás no eran posibles por simples razones tecnológicas. A partir de 1968, el montaje electrónico facilita y agiliza el proceso emulando todavía más al montaje cinematográfico.

Dada la gran cantidad de capítulos de las dos series, se seleccionó para realizar el análisis detallado un episodio de cada una. En ambos casos la elección ha estado determinada por la mayor cantidad de rasgos de una y otra tendencia que presentaban.

*La pequeña comedia* estaba compuesta por 42 episodios y se ha escogido el que contiene la mayor presencia de variables estilísticas teatrales: “El café”, de 38 minutos de duración, perteneciente a la primera temporada y emitido el 22 de junio de 1966.

Por lo que respecta a *Historias para no dormir*, se desestimaron los episodios destinados a los Festivales Internacionales debido a su mayor estándar de producción y se eligió el episodio “La promesa” por pertenecer a la segunda temporada, lo que denota ya una posible madurez en la evolución estilística. Tenía una duración de 47 minutos y se emitió el 12 de enero de 1968.

Para comprobar la coexistencia de las dos tendencias estilísticas nos centraremos en los aspectos que nos permiten determinar la presencia de rasgos diferenciales de uno u otro tipo en las producciones. Desde el punto de vista de la herencia teatral, nos serviremos de la propuesta de Fausto Colombo (1989) centrada en el estudio de los teleteatros. Para este experto, las marcas textuales reveladoras de las huellas del origen teatral en lo que respecta a la escena y el tratamiento del espacio de los textos televisivos se evidencian a través de los siguientes aspectos: si se realiza en 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 y si la configuración espacial de la escena responde al esquema de caja italiana.

Pedro Amalio López (1996) coincide con Colombo al hacer referencia a la tendencia de realización en la que no se explotan características expresivas y específicas del nuevo medio, manteniéndose supeditada a la puesta en escena teatral y relegando la puesta en imagen a un mero registro de lo que acontece en plató.

Sin embargo, para López (1996), la herencia cinematográfica en la realización se haría patente en aquellas producciones en las 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; se elimina el punto de vista frontal en los planos generales; se utilizan decorados con ruptura de líneas y dimensiones falseadas que se alejan de la caja italiana; la colocación de los actores evita la disposición frontal con uso de movimientos en diagonal de modo que planifiquen por

sí mismos al acercarse a cámara; el recurso a las composiciones en profundidad utilizando diferentes tipos de plano de manera que se suprime el uso del plano general.

En referencia a los dos capítulos elegidos para el estudio, hemos realizado un análisis textual que ha facilitado la «reconstrucción de la estructura y los procesos del objeto investigado en términos cualitativos» (Cassetti y Di Chio, 1999). La siguiente tabla recoge las variables que nos permiten identificar la mayor o menor vinculación con la dramaturgia teatral y/o con la cinematográfica y televisiva. Estas características están basadas en los supuestos de Colombo (1989), Bordwell y Thompson (1995) y Pedro Amalio López (1996).

Tabla 1. Ficha de las variables estilísticas analizadas

VARIABLES TEATRALES	VARIABLES CINEMATOGRAFICAS
Unidad espacio-temporal	Ruptura espacio temporal
Predominio de interiores	Presencia de exteriores
Escena en caja italiana	Escena sin caja italiana
Evidencia de la cuarta pared	Abolición de la cuarta pared
Presencia de puertas laterales	No existencia de puertas laterales
Acción frontal a cámara	Acciones no frontales a cámara
Desplazamiento horizontal personajes	Desplazamiento de los actores en diagonal
	Presencia de pistas de profundidad y diferentes términos del plano
	Profundidad de foco
	Planificación a través de actores que se acercan a cámara
	Los planos secuencia no son planos generales sostenidos
	Planificación como elemento narrativo
	Uso del plano-contraplano
	Uso de efectos

Fuente: Elaboración propia a partir de Colombo, Bordwell y Thompson y López.

El estudio de dichas variables se ha completado con otro recurso analítico como es la parada de la imagen. Una herramienta muy ilustrativa que facilita la localización de elementos que construyen las relaciones lógicas y sistemáticas que forman parte del objetivo del análisis (Aumont y Marie, 1990).

### 3. Del medio que busca la ficción a la ficción que busca al medio

Durante la época de las emisiones regulares de la cadena pública a partir de 1956 y previo a nuestra etapa de estudio, hubo una acusada necesidad de contenidos televisivos para rellenar la parrilla. La escasez de recursos y de medios técnicos y humanos, condicionaba la predilección por ficciones ajenas procedentes del teatro y la novela, por lo que los primeros formatos de ficción fueron adaptaciones de las ya existentes en otros medios y adoptaron en su nombre la vinculación con las mismas: teleteatros y telenovelas. A la vez aparece también el “original televisivo”, que hace referencia a las ficciones dialogadas que no tenían procedencia literaria y que eran historias específicamente creadas para el medio realizadas en estudio y con poca presencia de exteriores (Barroso, 1996). Todos los formatos de ficción se englobaban bajo el encabezamiento genérico de “Dramáticos” y recogían los programas que requerían “presencia de actores, de un guión y un texto previamente ensayados” (Baget, 1975), incluyendo también a los teleteatros y las telenovelas. Se grababan en interiores de estudio y eran realizados en soporte electrónico, primero en directo (desde 1956 hasta los inicios de la década de los 60) y, posteriormente, utilizando las técnicas de registro y edición que facilitaban la emulación del trabajo cinematográfico. Estos programas dramáticos fueron con el paso de los años adquiriendo más posibilidades dramáticas adecuadas al medio y pasaron a convertirse en el contenido esencial durante el periodo 1964-1975, que algunos expertos han denominado como “Edad de oro” (Palacio, 2001). La ficción empieza a explorar cómo encajar en un medio que tiene entidad propia frente a la pleitesía hacia los medios precedentes. En su libro *El mundo de la televisión*, Arias Ruiz apuntaba que en televisión existía una “dramática especial, un arte propio” (Arias, 1971). Esa búsqueda de la dramática propia también está presente en los realizadores pioneros de la época que ya reflexionaban sobre los caminos de las formas de la televisión “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).



No obstante, en el proceso de conformación de esta dramática en la ficción, la televisión remedió, en la terminología de Bolter y Grusin (1999), al cine, a la radio y al teatro. Es decir, asimiló las convenciones establecidas por estos medios en lo referente a su función “narrativo-fabuladora”. Se optó por una representación dramática naturalista a la que el público estaba acostumbrado para llegar a convertirla en el modelo dominante de representación televisiva.

En las producciones de TVE, la influencia más trascendente de la radio fue el préstamo de formatos como los radioteatros, radionovelas y las series. Estos contenidos se asimilaron como modelos de programas dramáticos. En el caso de los originales, se estableció la distinción entre obras singulares o únicas y obras seriadas que ya existían en la radio. El teatro, sin embargo, tuvo su repercusión en los aspectos narrativos y en la puesta en escena. Durante los primeros años, los guiones de los dramáticos originales se basaron en la imitación de textos de obras de teatro de un solo acto y condicionadas por una serie de limitaciones de producción como: la emisión en directo o casi directo grabado, uso del plató, la disposición frontal de los personajes respecto a la cámara y la utilización de decorados que seguían el modelo de “caja italiana”. El teatro también aportó una gran cantera de escritores y realizadores, entre los que destacaron, Jaime de Armiñán, Víctor Ruiz Iriarte, Adolfo Marsillach, Gustavo Pérez Puig o Juan Guerrero Zamora.

El cine también influyó en los mismos aspectos que el teatro aunque con sus particularidades. En la narrativa, al contrario que el teatro, el cine potenció abiertamente la ruptura espacio-temporal, la grabación en localizaciones exteriores y la presencia de secuencias de corta duración. Estos aspectos facilitaban una mayor fragmentación espacial, un trabajo de distribución de los personajes y decorados menos estático que en el teatro y la grabación en bloques cortos. En lo que respecta a la puesta en escena, la narrativa cinematográfica clásica configuró el modo de expresión audiovisual televisiva. Técnicas como el eje de acción, los cortes en movimiento para los cambios de cámara o el uso dramático de los tipos de plano fueron completamente asimiladas. También aportó nuevos realizadores y escritores como Pedro Amalio López, Alfredo Castellón o Pilar Miró.

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, asumieron esa tarea. Progresivamente, y durante los años analizados, se incorporaron también escritores procedentes del teatro, la novela o el cine. Entre la producción llevada a cabo por estos autores, según 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, 1996:21).

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

Desde el punto de vista de la realización también se podían distinguir dos planteamientos o tendencias (López, 1996). Una, en la que la realización estaba supeditada al seguimiento visual de lo que ocurría en el plató. En este caso, la acción determinaba la colocación de la cámara. Este método de trabajo sería lo más parecido a la retransmisión de una obra de teatro donde la mirada del espectador se ubicaba desde un hipotético patio de butacas. La escena queda limitada a la clásica “caja italiana”. En esta tendencia no se explotaban las características expresivas y específicas del nuevo medio ya que se mantuvieron supeditadas a la puesta en escena teatral. Por el contrario, en el segundo caso, la cámara es quien definía el objeto de interés dentro de un decorado con ruptura de líneas y falseados y en ocasiones, menos realista (López, 1996). Permitía abolir la cuarta pared teatral de manera que, metafóricamente, el espectador parecía que transitaba entre los personajes de ficción.

### 3.1. Nuevas formas de expresión televisiva: los rasgos de estilo

La emisión en directo y la escasez de medios técnicos y humanos fueron los condicionantes de las primeras ficciones. Estas limitaciones provocaban que las producciones se realizasen en espacios limitados al estudio sin apenas posibilidades de variación, con una duración reducida y pocos personajes.

La inauguración del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey en 1964 supuso un salto cualitativo para la producción de todo tipo de programas pero, en especial, para la ficción. Las dimensiones de los nuevos estudios propiciaron relatos realizados en un mayor número de espacios o localizaciones y, por tanto, las rupturas espacio-temporales. El uso de más cámaras y la suspensión de los equipos de iluminación en el techo proporcionaron nuevas soluciones de puesta en escena y de puesta en imagen.

Por otro lado, entre 1966 y 1968, se produjo una importante evolución de los sistemas de edición. Primero el montaje mecánico y, posteriormente, el montaje electrónico. Los magnetoscopios de dos pulgadas facilitaron la grabación en bloques de menos de diez minutos. Este adelanto tecnológico hizo posible la fragmentación espacial de la escena con mayor número de posicionamientos de cámara. Así como también, la eliminación de la cuarta pared y el uso de las elipsis temporales.

En definitiva, la producción de espacios dramáticos desde 1968, poseía los recursos tecnológicos suficientes como para alejarse de las concepciones teatrales y emular en gran medida al cine. Aunque la posibilidad existía, no se materializó de igual forma en las producciones y no se implantó de manera uniforme. Además, estos espacios en soporte electrónico seguían presentando durante ese período dos limitaciones: el uso del blanco y negro y la imposibilidad de la grabación de escenas en localizaciones exteriores. Estos condicionantes impulsaron desde 1969 las producciones rodadas en soporte cinematográfico como las denominadas Producciones Especiales para los Festivales Internacionales de Cannes, Montecarlo, etc.

En definitiva, la llegada del soporte cine a la ficción televisiva supuso el declive de los espacios dramáticos realizados en estudio que será efectivo a mediados de la década de los setenta coincidiendo con el final de la dictadura.

#### 4. *La pequeña comedia* (1966-1968)

Al igual que la gran mayoría de autores que llegaron a la televisión procedentes del teatro, Víctor Ruiz Iriarte, guionista de esta serie, se enmarcaba dentro del teatro de corte convencional. Estuvo muy influenciado por la comedia alta de mediados del siglo XIX y de ella hereda la crítica a la clase burguesa, el conflicto amoroso, el estilo naturalista, la habilidad verbal y un final donde se reforzaba el orden social establecido (Oliva y Torres, 1994). Sus guiones originales para televisión solían recoger estas influencias y presentaban situaciones socialmente reconocibles como ocurre en *La pequeña comedia*. El experto Emeterio Díez reivindica la figura de Ruiz Iriarte como guionista de televisión:

Merece estar en la historia de la televisión porque es uno de los primeros que otorga al guion un valor literario y, por lo tanto, uno de los primeros intelectuales en poner el prestigio y el porvenir de la televisión en manos de los escritores” (Díez, 2010: 7-40).

La serie emitida en horario nocturno estaba compuesta por episodios autoconclusivos-cuyo nexo unión lo marcaban el humor y el elemento sentimental escenificados en situaciones contemporáneas que retrataban a una parte de la sociedad española –la burguesía urbana– y que solían tener una moraleja final (Díez, 2010). Todas las historias se ubicaban en la época contemporánea y transcurrían en localizaciones interiores o exteriores recreadas en plató salvo muy contadas excepciones.

El episodio analizado “El café”, perteneciente a la primera temporada, tenía una duración de 38 minutos y fue interpretado por José Bódalo, Luisa Sala, Tomás Blanco, José M<sup>a</sup> Caffarel, José Vivó, José M<sup>a</sup> Escuer y Valentín Tornos. El guion fue obra de Ruiz Iriarte y la realización de Pedro Amalio López. Esta separación de funciones entre el escritor-guionista y el realizador era habitual del modo de trabajar de la época. El episodio estudiado narra la historia de un grupo de amigos que se reúnen en el Gran Café de Oriente la noche de su cierre definitivo. Allí comienzan a recordar diferentes anécdotas relacionadas con sus vivencias en el establecimiento. El capítulo transcurría en una única localización interior, la cafetería, recreada en plató. La narración no contaba con ninguna elipsis y por tanto mantuvo la unidad espacio-temporal.

La realización del capítulo comienza con una presentación del espacio mediante una larga panorámica horizontal que se detiene al llegar al personaje principal con el que daba comienzo la acción. Este iniciaba una conversación con el camarero del café sobre la noticia del cierre que había aparecido en la prensa. La cámara, sin desplazarse, recoge el movimiento del personaje hacia el fondo del decorado. Esta queda como un mero instrumento de registro de la acción que se desenvuelve ante ella sin que se llegue a integrar dentro del espacio como un personaje más. El tratamiento de la iluminación es plano y por tanto carente de intervención dramática. En la puesta en escena se evita la presencia de puertas laterales y el desplazamiento horizontal del personaje (lo hace en diagonal). No obstante, la visión del espectador es lo más parecido a la vista desde un hipotético patio de butacas de un teatro y así se repite a lo largo de la acción del capítulo haciendo evidente la cuarta pared. Esta disposición puede observarse en la Imagen 1.



En la realización del capítulo se aprecia cierta intención de trabajo con las pistas de profundidad. La colocación estratégica de objetos en diferentes términos del plano ofrece una sensación de tridimensionalidad. Se pretende enmascarar la disposición en caja italiana, pero, la colocación frontal y de perfil de los personajes sigue marcando la teatralidad de la puesta en escena. Esta herencia teatral se observa también en la utilización de planos cortos sin que se aprovechen posibles planos con escorzo.

En las conversaciones, la escala de plano predominante es el PMC (plano medio corto) y se recurre al PG (plano general) cada vez que va a intervenir un nuevo personaje con el objetivo de situar al espectador. La única variación en la planificación se observa cuando la cámara registra en PMC a dos personajes y luego a uno en solitario como queda ejemplificado en la Imagen 2.



Esta dinámica de planificación –PMC para las conversaciones a dos, PG cuando intervienen nuevos personajes o el uso de PMC cuando habla un solo personaje– se vuelve a repetir cuando entra en escena un grupo de jóvenes periodistas a cubrir el cierre del café y a preguntar al camarero sobre sus clientes. Este, en voz alta, recuerda a la pianista y a los estudiantes y los rememora uno a uno. Acompañando a las palabras del camarero aparecen los planos de cada uno de ellos que reaccionan al escucharlo. Otro de los rasgos más destacados del capítulo es el uso de la técnica de la “voz en off” a modo de monólogo interior. Se utiliza para mostrar los pensamientos nostálgicos del camarero, la pianista o el estudiante al recordar sus tiempos allí vividos. Estos recuerdos se plasman con un PP (primer plano) prolongado de cada uno de ellos como vemos en la Imagen 3.



En ningún caso se utiliza el recurso del *flashback* sino que se juega con diferentes planos en los que se muestra el vacío del lugar o los rostros en PC (plano corto) del personaje que aporta una gran carga de emotividad al recuerdo.

### 5. *Historias para no dormir* (1966-1982)

Narciso Ibáñez Serrador llegó a TVE en 1963 con un bagaje previo que lo convertía en un profesional polifacético: actor, director teatral, escritor de novelas radiofónicas y de obras de teatro y realizador en la televisión argentina. Su primera obra se remonta a 1957, momento en el que nació el conocido pseudónimo de Luís Peñafiel con el que desde entonces firmó toda su producción literaria y de guiones para televisión.

La serie objeto de nuestro análisis estaba inspirada en series americanas de la década de los 50 como *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, Rod Serling, CBS:1959-1964) o *La hora de Alfred Hitchcock*

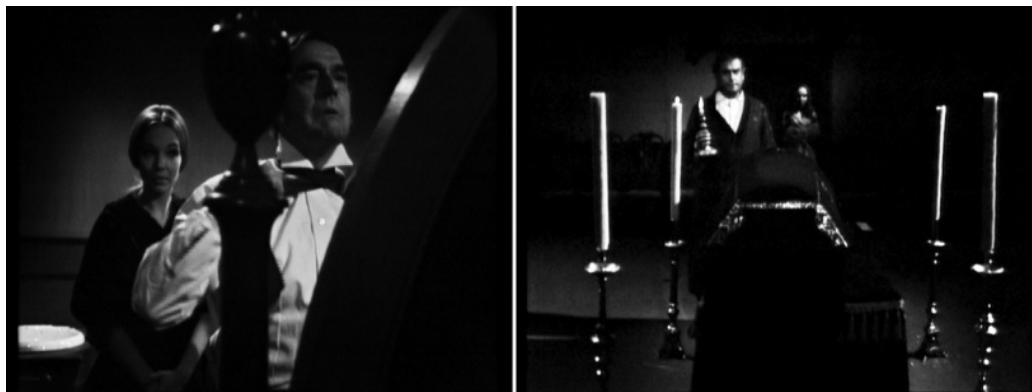
(*The Alfred Hitchcock Hour*, Alfred Hitchcock, CBS:1962-1965) (Diego, 2010). Los episodios, de emisión semanal, presentaban duraciones que variaban entre 30, 45 o 60 minutos y desde el punto de vista de la producción también existían diferencias entre los episodios de la serie. Presentaba tanto historias originales basadas en algún hecho real aparecido en la prensa, pero enriquecido con dosis de ciencia ficción, misterio y suspense, como adaptaciones de relatos de terror de otros autores. En cualquier caso, lo destacable de esta producción fue la labor de adaptación al medio televisivo y, como señala José María Baget, el hecho de que se abordara por primera vez el género de terror en TVE (Baget, 1993:158). Los capítulos narraban historias que sucedían en épocas anteriores, en países lejanos y trascurrían en un ambiente sobrenatural como caseríos con poca iluminación y con escenas nocturnas (Cordero, 2007).

Se ha centrado el análisis en un episodio de la segunda temporada que sirve de episodio tipo de la producción analizada. “La promesa”, emitido el 12 de enero de 1968, fue una adaptación escrita por Ibáñez Serrador. Estaba basada en el relato de Edgar Allan *El entierro prematuro*. La historia se localiza en un pequeño pueblo irlandés en 1840 y se inicia en un cementerio con la exhumación nocturna del cuerpo de una persona que murió enterrada viva, un caso de catalepsia. A partir de ahí, conocemos a los protagonistas, tío y sobrina, dedicados al negocio de las pompas fúnebres. La muchacha está soltera y los pocos pretendientes que tiene se burlan de ella por el negocio de su tío. María no está interesada en heredarlo porque tiene mucho temor a los cadáveres. Para que supere ese miedo, su tío la encierra por las noches en el depósito junto a los muertos. Este le confiesa que ha padecido catalepsia y que por ello debe prometerle que lo enterrará con una serie de condiciones para evitar ser enterrado vivo. La sobrina urdirá un plan para provocarle un ataque de catalepsia y finalmente vengarse y enterrarlo vivo.

El guion y la realización corrió a cargo de Ibáñez Serrador, aspecto que resultaba excepcional respecto a las producciones coetáneas en las que se separaban las tareas del guion y de la realización y lo aproxima más al concepto de autor cinematográfico. Presentaba un número elevado de localizaciones (siete en total) con la complejidad que parte de ellas eran decorados exteriores nocturnos. También contaba con gran presencia de extras en algunas de las secuencias. Ibáñez Serrador planificó varias rupturas espacio-temporales, lo cual denotaba la existencia de un gran trabajo de montaje y edición.

A la hora de presentar los sets -interiores como exteriores- y a los personajes se recurrió al uso del *travelling* y con la cámara sobre una grúa. Esta técnica permitió una variedad de encuadres y denotaba una planificación muy trabajada de la puesta en escena. Había una coreografía perfecta entre los actores y la cámara alejándose de una representación fotografiada en plano general. La primera escena, después de los títulos de crédito, es un plano secuencia que comienza con un plano detalle hasta llegar a la puerta por donde entra la protagonista. Podemos observar cómo los personajes no se sitúan frontales a cámara y se juega con los diferentes términos del plano para conseguir efecto de tridimensionalidad.

Como se muestra en la Imagen 4, existe un gran cuidado en el decorado y la iluminación, especialmente, creando pistas de profundidad a partir de la colocación de los elementos de mobiliario y atrezzo en diversos términos del encuadre.



Otro elemento que destaca es el montaje. Destacan los numerosos planos detalle o insertos que aportan mucho ritmo narrativo. Típico ejemplo de una realización en pequeños bloques de acción favorecida por la edición electrónica disponible en el medio televisivo desde 1968. En la imagen 5, la protagonista entra en el set 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.





A continuación, la protagonista sigue andando por el café y pasa por delante de varias mesas donde le critican y se burlan de ella. El uso de recursos narrativos cinematográficos a lo largo de todas las escenas del capítulo en la planificación es evidente. En la segunda escena, previa a los títulos de crédito, los personajes están viendo a un muerto dentro de un ataúd, aunque lo que están mirando no se muestra al espectador ya que el realizador juega con el recurso del fuera de campo. Tras una pequeña conversación llegan a la conclusión de que fue enterrado vivo y en ese momento aparece en plano lo que anteriormente estaba fuera de campo. Para ello, se pasa por corte al plano del ataúd que desvela el fuera de campo acompañado de un efecto de sonido que refuerza el sobresalto.

Por último, cabe destacar otro recurso que lo aproxima más al montaje de tipo cinematográfico: el uso del plano-contraplano como planificación habitual de las conversaciones entre dos y tres personajes como que queda ejemplificado en la Imagen 6.



Esta realización plano-contraplano implica un laborioso proceso posterior de montaje más allá de una simple unión de grandes bloques. Consiste en una planificación de trabajo similar al rodaje monocámara característico de la narrativa cinematográfica clásica.

## 6. Resultados y conclusiones

Tras el análisis descriptivo de los casos de estudio, recopilamos en la siguiente tabla una comparativa de la presencia de las dos variantes estilísticas detectadas.

Tabla 2. Rasgos estilísticos

VARIABLES TEATRALES	“El café”La pequeña comedia	“La promesa”Historias para no dormir
1. Unidad espacio-temporal	X	
2. Desarrollo en interiores	X	X
3. Escena en caja italiana	X	
4. Evidencia de la cuarta pared	X	
5. Presencia de puertas laterales		
6. Acción frontal a cámara	X	
7. Desplazamiento horizontal personajes		

VARIABLES CINEMATOGRAFICAS	“El café” <i>La pequeña comedia</i>	“La promesa” <i>Historias para no dormir</i>
1. Ruptura espacio temporal		X
2. Presencia de exteriores		
3. Escena sin caja italiana		X
4. Abolición de la cuarta pared		X
5. No existencia de puertas laterales	X	X
6. Acciones no frontales a cámara		X
7. Desplazamiento de los actores en diagonal	X	X
8. Presencia de pistas de profundidad y diferentes términos del plano	X	X
9. Profundidad de foco		
10. Planificación a través de actores que se acercan a cámara		X
11. Los planos secuencia no son planos generales sostenidos		X
12. Planificación como elemento narrativo		X
13. Uso del plano-contraplano		X
14. Uso de efectos		

Fuente: Elaboración propia

Como muestra la tabla, la presencia de variables teatrales en el episodio “El café” es predominante, con cinco de siete posibles frente a tres variables cinematográficas de las catorce descritas. La presencia de la unidad espacio-temporal y el desarrollo de la acción en interiores están determinadas por las características del guion. El resto, la concepción de las escenas en “caja italiana”, la evidencia de la “cuarta pared” y la colocación de los personajes de manera frontal a la cámara, están así planificadas en la puesta en escena que realiza Ibáñez-Serrador. La presencia de las pocas variables cinematográficas encontradas en el capítulo, contribuyen a romper la teatralidad evitando el uso de las puertas laterales y los desplazamientos de los personajes en horizontal a la cámara. Cabe destacar que no son significativas con respecto al predominio del estilo teatral de la puesta en escena.

En contraposición, en el capítulo de “La promesa” destaca prácticamente la ausencia de variables de estilo teatral, tan solo una de siete posibles frente a once de las catorce cinematográficas. La única variable teatral existente, el desarrollo de las escenas en localizaciones interiores, no viene determinada tanto por el guion que sí incluía la presencia de exteriores. Lo que realmente forzó a optar por estos decorados exteriores fue la imposibilidad de grabación en exteriores reales con el formato de dos pulgadas. Para solucionar este problema el director optó por construir decorados que simulaban esas localizaciones exteriores como es el caso del cementerio.

El guion incorporaba las rupturas espacio-temporales y la presencia de elipsis en el desarrollo de la historia. Aunque donde es más evidente el peso de las variables cinematográficas es la puesta en escena y en la puesta en imagen. Esto queda reflejado en la disposición de los personajes y sus desplazamientos en diagonal a la cámara, los decorados trabajados para dotar de profundidad a los planos, el uso de movimientos de cámara y la importancia del montaje o edición que aleja esta producción de los métodos teatrales del montaje en directo.

Gracias al estudio de estas dos ficciones seriadas hemos comprobado la coexistencia de dos tendencias estilísticas diferenciadas en la realización televisiva española dentro del período de análisis, una teatral y otra cinematográfica.

La tendencia teatral, ejemplificada en “El café”, se caracteriza por presentar una unidad espacio-temporal y el predominio de escenas interiores transformadas en decorados contruidos en plató. A estos dos aspectos mencionados, se suman otros relativos a la puesta en escena y a la puesta en imagen. El uso de la “caja italiana” y la colocación de los personajes frontales a cámara son factores que evidencian la cuarta pared y provocan que la puesta en imagen quede supeditada a la puesta en escena. Es decir, en esta tendencia teatral, la acción determina la colocación de la cámara destinada fundamentalmente al registro de lo que acontece.

La tendencia cinematográfica, ejemplificada en “La promesa”, presenta por el contrario rupturas espacio-temporales. En este caso no es la puesta en escena la que determina la puesta en imagen, sino que la concepción de las dos es integrada en la búsqueda del mejor efecto dramático posible. La cámara es la que define el foco de interés con la conciencia de que posteriormente los planos y las escenas serán sometidos al proceso de montaje, que es donde cada unidad tomará sentido dramático en su integración en el conjunto.

Los motivos de la coexistencia de ambas tendencias estilísticas en la realización y dirección televisiva en este período son básicamente dos. Por un lado, hay un condicionante puramente tecnológico. La imposibilidad de la edición electrónica hasta 1968 ya que, aunque años antes el magnetoscopio ya se había invitado, no era de

uso habitual. Por otro lado, la diferente experiencia y *background* profesional de los autores, muchos cultivados en la tradición teatral y otros en la cinematográfica, que se incorporan a la producción de ficción seriada en estos años. La búsqueda de la madurez del medio televisivo y de su propio lenguaje también condicionaron unas rutinas de trabajo por parte de los directores y realizadores de esos años. Y así durante varias décadas se observará la presencia de estos determinados estilos en el campo de la dirección-realización.

El mencionado condicionante tecnológico fue una cuestión meramente temporal. En 1966, fecha de producción de “El café”, no existía la posibilidad de editar de manera electrónica y el montaje se realizaba a través de cortes físicos sobre la cinta grabada. Esta fórmula de trabajo y el ritmo imparable de la producción televisiva provocaba la ausencia casi total de las rupturas espacio-temporales en los guiones y fomentaba la grabación en bloques muy largos y con pocos cambios en los posicionamientos de cámara. Por ello, el estilo teatral se ve potenciado tanto el bagaje profesional de los directores como por la imposibilidad tecnológica de grabar bloques cortos.

A medida que se hace posible la fragmentación de las grabaciones en bloques más pequeños, derivada de la edición electrónica, y se incorporan al medio nuevos autores procedentes del ámbito cinematográfico e incluso de la novela, comienza a tener más presencia el estilo cinematográfico. Sin que ello suponga la desaparición total de la tendencia teatral. Ambos estilos de dirección y realización televisiva conviven en paz durante décadas en el ámbito de las series de ficción.

Por último, se confirma en los dos casos analizados la Teoría de la Remediación de Bolter y Grusin (1999). Por ello, en la búsqueda de un código propio de ficción televisiva, tiene gran influencia los medios de comunicación precedentes como el teatro y el cine. En un futuro otra investigación relevante sería el análisis de cómo la televisión, y su género de ficción seriada, afectó al cine en esa influencia recíproca efecto de la remediación.

## 7. Bibliografía

- Arias, A. (1971). *El mundo de la televisión*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Baget, J.M. (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*, Barcelona: Feed-Back.
- (1975). *18 años de T.V.E.* Barcelona: Diáfora.
- Barroso, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- Barroso, J.; R. Tranche, R. (coords.) (1996). “Historia de la televisión en España 1956-1996”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 23/24.
- Bernard, S. (2017). “La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el programa *Estudio 1* de TVE (1965-1975)”. *Comunicación y Medios*, vol. 26, nº 35, pp. 126-139.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Bustamante, E. (2013). *Historia de la Radio y la Televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona: Gedisa.
- Canós, E. y Martínez, J. (2016). “La ficción seriada de TVE 1956 y 1989”. *Index Comunicación*, vol. 4, nº 6, pp. 137-160.
- Cardwell, S. (2005): “Television aesthetics” and close analysis: Style, mood and engagement in *Perfect Strangers*” (Stephen Poliakoff, 2001). En Gibbs, J. y Pye, D. (eds.), *Style and meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester-New York: Manchester University Press, pp. 179-194.
- Cascajosa, C. y Zahedi, F. (2016). *Historia de la televisión*, Valencia: Tirant Humanidades.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Castellón, A., (1996). “Yo estaba allí”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 23/24, pp. 40-49.
- 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, pp. 101-130.
- Cordero, A. (2007). “El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador”. *Área abierta*, vol. 17, pp. 1-19.
- Cortés, J.A. (1999). *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión*, Pamplona: Eunsa.
- Díez, E. (2010). *Dramáticos para TV*. Madrid: Fragua.
- Diego, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Pamplona: Eunsa.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series televisivas en España*. Barcelona: Gedisa.
- García-Serrano, F. (1996). “La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 23, pp. 70-87.
- Guerrero, J. (1996). “Natividad y réquiem de un lenguaje dramático”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 23, pp. 30-39.

- Huerta, M.A. (ed.) (2020). *Revolución seriada: el gran cambio de la ficción televisiva en España*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Jacobs, J. (2000). *The intimate screen. Early British Television Drama*, Oxford, New Cork: Oxford University Press.
- López, P. A. (1996). “Ha nacido una estrella”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 23, pp. 16-29.
- Llosá, V. (1963). “Al compás del tres por cuatro”. En de Armiñán, J. *Guiones de TV*, Madrid: Rialp.
- Mendibíl, A. (2001). *Narciso Ibáñez Serrador presenta...* Valencia: Fundación Municipal de Cine.
- Montero, J. (dir.) (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* Madrid: Cátedra.
- Munsó Cabús, J. (2001). *La otra cara de la televisión. 45 años de historia y política audiovisual*. Madrid: Flor del Viento Ediciones.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Oliva, C. y Torres, F. (1994), *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- Rueda, J. C. y Chicharro, M<sup>a</sup>. M. (2006), *La televisión en España, 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*, Madrid: Fragua.
- Smith, P. J. (2007), “Introduction: new approaches to Spanish Television”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 8, nº 1, pp. 1-4.