

## ***Historias de la televisión: una película al servicio de la televisión***

*Historias de la televisión: a movie at the service of TV*

**Andoni Iturbe**

Universidad del País Vasco, España  
andoni.iturbe@ehu.eus

**Recibido:** 17/07/2019

**Aceptado:** 06/11/2019

**Formato de citación:**

Iturbe, A. (2020). “Historias de la televisión: una película al servicio de la televisión”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 85, 148-160, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/aiturbe.pdf>

**Resumen**

*Historias de la televisión*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, se realizó en tiempos de desarrollismo franquista, una etapa que ocasionó significativos cambios y transformaciones sociales y económicos en el franquismo. Asimismo, habría que subrayar que es la segunda vez que Sáenz de Heredia presenta un pujante medio de comunicación tras la construcción de la radio en *Historias de la radio* (1955). Tras valorar los documentos depositados en el Archivo General de Administración y analizar tanto la película como el guion, parte de la hipótesis de que se trata de un filme que se puso al servicio de la televisión y de RTVE con la idea de visualizar y popularizar un aparato que aún no era habitual en los hogares españoles. La metodología confronta tanto el análisis fílmico, la Historia de la Comunicación Social y las aportaciones de la alfabetización mediática y concluye que el film acepta las transformaciones económicas del desarrollismo, moviliza los demás agentes sociales y mediáticos y se posiciona ante el imparable ascenso de la televisión desde la hegemonía del cine.

**Palabras clave**

Cine, televisión, Sáenz de Heredia, TVE.

**Abstract**

This article aims to analyze *Historias de la televisión* (1965), directed by José Luis Sáenz de Heredia. The film was made in times of Francoist developmentalism, a stage that caused significant changes and social and economic transformations in the Franco regime and, also, it should be emphasized that this is the second time that Sáenz de Heredia reflects and represents a thriving medium of communication after ist

representation of the radio in *Historias de la radio* (1955). After evaluating the documents deposited in the General Archive of Administration and analyzing the film and the script, the article considers the hypothesis that is a film that was put at the service of television and RTVE with the idea of visualizing and popularizing a device that was not yet common in Spanish homes. The methodology consists of film analysis and is based on the contributions of media literacy present in the movie and concludes that the film accepts the economic transformations of developmentalism, mobilizes the other social and media agents and positions itself before the unstoppable rise of the television from the hegemony of cinema.

### **Keywords**

Cinema, TV, Sáenz de Heredia, TVE.

## **1. Introducción**

A lo largo de la historia del cine, no pocas películas han insertado, representado o dialogado con la televisión. Cada cinematografía ha tenido un tipo de interlocución diferente, en función del grado de desarrollo tecnológico de la televisión –más temprano en Estados Unidos que en Europa– y el imparable impacto social que supuso en cada latitud. En ese sentido, algunas películas han situado desde el inicio de su relato la televisión como el elemento principal de representación. Es el caso de la película *Historias de la televisión*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, ya que desde el inicio del filme se enuncia la irrupción de un medio de comunicación cada vez más presente en la sociedad española. No es la primera vez que se identifica desde un texto fílmico la presencia de un aparato tan poderoso en los hogares, pero es, sin duda, uno de los arranques más elocuentes de la historia del cine mundial.

Desde el comienzo del relato prevalece una voz en off, irónica y reflexiva sobre la extrañeza que produce la artificiosidad de un nuevo medio de comunicación social. La voz del narrador, ausente en el resto del relato, resume los cambios domésticos y sociales que ocasiona el nuevo aparato gracias a la metáfora de la transformación del tejado. En esa presentación del nuevo medio, el narrador indica la potencialidad de un artefacto que diversificaría y aunaría diversos contenidos: información, cultura y ocio. La voz narradora también insiste con precisión en el gasto que supone la incorporación del nuevo aparato: 18.000 pesetas (se repite dos veces durante el relato). La televisión, dice literalmente, nos viene a “traer de todo”: “nuestra diversión”; “la ventana por la que nos llega la luz de la cultura”. Sin otro revestimiento que ensalzar su poder de persuasión, viene a decir que está “omnipresente” en la vida de los ciudadanos, pese a que no todo el mundo puede permitirse hacerse con un aparato televisor.

Hacia 1965 “los datos de Tele Radio nos dicen que en España hay alrededor de un millón y medio de aparatos, unas cifras un 25 por ciento más elevadas que las que daba en ese tiempo el sindicato vertical franquista” (Palacio, 2006: 416). La película dirigida por José Luis Sáenz de Heredia se realizó en tiempos de desarrollismo franquista, una etapa que ocasionó significativos cambios y transformaciones sociales y económicos en el franquismo. Es la segunda vez que Sáenz de Heredia presenta y construye un pujante medio de comunicación tras la construcción de la radio en *Historias de la radio* (1955). Se trata de “una fórmula de cine que sintonizaría con la sensibilidad del espectador al permitirle llevar a cabo una actualización de los tradicionales temas populares en los tiempos del desarrollismo, sin por ello, renunciar a sus principios ideológicos” (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2011: 178).

En este contexto, “el comienzo de la televisión fue también el comienzo del fin de Noticiarios y Documentales Cinematográficos de España, NO-DO”, que terminó integrándose en la Radio Televisión Pública de España (RTVE) (Rodríguez, 1999: 100). Por ello, son interesantes las palabras de Palacio (2009) en el libro colectivo *Olas rotas* al constatar el profundo cambio que ocasionó la irrupción de la televisión en lo que hoy denominamos industria audiovisual.

La lenta desaceleración de la llegada del televisor en España contrastó con la relativa celeridad de la incorporación del cinematógrafo en las proyecciones de la vida cultural urbana española. *Historias de la televisión* (1965) incide, por tanto, en la presencia e irrupción de la televisión en el entorno familiar y en las bajas tasas de consumo en la España de los 60. Estamos ante una película que habla de la televisión como fenómeno social y como un marco irrenunciable.

La película tiene como protagonistas a Felipe (Tony Leblanc) y Katy (Concha Velasco), que aspiran a convertirse en populares gracias a la televisión. La intención de Katy es participar en un certamen musical similar al del Festival de Eurovisión. En ese sentido, el relato del filme enlaza con la arqueología de un nuevo consumo de lo audiovisual y de la imagen. “En esta modalidad los protagonistas de las imágenes y los contenidos televisivos eran detentadores del poder, del saber y de las habilidades y méritos clásicos: políticos, escritores, filósofos, artistas relacionados con el cine, el teatro, la canción, etc.” (Gordillo, 2009: 23). En torno a esta última referencia musical se mueve el hilo conductor de *Historias de la televisión*.

La literatura académica de la época incidía en la categorización de la televisión como un arte nuevo<sup>1</sup>, poliédrico e híbrido. De esta forma, “la televisión es hija del arte y de la crítica, su hermana mayor es la radio y sus otros parientes más cercanos son el teatro y el cine, el periodismo y la música” (Baget, 1965: 14). Precisamente, *Historias de la televisión* se posiciona en un momento de debate sobre el peligro de las dramatizaciones en la televisión y la apuesta del entretenimiento.

La historiografía reciente, en cambio, ha puesto en valor tanto la retórica de la comedia popular de los 60 (la obra colectiva *Olas rotas*, 2009; Garcia-Defez, 2018) como las estrategias televisivas del desarrollismo franquista (Antona, 2016). En ese sentido, Huerta y Pérez Morán (2012: 297) abogan por la fórmula del ciclo programático para referirse a aquellas películas que coinciden en una “homogeneidad de su posicionamiento discursivo, atento a las transformaciones económico-sociales de una contemporaneidad marcada por un rápido cambio social”. Así, tanto *Historias de la radio* (1955), que probó suerte con el poder de convocatoria de la radio, como *Historias de televisión* (1965) forman parte de un ciclo programático en torno a los pujantes medios de comunicación.

Estudios recientes (Iturbe, 2016) han investigado las interrelaciones y las contrucciones televisivas en el universo fílmico español o las confluencias entre el cine y lo audiovisual (Del Rey-Reguillo y Berthier, 2018). Por su parte, la obra capital *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*, editada en 2018 por Montero (2018: 34) asevera que en marzo de 1965, TVE expresó públicamente su intención de ajustar la parrilla a los gustos y horarios de la audiencia.

Desde la intertextualidad o la intermedialidad se ha puesto el foco en los campos de la televisión o el cine. Asimismo, la película objeto de estudio ha sido previamente examinada desde el campo de la Historia de la Comunicación Social (Cabezuelo, 2012) en *Aposta: Revista de Ciencias Sociales* hasta el punto de describir las diferencias entre la sociedad española de los años 50 y 60 usando el cine como base para el análisis.

---

<sup>1</sup> Se publica en 1965 *Televisión, un arte nuevo* (1965), de Baget, influido por el libro anterior de May: *Cine y televisión*.

## 2. Marco contextual

Pedro Masó, de la productora Hesperia Films y autor del argumento y guión cinematográfico junto a Sáenz de Heredia y Vicente Coello, solicitó la excepcionalidad del filme al tratarse de “un evidente esfuerzo de producción por todos los elementos técnicos y artísticos que intervienen en ella”, y, a su vez, por su intención de mostrar la organización, instalación y funcionamiento de un servicio de la importancia y el alcance de TVE (carta de Pedro Masó, productor de Hesperia Films, consultado en el Archivo General de la Administración de España). Pedro Masó también reclamó “la elevación de los precios de las entradas”, solicitud que fue desestimada al entender que “ni el metraje de la película, ni sus características técnicas, ni el coste de la misma justifican la autorización pedida” (6 de abril de 1965). La nota incide por segunda vez en “la brillante demostración de los medios técnicos de nuestra TV”, a través de un relato que viene a contentar a la emergente televisión española más que a la industria cinematográfica, razón suficiente para solicitar un aumento de precio de las entradas. La película fue autorizada, finalmente, para todos los públicos el 4 de mayo de 1965, una vez que la Junta de Censura de España lo autorizara para mayores de 18 años:

“Por esta causa y procurando siempre obtener esta realización, hemos cuidado en todo el momento su realización. Al mismo tiempo, habrán observado que el coste económico de esta película es muy elevado, lo que nos obliga a procurar obtener la mayor difusión posible en su explotación” (notificación de Luis Laso, en calidad de administrador de Hesperia Films, S.A., 1965). Los resultados no fueron nada despreciables. *Historias de la televisión* tuvo 1.171.272 espectadores y una recaudación de 158.265,55 euros.

Es lógico que entre los argumentos esgrimidos primara la presencia indiscutible de José Luis Sáenz de Heredia, “uno de nuestros primeros directores, reiteradamente galardonado con premios nacionales e internacionales”. Asimismo, se escudan en la originalidad del guion y del reparto “por primera vez en el cine español” del “más amplio y destacado elenco de actores”, junto a locutores de TVE como Jesús Álvarez, Carmina Alonso, Isabel Bauzá, José Luis Uribarri, David Cubedo y Antolín García. La misma nota incide en que, “por necesidades argumentales”, *Historias de la televisión* presenta un supuesto Festival Internacional de TV que se celebra en el Palacio Municipal de los Deportes de Madrid. Para realizar dicha secuencia, “hubo de improvisarse todo, desde el montaje de un monumental escenario hasta la concurrencia de público, en cantidad superior a cinco mil personas”.

Cabe destacar que la película se estrena el 3 de mayo de 1965, un año después del traslado de TVE a Prado del Rey. Era la época de los concursos televisivos como *Reina por un día*; *La unión hace la fuerza* y el concurso estudiantil *Cesta y punta*. La “opacidad sociológica” al que se refiere Jordá (Torres, 1973: 53) en su reflexión sobre el cine español de los 60 (“un espejo que no refleja nada”) contrasta con una película que apela directamente a la nueva fenomenología de la televisión. En la misma línea, Villegas (García Escudero, 1962: 33) consideraba que “en sesenta años de vida española y mundial, por lo que han pasado los más extraordinarios acontecimientos de la Historia contemporánea, el cine español apenas acusa alguna huella de lo sucedido”. Tres años después, se estrenaba *Historias de la televisión* durante la época dorada de la exhibición del cine en la que se contabilizaban más de 7.900 salas (García Santamaría, 2009: 38).

Estamos, por tanto, ante una película que ya desde la producción recalca el proceso estructural de la televisión más que sus estrategias narrativas: “Por las características del film, su explotación comercial deberá centrarse principalmente en el mercado español, ya que tanto los tipos como los ambientes, situaciones y escenarios son típicamente

españoles y de difícil comprensión fuera de nuestra Patria”, resalta. Además, el breve resumen argumental del filme viene a significar el papel de la televisión: “La televisión, ese extraño y fascinante fenómeno de nuestro tiempo, es en realidad el protagonista de esta película”.

En todo caso, como señalan Rueda y Chicharro (2006: 157), *Historias de la televisión* “denota una fórmula de evocación inédita de la televisión en el cine”, al considerar que moviliza la agenda de otros medios (la prensa escrita), estrategias de marketing entre las industrias cinematográficas, televisivas y discográficas para popularizar temas como *La chica yé-yé* y reorientar el sentido cultural del medio hacia un pasaporte para la fama.

José Luis Sáenz de Heredia reconoce la falta de fluidez de *Historias de la televisión*, aparte de refrendar la consabida comparación con *Historias de la radio*. “*Historias de la televisión* no era espontánea; *Historias de la radio*, sí. *Historias de la radio* me salió toda ella fluida. *Historias de la televisión* fue una cosa que se salía un poco de lo natural y entraba en lo manipulado” (de Abajo de Pablo, 1996: 104). En todo caso, merece la pena volver a resignificar estas dos películas<sup>2</sup> que han pasado a la historia del cine.

### 3. Metodología y objetivos

Para realizar este artículo se han analizado tanto los informes de la Junta de Censura en el Archivo General de Administración y el guion original consultado en la Filmoteca Española. La revisión metodológica es otro de los instrumentos angulares de esta investigación. Sotelo (2012) asegura que la revisión bibliográfica y documental constituye uno de los principales pilares en los que se sustenta toda investigación. La recogida de datos contextuales derivados de la producción de la película en cuestión permite responder mejor a un conjunto de preguntas (Charlot, 1994: 1). El análisis textual del filme permite tanto descomponer como establecer relaciones entre los elementos significantes del texto fílmico. Desde este marco, el presente artículo examina las siguientes hipótesis:

- H1. *Historias de la televisión* es una película que se pone al servicio de la televisión de la época.
- H2 La película enumera una serie de operaciones textuales que tienen que ver con la alfabetización mediática en un contexto en el que la televisión aún no era un medio popular.

Como objetivo principal, se pretende analizar la película partiendo de que un texto fílmico es el lugar de encuentro de elementos provenientes de universos conceptuales muy diferentes (Zunzunegui, 1994: 40). El filme propone una lectura posible, pero la interpretación como tal se realiza en un proceso comunicativo complejo en el que intervienen distintas posiciones de enunciación (Ladevito, 2012).

Las vinculaciones entre cine y sociedad son evidentes y asumen formas diversas e históricamente variables (Sorlín, 1985; Jameson, 1995). En este sentido, concebimos al cine como constructor cultural de la realidad social.

Como objetivo secundario, se pretende valorar las motivaciones y el alcance de la película apoyándose en el guion y los archivos depositados.

La metodología parte del análisis fílmico y se apoya en el campo de la alfabetización mediática; es decir, en indagar cómo se inserta en la película la lectura de la imagen ante la irrupción de la televisión. El campo de la alfabetización audiovisual parte de las

<sup>2</sup> Durante muchos años, la prensa española ha hablado del supuesto plagio de Woody Allen a Sáenz de Heredia (*La Razón*, 01/07/2012).

premisas empleadas por Pérez Tornero (2008) en torno al régimen de la mirada en un contexto en el que la televisión convencional, aún no masiva, es construida a través de un medio hegemónico (el cine)<sup>3</sup>.

#### 4. Resultados: una misma perspectiva espectral y una reorganización de la actividad perceptiva

Herederó (2011: 166) afirma en el libro *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, editado por Castro de Paz y Nieto, que los concursos de cara al público de *Historias de la radio*, por ejemplo, sirven para fusionar el espectador cinematográfico y el oyente radiofónico “dentro de una misma perspectiva espectral”. Ambas películas fueron filmadas, además, gracias a la colaboración de las emisoras y la cadena de televisión públicas.

Fig. 1. Créditos



La radio y televisión públicas colaboraron estrechamente en la constitución de tanto *Historias de la radio* como *Historias de la televisión*.

Fig. 2. Imagen inaugural de *Historias de la radio* y de *Historias de la televisión*



La primera imagen, un contrapicado que altera y agiganta la presencia de la radio; la segunda, en cambio, expresa el valor simbólico e instrumental de las antenas de televisión en los tejados.

<sup>3</sup> Se llama comúnmente perspectiva a la focalización, punto de vista o al foco. En este caso, se pretende obviar la tradicional disposición de la narratología para entrarnos en cómo se opera para construir un determinado régimen de la mirada a través de la perspectiva e identificación espectral.

**Fig. 3. Comienzo de *Historias de la radio***



Dos personajes secundarios realizan ejercicios siguiendo las indicaciones verbales de los locutores, mientras la mirada crea una sintonía entre la imagen y el verbo. La diégesis refuerza la idea de perspectiva espectral y, a su vez, problematiza el sentido del referente en una asociación por transitividad (imágenes que representan dos momentos de una misma acción).

#### **4.1. El régimen de la mirada y la reorganización de la actividad perceptiva**

Los estudios de alfabetización mediática actuales han reparado en los retos de la sociedad multipantallas. Pérez Tornero (2008: 16) habla del cambio de régimen de la mirada en la percepción, comprensión y asimilación de nuestro entorno. Rivoltella, cit. en Pérez Tornero, ha señalado tres dimensiones constitutivas de este nuevo fenómeno: una que tiene que tener lugar “en el plano de la reorganización de la actividad perceptiva de los sujetos”; otra, que ocurre “en el de la dinámica de la apropiación cognoscitiva” y, por último, “la lógica que introduce en la relación con la situación de los individuos en el espacio”. Miradas que Aumont, entre otros, ha analizado.

Asimismo, la semiótica norteamericana (Pierce y Morris) ha sostenido que la imagen es signo en cuanto a semejanza perceptiva. Tal y como sugerían Gibson y Gombrich, la imagen es un testimonio de una experiencia visual anterior. Barthes (1995) defendía las numerosas connotaciones de la imagen mientras los semiólogos europeos adoptaron posiciones más flexibles en cuanto a imagen y analogía. Pero, ¿qué operación sucede en *Historias de la televisión* en relación a la alfabetización mediática y la percepción?

Un personaje pregunta sobre la naturaleza de la misma (“¿esto es la imagen?”). Las diversas teorías de la imagen posicionadas en el campo cinematográfico y en la comprensión y percepción de la imagen han venido a contrastar la variabilidad semántica y psicológica de su lectura. Desde posiciones gestaltistas, teorías generativas (M. Colin), lacanianas o los modelos *espectatoriales* en la lectura y percepción de la imagen, pasamos a la lectura de la imagen en su relación con la nitidez. Un estadio que reclama la reorganización de la actividad perceptiva de los sujetos.

**Fig. 4. La imagen borrosa**



“Ya está ahí la imagen. –Pero, oiga. ¿Esto es la imagen?–. Un momento. Esto es el proceso. La imagen viene ahora”. De esta forma, según se aprecia en la fig 4, el personaje que se confronta a la imagen televisiva por primera vez tiene que enfrentarse a la incredulidad que le produce el nuevo aparato, que emite una imagen borrosa y poco nítida<sup>4</sup>.

May (*Cine y Televisión*, 1959) sentó las primeras bases teóricas publicadas en España sobre esos dos campos audiovisuales coalidados en elementos técnicos, expresivos y psicológicos y cuyas particularidades estriban en una mayor adaptabilidad (Rudy Bretz) a la inmediación, espontaneidad y la actualidad que, a finales de la década de los 50, presenta una serie de batallas para presentarse en forma de imagen nítida. Es precisamente May quien incita un debate crítico y de carácter profesional sobre las limitaciones de las primeras emisiones de Televisión Española. En 1964 se ordenó la Junta de Televisión, cuyo *leit motiv* fue instaurar y defender las competencias en programación, técnica y administración de tipo técnico.

**Fig. 5. La imagen reparada**



Asistimos, acto seguido, a la imagen reparada, tal y como ilustramos en la fig. 5; en definitiva, a una dimensión cognoscitiva.

Habría que tener en cuenta otro factor. Muchos directores de fotografía de renombre se jubilaron en la década de los 70 y otros se reciclaron en diferentes puestos provistos por los canales de televisión. Es de justicia reconocer al director de fotografía de *Historias de la televisión*: Juan Mariné, convertido a posteriori en un referente de la restauración del celuloide del cine español. Mariné reconoce en una entrevista personal (2015) y en otra radiofónica (2012) que hubo problemas de operatividad en el rodaje de *Historias de la televisión*: “Las cámaras no captaban los televisores. Hubo que cambiar los sistemas de velocidad de las cámaras de rodaje porque había monitores por todos los lados. Sáenz de Heredia quería que se viera a los actores, los televisores<sup>5</sup>...”. Recuerda que fue peligroso el rodaje en TVE ya que estaba activado el sistema de refrigeración que alteraba la labor de los eléctricos. Por tanto, la escena en la que Felipe Carrasco (Tony Leblanc) actuaba de ilusionista chino tuvo que ser rodado de noche, según comunicó a Soria (1991).

#### **4.2. Raccord de miradas: la televisión como centro de las miradas**

Un estudio pormenorizado del guion (1965) consultado en la Filmoteca española apunta hacia la presencia masiva de la televisión. Las notas de guion indican tanto la

<sup>4</sup> En la España desarrollista algunas películas reflejan esos problemas técnicos (pantalla borrosa...). Es el caso de *Trampa para Catalina* (José María Forqué, 1961).

<sup>5</sup> Entrevista en Siluetas (RNE, 16/12/12) y entrevista personal (2015) realizada en el marco de un premio otorgado en la Seminci, Festival Internacional de Cine de Valladolid.



posición de los personajes frente al televisor como la dirección de miradas. Estos son algunos de los ejemplos más significativos:

- “Hay varias mesas ocupadas. De pie junto a la barra hay también un grupo de clientes. La mayoría están siguiendo la emisión”; “termina de desenvolver los tarrones de azúcar, mientras el CAMARERO le lleva la copa de coñac. Los dos miran al televisor”; “Desde su punto de vista vemos la cafetería y a fondo el televisor” (TRAVELLING a P.P.) (1965: 23-24).
- “Sale andando hacia la televisión”; “Faustino le ve ir con un amargo asentimiento que evidencia su escepticismo. Hondamente afectado contempla su televisión sobre el que apoya la mano vendada”. (1965: 50). “O como en la segunda historia: Hay clientes, al fondo, viendo la televisión” (1965: 113).
- “Faustino introduce el televisor en el envase de cartón que está en el suelo. Alza todo con esfuerzo y lo traslada encima de la mesa. Lo contempla en silencio, antes de cerrar las tapas” (1965).

#### 4.3. El entretenimiento y los concursos: identificación espectral

Dos de los tres concursos representados en la película escenifican las pruebas basadas en el conocimiento y otro en el carácter competitivo-performativo. Recordemos que la película coincidió en el tiempo con *Cesta y puntos* (1965), que escenificaba la puntería o el acierto de la respuesta a través de la metáfora de una canasta. Además, se grababa en un polideportivo, como el tercer concurso construido en el filme. Los Premios Nacionales de Radiodifusión y Televisión instaurados en 1960 ya abogaban por una labor educativa de los medios superada ya la fase experimental de las primeras emisiones.

El papel de los presentadores, representantes directos de la televisión y actores principales de TVE, es esencial para el reconocimiento del relato: Jesús Álvarez, Carmina Alonso, José Luis Uribarri, Isabel Bouzas, Antolín García y David Cubedo conforman la enunciación sobre el mundo televisivo tras el discurso del narrador. Vamos ahora a detenernos en cómo se articulan los concursos representados en *Historias de la televisión*. José Luis Uribarri insiste en la complicidad con el espectador. “En realidad, ustedes ya conocen en qué consiste nuestro concurso”.

**Fig. 6. La televisión altar**



Ya dentro del espacio televisivo, el presentador centra la inter-comunicación entre los concursantes y no mira a la cámara excepto cuando se dirige a los espectadores (véase la primera imagen de la fig. 6). Pero una vez que nos situamos en el espacio televisivo, tanto el presentador como los dos concursantes operan sobre la misma regla: verse mientras “son vistos” desde las casas.

En el primer concurso asistimos a un duelo sistematizado en un plano medio que maximiza la atención del espectador en casa. “Rápidamente, atuendo y armas para estos vaqueros”, dice el presentador-personaje José Luis Uribarri. El presentador mira a los concursantes, sin interpelar al televidente que está en su casa. Después, un giro de una cámara hacia el tribunal de sabios corrige las respuestas de los concursantes, mientras el presentador se dirige hacia ellos. Un acto que manifiesta la correlación de fuerzas del concurso como nivel discursivo: comunicación-verificación (la televisión altar) y comunicación-apelación hacia el espectador.

Los planos de los dos concursantes agilizan el concurso-performativo. El presentador se acerca hacia el tribunal competente que asigna la validez de las respuestas. El western, deconstruido en una representación icónica y paródica (los caballos por los caballos de feria; la pistola como marco sonoro y la falta de sujeción de la gorra vaquera), refuerzan una oposición binaria.

El segundo concurso monitoriza las instancias televisivas desde el punto de vista de la realización y el *backstage* del escenario televisivo.

**Fig. 7. El objeto-televisor**



Asistimos al concurso *La fama y algo más*. La presentación tiene lugar, otra vez, desde el uso recurrente del “leit motiv” que promueve el enunciado del narrador de la película: la posibilidad de alcanzar la fama gracias al objeto-televisor.

También vemos el *backstage* del escenario y el primer travelling horizontal de la película, así como el plano que muestra la monitorización de la realización televisiva. Ese efecto de transparencia contrasta con el mecanismo de suplantación que conlleva el concursante, que se muestra dubitativo al decir incluso su nombre.

**Fig. 8. Cultura y deporte**



El tercer concurso de *Historias de televisión* nos remite al concurso *La unión hace el hogar*<sup>6</sup>, dividido en tres categorías: ciencia, profesión o músculo. En el primer fotograma, vemos las instalaciones; en el segundo y tercero y quinto, la distancia física y moral (tercera tentativa de Felipe Carrasco; primera de Katy, cabizbaja). El presentador, en un fondo aséptico, da paso a las instalaciones deportivas.

<sup>6</sup> *La unión hace la fuerza* fue un programa con gran éxito, emitido entre 1965 y 1966, “debido al feliz ayuntamiento entre cultura cuantitativa y deporte. (...) La confrontación entre saber y deportividad suponía un apasionante juego en una sociedad que se levanta sobre la teoría tecnocrática” (Rodríguez, 1971: 143).

## 5. Conclusiones

*Historias de la televisión* fue realizada gracias a la colaboración tanto de TVE como del Ministerio de Información y Turismo, estamento donde se integraban la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y la Junta de Censuras y Apreciación de Películas. Quedas escrutadas las dos hipótesis iniciales (*Historias de Televisión* es una película que se pone al servicio de la televisión y enumera una serie de operaciones textuales que tienen que ver con la alfabetización mediática en un contexto en el que la televisión aún no era un medio popular), gracias al análisis de las notas de producción, el guion y el análisis textual, ya que la película intenta popularizar un aparato (aún caro) que no forma parte de los hogares españoles de la época. Por tanto, la misma imagen televisiva incide en la alfabetización mediática que estaba presente en revistas como *Bachillerato-RTV*, por ejemplo, editadas un año antes del estreno de la película, uno de los más significativos al abordar abiertamente el impacto de la televisión en la vida de los ciudadanos españoles.

El debate acerca de las posibilidades de los nuevos medios y la alfabetización mediática (la lectura de la imagen), añadiríamos, están presente en el filme. Consideramos pertinente, por tanto, la apelación a la perspectiva espectral, al régimen de la mirada, a la reorganización de la actividad perceptiva y a la identificación espectral.

Desde las notas de producción, hemos analizado el papel relevante que adopta la propia televisión en el ecosistema mediático español. Por tanto, desde el punto de vista estructural y sistémico, la televisión se convierte en el objeto principal de debate y de construcción textual. Se trata de una película que está al servicio de la televisión. En ese sentido, la voz narradora, revela su carácter “omnipotente”, revela su “poder de difusión” y “actividad arrolladora” y define “la televisión como una luminosa provisión que les enciende de esperanza y de perturbaciones”.

La película, en definitiva, asume las transformaciones económicas del desarrollismo, moviliza los demás agentes sociales y mediáticos y se posiciona ante el imparable ascenso de la televisión desde la hegemonía del cine en un año capital en la historia de la televisión en España: el desarrollo y la aplicación de la tecnología disponible desde 1965 serán cruciales para el avance técnico-estético de las producciones, especialmente en la ficción.

## 6. Bibliografía

- Antona, T. (2016). “La programación televisiva del tardofranquismo: la propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación”. *Comunicación y Medios*, 34, 8-21.
- Baget, J. M. (1965). *Televisión, un arte nuevo*. Madrid, RIALP. Libros de cine.
- Barthes, R. (1995). *La Retórica de la imagen*. Barcelona, Paidós.
- Cabezuelo Lorenzo, F. (2012). “La radio y la televisión en el franquismo a través del cine de José Luis Sáenz de Heredia”. *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, 53, 1-17.
- Castro de Paz, J.L. y Cerdán J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los 50*. Madrid, Cátedra. Signo e Imagen.
- Castro de Paz, J.L. y Nieto, J. (2011). *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia, IVAC-Filmoteca de Valencia.
- Charlot, B. (1994). “El enfoque cualitativo en las políticas educativas”. En: *Perfiles educativos*, nº 63, México D.F.: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 1-4.
- De debajo de Pablos, J.J. (1996). *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón.

- Del Rey-Reguillo, A. y Berthier, N (2018). *Cine y audiovisual*. Madrid, Shangrila.
- García Escudero, J.M. (1962). *Cine español*. Madrid, RIALP.
- García-Defez, O. (2018). “Modernidad y figuras femeninas”, en *La ciudad no es para mí, L'Atalante*, 25, pp. 205-2019.
- Gordillo, I. (2009). *Manuel de narrativa televisiva*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Herederó, C. (2011). *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, (eds. J. L. Castro de Paz y J. Nieto Ferrando). Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Huerta Floriano, M. Á.; Pérez Morán, E. (2012). “La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ciclo Paco Martínez Soria”, *Comunicación y sociedad*, 25(1), 289-311.
- Iturbe, A. (2016). *Cine y televisión: construcciones televisivas en el universo fílmico español*. Tesis doctoral. Leioa, Servicio Editorial. Disponible en <https://addi.ehu.es/handle/10810/18393>
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires, Paidós.
- Ladevito, P. (2012). “Usos sociales del filme. Notas teórico-metodológicas y reseña de una práctica de investigación”. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 2 (1), 66-107.
- La Razón (2012). “Voy a demandar por plagio a Woody Allen”, entrevista a Álvaro Sáenz de Heredia, 01/07/2012, disponible en: [https://www.larazon.es/historico/7181-alvaro-saenz-de-heredia-voy-a-demandar-por-plagio-a-woody-allen-TLLA\\_RAZON\\_470376/](https://www.larazon.es/historico/7181-alvaro-saenz-de-heredia-voy-a-demandar-por-plagio-a-woody-allen-TLLA_RAZON_470376/)
- May, R. (1959). *Cine y Televisión*. Madrid, RIALP.
- Montero, J. (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.
- Palacio, M. (2006). “Cincuenta años de la televisión en España”. En. *Tendencias 06, Medios de comunicación: el año de la televisión* (eds. J. Fernández).
- Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español. Tradición y géneros populares*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico.
- Pérez Tornero, J. M. (2008). “La sociedad multipantallas: retos para la alfabetización mediática”, *Comunicar*, vol. 31, 15-25.
- Rodríguez, S. (1999). *NO-DO. Catecismo social de una época*. Madrid, Editorial Complutense.
- Rodríguez Méndez, J.M. (1971). *Los teleadictos. La sociedad televisual*. Madrid, Editorial Estela. Ediciones de Bolsillo.
- Rueda, J.C. y Chicharro O, M. (2006). *La televisión en España. 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid, Editorial Fragua.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Soria, F. (1991). *Juan Mariné, un explorador de la imagen*. Murcia, Editora regional de Murciana. Colección Imagen 16.
- Sotelo, J. (2012). “Deporte y social media: el caso de la Primera División del fútbol español”, *Historia y Comunicación Social*, 17, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Torres, M. A. (1973). *Cine español, años sesenta*. Madrid, Cuadernos Anagrama.
- Utrera, R. (1991). *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual: radio, prensa, televisión, cine*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- VV.AA. (2009). *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad. XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del cine*. Madrid, Ediciones del Imán.

Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra. Signo e Imagen.

#### **7. Consultas en Archivo General de la Administración (Madrid, España)**

*Historias de la radio*. (03) 121.0236/3519, expediente 13476.

*Juguetes Rotos*. (03) 121.02 36/4307, expediente 39031.

*Historias de la televisión*. AGA (36,04139; 35148; 36,04142), expediente: 34994.

\* \* \*

**Andoni Iturbe Tolosa** es profesor adjunto en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco (EHU/UPV, España). Licenciado en Periodismo y estudios de grado en Historia del Arte. Doctor con mención internacional en Comunicación Social. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de textos audiovisuales.