

Análisis y evolución de la ficción nacional e internacional en la década de los años sesenta y setenta: desde *The Munsters* a *Crónicas de un Pueblo*

Resumen:

Este trabajo pretende contribuir a la reflexión sobre la importancia de los inicios de la ficción televisiva tanto nacional como internacional y analizar los aspectos que tienen en común. Para ello, y partiendo de un marco teórico, el análisis se centra en el estudio concreto de diversos productos de ficción con el objetivo de reconocer la evolución que ha sufrido la televisión durante los años sesenta y setenta.

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Rut Cerezo Suárez

Director: Julio Moreno Díaz

Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual

Curso: 2013/2014 – convocatoria: noviembre

ÍNDICE	1
1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 Objeto de estudio	5
1.2 Objetivo	6
1.3 Hipótesis	6
2. METODOLOGÍA	6
3. DESARROLLO	9
3.1. La ficción como género televisivo	9
3.2. Usos y gratificaciones de los medios: el cine	15
3.3. Ficción norteamericana los años sesenta y setenta	17
3.3.1 Los inicios de la ficción norteamericana	17
3.3.2 La década de los años sesenta	17
3.3.2.1 Contexto histórico	17
3.3.2.2 La ficción norteamericana de la década de los sesenta	19
3.3.2.2.1 La imagen de la mujer	21
3.3.2.2.2 La familia en la ficción	25
3.3.2.3 Los géneros exitosos de los años sesenta	27
3.3.2.3.1 El desarrollo del género policíaco	28
3.3.2.3.2 La ciencia ficción como éxito televisivo	29
3.3.3 La década de los años setenta	31
3.3.3.1 Una nueva visión sobre la vida	33
3.3.3.2 Otras producciones de la década de los años setenta	36
3.4 La ficción en España durante los años sesenta y setenta	37
3.4.1 Orígenes y contexto	37
3.4.2 La vida rural y urbana	39
3.4.3. Convivencia de los géneros televisivos durante los años sesenta	41
3.4.3.1 Finales de los años cincuenta: las adaptaciones literarias	41

3.4.3.2 El terror y el suspense: Narciso Ibáñez Serrador	42
3.4.3.3 Los productos de ficción españoles durante los años sesenta	45
3.4.4. La década de los años setenta	47
3.4.4.1 La influencia del cine en la ficción nacional	49
3.4.4.2 Un western a la española: <i>Curro Jiménez</i>	49
3.4.4.3 El fin del éxito de la telenovela. El ejemplo de <i>Cañas y barro</i>	51
3.4.4.4 La producción propia: Antonio Mercero	52
3.4.4.4.1 <i>Crónicas de un pueblo</i>	53
3.4.4.4.2 <i>Verano Azul</i>	54
4. CONCLUSIONES	55
5. BIBLIOGRAFÍA	59
5.1. Libros	59
5.2. Artículos	61
5.3. Fuentes Fílmicas	66
6. ANEXOS	68

1. INTRODUCCIÓN

La televisión se ha convertido en un elemento imprescindible en los hogares de cualquier parte del mundo. Las transformaciones de este medio han venido acompañadas de los cambios tecnológicos, históricos e ideológicos de las sociedades. Luego, la televisión acaba satisfaciendo las necesidades tanto informativas como de entretenimiento haciendo partícipe a la audiencia.

Desde las primeras emisiones televisivas públicas, la televisión se ha convertido en el electrodoméstico indispensable en el hogar. El medio televisivo es el medio de comunicación de masas por excelencia que se verá influido por la prensa, la radio y los hábitos sociales. María Trinidad Bretones (2007:4) en su artículo sobre los medios de comunicación de masas define a la sociedad y a la televisión de la siguiente manera: “La televisión en sus orígenes y en su implantación social como medio de comunicación de masas por excelencia encuentra una sociedad que es *terreno abonado* para la incorporación de las novedades técnicas que en ella confluyen y para la incorporación de la mayor diversidad de contenidos que ella posibilita”

De esta manera, el televisor pasa a ocupar un lugar privilegiado debido a su fácil acceso permitiendo a millones de personas a nivel global, hacer uso y ser parte de los contenidos que éste ofrece. María de los Reyes Domínguez Lázaro (2009:71) menciona que la televisión se convierte así en el ojo que todo lo ve y en el testigo de primera mano de todos los acontecimientos que puedan suceder en cualquier lugar y momento; luego la televisión no sólo posee un sitio privilegiado en las vidas de los individuos, sino que también en cualquier área de la sociedad ya que es el testigo difusor de cualquier hecho que acontezca.

La entrada de la televisión como elemento clave en la comunicación, trajo consigo una revolución en la manera de informar y de entretener a las audiencias. En sus comienzos, el medio televisivo se alzaba como la gran primicia y avance en el área comunicativa, pero, durante este comienzo, cierto es que la carencia y la oferta de contenidos limitaba todos y cada uno de los espacios de la parrilla de programación. Con el paso del tiempo y tras las mejoras técnicas y narrativas, la televisión se convierte en un elemento necesario.

De esta manera, la televisión se asienta sobre tres pilares básicos: información, entretenimiento y ficción; desarrollando contenidos acorde a la evolución de los géneros:

- La información: En la sociedad siempre ha existido y existirá una necesidad creciente de estar informado de todo lo que transcurre. La evolución en el proceso comunicativo ha servido como base para el periodismo y con éste, se ha producido la transformación de los medios. Así, la televisión y la información, como menciona Hernán Pajoni (2007:64), establece con la población un alto nivel de

involucración debido principalmente a la cotidianeidad y normalidad que la información aporta a la vida de los individuos.

- El entretenimiento: si la información resulta un pilar básico y fundamental, el entretenimiento se erige como una de las claves televisivas que se desarrolla a la par con la evolución y ampliación de canales y contenidos de la propia televisión, dando lugar así, a un aumento de las opciones de entretenimiento y permitiendo al espectador la evasiva perfecta a la realidad que le rodea. A su vez, el entretenimiento se alza como una parte de gran importancia de las parrillas de programación. “El entretenimiento posee la capacidad de crear recursos generando así una gran cantidad de contenidos en torno a distintas variedades como la música, la danza...cuya última finalidad siempre será entretener al espectador”
- Ficción: este tercer y último pilar se desarrolla a la par de los dos anteriores. Son muchas las definiciones y estudios que tratan la importancia y la evolución de la ficción, entre ellos destaca la apreciación que menciona Enrique Bustamante (1999:50), en el que la ficción televisiva se desarrolla como “el producto más genuino de la televisión”. La evolución histórica de la ficción se da a la vez que la transformación en el medio televisivo perfeccionando los recursos y medios tanto técnicos como narrativos, es decir, *contribuye a inventar al medio como espacio autónomo de expresión*- La televisión se convierte, precisamente, en un lugar apropiado para el desarrollo de la programación creativa y ficticia. Sin embargo, no sólo la ficción forma parte de los pilares que integran la programación televisiva, sino que también se considera un género individual que, a través del paso del tiempo, ha dado lugar a distintos subgéneros como el policiaco, el drama, la ciencia ficción... La ficción televisiva logra también absorber en sus programas a otros medios como por ejemplo el cine, cómic, literatura etc.

Así pues, a pesar de que estos tres puntos han servido como fundamento para la televisión, también cabe destacar la mixturización entre los pilares mencionados, que ha determinado nuevas fórmulas de producción basadas en la hibridación de los contenidos. Ingrid Guardiola (2012:62) afirma que los nuevos formatos son una variación que se establece sobre un género dado y que estas variaciones atañen a cuestiones formales, sociales y a variaciones en relación con los objetivos del género en cuestión.

También cabe señalar el nacimiento de formatos con el objetivo de cumplir un objetivo principal, como es el de entretener en el caso de la ficción. Así, se lleva a cabo una mezcla entre los formatos de producción, y entre la ficción y el entretenimiento. La mayoría de las series son partícipes de esta tendencia pues entremezclan sus temáticas de una manera palpable, por ejemplo, *Un Paso Adelante* (Antena 3, 2002-2005). En este caso se complementaban características propias del entretenimiento como el baile y la danza, en

torno a la creación de argumentos y personajes ficticios de una academia de enseñanza plagada de alumnos protagonistas cuyas vidas atrajeron a una gran audiencia durante 84 episodios.

José María Álvarez Mozoncillo y Javier López Villanueva (1999:2) señalan esta transformación en la hibridación de los géneros y destacan la característica común de la mayoría de los mercados televisivos centrándose en la hegemonía de los géneros de ficción e información en las parrillas de programación.

Luego, una de las características más representativas de la televisión es que posee la capacidad de asimilar distintos géneros como la literatura, el cine, la radio o la música. De esa capacidad surgen las adaptaciones de grandes obras literarias tanto al medio televisivo como al cinematográfico. Por lo tanto, lo que la televisión está logrando con la hibridación de los contenidos es una audiencia segmentada acompañada de una gran variedad de programaciones temáticas.

1.1. Objeto de Estudio

El presente trabajo pretende estudiar y analizar la evolución del género de ficción tanto en Estados Unidos como en España durante las décadas de los años sesenta y setenta haciendo uso y analizando algunos productos de ficción como por ejemplo: *Embrujada* (*Bewitched*, ABC 1964-1972), *The Munsters* (CBS, 1964 - 1966) en el ámbito internacional; y en el ámbito nacional *Historias para no dormir* (TVE. Narciso Ibáñez Serrador 1966-1982), *Crónicas de un Pueblo* (TVE. Antonio Mercero 1971-1974) y *Verano Azul* (TVE. Antonio Mercero 1979), entre otros.

La elección de esta temática se justifica por la relevancia e importancia de las bases de la ficción televisiva y el conocimiento del origen de la televisión de hoy en día. Además, también se busca confirmar y desmentir afirmaciones preconcebidas referentes a la inexistencia de la producción de ficción en España durante finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta. De esta manera, se considera que es a través de un estudio de caso concreto como mejor se pueden confirmar y estudiar los distintos puntos señalados, profundizando en el aspecto teórico ejemplificando con aspectos prácticos (los productos de ficción).

Se ha seleccionado específicamente productos de ficción destacados ya que supusieron una transformación o bien de ideología y de principios o bien un ejemplo de innovación técnica. Además, se han seleccionado estos ejemplos pues corresponden y ejemplifican los puntos clave y característicos de la producción televisiva del momento.

1.2. Objetivo

Realizar una reflexión teórica sobre los distintos aspectos que caracterizaban la ficción durante la década de los años sesenta y setenta.

Observar cómo los cambios sociopolíticos tanto en España como en Estados Unidos caminan a la par con las transformaciones en el medio televisivo tanto en el área narrativa como en el aspecto técnico.

Apreciar, a través del estudio y el análisis, la evolución que ha tenido lugar entre las décadas mencionadas y lograr evaluar la influencia que ha tenido y tiene sobre la televisión actual.

Establecer las diferencias que existen entre los seriales españoles y norteamericanos. Además, este estudio pretende mencionar los aspectos ideológicos que se desarrollaron en los seriales norteamericanos y que influyeron en gran manera en las series españolas del momento

1.3. Hipótesis

Las hipótesis que orientan el desarrollo de la investigación son las siguientes:

- La ficción norteamericana y española están determinadas por los pertinentes cambios evolutivos de la televisión como medio de comunicación de masas.
- La ficción norteamericana ha determinado a la producción española. Ésta se halla en una posición más aventajada con respecto a la producción audiovisual española en el número de contenidos.
- La televisión española durante la década de los años cincuenta no producía seriales de entretenimiento.
- La televisión española comienza la producción de series a mediados de la década de los años sesenta.

2. METODOLOGÍA:

Para desarrollar este estudio, se ha llevado a cabo un análisis cualitativo, a través de los visionados y el apoyo teórico de estudios ya realizados, centrandó la esencia de la investigación en la evolución sociológica y tecnológica de la televisión durante el período concreto ya mencionado.

Este trabajo se ha centrado tan sólo en el análisis profundo de algunos productos de ficción y de sus características y elementos definitorios, siendo consciente de la existencia de muchos más ejemplos válidos para este estudio.

Se tendrán en cuenta los siguientes aspectos para lograr los objetivos planteados:

- A) Análisis y estudio de los aspectos teóricos y estudios ya realizados de distintos autores entre los que destaca Concepción Cascajosa Virino, Mario García de Castro, Manuel Palacio y Lorenzo Vilches, cuyos estudios han servido como referencia y como base para la ampliación y análisis del objeto de estudio.
- B) Preparación, documentación y visionado de los distintos seriales destacados con el objetivo de definir, estudiar y analizar los aspectos subrayados y que han servido como base de este escrito.

De este modo, mencionando los aspectos teóricos aplicados a los ejemplos destacados, se pretende elaborar un juicio comparativo entre las distintas épocas y la influencia de la ficción norteamericana sobre la ficción española.

Para constatar la validez de las conclusiones aportadas a este estudio y partiendo del aspecto teórico aplicado a los distintos ejemplos de ficción, este análisis se apoya también en referencias biográficas de los productores mencionados y de la experiencia personal televisiva de muchos de los autores claves como referencia y apoyo teórico. Para completar la investigación y ayudar a establecer las conclusiones, se ha elaborado una encuesta a cincuenta y siete personas de entre diecinueve y sesenta y cuatro años durante un período de cuatro días a través de email y de algunas plataformas sociales como Facebook. Estas encuestas han servido para llevar a cabo la confirmación y afirmación de uno de los objetivos principales de este estudio: demostrar que la ficción norteamericana de la década de los sesenta se recuerda y es más reconocida por las audiencias españolas, que la producción nacional de dicho período. Estos resultados aportados en el anexo se han tenido en cuenta a la hora de la elaboración de las conclusiones y como parte activa del análisis evolutivo de la ficción.

Este estudio se ha ejecutado en un período de doce meses (septiembre de 2012- septiembre de 2013), efectuando una primera fase de documentación y profundización teórica en los estudios ya realizados de algunos autores consagrados en esta temática. Posteriormente, una vez escogida la década sobre la cual se iba a cernir este estudio, se procedió al visionado de distintos productos de ficción tanto aquellos que se analizan en profundidad, como aquellos que tan sólo se mencionan.

Durante esta fase de visionado se busca principalmente la obtención de valoraciones reflexivas y juicios elaborados. Todos ellos necesarios para el estudio práctico y las aplicaciones de las características y puntos principales estudiadas en el ámbito teórico. Para acotar la cantidad de ejemplos válidos de programas de ficción a la hora de su análisis, se han escogido aquellos que suponían algún cambio destacable, como por ejemplo el estudio de la mujer en *Embrujada* (*Bewitched*, ABC 1964-1972) o la transformación del lenguaje utilizado por los personajes en el caso de *Verano Azul* (TVE. Antonio Mercero 1979), es decir, todos los ejemplos utilizados para en análisis se han escogido cuidadosamente para tratar distintos aspectos claves para el desarrollo de la evolución de la ficción televisiva.¹

A la hora de seleccionar esta muestra de productos de ficción se han tenido en cuenta los siguientes aspectos:

- A) La repercusión del programa en el momento en el que se desarrolla y su influencia en la televisión del momento.
- B) Los puntos clave que diferencian unas series con respecto de otras.
- C) La posibilidad de aplicar las características y las afirmaciones teóricas a los ejemplos.
- D) Adecuación al tiempo y momento de emisión.
- E) La accesibilidad al visionado de dichos ejemplos, ya que en muchos casos por su antigüedad o por no estar editados, no ha sido posible su visionado y su posterior análisis.

Una vez escogidos los ejemplos, visionados y estudiados, se ha procedido al análisis cualitativo de éstos centrandolo el estudio y guiándolo hacia un todo: la evolución y el desarrollo de la ficción durante la década de los años sesenta y setenta. Para ello ha sido de suma importancia el apoyo bibliográfico en estudios ya realizados sobre aspectos similares y que han tratado dichas décadas entre los que destacan: *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE* de Manuel Palacio (2006), *La televisión en España 1949-1995* de Lorenzo Díaz (1994), *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España* (2002) de Mario García de Castro y finalmente han supuesto un punto clave en la bibliografía y en el análisis, los artículos de Concepción Cascajosa Virino.

Todos ellos junto con otras fuentes bibliográficas que se mencionarán, han servido como base y ayuda para la investigación, el aprendizaje y el análisis personal de la temática escogida.

¹ Además, también se han escogido estos ejemplos dado que sus visionados estaban disponibles en la hemeroteca de Radio televisión Española y en el portal Youtube.

3. DESARROLLO

3.1. La ficción como género televisivo

La ficción es uno de los pilares fundamentales de la televisión que está en constante y continuo cambio. La ficción como género se convierte en “la manera de presentar una historia inventada de forma que el público llegue a creerla o sentirla como una verdad momentánea” (Manuel Palacio 2007:8). Además, posee la cualidad de, a través de relatos, guiones e ideas, atraer al público creando una atmósfera de realidad con el telespectador.

En sus orígenes la ficción se ciñó a temáticas más triviales o banales con el tratamiento de historias de manera simplificada, mientras que en la actualidad, ha ido avanzando y evolucionando hacia argumentos narrativos más complejos, estructuras dramáticas menos simples y personajes repletos de objetivos dramáticos. Hoy por hoy, los guiones y argumentos narrativos se encuentran ante un público más sofisticado y se topan con un objetivo complejo y clave: fascinar y captar la atención de los distintos espectadores de cualquier parte del mundo y que además, puedan considerar que forman parte de la realidad creada sintiéndose identificados con ella.

Según su temática se pueden establecer o diferenciar distintas categorías de productos de ficción

-Telefilm o tv movies: La Ley 15/2001 de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual, define *tv movie* como: “Películas para televisión. Son obras audiovisuales de características similares a los largometrajes cinematográficos, es decir, obras unitarias de duración superior a sesenta minutos con desenlace final, con la singularidad de que su explotación comercial no incluye la exhibición en salas de cine; y por ingresos de explotación, los derivados de la programación y explotación del canal o canales de televisión que dan origen a la obligación, reflejados en sus cuentas de explotación auditadas”²

Éstas, son productos menos costosos que las grandes producciones cinematográficas, tanto en el ámbito de producción como en el proceso de rodaje y postproducción. Igualmente, según la “Ibaia Asociación de productores Audiovisuales Independientes del País Vasco” este subgénero se convierte en una de las fórmulas clave para lograr aumentar la producción de películas televisivas como *género dinamizador de la industria audiovisual*.³

En España esta iniciativa para incrementar el desarrollo y creación de largometrajes para televisión, está siendo mucho más tardía con respecto a otros países que llevan

² BOE n°164 de 10 de julio de 2001

³ Para más información consultar página Web, disponible en: http://www.ibaia.org/pdf/Informe_TvMovie.pdf

a cabo esta tendencia desde hace varias décadas, como por ejemplo es el caso de Canadá, Estados Unidos o Alemania, entre otros.

Las *tvmovies* poseen una serie de características que las diferencian de las *tvseries*, aunque cabe destacar, que los límites con éstas a veces están poco definidos:

- Su duración suele estar entre los 90 minutos
 - Normalmente se emiten en la franja *prime time*
 - El coste de producción de una *tvmovie* española oscila entre los 800.000 y el 1.000.000 de euros, según Informe de Producción Cinematográfica en España del ICAA año 2007
 - El objetivo fundamental de la *tvmovie* es mantener a la audiencia durante toda la duración del largometraje, de ahí la búsqueda y necesidad de argumentos dramáticos interesantes y acordes con el target deseado.
- Miniserie: Ángel Carrasco Campos (2010:174), define miniserie como relato fragmentado de ficción para televisión estructurado en dos o tres episodios y cuya trama principal se va a resolver a lo largo de las distintas entregas o capítulos. Una de las características fundamentales de las miniseries es que toman como argumentos principales, temas reconocibles para las audiencias como biografías, adaptaciones literarias, sucesos históricos relevantes para el país en el que se emite la miniserie.

La mayoría de estos productos suelen ser *auto conclusivos* a no ser que tengan posteriores secuelas.

Por otro lado, las *tvseries* también poseen otra característica que les diferencia de las *tvmovies* que es el coste de producción, ya que suele ser elevado. Por ejemplo *Hermanos de Sangre* (*Band of Brothers* HBO, 2001) narra la historia de un batallón americano de paracaidistas durante la II Guerra Mundial (1939-1945) durante once episodios de una hora cada uno que se estrenaron en septiembre de 2001 y cuyo coste de producción llegó a los 125 millones de dólares. En España, este subgénero, ha sufrido una gran revitalización tratando temas sobre todo históricos como por ejemplo *23-F. El día más difícil del Rey* (TVE, 2009) y biografías conocidas a nivel nacional como por ejemplo *Carmina* (Telecinco, 2012) o *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena 3, 2010). Aunque, como ya se ha comentado unas líneas más arriba, en España este subgénero es más reciente. Cabe destacar, como ejemplo de avance narrativo en Estados Unidos y Gran Bretaña que ya en la década de los años setenta, surgen destacadas *tvseries* como por ejemplo *Rich Man, Poor Man* (EE. UU.: ABC, 1976), basada en la novela de Irwin Shaw de 1970. A través de doce episodios narra la vida y las diferencias ideológicas y sociales de los hermanos *Jordache* entre 1945 y 1968. Por otro lado,

en Gran Bretaña también se llevan a cabo distintos productos de este formato, de entre los cuales destaca *Jesus of Nazareth* (Gran Bretaña: ITV, 1977). Luego el formato de *tvseries* es más reciente en España con un origen ya marcado durante la década de los años setenta.

- Teleserie o series: se podría definir este subgénero como la narración seriada de diferentes temáticas de ficción que se relatarán a través de los diferentes capítulos. En este ámbito, Carrasco Campos (2010:180) explica que se trata de un producto televisivo de gran complejidad y heterogeneidad por acoger diferentes formas de estructura narrativa, estrategias de producción y recursos estéticos, luego sería muy complejo hacer una categorización de este género. La capacidad de abarcar distintas temáticas y la generalidad a la hora de adoptar distintos argumentos narrativos, hace de las teleseries, un subgénero de ficción formado por distintos formatos. Sin embargo, tienen características comunes como es el caso de su objetivo fundamental: entretener al espectador haciendo uso de historias y temáticas ficticias a través de una consecución de capítulos.

Este subgénero de ficción es el más extenso en el que, dependiendo de su contenido, el espectador podrá diferenciar entre distintas variedades como son *soap opera*, la telenovela o teleserie dramática y, por otro lado, la sitcom o comedia de situación:

- *Soap Opera*/telenovela/teleserie (dramedia): Se trata de seriales de una media hora de duración también conocidos como culebrones o telenovelas. Es uno de los formatos de ficción dramática por excelencia y a su vez uno de más legendarios. Sus orígenes se desarrollan durante la década de los años treinta en la que era el medio de comunicación más utilizado por la sociedad: la radio. A través de éste se emiten las primeras novelas como por ejemplo *These are my children* (EE. UU.: NBC, 1949). Estas telenovelas se reconocen fundamentalmente por el carácter directo y franco de sus tramas. La identificación con lo cotidiano y esta apertura en los distintos conflictos narrativos, provocan en el espectador una total implicación emocional con los personajes y las situaciones retratadas. Además, la verosimilitud de los relatos tratados en los episodios vuelven a incrementar el éxito de estos seriales que mantendrán su poder y hegemonía hasta la televisión actual. Este formato se caracteriza por su tono dramático y el tratamiento de las relaciones humanas de distinto carácter en el que se le dará una mayor importancia a temáticas familiares, profesionales, pero sobre todo, asuntos románticos. Es por este hecho por el que sociólogos como M^a Teresa Páramo Ricoy (1999: 265) ha hecho especial hincapié en

la influencia que tienen este tipo de programas. Una de las claves es la capacidad persuasiva que poseen estos formatos de ficción llegando a actuar como un reflejo de los estereotipos reinantes en la sociedad. Por el contrario, Claudia Liliana Escobedo Carlos en su tesis sobre *el estudio de la influencia de la telenovela cómico-política-musical* refleja la repercusión positiva de ésta en la sociedad.

Luego la influencia tanto positiva como negativa que tiene la telenovela sobre la sociedad, se verá muy condicionada por la temática y el estilo. De esta manera, se establece un gran debate con respecto al éxito y la influencia que tiene en la audiencia este tipo de formatos.

Otro de los puntos clave que asegura el triunfo de estos programas, se debe principalmente al horario en que está establecido en la parrilla de programación. La franja horaria más común para este tipo de seriales se centra en torno a la sobremesa (de 15:00-18:00) ya que el *target* al que va a dirigido suele ser en su mayoría el femenino y amas de casa. Siguiendo con la estela de las parrillas de programación, Gloria Gómez-Escalonilla (2002: 28), menciona que “la programación puede ser entendida como la propuesta organizada de los productos televisivos que son ofrecidos a la audiencia en un determinado momento”. A partir de esta afirmación se puede confirmar que la audiencia demanda en un determinado momento un tipo de programación y de formatos y es la cadena la que los proporciona.

Así, las cadenas le dan importancia a esta franja horaria y a su programación, en la que la telenovela es quien tiene el lugar privilegiado. Por ejemplo, una de las telenovelas más destacadas y cuyo formato se ha comprado y versionado para numerosas cadenas televisivas, parte de la novela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (RCN 1999-2001), llegando incluso a versionarse en numerosas ocasiones partiendo siempre del mismo argumento narrativo y con el mismo objetivo: que las mujeres que lo vieran se sintieran identificadas con Betty. En España destaca el éxito de *Yo soy Bea* (Tele5 2006-2009) y en Estados Unidos *Ugly Betty* (ABC 2006-2010).

- Sitcom o comedia de situación: también es conocida como comedia urbana. Este punto hace referencia a todas y cada una de las teleseries cuyo objetivo se basa en el entretenimiento a través del humor. Sus orígenes se remontan a Estados Unidos durante la década de los años cincuenta en la que el auge de la televisión y la época de postguerra,

propician el inicio y desarrollo de este formato. Así, a principios de la década de los años cincuenta, en 1951 concretamente, surge la primera comedia de situación: *I love you, Lucy* (EE. UU: CBS, 1951-1960) que trataba situaciones cotidianas entre un matrimonio compuesto por una norteamericana y un cubano, *Lucy* y *Ricky Ricardo*. El tema cultural será uno de los motores más característico en los episodios.

A partir de este programa, la sitcom ha ido evolucionando aunque la audiencia muchas veces no es consciente. Graciela Padilla Castillo junto con Paula Requeijo Rey (2010:187) en su análisis sobre las sitcom hacen referencia al asentamiento de este tipo de series y como muchas de sus características que ya tenían en sus orígenes, como las risas enlatadas, se han mantenido con el paso del tiempo. Esta afirmación consolida una vez más el éxito de la sitcom en el medio televisivo.

Por tanto, se pueden establecer una serie de características propias de la comedia de situación, como son las que siguen:

1. La duración: no suelen llegar a sobrepasar lo treinta minutos.
2. Suelen estar protagonizadas por un grupo de personajes fijos (entre cuatro y seis) y definidos.
3. Los ambientes en los que tiene lugar las aventuras de los protagonistas, también son determinados; además, suelen ser interiores.
4. En cuanto al área narrativa, suelen contar con estructuras y temáticas distintas en cada episodio, es decir, a no ser en casos especiales, la trama de un capítulo no recorrerá todos los episodios de la temporada.

Para seguir con el estudio y la clasificación, cabe destacar la categorización dentro del formato de comedia de situación que hacen algunos autores:

- ✓ Natxo López (2008: 26), lleva a cabo una clasificación propia que responde a las necesidades y características propias de la televisión española.

Así, diferencia entre varios tipos de comedia de situación entre las que destaca:

- o Comedia coral: los protagonistas son varios personajes como por ejemplo *Friends* (EE. UU: NBC, 1994- 2004) o *7 Vidas* (Globomedia, Telecinco 1999-2006)

- Comedia familiar: Busca una identificación total con las audiencias por lo que tratan temas cotidianos, sencillos y comunes. Por ejemplo *Padres Forzados* (*Full House*, ABC 1987-1995)
 - Comedia con un vehículo estrella: La trama suele girar en torno a un personaje que es la esencia y el motor de la serie. Por ejemplo *Blossom* (NBC 1990-1995)
 - Comedia profesional: el nexo que une y caracteriza a sus personajes es el área de trabajo en el que se encuentran, que será el centro de todo el programa. Por ejemplo *Farmacia de Guardia* (Antena 3 1991-1995)
 - Comedia social: suelen aprovechar el momento político o social que se esté viviendo para tratar temas relevantes para el momento. Por ejemplo *MASH* (CBS 1972-1983), cuyo origen y temática se centró en una vía como protesta a la guerra de Vietnam.
 - Comedia racial: Dirigida a un público concreto. En el caso de las producciones norteamericanas, pensadas para el público afroamericano. Por ejemplo *El Príncipe de Bel Air* (NBC, 1990-1996)
 - Comedia generacional, según menciona López (2008:27), crea comedias dirigidas a un target muy concreto de edad y para un período en el tiempo determinado, surgiendo series como *California Dreams* (NBC, 1992-1996) y en el ámbito español y con un público infantil *Ala...dina* (TVE, 2000-2002)
 - Comedia fantástica: suelen llevar a cabo un argumento fantástico mezclado con elementos y recursos cotidianos. Por ejemplo *Embrujada* (*Bewitched*, ABC , 1964-1972)
- ✓ Por otro lado, Lorenzo Vilches (1996:152), en su estudio sobre las comedias de situación durante el período que transcurre de 1948 a 1978, tan sólo subdivide a la comedia en dos grandes grupos:
- Sitcom familiares: suelen tratar situaciones familiares y según la fase temporal en la que se desarrollen se habla de cuatro tipos de familia: la familia tradicional (1948-1955) por ejemplo *I love you, Lucy* (CBS 1951-1960), familiar nuclear cuya etapa es de 1955 a 1965 por ejemplo: *The Munsters* (CBS 1964 - 1966), la familia excéntrica (1965-1975) entre los que destaca *La Tribu de los Brady* (*The Brady Bunch*, ABC , 1969-1974) y

finalmente la familia social cuya etapa se cierne entre 1970 y 1978, con seriales del tipo *la Casa de la Pradera* (*Little house on the Prairie*. NBC, 1974-1983). En esta categorización familiar, Vilches (1996: 152) destaca todas y cada una de las etapas a través de las cuales el concepto de familia comienza a evolucionar y a tratar distintos argumentos y conflictos que lograrán la identificación con las familias espectadoras y el desarrollo de nuevas temáticas y conflictos.

- Sitcom no domésticas: Por otro lado, todas las sitcom que no traten argumentos familiares, están englobadas en esta otra categoría en las que se diferencian: las primeras comedias (1948-1955) como por ejemplo *Las Aventuras de Rin Tin Tin* (*The adventures of Rin Tin Tin*. FOX, 1950-1954), comedias militares (1955-1970) destacando *Combat!*(ABC. 1962-1967) que trataba la vida de un grupo de soldados durante la Segunda Guerra Mundial. Comedias de negocios (1960-1965) *El Agente de C.I.P.O.L* (*The Man from U.N.C.L.E.* NBC, 1964-1968). Comedias de aventuras (1965-1970), en la que el *western* se acercaba a las audiencias y era uno de los protagonistas con seriales, véase el ejemplo de *Jim West* (*The Wild, wild west*. CBS, 1965-1969) entre otros. Y finalmente durante la etapa de 1970 a 1978 se tratan comedias de grupos profesionales, entre los que se puede recalcar la serie de *Las calles de San Francisco* (*The Streets of San Francisco*. ABC 1972-1977) cuyo argumento narra las peripecias de dos policías destinados a solventar los casos de asesinato de la ciudad norteamericana de San Francisco.

Así, la diferenciación según argumentos y épocas que lleva a cabo Vilches (1996-153), es la que más se acerca al objeto de estudio de este trabajo y la que mejor explica, subdivide y contextualiza esta etapa para analizar.

3.2 Usos y gratificaciones de los Medios: El cine

Mario García de Castro (2009:18) afirma que las series ocurren cuando sucede la televisión o su valor principal: el tiempo presente. Así pues, desde el primer momento en el que surge la televisión, también lo hacen las series.

La ficción televisiva se encuentra en sus inicios con grandes competidores contra los que luchar. En un principio contra la audiencia con la que contaban las emisoras de radio. Igualmente, la transformación técnica y creativa del medio televisivo lleva a un segundo plano a otro de los grandes medios de comunicación del siglo XX: el cine.

Sin embargo, la televisión al igual que el cine, cuenta con imagen y sonido. Así, la televisión tiene la característica de poder disfrutarse en casa y de manera gratuita. Podría caer la idea

de que por ese motivo, las limitaciones técnicas fueran un obstáculo en el avance de la televisión con respecto al cine y a los demás medios. Así, se puede afirmar que, estas limitaciones técnicas lograban hacer reír al público lo cual le dio ventaja con respecto a los otros medios de comunicación del momento.

Luego, surge una relación intrínseca entre el cine y la televisión, influyendo la gran pantalla en la producción, creación y narración de los programas televisivos. Otra de las diferencias fundamentales de la ficción televisiva frente a la cinematográfica es la producción. En televisión, esta área suele ser más barata. García de Castro (2002:10) menciona que la ficción para la televisión acaba siendo mejor que para el cine. Debido al coste de producción, a la repercusión en cuanto a la audiencia etc.

Desde el punto de vista narrativo, Cascajosa Virino (2005: 12) menciona que “hasta cierto punto, tanto las películas clásicas como las series de televisión esconden su propia inteligencia en una demostración de simplicidad”.

Luego, el cine y la televisión no son mundos antagónicos sino que repercuten de manera directa y recíproca el uno en el otro. La influencia de la industria cinematográfica sobre la ficción se ha centrado en dos puntos importantes:

- Incorporación de conceptos narrativos más provocadores e innovadores con respecto a los que se venían dando
- El espacio tan importante que se le da a los valores estéticos.

Así, el cine se convierte en un competidor y a la vez en un aliado para la televisión debido a que impulsa a la ficción a crecer y desarrollarse pareciéndose cada día más a lo que la gran pantalla ofrece.

Por su parte, el cine aporta a la televisión la búsqueda de nuevos horizontes dramáticos y escénicos, es decir, una necesidad de superación con el cine para no llegar a perder esa audiencia tan característica.

Además, el medio televisivo ha supuesto un trampolín más para diferenciarse con respecto a otros medios, dotando al cine de la capacidad de prolongar la vida de muchos productos de ficción y crear así, grandes comunidades de fans a nivel mundial (ejemplo: *Star Trek*, NBC 1966-1969).

Pero no sólo se puede hablar de una influencia en cuanto a la producción del cine a la televisión, sino que también existe una relación entre la producción televisiva de la década de los años sesenta y setenta con respecto a la producción cinematográfica de décadas posteriores (sobre todo la etapa que corresponde a 1990-1999). Esta relación también se

centra en la creación de producciones televisivas que años posteriores se convierten en productos cinematográficos, es decir, los reconocidos “remakes”. Son muchos los ejemplos que se pueden destacar, por ejemplo *La Familia Addams* (*The Addams Family*, ABC, 1964-1966) cuyo remake cinematográfico tuvo lugar más de veinticinco años después con *The Addams Family* (1991). En la temática del Western, algunos seriales de las décadas estudiadas como por ejemplo *Maverick* (ABC: 1957-1962) sirven como base para su recreación de la que llevará el mismo nombre *Maverick* (Warner Bros, 1991).

3.3 Ficción Norteamericana en los años sesenta y setenta

3.3.1 *Los inicios de la ficción norteamericana:*

Para estudiar y analizar las producciones de la década perteneciente a los años sesenta, es necesario hacer una referencia y remontarse en el tiempo a la producción y creación de seriales durante mediados de la década de los cuarenta hasta finales de los años cincuenta. Casajosa Virino (2007:8) referencia este período como el primer ciclo esplendoroso en la televisión norteamericana, por lo que esta etapa se conoce como Edad Dorada, en la que la audiencia estaba limitada a un sector económico y socio-cultural muy definido y con unos gustos muy claros. Además, es una etapa realizada en directo con profesionales propios del mundo del teatro, obras únicas y los temas que se tratan eran el alcoholismo, el suicidio etc.

A partir de esta reflexión se afirma la creación de grandes producciones de éxito popular e internacional que cambiaron la forma de producción en etapas posteriores asentando una narrativa propia del cine. Algunos de los ejemplos de estos programas de la Edad Dorada de la Televisión norteamericana son *Playhouse 90* (CBS, 1956-1960), *La Ley del Revólver* (*Gunsmoke*, CBS, 1955-1957) o *Sugarfoot* (ABC, 1956-1961).

De esta manera, la televisión se consolidaba como una manera de ocio, junto con el cine, pero no accesible para todo el mundo. Son sólo las familias apoderadas, con ciertos niveles adquisitivos, las que pueden permitirse la compra de estos aparatos. Durante estos primeros años y con el surgimiento de los primeros programas de televisión, comienza a fraguarse la base para la siguiente década, los años sesenta (Casajosa Virino 2007).

3.3.2 *La década de los años sesenta:*

3.3.2.1. *Contexto Histórico:*

Es fundamental destacar el momento socio-cultural que vive en ese momento Estados Unidos para poder ver y entender la temática que ofrecen las parrillas de programación del momento.

La década de los años sesenta se centra en un período muy determinado en el que se había cerrado la etapa de postguerra y se eleva la sociedad hacia una revitalización y también,

hacia una transformación en distintas áreas: económica, social, política y militar. Una de las características principales de esta sociedad es el antagonismo generacional, es decir, se traslada una lucha de clases en el hogar entre padres e hijos en los que se verán sus diferencias en la moda, las relaciones, la ideología etc.

Es durante la década de los años sesenta cuando se producen grandes cambios ideológicos en la sociedad que hasta el momento había estado regida por valores clasistas. Así, empiezan a autoafirmarse con gran éxito y lograr derechos que hasta el momento no tenían grupos sociales y étnicos como por ejemplo los afroamericanos, latinos e incluso las mujeres, obteniendo gran apoyo y reivindicación por parte de los sectores más jóvenes de la sociedad.

Así, la televisión norteamericana de la década de los años sesenta se convierte en un medio para manifestar y transmitir situaciones y disconformidad social tan patentes en la sociedad. Como por ejemplo es el caso de la oposición a la Guerra de Vietnam.

A través de las crudas imágenes de tal conflicto, la televisión desempeñará un papel fundamental para el descontento y protesta social del belicismo de dicha guerra. A mediados de la década de los años sesenta, la televisión fue testigo una vez más de los acontecimientos norteamericanos cuando en 1963, John F. Kennedy es asesinado ante un público mundial, la audiencia.

A finales de los años sesenta, en 1969, Estados Unidos mostró al mundo entero, una vez más, a través de la televisión lo que se había logrado en la carrera espacial.

En el ámbito social, los años sesenta son una década de cambios y transformaciones que se desarrollan sobre todo en el ámbito referente a la igualdad tanto de sexo como étnico y de raza. Se propone así un cambio radical ideológico en la sociedad que se traspa a la televisión dando lugar a productos televisivos revolucionarios que van introduciendo y transformando los cánones clásicos, por perfiles más modernos y renovados.

3.3.2.2. La ficción norteamericana de la década de los años sesenta

La ficción norteamericana del momento va acompañada de un elemento que se desarrolla a la par que el medio (tanto en el área técnica como en la narrativa) y que es fundamental tratar: la publicidad.

Terence Nevett (1992:62) indica que durante el período comprendido entre los años 50 y los años 60 se produce una explosión de ideas publicitarias para los medios de comunicación, revistas, periódicos, radio y por supuesto cine y televisión. A la velocidad creciente de las emisoras y las *networks*, la publicidad se hace un hueco multimillonario logrando inversiones publicitarias en las cadenas de más de 1.500 millones de dólares

De esta manera la publicidad empieza también a traer en la sociedad una renovación de los cánones sociales (belleza, sexualidad...) y también una forma distinta de ver el mundo que les rodea.

Así, se observa que el período comprendido entre 1950 y 1960 corresponde a la etapa en la que se solidifica la televisión y la publicidad, por separado, pero también de manera común, comenzando de esta manera, una relación exclusiva entre ambos medios. Cabe mencionar que esta fase se diferencia por el sustento que las grandes cadenas como NBC, ABC y CBS le dan a la publicidad en televisión. Con este éxito del medio televisivo, la mayoría de estas grandes *Networks* apuestan por externalizar su producción a distintas productoras y lograr así un mayor número de productos audiovisuales.

Como se viene señalando, se originan transformaciones en el área social, ideológica, en el modelo de negocio, pero también se producen cambios en el área formal y estética. El modelo teatral que se dio durante la década anterior sigue vigente, con menos fuerza, pero produciendo de una manera estandarizada para grandes audiencias. La producción en directo que se llevó a cabo durante el período correspondiente a los años cincuenta, se va a sustituir por la grabación o falso directo, lo que evidencia el avance de la tecnología en el medio estudiado. Uno de los mayores avances que precisamente se da en el área tecnológica es la utilización e incorporación en las producciones del *video tape*⁴.

Así, con esta peculiaridad en los productos de ficción surge la producción y emisión de seriales como por ejemplo *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *Superagente 86* (*Get Smart*. NBC, 1965-1969), *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*. ABC 1963-1965) etc.

De esta manera, las producciones para la pequeña pantalla van evolucionando con las mejoras técnicas y narrativas pero también buscan cumplir sus objetivos como elemento de entretenimiento e información.

Así pues, uno de los objetos que la televisión cumple es satisfacer la necesidad de identificación de la audiencia con los personajes de la ficción. Es decir, la televisión se convierte en una manera de reunir a las familias norteamericanas reflejando los conflictos y vivencias que suceden en sus hogares. Vilches (1996:153) determina este período de estudio (1948-1978) como una etapa de desarrollo de seriales familiares, aunque hay otros

⁴ Permitiendo así que a través de una cinta extraíble que contiene una cinta magnética para grabar tanto video como audio, proporcione una señal que pueda ser reproducida en cualquier otro momento. Esta innovación técnica da lugar a una de las características fundamentales de los productos de ficción: son productos enlatados.

productos de ficción, pero son estos destacables debido a la transformación ideológica y a la evolución de los principios y los roles familiares que éstas suponen. Aunque la temática que tratan es cotidiana, siempre hay un elemento que les hace distintos y sobre el cuál girarán los conflictos y el éxito del serial. Por ejemplo *The Beverly Hillbillies* (CBS, 1960) fue un programa que trataba las aventuras de una familia de montañeses viviendo en el sur de California. En este caso el cambio llegará con el descubrimiento de petróleo en la finca del patriarca y por consiguiente el enriquecimiento de la familia que no sabe comportarse ni vivir en las esferas económicas del exclusivo barrio de Beverly Hills. Este elemento diferenciador hará distintas a todas y cada una de las familias retratadas en la pequeña pantalla durante la década de los años sesenta.

En un principio los seriales retratan el prototipo de familia americana que también sufre un cambio muy grande. En la década de 1950 y principios de la de 1960, que es cuando se produce la revolución en los roles sobre todo de género, se habla de familias que se ven precipitadas al matrimonio a una edad muy temprana y a su vez a la marginación de las mujeres en barrios residenciales a las afueras de la ciudad cuya única motivación es el hogar, los hijos y el matrimonio (Furstenberg 1996: 10).

En algunos ejemplos de seriales como por ejemplo el ya mencionado *I love you, Lucy* (CBS 1951-1957), no sólo se trataba el tema de género sino que también el cultural. Este serial comienza a desmontar al prototipo familiar que Furstenberg (1996) menciona. *Lucy* se presenta como una mujer ambiciosa y con aspiraciones que van más allá de ser ama de casa a diferencia de su amiga *Ethel* que se personifica como la típica ama de casa del momento. *Ethel* encarna el pasado mientras que *Lucy* el futuro y la revolución.

A medida que avanza la década y se producen cambios sociales, el prototipo se desmonta y comienza a parodiarse lo que hasta el momento se veía como lo normal: la sólida familia americana.

De esta manera, los cambios en la ideología de los seriales vienen también definidos y determinados por lo que sucede en los hogares y en las calles. Así, la audiencia se convierte en un elemento fundamental para que se siga produciendo este desarrollo en la ficción y la creación de nuevos productos.

Algunos de los ejemplos ya mencionados hacen que se pueda afirmar que es una época de programación familiar entremezclada con aventuras en la que tanto adultos como niños disfrutaban. Asimismo, la hora del visionado se convierte en el momento dedicado a la familia con el objetivo de que no sólo se sienta parte de ese mundo, sino que también el espectador se sumerja en esta realidad ficticia y acabe siendo parte activa de ésta. Uno de

los ejemplos de esta mixtura de temáticas, la familiar y la de aventuras, es el caso de *Daniel Boone* (NBC 1964-1970) en el que un intrépido explorador estadounidense se alza como mediador entre los conflictos de indios y colonos. *Boone* compagina su vida familiar en el recién colonizado estado de Kentucky con la búsqueda del orden y la paz atacando a las injusticias, al fraude del momento y luchando contra los malhechores.

Sin embargo, son las cadenas de televisión las que comienzan a competir por las audiencias y quiénes le empiezan a dar importancia a este nuevo sector televisivo. Como se viene analizando, durante la década de los años sesenta se erigen un conjunto de series de gran éxito debido a que las audiencias sienten que sus necesidades de entretenimiento se satisfacen. Xosé Ramón Rodríguez-Polo (2011:9) explica que: “Las comunicaciones que parecen prometer alivio o satisfacción a necesidades existentes en sus audiencias suelen tener más éxito que las que proponen originar necesidades”.

Luego el éxito fundamental de todos estos productos de ficción es que cumplen con el objetivo y el cometido que tienen frente a las audiencias: el entretenimiento sin crear necesidades nuevas.

3.3.2.2.1 *La imagen de la mujer*

La relación intrínseca entre la publicidad y la televisión durante la década de los años sesenta comparte la misma imagen que se da de la mujer en ambos medios. El informe de la Unesco menciona tres aspectos sobre la imagen que posee la mujer durante esta década.⁵

1. Se representa una mujer como empleada en cualquier ámbito en el que esté (laboral, familiar...)
2. Alice Courtney y Sarah Lockeretz, (1971:92) mencionan que La mujer siempre se asocia y se personifica como ama de casa que acaba siendo representada como una mujer estúpida e incapaz de llevar a cabo tareas sencillas que se salgan de la dependencia del hombre
3. Como objeto sexual, con los cánones de belleza que marca la sociedad del momento.

Es escaso el número de mujeres que en la realidad y durante la década estudiada, trabajasen fuera del hogar, sí que es cierto que la cifra aumenta con respecto a lo que se venía aconteciendo durante el período de los años cincuenta, pero aún, la cifra real es poco elevada

5 UNESCO (1981). Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social. Publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Artículo consultado el 15 de junio de 2013 y disponible en el siguiente link: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001343/134358so.pdf>

Por otro lado, María Dolores Souza y Regina Oyanedel hacen mención a otro tipo de conceptos en cuanto a la clasificación de la imagen que cumple la mujer en el medio televisivo:

1. Estereotipo físico: la mujer bella y voluptuosa
2. Estereotipo Antiético: la mujer que renuncia a su dignidad
3. Estereotipo intelectual: mujer carente de preparación y cultura

Así, ambas autoras reflejan algo en común: la mujer como objeto sexual y sin ningún tipo de formación, cuyo objetivo principal es satisfacer a su marido.

También cabe destacar que estos aspectos destacados con respecto papel de la mujer tanto en la televisión como en la publicidad, se han venido dando durante años posteriores e incluso en la actualidad, y a pesar de los cambios en todas las áreas que ha sufrido la sociedad, siguen vigentes y patentes en muchos productos audiovisuales tanto para la pequeña como para la gran pantalla.

Luego, son estereotipos muy arraigados y complejos a la hora de eliminarlos por completo, en la mayoría de las ocasiones.

Por otro lado, la televisión representa a los hombres en papeles profesionales importantes, como jefes y directivos, mientras que la mujer, en el caso de tener un trabajo fuera del hogar, jamás tendrá funciones importantes. Además, si están empleadas en algún lugar, sus ocupaciones y labores siempre serán exclusivamente femeninas (cocina, costura, cuidado infantil...). Así, aunque se produce un gran cambio en el concepto y conciencia social, la representación cuantitativa de las mujeres como amas de casa en el área televisiva, sigue siendo insuficiente. Sin embargo, se irá transformando a medida que evolucione la década analizada.

Con esta situación social de transición hacia una igualdad de género y hacia la transformación de los roles y labores pertenecientes a la mujer, la televisión tiene el objetivo de incorporar estos nuevos conceptos y cambios, además de ser, una vez más, testigo en dicha transformación.

En esta tesitura se alzan distintas series que evidencian cambios o bien confirman los estereotipos ya mencionados. Uno de los casos en los que se sigue manteniendo el estereotipo de mujer como objeto sexual es *La isla de Gilligan* (*Gilligan's Island*. CBS, 1964-1967) en el que el barco *S.S Minnow* naufraga en una isla en medio del Océano Pacífico. Allí tendrán que sobrevivir el capitán, su ayudante y cinco pasajeros más en los que se encuentra *Tina Louise* que representaba a la mujer como objeto sexual. Por otro lado, estaba el personaje de *Dawn Wells* ex Miss Nevada y finalmente *Mary-Ann* una granjera de Kansas que era la única que sabía realizar las tareas domésticas. Luego

se vuelve a ver representados estos aspectos que Dolores Souza y Oyanedel (2008) analizan.

Pero por otro lado, surgen otro tipo de series que evocan y buscan la innovación y revolución ideológica del momento.

Es el caso de *Embrujada* (*Bewitched*, ABC, 1964-1972). Con este serial se pretende salir de manera progresiva del modelo que se mantenía hasta el momento en la familia norteamericana perfecta en la que el marido trabaja fuera de casa y la mujer es ama de casa. *Embrujada* (*Bewitched*) pretende dar el salto en la revolución femenina dándole a la mujer un papel protagonista⁶.

Esta serie refleja las vivencias de *Darrin Stephens* que es un joven publicista que cae rendido bajo los encantos de *Samantha*. La pareja, profundamente enamorada, decide contraer matrimonio y es durante la luna de miel cuando la joven le confiesa a su marido que es bruja. *Darrin* tendrá que lidiar con los poderes de su mujer y con la magia de su suegra, *Endora*, que también es bruja y que desaprueba el matrimonio entre su hija y *Darrin*, ya que éste, es mortal. Estas situaciones se unirán a las vivencias de *Gladys*, vecina de la familia *Stephens*, quien descubre todos los hechizos de *Samantha* y *Endora* y a quien nadie creerá.

El matrimonio de *Samantha* y *Darrin* no es el de familia tradicional del momento (Furstenberg 1996: 10) sino que por otro lado, surge un detalle en el carácter de *Samantha* (decidida, aventurera y perspicaz, entre otras) que junto con su condición de bruja hacen de ella una mujer no perteneciente al canon establecido por la sociedad del momento.

También cabe destacar que aunque el ejemplo de este serial propone un nuevo paso en el concepto de la imagen de la mujer en la televisión, no llega a haber un cambio drástico, sino que existen aspectos nuevos como por ejemplo una mujer capaz de tomar sus propias decisiones y que en algunos momentos es quien gobierna el hogar; pero aun así, no se da el paso definitivo ya que *Samantha* sigue trabajando en el hogar mientras que *Darrin* ocupa una posición laboral importante.

Los aspectos destacados en el estudio de Souza y Oyanedel, que establecen que la mujer en los medios de comunicación y en la sociedad está marcada por los estereotipos (físico, antiético e intelectual), no se cumplen el caso de *Samantha*. El espectador se encuentra ante una mujer que no renuncia a su dignidad, es decir, que lucha por sus derechos y condiciones, no se humilla ante su marido. Se percibe una

⁶ Cabe mencionar que el actor inicial que desempeñaba el papel de *Darrin* (Dick York) fue sustituido sin previo aviso y sin darle ninguna importancia por Dick Sargent.

relación amorosa y de cariño pero jamás es humillada o maltratada psicológicamente por él. *Samantha* demuestra su condición de mujer independiente realizando las labores del hogar ya que a pesar de su capacidad escapista de la rutina (debido a que es bruja) ha decidido mantenerse firme a su relación y la persona con quien comparte su vida. Incluso en este aspecto toma sus propias decisiones lo que evidencia que es una mujer independiente que no obedece del dictamen de su marido.

Véase el ejemplo del episodio 20- *tu bruja está apareciendo*, en el que la primera imagen con la que abre el capítulo es la protagonista en la cocina preparando el desayuno. *Darrin* baja y su comida está esperando en la mesa al igual que el periódico. Tras la cabecera inicial del programa, *Darrin* aparece en su oficina, realizando distintas gestiones importantes como elegir modelos femeninas para anuncios publicitarios. Una vez más y a pesar de la revolución que supone este serial, la mujer aparece como un objeto sexual. A pesar de que se remarca que el hombre tiene un puesto laboral importante con respecto al de la mujer, existen detalles que evidencian la torpeza masculina que se pretende mostrar. Por ejemplo, siguiendo con el análisis de este capítulo (00:04:51): a *Darrin*, en una importante reunión de trabajo se le deslizan los proyectos de su carpeta que acaban en el suelo. Ese es sólo un ejemplo de la torpeza del cónyuge de *Samantha* que acabará su reunión de negocios con un ataque de hipo y atrapado en el ascensor. Durante este episodio, *Endora*, hará todo lo que esté en su mano porque *Darrin* pierda su trabajo.

La suegra de *Darrin* no sólo le odia sino que considera que no es digno de su hija y siente apatía y despecho hacia él. Esta actitud que demuestra *Endora* es clara y constante en todos y cada uno de los episodios.

El personaje de *Samantha* muestra una mujer fuerte y segura de sí misma que además cuenta con la magia para, en algunas ocasiones, avergonzar a algunos o chantajear a otros. Véase el ejemplo del capítulo 10- *sólo una familia feliz* un técnico de reparaciones intenta timar a *Samantha* (00:01:00). Cuando éste abandona el salón para informar a su jefe de que le va a timar, *Samantha* ya ha montado la televisión sin ayuda de ningún hombre. Cuando el técnico vuelve su sorpresa será aún mayor cuando la joven protagonista le muestre una lima de uñas y le confiese que ha sido esa la herramienta utilizada.

En otras ocasiones, *Samantha*, utiliza la magia como manera de chantajear a su marido (episodio 17- *Y de yeso*) y ser ella la que lleve las riendas de las situaciones. Además, *Samantha* toma la decisión de casarse con *Darrin* a pesar de que existe una constante oposición tanto materna como paterna.

Beth Spencer en su artículo (2011) afirma que con el ejemplo de *Samantha*, se muestra un nuevo perfil de mujer: atractiva seductora, astuta y que sabe utilizar sus armas saliendo de la típica imagen de ama de casa sumisa y sin nada que aportar al hogar.

3.3.2.2.2 *La familia en la ficción*

La relación intrínseca entre la publicidad y la televisión durante

Como ya se ha señalado, durante la década de los años sesenta, los modelos familiares y los aspectos relativos a la concepción y moral sexual, al igual que la figura de la mujer, evolucionan hacia modelos más revolucionarios que se consolidarán durante la siguiente década como referencia Isabella Cosse (2008:145).

Durante el período comprendido entre 1950 y 1959 se establece el concepto de familia prototipo norteamericana formada por padre, madre e hijos (normalmente más de tres hijos por unidad familiar)⁷

Debido al contexto social de este estudio, durante mediados de la década de los años sesenta, el prototipo familiar comienza a tambalearse. Surgen las uniones consensuales en lugar del matrimonio, el divorcio no se concibe como algo aberrante y la libertad como individuo a la hora de tomar decisiones, traen consigo nuevos valores y conciencia y un paradigma familiar desconocido hasta el momento (Cosse 2008:132)

La televisión, consciente de estos cambios, incorpora estas nuevas concepciones a los argumentos más tratados durante esta década: las familias (Vilches 1996:152). Una de las razones por las que los productos familiares de ficción son tan abundantes durante esta etapa, según menciona Joan Ferrés i Prat (1998:33) se debe principalmente a que la televisión retrata temas cotidianos con el objetivo de que la familia se sienta representada e identificada.

Además, el medio televisivo comienza a desencadenar una de sus características más comunes y constantes: su labor educativa.

Otro de los motivos de éxito de estas producciones durante la década que se está analizando es que por su condición de serie familiar incluyen a todos los miembros del hogar y provoca en ellos el entretenimiento y disfrute deseado. (Kilborn 1992: 38) menciona que “lo que refuerza el sentimiento de asistir como testigo a escenas de la vida diaria, es el hecho de que la mayoría de los temas o problemas abordados en el curso de la historia tienen que ver con asuntos domésticos, sobre todo los

⁷ Departamento de Estado de Estados Unidos (2001). “Sociedad y Valores Estadounidenses”. Publicación electrónica del Departamento de Estado, n° 6, pp 1-40

relacionados con la familia o las relaciones de grupo o amistad”. De esta manera, el medio televisivo crea en el hogar situaciones cotidianas y espacios de diálogo en los que los miembros de la familia se verán reflejados y a su vez surge el deseo de querer participar.

Podría afirmarse, partiendo de la aserción de María del Mar Ramírez Alvarado (2013), que la televisión durante la década de los sesenta posee un magnetismo atrayente hacia los miembros del hogar aportando diversidad de personajes y opiniones y con un lenguaje televisivo en evolución constante.

Como se ha venido comentando durante el período de 1948 a 1978 se va a producir una cifra importante de sitcom familiares (Vilches 1996:153). En la clasificación que hace Vilches retrata las distintas fases y el núcleo familiar que se va a representar. A partir de esta clasificación y análisis ya mencionados (página 12-13 de este estudio), se puede concebir y clasificar la década de los sesenta en dos ramas familiares que dependerán del argumento y los objetivos dramáticos de los personajes retratados:

1. La familia unida, a la que Vilches denomina como la etapa de la familia nuclear (1955 a 1965)
2. La familia norteamericana atípica, que corresponde al período de 1965 a 1975 y que Vilches menciona como la familia excéntrica.

Uno de los ejemplos para analizar es el caso de *La familia Monster* (*The Munsters*. CBS 1964-1966) dado que por su fecha de emisión, 24 de septiembre de 1964, se encuentran en transición entre ambas etapas: familia nuclear y excéntrica⁸

La familia Monster parodia el estereotipo de familia norteamericana haciendo uso de iconos del cine de terror de principios de siglo. Una de sus características principales y que le diferencia con respecto a la representación de estos en la gran pantalla, es la concepción de los personajes ya que las relaciones entre ellos sostienen el característico y trivial modelo familiar estadounidense.

De esta manera, *La familia Monster* surge en un clima (1955-1969) de numerosos largometrajes de terror como por ejemplo *La maldición de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*. 1957), *Drácula* (1958), *Las novias de Drácula* (*The Brides of Dracula* 1960) *El hundimiento de la casa Usher* (*The Fall of the House of Usher* 1960).

⁸ Cabe destacar que en esa misma etapa surge *La Familia Addams* (*The Addams family*. ABC 1964-1966) surgiendo a su vez una competición por audiencias, temática y originalidad.

Carolina Cansino (2005:9) propone un nuevo epicentro generador del miedo a partir de su reflexión: *La familia como célula indiscutida de la sociedad empieza a observarse en estos tiempos como productora del mal y como la principal creadora de todos esos zombis y enfermos mentales.*

Luego así surge el debate si *La familia Monster* corrobora o no esa reflexión aportada. Con un visionado de dicho serial se puede apreciar que la *La familia Monster* no pretende evocar terror, sino todo lo contrario, diversión y entretenimiento.

Como se ha mencionado *La familia Monster* parodia el modelo norteamericano de familia idílica e incluye los nuevos valores y conceptos sociales como el de la importancia de la figura femenina. Aunque se rompe el estereotipo estético de la perfección de la familia americana, *La familia Monster*, sigue manteniendo, de manera más tenue, los cánones sociales centrados sobre todo en la figura de la mujer: *Lily Monster*. Ésta se convierte así en el sostén familiar sobre el cual se van a apoyar todos los miembros de la familia y a quien acudirán ante cualquier situación. En este caso los valores familiares se siguen amparando y compartiendo con los espectadores: es una típica familia norteamericana de los años sesenta con un aspecto que le diferencia y a su vez le hace excéntrico: son monstruos/villanos.⁹

3.3.2.3 Los géneros exitosos de los años sesenta

Los años sesenta también se decantan por ser una etapa de desarrollo del género policíaco y de ciencia ficción tanto en la pequeña como en la gran pantalla.

El *western* es uno de los géneros que comienza con los inicios del cine y prosigue con su éxito hasta mediados de los años sesenta convirtiéndose así en el fundamento de la ficción de aventuras para la televisión de 1960. Es un género caracterizado por el éxito tanto de sus temáticas (nacimiento del estado norteamericano), como sus personajes ficticios o bien héroes reales. André Bazin (1957-6) referencia a la década que precede a los años sesenta, como un período en el que se prosigue con el éxito del género *western* creando productos legendarios, como por ejemplo *El Llanero Solitario* (*The lone Ranger*. ABC 1951-1957) tanto en el cine como en la televisión.

Luego, la televisión y el cine norteamericano asientan sus bases sobre el género *western* desde principios de los años treinta cosechando éxitos hasta mediados de la década de los años

⁹ El padre de la familia es *Herman Munster* representado como el Monstruo de Frankenstein. Su esposa, *Lily Munster* es una vampiresa. El abuelo *Munster* el Conde Drácula. El mayor de los hijos del matrimonio es *Eddie Munster*, hombre lobo. Y finalmente *Marilyn Munster* la única normal y con un aspecto corriente. El personaje que cada uno representa tiene grandes connotaciones implícitas. Por ejemplo la figura de Frankenstein se concibe como algo cargante e inoportuno, además, por sus condiciones físicas es lento y torpe. Sin embargo la figura de *Lily* por el hecho de ser vampiresa inspira temor y dota al personaje de un carácter más malvado y temible con respecto a la figura del marido.

sesenta. Así, con esta tradición histórica del *western*, durante 1960 hasta 1965, aproximadamente se producen importantes seriales ambientados en el antiguo oeste norteamericano, entre los que destacan: *El Sargento Negro* (*John Ford's Sergeant Rutledge*. 1960), *Alaska tierra de oro* (*North to Alaska* 1960), *El Álamo* (*The Alamo*. 1960). En el ámbito televisivo surgen fenómenos de este género como es el caso de *Bonanza* (1959-1973). La serie retrataba las peripecias y aventuras de la familia *Cartwright* gobernada por un patriarca viudo y tres hijos, cada uno de una esposa diferente y de caracteres muy dispares. La familia se asienta en una finca denominada *La Ponderosa*, cerca del Lago Tahoe en Nevada, donde tendrán que proteger a su padre, a la familia y la tierra que con tanto esfuerzo han hecho suya. Así el *western*, encubre la defensa de los valores clásicos de la familia, que cualquiera de los seriales mencionados y tomados como ejemplo (Jordi Costa 1996:58).

Pero con el desarrollo de nuevas temáticas narrativas como por ejemplo la ciencia ficción, el género *western* empieza a ser desbancado y el fenómeno del oeste comienza a disiparse dando lugar al éxito y desarrollo de nuevos géneros como el policíaco y la ciencia ficción.

Es fundamental conocer la situación socio-política del momento para comprender los argumentos dramáticos y las características de los personajes de las series. El mundo se está enfrentado con el conflicto de la Guerra Fría (1945-1991). Durante la década de los años cincuenta se está desencadenando la máxima tensión entre los dos polos (EE.UU. y la URSS). Desde 1953 hasta 1961 se vive una etapa de coexistencia pacífica hasta que en 1962 la Crisis de los Misiles de Cuba desencadena de nuevo la tensión.

Luego, con este clima, las productoras, guionistas y la industria, buscan crear argumentos y personajes que se enfrenten a un mundo bipolar de comunistas y capitalistas (*Misión Imposible*, CBS 1966-1973).

Con esta tesitura socio-política surgen argumentos narrativos más desarrollados. Es la etapa de la creación de nuevos universos escapistas que se desarrollarán en planetas lejanos, dando lugar a la creación de productos de ciencia-ficción. Éste fue el verdadero salto en el desarrollo de la ciencia ficción en televisión. Esta serie presentaba distintos personajes ficticios que tenían que hacer frente a numerosos problemas importantes. Por ejemplo, en el caso de *Star Trek* (NBC 1966-1969) los conflictos y las situaciones, según menciona Isaac Asimov (1986:141) son algunas de las claves de su éxito.

3.3.2.3.1 *El desarrollo del género policíaco*

Cabe destacar que por la situación bipolar que vive el mundo contemporáneo surge un perfil protagonista fundamental que es el del héroe cuya misión es hacer justicia a las situaciones y circunstancias que se están dando en ese momento en la sociedad (el asesinato de Kennedy, la Guerra de Vietnam, la amenaza constante de la Guerra Fría y el comunismo etc.)

Estas creaciones audiovisuales pertenecientes a la década de los años sesenta destacan por el uso de la figura de un hombre como el héroe americano, ya sea real o ficticio, sin importar la situación social y la época, es decir, no afecta si es una época pasada, presente o futura. Se desarrolla así el deseo de un héroe nacional que represente los valores y el estandarte americano. Destacan producciones con este perfil como por ejemplo:

- *El agente CIPOL (The Man from U.N.C.L.E. NBC 1964-1968)*: en este caso el contexto social y temporal, sí se adecua al actual del momento: el espionaje tan característico de la bipolarización que sufría el mundo hasta ese momento, dándole un nuevo aire renovado. Napoleón Solo y Illya Kurkayin forman parte de una agencia secreta internacional que lucha contra la organización THRUSH cuyas pretensiones son las de conquistar el mundo. Ambos espías, norteamericano y soviético, unirán sus fuerzas en contra de esta organización. El tema del espionaje es uno de los más tratados y desarrollados durante esta década.
- *El fugitivo (The Fugitive. ABC 1963-1967)*: *Richard Kimble* es un feliz hombre casado que trabaja como pediatra en Indiana. Un día su mujer es asesinada por un hombre manco. Inculparán, juzgarán e incluso apresarán a *Kimble* hasta que consiga demostrar su inocencia, convirtiéndose así en un fugitivo de índole nacional. La sociedad necesita saber que existen héroes no sólo épicos sino también héroes cotidianos, ciudadanos de a pie que consiguen burlar a las injusticias de la vida.

Los ejemplos mencionados son sólo algunos que buscan transmitir esa necesidad de héroe, y aunque son argumentos escapistas, nunca pierden de vista la sociedad y las necesidades que los individuos le demandan a la televisión.

3.3.2.3.2 *La ciencia ficción como éxito televisivo*

En los años sesenta surgen también otros productos que presentan al héroe americano pero desde el punto de vista de la ciencia ficción y en muchas de las ocasiones, reviviendo aventuras de grandes superhéroes de cómic como por ejemplo *Batman* (ABC. 1966-1968). Para Asimov (1986:142) a partir de 1960, la ciencia ficción tiende a desplazar al menos parte de su acento de la ciencia a la sociedad, de los artefactos a las personas. Y aunque existen cambios notables tanto en la ciencia y como en la tecnología, pasan a un segundo plano para destacar más a los personajes y sus conflictos sociales.

La ciencia ficción durante la década de los años sesenta está influenciada por productos televisivos del período anterior, los años cincuenta, como por ejemplo *Capitán Vídeo y los Video Rangers*. (*Capitan Video and His Video Rangers*. Dumont. 1950-1955) destacado fundamentalmente por ser un programa en directo y por su carácter innovador en el área de la ciencia ficción. Su ambientación tenía lugar en el futuro. Los *video Rangers* eran un grupo de luchadores que pretendían implantar la verdad y la justicia. Operaban desde una base secreta liderada por el capitán vídeo que a su vez recibía las órdenes del Comisionado de Seguridad Pública, cuyas responsabilidades abarcaban todo el sistema solar así como colonias de humanos alrededor de otras estrellas.

Durante la década de los años sesenta se produce una explosión de la ciencia ficción por varios motivos. Principalmente destaca por:

1. Matthias Zimmer (2012: 185) menciona que el choque entre distintas culturas es siempre un encuentro que, frente a cualquier duda, reafirma la superioridad de la raza humana. En ello se refleja la autoconfianza de Estados Unidos. Así, se provoca la originalidad temática, en la que se presentan personajes, situaciones y enemigos procedentes de planetas, nuevas galaxias etc, como por ejemplo el planeta *Klingon*. Por lo que la relación con otras culturas de otros planetas supone una innovación temática pero también posee un trasfondo socio-político intrínseco.
2. El desarrollo de este género traerá consigo un auge también en la ciencia ficción en el cine con filmes como *El tiempo en sus manos* (*The Time machine*, 1960) y *2001: Una odisea en el espacio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Luego el público comienza a aceptar las temáticas y lo creado más allá de los límites del espacio.
3. El auge en el sector cinematográfico también supone un empujón para el asentamiento televisivo de las series de ciencia ficción de los años sesenta donde destaca el ejemplo de *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*, CBS 1965-1968); como menciona Cascajosa (2005: 45)

Entre los ejemplos del género de ficción destacan:

- *El túnel del tiempo* (*The time tunnel*, ABC 1966-1967): Un grupo de científicos investiga la manera de crear una máquina del tiempo. La máquina posee fallos lo cual permitirá al grupo de científicos avanzar y visitar distintas épocas de la historia. La serie representa uno de los programas exitosos en el género de la ciencia ficción en la

televisión. Aunque, tendrá que seguir lidiando con una audiencia infantil que no consigue llegar al sector más adulto de los receptores.

- *Viaje al fondo del mar* (*Voyage to the Bottom of the Sea*, ABC 1964-1968) surge, al igual que el filme que recibe el mismo nombre en 1961, por el auge del género que Irwin Allen aprovechó, como motor para iniciar producciones de este calibre. Esta serie posee gran importancia por la influencia que ejerce sobre nuestro país, en el que se publicó una adaptación de esta historieta en 1965 bajo el título: *Aventura en el fondo del mar*.
- *Star Trek*. (NBC 1966-1969): Se convierte en la serie de ciencia ficción por antonomasia que por fin logrará llegar a la audiencia adulta, tan inaccesible para el resto de series hasta el momento (Asimov 1986:140)

La referencia principal de esta serie se encuentra en *Caravana* (*Wagon Train*, 1957-1965) ya que ambas tratan el género *western* desde el punto de vista de la ciencia ficción. Hace referencia al futuro y a la necesidad de acabar con las injusticias y los peligros, pero también hacía una referencia al momento presente: La Guerra Fría. Así pues, *Star Trek* supone una revolución social (incluyendo tripulación multirracial mezcla de razas como el ejemplo de *Spock*) a pesar del momento de segregación que vivía Estados Unidos y el fin del sexismo, y también una revolución en cuanto a la temática incluyendo nuevos planetas y personajes.¹⁰

Así pues, la década de los años sesenta propone una transformación televisiva tanto en el área técnica (fin de los directos, inicio de las grabaciones, *video tape*...) como en el aspecto narrativo. Así, de manera creciente, el medio televisivo aporta al momento socio cultural que vive la sociedad del momento, puntos transgresores como por ejemplo revolución de la mujer, fin de la familia tradicional norteamericana, la búsqueda de la igualdad entre razas etc.

3.3.3. La década de los años setenta

El período que transcurre de 1970 a 1979 abre una nueva etapa en la creación televisiva, además desmonta algunos tabúes que se habían dado hasta el momento en la programación, como por ejemplo y en la mayoría de los casos, temáticas en las que apareciese sexo, violencia, temáticas políticas, etc. En el ámbito social, los conceptos más tradicionales en cuanto a las pautas de comportamiento de los individuos se ven trastocados como menciona Lasch (1977:50) en el que el ideal de familia nuclear norteamericana tan patente durante la década anterior, se veía atacado por colectivos progresistas, homosexuales, feministas etc que defendían el ideal igualitario de todos los individuos que formaban parte de la sociedad.

¹⁰ Se convierte en referencia una de la otra debido a que ambas son creación del guionista Gene Roddenberry

Durante esta etapa histórica se van a producir muchos cambios tanto morales como ideológicos que se constatarán en la estética de los individuos (pelo largo característico del movimiento *hippie*, el look *rastafari* inspirado en Bob Marley, la ropa exagerada de la tendencia de la música Disco y el estilo *punk*) Así pues, el fenómeno musical influirá en gran manera en la moda, los gustos y las necesidades de las audiencias.

La década de los años setenta supone un paso más en la revolución temática que hasta ahora, aunque los años sesenta dieron pequeños pasos en aspectos de temática (la mujer, segregación, ciencia ficción...), no se había consumado todavía. Luego si la década pasada era una etapa de transformaciones técnicas, Joseba Bonaut y María del Mar Grandío Pérez (2009:753) definen la década de los años setenta se consolida como la gran revolución en los cambios de los argumentos narrativos.

Así, en 1971 se inicia una nueva etapa en la que con las primeras emisiones de la HBO (Home Box Office) se forma una televisión especializada tanto en los distintos contenidos como en la búsqueda de un target más específico. Los años setenta vienen precedidos por una programación dirigida a un ambiente familiar, pero la llegada de la televisión por cable rompe con estas “directrices”. La televisión de los años setenta, es una televisión con contenidos más extensos, busca una nueva audiencia que muestra signos constantes y continuos de cansancio.

Cascajosa (2005:42) menciona que la cadena HBO tuvo una importancia fundamental en este período de expansión. Se convierte en una cadena fundamental para el cine debido a sus emisiones de películas. A mediados de los años setenta, y con grandes cambios en la televisión surge la etapa de las neo-networks con las que se huye de las audiencias masivas y se pone de manifiesto el concepto *narrowcasting*.¹¹

Son varias las características definatorias de la programación televisiva de los años setenta en Estados Unidos. Álvarez Berciano (2003:73) diferencia algunos aspectos fundamentales de esta década, entre los que destacan:

1. El realismo de esta etapa tanto en la ficción como en la realidad. De esta manera, las audiencias comienzan a acostumbrarse a la ventana al mundo que les ofrece la televisión, lo que produce en ellos una aceptación de la realidad completa y total. define este período como la etapa de compromiso con el medio ya que se

11 Concepción Cascajosa Virino se refiere al fin de las audiencias acostumbradas a la imposición de contenidos divulgados, *Broadcasting*. El *Narrowcasting* huye de las audiencias masivas dirigiendo los contenidos, a través de distintos criterios como edad, sexo etc; hacia segmentos de la población

plasma la realidad tanto en los seriales de ficción como en los informativos de la época.

2. Es un momento en el que se le da gran importancia al subgénero de los culebrones o *Soap Opera*, puesto que se acercaba de una manera real a los problemas cotidianos que veían como algo pasado el ejemplo de familia norteamericana idílica tan característica de los años sesenta. Los culebrones poseen grandes medidas de realismo llegando a tratar temas tabúes como por ejemplo la homosexualidad, el adulterio etc. Luego hay también un avance en la mentalidad de los telespectadores cuyas intenciones están receptivas a asuntos “prohibidos” hasta el momento. Así se palpa una revolución no sólo televisiva sino también moral y social (Álvarez Berciano 2003:64).

Junto con estas dos características, la *Revista Latina de Comunicación Social* también menciona otra característica fundamental que se dará en los guiones y personajes de las series de la década de los años setenta:

3. El papel de la mujer se transforma totalmente y se presenta un nuevo tipo de mujer: soltera, aventurera y emprendedora. Con este nuevo modelo de mujer también se dan cambios muy drásticos en las unidades familiares en las que se muestran familias ambiciosas, infieles, con mujeres que no son amantes de sus maridos ni de su hogar sino que son envidiosas, egoístas y en algunos casos despechadas y con necesidad de venganza. Por ejemplo *Dallas* (CBS 1978-1991) serial en el que la multimillonaria familia *Ewing*, muy poderosa en el estado de Texas, tendrá que sobrellevar el negocio petrolero familiar *Ewing Oil*, el rancho *Southfork* y las relaciones caracterizadas por la avaricia y el ansia de dinero y de poder, enfrentando así a toda la familia. (Bonaut y Grandío 2009:753)

3.3.3.1 Una nueva visión sobre la vida

Durante la década de los años setenta, surgen productores de gran importancia y repercusión originando así en sus seriales nuevas técnicas, estética y argumentos. Por ese motivo este estudio menciona dos productores norteamericanos fundamentales debido a su “herencia” televisiva y su influencia.

La figura de Aaron Spelling es fundamental en este estudio básicamente y como lo definen algunos portales online es el productor más prolífico de la historia de la televisión norteamericana.

Aunque ya durante los años sesenta lleva a cabo algunos proyectos como guionista entre los que destacan *La ley de Burke* (*Burke's law*. ABC 1963-1965) que trataba de un

grupo de detectives cuya función era descubrir el asesinato de distintas víctimas; y *Patrulla juvenil* (*The Mod Squad*. ABC 1968-1973), que retrataba a un grupo de jóvenes que habían tenido problemas con la justicia, y que acaban formando parte de una unidad de agentes especiales de incógnito.

Durante los años setenta el productor Aaron Spelling desarrolla sus productos de ficción y con ellos aspectos identificativos y diferenciadores que Cascajosa Virino (2006:34) recoge de la siguiente manera:

1. Spelling se decanta por los lujosos ambientes y protagonistas atractivos y de gran físico. Por un lado este aspecto recoge lo que no se había tratado hasta el momento, es decir, la superficialidad que se estaba desarrollando en el mundo y que nadie acababa de mostrar en televisión pero que a la vez atraía a las audiencias; y por otro lado, el espectador ha de sentirse parte del argumento, tiene que saber que él también es parte. De esa forma, Spelling sienta también los modelos y las pautas de deseo de las audiencias, cómo les gustaría ser.
2. El uso de una iluminación clara es un ejemplo más del deseo de Spelling por retratar ambientes lujosos, iluminados, amplios, en los que el espectador no pueda perderse ni un solo detalle de lo que está viendo.
3. Reúne aspectos tabúes hasta el momento como el papel fundamental de las mujeres en sus producciones, el aperturismo y uso de personajes homosexuales en las series y la incorporación de personajes de distintas razas y etnias.
4. Los productos audiovisuales de Spelling buscan acercarse a una audiencia muy dispar, sin centrarse en ningún target determinado. Se decantan por llamar la atención de un público diverso.

Así, estas características fundamentales de la producción de Spelling de esta década, evidencian la evolución con respecto al período anterior correspondiente a los años sesenta. Este productor no se centró en un género determinado, sino que sus productos son parte de distintos subgéneros.

Del productor norteamericano también destacan las siguientes series pertenecientes al género policiaco, el detectivesco y el de la comedia de situación:

- Policiaco, este género sigue siendo uno de los protagonistas por excelencia de esta década, aunque más desarrollado y actualizado, pero con argumentos similares:

○ *Starsky y Hutch* (*Starsky & Hutch*. ABC 1975-1979): es uno de los grandes éxitos de la década. Recupera la importancia del género policiaco de los años sesenta, que tanto éxito logró, adaptándola a la estética del momento. Además, esta actualización del subgénero recupera también los valores clásicos de las *budy-movies*. Este fenómeno televisivo trajo consigo repercusiones en el ámbito temático ya que muchos consideraban el programa excesivamente misógino, mientras que otros defendían la postura del trasfondo abiertamente homosexual que tenía el programa. De ahí que sea una serie fundamental por la evolución de los argumentos narrativos y de la utilización y simbolismo del tema tabú de la homosexualidad, característica representativa de esta década (Álvarez Berciano 2003:72).

○ *Los Ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*. ABC 1976-1981): surge como una de las grandes revoluciones en el ámbito femenino en el que por un lado las mujeres no eran coprotagonistas de nada ni de nadie sino que eran las protagonistas únicas de este éxito televisivo. Esta “posición de poder” debido a su trabajo como “mercenarias” de un jefe al que jamás ven, les hace estar en un lugar inalcanzable para la mujer hasta ese momento. También trajo consigo diversidad de opiniones debido a que muchos consideraban a los *ángeles* como objetos sexuales mientras que otros como un avance en la revolución feminista. Spelling se encuentra ante un *target* necesitado de una transformación total en el ámbito de género (Vilches 1996:66)

Así, la audiencia tiene el cometido de seleccionar los contenidos que corresponden a sus necesidades, en este caso, el papel de la mujer, necesitaba una transformación total y los espectadores son conscientes de ello.

- Detectivesco: al igual que el policial, el género detectivesco ve sus primeros inicios durante la década pasada. Así, busca acercarse a un público necesitado de acción, de nuevos personajes y de desconocidas situaciones hasta el momento:
 - *Colombo* (*Columbo*. NBC 1971-1977): muestra al detective de una manera poco convencional un tanto desastroso pero que al final siempre logra destapar el caso de cada episodio. Destaca por ser un personaje de un carácter humilde y cercano.

- *Los casos de Rockford* (*The Rockford Files*. NBC 1974-1980): al carácter humilde se le contraponen la arrogancia de los malvados contra los que lucharán *Jin* y *Joseph Rockford*. Buscan ser una serie de detectives adecuada a la revolución que se estaba produciendo.
- En el subgénero de la sitcom destaca:
 - *Vacaciones en el mar* (*The Love Boat*. ABC 1977-1986) incidiendo sobre todo por el uso de tres tramas argumentales que se desarrollaban en cada episodio e independientes la una de la otra.

3.3.3.2 Otras producciones de la década de los años setenta:

A finales de los años sesenta surge una nueva compañía MTM que produjo importantes seriales durante esta década.¹²

Así, la creación de esta productora trae consigo la búsqueda de la satisfacción de las necesidades de entretenimiento de la audiencia. Uno de los ejemplos de ficción y de entretenimiento de MTM es *La chica de la tele* (*The Mary Tyler Moore Show*. CBS 1970-1977), en la que se representaba a *Mary Richards* como una mujer soltera que se traslada a Minneapolis tras la ruptura con su prometido. Empieza a trabajar como productora asociada en la emisora WJM. A través del personaje de *Mary* se tratan problemas como la adopción, infertilidad, adicciones etc. Además, destaca por ser uno de los primeros *spin off* de la televisión con la posterior secuela: *Lou Grant* (CBS 1977-1982).

También destaca la producción de seriales policíacos en MTM. Los productos de este género son de gran importancia para la televisión del momento, debido a que por su evolución y desarrollo dan lugar, a principios de los años ochenta a uno de los grandes éxitos televisivos: *Canción Triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*. NBC 1981-1987) que conquistó al público y supuso un avance más en cuanto a producción de seriales policíacos realizados hasta el momento. Además y como referencia Palacio (2012:52) *Canción Triste de Hill Street* sirvió como patrón para otras series a nivel nacional e internacional (Palacio 2012: 50)

Por su parte, Vilches (1996: 153) en su clasificación de los seriales durante la década de los años setenta no diferencia entre productores como hacía Cascajosa Virino, sino que centra la producción del momento en la comedia de situación. Diferencia así dos tipos de programas según su contenido:

12 MTM Enterprises, Inc. compañía creada en 1969 por Mary Tyler Moore y su marido Grant Tinker

1. Comedias de grupos profesionales (1970-1978)- como por ejemplo *Barney Miller* (ABC 1975-1982) que destaca por la incorporación de la comedia a la temática policiaca que se consideraba seria y realista hasta el momento. *Miller* es el capitán de una comisaría de policía en la vertiginosa ciudad de Nueva York. Él junto con su equipo tendrán que solucionar varios casos locales que se presenten en la comisaría. De ese modo, *Barney Miller* evidencia la incorporación de la comedia a los seriales realistas y refleja una vez más la importancia y el éxito del género policiaco durante esta década.
2. Sitcom familiares: familia social (1970-1978) - durante esta etapa se le da gran importancia a la comedia familiar incorporando los nuevos perfiles y conceptos como por ejemplo el femenino. Destaca entre otros *Con ocho basta* (*Eight is enough*. ABC. 1977-1981) que trata la vida del periodista y padre de ocho hijos *Tom Braden*. Su esposa *Joan* se dedica al cuidado de los hijos, pero pronto falleció en la vida real y su personaje también por lo que durante la segunda temporada el viudo padre de familia, *Tom* se enamorará de *Sandra Sue "Abby" Abbott*, profesora particular de uno de sus hijos.

3.4. La ficción en España durante los años sesenta y setenta

3.4.1 Orígenes y contexto:

“Cualquier historia de la televisión en España, y probablemente más que las de otras disciplinas de base artística, se convierte en una parte de la historia general del país” Manuel Palacio- *Historia de la TV en España*. 2001

Con esta afirmación, es ineludible hacer referencia a la situación histórica que se desarrolla en España en torno al medio televisivo y a la influencia ideológica y social que la propia televisión produce en el país y en los individuos que lo habitan (Palacio 2001:15).

Las primeras emisiones en España tienen lugar a mediados de los años cincuenta, por lo que la televisión comienza con un retraso con respecto a otros países debido principalmente a la irrupción que provocó la Guerra Civil (1936-1939) en el proceso de evolución y modernización en el ámbito socioeconómico español. Además la posterior dictadura (1939-1975) incrementó aún más el aislacionismo económico y el retraso en la reconstrucción del país, hasta mediados de los años cincuenta. Durante este período

inicial de la primera etapa franquista, se erige una sociedad industrializada con un predominio de las clases medias urbanas y con el desarrollo del sector servicios.¹³

Acompañado de estas transformaciones, se produce el cambio progresivo en la mentalidad de los españoles aunque durante los años sesenta aún se habla de una España tintada de diferencias ideológicas heredadas de la guerra civil y postguerra. Así, durante la década de los años sesenta tiene lugar el proceso de modernización definitivo y también uno de los fenómenos migratorios más característico durante todo el siglo XX: el flujo demográfico del campo a la ciudad. A pesar de que este acontecimiento se produce durante todo el siglo XX, es a partir de la segunda mitad (sobre todo a partir de 1960) en el que casi más de dos millones y medio de personas emigran hacia núcleos urbanos.

De esta manera, los municipios rurales sin atracción para la población y con la pérdida del interés por las labores agrícolas acaban por ser abandonados por sus habitantes (José Luis Rodríguez Jiménez 2008:350).

Con este contexto socioeconómico y político la ficción española recorre durante los años sesenta, un camino que la televisión internacional venía transitando desde mediados de los años veinte. Así pues, el 28 de octubre de 1956 es la fecha oficial en la que se inician las primeras emisiones de televisión en España, no más de tres mil receptores recibieron esa primera emisión. Fue durante los años sesenta cuando se produce una acogida generalizada del televisor en los hogares españoles.¹⁴

Entre las transformaciones sociológicas, económicas y políticas,; la televisión sufre un proceso evolutivo en el territorio nacional incorporando nuevas y mejoras tecnológicas (como por ejemplo la grabación a través del *video tape*) lo que provoca que la programación de ficción deje de ser en directo y pase a realizarse en diferido.

Por otra parte, la televisión española durante sus inicios está muy marcada, en cuanto al contenido, por un carácter conservador y paternalista, características de la sociedad y del régimen franquista, que impregnaba cualquier área tanto informativa como de entretenimiento (García de Castro 2002:45). Además, las primeras emisiones cuentan con una fuerte influencia de la literatura adaptada. (García de Castro 2002:50)

Así pues los años sesenta se inician con la herencia de la década anterior llena de adaptaciones literarias. La esencia docente de los programas de los años cincuenta son

13 A diferencia de países como Estados Unidos cuyas primeras emisiones datan del 9 de febrero de 1928. Reino Unido se estrena en las emisiones televisivas tan sólo dos años después de Estados Unidos, el 31 de marzo de 1930

14 DGRTV- Ministerio de Información y Turismo. Televisión Española, 1971

sustituídos por el entretenimiento de nuevos productos audiovisuales como por ejemplo *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador. TVE, 1966-1982). La serie estaba compuesta por episodios independientes que representaban historias de terror de autores como Edgar Allan Poe o Ray Bradbury.

De esta forma el medio televisivo durante los años sesenta va a intentar suscitar a través de nuevos temas como por ejemplo el terror, emociones y deseos por parte de la audiencia con productos como por ejemplo *¿Es usted el asesino?* (TVE. Narciso Ibáñez Menta- 1967); cuyo argumento se centraba en el homicidio de un rico banquero asesinado en la calle. A pocos metros de éste, una joven florista también aparece asesinada en las mismas condiciones. Desde ese momento, ambos crímenes se relacionarán con posteriores asesinatos. Ante esta situación todo el vecindario comienza a buscar al asesino con miedo ante la posibilidad de que la próxima víctima sea alguno de ellos.

3.4.2. *La vida rural y urbana*

Durante 1960 y hasta finales de los años setenta, se produce el fenómeno de migraciones internas en España. De 1951 a 1960 emigran más de mil seiscientos ochenta personas mientras que durante la década siguiente, de 1961 a 1970 se duplica hasta dos mil quinientos sesenta y dos (Silvestre Rodríguez 2002:227)

Así, Madrid se convierte en el destino principal de la emigración ya que 40 de cada 100 emigrantes salidos de la región mediterránea, en dicho período se dirigen hacia la provincia de Madrid (Joaquín Recaño 1996:12)

Por este motivo y dado que la emigración se convertía en un fenómeno social y demográfico, los medios de comunicación deciden representar el problema de las migraciones rurales que ya se venía dando desde antes de la década de los años cuarenta con filmes como *La Aldea Maldita* (Florián Rey, 1930) en el que se mostraba la necesidad de salir del campo y la búsqueda de un nuevo lugar para vivir: la gran ciudad.

Con esa tesitura tanto en el cine español como en la televisión se muestra al espectador la evolución, se cierra el ciclo rural y se abren las puertas a la gran ciudad. La mayoría de estos cambian de residencia siempre con el objetivo de asentarse en núcleos urbanos de mayor tamaño.

Así, estos cambios sociales dan lugar a temáticas en las que se ven reflejados estos aspectos que se ven motivados por las migraciones y los cambios en la sociedad:

- Mujer “de pueblo” vs. la mujer “de ciudad”: el carácter paternalista que impregna la producción durante la década, recuerda una vez más la poca importancia que

se le da a la mujer en el ambiente rural. La mujer de aldea es sumisa, acompaña a su marido y cuida a los hijos y se ve incapaz de desenvolverse en la ciudad.

Además, de seguir estando recluida en el hogar, el concepto “mujer objeto”, sigue patente dejando claro que no es agraciada físicamente, mientras que la mujer de ciudad se presenta como alguien triunfador sin estar sujeta a la figura masculina.¹⁵

Luego, la mujer que se deja en el pueblo hace referencia, metafóricamente, al viejo régimen que se abandona y se abre la puerta a una nueva manera de ver a la mujer. Se muestra a la mujer de la urbe, chicas jóvenes menores de treinta años, solteras, vividoras y con ganas de nuevas experiencias. Además, atrevidas, mentirosas y capaces de engañar a cualquiera.

Uno de los ejemplos que mejor ratifica estas aclaraciones y este nuevo concepto de mujer es *Mujeres solas* (TVE 1960-1961), que narra las aventuras de cuatro chicas que comparten piso y que tendrán que enfrentarse a una gran ciudad siendo mujeres, lo cual en el momento acrecentaba aún más la dificultad de encontrar trabajo, piso etc. Así se va olvidando el rol de la mujer clásico y se empieza a desvelar temas vetados hasta el momento como la negativa al matrimonio pero no a la renuncia del sexo. *Cuarto de estar* (TVE 1963-1966) por su parte, también muestra a otro perfil de mujer, en este caso periodista que debe sacar adelante su profesión, envuelta en constantes presiones sociales y familiares, como referencia Silvestre Rodríguez (2002:227).

- Ambientes urbanos vs. ambientes rurales: El lugar en el que se desarrollan estos productos audiovisuales suele ser un pequeño pueblo que dará lugar a la gran ciudad, normalmente Madrid como se mencionaba en el punto anterior. (Carlos Rueda Laffond 2006:18).

Todo lo que estaba sucediendo en la realidad con las migraciones, se aprovechó como impulso para explotar esa temática. Los años sesenta descubren a la sociedad española la belleza de las grandes ciudades y las oportunidades que éstas provocan. Así el ambiente urbano lo que produce son formas de organización social más democráticas. Además, Artemio Baigorri (1995) menciona que la ciudad ha posibilitado una acumulación de capital y una concentración demográfica que ha hecho que la creatividad social aumente.

Se muestra un ambiente distinto lleno de nuevos retos y abierto a cualquier individuo, por lo que los sesenta en el área televisivo demuestran el aperturismo y desarrollismo económico trasladado a los ciudadanos: “el aire de la ciudad nos hace libres” (Weber 1987:40).

Por otro lado, con la década de los setenta este concepto cambia de manera radical, es decir, si los sesenta buscan “urbanizar” a los ciudadanos y presentarles

15 Como muestra el cine de Paco Martínez Soria en largometrajes como *La ciudad no es para mí*, 1965

la necesidad de formar parte de un mundo cosmopolita, los setenta vuelven a los orígenes.

Este aspecto se refleja en las primeras temporadas de *Cuéntame Cómo pasó* (TVE 2001-) en las que se muestra cómo los progenitores Alcántara, Antonio y Merche, procedentes de un pueblo de la Mancha, *Sagrillas*, emigran a Madrid donde llevarán a cabo sus vidas. En uno de los capítulos, en los que la madre de Antonio enferma, la familia vuelve al pueblo y se sienten distintos, raros y demasiado “de ciudad” para estar allí. Luego el ambiente urbano provoca una identidad y una sensación de superioridad inexistente en el ambiente rural (Baigorri 1995)

- La educación: El crecer en un pueblo o en una ciudad dota al individuo de dosis completamente distintas que son perceptibles también. Se ven individuos asustados por lo desconocido, los coches, las autopistas... en una gran ciudad en la que tienen que pasar desapercibidos, lo cual nunca va a lograrse. La imagen que se pretende dar es diferente tanto en hombres como en mujeres dependiendo de la zona en la que vivan: los de las zonas rurales son, sumisos, cordiales, gentiles e inocentes; mientras que la imagen que se pretende dar de los hombres y mujeres de la ciudad es de gente fría, calculadora y a la que no le importa el mal ajeno mientras consigan lo que buscan o anhelan. De ahí que los personajes rurales siempre causen mayor simpatía en las audiencias. (Rueda Laffond 2006:15)

3.4.3. Convivencia de los géneros televisivos durante los años sesenta:

3.4.3.1 Finales de os años cincuenta: las adaptaciones literarias

Durante los inicios de la década de los sesenta, la televisión está plasmada de una influencia tanto de la radio como de la literatura (García de Castro 2005:25).

La televisión trata hasta el momento con una audiencia acostumbrada a los contenidos retransmitidos por el medio radiofónico, que además de los informativos y noticiarios, también dedicaba una franja horaria a la novela radiofónica. Así pues, se erige una audiencia que conoce el medio radiofónico, sus contenidos y la manera de actuar.

Luego, la televisión exige estandarizar sus estructuras narrativas teniendo en cuenta las expectativas culturales de la audiencia (Pajoni 2007:63). De esta manera, el televisor llega teniendo que adaptar los contenidos a un target acostumbrado a la radio; de ahí que las primeras emisiones televisivas sigan teniendo reminiscencias del teatro y de la radio.

Así, tanto la radio como la televisión toman clásicos de la literatura y llevan cabo adaptaciones para el medio con el objetivo de entretener a la audiencia. El tratamiento

y la adaptación de argumentos ya conocidos como pueden ser los de los cuentos populares, demuestran la necesidad que hay de una búsqueda de un nuevo medio de entretenimiento.

También cabe destacar que algunas de las novelas escenificadas que surgen con el nacimiento de la televisión como por ejemplo *Noches Blancas* o *Novela del Lunes*, consiguen perdurar, haciéndose un hueco en la programación, llegando incluso hasta principios de los setenta; por lo que se aprecia cómo la audiencia no sólo acoge a estas adaptaciones sino que las hace suyas y parte de su vida cotidiana. Las telenovelas seriadas se consolidan de tal manera que llegan incluso a elaborar y a caracterizarse por su propio lenguaje y convenciones (García de Castro 2002:27).

Las adaptaciones literarias en televisión responden a características que las definen de manera muy clara. Uno de los ejemplos de seriales de ficción española que cumplen con las características de la adaptación literaria es *Érase una vez* (Jaime Armiñán. TVE 1958). Es la primera serie de producción propia y narra desde un punto de vista pedagógico los cuentos populares. En el ejemplo de *Érase una vez* se aprecian características en común entre las distintas adaptaciones literarias televisivas del momento:

1. Adaptación de la temática: La utilización de argumentos dramáticos ya conocidos y reconocibles por la audiencia, propicia la búsqueda de la identificación con el receptor y la posibilidad de influir de manera directa en la finalización de dicho cuento (Díaz 1995: 250).
2. Audiencia dirigida: estos seriales pretenden alcanzar a un público infantil o familiar.
3. Función pedagógica: José Ignacio Aguaded (2000:179) menciona que esos seriales pretenden orientar a la audiencia de manera pedagógica, es decir, educando y enseñando en valores muy claros de la sociedad del momento, haciendo uso de este medio como un motor de refuerzo de lo que se conocía pero era necesario recordar en la mayoría de las ocasiones.

3.4.3.2 *El terror y el suspense: Narciso Ibáñez Serrador*

En la televisión española la década de los años sesenta es el período que comienza a abrir la veda al terror y a los mundos desconocidos y llenos de misterio. Uno de los principales aspectos que trae consigo el género del terror es que incorpora radicales innovaciones no sólo en el terreno de los “efectos especiales” del

momento (apariciones, desapariciones, maquillajes fantásticos...), sino que además provoca la necesidad de nuevas temáticas y ambientes inexplorados.

Si Jaime Armiñán es el productor con el que comienza y se desarrolla la ficción española, la novela escenificada y la telecomedia, Narciso Ibáñez Serrador es el precursor e iniciador del género terrorífico como el básico en la televisión española de principios y mediados de la década de los años sesenta. Muchos de los seriales de terror del productor son adaptaciones de obras de autores como por ejemplo Edgar Allan Poe.

Uno de los primeros programas por los que destaca tanto el género como el productor en España es por *Mañana puede ser verdad* (Narciso Ibáñez Serrador 1964-1965) en el que a través del terror y la ciencia ficción, se relataban distintos episodios de adaptaciones literarias de género (por ejemplo de Mann Rubin o de Ray Bradbury). *Mañana puede ser verdad* inicia el ciclo terrorífico en España de Narciso Ibáñez Serrador.

Junto con *Mañana puede ser verdad* destaca *Los Bulbos* en el que un hombre se convierte de manera dolorosa en un ser vegetal. Aunque en este caso el creador fue el padre de éste, Narciso Ibáñez Menta, su hijo también colaboró con él e hizo que el género del terror y el suspense se alzase dentro de la televisión española de la década de los años sesenta. Así, durante esta década es el tiempo del terror en el que se crean grandes productos como *El último Reloj* (1967) con el que se produce la total consagración de Narciso Ibáñez Serrador en España como precursor del género del terror. De este modo, el apodado como “Chicho” desarrolló un gran olfato en sus narraciones, logrando así hacerse un hueco entre la programación extranjera que se emitía en TVE y el costumbrismo castizo (Aguilar 1999:194).

Luego la audiencia de estos programas se sentía atónita e interesada por las historias y desenlaces que el autor proponía en cada uno de sus episodios de los distintos productos televisivos.

Entre estos productos destaca en 1966 una de las series más reconocidas de la época, *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador. TVE, 1966-1982) que relataba y escenificaba relatos de terror.

Así, los guiones de las historias de Ibáñez Serrador serán un elemento característico de sus productos construyendo sorprendentes desenlaces e inspirándose en el estilo narrativo de autores como O’Henry, conocido como el maestro del relato breve y destacado por sus finales asombrosos como menciona

Débora Madrid (2009-167) definiendo de esta manera el estilo característico de Ibáñez Serrador que teñirá los hogares de las familias españolas desde principios de los años sesenta hasta mediados de esta misma década.

Por ese motivo cabe destacar características en común de los distintos productos de ficción llevados a la pequeña pantalla por Ibáñez Serrador y que logran transmitir miedo y suspense a la audiencia partiendo del estudio psicológico que hace Vicente Pérez Fernández en su ponencia sobre el terror y los factores que lo producen, destaca:

1. Cabecera: tanto *Historias para no dormir* como *Mañana puede ser verdad*, cuentan con tipografías que Viñals Carrera (2010:4), define como de fuerte influencia anglosajona y con un objetivo muy marcado: inspirar miedo y desconcierto. Así provoca al espectador un pronto reconocimiento de la serie, del autor y de la temática con tan sólo la cabecera de apertura.
2. Personajes: suscitar el miedo en las audiencias a partir de la creación de los personajes. La clave según el autor, se centra en que nunca se pierda el vínculo con la realidad creando personajes bien definidos y centrando en elementos comunes y corrientes la trama del episodio (Como por ejemplo el caso del episodio *El muñeco* – 1 de abril de 1966). Así, Ibáñez Serrador hace uso de personajes comunes, corrientes y sin parodiarlo, como se podía percibir en el análisis del terror norteamericano de la década. Los personajes representados por la ficción norteamericana son agradables, simpáticos, sin producir terror, (de hecho producen ternura), mientras que los del terror de la televisión española, son desconcertantes y cotidianos, lo cual, evoca el miedo.
3. La música y el ruido: tanto el ruido intenso como la música suelen provocar en la audiencia estímulos incondicionados. En el caso de los seriales que se viene analizando, se percibe una música constante y adecuada (acordes disonantes de piano o violín para suscitar el suspense). Otro elemento clave en los seriales de suspense de Ibáñez Serrador es el silencio ya que evoca en el espectador una situación de incertidumbre. Junto con la música y los silencios, los golpes de efectos sonoros como el de la cabecera inicial, aumentan aún más la tensión. Sin embargo, y a pesar de la precariedad técnica del medio se puede afirmar que las series mencionadas como *Mañana puede ser verdad*, *Los Bulbos*, *El último Reloj* o *Historias para no dormir*, siguen provocando y logrando ese objetivo que se propusieron en un principio: provocar sustos para inducir al miedo (Zaccagnini Galland 2011)

3.4.3.3 Los productos de ficción españoles durante los años sesenta

Los primeros éxitos de la televisión española vienen encaminados junto con sus productores que influyen de manera directa e importante en el desarrollo y evolución la de cadena durante los años sesenta:

- Jaime de Armiñán: Ya se han mencionado algunas de sus producciones como *Érase una vez* y *Galería de Maridos*; pero cabe destacar su origen, pues procedía de un contexto teatral lo que conlleva a la adaptación literaria de la mayoría de seriales iniciales. Dedicado en sus comienzos a una audiencia infantil, adaptaba cuentos clásicos haciendo distintas aportaciones morales sobre los personajes¹⁶.

Los programas infantiles dejaron de realizarse debido a que “ni a los propios niños les gustaba”- Declaraciones de Armiñán para *Televisión en España 1939-1995*. (Díaz 1995: 223)

La temporada de 1959 A 1960 es cuando comienzan sus grandes éxitos con *Galería de Maridos* y *Galería de Esposas*. Ambas realizadas en directo y con un objetivo claro: entretener.

Los años sesenta los inicia con *Mujeres solas* (1960). En 1963 prepara una nueva serie: *Confidencias* (TVE, 1963-1965) que se caracterizó por ser una de las series dramáticas que el público aguardaba con mayor interés.¹⁷

La serie trataba de varios episodios sin conexión entre ellos y relataba historias cotidianas de los ciudadanos de la década de 1960, haciendo uso de un tono amable y con una crítica a la sociedad hipócrita del momento.

En 1967, el productor y director idea por primera vez una serie de trece capítulos de cuarenta y cinco minutos cada uno con temática dedicada a los horóscopos y augurios: *Las doce caras de Juan*, en la que durante cada episodio se mostraba la personalidad de uno de los doce signos del zodiaco del protagonista, Juan, y la manera de entender la vida y de actuar según el día y el signo que le caracterizara. *Las doce caras de Juan* se convirtió en la serie más famosa del productor. El éxito de la serie fue tal que durante la temporada 71 se emitió la versión femenina: *Las doce caras de Eva* (TVE, 1971-1972) que describía la vida

16 Destaca el programa de *Érase una vez* en el que se juzgaba y criticaba a personajes conocidos de la literatura universal, como a la madrastra de *Blancanieves* entre otros.

17 Fue tal el éxito que el cambio de horario inicial a los sábados a medianoche provocó tal revuelo que tuvo que volver al domingo como en un principio.

en un correccional desde la perspectiva, según el signo del zodiaco, de las doce chicas que en él viven.

- Adolfo Marsillach: Destacó como productor, pero también en su faceta de actor llegando a ser protagonista en muchas de sus obras y en otras del ya mencionado Armiñán, como por ejemplo en *Galería de Maridos* junto a Amparo Baró. Una de las características de la producción de Marsillach es que aporta una nueva manera de hacer televisión en la que pretende captar a las minorías (García de Castro 2002:59).

Así, Marsillach se decanta por gente verdaderamente interesada en lo que se trate más allá de la temática: política, relaciones personales... estos contenidos fueron muy criticados durante la época por tratar desde un punto de vista beligerante y “demócrata” (como él mismo se define), todos y cada uno de estos aspectos. Luego se decanta por audiencias segmentadas y con un pensamiento crítico e inconformista. Entre sus productos destacan: *Fernández, punto y coma* (TVE, 1963-1965), *Habitación 508* (TVE, 1966) y *Silencio...¡Se rueda!* (TVE, 1961-1962). El éxito de esta última se basó en la originalidad de la temática acercando a las audiencias, con un estilo cómico, lo que sucedía en el ambiente cinematográfico español.

- Narciso Ibáñez Serrador: Destaca por grandes éxitos, durante los años sesenta sobre todo, el género de terror y el suspense como ya se ha mencionado en este estudio (páginas 44 y 45). Ibáñez Serrador junto con la figura de Armiñán, son los dos autores populares del momento, cuyas producciones son las únicas capaces de competir con las series americanas (Madrid Brito 2009: 180).

Las situaciones terroríficas en este nuevo ambiente de ciencia ficción y siempre con un *atrevimiento* y ambientación góticas y de gran naturalismo, son motivos por los cuales obtienen éxito de audiencias sus seriales. Junto con los ambientes una de las características más representativas que le definen es su manera de presentar su programación haciendo referencia a: “*Narciso Ibáñez Serrador presenta...*” con esta etiqueta se empieza a lograr una distinción televisiva y personal con respecto al resto de los productores de la época. Ibáñez Serrador junto con Jaime de Armiñán, llevan a cabo en 1967 el documental *Historia de la Frivolidad* en el que Ibáñez Serrador que narra la historia del erotismo y la sensualidad desde sus inicios con un tono humorístico. Sí que es

cierto, que en la actualidad es un documental en clave de humor y divertido, pero para el año de emisión, 1967, supone una gran apertura y llamada de atención a la televisión puritana. Uno de los objetivos que tenía el documental era mostrar al exterior la “nueva” imagen de España, una nación tolerante, abierta a los cambios y por supuesto moderna (Díaz 1995:271) *Historia de la frivolidad* tuvo que enfrentarse a la temida censura televisiva del régimen.¹⁸

Luego lo que en la actualidad puede apreciarse como algo divertido, supuso, a finales de los años sesenta, una revolución que pretendía demostrar que España no era ni mucho menos arcaica y atrasada con respecto al resto de Europa.

3.4.4. La década de los años setenta:

Esta nueva etapa comienza con algunos cambios políticos que se acentuarán en 1975 con la muerte del dictador Francisco Franco, lo que producirá un ligero “aperturismo”. Pero hasta la llegada de ese momento, se erige una televisión marcada y dotada de ideales franquistas. (Azcona Pastor 2005:260). De esta manera, en España, donde la censura hacía que muchos productos procedentes de otros países democráticos le fueran negados, comienzan a llegar series norteamericanas como *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *Los intocables* (*The Untouchables*. ABC 1959-1964) o *El Fugitivo* (*The Fugitive*. ABC 1962-1967).

Todas ellas estrenadas en el país norteamericano a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta, luego el retraso nacional con respecto al internacional es de gran importancia y evoca que la televisión española se encuentre por detrás de otros países democráticos.

Durante los inicios de la década de los setenta, se pretende, por un lado, una búsqueda de situaciones en las que, una vez más, la ideología del régimen aparezca, de manera encubierta pero constante; y por otro lado, hay una necesidad de nuevas temáticas posean una función más allá de instruir, como un mero producto de entretenimiento. De esta forma, se enfrentan y contraponen dos ideales de producción en la televisión: el ideal conservador y el más revolucionario. Muchos historiadores denominan a la etapa más tardía de la década de los años setenta como la pérdida de fuerza del régimen. Por ese motivo, es la televisión el canal más apropiado para lograr que la ideología franquista no se apague sino que se mantenga como absoluta. Esta búsqueda de la consolidación ideológica se enfrenta a que como menciona Mikel Lejarza: “cada época tiene su

18 Narra a través de las integrantes de la Liga Femenina un conjunto de sketches cuyo objetivo es demostrar cómo se ha ido cayendo con el paso del tiempo en la frivolidad y cómo ha estado presente y patente desde el principio de los tiempos.

televisión, su vestimenta, su literatura y su música” y con los cambios políticos y sociales, con la llegada de la democracia la televisión se convierte en el reflejo y la principal impulsora de la sociedad que se estaba consolidando (Lejarza 2006:10).

De esta forma y como Josep María Baget Herms (1975:120) define, los años setenta se convierten en la etapa de consolidación de la televisión española.

En el ámbito de la producción, las emisiones de producción nacional se intercalan con producción internacional. Así, las series españolas competirán por la audiencia y la aceptación de sus productos audiovisuales con respecto a lo que se importaba de Estados Unidos, como país mayoritario de producciones televisivas.

Las series españolas de los años setenta como por ejemplo *Curro Jiménez* (1976-1978), tienen el cometido de enfrentarse a los grandes éxitos americanos del momento como *la Casa de la Pradera* (*Little house on the Prairie*. NBC, 1974-1983).

Los inicios de los años setenta, aún siguen mostrando el carácter conservador y cerrado de la política del régimen, mientras que con el avance de la década y los cambios políticos, destapan aspectos que habían permanecido como tabúes (principalmente el sexo).

Sin embargo, las audiencias, con la entrada de la nueva década, también se muestran más abiertas a otro tipo de programación más allá de la información como la ficción, los deportes e incluso las retransmisiones taurinas. En los años setenta se produce una diversificación más intensa entre los distintos géneros televisivos (información, entretenimiento, deportes...)

También cabe destacar que aunque se desarrollan nuevas temáticas, se sigue manteniendo hasta principios de esta década, la telenovela semanal como éxito asegurado de audiencia, que venía cosechando grandes resultados desde principios de los años sesenta (Baget Herms 1975:8)

Es de gran importancia destacar la afirmación de Mario García de Castro (2002:53) donde menciona que el salto cualitativo para la construcción de la identidad televisiva española se produce con las adaptaciones de obras teatrales o literarias para la televisión. De ahí su éxito y su perpetuación a lo largo de la historia de la televisión y de las temporadas de las parrillas de programación televisivas.

Finalmente, a mediados de los años setenta, concretamente el 20 de noviembre de 1975, y con la muerte del dictador franquista y por consiguiente la caída de su régimen; el país comienza a adquirir un nuevo modelo democrático que traspasará a la televisión a finales de 1975, comienza también un nuevo modelo democrático de televisión. Por ejemplo, véase la gran diferencia que existe entre los productos de principios de la década como por ejemplo *Crónicas de un Pueblo* de 1971 y *Cañas y Barro* de 1978. La caída del régimen transforma la ficción y la televisión española vista y vivida hasta el momento.

3.4.4.1 *La influencia del cine en la ficción nacional:*

La ficción había estado más relacionada con el teatro y las adaptaciones literarias en sus inicios, como se ha comentado en líneas anteriores, (Pajoni 2007: 63) pero con la entrada de la nueva década y la evolución del cine, se empiezan a dar nuevas transformaciones en el lenguaje televisivo.

Durante los comienzos de la década de los años setenta el cine que se desarrolla en España sigue siendo un tanto precario debido a que no cuenta con grandes apoyos y subvenciones del Estado.

La programación en la televisión española a principios de los años setenta necesita un aire nuevo y fresco en sus argumentos, guiones e incluso en la realización y producción ya que se rueda en interiores y exteriores. Hasta el momento, se había explotado las adaptaciones literarias cosechando grandes éxitos. Pero es ahora a partir de la década de los setenta cuando la ficción televisiva española empieza a cumplir la función cinematográfica (García De Castro 2002:53)

A principios de los años setenta, son varias las series que intentan adaptar este lenguaje cinematográfico con temática de aventuras, pero ven sus intentos fracasados como por ejemplo *Plinio* (1971) que relataba las historias de un policía den un pequeño municipio Manchego, Tomelloso, o *Los comisarios y el Pícaro* durante la temporada 73-74. Luego no todas las series que adaptan este nuevo modelo de televisión resurgen y logran un gran éxito. No es hasta 1976 cuando el género de aventuras se asienta en los hogares españoles con gran aceptación. Uno de los casos de mayor éxito es el de *Curro Jiménez*.

3.4.4.2 *Un western a la española: Curro Jiménez*

Durante la década de los años setenta, la televisión y el cine norteamericano mostraban un nuevo lenguaje con una audiencia colmada de necesidades por satisfacer (Cascajosa 2007:9). Naciendo así un nuevo lenguaje televisivo. Con esta influencia, la televisión española inicia el acercamiento hacia la creación de miniseries que le diera a la ficción televisiva, nuevos horizontes más próximos a la cinematografía que en décadas anteriores. Con esta nueva manera de crear ficción, la televisión española se ve en la necesidad de crear un héroe español que influyera en la audiencia del momento. Por ese motivo *Curro Jiménez* es un producto dirigido principalmente al entretenimiento pero también insufla orgullo en la audiencia al saber que además existen héroes españoles que han luchado por la nación.

Así pues la sociedad española necesita un motor de ánimo y estimulación de la cultura pues estaban saturados de las grandes historias norteamericanas. “Mientras Estados Unidos exporta sus series policíacas, Sancho Gracia se hace con el liderazgo español con “Curro Jiménez”- Jordi Costa (27 de octubre de 1996). “Los dioses de la Jungla Católica”. *El País Semanal*.

Curro Jiménez es una miniserie que consta de cincuenta y dos episodios y cuatro temporadas en las que a través del contexto de la Guerra de la Independencia Española, narra las aventuras del bandolero *Curro Jiménez* que luchará contra las injusticias sociales. Cada uno de estos capítulos relataban distintas peripecias protagonizadas por *El Estudiante*, *El Algarrobo* y *El Fraile* que será sustituido cuando muere por *El Gitano*, capaces de instaurar la justicia y acabar con el enemigo francés.¹⁹

Víctor Sampedro Blanco (2013) alude a que el argumento implícito del serial del héroe español abordaba temáticas de actualidad en la época como por ejemplo la justificación de la continuidad borbónica: “La guerra contra Napoleón implicaba eliminar al “enemigo interno”, al afrancesado liberal, sometiendo la soberanía popular a los Borbones y la ética a las sotas trabucaires. Pero recuperar ese mito servía para sublimar el imaginario colectivo en los tiempos en los que se emitía *Curro Jiménez*. Los años de la Transición: tan necesitada de justificar la continuidad borbónica en la Jefatura del Estado y el nacionalcatolicismo en las costumbres”.

El serial de aventuras de Mario Camus, supone una nueva concepción de la televisión; además presenta un héroe español que resuelve las situaciones pero siempre desde un punto de vista humorístico.

También cabe destacar que esta serie se estrena en plena Transición democrática, por este motivo, Durán Froix (2008:37) menciona que el serial de *Curro Jiménez* se benefició de la mayor atención que la censura prestaba en estos casos a la moralidad de las escenas y a los diálogos que a su corrección política.

Curro Jiménez da un paso más en el desarrollo de la ficción española durante esta década. Son diversos los motivos a través de los cuales se produce dicha innovación tanto narrativa como de realización, entre los que destacan:

¹⁹ Como por ejemplo el capítulo en el que *Curro* con su banda, recuperan el caballo blanco perdido y ayudan a una familia, cuyo patriarca, ex mercenario, necesita alimentos y una vida más tranquila y asentada.

1. Argumento y tema: desarrolla una temática histórica partiendo de un hecho real como es la independencia de los franceses, protagonizada por un personaje de ficción. Podría observarse, tras el visionado de varios de sus capítulos, que es el “Robin Hood español” al que no le importa luchar y arriesgar su vida por instaurar la justicia. Sí que es cierto, que aunque el personaje de Curro es ficticio, se basa en la vida del *barquero de Cantanilla*, bandolero que vivió durante el siglo XIX, como inspiración para la creación del personaje de Curro.
2. La producción: se apuesta por una producción en exteriores con elementos inutilizados hasta este momento en producciones de series (García de Castro 2002: 71). Por ejemplo la incorporación de animales de vehículos como carruajes o la utilización de nuevos elementos técnicos como en la postproducción el uso de transiciones, de cortinillas, al igual, que durante, el rodaje travelling de seguimiento que infunde movimiento y acción a las secuencias de persecución, que son en las que más se dan estos movimientos de cámara. El rodaje tiene lugar en los exteriores de distintos puntos geográficos del sur de España como por ejemplo en El Cabo de Gata o Doñana, luego, el rodaje en estudio e interiores se abandona para trasladar al espectador hasta la Serranía de Ronda.
3. Diálogos y guion: A diferencia de otras series hasta el momento, los diálogos son fluidos y entretenidos, sin utilización de grandes palabras que induzcan a pérdida por parte de la audiencia. Retratan situaciones cómicas con el objetivo de entretener y nunca con el objetivo de instruir, a diferencia de *Crónicas de un Pueblo* por ejemplo. *Curro Jiménez* es una de las series que más reposiciones ha traído consigo en la historia de la TVE.

3.4.4.3 *El fin del éxito de la telenovela. El ejemplo de Cañas y barro*

Como ya se ha adelantado, (Baget Herms 1975:120) el género de la telenovela en España durante la década de los sesenta y hasta mediados de los años setenta, obtiene grandes éxitos. La telenovela tiene como objetivo fundamental relatar desde una perspectiva melodramática, una historia que le sucede a diversos personajes. Puede ser una historia que infunda amor, celos odio etc. siempre buscando la identificación total con la audiencia.

La mayoría de los éxitos en este género dramático vienen de las adaptaciones literarias dando lugar así a telenovelas como por ejemplo *La Barraca* (1979), *Fortunata y Jacinta* (1980) y *Los gozos y las sombras* (1982). A partir del fin de estos

ejemplos mencionados, aunque aún se continúa produciendo para este género, no llegan a lograr el éxito que habían cosechado hasta el momento, fundamentalmente por la nueva estética y argumentos que se estaba desarrollando en la televisión española. (García de Castro 2002:65).

Cañas y Barro (1978) es una adaptación del original de Vicente Blasco Ibáñez y cuyo año de estreno es 1978. El argumento principal de la serie es el reflejo de los conflictos tanto sociales internos, como externos, entre los distintos miembros de una familia española con un negocio transmitido por generaciones: ser barqueros de la Albufera.

Los capítulos de *Cañas y barro* tienen una duración más elevada que otros programas de entretenimiento televisivo del momento, de más de cincuenta minutos. Destaca sobre todo un lenguaje literario, con diálogos dramáticos en los que predominan las rimas y el lenguaje poético lo que tiende a ralentizar el desarrollo de las acciones. La manera de transmitir y relatar los acontecimientos es completamente distinta a como lo hace por ejemplo *Curro Jiménez*, donde se veía y relataban acontecimientos desde un lenguaje más dinámico.

En cuanto al target al que va dirigido, se decanta por audiencia femenina, que es a la que más suele identificarse con los problemas de esta familia tanto personales como laborales (Páramo Ricoy 1999: 265).

Sin embargo, y a pesar de su éxito, con el avance de la década de los años setenta se produce el fin de la hegemonía de la telenovela. Son muchas las razones por las que este ciclo concluyó, entre las cuales destaca: la extensión del lenguaje cinematográfico y el éxito de las miniseries que comienzan a tener un lugar fundamental y lograr éxitos tanto en la televisión española como en la norteamericana.²⁰

3.4.4.4 *La producción propia: Antonio Mercero*

Hasta la entrada de la década de los años setenta no se tiene muy en cuenta el modelo de producción propia. El productor Antonio Mercero es el que inicia esta nueva manera de hacer producción y cabe destacar que recoge grandes éxitos.²¹

20 En 1976, TVE recoge datos de las dos cadenas en las que se destaca que 200 horas (el 4,3% de programación) se dedican a programas dramáticos, mientras que 500 horas se dedican a la difusión de telefilmes, en la mayoría americanos (9,6% de programación).

²¹Antonio Mercero se considera por la televisión y los profesionales tanto productores, como guionistas y directores, el padre de la telecomedia de los años setenta, cuya fama y proyectos van a lograr grandes éxitos hasta la década de los noventa. Antonio Mercero nace en Lasarte- Guipúzcoa el 7 de marzo de 1936. Es en

De esta manera, Mercero es reconocido como “el padre de la telecomedia o ficción televisiva popular” (García de Castro 2002:57), de ahí la gran importancia de destacarle como personaje fundamental de los años setenta.

Las series filmadas y editadas posteriormente se convierten en el modelo de producción más extendido entre los productores y los guionistas de la época. Es una etapa en la que TVE comienza a realizar otro tipo de producción financiada o externa. Así con este tipo de producción se abre el camino para la creación de productos que se acercasen más al lenguaje cinematográfico en los que se desarrolla en gran manera la telecomedia. Uno de los aspectos que más transformó la creación y posterior programación de las series, tiene que ver con las evoluciones temáticas y con la búsqueda de una identidad en todo aquello que se desarrollase; es decir, que la audiencia se sintiera representada e identificada.

Es de gran importancia destacar dos productos de ficción de Mercero que influirán en la televisión de los años setenta y que confirmarán una vez más la evolución ideológica en la televisión con tan sólo ocho años de diferencia entre ellos:

3.4.4.4.1 *Crónicas de un pueblo*

Uno de los aspectos para destacar del estudio de este serial es el objetivo inicial con el que surge, pues ya anuncia la predisposición temática en la que se va a centrar. Desde la presidencia del gobierno otorgan la necesidad a TVE de realizar una serie en la que se diera explicación al fuero de los españoles. *Crónicas de un pueblo* se engloba en el contexto del tardofranquismo (Laffond Rueda 2006:13). Teóricamente se muestra una España totalmente anacrónica con respecto de lo que estaba viviendo en el contexto social, es decir, se están produciendo grandes migraciones a lugares urbanos, mientras que *Crónicas de un pueblo* reivindica la España más rural frente a la urbana.

El franquismo es el tema más desarrollado durante los veinticinco minutos, aproximadamente de cada capítulo, pero también cabe destacar que se empiezan a filtrar algunos aspectos que inauguran un cambio democrático pronto, como por ejemplo la igualdad entre el hombre y la mujer o por ejemplo el diálogo como una manera de resolver los conflictos que surgen entre los distintos personajes. *Crónicas*

1958 cuando se licencia en derecho por la Universidad de Valladolid. Años más tarde, se matricula en la Escuela Oficial de Cine de Madrid en la que en 1962 obtuvo su titulación. Durante estos años comienza a desarrollar sus capacidades como cineasta y creador audiovisual llegando a ser premiado en 1965 por la Bienal de Arte de París por su trabajo *Trotin Troteras*. Aunque la mayoría de sus trabajos se han desarrollado en el ámbito televisivo sobre todo en la ficción, destacan algunos de sus trabajos de carácter documental como *Luz Verde* (1966) y *Fiesta* (1970). A partir de la década de los setenta comienza su expansión en el mundo de la ficción en la televisión española intercalando sus trabajos de entretenimiento como *Crónicas de un pueblo* (1971) o *Verano Azul* (1979-1980) para TVE con cortometrajes del calibre de *La Cabina* (1972).

de un pueblo se produce en un principio como proyecto propagandístico del franquismo, pero acaba convirtiéndose, y debido al buen hacer de Mercero, en una realidad nunca percibida hasta el momento en la televisión.

Con respecto a la temática destaca la importancia del Fuero de los Españoles que siempre se mencionarán en los episodios. Los temas que se desarrollan a lo largo de los 113 capítulos que componen las cuatro temporadas, están repletas de humanidad, carácter, ternura y credibilidad. Este último aspecto es de importancia debido a que hasta el momento, en la televisión española la mayoría de series que estaban alcanzando grandes éxitos de audiencia eran americanas, como *Perry Mason* (1959-1966), *La Casa de la Pradera* (1974-1983) o *Bonanza* (1959-1973). *Crónicas de un pueblo* con su temática, contextualización y atrezzo, logra que los hogares españoles se sientan identificados con las tramas que suceden durante los capítulos de la serie de Mercero (García de Castro 2002:67).

Mercero logra así el éxito de audiencia con un producto que en un principio se consideraba un medio de propaganda política del régimen de Franco y que acaba transformándose, aunque respetando el carácter tardo franquista, en uno de los seriales de mayor aceptación y audiencia del momento.

Para Rueda Laffond (2006:7) el humor con el que se trataba la temática junto con el costumbrismo de los ambientes y de los personajes, además de la presentación de una España rural que se negaba a desaparecer y mucho menos a evolucionar con los cambios que trajo consigo la década de los setenta; fueron las claves del éxito de esta serie.

3.4.4.4.2 *Verano Azul*

En el ámbito social se han dado muchos cambios, tras la muerte de Franco en 1975, comienza una nueva etapa, la Transición que supondrá el aperturismo del país en todas las áreas como la económica, la social y la ideológica. El cambio de sistema político, de la dictadura a la democracia, abre nuevos caminos y libertades que se reflejarán de manera patente en las distintas disciplinas sociales como en la música, pintura y televisión.

El nuevo cambio también permite una nueva forma de ver la sociedad y de tratar temas prohibidos y censurados hasta el momento. Las distintas familias que forman la sociedad española del momento, abren sus mentes y se disponen a ser uno más dentro del gigante europeo y quitarse de encima la fama de arcaicos y ultraderechistas que les perseguía hasta el momento (Díaz 1995: 462).

Una de las claves de la temática de *Verano Azul* es la simplicidad y la familiaridad en la que se basa. El simple hecho de una pandilla de adolescentes, pero también niños,

que veranean en un pueblo del sur y que a través de chiquilladas, de amor de verano y de valores como la fidelidad, honestidad y amistad, despiertan en la audiencia un gran interés.²²

De esta manera, Mercero, a través de estos temas reincide en la diferencia generacional y cómo unos y otros resuelven las distintas situaciones; por ejemplo, se plantea la misma cuestión y se puede ver a lo largo de la trama de cada capítulo cómo lo ven los padres y cómo lo ven los hijos.²³

Al igual que con *Crónicas de un Pueblo*, Antonio Mercero destaca en algunos puntos a través de los cuales logrará el éxito como por ejemplo:

- El lenguaje: Por primera vez hasta este momento, los niños hablaban como niños, dudando, preguntando y siendo naturales. Los más pequeños del grupo sobre todo, Tito y Piraña, cuestionan todo lo que sucede desde un lenguaje e inocencia que atrae y que además divierte (El resto de la pandilla hace que los diálogos sean fluidos, divertidos y sobre todo naturales en los que acercan una vez más a las audiencias convirtiéndose en una seña clave de identidad de la serie. (Díaz 1995: 464)
- Los personajes: La pandilla está formada por cinco chicos y dos chicas de distintas edades, una pintora y un viejo barquero. Esos son los personajes más relevantes, aunque siempre aparecerán invitados que causarán en muchas ocasiones el delirio de las chicas y los celos de los chicos (en el capítulo “El encuentro” por ejemplo). Todos y cada uno de los personajes resuelven los conflictos dramáticos de formas diferentes y así, cada uno, consigue atraer de manera justificada a distintos sectores de la audiencia.

4. CONCLUSIONES

Por todo lo anteriormente expuesto, cabe destacar y remarcar en primer lugar la importancia de la ficción en la historia de la televisión pero también en los acontecimientos de un país y de cómo influye en el comportamiento sociológico y en la ideología de las audiencias. Efectivamente se refuta con este estudio la hipótesis inicial en la que se confirma que la ficción se adapta al momento que esté viviendo, luego la

²² Un grupo de siete niños de distintas edades que veranean en Nerja, crean una pandilla para los días de verano trabando una amistad con un viejo pescador y una pintora que acarrea un dramático pasado.

²³ Por ejemplo durante el episodio “Beatriz, Mon amour”, Bea mantiene una especial amistad con un chico de 17 años. Sus padres se muestran reacios a tal amistad mientras que su amiga, Desi, se enorgullece de tener una amiga que sale con alguien mayor. Una vez más se ve la resolución de conflictos de manera completamente diferente.

evolución es clara y palpable. Además, el medio televisivo avanza y se transforma a la par que la sociedad y que los individuos.

Con los estudios sociológicos trabajados para este análisis se llega a una conclusión aún vigente para nuestros días: la importancia de la audiencia. Un programa logrará el éxito absoluto con respecto a sus competidores o incluso a programas de su misma cadena si cumple el objetivo básico y fundamental que es: satisfacer las necesidades de entretenimiento. Se ha podido corroborar y comprobar que las audiencias tienden a los visionados de productos de ficción auto conclusivos y que entretengan su deseo interior de expansión y recreo.

Es importante destacar y desmontar ideales y suposiciones preconcebidas como que durante la década de los años cincuenta no existía producción de ficción para la televisión. Tanto el análisis completo de las décadas de los años sesenta y setenta han demostrado una vez más la necesidad de unas bases sólidas y fuertes para el desarrollo de la televisión actual; desarrollo que se inicia durante los años cincuenta. Luego, sí se puede afirmar que existe una producción de ficción televisiva durante los años cincuenta, tanto en Estados Unidos como en España.

El estudio referente a la televisión norteamericana de la década de los años sesenta y setenta se pueden confirmar las siguientes afirmaciones a las que se ha llegado a través de este estudio:

La década de los años sesenta:

1. Se confirma que la ficción norteamericana siempre se encuentra un paso por delante del resto del mundo, y aunque algunos países intentan seguir sus pasos, no todos lo logran.
2. A pesar de la presunción inicial en la que se mencionaba que el sistema liberal democrático norteamericano se reflejaba en la televisión, se ha podido observar y estudiar que los seriales de ficción durante la década estudiada, se decantan por temáticas triviales y en ningún momento buscan la discusión y discordia entre los distintos sectores de la población.
3. Los pequeños cambios evolutivos y de desarrollo que se han estudiado durante este análisis, como la imagen de la mujer en televisión principalmente, suponen un avance para la televisión norteamericana pero también para la televisión española dado que sientan las bases y comienzan a mostrar a la audiencia lo que traerá consigo la televisión durante la década de los años setenta.
4. La televisión norteamericana se preocupaba y se sigue preocupando por la concepción de familia, tanto en el pasado como en la actualidad, por lo que

la producción y realización de ficción apta para todos los públicos, se sigue dando aún más de cuarenta años después de la década analizada.

5. El humor y entretenimiento es uno de los factores principales que tienen la producción de la década de los sesenta norteamericana

La década de los años setenta:

1. Se aprecia una evolución considerable con respecto a la década de los sesenta en los que se buscaba el entretenimiento y diversión familiar, sin embargo, los setenta buscan mostrar un nuevo mundo lleno de mujeres independientes, ambientes lujosos y gente poderosa. Completamente diferente a lo que anhelaba la televisión norteamericana durante la década de los sesenta.
2. La década de los años setenta está influida en gran manera con la estética y música del momento. Podría concluirse que la década de los sesenta es un período original, acorde con su etapa histórica, mientras que los años setenta son un apéndice más de la moda, la música y las tendencias y patrones de conducta de la época
3. Los argumentos de los seriales de los años setenta son mucho más superficiales y banales que los que la década de los sesenta aportaba. La década de los sesenta destacaba por una audiencia y una temática familiar, con situaciones cotidianas; mientras que los setenta es una ventana a un mundo de lujuria y de aspectos, personas, lugares que no son cotidianos e inalcanzables para muchos de los espectadores.

Por otro lado y con respecto a la televisión española durante el período analizado se han llegado a las siguientes conclusiones:

1. La televisión española siempre va con un importante retraso con respecto a la producción norteamericana. Básicamente debido a la situación económica, política y social en la que se erige España con las primeras emisiones, sus recursos tanto técnicos como dramáticos eran menores que los de la televisión norteamericana.
2. La televisión española, aunque también busca el entretenimiento, es un medio de comunicación que quiere representar lo que transmite con seriedad, es decir, y tomando como ejemplo la labor de Ibáñez Serrador durante esta década, la televisión española se distancia del “terror” que propone la televisión norteamericana proponiendo un modelo que evoque verdadero suspense y terror.
3. Con el estudio y visionado de algunos de los ejemplos mencionados, se ha podido concluir que la televisión española logra grandes éxitos cuando empieza a producir de manera original y sin copias. Los argumentos originales son los que cosechan grandes éxitos.

4. A pesar de las ideas iniciales, se confirma con este estudio que aunque generaciones más próximas a los años ochenta y noventa no conozcan la producción que ofrecía TVE durante los años cincuenta, es abundante, de calidad y con un deseo claro: que la televisión acabe siendo el objeto de ocio de los hogares españoles
5. La televisión española recorre un gran camino en menos tiempo que otros países más avanzados como Reino Unido o Estados Unidos y en la actualidad se puede confirmar que ya no existe un retraso en cuanto a la producción y realización de ficción televisiva en España.

Uno de los objetivos que se pretendía lograr con este estudio reside en la muestra de los distintos casos de la evolución televisivas de ambas décadas en España y Estados Unidos para elaborar una comparación y mencionar elementos claves durante este proceso:

1. Cabe destacar que por el momento histórico en el que se encuentra España, algunos seriales como el ya analizado *Embruñada* (*Bewitched*, ABC, 1964-1972) no llegan a los hogares españoles hasta la década de los años ochenta.
2. La producción norteamericana influye en los guiones de la televisión española. Si el medio televisivo estadounidense durante los años cincuenta ofrecía un clásico y exitoso género *western* y héroes procedentes de otras galaxias durante los años sesenta; la ficción española se ve influenciada por estos aspectos y da lugar en los años setenta al exitosos *Curro Jiménez* (1976-1978).
3. La televisión española intenta caminar a la par con la televisión norteamericana. Véase el ejemplo del terror y del suspense tan explotado destacado durante los años sesenta tanto en la pequeña como en la gran pantalla.
4. La televisión española tiene que competir con algunas emisiones de la televisión norteamericana; para lograr el éxito, los productores y guionistas españoles se decantan por una televisión con argumentos originales y propios.
5. La ficción norteamericana de las décadas estudiadas, es más recordada en la actualidad que la ficción española de la misma época. (Conclusiones obtenidas a partir del anexo). Mientras que por otro lado, los productores españoles de las décadas de los sesenta y setenta, son más recordados y reconocidos que los norteamericanos.
6. Sólo una audiencia determinada, la que vivió la emisión original, es capaz de identificar y recordar a los personajes y al serial, véase el ejemplo de *Crónicas de un Pueblo*.
7. Muchos sectores de la audiencia recuerdan seriales de esta década, a pesar de no haber nacido en ella, gracias a las reposiciones televisivas.

Con respecto al estudio dedicado al productor Antonio Mercero se destaca:

1. La gran capacidad para adaptarse al momento histórico vivido. Característica patente en *Crónicas de un pueblo* y en *Verano Azul*
2. Mercero es capaz de lograr el éxito de *Crónicas de un pueblo* a pesar del argumento complejo y denso que le tocó tratar en el serial: El Fuero de los españoles. Luego una vez más se confirma que el productor español es el padre de la ficción y el que sienta las bases de la televisión años posteriores.
3. La diferencia temporal entre ambos seriales no es abrumadora, tan sólo existen ocho años de diferencia. Lo que sí que es abismal es la evolución que sufren ambos productos y el paso tan grande que da Mercero para la producción de ficción española.
4. Se puede concluir que *Verano Azul* es la serie por excelencia de mayor éxito en la televisión española, por encima de cualquier emisión y gran producción norteamericana.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Libros:

- AGUIAR, Carlos, *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*, Donostia Kultura, Gupuzkoa, 1999.
- ÁLVAREZ Berciano, Rosa (1999). *La comedia enlatada. De Lucille Ball a los Simpson*. Editorial Gedisa
- ASIMOV, Isaac (1986). *Sobre la Ciencia Ficción*. Editorial Edhasa.
- AZCONA PASTOR, José Manuel (2005). *Historia del Mundo Contemporáneo (1945-2005): Ámbito sociopolítico, estructura económica y relaciones internacionales*. Editorial Universitas
- BAGET HERMS, Josep María (1975). *18 años de TVE*. Edición Especial, Diáfora S.A. Madrid.
- BAZÍN, André (1957). Prólogo. Rieupeyrou, Jean Louis. *El «Western» o el cine americano por excelencia*. Buenos Aires.
- BOOTH, Jerry (1992). *El Medio Invisible: radio pública. Privada, comercial y comunitaria*. Paidós Ibérica.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen (2005): *Prime Time*. Calamar Ediciones, Madrid.

- FRANCÉS I DOMÉNEC Y LLORCA ABAD, Miquel y Germán (2012) *La ficción Audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias Productivas*. Gedisa Editorial,
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa Editorial. Barcelona
- GARCÍA GALERA, M^a del Carmen. *Televisión, violencia e infancia*. Gedisa Editorial. 2000.
- HODGE, Bob; TRIPP, David. (1986) *Los niños y la televisión*. Colección Nueva Paideia, Ed. Planeta. Barcelona.
- KILBORN, Charles. (1992): *Television Soaps*. B.T. London: Batsford Ltd.
- LASCH, Christopher (1977), *Haven in a Heartless World: The Family Besieged*. New York, Basic Books.
- LÓPEZ, Natxo (2008). *Manual de guionista de comedias televisivas*. Madrid: T&B Editores.
- MCKEE, Robert (2001). *El guión*. Alba Editorial.
- MUÑOZ, José Javier; PEDRERO, Luis Miguel. (1996) *La televisión y los niños*. Librería Cervantes. Salamanca
- PALACIO, Manuel (2006): *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*. Madrid: Radio Televisión Española.
- PÁRAMO RICOY, María Teresa (1999): *Mirada en el aroma de las telenovelas*. Editorial Iztapalapa 45.
- RICO, Lolo. (1992) *TV, fábrica de mentiras*. Editorial Espasa Calpe. Madrid.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2008). *Historia de España Contemporánea y de nuestro Tiempo*. Editorial Universitas.
- VILCHES, Lorenzo. (1996). *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.
- WEBER, Max (1987), *La ciudad*. Ediciones La Piqueta, Madrid.

5.2. Artículos:

- ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María. LÓPEZ VILLANUEVA, Javier (1999): ESPAÑA: LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN EL UMBRAL DIGITAL. *Zer*, Revista de Estudios de Comunicación
- BAIGORRI, Artemio (1995). “De lo rural a lo urbano. Hipótesis sobre las dificultades de mantener la separación epistemológica entre Sociología Rural y Sociología Urbana en el marco del actual proceso de urbanización global”. V Congreso Español de Sociología, Gramada. Artículo consultado el 1 de septiembre de 2013. Disponible en el siguiente link:
<http://www.eweb.unex.es/eweb/sociolog/BAIGORRI/papers/rurba no.pdf>
- BONAUT IRIARTE, Joseba. GRANDÍO PÉREZ, María del Mar (2009). “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64. pp 753-765
- BRETONES, María Trinidad (2007): “Medios de Comunicación de Masas: Desarrollo y tipos.” Artículo para la Universidad de Barcelona. Páginas 4 -5
- BUSTAMANTE, Enrique, y ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María, “España: la producción audiovisual en el umbral digital”, *Zer*, no 7, 1999
- CANSINO, Carolina (2005). “Cine de terror. Un poco de miedo, de Historia y de Sueños” *La Trama de la Comunicación*, nº 10, pp 1-9
- CARRASCO CAMPOS, Ángel (2010): “Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones”, *Miguel Hernández Communication Journal*, nº 4 pp 174-200
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen (2005): “La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine”. En *ÁMBITOS*. Nº 13, pp 91-108

- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen (2006): “Pequeña/gran Pantalla: La relación entre el cine y la televisión”. En *Revista Historia y Comunicación Social*. Nº 11, pp 21-44
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen (2007): “La Nueva Edad Dorada de la televisión norteamericana”. Artículo consultado el 13 de marzo de 2013 y disponible en el siguiente link:
http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CDEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdigitooluam.greendata.es%3A1801%2Fwebclient%2FDeliveryManager%3Fpid%3D35592&ei=uWggUoGpA8PR7AbI5oDIDA&usg=AFQjCNFUM7EDC6OkHjAuR2ngBs4Z4g-wCQ&sig2=wGAgvXS_41rn2E4i_stiGg&bvm=bv.51495398,d.ZGU
- COSSE, Isabella (2008). “Familia, sexualidad y género en los años 60”. *Temas y debates* 16. pp 131-149
- COSTA, Jordi (1996). “Los dioses de la Jungla catódica”. *El País Semanal* (27 de octubre de 1996) pp. 53-58
- COURTNEY, Alice. LOCKERETZ, Sarah (1971). “A Woman’s Place: An Analysis of the Roles Portrayed by Women”. *Magazine Advertisements, en Journal of Marketing Research*, nº1 pp. 92-105
- Departamento de Estado de Estados Unidos (2001). “Sociedad y Valores Estadounidenses”. Publicación electrónica del Departamento de Estado, nº 6, pp 1-40
- DOMÍNGUEZ LÁZARO, María de los Reyes (2009) “La televisión en España, una visión retrospectiva tras la primera década del siglo XXI” *Razón y Palabra*, nº 71, página 2
- DURÁN FROIX, Jean. (2008) “Televisión contra memoria. Uso y abuso de la historia durante el franquismo” *Revista historia y comunicación social*, nº13, pp 33-45
- ECO, Umberto (1983). *La estrategia de la ilusión*. TV: La transparencia perdida. pp 1-12

- EGUIGUREN, María Eulalia (2005). “Estudio Cuantitativo y Cualitativo del comportamiento de la audiencia televisiva ante la publicidad”. Tesis consultada el 20 de abril de 2013 y disponible en el siguiente link:
http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/7869/1/25160_1.pdf
- ESCOBEDO CARLOS, Claudia Liliana (2006): Estudio de la Influencia en la telenovela cómico-política-musical “El privilegio de mandar” en la opinión pública de la sociedad poblana. Universidad popular autónoma del Estado de Puebla. Consultado el día 1 de agosto de 2013, disponible en el siguiente link:
http://biblioteca.upaep.mx/pdf/L_CC_Escobedo_Carlos_CY.pdf
- FERRÉS i PRAT, Joan (1998). “Televisión, familia e imitación”. *Comunicar*. N° 10,
- FURESTENBER, Frank Junior (1996). “El Cambio Familiar Estadounidense en el último tercio del siglo XX”. Artículo consultado el 20 de agosto de 2013. Disponible en el siguiente link:
<http://www.inau.gub.uy/biblioteca/furstenberg.pdf>
- GÓMEZ-ESCALONILLA, Gloria. “Historia de la programación televisiva en España”. En: *Telos*, n°52. Madrid: Fundación Telefónica, 2002, p. 27-35.
- Ibaia Asociación de productores audiovisuales independientes del país Vasco (2007). “La producción de TV Movies y los sistemas de ayudas públicas de Fomento”. Estudio para la implantación de un sistema de ayudas a la producción de TV Movies en Euskadi. pp 10-15 disponible en: http://www.ibaia.org/pdf/Informe_TvMovie.pdf
- INJUVE (2007). “Antropología de la educación y pedagogía de la juventud” *Premios Injuve para tesis doctorales 2007*. pp 255-316
- LEJARZA, Mikel (2006). “Del sofá al Espacio”. *Magazine*, n°358, pp 10-11

- MADRID BRITO, Débora (2009). “El televisor: no tiene la culpa el espejo, sino el rostro”. *La página*, pp 167-188
- MITTELL, Jason (2006): “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. Para Project MUSE, *Scholarly journals online*. Consultado el día 10 de agosto de 2013. Disponible en : http://juliaeckel.de/seminare/docs/mittell_narrative_complexity.pdf
- NEVETT, Terence (1992). “Diferences between American and British television Advertising”. *Explanations and Implications. Journal of advertising*. Volumen 21, nº4. pp 62-70
- PADILLA CASTILLO, Graciela. REQUIJO REY, Paula (2010): “La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas”. En *Fonseca, Journal of Communication*. Nº 1, pp 187-218
- PAJONI, Hernán (2007): “Realidad en la información televisada” *Periodismo, comunicación y sociedad*, nº 2, página 64
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Vicente (2005). Estrategias de terror psicológico en el cine. Ponencia para la universidad de Educación a Distancia en Baleares. Slides consultadas el 20 de agosto de 2013. Disponible en el siguiente link: <http://www.uned-illesbalears.net/Tablas/cine6.pdf>
- Portal temático vayatele.com. Noticia titulada: Ha muerto Aaron Spelling uno de los grandes. Consultado el 23 de junio de 2013. Disponible en el siguiente link <http://www.vayatele.com/profesionales/ha-muerto-aaron-spelling-uno-de-los-grandes-de-la-tv-norteamericana>
- Portal temático vayatele.com. Noticia titulada: Ha muerto Aaron Spelling uno de los grandes. Consultado el 23 de junio de 2013. Disponible en el siguiente link <http://www.vayatele.com/profesionales/ha-muerto-aaron-spelling-uno-de-los-grandes-de-la-tv-norteamericana>

- RAMÍREZ ALVARADO, María del Mar (2004). “La importancia de la televisión como espacio para la construcción de la sociedad”. Artículo consultado el 5 de mayo de 2013 y disponible en:
<http://gmje.mty.itesm.mx/RamirezAlvarado.pdf>
- Recursos ministerio de Educación. Consultado el día 12 de junio de 2013. Disponible en el siguiente link:
<http://recursostic.educacion.es/comunicacion/media/web/accesibilidad.php>
- RODRÍGUEZ-POLO, Xosé Ramón (2011). “Los efectos de la Comunicación de masas de Joseph T.Klapper”. *Razón y Palabra*. Nº 75, pp 1-17
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2006): “Ficción televisiva en el ocaso del régimen franquista: Crónicas de un pueblo”, *Área abierta*, nº14, páginas 8-9
- SAMPEDRO, Víctor. “Ciberactivismo: Estrategias de futuro en clave de presente (sin olvidar el pasado)” en Manual de ciberguerrilla. Virus: Barcelona. Consultado el día 2 de agosto de 2013 y disponible en el siguiente link:
<http://www.nodo50.org/multitudonline/Curro%20Jimnez.pdf>
- SILVESTRE RODRÍGUEZ, Jorge (2002).” Las inmigraciones interiores en España durante los siglos XIX y XX: una revisión bibliográfica”. *Ager*, nº2, pp 227-248
- SOUZA, María Dolores. OYANEDEL, Regina (2008). “La imagen de la mujer en la TV”. Consejo Nacional de Televisión. Artículo consultado el día 4 de junio de 2013. Disponible en el siguiente link:
http://www.cntv.cl/prontus_cntv/site/artic/20110317/asocfile/20110317173926/mujeresgenero.pdf
- SPENCER, Beth (2011). Bewitched, TV, Women and the 1960s- jokes, magic, dreams & gender politics. Blog: Beth Spencer. Consultado el día 2 de agosto de 2013. Disponible en el siguiente link:
<http://bethspencer.com/blog/2011/03/bewitched/>

- UNESCO (1981). “Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social”. Publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Artículo consultado el 15 de junio de 2013 y disponible en el siguiente link: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001343/134358so.pdf>
- VIÑALS CARRERA, Francisco. PUENTA BALSELLS, María de la Luz (2009). “Psicología de la escritura tipográfica”. Artículo consultado el 12 de julio de 2013. Disponible en el siguiente link: http://www.grafoanálisis.com/z_psicologia_escritura-tipografica.pdf
- ZACCAGNINI GALLAND, Malena (2011). “El miedo. Cómo nace y cómo se trasciende” Escuela Española de Desarrollo Transpersonal. Artículo consultado el día 15 de julio de 2013. Disponible en el siguiente link: <http://www.escuelatranspersonal.com/tesis/psicologia-y-equilibrio-personal/el-miedo-y-como-trascenderlo.pdf>
- ZIMMER, Matthias (2012). “Star Trek: progreso y trabajo” *Diálogo Político. Publicación trimestral de la Konrad-Adenauer*- Nº 3. pp 180-193

5.3. Fuentes filmicas:

- CAMUS, Mario. *Curro Jiménez*, España. TVE. 1976-1978
- CONELLY, Joe. *The Munsters* (La Familia Monster), Estados Unidos, CBS 1964-1966
- DORTORT, David. *Bonanza*. Estados Unidos, NBC 1959-1973
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso. ARMIÑÁN, Jaime. *Historia de la Frivolidad*. España. TVE, 1967
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso. *Historias para no dormir*. España. TVE, 1966-1982
- LAMB, Ande. *Little house on the Prairie* (Casa de la Pradera). NBC, 1974-1983

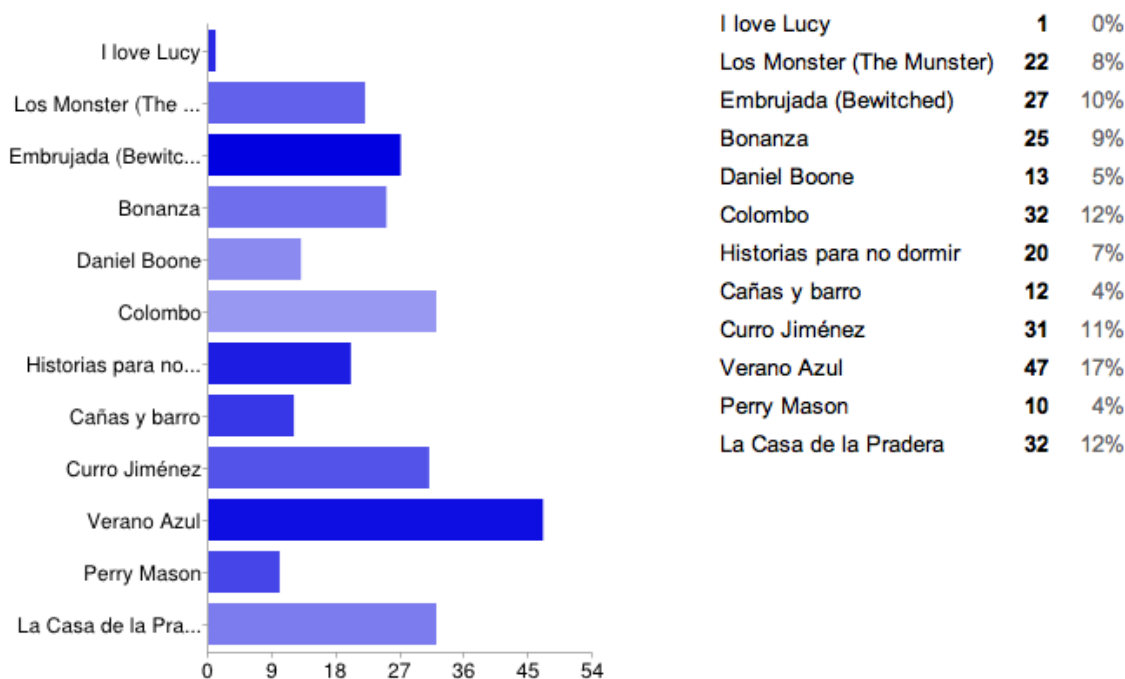
- LEVINSON, Richard *Columbo*. (*Colombo*). Estados Unidos, NBC 1971-1977
- MERCERO, Antonio. *Cañas y barro*. España, TVE 1978
- MERCERO, Antonio. *Crónicas de un Pueblo*. España, TVE 1971-1974
- MERCERO, Antonio. *Verano Azul*. España, TVE 1979
- OPPENHEIMER, Jess. DAVIS, Madelyn. CARROLL, Bob Jr. *I love you, Lucy (Yo amo a Lucy)*. Estados Unidos, CBS 1951-1957
- RICH, Lee. CAPICE, Philip. MENDELSON, Lee *Eight is enough (Con ocho basta)*. Estados Unidos, ABC. 1977-1981)
- RODDENBERRY, Gene. *Star Trek*. Estados Unidos, NBC 1966-1969
- SACKS, Sol. *Bewitched (Embrujada)*, Estados Unidos, ABC 1964-1972
- SPELLING, Aaron. *Charlie's Angels (Los Ángeles de Charlie)*. Estados Unidos, ABC 1976-1981

6. ANEXOS

Estos anexos corresponden a encuestas elaboradas a una muestra perteneciente a personas de ambos sexos nacidas en distintas generaciones, desde los diecinueve hasta los sesenta y cuatro años; por lo que las respuestas son dispares e interesantes²⁴:

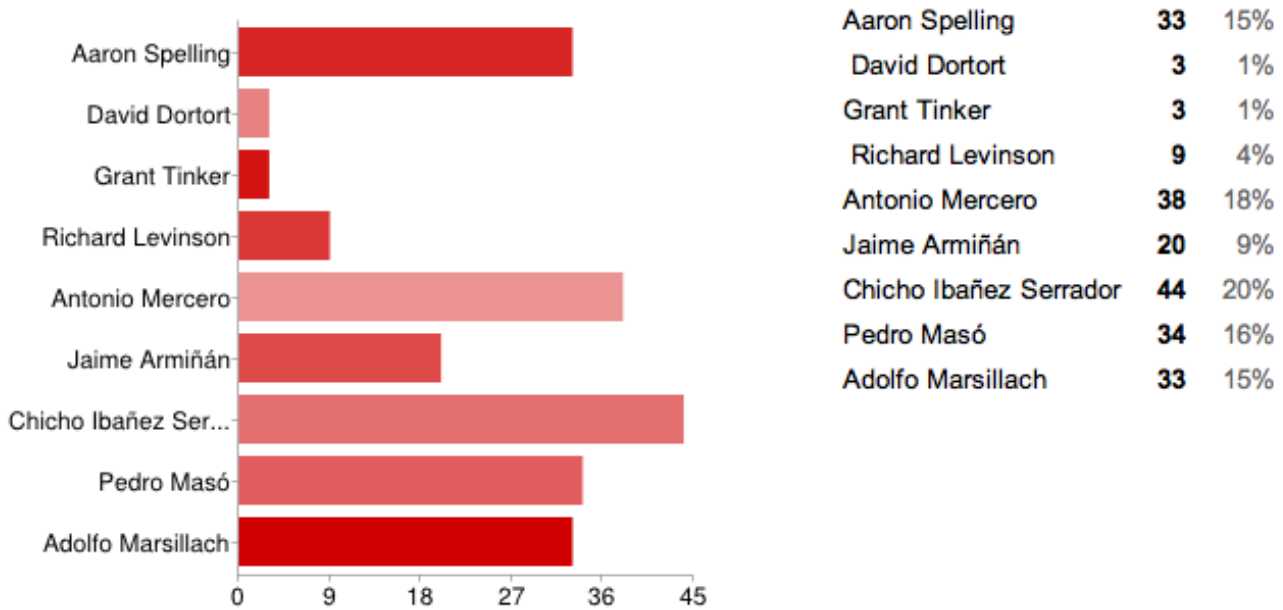
¿Qué has visto el la tele?

De las siguientes series, señala **EXCLUSIVAMENTE** las que hayas visto

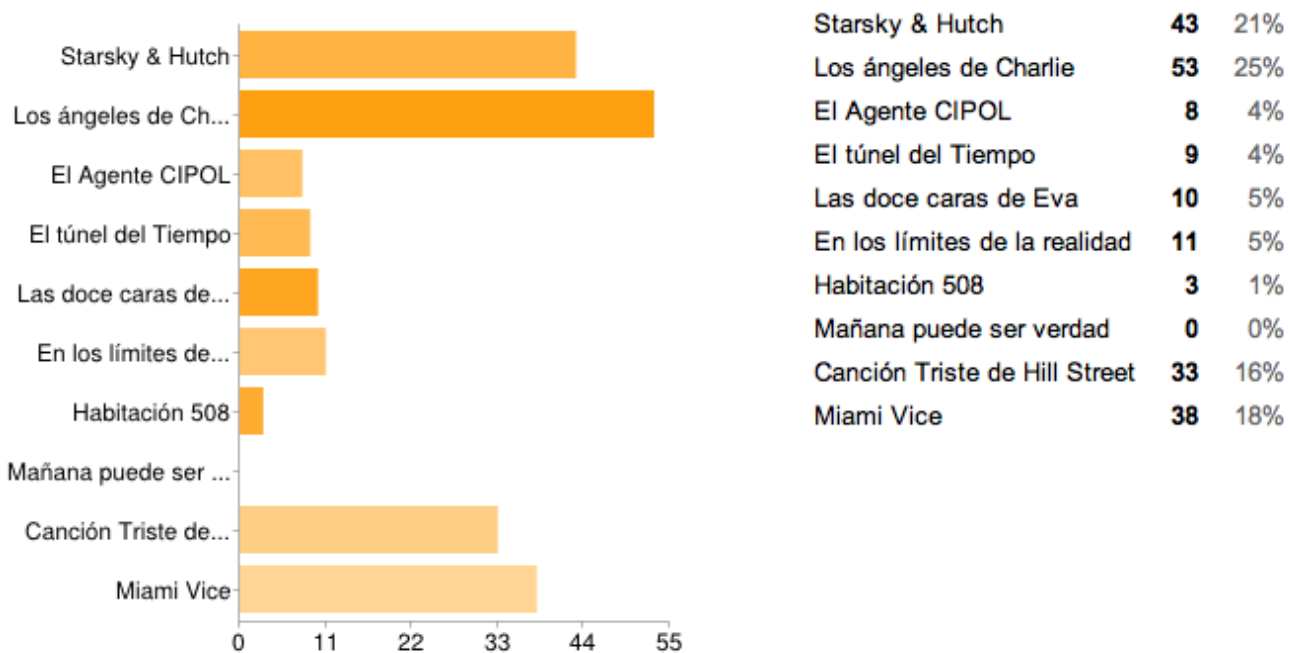


²⁴ Encuestas realizadas entre el 16 y el 20 de abril de 2013 haciendo uso de la herramienta de Google Drive enviándose a través de email y de redes sociales como Facebook.

De los siguientes productores ¿Cuáles te resultan familiares?

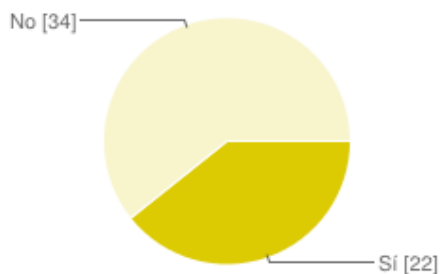


De las siguientes series, señala aquellas que te resulten familiares aunque no las hayas visto



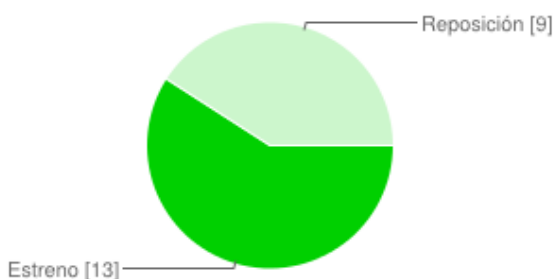
Crónicas de un Pueblo

¿Has visto alguna vez Crónicas de un Pueblo?



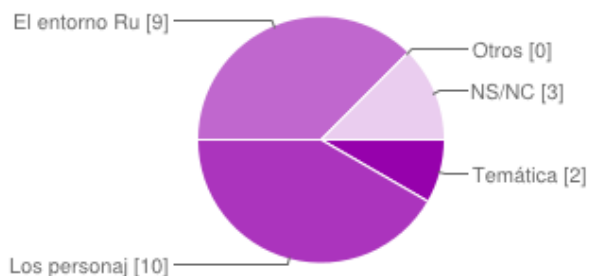
Sí	22	39%
No	34	61%

Si tu respuesta es Sí:



Estreno	13	59%
Reposición	9	41%

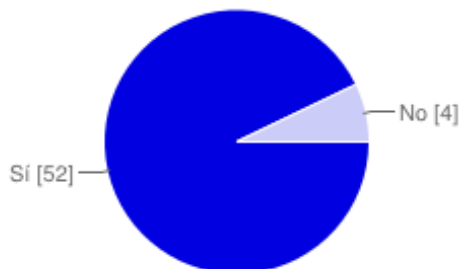
¿Qué es lo que más te llamaba la atención de Crónicas de un Pueblo?



Temática	2	8%
Los personajes	10	42%
El entorno Rural	9	38%
Otros	0	0%
NS/NC	3	13%

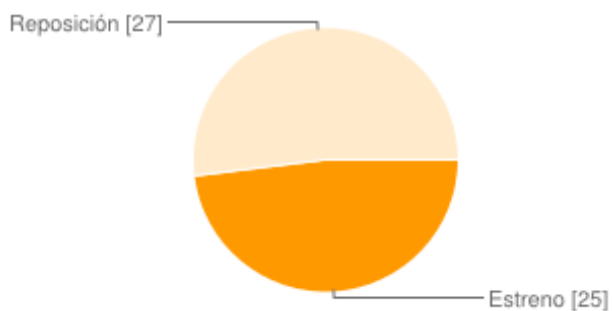
Verano Azul

¿Has visto alguna vez Verano Azul?



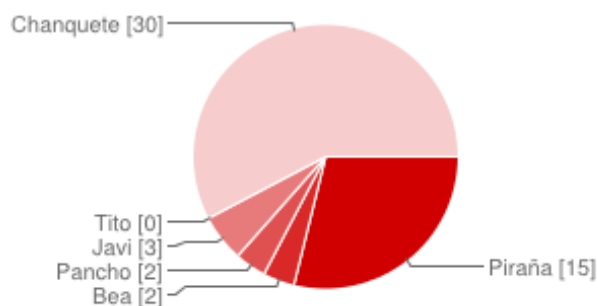
Sí	52	93%
No	4	7%

Si tu respuesta es Sí



Estreno	25	48%
Reposición	27	52%

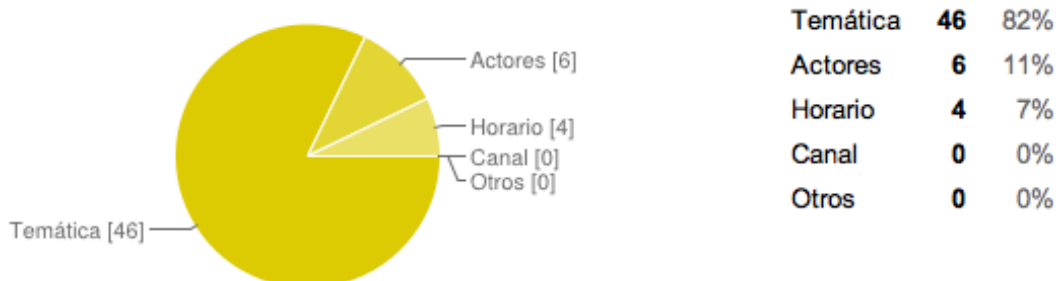
¿Cuál es el personaje de Verano Azul que mejor recuerdas?



Piraña	15	29%
Bea	2	4%
Pancho	2	4%
Javi	3	6%
Tito	0	0%
Chanquete	30	58%

¿Qué es lo que más...?

¿Qué es lo que más te llamaba la atención de las series?



A través de estas encuestas se han podido apreciar algunos aspectos fundamentales y que han ayudado al estudio:

1. Todos aquellos encuestados mayores de 45 años recuerdan más seriales y productores dado que vivieron en el momento del estreno de muchos de ellos.
2. El sesgo de la muestra perteneciente a todos aquellos menores de veinticinco años demuestra que recuerdan algunos de los seriales gracias a las reposiciones televisivas de algunos de ellos, como por ejemplo *Curro Jiménez* o *Verano Azul*.
3. En algunas de las ocasiones, se recuerdan los seriales norteamericanos mejor que los españoles debido a las reposiciones y a los remakes de muchos de ellos, como es el caso de *Starsky & Hutch* y *Los ángeles de Charlie*.
4. Con respecto a la producción, sin duda el productor más recordado y conocido por la muestra es Narciso Ibáñez Serrador, seguido de Antonio Mercero y Aaron Spelling, luego es una de las veces en las que la producción nacional triunfa por encima de la internacional.
5. Se ha podido comprobar, a través de las encuestas, que *Verano Azul* es el serial por antonomasia y que no entiende de edades o generaciones dado que todos los encuestados la recuerdan y sólo el 7% de los encuestados no han visto este programa en su totalidad.