

LA FICCIÓN SERIADA DE TVE ENTRE 1956 Y 1989

FICTION SERIES IN TVE BETWEEN 1956 AND 1989

ELVIRA CANÓS CERDÁ Y JOSÉ MARTÍNEZ SÁEZ
elcanos@uch.ceu.es | pemartinez@uch.ceu.es

Universidad CEU, Cardenal Herrera,
de Valencia

Resumen: El cambio en el panorama televisivo derivado de la pérdida del monopolio de RTVE y el desembarco de las televisiones autonómicas y emisoras privadas de ámbito nacional generó un novedoso contexto marcado por la competitividad entre las diferentes cadenas. En este escenario, se produjo la confluencia de diversos factores que propiciaron el despegue de la ficción nacional de producción propia en nuestro país de la mano de una renovación del género con nuevos sistemas creativos y de producción (García de Castro, 2008: 150). Todo ello trajo consigo la proliferación de investigaciones sobre la misma, situación que contrasta con la existencia de ciertas lagunas en las investigaciones científicas sobre la ficción televisiva española en los años correspondientes al monopolio televisivo de TVE, precursora de la ficción actual. Por ello, resulta necesaria la presencia de estudios que clarifiquen en profundidad la trayectoria de una ficción que va a sentar las bases de la ficción de producción propia en España. El presente trabajo contempla, como objetivo general, la aproximación al nacimiento y evolución de los formatos de ficción seriados en TVE hasta el advenimiento de la televisión privada, así como un estudio de sus características diferenciales. La investigación se adscribe dentro del paradigma fenomenológico y se sitúa dentro de los estudios sobre televisión, concretamente, en el enfoque *textual historicism* (Ellis, 2007), en el cual se estudia el texto en relación con su contexto histórico teniendo en cuenta la influencia del período en el que se realizó el programa a la hora de estudiar su significado. Se recurrirá para ello al uso de un pluralismo metodológico participando del método cualitativo y del método histórico. La técnica principal a emplear es la observación documental sobre fuentes primarias. Es decir, el acceso directo a los programas audiovisuales de la época. A partir de la observación de una muestra significativa de programas de ficción producidos y emitidos por televisión española en el período de estudio, podremos identificar los rasgos que los caracterizan, señalando además cuáles de ellos todavía permanecen en la ficción seriada actual y cuáles de ellos han sufrido transformaciones en el tiempo. **Palabras clave:** ficción; géneros televisivos; formatos; series; historia TVE.

Abstract: The change in the Spanish television landscape resulting from the loss of the monopoly of RTVE and the landing of private regional television and national channels, created a new context marked by competition between different private channels. In this scenario, there was a confluence of several factors that led to the launch of the national fiction production in our own country from the hands of a renewal of the genre with new creative and production systems (García de Castro, 2008:150). All this contrasts with the existence of certain gaps in research on the Spanish television fiction in years for the TVE television monopoly, as pioneer of today's fiction. Therefore, the presence of in-depth studies to clarify the trajectory of a fiction that will lay the foundation for self-produced fiction in Spain is necessary. This paper has as general objective an approach to the birth and evolution of serial fiction formats in TVE until the advent of private television, and the study of its distinctive features. This research can be understood under the phenomenological paradigm and is located within the television studies that focus specifically on the textual historicism (Ellis, 2007), in which the text is studied in relation to its historical context taking into account the influence of the period which the program was carried out when studying its meaning. It will be approached with a methodological pluralism that combines the qualitative method and historical method. The main technique used is the documentary observation of primary sources; mainly TV programs from the studied period. From the study of a significant sample of fiction programs produced and broadcast by Spanish public TV we can identify the traits that characterize them. Some of them still remain in the current TV series and another traits have been evolving in time. **Keywords:** Fiction; Television Genres; Formats; TV Serials; History; TVE.

1. Introducción

1. 1. Objetivos

La presente investigación persigue los siguientes objetivos:

- ▶ 1. Realizar una aproximación a la conformación y evolución de los formatos seriados de ficción en TVE desde el momento del nacimiento del medio televisivo en nuestro país hasta el advenimiento de la televisión privada.
- ▶ 2. Estudiar las características diferenciales de cada uno de dichos períodos.

Para facilitar la comprensión de lo sucedido en este amplio marco temporal, hemos utilizado la siguiente división que de la historia de la televisión en España realizaron Jaime Barroso García y Rafael Rodríguez Tranche (1996):

1956-1964, 1964-1975, 1975-1982 y 1982-1989. Estos autores combinaron una doble perspectiva: por una parte, las pautas técnico-expresivas que caracterizaban la producción televisiva; y, por otra, los factores políticos y sociales que condicionaban la producción en cada momento.

Las producciones seriadas a lo largo de estos más de treinta años han sido numerosas y resultan inabarcables para ser tratadas en este trabajo. Así, hemos determinado como nuestro objeto central de estudio las producciones basadas en guiones originales, escritos específicamente para la televisión y, entre estas, de manera exclusiva las realizadas en soporte electrónico. Las razones de este último parámetro de selección del *corpus* son las siguientes:

- ▶ De un lado, porque el soporte electrónico es el específico del medio televisivo.
- ▶ De otro lado, porque en la actualidad y, en virtud de los avances en la tecnología de vídeo, la mayoría de las series en nuestro país se registran en soporte electrónico.

En cualquier caso, las producciones que ignoramos a propósito en esta investigación, las realizadas en soporte cinematográfico, podremos abordarlas con posterioridad en próximas investigaciones.

1. 2. Las series de ficción en televisión

Ya Eco (1983), en su momento, como Casetti y Odin (1990) un poco más tarde, dieron cuenta de un cambio trascendente en el modelo de televisión imperante. Hablaban del paso de la paleotelevisión a la neotelevisión. La paleotelevisión respondía a la función primigenia del medio: la retransmisión. La televisión nació más como modelo de difusión que como modo de representación. Era “una ventana al mundo”. Primaba la información. Pero cuando después estos autores hablaban de la neotelevisión se referían, entre otras cosas, a la autorreferencialidad, al momento en el que se privilegian los contenidos de entretenimiento frente a los informativos y que desemboca más tarde en la hibridación de géneros. Sin duda, las series de ficción consolidaron su presencia en la parrilla en esta neotelevisión.

Ahora, cuando la televisión convive con Internet asistimos a otra mutación. Algunos hablan de metatelevisión redundando en los cambios ya señalados con el término neotelevisión. Otros, como Imbert (2008: 34-55), se fijan sobre todo en cómo la televisión se vuelve todavía más lúdica, rompe con las reglas de la verosimilitud del relato moderno y cómo vía los *reality* introduce una estética

grotesca y carnavalesca anulando los límites entre la información y la ficción. Imbert llama a este modelo de televisión Posttelevisión, una denominación que pudiera parecer que pronostique la muerte del medio.

De alguna forma la flexibilidad distributiva de Internet hace arcaico, en parte, el modelo programático de la televisión. Y a esta convivencia entre plataformas Scolari (2008: 1-9) alude cuando habla de hipertelevisión donde, lejos de aniquilar el medio, lo que preconiza es precisamente la interrelación transmediática de sus contenidos en otras esferas o plataformas.

Ya Prado y Franquet (1998) anunciaban la necesaria interrelación de las televisiones con Internet mucho antes de la web 2.0. Y es la web 2.0 la que propicia la convergencia mediática que da lugar a un escenario transmedia (Jenkins, 2008) y el concepto de Social TV (Proulx y Shepatin, 2012). La “Televisión Social” refiere a cómo la emisión de los programas se complementa a través de “segundas pantallas” con la interacción con y entre los usuarios a propósito de los programas a través de las redes sociales bien con dispositivos móviles, tabletas u ordenadores personales.

Las televisiones españolas han expandido sus contenidos creando perfiles oficiales en las redes sociales. Y de esta expansión líquida más allá del medio han sido protagonistas las series de ficción haciendo de la ficción un motivo para el intercambio de impresiones de los *fanfic* (Castillo, 2013: 86). De hecho, la serialidad es un elemento clave para desplegar narrativas transmedia (Álvarez, 2012).

Pero a nosotros nos interesa el germen de las series de ficción en plena paleotelevisión y cómo se va haciendo específico su discurso en el tránsito a la neotelevisión. En concreto, como hemos señalado, vamos a estudiar la ficción seriada en televisión producida en formato electrónico. Sobre este período hay pocas referencias. Quizá la más reseñable sea el libro de Patricia Diego (2010) y algún repaso somero como el de García de Castro (2003).

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

A pesar de que convivieron con los productos únicos, las series de ficción no tardaron mucho en convertirse en elemento nuclear de la programación televisiva. Los motivos podemos encontrarlos en tres características (Calabrese, 1989: 45-63) que son las que le confieren valor como producto capaz de generar audiencias y, sobre todo, de fidelizarlas (en conexión con el folletín decimonónico):

- ▶ En primer lugar, la suspensión de la trama entre capítulos. Esta suspensión incita a las audiencias a recordar el pasado reciente en la trama, a disfrutar el presente narrativo y, por mor de esa fragmentación temporal narrativa, a predecir o tratar de anticipar el futuro, el qué pasará para poder seguir las (Fiske, 2010).
- ▶ En segundo lugar, la periodicidad de la emisión. Su emisión, ya sea con frecuencia diaria o semanal, quiere provocar una expectación y fidelizar al espectador para que acuda puntualmente a la cita con la cadena para verificar sus hipótesis acerca de la evolución de la trama.
- ▶ Y finalmente, el placer de la repetición. El placer antropológico de acudir a las mismas historias y a los mismos personajes.

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

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

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

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

Al tiempo, el mismo autor distingue entre el grado de jerarquización de la trama, entre aquellas que muestran tramas jerarquizadas, las que no y las que optan por un esquema de tramas paralelas. Atendiendo a esta tipología, González Requena establece diez posibles modelos de ficción televisiva.

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

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

Sánchez-Biosca (1995: 122) también señala cómo es la publicidad la que determina las inflexiones en los relatos, lo que sitúa al serial televisivo como remediador de la novela por entregas y del serial radiofónico.

La llegada en los años ochenta de series paradigmáticas como *Hill Street Blues* y *Miami Vice* introduce una mayor complejidad narrativa, montajes más picados y elaborados, abundancia de personajes fijos y episódicos, proliferación de

la cámara en mano o del cabeceo de cámara para dotarle de mayor tono documental, impresión de directo y sofisticación sonora (Sánchez-Biosca, 1995: 125).

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

2. Metodología

La investigación se adscribe de manera general dentro del paradigma fenomenológico (Taylor y Bogdan, 1986) puesto que busca reconstruir, desde una perspectiva holística, el nacimiento, la conformación y la evolución de los rasgos de los formatos seriados de ficción de TVE. Los autores Caseti y Di Chio (1999: 20-22) realizan un estudio sistemático de los modos de abordar la investigación científica y proponen el estudio de la televisión desde la producción, la oferta y el consumo. Dentro de los estudios de producción, incluyen de manera más específica, los aspectos tecnológicos, económico-empresariales, culturales y sociales y los político-institucionales. Los programas, la programación y el mercado serían aspectos abarcados por los estudios de la oferta y por último, dentro de los estudios sobre el consumo, se incluirían índices de audiencias, elecciones de consumo, modalidades de visión, procesos de comprensión, procesos de valoración, efectos y dietas de medios entre otros. Siguiendo la clasificación de estos autores, nuestro estudio se sitúa dentro de los estudios de la oferta. Además, seguimos el enfoque *textual historicism*, propuesto por John Ellis (2007), en el cual, se estudia el texto en relación con su contexto histórico teniendo en cuenta la influencia del período en el que se realizó el programa a la hora de estudiar su significado. Como señala Moragas (1981: 24-25), en cualquier proceso comunicativo como el de masas, intervienen una serie de elementos que se adaptan a una estructura determinada, lo que implica que no se pueden interpretar correctamente estos fenómenos atendiendo uno de sus elementos si no se relaciona con el contexto, y que el fenómeno no es aislable de un doble contexto: el social en general y el que hace referencia al ecosistema comunicativo en el que queda inserto.

Los objetivos propuestos reclaman el uso del método cualitativo, propio del paradigma fenomenológico, que nos permita conocer en profundidad los rasgos, la evolución de los diferentes formatos dentro del período de estudio. Por otro lado, se ha hecho uso del método histórico que nos ha permitido buscar en la historia las múltiples causas que rodean el nacimiento y conformación de estas producciones explorando, en la medida de lo posible, las diferentes instancias que han podido influenciarlas, determinarlas o condicionarlas.

La técnica principal empleada ha sido la observación documental sobre fuentes primarias audiovisuales, fuentes bibliográficas y prensa. Y en ese sentido se ha acudido al análisis de contenido. Un análisis de contenido *ad hoc* que, aunque como técnica se adscribe al saber cuantitativo, en el fondo tiene una finalidad cualitativa. Como señala Berelson, el análisis de contenido es “una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones, con el fin de interpretarlas” (en Krippendorff, 1990: 29). Aunque la técnica es cuantitativa en su proceso, su fin es el de interpretación del fenómeno estudiado, lo que le confiere el cariz cualitativo y la encuadra como idónea para el paradigma fenomenológico.

No se conservan documentos audiovisuales del período comprendido entre 1956 y 1964 debido a que, en un primer momento, la lógica de la emisión en directo hacía casi imposible la preservación de los programas. Aunque desde la llegada del primer magnetoscopio en los primeros años de la década de los sesenta la posibilidad de conservación era una realidad, una reemisión era impensable dentro de una concepción inicial del medio televisivo como medio sin pasado. En ese escenario, la lógica imperante derivada de la escasez de medios materiales y económicos, conllevó a la reutilización de los soportes. Sin embargo, para Barroso y Tranche, estos aspectos no justifican por sí mismos las pérdidas del material. Ellos aluden, además, a una falta de conciencia del valor-huella del producto audiovisual, apuntan pues a “la tardía valoración del material televisivo como documento” (Barroso y Tranche, 1996: 6) como la causa principal del problema. Cabe destacar por tanto la dificultad del investigador para el acceso al visionado directo, bien porque el material no existe, bien por los problemas de acceso al mismo.

En nuestro caso hemos acudido al visionado directo de numerosos títulos como se verá más adelante. Pero cuando el acceso al material ha sido imposible, se ha procedido a la revisión de los números de la revista *Tele Diario* (1958-1959)¹ y su continuación *Tele Radio* (1960-1983)² así como a la revisión de bibliografía específica sobre la historia de la televisión en España y los listados sobre la producción seriada de ficción proporcionados por el Centro de Documentación de RTVE.

Las vías de acceso a las fuentes audiovisuales han sido diversas:

- La compra bajo demanda de programas del archivo histórico de RTVE (a través de la Dirección de Comercialización).

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

[02] *Tele Radio*, desde 1960 hasta 1983, momento a partir de cual, se convirtió en una publicación interna de RTVE, un total de 1.200 números.

- ▶ Las grabaciones propias a través del Canal Nostalgia y el Canal 50 años.
- ▶ El visionado en las instalaciones del Centro de Documentación Prado del Rey.
- ▶ El visionado a través de Internet: www.rtve.es

El análisis de todas estas fuentes garantizan el resultado de la presente investigación. El instrumento utilizado para la aplicación de la observación documental ha sido la ficha o esquema de lectura, instrumento que permite guiar la atención del investigador y resulta idóneo, tanto para ser aplicado al estudio de varios programas con el objetivo de identificar sus aspectos comunes o sus diferencias, como para ser aplicado al estudio de la arquitectura y dinámica de un solo programa (Cassetti, Di Chio, 1999: 258).

El esquema de lectura puede presentar dos formas diferenciadas, una más amplia, representada por un esquema que presenta los núcleos-guía del texto y otra más restringida, en la que el esquema interroga al texto desde un punto de vista determinado de una manera más estructurada. Hemos optado en ese sentido por un esquema restringido, en el que se reflejan principalmente aquellos aspectos o categorías que nos facilitan la identificación de los rasgos diferenciales de los formatos de ficción seriada.

En ese sentido, las categorías que conforman el esquema a partir del cual hemos estructurado el análisis son las siguientes:

Tabla 1. Categorías para el análisis de rasgos diferenciales

1- Trama	▶ Con continuidad narrativa intraserie
	▶ Sin continuidad narrativa intraserie
2- Duración de los capítulos	▶ Homogénea intraserie
	▶ No homogénea intraserie
3- Periodicidad	▶ Diaria
	▶ Semanal
	▶ No regular
4- Formato de producción	▶ Directo
	▶ Directo diferido
	▶ Con montaje
5- Remediación	▶ Literatura (Teatro-Folletín-Novela)
	▶ Radio
	▶ Cine

Junto a estos aspectos, se han añadido en la ficha de análisis tres campos de carácter identificativo como el título, el año de emisión y el autor.

3. Resultados

3. 1. Las primeras manifestaciones (1956-1964)

Las primeras emisiones regulares de Televisión Española tuvieron lugar el 28 de Octubre de 1956, coincidiendo con la festividad de Cristo Rey. La efeméride también era, al tiempo, la víspera del vigésimo tercer aniversario de la fundación de Falange. Y la gestación del ente público se produjo en el seno de la Dirección General de Radiodifusión, competencia del Ministerio de Información y Turismo.

A pesar de que en este primer período el parque televisivo español era muy escaso, la televisión se consideró como un altavoz del régimen franquista y, progresivamente, fue recibiendo mayor interés propagandístico acorde con la expansión del medio en los hogares españoles. La televisión nace en un contexto socio-político dominado por los intentos del régimen por obtener el reconocimiento internacional. En ese sentido, el apoyo de los Estados Unidos y el reconocimiento del Estado Español por la ONU en 1955 fueron claves para una lenta pero progresiva desideologización de las estructuras de gobierno con la inclusión de más tecnócratas y el consiguiente proceso de liberalización económica (que no socio-política) que derivaría en el desarrollismo de los años sesenta (García Jiménez, 1980: 194-195).

Respecto a los condicionantes tecnológicos que influyeron en la producción televisiva en general, y en particular en la producción de ficción seriada, hay que señalar en primer término las limitaciones de infraestructuras y equipamiento. TVE, tras su inauguración, sólo disponía de un diminuto estudio en el Paseo de la Habana de 12 por 18 metros y dos cámaras con torreta de objetivos (una sobre grúa) y dos jirafas de brazo no extensible. No contó con ningún magnetoscopio hasta septiembre de 1960, momento en el que se adquirió el primer cuádruplex Ampex de baja banda³. Durante estos años, el magnetoscopio sirvió únicamente para grabar los programas completos previamente a su emisión, ya que no estaban pensados para la edición, sino más bien para corregir errores (Guerrero Zamora, 1996: 33). Se tardó unos años más en sacarle el máximo partido aproximándose a un tipo de montaje de modo cinematográfico.

Desde el mismo momento en que se concibió la existencia mediática de TVE, surgió el interés y la necesidad de producir programas originales de ficción que se adaptaran a las exigencias del nuevo medio. De hecho, en un primer término se les reconoció como guiones originales o programas originales u origina-

[03] Información proporcionada por Ricardo Fernández de Latorre Pérez, jefe de la Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental en la entrevista realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

les sin más. Estamos hablando de aquellos productos televisivos que no eran adaptaciones de textos previos procedentes de diferentes medios (teatro, cine, radio...). La creación de estos programas aún tratándose de originales, respondió a planteamientos diversos. Naturalmente participaban de los códigos dramáticos propios de cualquier ficción pero, sobre todo, respondían a la imitación del teatro breve (los pasos, los sainetes, los entremeses o, también, los cuadros costumbristas) que, desde el punto de vista creativo, parecía la estrategia creativa más adecuada a las características técnicas y tecnológicas del nuevo medio. Uno de los motivos de esta estrategia de contenidos era de carácter tecnológico porque, como se ha señalado, en aquel momento la edición era tecnológicamente imposible en el medio electrónico. Lo específico de la televisión era el directo.

Lo natural en esos primeros años televisivos era seguir un patrón característico de acción que se desarrolla en un solo acto. Era lo que permitía la realización televisiva en continuidad a lo largo de 15/20 minutos (López, 1996: 21).

En conjunto, los motivos de tal límite creativo los podemos encontrar en diferentes cuestiones técnicas:

- ▶ la limitación temporal del directo rabioso;
- ▶ la limitación espacial de un pequeño decorado y único donde debía desarrollarse la acción;
- ▶ la ausencia de exteriores;
- ▶ la inexperiencia tanto de autores como de realizadores en el manejo de los condicionantes propios del medio.

Todos estos condicionantes influyeron en la generalización de una línea temática guiada por la experiencia cotidiana de la vida humana. Lejos de las epopeyas o los temas grandilocuentes que poblaban las pantallas cinematográficas, las ficciones televisivas presentaban, en este primer momento, escenas del día a día narradas con una estética dominada por los primeros planos y con la práctica ausencia de planos generales. A los condicionantes antes citados, debemos sumarles también las propias condiciones de recepción del medio. La televisión se veía en pantalla pequeña y en familia.

Otra decisión de estrategia narrativa pero, al tiempo, programática es optar bien por un formato de producción y emisión único, donde la imitación se encuentra más cerca del teatro (el teleteatro), o bien por el formato seriado, que a la postre acabaría imponiéndose en el ámbito televisivo. En el caso de los formatos de

producción y emisión únicos el medio anterior imitado, según las tesis de Bolter y Grusin (1999), es el teatro. En el caso de los formatos seriados el parecido es respecto a los seriales radiofónicos o, como ya hemos señalado anteriormente, respecto a los folletines novelescos, la novela por entregas propia del siglo XIX.

Aún con el carácter seriado, ya en este momento de invención de la programación televisiva podemos distinguir las series antológicas u originales sin continuidad narrativa y, por otra parte, las series que sí presentan continuidad narrativa (más parecidas al modelo de serie más común en la actualidad).

Los originales seriados sin continuidad narrativa se presentaban agrupados bajo un título común. El factor serial consistía en la elección de una determinada temática pero carecían de continuidad argumental ni de personajes. Los capítulos solían durar alrededor de 15 minutos. Pero a partir de 1963 su duración se extendió hasta los 20 y 30 minutos por capítulo. El autor más representativo de este primer período fue Jaime de Armiñán que en 1959 ensayó con éxito una curiosa fórmula: el factor serial consistía en la repetición de actores pero no de personajes que, reunidos bajo el nombre de un espacio y una cierta temática, tenían una periodicidad semanal. Esta fórmula se llevó a cabo en bastantes de sus series.

Otro ejemplo paradigmático de este período es la serie *Mañana puede ser verdad*, estrenada ya al final de la etapa (1964-1965). La serie estaba escrita, dirigida y realizada por Narciso Ibáñez Serrador y se componía de 15 episodios de unos cincuenta minutos de duración. La novedad o especificidad de la misma residía, de un lado, en la temática, ya que eran tramas de suspense y ciencia ficción, género que no se había realizado en la producción propia de TVE hasta entonces. Y, por otro lado, combinaba guiones originales con adaptaciones de autores como Ray Bradbury o guiones inspirados en ideas y argumentos de Isaac Asimov o Edgar Allan Poe (Mendibíl, 2000: 23-24).

En este período (1956-1964) cuando los originales seriados presentaban continuidad narrativa, tanto de escenarios como de personajes, los episodios eran autoconclusivos, Es decir, cada capítulo cerraba la trama que se iniciaba en el mismo. La continuidad narrativa empezó a ser más común hacia el final de este período con la progresiva incorporación de novelistas a la tarea de escritura de guion de las series. Su formación previa facilitaba la concepción de series que ofrecieran continuidad sin llegar a contar con capítulos de emisión diaria.

Tabla 2. Series originales de TVE en soporte electrónico entre 1958 y 1964

Título	Año	Autor	Trama Con/Sin continuidad narrativa	Duración Homogénea/ No homogénea	Periodicidad	Remediación	Formato de producción
<i>Escenas de la vida vulgar</i>	1958	Antonio Farré de Calzadilla	Sin	H	Semanal	Radiofónica y teatral	Directo
<i>Familias de extraños</i>	1958	Antonio Farré de Calzadilla	Sin	H	Semanal	Radiofónica y teatral	Directo
<i>Tu vida pudo ser otra</i>	1958	Antonio Farré de Calzadilla	Sin	H	Semanal	Radiofónica y teatral	Directo
<i>Bromas</i>	1958	Antonio Farré de Calzadilla	Sin	H	Semanal	Radiofónica y teatral	Directo
<i>Los Tele Rodriguez</i>	1958	Arturo Ruiz Castillo	Con	H	Semanal	Radiofónica y teatral	Directo
<i>Matrimonios</i>	1959	Antonio Farré de Calzadilla	Sin	H	Semanal	Radiofónica y teatral	Directo
<i>Galería de maridos</i>	1959	Jaime de Armiñán	Sin	H	Semanal	Teatral	Directo
<i>El secreto del éxito</i>	1959	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Teatral	Directo
<i>Palma y Don Jaime</i>	1959	Agustín Isern	Con	H	Semanal	Teatral	Directo
<i>Album de familia</i>	1959	Rafael Bertrand	Con	H	Semanal	Teatral	Directo
<i>Galería de esposas</i>	1960	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Teatral	Directo
<i>Alvaro y su mundo</i>	1960	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Mientras ellos trabajan</i>	1960	Jaime de Armiñán	Con	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>La otra vida de López</i>	1960	Agustín Isern	Con	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>El detective Martínez</i>	1960	Manuel Ruiz Castillo	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Holmes and Company</i>	1960	Manuel Ruiz Castillo	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Tercero derecha</i>	1960	Remedios Orad	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Una pareja cualquiera</i>	1960	Jaime de Armiñán	Con	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>El personaje y su mundo</i>	1961	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Mujeres solas</i>	1961	Jaime de Armiñán	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Acuda usted al doctor</i>	1961	Alfonso Paso	Con	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>El hombre, ese...</i>	1962	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>¡Silencio!... Se rueda</i>	1962	Adolfo Marsillach	Sin	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Silencio vivimos</i>	1962	Adolfo Marsillach	Sin	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Chicas en la ciudad</i>	1962	Jaime de Armiñán	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Confidencias</i>	1963	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Mi hijo y yo</i>	1963	Alberto Insúa	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Desde mi portal</i>	1963	Agustín Valdivieso de Ceballos	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Las enfermeras</i>	1963	Antonio Fos	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Rosi y los demás</i>	1963	Manuel Pombo Angulo	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Historias de mi barrio</i>	1964	Manuel Pombo Angulo	Con	NH	Semanal	Teatral	Grabado
<i>Mañana puede ser...</i>	1964-1965	Narciso Ibáñez Serrador	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Pobre diablo</i>	1964	Manuel Pombo Angulo	Con	H	Semanal	Teatral	Grabado

Fuente: Elaboración propia

3. 2. La consolidación de los formatos de ficción (1964-1975)

La presente etapa presenta un escenario protagonizado por una sociedad que se iba industrializando y modernizando poco a poco y que debía “negociar” su existencia dentro del marco de un régimen dictatorial y no democrático (Fusi y Palafox, 1997: 317).

El cambio de Gobierno de 1965 supuso el acceso al poder de la tecnocracia franquista a puestos claves del Estado. Laureano López Rodó, al frente del nuevo Ministerio de Planificación y Desarrollo, fue el artífice de la aplicación de los tres Planes de Desarrollo cuyos objetivos, sobre el papel, se concretaban en la elevación del nivel de vida, mejoras en la distribución de la renta y la promoción del desarrollo industrial. En la tríada de objetos de consumo masivo –electrodomésticos, automóviles y televisores– éste último destacaba especialmente. En 1960 sólo el uno por ciento de los hogares disponía de televisión pero en 1966 el porcentaje aumenta a un 32 por ciento (Foessa, 1966 en Biescas y Tuñón de Lara, 1985: 393). El televisor, inicialmente un objeto de prestigio social, pasa rápidamente a ocupar el ocio de la mayoría de los españoles a lo largo de este período. Las acciones para el desarrollo de la televisión que emprendió el régimen en estos años pretendieron potenciar la capacidad de influencia social del medio y afinar su instrumentalización para ajustarla de manera eficaz al cumplimiento de sus intereses propagandísticos (Barroso y Tranche, 1996: 50).

Los principales artífices de la expansión de la televisión en este período fueron Manuel Fraga, desde el Ministerio de Información y Turismo, y Jesús Aparicio Bernal, desde la Dirección General de Radiodifusión y Televisión. El primer paso destacado fue la inauguración del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey (1964) como culminación de la Campaña de Celebración de los XXV años de Paz. El segundo, el lanzamiento de la Segunda Cadena de emisión en UHF (oficialmente, el 15 de noviembre de 1966) como canal complementario para la emisión de programas educativos y culturales.

Además, en esta etapa se produjo un desarrollo tecnológico que devino clave para las cuestiones formales. Hablamos del desarrollo de las posibilidades expresivas del magnetoscopio con la introducción de sistemas de montaje de vídeo que permitieron, por una parte, ir abandonando progresivamente el directo, y por otra y más relevante, el perfeccionamiento de la grabación por bloques cada vez de menor duración (5/8 minutos) favoreciendo la segmentación del espacio en decorados diferentes, la introducción de elipsis temporales y la “mostrabilidad” de “la cuarta pared” (García de Castro, 2002: 36). No obstante, esta forma de trabajo, facilitada por la posibilidad de montaje imitando el proceso cinematográfico, no fue inmediata. Se tuvieron que superar todavía diferentes condicionantes tecnológicos que determinaron las posibilidades de

trabajo a lo largo del tiempo y que repercutieron en el resultado estético de las producciones en diferentes momentos.

A lo largo de este período (1964-1975) se produjo un descenso en la cantidad de horas de programación que ocupaba la ficción en soporte electrónico. El momento de mayor prevalencia fue en 1966 con 515 horas, pero a partir de ahí y hasta 1975 el descenso fue radical alcanzando este último año sólo las 157 horas de emisión (Datos del INE, Instituto Nacional de Estadística). Los otros formatos de ficción como los programas especiales para festivales o las series realizadas en soporte cinematográfico comenzaron a aflorar a partir de 1966, momento a partir del cual se inició el descenso progresivo de la producción de dramáticos en soporte electrónico. Un descenso que se detuvo y se invirtió a favor del soporte electrónico a mediados de los ochenta.

En el caso del formato que nos ocupa, continuaron los modelos seriados con y sin continuidad narrativa con similar presencia en las parrillas. La principal diferencia respecto a la anterior etapa se manifiesta en la duración de los diferentes capítulos que oscilan entre los 20 y 40 minutos de duración. Igualmente, las mejoras tecnológicas propiciadas por las nuevas infraestructuras y por la evolución de la edición electrónica, permitieron un mayor alejamiento, desde el punto de vista estético, de los planteamientos teatrales hacia planteamientos más cinematográficos. Es decir, el medio remediado pasa de ser el teatro a ser el cine. Algo visible especialmente por la puesta en escena y la técnica de montaje empleada.

3. 3. La ficción en 'stand by' (1975-1982).

La transición hacia los filmados de calidad

Los esfuerzos informativos que acompañaron a la Ley de la Reforma Política desde TVE hizo que aumentasen de manera significativa los espacios de contenido informativo. En estos años se asistió a una particular "transición" en lo que a programas del género de ficción se refiere, reforzando la tendencia que ya se dejaba sentir en 1974.

Los tradicionales formatos dramáticos de estudio, únicos o seriados, fueron progresivamente perdiendo fuerza en la programación mientras que las ficciones seriadas realizadas en soporte cinematográfico pasaron a ser el formato representativo de este género en este período. Tras cubrir con éxito la celebración de las primeras elecciones democráticas, la imagen que debía proyectar TVE adecuada a los nuevos tiempos de democracia también iba a manifestarse a través de la ficción. La ruptura con la producción anterior se plasma en nuevas temáticas, mayor presencia de exteriores y el uso del color. De hecho, la importancia de los productos cinematográficos es tal, que por primera vez en la historia de la cadena se encargaron a partir de 1978 las primeras producciones de ficción produci-

Tabla 3. Series originales de TVE en soporte electrónico entre 1964 y 1975

Título	Año	Autor	Trama Con/Sin continuidad narrativa	Duración Homogénea/ No homogénea	Periodicidad	Remediación	Formato de producción
<i>Mañana puede ser...</i>	1964-1965	Narciso Ibáñez Serrador	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Pobre diablo</i>	1964-1965	Manuel Pombo Angulo	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Confidencias</i>	1963-1965	Jaime de Armiñán	Sin	H	Semanal	Cinematográfica-Teatral	Con montaje
<i>Tiempo y hora</i>	1965-1967	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica-Teatral	Con montaje
<i>La vida empieza hoy</i>	1965	Joaquín Jordá	Con	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Tal para cual</i>	1965	Noel Clarasó	Sin	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Tú tranquilo</i>	1965	Noel Clarasó	Con	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Historias para no dormir</i>	1966	Narciso Ibáñez Serrador	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>La pequeña comedia</i>	1966	Víctor Ruiz Iriarte	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>El tercer rombo</i>	1966	Alvaro de Laiglesia	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Habitación 508</i>	1966	Adolfo Marsillach	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Hermenegildo Pérez...</i>	1966	Noel Clarasó	Con	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Dichoso mundo</i>	1966	Noel Clarasó	Con	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Los encuentros</i>	1967	Alejandro Núñez Alonso	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Las doce caras de Juan</i>	1967	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Y al final, esperanza</i>	1967	Antonio Gala	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Historias de hoy</i>	1967	Rodolfo H. de Parayuelo	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Angelino Pastor</i>	1967	Manuel Pombo Angulo	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>El Seneca</i>	1967-1970	José María Pemán	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>El premio</i>	1968-1969	Narciso Ibáñez Serrador	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Fábulas</i>	1969	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Historias naturales</i>	1969	Alvaro de Laiglesia	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Puede ocurrirle a usted</i>	1969	Pilar Ulía	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Vivir para ver</i>	1969	Alvaro de Laiglesia	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Cristina y los hombres</i>	1969	Noel Clarasó	Con	H	Semanal	Cinematográfica-Teatral	Con montaje
<i>Las fábulas</i>	1970	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Al filo de lo imposible</i>	1970	José López Rubio	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica-Teatral	Con montaje
<i>Las tentaciones</i>	1970-1971	Antonio Gala	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Pajareando</i>	1970	G. Azcárraga y D. Almedros	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Bajo el mismo techo</i>	1970	José Luis Martín Vigil	Con	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje

<i>Remite Maribel</i>	1970	Alfonso Paso	Con	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>A través de la niebla</i>	1971	Lorenzo López Sancho	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica-Teatral	Con montaje
<i>Del dicho al hecho</i>	1971	Jaime de Armiñán	Sin	H	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Juegos para mayores</i>	1971	Víctor Ruiz Iriarte	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Las doce caras de Eva</i>	1971	Jaime de Armiñán	Sin	H	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Visto para sentencia</i>	1971	Carlos Muñiz	Con	H	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>La tía de Ambrosio</i>	1971	José Miguel Hernán	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Buenas noches, señores</i>	1972	Víctor Ruiz Iriarte	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Animales racionales</i>	1972	Álvaro de Laiglesia	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica-Teatral	Con montaje
<i>Historias de Juan Español</i>	1972	Alfonso Paso	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Tres eran tres</i>	1972	Jaime de Armiñán	Con	H	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Compañera te doy</i>	1973	Alfonso Paso	Sin	NH	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Si yo fuera rico</i>	1973	Alfonso Paso	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Telecomedias</i>	1974	Víctor Ruiz Iriarte	Sin	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Suspiros de España</i>	1974	Jaime de Armiñán	Sin	NH	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Silencio, estrenamos</i>	1974	Adolfo Marsillach	Con	H	Semanal	Cinematográfica-Teatral	Con montaje
<i>Los maníáticos</i>	1974	Carlos Muñiz	Con	H	Semanal	Cinematográfica	Con montaje
<i>Pili, secretaria ideal</i>	1975	Agustín Isern	Con	H	Semanal	Cinematográfica	Con montaje

Fuente. Elaboración propia

Tabla 4. Series originales de TVE en soporte electrónico entre 1975 y 1982

Título	Año	Autor	Trama Con/ Sin continuidad narrativa	Duración Homogénea/ No homogénea	Periodicidad	Remediación	Formato de producción
<i>Mujeres insólitas</i>	1977	José López Rubio	Sin	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Las viudas</i>	1977	Francisco Ors	Sin	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Que usted lo mate bien</i>	1979	Juan J. Alonso Millán	Sin	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>El señor Villanueva y su gente</i>	1979	Víctor Ruiz Iriarte	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Diálogos de matrimonio</i>	1982	Santiago Moncada	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje

Fuente. Elaboración propia

das por empresas externas a TVE (RTVE, 1978: 82). Con este planteamiento, la ficción en soporte electrónico quedó destinada a la producción propia interna dado que no existían en esa fecha empresas productoras que se dedicaran a la producción de vídeo en España (RTVE, 1978: 70).

Así pues, si ya en su época dorada los espacios dramáticos originales presentaban un estándar de producción menor que otros formatos como los teleteatros y las telenovelas, ahora, cuando el modelo de programa dramático entró en crisis, todavía se ahondaron más las diferencias. Tenían que competir con otros productos que se realizaban y emitían en color y que en lugar de usar decorados mostraban interiores naturales y con multitud de exteriores.

Por otra parte, su temática también generaba menor interés y, por tanto, menos rentabilidad económica. En el marco de la dictadura proliferaron temas dirigidos hacia el puro entretenimiento basándose en el humor, la presentación de tipos y, en algunos casos, al terror. Pero en este momento, la calidad que podían aportar las adaptaciones de obras literarias se ajustaban más a los gustos y expectativas de la audiencia. Los originales seriados quedaron como un formato en segundo plano con ausencia de renovación estética. Con todo, fue un formato que no sólo no llegó a desaparecer sino que marcó la tendencia de la ficción que después se recuperó en los años noventa.

Los originales seriados sin continuidad narrativa empezaron a disminuir su presencia en estos años hasta su desaparición total siendo un formato escaso y caduco que repetía la fórmula de las series de tipos. Es el caso de *Mujeres insólitas* (1977) escrita por José López Rubio, en la que cada uno de sus ocho episodios de emisión semanal versaba sobre una mujer célebre (Cleopatra, Inés de Castro o Ana Bolena entre otras). La diferencia que presentaban con las de la anterior etapa era la mayor duración de los episodios. Llegaban a superar la hora de argumento, en concreto llegaban a los setenta minutos. Otra serie que imitaba modelos de antaño fue *Que usted lo mate bien* (1979) formada por trece guiones de media hora escritos por Juan José Alonso Millán y que representaban en clave de humor diferentes tipos de asesinatos.

El modelo seriado con continuidad narrativa fue el que mantuvo la relativa vigencia del formato con series como *El señor Villanueva y su gente* (1979) escrita por Víctor Ruiz de Iriarte y emitida con carácter semanal en trece episodios de media hora. Trataba de los problemas cotidianos de una familia.

3. 4. La implantación de la producción seriada como modelo de fabricación industrial (1982-1989)

En el marco histórico, se abre una etapa que Tusell (1998: 811) no duda en definir como de auténtica consolidación de una democracia de corte euro-occiden-

tal perfectamente homologable a cualquier otro país así definido. Comenzaba una larga etapa de gobierno socialdemócrata en que se debería enfrentar a tres problemas de envergadura: conseguir la integración europea, resolver la crítica situación económica, y dar el impulso definitivo al Estado de las Autonomías. En el apartado económico se presentaron ajustes económicos duros con intentos de reducción de la inflación sacrificando el empleo, con cierres y despidos masivos, alta tasa de paro, elevación de los tipos de interés y medidas acompañadas de una gran presión fiscal.

En lo que respecta al marco televisivo, lo acontecido en la televisión española durante estos años es fiel reflejo de lo acaecido en el contexto europeo aquejado por la crisis de las televisiones públicas frente al aluvión de las privadas. Bethencourt (1985: 1-8) señala los aspectos claves de la situación:

- ▶ Por un lado, un proceso de descentralización regional y local de las estructuras audiovisuales;
- ▶ en paralelo, una internacionalización de los medios propiciada por el desarrollo de tecnologías como los satélites;
- ▶ y un pronunciado entorno competitivo en la guerra de audiencias en detrimento del carácter público del medio. En España surgieron primero las televisiones autonómicas e inmediatamente las privadas aunque ya en los noventa.

La ficción predominante en TVE en este período fue generalmente de producción externa y en soporte cinematográfico pensando en su rentabilización comercial a través de las diferentes ventanas de explotación y sin descartar la exportación. Por lo que respecta a las producciones en soporte electrónico, comenzaron a entenderse como un tipo de producción competitiva pero de bajo coste y con contenidos muy domésticos, puesto que eran muy específicos de la sociedad española (Herrero y García Serrano, 1987: 9).

La adquisición de los equipos electrónicos de cara a la celebración del Mundial de fútbol de 1982 permitió una renovación tecnológica de los equipos de vídeo con los que se producían este tipo de espacios. Nuevos modelos ENG de $\frac{3}{4}$ de pulgada y de 1 pulgada que, por su ligereza, permitían el rodaje en exteriores con mayores facilidades para la realización de los ajustes como la aparición del *plumbicon*, el control automático del balance de blancos y la operación con el foco y el zoom (Bethencourt, 1993: 21). Con ellos se produjo una maduración de técnicas de grabación por bloques (posibilidad de inserto de audio y vídeo con

Tabla 5. Series originales de TVE en soporte electrónico entre 1982 y 1989

Título	Año	Autor	Trama Con/Sin continuidad narrativa	Duración Homogénea/ No homogénea	Periodicidad	Remediación	Formato de producción
<i>Un encargo original</i>	1982	José M ^a Rincón	Sin	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Lecciones de tocador</i>	1983	Jesús Yagüe/Arturo Rubial	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Cosas de dos</i>	1984	Jorge Díaz	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Platos rotos</i>	1985	C. Serrano/Joaquín Oristrell	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>Media Naranja</i>	1985	Rosa Montero	Con	H		Teatral-Cinematográfica	Con montaje
<i>Tristeza de amor</i>	1986	Eduardo Mallorquí	Con	H	Semanal	Teatral-Cinematográfica	Con montaje
<i>Clase media</i>	1986	José M ^a Rincón	Con	H	Semanal	Teatral-Cinematográfica	Con montaje
<i>Recuerda cuando</i>	1987	Adolfo Marsillach	Con	H	Semanal	Teatral	Con montaje
<i>El mar y el tiempo</i>	1987	Fernando Fernán Gómez	Con	H	Semanal	Teatral-Cinematográfica	Con montaje
<i>El olivar de Atocha</i>	1989	Lola Salvador	Con	H	Semanal	Teatral-Cinematográfica	Con montaje
<i>Séptimo cielo</i>	1989	Joaquín Oristrell	Con	H	Semanal	Teatral-Cinematográfica	Con montaje

Fuente. Elaboración propia

ajuste preciso del punto gracias al código de tiempo). Este aspecto favoreció el trabajo de producción y realización en estos espacios avanzando un paso hacia el tratamiento cinematográfico desde el punto de vista estético, aunque el soporte fuera electrónico.

Un rasgo propio de esta época en la ficción en soporte electrónico es la consolidación del modelo seriado y la práctica desaparición del modelo único, reservado para contadas excepciones. También para entonces desaparecieron los originales seriados sin continuidad narrativa como ya comenzaba a ser evidente en la etapa anterior.

El modelo predominante en esta época es el de producción seriada con 13 capítulos como estándar, con tramas autoconclusivas en cada entrega y con duraciones de capítulos homogéneas entre sí (podemos encontrar de 25 minutos, 28 minutos, 30 minutos y hasta de una hora). Es más, la tendencia fue que con el paso del tiempo hubiera una mayor prevalencia de las series con capítulos de una hora como es el caso de *Tristeza de amor* (1986). Serie que reflejaba los problemas profesionales y personales del equipo técnico de una emisora de radio que se encuentra en la preparación de un nuevo programa nocturno.

4. Discusión y conclusiones

Tras la revisión de 97 títulos y analizados en su contexto temporal podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- ▶ En el proceso particular de la conformación de los originales de ficción fue clave el papel del nuevo rumbo tomado por el régimen franquista en el inicio de los años sesenta. En concreto fue significativa la llegada al Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga en 1962, con el empeño de instrumentalizar el medio para la modernización de la sociedad española y, al tiempo, para la legitimación del régimen.
- ▶ En los primeros años, desde 1956 hasta 1960, la precariedad tecnológica y la procedencia teatral de los autores tuvo como principal consecuencia la homogeneidad estilística. A partir de 1968 se puede confirmar la existencia de las dos tendencias estilísticas en la realización: la de herencia teatral y la de imitación del modo cinematográfico.
- ▶ El acercamiento al modo de hacer cinematográfico, visible especialmente desde la década de los setenta, tiene como motivo principal a la evolución tecnológica. La llegada del magnetoscopio en 1960 no afectó de manera directa a la realización puesto que sólo sirvió como mero soporte de grabación del programa en directo y sin ningún tipo de manipulación más que separar grandes bloques. Sin embargo, las mejoras introducidas en los sistemas de edición y en los magnetoscopios entre 1966 y 1968, permitieron desarrollar las posibilidades expresivas de los espacios de ficción en soporte electrónico.
- ▶ Los dramáticos en la década de los setenta experimentaron una crisis temática y de planteamientos. La audiencia estaba interesada en productos cercanos a la realidad social del momento y en el consumo de telefilmes. Los dramáticos no supieron evolucionar más allá de los personajes estereotipados, guiones poco trabajados y una realización con escasas novedades. De hecho, desde el período 1975-1982 hasta 1989, los originales seriadados se consideraron un formato de bajo coste ya que comenzaba a priorizarse la producción externa y la generación de *stock* en cine para hacer intercambios.
- ▶ El concepto de serie televisiva, aún con las referencias del serial radiofónico y del folletín decimonónico, se asentó y tomó forma con el tiempo. El período 1958-1965 se caracterizó por la indefinición formal. Muchas series

carecían de trama común y bastantes de ellas carecían de homogeneidad hasta en la propia duración de los capítulos. Con el tiempo, las series televisivas en soporte electrónico adquirieron unidad formal con las lógicas variaciones. Básicamente la unidad formal es consecuencia de la pauta narrativa entre capítulos, el predominio de las referencias estéticas y narrativas más cinematográficas (por oposición a la herencia teatral) y la homogeneidad en la duración de cada entrega.

► Desde el punto de vista de la pauta narrativa se impuso con el tiempo el formato de serie con continuidad narrativa pero con capítulos autoconclusivos. Es decir, aun manteniendo una continuidad narrativa inter-capítulos las tramas principales intra-capítulos se resuelven en cada uno de ellos. Este es el formato de original seriado de ficción en soporte electrónico más común en el último período estudiado, el que va de 1982 a 1989.

► Respecto a la frecuencia de emisión en el período inicial dada la irregularidad en las rutinas de programación, se dio algún caso de falta de periodicidad homogénea, aunque prácticamente desde los inicios de la conformación del formato, la frecuencia de programación más común en los originales seriados de ficción fue la semanal. El serial de emisión diario fue más propio de la telenovela que de los originales seriados de ficción.

En definitiva, tras la investigación se concluye que los originales televisivos en soporte electrónico conforman el origen de la ficción televisiva en España. Es el formato que recoge los primeros textos escritos específicamente para televisión y son, junto a los teleteatros y las telenovelas, el punto de partida del género de ficción, perdurando hasta la fecha a diferencia del resto de formatos.

5. Referencias

- ÁLVAREZ, R. (2012): 'Tensiones de la narrativa serial en el nuevo sistema mediático', en *Anàlisi*, Monogràfic Audiovisual 2.0, pp. 33-47.
- BARROSO, J. y RODRÍGUEZ TRANCHE, R. (coord.) (1996): 'Historia de la televisión en España 1956-1996', en *Archivos de la Filmoteca*, nº 23.
- BETHENCOURT, T. (1985): 'Últimas tendencias audiovisuales', en *Unidad Didáctica*, nº 74. Madrid: IORTV.
- BETHENCOURT, T. (1993): 'Los sistemas avanzados de televisión' (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense.
- BIESCAS, J. A, TUÑÓN DE LARA, M. (1981): *España bajo la dictadura franquista (1939- 1975)*. Barcelona: Labor.

- ▶ BOLTER, J. D. y GRUSIN, R. (1999): *Remediation: Understanding new media*. Massachusetts: MIT Press.
- ▶ BUONANNO, M. (2008): *Age of television: experiences and theories*. Bristol: Intellect Books.
- ▶ CALABRESE, O. (1989): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- ▶ CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1999): *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- ▶ CASETTI, F. y ODIN (1990): 'De la paléo a la néo-televisión', en *Communications*, París, Seuil, n° 51, pp. 9-26.
- ▶ CASTILLO, A. M. (2013): 'Ficción audiovisual e identidad en las redes sociales', en VILCHES, L.: *Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT, en Europa e Iberoamérica*. Barcelona: Gedisa.
- ▶ DARLEY, A. (2002): *Cultura Visual Digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- ▶ DIEGO, P. (2010): *La ficción en la pequeña pantalla. 50 años de series en España*. Pamplona: Eunsa.
- ▶ ECO, U. (1983): *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen/de la Flor.
- ▶ ELLIS, J. (2007): 'Is it possible to construct a canon of television programmes? Immanent reading versus textual-historicism', en WHEATLEY, H. (Ed.): *Re-viewing television history. Critical issues in television historiography*, pp.15-26. New York: I.B. Tauris.
- ▶ FISKE, J. (2010): *Introduction to Communication Studies*. Bristol: Taylor & Francis.
- ▶ FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1997): *España: 1808-1996: el desafío de la modernidad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ▶ GARCÍA DE CASTRO, M. (2002): *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- ▶ GARCÍA DE CASTRO, M. (2003): 'Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000', en *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, n°14, pp. 151-167. Consultado en línea desde: <http://www.ehu.es/zer/es/hemeroteca/articulo/Propiedades-de-la-hegemonia-de-la-ficcin-televisiva-domstica-en-Espana-entre-1995-2000/198>
- ▶ GARCÍA DE CASTRO, M. (2008): 'Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas', en *Comunicar*, n° 30. Consultado en línea desde: <http://www.revis-tacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=30&articulo=30-2008-23>
- ▶ GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1980): *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ▶ GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989): 'Las series televisivas: una tipología', en JIMÉNEZ LOSANTOS, E; y SÁNCHEZ BIOSCA, V. (Eds): *El relato electrónico*, pp.35-53. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

- ▶ GUERRERO, J. (1996): 'Natividad y réquiem de un lenguaje dramático', en *Archivos de la Filmoteca*, nº 23, pp.31-39.
- ▶ HERRERO, R. y GARCÍA SERRANO, F. (1987): *Los procesos de producción de series argumentales*. Madrid: RTVE.
- ▶ IMBERT, G., (2008): *El transformismo televisivo*, Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- ▶ JENKINS, H. (2008): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ▶ KRIPPENDORF, K. (1990): *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- ▶ LÓPEZ, P. A. (1996): 'Ha nacido una estrella', en *Archivos de la Filmoteca*, nº 23, pp. 16-29.
- ▶ MATTELART, A. (1991): *La publicidad*. Barcelona: Paidós.
- ▶ MENDIBÍL, A. (2001): *Narciso Ibáñez Serrador presenta...* Valencia: Fundació Municipal de Cine.
- ▶ MORAGAS, M. (1981): *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ▶ PRADO, E. y FRANQUET, R. (1998): 'Convergencia digital en el paraíso tecnológica: claroscuros de una revolución', en *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, nº 4, pp.15-40.
- ▶ PROULX, M. y SHEPATIN, S. (2012): *Social TV: How marketers can reach and engage audiences by connecting television to the web, social media and mobile*. Hoboken, N.J.: John Wiley&Sons.
- ▶ Radiotelevisión Española (1978). *Informe 1978*. Madrid: RTVE.
- ▶ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995): *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- ▶ SCOLARI, C. (2008): *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- ▶ TAYLOR, S. J. y BOGDAN, R. (1986): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Mexico: Paidós.
- ▶ TUSELL, J. (1998): *Historia de España*. Madrid: Santillana.
- ▶ TVE (1958-1959) *Telediario* (1-105).
- ▶ TVE (1960-1982) *TeleRadio* (106-2243).