

Evolución histórica de las producciones especiales de ficción de TVE (1965-1969)

*Elvira Canós Cerdá, José Martínez Sáez
y Gemma Sanchís Roca*

*Universidad CEU Cardenal Herrera, España
elcanos@uch.ceu.es - pemartinez@uch.ceu.es
gemma@uch.ceu.es*

Resumen

Con el presente trabajo se realizará un estudio de la conformación de las primeras Producciones Especiales de TVE concebidas como producciones de prestigio en el ámbito internacional. Se prestará especial atención a sus características de producción, títulos, artífices y estilo de realización. La hipótesis de partida es que tanto las temáticas como el estilo visual están condicionados por el contexto socio histórico y tecnológico de la época. La investigación se sitúa en el enfoque *textual historicism* (Ellis, 2007) y participa del método cualitativo y del método histórico. La principal técnica utilizada es la observación documental de los programas originales.

Palabras clave: Géneros, Ficción, Historia, TVE.

Historical Evolution of the Fiction Specials in TVE (1965-1969)

Abstract

In this paper a study of the formation of the early Special Productions in TVE will be held. TV productions internationally conceived as prestigious. We will focus specially in their production characteristics, their titles, and their style. We come from a hypothesis: both thematic

and visual style are conditioned by the historical and social context of the technological era. The research follows the textual approach historicism (Ellis, 2007) and goes through the qualitative method and historical method. The main technique used is the document analysis through the direct viewing of the original programs.

Keywords: History, fiction genres, TVE.

INTRODUCCIÓN

La ficción es un género que cuenta con una extensa tradición en la televisión mundial. Su relevancia reside, entre otros aspectos, en que se trata de un género determinante tanto para la legitimación social y cultural del medio como para la valoración de la consolidación de una industria televisiva (Palacio, 2001:143). En España se puede constatar su consolidación desde el quinquenio 1995-2000 con una renovación del género (García de Castro, 2008:150). Desde entonces, los productos de ficción españoles han gozado de la aceptación de la audiencia y se han mantenido en las emisiones televisivas de una manera continua aunque no exentos de los lógicos altibajos propios de la vigencia de género.

Este crecimiento exponencial ha ido acompañado de una proliferación de publicaciones sobre la ficción autóctona¹ que contrasta en gran medida con la existencia de ciertos vacíos en lo que respecta a la presencia de investigaciones científicas que clarifiquen en profundidad la trayectoria de la ficción televisiva española en los años correspondientes al monopolio televisivo de TVE y, más especialmente, aquellos coincidentes con los orígenes y consolidación del medio.

La información disponible sobre la ficción televisiva española de producción propia durante la etapa de monopolio, es un *collage* formado por publicaciones de diversa índole, a las que se unen, las diferentes obras sobre historia de la televisión en España². Éstas últimas, en particular, se han convertido en recurrentes fuentes de aproximación a la ficción, pero dado su inherente carácter globalizador no ofrecen un estudio en profundidad del género y sus formatos particulares. Por otra parte, salvo excepciones³, buena parte de las publicaciones históricas sobre la televisión en nuestro país han estado próximas a la divulgación y a la anécdota (Bustamante, 2006:11) debido en gran medida a la naturaleza efímera de los programas y su carácter inasible como objeto histórico (Palacio, 2001:11-12), una situación, en parte, consecuencia de una serie

de problemas de orden práctico, comunes a la mayor parte de investigaciones históricas sobre la televisión, en cuya base se asientan como principales obstáculos, la ausencia del material audiovisual y/o la dificultad de acceso al mismo (Newcomb, 1993:124).

Estos aspectos han sido especialmente destacados en el caso español debido a la inexistencia de un archivo público de televisión lo que ha conllevado una difusión imperfecta del archivo histórico para sus auténticos titulares: los ciudadanos (García de Castro, 2006:169). No obstante, desde hace unos años, se ha facilitado el acceso a los investigadores al archivo histórico de RTVE, lo que permite ir cubriendo en parte esa laguna, aunque con la limitación de no poder extraer imágenes que faciliten estudios de carácter formal.

Con todo, el objetivo general del presente trabajo es recuperar la memoria de aquella ficción autóctona de los orígenes y consolidación de la televisión en España que es el primer eslabón de la larga historia de la ficción nacional. El género de ficción, en su manifestación televisiva, abarca diferentes formatos que han dado lugar a numerosas horas de programación. Estudiarlos en su totalidad y de forma exhaustiva resulta de todo punto inabarcable, de ahí que se proceda a la acotación del objeto de estudio. Así, **determinamos como objeto de estudio las Producciones Especiales realizadas por TVE entre 1965 y 1969.**

La aparición de estas producciones fue más tardía que la del resto de los dramáticos realizados en estudio (los teleteatros, las novelas seriadas y los originales únicos y seriados) presentes desde los primeros de años de emisiones regulares. A pesar de ello, su relevancia es notoria por diversas razones. Nacen en un momento de expansión y madurez del medio propiciado por la inauguración del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey (Barroso & Tranche, 1996) en un período que algunos autores han llamado “la edad de oro” de la televisión donde los programas de ficción constituyen el epicentro de la televisión en España (Palacio, 2001:146). Su creación no está determinada por la necesidad de dotar de contenidos las horas de emisión, para ello ya se cuenta con otros formatos dramáticos, sino que son la respuesta a una necesidad meditada y pensada dentro de un entorno político concreto que busca concebir producciones de calidad que mejoren la imagen de España en el entorno internacional. Estas producciones de mayor calado, desde el punto de vista de la producción y la realización, no pueden concebirse presuntamente como productos seriados sino que están casi obligadas a

ser un formato de emisión única. Son, pues, la antesala de las futuras películas para televisión o *TV Movies*.

El abanico temporal escogido, 1965-1969, se encuentra integrado en una de las etapas de la historia de la televisión en España propuesta por Jaime Barroso García y Rafael Rodríguez Tranche (1996) que recoge la mayor expansión del medio y de los formatos de ficción (1964-1975). Para su elaboración los autores combinan una doble perspectiva, por una parte, las pautas técnico-expresivas que son caracterizadoras de la producción televisiva y, por otra, los factores políticos y sociales que han condicionado la producción en cada momento. Dentro de ella hemos escogido concretamente desde el nacimiento de la primera producción de este tipo en 1965, hasta 1969, año clave en el que ya se aprecia una nueva dirección tanto de estas primeras producciones como de la ficción en general. Por un lado, finaliza el mandato de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo, y por otro, se produce el salto a las producciones cinematográficas con todos los cambios en la producción y realización que ello conlleva incluyendo el inicio de la crisis de los dramáticos en estudio.

Los objetivos específicos que se pretenden son los siguientes:

1. Realizar un recorrido sobre las Producciones Especiales de TVE entre 1965 y 1969 para conocer la evolución del género atendiendo a sus circunstancias socio-históricas y tecnológicas propias del medio televisivo.
2. Estudiar su conformación atendiendo sus principales rasgos de producción, títulos, artífices, temáticas y rasgos visuales y estilísticos principales.

1. DELIMITACIÓN CONCEPTUAL

1.1. Género y formato

Abordar una definición del concepto de género resulta dificultoso debido a sus diferentes significados y a los numerosos usos analíticos que puede adquirir (Neale, 2008:3). Este concepto ha estado ligado a la noción de criterio de clasificación y agrupación de textos literarios, así como de marco de referencia y expectativas para escritores y público y así se ha traspasado del ámbito literario a otros medios.

Tomando como punto de partida el ámbito de la teoría moderna de los géneros literarios, partimos de Tzvetan Todorov y su definición de

género como “codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (Todorov, 1988:34). En el ámbito de la comunicación de masas, Mauro Wolf define el género a partir de parecidas premisas:

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

Vemos que al hablar de modo de comunicación, el propio término “comunicación” ya alude a la presencia de un discurso y a la participación de un emisor y un receptor/es así como a la existencia de la competencia genérica en una sociedad determinada. En el caso particular de la televisión, el concepto género sirve para facilitar el proceso discursivo, la comunicación entre un emisor y una pluralidad de receptores. En esa línea, Barroso define el género en televisión como “cada uno de los grandes grupos en que pueden clasificarse los programas en razón de su contenido temático o el público al que están dirigidos” (Barroso, 1996:199). El establecimiento de categorías o tipos de programas facilita al receptor la orientación frente a la diversidad de discursos televisivos favoreciendo la rápida identificación del producto de su interés. Por su parte, al emisor le permite producir sus textos basándose en esos modelos configurados por la propia sociedad y de cuyos gustos son reflejo directo. Una vez reconocido y legitimado, el género establece como señala Bettetini “un sólido puente de unión entre la producción del sentido del emiteinte y las expectativas, las presuposiciones, las predisposiciones del receptor” (Bettetini, 1986:175). Por eso, desde el inicio de la televisión, las programaciones se organizaron tomando como base las segmentaciones de géneros heredados en su mayoría del medio radiofónico, cinematográfico y de la literatura popular que ya contaban con cierto conocimiento por parte de los destinatarios, ejemplificando a la perfección el concepto de mediación de Bolter y Grusin (1999).

Pero el género en el medio televisivo no puede entenderse sin tener en cuenta además las características particulares del discurso televisivo (Castañares, 1997). Para Cebrián Herreros los elementos exclusivos de la televisión como medio diferenciado del cine son la emisión en directo

y la programación. Para este autor la televisión es “un conjunto de programas unidos o vinculados de alguna forma unos con otros con un ritmo propio y con unas leyes específicas que no coinciden con ningún otro medio” (Cebrián, 1978:163). En ese sentido, el producto televisivo no puede entenderse sin tener en cuenta la relación con la programación en la que se halla inmerso, la lógica de la misma y la estructuración de los programas en la parrilla (Fernández Blanco, 2004:137).

A través de la programación se determina la forma en que el producto llega al receptor y por tanto será un condicionante clave en la conformación de los diferentes productos. Es, precisamente, esa importancia del rasgo formal lo que introduce el concepto de formato que en el medio televisivo resulta inseparable del concepto de género e incluso llega a adquirir una mayor entidad que éste último. Como apunta Gloria Saló (2003:13), no existe una única definición aceptada de forma oficial. Jaime Barroso (1996:195) entiende por formato la materialización concreta del género en la programación y según Turner (2008:7) el formato es utilizado por el emisor o los productores a la hora de elaborar los productos televisivos en función de una serie de condicionantes como -el lugar que va a ocupar dentro de la programación, a qué audiencia va estar dirigido, su duración, qué programas le anteceden y preceden, ritmo, etc.- que afectarán de lleno a la forma que tomará un contenido determinado.

Para este autor, el género es la categoría más amplia, la más inclusiva y puede ser utilizada para describir programas que usan un número de formatos relacionados. Desde esa concepción, en televisión, el género se utiliza como descriptor de un contenido fácilmente reconocible para el espectador y es el formato el que organiza las variaciones de este contenido de acuerdo a distintas variables como la hibridación característica del medio televisivo, aspectos relativos a la comercialización o a la propia producción (soporte, forma de grabación, número de decorados, etc.). En definitiva, determinará la forma final que adquirirá en una programación concreta y su posterior emisión. Establecer categorías de los géneros y formatos que sean aceptadas de una manera universal es muy complejo debido al carácter evolutivo y dinámico que acompaña al género y al propio medio televisivo, de ahí que nos encontremos infinidad de clasificaciones distintas de los géneros televisivos y formatos, cada cual con sus particularidades. De hecho, José Martínez Sáez (2008:53-86) hace una recopilación de más de diez diferentes tipologías elaboradas por distintos autores a

las que añade un comentario crítico de los criterios de clasificación empleados aportando, además, una tipología propia. Nuestro objetivo no es realizar una tipología de géneros televisivos sino aproximarnos al género de ficción y sus diferentes formatos, así pues, no nos detendremos en un análisis de las diferentes tipologías o en la idoneidad de sus criterios de clasificación, sino en observar que en su gran mayoría, todas las tipologías recogen el género de ficción como categoría.

1.2. El género de ficción en televisión

En televisión se emplea el término ficción para contraponerlo al mundo de la realidad o la no ficción (Fernández Blanco, 2004:181), una división que, según José Ángel Cortés, agrupa por un lado a los programas más relacionados con la información, con el mundo del periodismo y las variedades o espectáculo, frente a aquellos cuya finalidad es la recreación dramática de la realidad o de lo imaginario (Cortés, 1999:152). Jaime Barroso describe la categoría genérica de *Ficción y largometrajes* como “reconstrucciones o representaciones dialogadas o dramáticas, interpretadas por actores, que recrean o reconstruyen unos hechos históricos o producto de la imaginación del autor” (1996:216). Esa concepción de la ficción es igualmente deudora del sentido aristotélico de imitación dramática entendiendo ésta, como la que se produce cuando “todos los mimetizados, en cuanto a tales, se presentan como seres que actúan y obran” (...) de ahí que algunos llamen a sus obras dramas, porque imitan a personas que obran” (Aristóteles, en González, 1991:63).

Esta acepción heredada del teatro ha sido adoptada por la televisión en la que, como señala Virginia Guarinós (1992:12-14), los términos drama y dramático se utilizan como sinónimo de argumental de ficción en oposición a informativos, documentales o de variedades. En los primeros años del medio se utilizaba el encabezamiento genérico de *Dramáticos* para hacer referencia a aquellos programas basados específicamente en una ficción narrativa creada por un autor que requería de una puesta en escena. En este sentido, Faus Belau refleja como en los primeros años de la historia de la televisión mundial (aplicable también en TVE), bajo el epígrafe de espacios dramáticos se hacía referencia “exclusivamente, a la representación en los estudios y su retransmisión -en directo, naturalmente- de dramas teatrales y comedias más o menos ligeras” (Faus, 1995:210). De hecho, este aspecto queda claramente reflejado en el monográfico *18 de TVE* escrito por José María Baget en el cual se explicaba cómo:

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

En la actualidad, el término dramático se utiliza en menor medida que el de ficción, al contrario que en los años estudiados, pero ambos hacen referencia al mismo contenido, es decir, la representación de una acción a través de personajes. A lo largo del presente trabajo utilizaremos indistintamente el término ficción y dramático para hacer referencia de manera amplia a la categoría genérica y será a partir del formato lo que nos permitirá diferenciar los productos de ficción.

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

2. METODOLOGÍA

La investigación se adscribe dentro del paradigma fenomenológico (Taylor & Bogdan, 1986) puesto que busca reconstruir, desde una perspectiva holística, la conformación y la evolución de los rasgos de las primeras Producciones Especiales de ficción producidas por TVE. Den-

tro de los estudios sobre televisión sigue concretamente 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 puede interpretar correctamente estos fenómenos atendiendo uno de sus elementos, si no se relaciona con el contexto y que el fenómeno no es aislable de un doble contexto: el social en general y el que hace referencia al ecosistema comunicativo en el que queda inserto. En ese sentido, la investigación participa del método cualitativo y del método histórico. Los objetivos propuestos reclaman el uso del método cualitativo, propio del paradigma fenomenológico, que nos permita conocer en profundidad los rasgos de estas producciones. Por otro lado, se hará uso del método histórico que nos permitirá 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 distintos tipos de fuentes: las bibliográficas, prensa, y las audiovisuales. Éstas últimas conformadas por los programas de televisión originales, han sido de gran valor puesto que se trata de fuentes primarias a las que se ha recurrido, en la medida de lo posible, como base principal de la investigación. Se ha procedido igualmente a la revisión de 251 números de la revista *Tele-Radio* (1960-1983)⁴ en la que se recogen tanto información relativa a la programación y a programas así como entrevistas a sus artífices.

3. MARCO HISTÓRICO Y TELEVISIVO

En el año del nacimiento de la televisión en nuestro país, 1956, el régimen franquista continuaba en alza pero también fue un año de crisis económica y social que adentró a la dictadura hacia un debilitamiento progresivo (Biescas & Tuñón de Lara, 1985:266). Esta coyuntura puso en marcha una transformación ideológica en la que el inmovilismo de los años 40 y 50 dió paso a una racionalización de los aparatos del Estado, para influenciar a la población en nombre de valores tangibles (la estabilidad, el bienestar, el consumo...). Se inició una nueva política económi-

ca con la implantación en 1959 del Plan de Estabilización y la entrada en el Mercado Común en 1962.

Ambos aspectos obligaban a exportar una imagen al exterior homologable al resto de países a pesar de que internamente las voces discordantes no dejaban de aumentar. Para ello se produjo en ese mismo año un cambio de gobierno con un aumento de los tecnócratas cuyas acciones como la aplicación de los tres Planes de Desarrollo⁵ produjeron una liberación en el plano económico acompañada de un proceso de desideologización política y no la esperada liberación político-cultural (García Jiménez, 1980:194-195). Estos dos aspectos serán los más representativos del camino del Régimen a partir de entonces y todo ello desembocará en el ecuador de la década de los 60 en un período de bonanza económica donde la ausencia de libertad cultural y política generará un aumento de malestar y conflictividad social representativo de la contradicción entre una sociedad que se va modernizando poco a poco y su existencia dentro del marco de un régimen dictatorial y no democrático (Fusi & Palafox, 1997:317).

En todo este proceso, la televisión pasa de ser un objeto de prestigio social en los primeros años a convertirse en el instrumento de ocio de la mayoría de los españoles. De hecho, en 1960, sólo el 1% de los hogares dispone de televisión y en seis años, el porcentaje es de un 32% (Foessa, en Biescas & Tuñón de Lara, 1985:393). En estos años se asiste a la expansión y desarrollo de TVE en todos sus niveles: técnico, expresivo y socio-cultural y su conversión en un servicio nacional otorgó la posibilidad de ofrecer un mensaje unilateral con una imagen irreprochable y una coherencia total en los comunicados tanto en las noticias como en las propuestas tele-míticas de los protagonistas heroicos de las series americanas que se emitían en la programación (Vázquez Montalbán, 1973:63).

En este aspecto cabe destacar la concepción y el uso que le dieron al medio marcando las líneas de acción que fueron claves para su expansión el responsable del Ministerio de Información y Turismo, Manuel Fraga (1962-1969) y el Director General de Radiodifusión, Jesús Aparicio Bernal (1964-1969). Entre sus principales aportaciones destaca 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, la creación de la Segunda Cadena en 1966 y la creación de la red nacional de Teleclubs con el fin de trasladar la cultura popular a aquellas zonas más necesitadas, aunque la finalidad de los mismos se aproximaba más al ámbito político que al educativo (García Jiménez,

1980:364). No obstante, en lo referente a nuestro objeto de estudio, una de las acciones más relevantes fue la de iniciar y potenciar la expansión internacional de TVE que se tradujo en una continua y exitosa participación en festivales internacionales de televisión (en los apartados de ficción y musicales) y en el intercambio y exportación de programas a otros países. La tecnología también jugó un papel importante en el logro de ese objetivo. El arranque de las nuevas instalaciones supuso una mejora en la puesta en escena y en el trabajo de realización. En este último aspecto, el desarrollo de los sistemas de montaje con el magnetoscopio de dos pulgadas emulando la forma de trabajo cinematográfico permitió introducir saltos espacio-temporales en las narraciones y abrió el camino para el despegue de este tipo de producciones únicas que aprovecharán al máximo ese recurso como rasgo definitorio.

4. LAS PRODUCCIONES ESPECIALES EN TVE

A mediados de los sesenta, los diferentes formatos de ficción presentaban continuidad respecto a los ya existentes en los años iniciales: los teleteatros, las novelas seriadas y los originales escritos específicamente para televisión tanto únicos como seriados. En el desarrollo de los espacios de ficción de producción propia y, de manera más notoria, en el caso de las producciones especiales, se aprecia claramente la influencia del contexto histórico en su vertiente política. El crecimiento y la expansión de la televisión se convirtieron en una de las metas a llevar a cabo dentro de la aplicación de los Planes de Desarrollo. Así, en la Memoria del II Plan de se especificaban los siguientes objetivos a llevar a cabo (Vázquez Montalbán, 1973:64):

1. mejorar de los medios de producción para facilitar la internacionalización de los programas.
2. fomentar el interés de los países árabes y latinoamericanos por los programas españoles.
3. iniciar la comercialización y el intercambio de programas con otros países.

La primera medida en materializarse para la consecución de los mismos fue la creación del Servicio de Programas para el Exterior⁶ en 1965. Con ello se pretendía establecer las líneas básicas de los programas que iban a representar a España en los diferentes festivales internacionales de televisión y su cometido principal versaba en la atención a la

política general de intercambio y la posibilidad de exportación de programas de radio y televisión para poder competir con las grandes productoras y distribuidoras extranjeras de programas de Televisión (*Ezcurra, 1966*). *El foco principal para dar respuesta a estas necesidades se dirigió tanto a los programas musicales como a los dramáticos. En el caso de éstos últimos, los programas destinados a esos eventos de prestigio evidentemente iban a ser distintos de los emitidos de forma cotidiana en las pantallas españolas, tanto en lo relativo al estándar de producción (mayor asignación de presupuestos), como en la temática, más aperturista. En ese sentido se les concedía “cierta bula presupuestaria en lo económico y en lo ideológico”* (Vázquez Montalbán, 1973:66) y para los creadores y realizadores eran programas que permitían cierta experimentación, diferentes a los programas de ficción habituales.

Los primeros programas premiados fueron producciones realizadas en soporte electrónico y, a partir de 1969, la mayor parte de la producción para los festivales se realizó en soporte cinematográfico siguiendo la tendencia que afectó de pleno a todos los formatos dramáticos fuera ya de nuestro marco temporal de estudio.

El primer espacio dramático de TVE en ser premiado con una mención especial en el Festival de Montecarlo en 1965 fue *El último reloj* (1965) escrito y realizado por Narciso Ibáñez Serrador. Era la adaptación para televisión del relato de Edgar Allan Poe, “El corazón delator” y estaba interpretada por Narciso Ibáñez Menta y Manuel Galiana. Formaba parte de la serie *Tras la puerta cerrada* (1965) y es un ejemplo de la forma de trabajo de Narciso Ibáñez Serrador en estos programas, ya que todos fueron episodios pertenecientes a alguna de sus series emitidas en la programación de TVE.

Al tratarse de series de capítulos autoconclusivos, cada uno de ellos se podía concebir como una unidad independiente que sólo conservaba en común con el resto la temática, en la mayor parte de los casos, de terror, suspense o ciencia-ficción. No obstante, uno de ellos siempre contaba con unas condiciones de producción especiales que después le permitía concursar en el extranjero y, por lo general, solía tratarse del episodio que cerraba la temporada de la serie. Curiosamente, estos programas en concreto, no presentaban historias de terror como en el resto de la serie sino lo que Narciso Ibáñez denominaba “historias para pensar” una crítica a la cada vez mayor insensibilidad existente en la sociedad e incluso presentaban un genérico diferente al habitual de la serie.

El último reloj (1965) tenía una duración de 78 minutos y estaba grabado en soporte electrónico de 2 pulgadas. Como todas las producciones de esos años estaba realizado en estudio, recreando tres espacios: el mercado (un exterior), la relojería y la trastienda de la misma, aunque presentaba unas condiciones de realización alejadas de lo que se acostumbraba a hacer en los dramáticos habituales. Dichas condiciones se basaban en el trabajo con la disposición del decorado, tapando en ocasiones la cámara para permitir la realización de planos contraplanos al carecer de las posibilidades de montaje del cine. Se grabó en tres bloques que tuvieron que ser editados en París, pues en 1964 TVE carecía de cortadora-empalmadora para proceder al montaje en este soporte (Palacio, 2001:149) algo impensable para un programa de emisión semanal.

La siguiente producción premiada fue *NN23* (1965) y obtuvo el Premio a la Juventud en el Certamen Internacional de Televisión de Berlín en 1965. Tenía una duración de 61 minutos y formaba parte de la serie *Mañana puede ser verdad* (1965) de Narciso Ibáñez Serrador y en este caso, era un guión original escrito para televisión por Luis Peñafiel (pseudónimo de Narciso Ibáñez para sus trabajos como escritor). La producción era más compleja que la anterior, puesto que contaba con mayor número de decorados (9 diferentes) y personajes (23). La historia se alejaba del terror y el misterio y trataba sobre la deshumanización y la falta de libertades del individuo en una sociedad dominada por la técnica y con un exceso de culto a la ciencia. Enmarcada en una ciudad indeterminada en tiempo futuro, el personaje principal era NN23 -interpretado por Narciso Ibáñez Menta- el último poeta que existía en la tierra y de los pocos habitantes que todavía tenía permitido tener un libro, objeto prohibido por el Estado. Estaba exento también del uso del tele-encéfalo, un instrumento destinado a divertir, entretener, impedir las conversaciones y a no pensar. A petición del Consejo Mundial de Naciones, NN23 deberá hacerse con el gobierno mundial, con el fin de conseguir hacer feliz a más del 85% de la población mediante la poesía y así salvar a la humanidad de la amenaza de una invasión extraterrestre. Finalmente, cuando el peligro de dicha invasión ha pasado, será considerado usurpador y eliminado para evitar que pueda hacer felices a las personas.

Se recreó completamente en estudio, aunque algunas de las partes aludían a la humanidad y a la vida en las ciudades, algo difícil de ilustrar sin planos que lo mostraran, teniendo en cuenta su realización en estudio y el soporte de dos pulgadas. La solución por la que optó Narciso Ibáñez

Serrador fue la de recurrir a dibujos representativos de la realidad que se quería mostrar acompañados de la voz en *off* de un narrador (la del propio Ibáñez Serrador) y música que introducía la situación y el contexto general de la historia.

En 1967, nuevamente con realización de Narciso Ibáñez Serrador, se obtiene la “Ninfa de Oro” en el Festival de Montecarlo al mejor guión original por *El Asfalto* (1966), escrita en esta ocasión por Carlos Buiza. La Asociación Católica Internacional de Radio y Televisión (UNDA) le otorgó también su primer premio de acuerdo a los altos valores morales que manifestaba el programa. Interpretada de nuevo por Narciso Ibáñez Menta, tenía una duración de 28 minutos y fue el último episodio de la serie *Historias para no dormir* de esa temporada.

Los decorados estaban inspirados en los dibujos de Antonio Mingote y, posteriormente, se utilizaron en *Historias de la Frivolidad* (1967). La deshumanización de la sociedad y la falta de solidaridad en el mundo que permite a un hombre hundirse en el asfalto de una ciudad cualquiera, olvidado por demasiados transeúntes preocupados por sus problemas, es lo que vendría a significar esta historia. Diferentes dibujos van transmitiendo y reforzando la sensación de agobio del protagonista, cada vez más atrapado y también permiten mostrar el paso del tiempo. Tal y como ya había ocurrido en *NN23*, Ibáñez Serrador dio un paso más en el uso de decorados, no naturalistas, poco realistas pero sin embargo verosímiles con el planteamiento de la historia. Esta forma de tratar el tema es, sin duda, lo más destacado de esta producción, por encima incluso de la realización que seguía estando cuidada, al igual que el tratamiento sonoro como todas sus producciones.

También en 1967, al margen de los trabajos de Narciso Ibáñez Serrador, la producción *Un mundo sin luz* (1967) de cincuenta minutos de duración, obtuvo la Placa de Oro en el IV Certamen Internacional de Televisión de Berlín. Sobre una novela de Carlos Buiza del mismo título, Alfredo Muñiz elaboró el guión y el encargado de su realización fue Pedro Amalio López. De nuevo el tema de la ciencia ficción volvía a aflorar en este tipo de producción única con destino a los festivales, tratando un tema que presentaba de manera simbólica una crítica al egoísmo y la intolerancia en un mundo deshumanizado. Contaba la historia de Esteban Fecnic, un comandante de aviación que al despertar una mañana observa que no se hace de día al ir a trabajar, reina la oscuridad. A través de los periódicos, Fecnic tiene noticia del clima bélico mundial existente, con

amenazas de guerra nuclear y en pleno vuelo recibe una comunicación en la que se les advierte de la existencia de un eclipse duradero en toda la tierra y de la desaparición de todos los niños menores de 10 años. El vuelo de Fecnic es obligado a aterrizar en el aeropuerto más cercano y allí el comandante encuentra al último niño que queda en la tierra y que resulta ser su “yo” infantil. A través del mismo, conocerá la única manera de salvar al resto de niños: sólo si existe un hombre que respete y comprenda a la infancia los extraterrestres ayudarán a la humanidad a traer de vuelta a los niños. El papel del comandante Fecnic estaba interpretado por Fernando Guillen y, junto a él, completaban el reparto Rosa L. Gorostegui, Marisa Paredes, Manuel Torremocha, Pedro Luís León y Agustín González. El reparto no era muy numeroso, aunque sí que se contaba con un elevado número de extras en las escenas en las que aparecen los niños.

Presentaba diversidad de espacios, tanto interiores, como exteriores, todos ellos recreados en el estudio: el interior de la casa, la calle, la cabina de un avión, el interior de éste o la torre de control, entre otros. El hecho de tratarse de soporte de dos pulgadas hace que esta variedad de espacios sea un aspecto a destacar, debido a que en ese momento todavía no se contaba con la edición electrónica y el corte se hacía de forma mecánica, lo que complicaba el proceso de montaje en gran medida al tener que realizar un corte físico de la cinta en cada cambio de escenario. Fue grabada cuatro cámaras, una más de las que se solían utilizar en los espacios de ficción destinados a la emisión habitual y, posteriormente, *kinescopada* para llevarla al festival⁷, dado que le otorgaba un aspecto visual mucho más próximo al cine que al vídeo. A diferencia de los programas anteriores de Narciso Ibáñez Serrador, no pertenecía a ninguna serie o programa de la emisión habitual.

En 1968 llegó *El trasplante* (1968) con el premio Praga Dorada al mejor guión en el Festival de Praga de ese año. Esta realización de Narciso Ibáñez Serrador formaba parte de otro de los programas especiales dentro de *Historias para no dormir* en su segunda temporada, con un aumento en su duración con respecto a *El asfalto* (1966) llegando hasta los cincuenta y ocho minutos. Era un programa complejo, con más de veintisiete decorados, creados por Fernando Sáez, un elevado número de actores y con casi doscientos extras. Recurría a diversos *flashbacks* que presentaban de manera humorística la historia de los primeros trasplantes de diferentes partes del cuerpo y los aciertos y errores al efectuarlos. Con ello se introducían variaciones de espacio y tiempo en la narración, y

para facilitar la comprensión de la historia se recurría de nuevo a la voz en *off* de un narrador (también en este caso la del propio Narciso Ibáñez Serrador) que iba explicando e introduciendo las nuevas situaciones. Ante la imposibilidad de utilizar exteriores naturales de los lugares donde transcurría la acción, se recurría al uso de dibujos sobre los que la cámara realizaba panorámicas descriptivas que finalizaban en un *zoom in* en el lugar concreto, algo característico como hemos visto, en varias de sus realizaciones como *NN23* o *El asfalto*.

Aunque presenta partes tratadas en clave de humor, el objetivo que pretendía la historia de *El trasplante* era defender al individuo frente a la masificación, tomando como punto de partida el caso de los trasplantes de órganos. Se realizó una combinación de una historia trágica con una propuesta de dirección artística más próxima a la comedia (Mendibíl, 2001:34.). Se recuperaron decorados de cartón al igual que en *El asfalto* y los personajes, exagerados en su caracterización, cantan y bailan a modo de espectáculo de Broadway. Poco a poco se iba abandonando el tono cómico hasta llegar a un final trágico y de protesta. El protagonista de la historia se niega a trasplantarse partes del cuerpo que no necesita y ello le acarrea muchos problemas con el Ministerio de Trasplantes, pierde el trabajo y queda en la ruina. Se verá obligado a vender partes de su cuerpo para subsistir hasta que, finalmente, ya no queda más que sus ropas. Sus familiares y amigos le despiden con una manifestación silenciosa.

La complejidad en la producción y la realización repercutió también en la excepcionalidad de los tiempos de ejecución de la grabación necesitando diez días, cuando lo normal eran dos o tres días de grabación para un capítulo estándar de *Novela* o de *Historias para no dormir*. El dato viene a confirmar el cuidado especial y el consiguiente presupuesto superior en este tipo de producciones.

Otros programas de menor impacto que los anteriores, pero reconocidos también en el marco de los eventos internacionales, fueron *Una fecha señalada* (1967) y *Un nuevo rey Midas* (1968). El primero, con guión de Pedro Gil Paradela y realizado por Pilar Miró de 60 minutos de duración, se alzó con una mención especial del jurado en el Festival de Montecarlo de 1968. En este caso, había sido originariamente concebido para el Concurso Permanente de Guiones de la Primera Cadena y emitido el 20 de agosto de 1967 dentro del programa *Pequeño Estudio* (1968-1973). Por otra parte, la producción *Un nuevo rey Midas* (1968) de 41 minutos de duración, realizada en 35mm en blanco y negro con *Electro-*

nicam, obtendrá una mención especial de la UNDA en el IX Festival Internacional de Televisión de Montecarlo de 1969. Se trataba de una idea original de Carlos Buiza realizada por Pedro Amalio López, binomio que ya ganó en 1967 la Placa de Oro en Berlín para TVE con *Un mundo sin luz* (1967). No era una historia que presentara una narrativa clásica, los decorados no eran naturalistas y la puesta en escena se basaba en un juego con fondos negros e iluminación. Estaba interpretada por Julio Núñez, José Orjas, Mary Paz Pondal, Guillermo Marín, Francisco Merino, Eduardo Moreno, Tip, Valentín Tornos, Tomás Taure, Jacinto Martín, entre otros. Destacaba por el número de actores que intervenían y por su planteamiento más vanguardista en la realización.

El año 1968, además, fue el del laureado *Historias de la frivolidad* (1967), escrito por Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, este último encargado a su vez de la realización. Se trataba de una diatriba contra la censura que el régimen aireaba a los cuatro vientos en contextos internacionales. Claro que ésa era la imagen exterior, porque tras ganar la “Ninfa de Oro” del Festival de Montecarlo, la “Targa D’Argento” del MIFED de Milán, el “Premio UNDA” y “La Rosa de Oro” del Festival de Montreux, el programa se emitió en TVE en febrero del 68 aunque en horario de medianoche y con algún corte (Baget, 1993: 185). Fue la primera Producción Especial realizada en cine en su totalidad y marcó la tendencia a seguir en los siguientes años.

Se puede constatar, llegados a este punto, al hacer una revisión de las producciones realizadas y premiadas a partir de ese momento que, entre 1968-1969, se inició el proceso de transición de las producciones realizadas en vídeo al soporte cinematográfico en el marco de las Producciones Especiales. Y con ello, además, se abrió la puerta al color. Las características de estos programas, únicos, filmados y sin una agenda de emisión concreta, permitía adelantarse a la producción en color, que era en ese momento muy compleja, en soporte electrónico careciendo de estudios en Prado del Rey para adaptarse a ella en ese momento. A partir de entonces, incluso las obras de teatro servirán como base para programas destinados a festivales y rodados en soporte cine, a diferencia de lo que había ocurrido hasta la fecha donde los originales y las adaptaciones de relatos cortos o novelas habían sido la base de los guiones de este tipo de espacios.

5. CONCLUSIONES

Tras la realización del trabajo de campo y en función de los objetivos propuestos, pasamos a exponer a modo de recapitulación las conclusiones derivadas del mismo.

1. El primer objetivo formulado planteaba la realización de un recorrido sobre las Producciones Especiales de TVE entre 1965 y 1969 para conocer la evolución del género atendiendo a sus circunstancias socio-históricas y tecnológicas propias del medio televisivo. Hemos podido comprobar cómo en el proceso particular de la conformación de las Producciones Especiales de ficción es clave el papel del contexto histórico en su vertiente política con el nuevo rumbo tomado por el régimen en el inicio de los años sesenta y las diversas acciones acorde a esos postulados llevadas a cabo por Manuel Fraga y Jesús Aparicio Bernal. La creación del Servicio de Programas para el Exterior se convirtió en el motor de estas producciones ayudado por los avances en la tecnología (edición emulando el montaje cinematográfico) y en las infraestructuras. Igualmente, la experiencia de los escritores de guiones y los realizadores contribuyó a dotar de mayor ritmo a las narraciones al igual que un trabajo más cuidado de puesta en escena. Sin olvidar que, el hecho de que fuese un formato de emisión única y contara con mayor presupuesto (escenarios y actores), elevaba el estándar de producción para diferenciarlos del resto de dramáticos de la época y favorecía tanto la presencia en los festivales como el intercambio de programas con otros países. Estos aspectos determinaron igualmente su carácter más comercial con una duración y unas temáticas que diferirían de los llevados a cabo hasta entonces.
2. **El segundo objetivo** formulado planteaba el estudio de los principales rasgos de producción, títulos, artífices, temáticas y rasgos visuales y estilísticos principales.
 - a. Siguiendo las variables de caracterización de programas de Jaime Barroso (1996:213-223), podemos concluir definiendo las producciones especiales como:
 - **Producciones internas** (realizadas por la cadena como la mayor parte de programas dramáticos en los años de estudio.
 - **Producciones de emisión única**, dado que no presentaban ningún tipo de serialidad. Pese a que alguno de ellas se englobaba dentro de alguna serie (*El asfalto* o *El trasplante* en *Historias*

para no dormir) eran de tipo antología en la que lo que ofrecía unidad era la temática pero no la estructura narrativa.

- **Producciones con procedimiento de emisión grabado**, sin el uso del directo.
 - **Producciones con un soporte de producción de 2 pulgadas en blanco y negro** hasta la llegada de *Historias de la Frivolidad*.
 - **Producciones producidas en estudio** ante la imposibilidad de registrar en exteriores con el soporte 2 pulgadas y **realizadas con la técnica de realización multicámara**.
 - **Producciones con frecuencia de programación extraordinaria**.
- b. Se han detallado a lo largo del trabajo tanto los títulos como los artifices de las diferentes Producciones Especiales realizadas en los años de estudio. A partir del visionado de las mismas, nos hemos aproximado a las temáticas para comprobar que todas estaban alejadas de planteamientos realistas, que no reflejaban la realidad circundante y que recurrían a la ciencia-ficción para introducir ciertas críticas a la deshumanización de la sociedad. En ese sentido también las temáticas se adecuaron a los postulados del régimen para ofrecer una imagen de libertad y apertura hacia el exterior evitando dar muestras de la crisis social existente.
- c. Igualmente, tras el visionado hemos podido comprobar que se trataba de producciones de un estándar de producción alto, con un elevado número de actores, extras, variedad de escenarios y con un trabajo en la caracterización, el maquillaje y el vestuario muy cuidados. Todo ello se acompañaba además de historias que narrativamente favorecían la discontinuidad espacio-temporal y la grabación por bloques de corta duración unidos posteriormente en montaje, emulando el trabajo cinematográfico y ofreciendo una mayor variedad en la planificación que las aproximaba más a los estándares de producción internacional.

Notas

1. Destaca la labor de investigación del *Observatorio Eurofiction* que, desde 1996 hasta 2004, estudió de manera exhaustiva este género mediante la elaboración de informes anuales sobre el estado de la ficción en España y otros cuatro países europeos. También el Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL) desde 2005 centró su investigación hacia la comparación de la oferta de producción y programación de ficción televisiva en el ámbito nacional, regional e internacional de una decena de países del ámbito Iberoamericano, entre los que se encontraba España. Junto a estas investigaciones se encuentran otro tipo de publicaciones como los anuarios publicados por la empresa consultora GECA (Grupo de Estudios de Comunicación Audiovisual) que conformaron un completo panorama general de la oferta y el mercado de la ficción española de las últimas décadas así como, entre otras, las aportaciones de Mario García de Castro (2002) y Patricia Diego (2010), cuyos trabajos sobre la ficción televisiva se remontan a los orígenes del medio, aportando información de sus diferentes manifestaciones atendiendo a su producción y realización, hasta la actualidad. Sin embargo, el cuerpo central de sus estudios se dirige hacia series de las dos últimas décadas y, por tanto, la información relativa a los orígenes queda a modo de antecedente, exenta de un tratamiento profuso en comparación al resto de años estudiados.
2. La información relativa a la ficción de los primeros años se encuentra dispersa en monografías de la época sobre el fenómeno televisivo, publicaciones periódicas como *Tele Diario* y posteriormente, *Tele Radio*, Anuarios y publicaciones varias de TVE así como algunos libros de guiones de series de éxito, entre otras.
3. Destacan en lo que a temática de ficción se refiere, las aportaciones de José M^a Baguet Herms (1965), (1975), (1993), (1999); Jaime Barroso y Rafael R. Tranche (coord) (1996); Lorenzo Díaz (1994) y (1999); Juan Munsó (2001); Javier Ruiz del Olmo (1997); Manuel Palacio (2006), (2001), (1992) e Ignacio Rodríguez y Javier Martínez (1992).
4. *Tele Radio* desde 1965 hasta 1969, del n^o 367 al n^o 618 un total de números hasta el momento de la inauguración del Centro de Producción de Programas de Prado del Rey. La revista continuó su vida has-

ta 1983 momento a partir de cual se convirtió en una publicación interna de RTVE.

5. El Primer Plan de Desarrollo para el período 1964-1967 estuvo vigente hasta 1969 fecha en el que se aprobó el Segundo Plan. En 1972 se aprueba el Tercer Plan que desapareció en 1976 junto a su Ministerio.
6. Creado por Decreto Ley 3239/1965 de 28-10-65. Posteriormente se convirtió en el Servicio de Promoción Exterior de RTVen 1967(Orden 28-2-67) y en 1968 pasará a denominarse Gabinete de Promoción Exterior por Decreto 64/1968 de 18-1-68 (Gorostiaga, 1976:187).
7. Es este *kinescopado* el que ha permitido la conservación hoy día como testimonio de dicho programa en el Centro de Documentación de RTVE. Dato aportado por Ricardo Fernández de Latorre Jefe Unidad de Difusión, Préstamo y Conservación del Fondo Documental de TVE en la entrevista realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

Referencias Bibliográficas

- ARISTÓTELES. 1991. "La poética" en GONZÁLEZ, Ángel. (ed) **Artes poéticas**. Taurus. Madrid (España).
- BAGET HERMS, José María. 1993. **Historia de la televisión en España (1956-1975)**. Feed-back. Barcelona (España).
- BAGET HERMS, José María. 1975. **18 años de T.V.E.** Diáfora. Barcelona (España).
- BARROSO GARCÍA, Jaime y TRANCHE, Rafael Rodríguez. (coords.) 1996. "Historia de la televisión en España 1956-1996", en *Archivos de la Filmoteca*. 23/24. (España).
- BARROSO GARCÍA, Jaime. 1996. **Realización de los géneros televisivos**. Síntesis. Madrid (España).
- BETTETINI, Gianfranco. 1986. **La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva**. Cátedra. Madrid (España).
- BIESCAS FERRER, José A. y MUÑÓN DE LARA, Manuel. 1985. **España bajo la dictadura franquista. 1939-1975. Historia de España. Tomo X**. Albor. Barcelona.
- BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. 1999. **Remediation: Understanding New Media**. MIT Press. Massachusetts (EE.UU.).
- BUSTAMANTE RAMÍREZ, Enrique. 2006. **Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia**. Gedisa. Barcelona (España).

- CANÓS CERDÁ, Elvira. 2015. **Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica.** Tesis doctoral, Universidad CEU Cardenal Herrera, Valencia (España).
- CASTAÑARES BURCIO, Wenceslao. 1997. “La televisión y sus géneros: ¿Una teoría imposible?” en **Cuadernos de Información y Comunicación**, Nº 3:167-181.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano. 1978. **Introducción al lenguaje de la televisión: una perspectiva semiótica.** Pirámide. Madrid (España).
- CORTÉS LAHERA, José Ángel. 1999. **La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión.** Eunsa. Pamplona (España).
- ELLIS, John. 2007. “Is it possible to construct a canon of television programmes? Immanent reading versus textual-historicism” in WHEATLEY, Helen. (Ed.). **Re-viewing television history. Critical issues in television historiography** pp. 15-26. I.B Tauris. New York (EE.UU.).
- EZCURRA CARRILLO, Luis. *Et al.* 1996 **X años de TVE: (1956-1966).** TVE. Madrid (España).
- FAUS BELAU, Ángel. 1995 **La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión.** Eunsa. Pamplona (España).
- FERNÁNDEZ BLANCO, Elena. 2004. **La hibridación entre el discurso publicitario e informativo en el contexto de la televisión generalista.** Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid (España).
- FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jordi. 1997 **España: 1808-1996: el desafío de la modernidad.** Espasa-Calpe. Madrid (España).
- GARCÍA DE CASTRO, Mario. 2008. Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas, en **Comunicar**, Vol 25. Nº 30: 147-153. Disponible en <http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=30&articulo=30-2008-23> Consultado el 01.09.2015
- GARCÍA DE CASTRO, Mario. 2006. “TVE, patrimonio audiovisual español” en PALACIO ARRANZ, Manuel. (Ed) **Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE** pp.168-172 Instituto RTVE. Madrid (España).
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. 1980. **Radiotelevisión y política cultural en el franquismo.** Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid (España).
- GOROSTIAGA ALONSO-VILLALOBOS, Eduardo. 1976. **La radiotelevisión en España (aspectos jurídicos y derecho positivo).** Universidad de Navarra. Pamplona (España).
- GUARINOS GALÁN, Virginia. 1992. **Teatro y televisión.** Centro Andaluz de Teatro: Alfar. Sevilla (España).
- DIEGO GONZÁLEZ, Patricia. 2010. **La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España.** Eunsa. Pamplona (España).

- MARTÍNEZ SÁEZ, José. 2008. **Sistemas y procesos de la producción de cine publicitario: un análisis comparativo respecto al largometraje de ficción en sus variables esenciales**. Tesis doctoral, Universidad CEU Cardenal Herrera, Valencia (España).
- MENDIBÍL BLANCO, Álex. 2001. **Narciso Ibáñez Serrador presenta...** Fundación Municipal de Cine. Valencia (España).
- MORAGAS SPÀ, Miquel. 1981. **Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa**. Gustavo Gili. Barcelona (España).
- NEALE, Stephen. 2008. "Studying Genre" en CREEBER, Gleen (ed) **Televisión genre book**, British Film Institute. London (Gran Bretaña).
- NEWCOMB, Horace. 1993. "La creación del drama televisivo" en JENSEN, Klaus Bruhn.; JANKOWSKI, Nicholas W. (eds). **Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas** Bosch. Barcelona (España).
- PALACIO ARRANZ, Manuel. 2001 **Historia de la televisión en España**. Gedisa. Barcelona (España).
- SALÓ BENITO, Gloria. 2003. **¿Qué es eso del formato?: cómo nace y se desarrolla un programa de televisión**. Gedisa. Barcelona (España).
- TAYLOR, Steve J. y BODJAN Robert. 1986. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Paidós. México. (México).
- TVE. **Tele Radio**. 1965-1969. Nº 367 al 618.
- TODOROV, Tzvetan. 1988. "El origen de los géneros literarios" en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. (comp.) **Teoría de los géneros literarios** pp.31-48. Arco/Libros. Madrid (España).
- TURNER, Graeme. 2008. "Genre, Format and Live Televisión" pp. 6-7 en CREEBER, Gleen (ed) **Televisión genre book**, British Film Institute. London (Gran Bretaña).

Videografía

- NN 23 (Mañana puede ser verdad*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1965).
- Un mundo sin luz* (Pedro Amalio López, Primera Cadena: 1967)
- El asfalto (Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1966)
- El asfalto (Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1966)
- El trasplante (Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, Primera Cadena: 1968).