

## Notas a la programación (agosto-2006)

### 50 años de TVE

#### Televisión Española y Cine.

La televisión y el cine son los dos grandes medios audiovisuales del siglo XX. A lo largo de la historia sus relaciones pasan por distintas fases; sin embargo, y a pesar de que la práctica cotidiana de ambos medios conlleva fricciones diversas relacionadas habitualmente con la financiación de las obras filmicas legalmente establecida por la legislación española y con los derechos de antena que las películas detentan, lo cierto es que el cine y la televisión poseen una entrelazada red de intereses comunes, tanto económicos como relacionados con el desarrollo personal de los profesionales que en ellos trabajan; algo que finalmente es lo más permanente de sus ya longuevas relaciones.

Y en este marco genérico, no debe sorprender que TVE, que en el próximo mes de octubre cumple cincuenta años de emisión, se haya convertido en este tiempo en la principal productora filmica de toda la historia del audiovisual español (y, también, por cierto la principal difusora del patrimonio cinematográfico). En suma que se puede decir que todo lo que rodea a la televisión en general y a TVE en particular se convierte en un objeto mayestático si consideramos el número de horas producidas tanto en el ámbito de la ficción, del documental o de otras provincias del audiovisual como la animación, el cine científico-etnográfico, etc. De hecho, es difícil encontrar un cineasta español que no haya trabajado a la soldada de TVE; y ello hasta el punto de que podría hacerse una historia paralela del cine español con las narraciones filmicas que han sido realizadas por los cineastas más característicos de nuestra cinematografía: desde Edgar Neville, Nieves Conde y otros directores de los cuarenta y cincuenta, siguiendo por Bardem, Berlanga, Fernán Gómez y José María Forqué, por los realizadores del nuevo cine español y los diplomados en la EOC, hasta otros que se incorporaron a la profesión en los últimos treinta años como Garcí, Trueba, Colomo, Aranda, Almodóvar, Ferreira, Oristrell, etc.

Este ciclo está dividido en cuatro partes principales: en una primera con la rúbrica de ficción se repasan los trabajos que para TVE han dirigido algunos de los más celebrados autores de la historia del cine español; en un segundo se abordan los trabajos documentales producidos por TVE; en un tercero denominado de series está centrado en aquellas narraciones seriadas con una duración superior a la que habitualmente tienen los largometrajes; y en un cuarto se recogen algunas muestra del papel difusor que TVE ha hecho del medio cinematográfico (programas cinematográficos, entrevistas, entre otros).

#### Las relaciones entre televisión y cine.

Hace más de setenta años, en un tiempo en que en ningún lugar del mundo existen servicios regulares de televisión, comienza a hablarse de las relaciones entre el cine y la televisión. De hecho, en la alejada década de los años treinta del siglo pasado algunas películas reflejan en sus tramas la presencia de un universo catódico que en la práctica todavía se encuentra en el terreno de las quimeras soñadas. En España, Benito Perojo incluye una secuencia en la versión sonora de *El negro que tenía el alma blanca* (1934) en la que, tras un plano con el rótulo de Radiotelevisión Niza, las imágenes cinematográficas muestran una actuación musical televisada que contemplan con deleite diversos telespectadores. Cabe creer que la sorpresa del público fue mayúscula porque aun cuando se percibe por aquel entonces la pronta irrupción de este revolucionario servicio lo cierto es que los espectadores no podían sospechar que la situación descrita por Perojo va a tener que esperar más de dos décadas para hacerse realidad, puesto que hasta finales de los años cincuenta Televisión Española (TVE), exactamente el 28 de octubre de 1956, no comienza sus emisiones regulares.

En el contexto de los años cincuenta, en cierto sentido carente de apuros económicos, las productoras cinematográficas no fijan especiales limitaciones para la venta de derechos de antena de los largometrajes. En España en la primeriza TVE de 1959 se emite al menos un largometraje a la semana, habitualmente de nacionalidad española; la emisora pública nacional, magra en recursos económicos, permuta la emisión de un trailer de película de hasta cuatro minutos de duración por la cesión para su proyección de una película de largometraje –el canje estaba valorado en 7500 pesetas, unos 45 euros-. En esa época tampoco nadie parece preocuparse en demasía porque las películas se trocean o se reduzca el contenido. Las historias de la televisión narran los chuscos ejemplos de las versiones resumidas de una hora de duración que la emisora británica BBC emite de films tales como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) en 1947, y de *Alexander Nevski* (*Aleksandr Nevskii*, Sergei Mijailovich Eisenstein, 1938) en 1948.

Con la consolidación industrial y económica de la televisión en los años sesenta las industrias de la televisión y del cine entran en sus primeros conflictos y disputas reales. Es conocido, con independencia de que pueda dudarse de su exacta verosimilitud, que la industria del cine achaca la pérdida de espectadores en las salas a la presencia masiva de televisores. En la España desarrollista algunas películas reflejan esas malas relaciones por ejemplo aquella secuencia de *Trampa para Catalina* (José María Forqué) en la que en un hogar en el que ha llegado un aparato se pasa más tiempo intentando arreglarlo que en ver las imágenes emitidas. Pero casi contemporáneamente José Luis Colina vuelve a TVE y pone en marcha el programa *Hoy dirige* (1962) el primer intento de llevar a cineastas a los platos de televisión para que pongan su conocimiento al servicio del nuevo medio.

Desde mediados de los años sesenta se visualiza en todos los países occidentales un paisaje audiovisual que tiene pocas similitudes con el de los años precedentes: el cine en salas se convierte

para los públicos en una manera (relativamente) minoritaria de consumir imágenes en movimiento y, por su parte, la televisión en el medio de comunicación más universal, masivo e interclasista que ha conocido la humanidad. En un primer nivel, los cambios influyen en los planteamientos filmicos de los cineastas de las generaciones previas o coetáneas a los cambios. Muchos analistas hablan de 'la muerte del cine' y con esa premisa se establece un debate en cuyos argumentos se subraya que si el público mayoritario está en la televisión el verdadero cineasta debe trabajar en ella. Es la decisión que está en la base de los grandes proyectos pedagógicos televisivos de Roberto Rosellini o en nuestros lares los más modestos de Jesús Fernández Santos (La víspera de nuestro tiempo, 1967, Los libros, 1974) y desde una perspectiva con ciertas conexiones con la etnografía y el documental, Pío Caro Baroja (Fiesta, 1968, verdadero laboratorio de alguno de sus aclamados documentales de los años setenta).

Porque justamente, esta última consideración de TVE como laboratorio en el que se curten las primeras armas audiovisuales ha sido una de las características de la televisión pública en las últimas cinco décadas. En los años sesenta es el tiempo de la creación de la segunda cadena de TVE (UHF) y se incorporan a trabajar en la televisión estatal pública muchos de los diplomados de la Escuela Oficial de Cine (EOC). Los jóvenes directores pronto convierten en un hecho habitual la realización en exteriores y en soporte cinematográfico, sustituyendo paulatinamente las grabaciones videográficas en plató.

TVE crea con estos mimbres un inédito sistema de producción, en el que un director de serie establece el listado de autores y de obras literarias a adaptar, y luego ofrece la realización de los capítulos concretos a aquellas personas que considera más adecuadas, con frecuencia ajenas a la plantilla laboral de la cadena. Paradójicamente, teniendo en cuenta el régimen jurídico dictatorial del franquismo, el trabajo en la Segunda Cadena de TVE incorpora grandes dosis de libertad para los cineastas. Los cineastas quedan sorprendidos por los niveles de libertad audiovisual que les conceden; también por la capacidad de medios técnicos que se dispone cuando se labora a las órdenes de la televisión (medios desde luego muy infrecuentes en países como España, con limitado desarrollo financiero de la industria del cine). Baste reseñar aquí la opinión cualificada de Francisco Regueiro: "Todos veníamos de la frustración del cine profesional y entonces nos encontramos con un equipo de gente heterogénea y con una libertad absoluta... Y en ese ámbito de libertad la gente disfruta, colabora, se apasiona" (Tele Radio, nº 805, 28.5.1973.).

Las primeras adaptaciones televisivas rodadas en soporte cinematográfico crean asimismo un original modelo de relato audiovisual: ilustración de textos literarios con comentarios en off parcialmente al margen de la utilización de los recursos narrativos conaturales a la obra original y uso de recursos filmicos a caballo del cine de ficción y del documental. Jesús Fernández Santos es el impulsor de esa híbrida manera de representar audiovisualmente la literatura. A su vez, la realización se debió a cineastas tales como el mismo Jesús Fernández Santos, Angelino Fons o el reciente Premio Nacional de Fotografía, el polifacético Ramón Masats.

Cuentos y leyendas es el título más recordado de este periodo inicial. La serie tiene dos épocas; la primera es dirigida por Pío Caro Baroja (1972), y sus episodios duran en torno a la media hora. La segunda, responsabilidad de Jesús Fernández Santos, se emite en dos temporadas (1974/5 y 1975/6), con capítulos que duran alrededor de la hora. Cuentos y leyendas es uno de los lugares más elevados del prestigio cultural de la televisión, y el punto más cercano que en España han tenido la estética cinematográfica y la televisiva. En la serie trabajan, entre otros, los directores Pedro Olea, Francisco Regueiro, Miguel Picazo, Mario Camus, José Luis Borau, Antonio Giménez Rico, Josefina Molina, Pilar Miró, Emilio Martínez Lázaro, Jesús García Dueñas o Jaime Chavarrí.

Como ejemplo puede decirse que las televisiones públicas europeas de esos años producen obras singulares para ser emitidas por televisión de personalidades filmicas tan distintas como Jean Luc Godard o Ken Loach; o en España TVE de Mario Camus, Fernando Fernán Gómez, Antonio Mercero o Juan Guerrero Zamora (de hecho Fuenteovejuna, estrenada en las salas en 1972 y emitida por TVE en 1975 es el primer ejemplo de lo que hoy denominamos película para televisión).

En un contexto un poco distinto, las historias del cine hablan de 'la generación de la televisión' para hacerse eco de aquellos directores que comienzan su carrera audiovisual trabajando para la televisión, bien en soporte cinematográfico o bien en soporte videográfico. El término es de origen estadounidense y no tiene completa aplicabilidad a la situación de España. A pesar de ello debe indicarse que Pilar Miró, Josefina Molina, Claudio Guerin Hill o Narciso Ibáñez Serrador, entre una larga lista de directores cinematográficos, inician su carrera audiovisual en televisión y luego saltan, en general con éxito de público y crítica a la pantalla grande.

La hegemonía de la televisión asimismo influye en la manera en que los espectadores ven y perciben las imágenes en movimiento. La generalización de los aparatos televisivos en casi todos los hogares y el correspondiente hábito de consumir diariamente imágenes establece nuevas relaciones con las reglas del lenguaje audiovisual. Porque la consolidación de la oferta televisiva ha permitido que los films patrimoniales cinematográficos estén más disponibles que nunca en el pasado. Se puede ejemplarizar lo dicho con la experiencia del influyente crítico francés André Bazin, agonizante en su cama y feliz porque puede visionar un día antes de su fallecimiento un film de Jean Renoir, emitido por la televisión francesa. Indudablemente, desde los años sesenta-setenta, la televisión se ha convertido en el mayor cine del mundo aunque sea difícil de valorar el impacto que ese hecho posee en la noción de cultura cinematográfica. Programas como Fila 7 o Días de cine van indudablemente unidos a la experiencia del cinéfilo español.

Pero sobre todo, el nuevo paisaje audiovisual afecta y modifica a las relaciones industriales entre el cine y la televisión. A partir de este periodo de la transición, ya no será posible que la industria del cine prescindiera de colaboraciones laborales con las empresas televisivas; de hecho los del cine consiguen nuevos recursos económicos trabajando para las televisiones: series televisivas filmadas

en soporte fotoquímico y las que hoy día en el argot profesional se llaman TV movies. En este contexto de cambios, TVE intentan conciliar los intereses de ambos medios elaborando políticas con las que se puedan reequilibrar sus relaciones. Brevemente: si el dinero está en la televisión, una de sus obligaciones como servicio público deber consistir en el apoyo financiero a una debilitada industria del cine.

Con la restauración del régimen democrático, la industria del cine española exige la creación de políticas similares a las existentes en otros países de nuestro entorno cultural y político. El objetivo es regular normativamente las colaboraciones entre la televisión y el cine; tanto en lo referente a las políticas de producción filmica como a las restricciones y cuotas de la emisión de largometrajes de cine español en la pequeña pantalla. El primer gran pacto industrial entre el cine y la televisión se firma en 1979, y con altibajos se renueva a lo largo de la década de los años ochenta. Los acuerdos, a diferencia de lo que acaece en otros países, nunca establecen los llamados horarios restringidos o días blancos en los que las televisiones tienen vedada la emisión de largometrajes. En otras palabras, siempre se centran en sistemas de apoyo financiero a los rodajes por medio de lo que se denomina producciones ajenas o asociadas.

En este tiempo en TVE, comienza la llamada 'edad de oro' o clásica de las series. Se trata de producir seriales con notables medios económicos, basados en biografías o en la adaptación de las grandes obras de la literatura nacional. Cronológicamente puede decirse que la nueva concepción arranca, tras una preámbulo dirigido por Ricardo Blasco en los años sesenta, con La saga de los Rius (Pedro Amalio López, 1976), emitida a los pocos meses del fallecimiento de Francisco Franco, y llega hasta Abuela de verano (Joaquín Oristrell, Yolanda García Serrano, entre otros, 2005) o Mujeres (todavía no emitida de Félix Sabroso y Dunia Ayuso).

Paralelamente a la consolidación de las características institucionales más emblemáticas de las series literarias en el periodo clásico ocurren otras cosas en las emisoras públicas de Europa: se generalizan por todos los países las ayudas televisivas a una industria del cine debilitada por el descenso de espectadores. Con las nuevas políticas de fomento a la cinematografía, se trata de fijar unas relaciones entre las industrias del cine y de la televisión. El objetivo secundario consiste en que la televisión lleve a cabo parte su función pública financiando obras realizadas por el sector cinematográfico. En ocasiones, incluso, se costean por la televisión largometrajes destinados a ser consumidos en salas comerciales de cine.

En los primeros años de la transición democrática, el Ministerio de Cultura español, órgano que en ese tiempo dirigía Televisión Española, decide evaluar algunas de las peticiones de la industria filmica. A tal efecto los responsables ministeriales llevan a cabo en el verano de 1979 una negociación con la mayoría de las organizaciones gremiales del sector cinematográfico para establecer un compendio de medidas que por primera vez en la historia del audiovisual español sienten las bases de la colaboración entre las industrias del cine y de la televisión. Como resultado del acuerdo conseguido, el Ministerio de Cultura y TVE habilitan un crédito extraordinario de mil trescientos millones de pesetas de la época (cerca de los ocho millones de euros) para promover, previa convocatoria de un concurso público, la producción cinematográfica de series para ser emitidas por la pequeña pantalla.

Las reglas del concurso se publican en el BOE del 8 de agosto de 1979. En su normativa se establecen los argumentos que justifican la producción de series literarias. Se trata de combinar las obligaciones sociales del Estado que surgen de una supuesta exigencia de los ciudadanos, con los legítimos intereses tanto industriales como económicos pertenecientes al sector cine. En las palabras del legislador: "El Ministerio de Cultura, atendiendo tanto a la creciente demanda cultural de la sociedad española como a las circunstancias por las que atraviesa la industria cinematográfica, que reclaman atención estatal, se propone promover la producción de material filmado de carácter cultural y destinado a su programación en televisión...".

En cualquier caso, con los dineros de los mil trescientos millones se producen series tales como Los gozos y las sombras (Rafael Moreno Alba, 1982, basados en textos literarios de Gonzalo Torrente Ballester); Juanita la Larga (Eugenio Martín, 1982/Juan Valera), Crónica del alba (Antonio José Betancor; 1983/ Ramón J. Sender), Las pícaras (Francisco Regueiro, y otros realizadores, 1983), El mayorazgo de Labraz (Pío Caro Baroja, 1984/ Pío Baroja), La plaza del Diamante (Francisco Betriu, 1984/ Mercé Rodoreda) o El obispo leproso (José María Gutiérrez, 1990 / Gabriel Miró). Y hasta se financió algún largometraje como La colmena (Mario Camus, 1982 / Camilo José Cela) que fue premiado con el Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín.

El primer acuerdo de producción de series literarias es seguido por otros firmados en 1983, en 1987 y en años posteriores. Con los presupuestos ideológicos y políticos antedichos y, por supuesto, con la provisión de fondos correspondientes, se articula la edad de oro de las series televisivas. TVE produce durante más de diez años más de una serie por temporada. En concreto: Sonatas (Miguel Picazo-Fernando Méndez Leite, 1983), La huella del crimen (dirección de Pedro Costa, 1984), Teresa de Jesús (Josefina Molina, 1984), Los pazos de Ulloa (Gonzalo Suárez, 1985), Pepe Carvalho (Adolfo Aristarain, 1986), Vísperas (Eugenio Martín, 1987), Vida privada (Francesc Betriu, 1987), Lorca (Juan Antonio Bardem, 1987), Historias del otro lado (José Luis García, 1988), El mundo de Juan Lobón (Enrique Brasó, 1989), Brigada Central (Pedro Maso, 1989), Juncal (Jaime de Armiñán, 1989), La mujer de tu vida (Fernando Trueba, directo, 1990), Las chicas de hoy en día (Fernando Colomo, 1990) La forja de un rebelde (Mario Camus, 1990), Los jinetes del alba (Vicente Aranda, 1990), Pájaro de una tormenta (Antonio Giménez Rico, 1990), El Quijote de Miguel de Cervantes (Manuel Gutiérrez Aragón, 1992), Celia (José Luis Borau, 1993), Un día volveré (Francesc Betriu, 1994), La fiebre de oro (Gonzalo Herralde, 1995) y La Regenta Fernando Méndez Leite, 1995).

Y no pueden dejar de mencionarse algunos de los programas con una cierta base documental o experimental absolutamente míticos como Paisaje con figuras (Mario Camus, 1976-1982), Vivir cada día (1978-1988) o La seducción del caos (Basilio Martín Patino, 1992)

Otro de los caminos explorados fue convertir a TVE en productora mayoritaria de largometrajes. Películas que después de su comercialización en salas se emiten más tarde en la pequeña pantalla, en ocasiones en versiones extendidas. Algunos de los casos más celebrados son a primeros de los años ochenta La colmena o La plaza del Diamante (Francesc Betriu, 1982) y a finales de esa década las producciones de cineastas latinoamericanos como Miguel Littin, Tomás Gutiérrez Alea, Ruy Guerra entre otros.

Las series y telefilms que TVE producen a lo largo de la década de los años ochenta establecen sin duda una intensa osmosis entre los sectores profesionales del cine y de la televisión. Ello es debido a que el rodaje de una serie, que suele prolongarse durante meses, permite una cierta estabilidad laboral a los profesionales que allí trabajan; de hecho centenares de profesionales de todos los campos laborales de la cinematografía pueden aprovecharse económica y vitalmente de los rodajes de las series.

La cooperación y las sinergias laborales crean efectos. El más visible nos indica que el star system cinematográfico nacional siempre se inicia o se consolida en la televisión: Victoria Abril (La barraca), Ana Belén (Fortunata y Jacinta), Charo López y Eusebio Poncela (Los gozos y las sombras), Aitana Sánchez Gijón (La Regenta), de una lista que podía ser muy extensa.

Ha habido muy profundos cambios en el paisaje audiovisual de los tres últimos lustros. Parece innegable que la economía audiovisual está mucho más centralizada en sus intereses y en su ciclo productivo que en los periodos anteriores. De esta manera hay grandes empresas españolas e internaciones que poseen intereses comerciales tanto en cadenas de televisión como en algunos sectores de la industria del cine. Otras corporaciones audiovisuales como Boca a Boca o El Deseo poseen divisiones que se encargan indistintamente de abordar proyectos para el cine o para la televisión, en ocasiones con similares referencias temáticas. En los últimos años también es habitual el intercambio de contenidos narrativos cruzados entre largometrajes y series televisivas. Así se pueden ver películas que luego se convierten en series como Makinavaja (TVE 2) y series que se convierten en películas como Avisa a Curro Jiménez (Rafael Romero Marchent, 1978).

Pero en un panorama televisivo altamente competitivo TVE ha seguido produciendo productos audiovisuales destacables bien 'dramas' como Vicente Blasco Ibáñez. La novela de su vida (Luis García Berlanga, 1997); y otras como Don Juan (José Luis García Berlanga, 1997), El abuelo (José Luis Garci, 2000), Las cerezas del cementerio (Juan Luis Iborra, 2005); bien telecomedias o telenovelas (Amar en tiempos revueltos, 2005); y desde luego siempre documentales.

**Manuel Palacio**, julio 2006. (Algunas partes de este texto aparecerán en el Diccionario del Cine Español e Iberoamericano; obra dirigida por Iván Giroud, Carlos F. Heredero y Eduardo Rodríguez Merchán, SGAE, Fundación Autor)