

Programación y programas de televisión en España antes de la desregulación (1956-1990) Introducción al monográfico

Julio MONTERO DÍAZ
Universidad Complutense de Madrid
jumondi@ucm.es

Programming and TV shows in Spain before deregulation (1956-1990) Introduction to this monographic

Sumario: 1. Introducción. 2. La programación y los programas en televisión; 2.1. Algunas dificultades para centrar el problema de las investigaciones académicas sobre la televisión; 2.2. Algunos puntos de partida posibles para fundamentar los análisis académicos sobre la televisión; 2.3. Del *flow* al análisis y estudio de las programaciones y programas. 3. Las fuentes; 3.1. Las fuentes audiovisuales; 3.2. La información impresa. La prensa; 3.3. Los fondos archivísticos. 4. Para concluir. 5. Referencias.

1. Introducción

El repunte de los estudios de historia de la televisión en España abre la esperanza de incrementar las aportaciones concretas que hagan posibles síntesis bien fundadas de carácter más amplio. Estas posibles publicaciones serán claves para fundamentar la importancia, el protagonismo, que la televisión (en los últimos cincuenta años más que otros medios) ha tenido en la historia general de la España reciente. Este número monográfico quiere ser una aportación en ese sentido: una puerta a colaboraciones que constituyan un avance significativo en campos concretos. En este caso se trata de programas en el periodo del monopolio de Televisión Española, hasta la desregulación por señalar una fecha más concreta (emisiones desde enero de 1990).

Si hubiera que buscar una propuesta general que enmarcara este intento, habría que atender a dos aspectos fundamentales. Uno, la necesidad de fundamentar una metodología propia para los estudios de historia de la televisión basada en la atención preferente (no desde luego exclusiva) a la programación y a los programas. En segundo lugar, se pretende orientar sobre el uso que puede hacerse de las fuentes específicas para este empeño. De manera complementaria habrá que mencionar también la cuestión de la fiabilidad de éstas y a su carácter seriado. Indudablemente se trata de cuestiones de diversa amplitud y calado, aunque relacionadas entre sí.

Las publicaciones en libros sobre historia de la televisión en España durante el franquismo comparten un mismo defecto en la mayoría de los casos. No hay análisis de fuentes directas. Los de carácter general de mayor interés se los debemos a Baget (que es la primera y mejor obra positivista sobre la televisión franquista). Este libro ha constituido la base fundamental –y única en ocasiones– de la mayoría de las obras posteriores. Con planteamientos más modernos y críticos, enfoques más específicos y nuevas fuentes consultadas, han de señalarse los libros de Manuel Palacio (Palacio: 2005) y Enrique Bustamante (Bustamante, 2013), aunque su propósito no es el análisis de la programación y de los programas.

Llama la atención la ignorancia sobre las fuentes audiovisuales históricas del medio televisivo en España, que es enorme entre los propios investigadores. Bastantes de ellos (por ejemplo, Gómez Alonso, 2004; Rueda, 2006: 24 y Carreras, 2013) afirman que es imposible acceder a los fondos documentales sobre Televisión, tanto audiovi-

suales como escritos. En realidad, la consulta de los fondos digitalizados en las instalaciones de Prado del Rey no ofrece más dificultades que las de cualquier archivo clásico (Paz y Montero, 2011). Este falso punto de partida se ha traducido en que una buena parte de la bibliografía sobre la historia de la televisión en España se haya construido sobre recuerdos variados recogidos en relatos de protagonistas, de críticos de televisión en prensa diaria y de espectadores que han acabado con alguna relevancia en áreas ajenas a la investigación académica en televisión. Sin quitar valor a estos testimonios es preciso reconocer que son normalmente incompletos, tienden a convertir hechos vividos de manera personal en hitos fundamentales, no faltan ajustes de cuentas, carecen de visión general (incluso resuelven a veces problemas estructurales con una anécdota) y normalmente de continuidad. Todo ello dificulta su utilización aunque es indudable su interés en aspectos concretos o como testimonio acerca de los modos de trabajar en TVE, el origen y la conformación de grupos en aquel servicio del ministerio, etc.

No falta alguna aportación valiosa en esta bibliografía; pero desde el punto de vista crítico apenas supera el umbral de la crónica periodística amplia, del ensayo, o de la memoria personal. Ya se ha señalado (Palacio, 2005) que la identificación del régimen que sostenía la televisión estatal única, con la propia televisión, llevó a descalificaciones globales de ésta e impidió un estudio específico de la misma. Se olvida que “la titularidad de los medios [...] no constituye un factor unívoco de su evolución, ni anula la autonomía de la razón económica [...] o los vuelos propios de los creadores y los profesionales del medio...” (Bustamante, 2013:19). La lucha política y los planteamientos autodenominados críticos, aplicados con un simplismo que hoy parece sorprendente, tampoco ayudaron a buscar fuentes adecuadas para analizar programas y programación, aunque no faltaran otros intentos más rigurosos (Gómez Escalonilla y Carreras Lario).

2. La programación y los programas en televisión

La desconfianza hacia los *Television Studies* como un área académica bien definida, similar a la de los *Media* o *Film Studies*, no significa que no se reconozca la validez de los análisis sobre ciertos hechos y procesos propios de la televisión. Sin embargo, son sólo acerca de unos temas bien precisos y, además, suelen entenderse incluidos dentro del área más amplia de los *Media Studies*. Si se atiende a la historia de los estudios académicos sobre la televisión, los primeros se hicieron desde una perspectiva sociológica. Estaban interesados en los efectos sociales del nuevo medio. Su papel no se percibía como diferente al que ejercían los otros medios, lo que llevó a suponer que no requerían un tratamiento metodológico específico. Al menos no tan diferente de las que se empleaban en los análisis de los otros estudios de comunicación. Y probablemente, para los fines que buscaban, tenían razón.

2.1. Algunas dificultades para centrar el problema de las investigaciones académicas sobre la televisión

El que los *Television studies* no se hayan configurado aún como disciplina académica con estatuto epistemológico propio facilita la poca precisión de sus límites, lo que no

ocurre con los estudios de cine o los de los medios de comunicación, que cuentan ya con un canon académico bastante asentado y aceptado. La historia de la televisión presenta además un problema inicial añadido, su propia mutación continua sin parangón en los medios anteriores. Esto implica ya una dificultad: las metodologías que pretendan analizarla habrán de ser flexibles y ajustarse a sus peculiaridades (Hartley, 1992: 4)

Otro de los obstáculos que dificulta la consideración de los estudios de televisión como disciplina académica rigurosa es el prejuicio de entender el medio como un subproducto cultural, lleno de contenidos mediocres y poco significativos en sus informaciones. Algunos investigadores han optado por lo “más digno” de la programación, o –en su defecto– por lo más influyente de las mismas. Todo ello responde al prejuicio de que su contenido es relevante solo por constituir la principal fuente de conocimiento que las audiencias tienen sobre el mundo actual. Este enfoque suele olvidar que el rasgo más característico de la televisión probablemente sea su carácter popular, que ofrece continuamente recreaciones del mundo a través de la ficción. En resumen, la información, la imagen, la recreación del mundo próximo y del lejano que ofrece la televisión se da tanto en los programas informativos y de divulgación como en los de ficción o variedades.

Las investigaciones sobre televisión se han centrado en tres aspectos. Primero, el de sus posibles “efectos” (sobre todo en los negativos). Segundo, la recepción. Tercero, el análisis de la imparcialidad de las informaciones. El significado de las formas culturales populares, dentro de la tradición clásica marxiana, se mueve como bien se sabe entre dos posturas (Buxton, 1990: 2-3): Horkheimer y Adorno defienden que el significado social de cualquier producto cultural del capitalismo está contaminado por ser un “producto” del sistema. Walter Benjamin considera que la reproducción mecánica en gran escala da lugar a un significado colectivo propio. Esto permite otras posibilidades de significado. Incluso pueden llegar a constituir en el contexto de las industrias culturales capitalistas frentes de crítica y oposición. En conformidad con este planteamiento se concibió que el significado de un producto cultural no es objetivo, en el sentido de que su productor no determina su significado final. En el fondo, y en el mejor de los casos, los mensajes solo constituirían una provocación que daría lugar a significados específicos en la recepción. Este resultado final se origina en la interacción del producto y el consumidor del mismo. Esta idea la defendió John Fiske (1997 y 2011: 312-313) en *Television Culture* (Cultura Televisiva) ya en los años setenta.

La noción de género en televisión no facilita tampoco el avance hacia una metodología propia. Por simplificar las cosas y emplear sólo el término “texto” para referirnos a los contenidos que se emiten, la idea de género ha de tener en cuenta muchas variables. Primero, el proceso de producción, que incluye el contenido del texto en sí y las características técnicas e institucionales de su medio de transmisión. Segundo, ha de estudiar cada texto en relación a otros; además del contexto cultural en que se interpretan y los efectos en los receptores. La aportación de Patricia Diego, Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbristas, es un buen ejemplo de ello.

En cualquier caso, el género implica referencia a las funciones sociales de los textos, el modo en que cada texto se recibe, interpreta y utiliza en cada contexto. El “texto” televisivo no se refiere sólo a lo que aparece en la pantalla, también incluye el discurso televisivo en el momento de su recepción. Y la recepción implica audiencia. La noción de “audiencia televisiva” está asociada inevitablemente a la televisión de masas y constituye uno de los conceptos fundamentales tanto para la industria como para el debate público sobre la televisión. En este número especial algunas aportaciones se han centrado precisamente en el estudio de las audiencias. Desde un punto de vista general lo aborda Marta Roel en *Audiencia y programación en Televisión Española: del ocaso del modelo paleotelevisivo al umbral del neotelevisivo*; con un enfoque regional se trata también en el de María Monjas, *Televisión y Autonomía: los primeros programas del Centro Territorial de TVE en Castilla y León (1983-1986)*. El de María Antonia Paz y Lizzette Martínez estudian un sector de gran interés; el de los niños y jóvenes en *La primera conformación de una audiencia infantil y juvenil para la televisión en España (1958-1968)*.

Además de que también es susceptible de un análisis textual. Las noticias de televisión son un caso muy significativo. Son una construcción discursiva de lo real, pero también son “reales” en sí mismas. Por tanto, pueden emplearse para reconstruir la realidad a la que se refieren que está más allá del discurso mismo. Esto es más cierto aún en las transmisiones de eventos de gran impacto mediático. En estos casos el medio mismo deja de ser un mero testigo y pasa a convertirse en protagonista de la noticia (esto resulta especialmente relevante en la cobertura de conflictos bélicos, donde los corresponsales de guerra se han convertido en actores fundamentales de la misma; pero también en las retransmisiones de eventos –por ejemplo deportivos– cuando incluso los protagonistas se dirigen directamente a las cámaras y establecen un diálogo gestual con ellas, incluso firman sobre las lentes).

2.2. Algunos puntos de partida posibles para fundamentar los análisis académicos sobre la televisión¹

El estudio de la televisión desde el punto de vista de su recepción parte de la premisa de que leer un texto significa también escribirlo, es decir, dotarlo de un significado concreto. *Reading Television*, publicado por Fiske y Hartley en 1978, ofreció un primer marco teórico para estudiar los textos televisivos². Hasta finales de los setenta y principios de los ochenta, el estudio de la televisión se había centrado en la investigación de los efectos individuales (análisis del impacto psicológico) y de su impacto cultural en la sociedad en general y sus consecuencias socio-políticas como instru-

¹ Sigo en este epígrafe muchas de las apreciaciones de Esther Gaytán Fuertes en su tesis doctoral que le dirigí, *Miradas sobre una guerra: el conflicto de Irak en tres televisiones europeas (BBC, ZDF y TVE). Implicaciones informativas y narrativas*. Obtuvo Sobresaliente cum Laude y Mención Europea de Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, 2011.

² *Reading Television* se publicó por primera vez en 1978 por la editorial Methuen & Co. de Londres. Aquí se ha trabajado con una reedición posterior, que incluye un nuevo prólogo escrito por John Hartley y que publicó Routledge en 2003.

mento controlado e institucionalizado por el poder político y económico. En los ambientes universitarios predominaba una visión negativa de la televisión por sus efectos perversos a nivel individual, cultural, social, económico y político.

Fiske y Hartley afirmaron que este prejuicio era un resultado del miedo ante la “cultura popular”, cuyo exponente máximo era precisamente la televisión. Su crítica asumía que detrás de los ataques a la televisión como fenómeno de masas se escondía un cierto desdén por la democracia popular. Ambos autores defienden el papel positivo que juega la televisión en la cultura contemporánea. Actuaría como bardos y juglares en el mundo medieval. Entre las funciones positivas de la televisión señalan las de *articular* los rasgos fundamentales de la realidad establecidos por consenso cultural, *implicar* a los miembros individuales en un sistema de valores; *explicar*, *interpretar* y *justificar* las acciones de los representantes de la propia cultura; *garantizar* la adecuación de la ideología/mitología cultural a la realidad del mundo y, a la inversa, *exponer* sus deficiencias como resultado de cambios en el mundo o del surgimiento de nuevas posturas ideológicas dentro de la propia cultura; *convencer* a la audiencia de que la cultura en su totalidad garantiza su identidad y estatus y *transmitir* así un sentido de pertenencia cultural (Fiske & Hartley, 2003: 66-67).

Otro pionero de los estudios académicos sobre la televisión fue Raymond Williams. Su aportación fundamental fue la de *television flow*³ (flujo televisivo). Para él constituía el género “invisible” de la televisión (Williams, 1992: 86-96)⁴. El concepto de *flow* o flujo implica que aunque la organización de la programación televisiva –una sucesión de distintos programas– supusiera una sucesión de géneros diversos, lo fundamental era precisamente la planificación de ese *flow*, de esa secuencia de programas y no los géneros de cada uno. En el fondo se estaba dando a la programación televisiva –a su conjunto y a su ordenamiento en la emisión– una naturaleza paralela a la que el circo había dado, desde finales del siglo XVIII, al conjunto de variedades (caballistas, trapezistas, payasos, domadores, forzudos, y distintos tipos de seres que hacían ostentación, a veces, hasta de sus deformidades) que agrupó bajo un mismo nombre. Así, mientras el entretenimiento antes se basaban en eventos diferenciados que tenía lugar en un espacio y tiempo concretos (la lectura de un libro, la asistencia a un mitin político o a una obra teatral), el verdadero *programa* televisivo es la secuencia organizada de diversos programas (unidades, los denomina Williams), disponible para el público sin necesidad de salir de casa (Williams, 1992: 86-87).

Esta idea de programación considera que las pausas publicitarias (que incluyen tanto anuncios comerciales como autopromociones) forman parte integrante de la trama de la misma, ya que se distribuyen no sólo entre las distintas unidades programáticas sino incluso dentro de las mismas. El flujo de la programación “arrastra” a la

³ *Flow* en inglés tiene un doble significado: flujo y corriente. Se ha optado por mantener el término en inglés ya que, por una parte, engloba estos dos conceptos y, por otra parte, es un concepto empleado principalmente en el ámbito anglosajón.

⁴ Williams quería transmitir la idea de movilidad propia de la televisión, a diferencia del concepto más estático de “distribución”, uno de los tres pilares del modelo industrial cinematográfico (producción-distribución-exhibición).

audiencia de un programa hasta el siguiente. Este fenómeno del “arrastre” de la audiencia, tan asimilado en la programación televisiva, favorece el empleo de las autopromociones de la cadena. Es decir, el anuncio mediante *tráilers* (o de cualquiera de las maneras que se han seguido desarrollando posteriormente) de los programas que el telespectador podrá ver si no cambia de canal, lo que favorece la continuidad del flujo. Así, una de las características fundamentales de la recepción del texto televisivo es la experiencia de que para el espectador el hecho televisivo clave es “ver la televisión”, más que el ver un programa concreto (Williams, 1992: 94).

El concepto de *flow* de Williams fue muy controvertido desde el principio. Para John Ellis era demasiado vago y quedaba abierto a multitud de lecturas. Para él, la organización en segmentos que estructura toda programación televisiva, la divide y, consiguientemente, rompe el *flow*. Lo subraya por la experiencia de los informativos y de los anuncios publicitarios. Afirma también que se da entre los programas de ficción (Ellis, 1992: 117-118), aunque admite luego que tales rupturas no quitan coherencia interna a los diferentes segmentos que componen parrilla. De nuevo, por tanto, se acerca en la práctica a Williams. Rick Altman retomó la idea de *flow* y lo aplicó al uso del sonido en televisión: la banda sonora televisiva no es únicamente un complemento de la imagen sino que mantiene la atención del espectador oyente incluso mejor que la secuencia de imágenes.

Para Corner los problemas que plantea el concepto de *flow* se deben a su doble dimensión. La primera es objetiva. Hay que entenderla como modo de organización textual. La otra es subjetiva: se refiere a la experiencia del espectador. Ellis sería un ejemplo del primer caso, mientras que en *Television Culture* John Fiske emplea este término en el segundo sentido para resaltar el carácter polisémico de los textos televisivos desde el punto de vista de su recepción (Fiske, 1997 y 2011: 15-16). Corner resalta que el debate académico sobre esta idea se debe a la consideración de la televisión como un todo y los investigadores no consideran que sea suficiente para dar cuenta de la televisión el simple análisis de una de sus partes. Menos aún si es en minúscula (un programa, una emisión). Y es que el significado de la televisión de uno de sus programas depende también de la unidad totalizadora en la que opera (Corner, 1999: 68-69).

2.3. Del *flow* al análisis y estudio de las programaciones y programas

El concepto de flujo se puede aplicar con diferente amplitud. Uno de ellos en el contexto más amplio de la programación televisiva en la que se inserten los programas analizados. Otro, como un elemento interno de los programas mismos que se investigan (los informativos durante un amplio periodo y sobre un tema específico: por ejemplo, la Guerra de Irak en los informativos de una determinada cadena de televisión, o un capítulo dentro de una serie, o una serie dentro de la ficción de una cadena) lo que sitúa el trabajo dentro de la continuidad narrativa al relato televisivo. Dicho de otro modo, el *flow* (flujo y corriente a la vez de la programación televisiva de una cadena concreta) puede manifestarse de manera inmediata en la programación misma y de modo mediato –como estilo, como tono– en cada uno de los programas o tipos de programas que lo contienen.

Por otra parte, la caracterización del *flow* en cada cadena constituye un problema de metodología específico en la medida en que se han de emplear recursos (fuentes en el caso de los historiadores de la televisión) adecuados para esa misión. Además, esos recursos, esas fuentes, han de abordarse de manera adecuada. La cuestión fundamental es cuáles son esos recursos que permiten caracterizar la programación. Al menos se han de tener en cuenta dos niveles y dos tipos de fuentes.

Este planteamiento basado en las aportaciones de Williams, Fiske y Corner (aunque con enfoques y perspectivas diversas) centra por tanto la investigación sobre televisión en la programación que es la traducción más inmediata y apropiada de este *flow* característico de cada cadena de televisión. El estudio académico de la televisión, especialmente en su dimensión histórica, ha de abordar pues, como uno de sus elementos característicos fundamentales, en el análisis de ese flujo de programación que constituye la esencia del ver la televisión y que arrastra a la audiencia de un programa a otro. Todo lo que sea atender programas concretos de manera ajena a la programación general constituye una desviación de lo fundamental. Y lo mismo podría decirse de la crítica televisiva. Precisamente el análisis de la programación pondrá de manifiesto –entre otras cosas– la finalidad, las finalidades (audiencias, publicidad, estilo del entretenimiento y enfoque de la información y de la divulgación, etc.) de las cadenas y la comparación de los resultados con los análisis de los tipos de programas o de las emisiones concretas, permitirá establecer la coherencia de una programación y consecuentemente del éxito de su estilo en muy distintos órdenes. Este planteamiento es válido para el análisis de una cadena estatal, regional o local, bien pública o privada, generalista o temática.

La programación no es algo necesariamente fijo, aunque si se analiza en periodos largos de tiempo podrán establecerse probablemente líneas de carácter estructural y otras más ajustadas a coyunturas concretas. Una de las ventajas de los estudios históricos de la programación es que permite señalar esas características más permanentes y distinguirlas de otras sujetas a variaciones circunstanciales para periodos más breves de tiempo: precisamente esa será debería ser el objetivo de la historia de la televisión en primer lugar. Precisamente el establecimiento de las características de la programación daría un mayor sentido a los análisis de tipos de programas y de programas concretos. Porque muchos de ellos difícilmente se entenderán bien si no se considera que forman parte de una conversación más amplia. Si hubiera que establecer un paralelismo entre los estudios filmicos y los televisivos, habría que decir que mientras los primeros tienen como objetivo cada película y las secuencias que las componen adquieren sentido desde esa unidad que es cada filme; en la televisión el papel de las películas correspondería a la programación y el de las secuencias a cada uno de los programas o tipos de programas.

La programación es la conversación que cada cadena mantiene o quiere mantener con sus audiencias. Es además, y como poco, el proyecto intencional de cada una de esas conversaciones. El qué quiero decir y a quién. Este objetivo no es sólo propio de las cadenas generalistas; es más, se simplifica radicalmente en las cadenas temáticas hasta hacerse casi simple, al menos como proyecto. Ese es uno de los motivos que permite afirmar que el estudio del *flow* conforma el primer escalón en la investigación académica

sobre televisión y, desde luego, sobre historia de la televisión. Y eso en cualquier periodo, el de la paleotelevisión, el de la neotelevisión y el de la televisión postmoderna.

El análisis de la programación es progresivo. Lo primero es fijar un periodo de tiempo determinado y procurar que las divisiones sean significativas en algún orden, especialmente en el específico de los medios o de la televisión misma (periodos de monopolio televisivo estatal, de desregulación o a partir del “apagón analógico” por referirme solo a algunos de los que podrían ser válidos para nuestro país. Caben desde luego periodos más ajustados a cadenas concretas (el cierre de Canal 9 ejemplificaría una buena fecha de cierre para el análisis de la programación de esa cadena).

Si la programación es una conversación –real o intencional– de la cadena con sus audiencias, su análisis exige al menos abordar el tono de ese diálogo y su contenido. La decodificación de ese *flow* mediante el análisis de la programación exige atender primero a los grandes tipos de programas en torno a entretenimiento, información y divulgación. Bien entendido que la mayoría de la programación será de entretenimiento. Los ejemplos publicados aquí manifiestan claramente este predominio del entretenimiento. Lo que dará sentido al tono, será muy probablemente la comparación –si se puede– con otras cadenas o la valoración de la evolución de estos porcentajes de los grandes bloques. Este aspecto previsiblemente tendrá mayor interés cuanto más antiguos sean los periodos que se estudian; mientras que en la actualidad tienden a distribuirse en las cadenas generalistas de modo bastante fijo. Pero el tono, el estilo, no se agota ahí. Es preciso atender a los contenidos de cada grupo de programas: cómo se conforma el entretenimiento (entorno a ficción seriada de producción propia, o a series de ficción de tono internacional –norteamericanas–, o espectáculos y variedades o concursos, papel del cine y de las retransmisiones deportivas, etc.). Y por supuesto a su comparación y a su evolución si fuera significativa. El tono no lo dan sólo los contenidos. Los horarios de emisión constituyen otra línea de análisis significativa. Las audiencias se ajustan a horarios y los programas han de responder a necesidades supuestas de la misma. Los mercados no siempre se identifican con la sociedad, pero es indudable que hay una relación fuerte entre ellos. A este nivel no pasaremos de los títulos y de una información básica sobre la producción: géneros, tipos de programas, etc. que permitan hacer una primera valoración fundada en sus objetivos, en contenidos, enfoques de géneros y públicos. No son muchas las variables que se habrán de atender en cada grupo de programas, programas y emisiones que se analicen para hacer válida esa caracterización general. Estos aspectos, distribución y evolución de los grandes grupos de programas, composición y estructura de cada uno de ellos (y su evolución, por supuesto) y análisis de la programación por franjas horarias, días de la semana (fin de semana y estaciones) no agotan las variables para la caracterización del tono de la programación, pero sí que han de tratarse como mínimo en cada caso.

Lo segundo que interesa es abordar el análisis de los contenidos, que nos llevarán a la siguiente cuestión: de qué se habla, qué temas se abordan y, por supuesto, desde que enfoque y punto de vista. En este aspecto bien recordar métodos propios del análisis de contenidos con enfoques que podrían ajustarse, en general, a los propios de la *agenda setting* y del *framing* característicos de cada cadena. Desde luego no me refero sólo a los espacios informativos. A este análisis hay que someter igualmente las

emisiones referidas a la divulgación y al entretenimiento. Qué temas se tocan y con qué encuadre o enfoque.

En términos generales las aportaciones de este número especial se centran en tipos de programas. Julio Moreno en *Los concursos en España: percepción histórica y evolución del género (1956-1975)*, María Antonia Paz y Lizzete Martínez en *La primera conformación de una audiencia infantil y juvenil para la televisión en España (1958-1968)*, Juan Martín en *Los programas informativos en la Segunda Cadena: proyectos y realidades (1966-1975)*, Joseba Bonaut en los futbolísticos, Tamara Antona en los primeros programas educativos, Virginia Martín en los de debate sobre la actualidad política durante la transición (1976-1979), Fátima Gil y Farshad Zahedi en los cinematográficos.

El análisis de los contenidos emitidos se ha vinculado, hasta ahora, al estudio de programas concretos. La mayor parte de las veces se han abordado los de mayor audiencia o presencia en la memoria de los espectadores. Aquí ocurre con las aportaciones de José Cabeza sobre *Planeta Azul* (Rodríguez de la Fuente, 1968-1974), el de José Manuel Palacio y Carmen Ciller sobre *La clave*, o el de Eduardo Rodríguez Merchán Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE. Su interés sobrepasa el ejemplo analizado no sólo por la importancia del programa en cuestión, sino por lo que irremediamente supone de recuperación de la memoria visual y acercamiento a comportamientos y modos de actuar que conformaron con fuerza el espacio público –político y cultural– en sus años respectivos.

Analizar contenidos sugiere técnicas de muestreo. Más útil parece recurrir a las de tratamiento masivo de datos. En mi opinión es menos eficaz un acercamiento al estudio de la televisión desde la perspectiva de la escasez de datos, que desde la de *big data*. Lo característico de la televisión precisamente es que produce datos de manera masiva y eso exige, o recomienda al menos, un tratamiento proporcionado. La diferencia fundamental entre el análisis de una película o de la producción cinematográfica completa de un director, incluso prolífico, y la de una telenovela son las horas de visionado que se requieren en cada caso. No es un problema de mayor o menor detalle, es una cuestión de orden: de decenas de horas a centenares de horas. Y qué decir de los informativos diarios. El simple análisis de dos programas de contenido histórico que se mantuvieron en antena cuatro años exigió más de 250 horas de visionados. Y la base datos contenía centenares de participantes y de temas tratados, con sus precisiones consiguientes (subtemas, enfoques, cronologías, miembros de los equipos técnicos, autores de los audiovisuales documentales previos, enfoque de la discusión, posturas, etc.) Por eso no puedo evitar tomarme como una burla a la academia el “análisis” de una serie en base a un solo episodio, o que no se especifique qué material concreto se ha visionado y analizado, o no se especifique si se ha visto el original o un resumen en YouTube o en cualquier otra plataforma de aficionados. Y no digamos cuando simplemente se hacen afirmaciones que muestran que no hay siquiera visionado. El tratamiento analítico con técnicas propias del *big data* exige señalar procedimientos basados en el establecimiento de algoritmos útiles. El problema es conseguir datos útiles para el análisis, información que posibilite tratamientos digitales. Los programas de “transcripción” de voz a texto (diálogos, textos de programas informativos o de divulgación, etc.) facilitan ya esa posibilidad, de utilización aún muy limitada hoy.

En el actual estado de la cuestión es primordial el impulso de los estudios sobre programación en las cadenas de televisión en España. Este enfoque constituye, hoy por hoy la base desde la que dar sentido (desde la televisión misma, no desde los diversos puntos de vista transversales) a los estudios de televisión. Desde luego constituye, en buena parte, una meta clave en los estudios de historia de la televisión.

Los artículos y monografías más abundantes sobre la televisión carecen de este enfoque y eso limita su eficacia dentro de los estudios académicos de televisión. Crecen –y no es una crítica– los análisis de género y los políticos, pero su finalidad no es propiamente televisiva. No interesa el medio, importa el género y las ideologías. Incluso estos estudios ganarían si existieran estudios de base sobre la programación porque aportarían un punto de vista específico y propio del medio, que ayudaría a entender mejor los resultados de estos enfoques transversales.

Es necesario abordar el análisis de la programación al menos en dos niveles. Uno de carácter más amplio y general que atenderá a la presencia de los grandes tipos e programas y las emisiones que los configuran en cada caso y su evolución cronológica. Han de complementarse con los de programación estacional, semanal (días de feria y fines de semana) y por franjas horarias. El análisis de parrillas y los contenidos básicos de los programas son el material de trabajo necesario en este nivel. El análisis más detallado de los contenidos de los programas exige atender a técnicas de análisis de contenidos. Unas veces mediante muestreos significativos y válidos y otras recurriendo a procedimiento de análisis propios de *big data* con la necesaria digitalización previa de los datos y su algoritmización (y la consiguiente interdisciplinariedad).

3. Las fuentes

3.1. Las fuentes audiovisuales

Desde luego, el acceso a los fondos audiovisuales históricos de TVE no ofrece más inconveniente que el de cualquier otro archivo histórico (Fernández de la Torre, 2010; Paz y Montero, 2011). Esta situación, por otra parte, es típica de los inicios de la historia de los nuevos medios. Ya lo advirtieron Allen y Gomery, (1995: 19-93) para la historia del cine y podría repetirse aquí para la televisión.

Que el acceso a los fondos audiovisuales sea fácil no significa que se conserve todo el material que se emitió. En términos generales y hasta los años setenta puede decirse que hay más probabilidades de que se conserven los materiales filmados que el resto. Primero, porque en las primeras épocas no existió siquiera la posibilidad técnica de grabar. Hasta 1965 no hubo grabadoras de video en TVE, ni modo por lo tanto de archivar imágenes que no fueran filmadas. Segundo, porque durante bastante tiempo los propios artífices de los programas consideraron sus productos como efímeros (como sucedía igualmente con la radio). Sobre ello hay que sumar la reutilización de las cintas para evitar dispendios. El resultado de estas circunstancias es que se conserva una parte apreciable de las emisiones de carácter dramático, documental, series de ficción, reportajes, etc. y falta frecuentemente todo lo que se emitió en directo: telediarios, musicales, concursos, etc. hasta bien entrada la transición.

Las cadenas privadas de televisión conservaron habitualmente sus emisiones casi desde el principio. Lo mismo puede decirse de las autonómicas. Ahora hay que plan-

tearse qué ocurrirá con los fondos de las cadenas que han desaparecido, tanto públicas como privadas. Se hace necesaria la regulación de este aspecto que conforma una parte cada vez más importante de nuestra memoria visual y del patrimonio audiovisual de cada país por encima de los intereses de las empresas y de sus legítimos intereses y derechos de propiedad.

3.2. La información impresa. La prensa

Las imágenes son fundamentales para la investigación en televisión, también para hacer su historia; pero ni son las únicas necesarias, ni –a veces– son las más importantes. Por lo que se refiere a la programación y a los programas, la prensa constituye aún una fuente primordial. Ofrece inconvenientes evidentes. El primero es su localización y el segundo su consulta. En la actualidad estos dos problemas están en buena parte superados de manera parcial. Para reconstruir las escaletas de emisión la disponibilidad en la red de dos colecciones completas de dos diarios (*ABC* y *La Vanguardia*), disponibles en abierto facilita enormemente esta cuestión. *Tele Radio*, la revista oficial de TVE, puede servir de base para esta tarea, aunque las informaciones de los diarios se acercan más a la realidad de lo emitido por lo que se ha podido comprobar en dos tesis en periodo de elaboración que han manejado las tres fuentes para completar las emisiones (las de Tamara Antona y Juan Martín Quevedo). Las parrillas de programación publicadas por *Tele Radio* están en red⁵, pero la colección completa de la revista solo puede consultarse en la Biblioteca Nacional, y buena parte de sus fondos en la Biblioteca de la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y en la de Humanidades de la Universidad de Navarra. Supongo que también existirán otras colecciones completas, o casi, en las bibliotecas de otros centros universitarios y bibliotecas. La revista está digitalizada en el ARCA, la base de datos de RTVE. No es posible su consulta directa por parte de los investigadores, pero pueden hacerla los empleados del ente público que atienden sus archivos. Posibilita búsquedas por términos incluidos en el texto, lo que facilita mucho las tareas de investigación y seguimiento de programas concretos, o personajes de interés, o lugares, en fin: de cualquier palabra incluida en el texto de la revista. Esta consulta de ARCA es discrecional para RTVE: no tiene obligación de hacerla y no pretende satisfacer curiosidades personales. Con todas las limitaciones y precauciones que su utilización exige, la mejor serie es esta colección de *Tele Radio*. Desde luego su carácter oficial debe tenerse en cuenta cuando se maneja. Por eso no pocas veces ha de leerse *sensu contrario*: lo que se presenta como novedad es en ocasiones la respuesta a una carencia previa que casi nunca se menciona. Desde abril de 1966 también tiene interés la colección de *Teleprograma*, aunque hasta ahora solo están disponibles en la red las portadas de la colección. Hasta hace poco las fuentes hemerográficas se han utilizado de manera circunstancial. Para señalar algún ejemplo (Rueda), o de manera sistemática y completa para periodos de tiempo relativamente breves (Carreras Lario), o bien mediante muestras (Gómez-Escalonilla).

⁵ Puede consultarse en este enlace: http://tv_mav.cnice.mec.es/siglo/50/

La prensa constituye otra fuente de importancia para la historia del medio en España durante estos años por colaborar en la construcción del espacio público alrededor de la televisión. Es indudable que crítica de televisión y crítica del régimen anduvieron juntos en muchas ocasiones durante los años del franquismo. En realidad la crítica a la primera era una excusa muchas veces para apuntar algo a la segunda. Se aprecia especialmente en algunos especiales. Carácter paradigmático tuvo el de *Cuadernos para el diálogo* y las columnas de *Sábado Gráfico*. Pero no todo era política. También tienen interés los comentarios de la incipiente crítica profesional televisiva en la prensa escrita de la época que se estudia. El acceso a las colecciones de algunos diarios de la época franquista se ha facilitado notablemente en algunos casos (*Abc* y *La Vanguardia*, por ejemplo) al estar disponible las colecciones históricas en la red. Esa facilidad de acceso, como suele ocurrir, ha ocultado otras que quizá fueran más relevantes y tuvieran mayor incidencia en la época. Piénsese, por ejemplo, en *Pueblo*, *Ya*, *El Alcázar* (el de PESA y el que le sucedió), *Nuevo Diario*, etc. O los diarios regionales de mayor arraigo y difusión (*El Correo*, *Las Provincias*, *El faro*, *El Heraldo*, *Hoy*, *Ideal*, *El Norte de Castilla*, *El Diario de Navarra*, etc.) Críticas que recogen también sentires todo lo populares que toleraban los escasos lectores de la prensa por entonces.

La historia de la publicidad en televisión también ha de hacerse, en buena parte y especialmente durante los años del franquismo, desde colecciones de revistas profesionales de publicidad. Así ha trabajado Mercedes Montero en este número (Efectos perversos de la publicidad en la televisión franquista) y en otras publicaciones suyas sobre el tema.

La puesta en marcha del proyecto de investigación **Televisión y cultura popular durante el franquismo: programación, programas y consumo televisivo (1956-1975)** (ref. HAR2011-27937) de amplio recorrido cronológico y que ha logrado implicar a investigadores de varias universidades españolas, ha permitido, por vez primera, completar una base de datos que incorpora los procedentes de *La Vanguardia*, *ABC* y *Tele Radio*. La información básica sobre los programas que ofrecen las parrillas de los diarios de Madrid y Barcelona se ha completado con las informaciones que sobre los mismos publicó *Tele Radio*. El resultado es una base de datos abierta que integra todas estas informaciones cuantitativas y cualitativas y que podrá incrementarse y depurarse con las nuevas fuentes que se vayan incorporando tanto sobre programación como sobre programas.

3.3. Los fondos archivísticos

En realidad las fuentes más fiables para la historia de la programación de Televisión española se encuentran en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares. Se trata de los partes de emisión: un informe diario que elaboraba TVE y que daba cuenta de qué programas se habían emitido, qué variaciones sobre lo previsto se habían producido, qué personal había participado en ellos, publicidad asociada a cada uno, etc. Su utilización hasta ahora se ha limitado a los telediarios (Montero, Rubio, Antona, Martín y Fernández, 2014) durante los años sesenta. Fueron los años en que se fijaron las pautas claves de la televisión franquista, incluidos los informativos. Tienen interés porque confirman el valor –en términos generales– de la informa-

ción de las parrillas publicadas en la prensa, pero lo que añade más valor a esta información es que permite conocer mejor muchos programas de los que no hay más restos –ni impresos ni audiovisuales– que los citados arriba.

También este archivo conserva datos de publicidad y de contabilidad de TVE. Su mayor inconveniente es la falta de resúmenes y casi imposibilidad de transformar apuntes de libros y facturas en series continuadas para su tratamiento. Probablemente el archivo de mayor interés para los historiadores de la programación televisiva se encuentre en Torre España. Allí pude verlo en marzo de 2012. Almacena los documentos, muy abundantes, probablemente completos, del servicio de estudios de audiencia de TVE. Su acceso está vedado por el absurdo motivo de que pueden contener información de personal y, por lo tanto, sujeta a secreto administrativo.

Los informes y declaraciones ante el congreso y senado de los diversos responsables de TVE en el periodo democrático son también de interés. Los informes del Senado durante 1995 y 1996 lo son de manera especial por la amplitud y categoría de los comparecientes, tanto nacionales como extranjeros.

Aunque se sitúen en otro orden no es posible abordar la historia de la televisión sin estudiar las disposiciones políticas y administrativas que la han regulado a lo largo del tiempo. En este sentido sería muy de agradecer una buena recopilación crítica de estas fuentes, que indudablemente facilitaría la tarea de los historiadores.

4. Para concluir

Fuentes y metodología adecuada se presentan como los grandes desafíos a los que han de enfrentarse la investigación de la historia de la televisión en España. No es un problema exclusivo español. También está presente en otras latitudes. Quizá los estudios comparativos, cuando haya monografías de base aquí y allá, ayuden a entender que no era tan distinta nuestra televisión ayer, como no lo es hoy.

Es preciso superar el cómodo prejuicio de que no hay fuentes o que son inaccesibles. La de los primeros años, la ahora llamada Paleotelevisión, la de los tiempos en que la programación se concebía como un servicio público dispone ya fuentes suficientes para tratarse. La posterior ha generado informes y estudios, además de materiales en organismos públicos que hace posible igualmente una historia bien fundada. Pero si admitir –y buscar consiguientemente– que hay fuentes disponibles es el primer paso, importa mucho también superar la simpleza metodológica que no distingue con claridad entre el reportaje periodístico y el análisis académico. Es un requisito imprescindible la reorganización de materiales ya publicados y no siempre fiables y una crítica decidida de los mismos que supere el fácil “por un lado ya ves, y por otro qué quieres que te diga” tan repetidos de maneras diversas en algunas “aportaciones” tan faltas de metodología como de acercamiento a las fuentes. Si las metodologías propias de las ciencias sociales son aplicables a la historia de la televisión, han de serlo con rigor.

La historia de la televisión se presenta así como una disciplina académica con todas las limitaciones de la historia de lo cercano, pero posible porque ya está disponible, si no toda, sí la suficiente masa documental, amplia y contrastada, como para que nuestras conclusiones puedan gozar de “un cierto grado de perdurabilidad e imparcialidad” (Tusell, 2004:11).

5. Referencias

- ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós
- ALTMAN, Rick (2000): *Géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.
- BAGET, Josep María (1993): *Historia de la Televisión en España (1956-1975)*. Barcelona, Feed-Back.
- BUSTAMANTE, Enrique (2013): *Historia de la radio y la televisión en España : Una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona, Gedisa.
- BUXTON, David (1990): *From The Avengers to Miami Vice. Form and Ideology in Television Series*. Manchester, Manchester University Press.
- CARRERAS LARIO, Natividad (2012): *TVE en sus inicios: estudio sobre la programación*. Madrid, Fragua.
- CORNER, John (1999): *Critical ideas in Television Studies*. Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- ELLIS, John (1992): *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London, Routledge.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo (2010): *Sistemas de catalogación y clasificación en el Archivo del Centro de Documentación de RTVE*. Ponencia en el VI Seminario Taller de la Filmoteca Española. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46837842215804051822202/index.htm>
- FISKE, Jonh (1997 y 2011): *Television Culture*. London, Routledge.
- FISKE, Jonh & HARTLEY, John (2003): *Reading Television (with a new foreword by John Hartley)*. London, Routledge.
- GÓMEZ ESCALONILLA, Gloria (2003): *Programar televisión. Análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*. Madrid, Ed. Dykinson.
- HARTLEY, John (1992): *Tele-ology. Studies in Television*. London, Routledge.
- MONTERO, Julio; RUBIO, Ángel; ANTONA, Tamara; MARTÍN, Juan; y FERNÁNDEZ, Laura (2014): “Los telediarios en el franquismo. Una investigación sobre las fuentes”. *Revista Latina de Comunicación Social*.
- PALACIO, Manuel (2005): *Historia de la televisión en España*. Barcelona, Gedisa.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos, y CHICHARRO MERAYO, María del Mar (2006): *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid, Fragua.
- TUSELL, Javier (2004): *El aznarato. El gobierno del Partido Popular 1996-2003*. Madrid. Aguilar.
- WILLIAMS, Raymond (1992): *Television: Technology and Cultural Form*. London, Routledge.