

# Historia y comunicación social

ISSN-e: 1988-3056

 EDICIONES  
COMPLUTENSE<https://dx.doi.org/10.5209/hics.92242>

## La consolidación del cine como elemento imprescindible de la programación de televisión en España (1958-1975)

Tamara Antona Jimeno<sup>1</sup>, Iris Pascual Gutiérrez<sup>2</sup>

Recibido el: 6/02/2023. / Aceptado el: 15/05/2023.

**Resumen.** La emisión de contenidos de entretenimiento fue el eje fundamental de la programación del primer canal de Televisión Española (TVE) durante el franquismo. La ficción no seriada (los largometrajes) ocupó un lugar destacado. El presente trabajo propone analizar el papel del cine en TVE entre 1958 y 1975 mediante una metodología basada en el estudio de las parrillas televisivas como fuente primaria. Así, es posible analizar la manera en que la programación de películas en TVE se situaba en lugares de parrilla muy relevantes, lo que significa que es uno de los contenidos que más atraían a las audiencias. Además, el análisis de estas emisiones pretende arrojar una perspectiva novedosa respecto a la relación del cine (y su industria) y la llegada de la televisión en España. Se han determinado tres etapas principales de la emisión de largometrajes en televisión durante la etapa franquista del medio: 1958-1963, 1964-1969 y 1970-1975.

**Palabras clave:** Cine; España; Programación; RTVE; Televisión.

## [en] Cinema's consolidation as a main part of programming at the beginning of television in Spain (1958-1975)

**Abstract.** Emission of entertainment contents was the main guideline of the first channel's of Televisión Española (TVE) programming during Francoism. Non-serial fiction (feature films) had a remarkable role. This work proposes to analyse the role of cinema in TVE between 1958 and 1975 through a methodology based on the study of TV's schedules as a primary source. Thus, is possible to analyse how film programming in TVE took a very remarkable place of schedules, what it means that cinema was one of the most interesting contents for the audiences. Moreover, through analysing these emissions is intended to launch a new perspective of the relation between cinema (and its industry) and the arrival of TV in Spain. Three main phases of feature films emissions in television during Francoism have been defined: 1958-1963, 1964-1969 and 1970-1975.

**Keywords:** Cinema; Programming; RTVE; Spain; Television.

**Sumario.** 1. Introducción 2. Metodología 3. Resultados 4. Conclusiones

**Cómo citar:** Antona Jimeno, T.; Pascual Gutiérrez, I. (2023). La consolidación del cine como elemento imprescindible de la programación de televisión en España (1958-1975). *Historia y comunicación social* 28(2), 385-394

### 1. Introducción

Las emisiones regulares de Televisión Española (TVE) comienzan el 28 de octubre de 1956. A partir de este momento, la pequeña pantalla se convierte en un nuevo medio de comunicación que, a pesar de no contar con más de un millar de receptores en sus primeros años), gracias al desarrollismo de los años 60 se convierte en un objeto que representará el cambio económico y social de la España del momento (Palacio, 2001). España adopta un modelo de televisión monopolista, al estilo europeo, pero con financiación privada por medio de publicidad. Esto supone que desde el primer minuto y a pesar de lo escaso de su audiencia, el objetivo principal de TVE, la cadena monopolista española, será satisfacer a su audiencia (Antona, 2017). Además, es innegable que supone un formidable instrumento comunicativo durante el franquismo (etapa de la historia de España que

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid  
E-Mail: [tamaanto@ucm.es](mailto:tamaanto@ucm.es)  
ORCID: 0000-0002-8941-1708

<sup>2</sup> Universidad Internacional de La Rioja, UNIR  
E-Mail: [iris.pascual@unir.net](mailto:iris.pascual@unir.net)  
ORCID: 0000-0003-1458-6447

abarca desde abril de 1939 hasta noviembre de 1975), pues sirve de nueva plataforma desde la que se articulaban los mensajes oficiales (Montero et al, 2014). La televisión llega a una España que aún se está recuperando de la Guerra Civil y la posguerra (Bayona, 2002). En sus inicios y primeros años, TVE se pone en marcha con tres tipos de limitaciones: económicas, técnicas y humanas. A lo largo del periodo estudiado, el desarrollo del medio y su implantación se contextualizaban en una sociedad que también sufrió importantes cambios socioeconómicos (Molinero y Ysàs, 1998). No obstante, la televisión tiene una evolución propia, no solo en España (Montero, 2018) sino también en el resto de Europa (Martín y Montero, 2019) que no puede explicarse únicamente por cuestiones políticas o sociales. Hay que atender a la propia evolución del medio para explicar estos cambios. Por ello, la presente comunicación analiza de forma novedosa la evolución de la programación en televisión de espacios cinematográficos por medio de fuentes primarias: la parrilla de televisión. Desde el inicio, TVE articuló su programación en torno a tres ejes principales (Montero y Antona, 2018): la información, la divulgación y el entretenimiento, atendiendo a las funciones clásicas del medio, según John Reith (Kovarík, 2015). La información se situaba en un lugar central de la programación, estructurándola (Montero et. al, 2014). En segundo lugar, la oferta divulgativa trata de realizar un servicio público, al igual que en otros países, aunque entre sus emisiones se encuentran, por ejemplo, espacios dedicados a la fe católica y a perpetuar los valores tradicionalistas del régimen (Antona y Quevedo, 2021). Y finalmente, el entretenimiento, que constituirá la pieza fundamental de la programación desde la primera emisión, debido a, entre otras cuestiones, la necesidad de atraer al público y así ser un medio atractivo para los anunciantes (Montero, 2014), igualmente necesario para un régimen que tenía entre sus principales metas la desmovilización política de la sociedad. Estos tres grandes bloques de contenidos se mantuvieron durante todo el franquismo, si bien el peso de cada uno de ellos en la programación experimentó cambios con el tiempo.

Por lo que respecta al entretenimiento, una de sus piezas fundamentales fue la ficción no seriada: el cine (Montero y Antona, 2018). La presente comunicación tiene como objetivo una descripción detallada del lugar que ocupaba el cine en la programación. Para ello se ha analizado el total de minutos de programación de TVE desde el 1 de enero de 1958 (primer día en el que se recoge de forma sistemática la programación de televisión en una publicación periódica (en concreto en los diarios *ABC*, *La Vanguardia* y la revista oficial de RTVE *Telediario*, que cambiará su nombre en 1960 por el de *Tele Radio*) y el 21 de noviembre de 1975 (día posterior a la muerte del dictador Francisco Franco). Aunque este estudio se centra en la emisión de largometrajes, entendiendo por estos las producciones con una duración igual o superior a los 60 minutos, valora el total de los minutos de programación para cuantificar qué peso total han tenido en la parrilla estos espacios<sup>3</sup>.

La hipótesis de partida de este trabajo es que la llegada de la televisión supuso un punto de inflexión para las exhibidoras cinematográficas en España, pero que, al igual que ocurrió con la industria de Hollywood (Hahn, 2017), con la consolidación del medio, el cine se convirtió en uno de los elementos principales de la parrilla (a pesar las reticencias de los exhibidores) y esto supone un proceso propio de madurez del medio. Este trabajo se centra en cómo TVE tuvo que adaptarse a los gustos de los espectadores, lo que consiguió –sin los actuales medidores de audiencia– a base de ensayo y error, pero en todas y cada una de las etapas de los inicios de la televisión, el cine jugó un papel importante en la atracción de estos nuevos espectadores. Durante el periodo 1958-1975 la relación entre ambos medios atravesó tres fases sucesivas: una primera definida por los comienzos de la emisión de películas en televisión a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta; seguida por otra de perfiles más conflictivos, caracterizada por la incertidumbre que la emisión de cine por televisión causó a los exhibidores, durante la segunda mitad de esta década; para finalizar con un clima de mayor colaboración desde 1969 aproximadamente. Dinámicas de este tipo no han sido exclusivas de España, sino que la adaptación de la gran pantalla a la popularización de la televisión ha sido estudiada también en otros espacios con características socioculturales semejantes como Irlanda del Norte (Manning, 2018) o México (Maciel, 2012).

Para verificar la hipótesis planteada se propone un análisis exhaustivo de la incorporación de contenidos cinematográficos a la parrilla televisiva, a partir de los registros de programación como fuente primaria. Desde un punto de vista descriptivo, se mostrará el peso de cuantitativo del cine en la pequeña pantalla. También se tratará de periodizar la presencia de películas en televisión durante los primeros años de emisiones regulares de televisión en España. De esta forma, se reconocen a su vez las pautas que se siguieron a la hora de incorporar el cine de producción nacional a la programación de TVE. Esta investigación también identifica los principales espacios a través de los cuales se articuló la emisión de filmes en la pequeña pantalla y establece algunos hitos clave en la coexistencia de ambos medios. Como novedad, el presente estudio trata de ofrecer una nueva perspectiva, desde el punto de vista de la televisión, respecto a la relación que las exhibidoras y la pequeña pantalla tuvieron durante el franquismo. Esta investigación es necesaria porque precisamente la televisión es el ejemplo más evidente del cambio de la sociedad española en los años sesenta (Antona, 2017). Es un símbolo de la sociedad de consumo y de cómo un país que apenas diez años antes estaba inmerso en la autarquía y las cartillas de racionamiento, consiguió acercarse, al menos en el plano del ocio, a la realidad de otros países europeos occidentales.

<sup>3</sup> Los detalles concretos se especifican en el apartado metodología.

## 2. Metodología

La programación se ha planteado como el diálogo de la cadena con su audiencia (Gómez, 2003), por lo que es necesario analizarla por completo, al igual que para analizar una película no es suficiente con una secuencia (Montero, 2014), es decir, la programación de televisión se concibe como un flujo (Williams, 2003), en el que el análisis de cada parte por separado no es suficiente (Corner, 1999, Bignell, 2007). Ese mensaje se dota de contenido en la recepción (Fiske, 1997). Este estudio se enmarca dentro de los *Television Studies* y se basa en un modelo epistemológico de reconstrucción histórica que ha tenido como resultado el análisis de la televisión en España desde la perspectiva de las fuentes primarias (Montero, 2018; Montero, Paz y Lacalle, 2022, entre otros). El análisis de la evolución del entretenimiento, a través de la utilización de uno de los elementos más demandados por el público tanto en la radio como en la televisión, la ficción, sirve también para entender el cambio social, como elemento de integración social (Fiske & Hartley, 2003) que tuvo lugar en los años sesenta en España y que consigue equiparar la calidad de sus emisiones al resto de países con regímenes democráticos. Lo que sostiene la teoría de que la televisión, no puede explicarse únicamente por motivos ajenos a ella.

Ahora bien, puesto que el presente trabajo involucra también el hecho cinematográfico, aunque atendiendo sobre todo a su presencia en la parrilla televisiva, es necesario considerar igualmente las propuestas metodológicas que entienden la gran pantalla como una herramienta de primera magnitud para los estudios históricos y comunicacionales. Una relevancia que, por supuesto, se hace extensiva a otros formatos audiovisuales como las series (especialmente a raíz del *boom* experimentado durante las últimas dos décadas por las plataformas de *streaming*) o los entornos multimedia. En este sentido, es necesario mencionar como punto de partida los trabajos de Marc Ferro en torno al cine como fuente y agente histórico. En su opinión, independientemente de la fecha en que se sitúe su trama, cualquier filme puede ser un documento que contenga información sobre tiempos pasados (2008). Y no solo esto, sino que muchas películas tienen además la capacidad de ejercer una influencia sobre las sociedades que las consumen, facilitando así la generación de estados de opinión (2005). En una línea similar encontramos las propuestas centradas en la narración cinematográfica de Robert Rosentone (1997) o Pierre Sorlin (2005). Estos presupuestos se han consolidado en la academia, confirmando la validez del estudio del audiovisual para el conocimiento de las sociedades: para el caso español encontramos los trabajos de José-Vidal Pelaz y José Carlos Rueda (2002), Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (2009), José María Caparrós (2009), Julio Montero y María Antonia Paz (2013) o Ángel Luis Hueso y María Gloria Camarero (2014). Entre los puntos de contacto a todos ellos podemos mencionar la defensa de la especificidad narrativa del cine, el interés por la conexión de la gran pantalla con otros medios de comunicación (televisión, radio, prensa...) o la elaboración de propuestas metodológicas que permitan valorar adecuadamente el impacto que las películas ejercen sobre sus espectadores.

A partir de estas dos grandes perspectivas teóricas, se propone un análisis de la incorporación del cine a la programación televisiva durante el franquismo y las reacciones de los exhibidores al nuevo medio, fijando como marco temporal el periodo establecido. Para ello ha sido necesario identificar y cuantificar los contenidos cinematográficos emitidos en TVE durante estos años, ponderándolos con el total de minutos de programación. A partir de las parrillas publicadas por *ABC*, *La Vanguardia* y *Telediario* (posteriormente *Tele Radio*) se ha registrado la totalidad de las emisiones, considerándose su nombre, hora de inicio, final y duración. Lo cual ha permitido crear una base de datos con más de 150.000 entradas referidas a 3.600 programas diferentes. Cada entrada se ha clasificado en función de su franja horaria (Cortés, 1998, convenientemente adaptadas a la época), bloque de programación y tipo de programa. En cuanto a la primera de estas variables, se ha distinguido cuatro: mañana (emisiones comprendidas entre las 6:00 y las 12:00, destinadas a una audiencia esencialmente femenina), mediodía (de carácter familiar, hasta las 17:00), infantil-juvenil (dirigida a este público específico, hasta las 20:30) y de noche (guiada por el *Telediario* como buque insignia de una oferta de contenidos que volvía a tener a la familia al completo como destinatario principal). Los bloques de programación, por su parte, como se adelantaba en el apartado introductorio, son tres: información, divulgación y entretenimiento. Finalmente, los tipos de programa se han definido de forma expresa teniendo en cuenta tres cuestiones: finalidad de la emisión, público objetivo al que se dirige y los temas del programa (Arana, 2011; García, 2014). La emisión de largometrajes se inscribe en el bloque de entretenimiento.

Los resultados que se reflejan a continuación se centran concretamente a los referidos a este bloque. Los minutos totales emitidos en el periodo analizado que corresponden a ficción no seriada: es decir, largometrajes suponen el 5,64% del total de minutos en antena de TVE entre 1958 y 1975.

## 3. Resultados

El cine fue una de las formas de ocio predilectas para los españoles que vivieron bajo el régimen franquista (Antona, 2016). Entre 1939 y 1975 las salas siempre tuvieron una gran afluencia de público a pesar (o a causa de, como medio de evasión de las problemáticas diarias) de la miseria de la posguerra y la

autarquía, aunque es obvio que la asistencia al cine dependía de la situación socioeconómica y el lugar de residencia. Tal y como señalan Montero y Paz (2011), solamente el 18,5% de quienes no frecuentaban las salas durante estos años lo hacían por elección propia. De igual modo, en las ciudades (que comienzan a crecer exponencialmente en los cincuenta) era posible disfrutar de este espectáculo sin restricciones derivadas del calendario, como sí ocurría en las zonas rurales, donde los cines solamente abrían sus puertas en determinadas fechas o épocas del año. En este contexto, aunque su implantación en el país aún era muy minoritaria, los exhibidores comienzan a considerar a la pequeña pantalla como un competidor serio para su actividad. A lo cual contribuyó el hecho de que la proyección de filmes en televisión se llevara a cabo desde muy temprano.

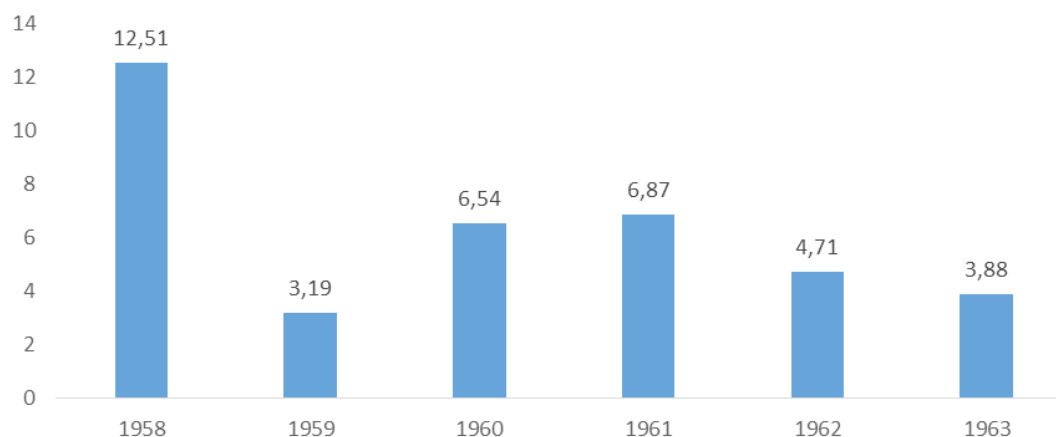
Así, pese a que durante la primera parte de los sesenta los cines vivieron una época de crecimiento continuo, la industria cinematográfica tenía por entonces muchas reservas a la emisión de películas por la pequeña pantalla (Gil, 2014). Se recomendaba un periodo de explotación en salas de 5 a 12 años desde la fecha de estreno, tanto para las producciones españolas como para las extranjeras (S/A, 1967). Es más, el material del que disponía TVE para emitir, después de encontrar una feroz resistencia por parte de las productoras, contaba con problemas de sonido: era viejo y estaba muy gastado (Gil, 2014). Esta posición de rechazo dejó lugar con el paso del tiempo a una mayor colaboración, que se manifestó sobre todo en la visibilidad que el cine español del tardofranquismo adquirió gracias a su presencia en la parrilla televisiva. La evolución de los minutos totales dedicados a la emisión de largometrajes en televisión permite establecer tres grandes etapas, que podemos relacionar con esta dinámica. Y cuya definición resulta de gran utilidad puesto que enlaza directamente con factores contextuales fundamentales para entender el peso de los contenidos cinematográficos en televisión: desde las actitudes de las autoridades o los empresarios del ramo a la propia evolución económica o demográfica de la sociedad española. La primera va de 1958 a 1963: tras un notable protagonismo del cine durante el primero de estos años, posteriormente se produjo una gran bajada. La segunda, de 1964 a 1969, coincide con la dirección de Jesús Aparicio Bernal en TVE y en ella los largometrajes se estabilizan en torno al 4,5% de la programación. Finalmente, a partir de 1970 su importancia aumentó hasta alcanzar picos cercanos al 8%. Son *grosso modo* los años en los que Adolfo Suárez estuvo a cargo del ente. Además, se ha querido añadir un apartado específico centrado específicamente en la emisión de cine español en TVE durante todo el periodo 1958-1975 para profundizar en la especificidad de esta cuestión.

### 3.1. El cine como experiencia doméstica (de unos pocos): 1958-1963

En la primera media hora de programación del 1 de enero de 1958, se ha localizado ya el primer espacio de cine: tras la *Presentación* a las 20:15 horas, llegaron varios programas cortos dedicados al público infantil (y familiar): *Dibujos animados*, *Teatro de Marionetas*, *Cine Cómico* (titulado en realidad *Viejo Cine Cómico* haciendo referencia posiblemente al año de producción de las cintas) y *El Circo*. Por tanto, esta primera pieza cinematográfica estaba dirigida a este público. Pocos días después, el 4 de enero, los espectadores tuvieron oportunidad de ver *Alarma en el expreso* (Hitchcock, 1938), a las 23:15. Mientras que el día de Reyes no fueron sino dos las películas emitidas: *Sissi, emperatriz* (Marischka, 1956) a las 20:00 horas y *Tres enamorados* (Emmer, 1952) a las 23:27. Precisamente el pase de *Sissi, emperatriz* (considerada durante largo tiempo la primera emisión de cine en TVE, aunque hemos visto que hubo ejemplos anteriores) despertó una fuerte reacción por parte de los propietarios de salas cinematográficas. La cinta protagonizada por Romy Schneider, que presentaba una imagen edulcorada de la esposa del emperador Francisco José I de Austria, provocó una queja formal (Baget, 1993) dado que se proyectaba por las mismas fechas en cines. El parque de televisores de la época no podía considerarse aún ninguna amenaza para la exhibición cinematográfica, pero apuntaba una competencia que se sabía no muy lejana y que despertaba incertidumbre en los exhibidores.

La programación de los primeros días de 1958 nos permite identificar las dos modalidades de emisión de ficción no seriada en TVE durante todo el periodo analizado en este trabajo: por una parte, pequeñas piezas de menos de una hora de duración que complementaban espacios o bloques de programación dirigidos a un público concreto o que servían de nexo entre dos bloques diferentes; y, por otra, los propios largometrajes de más de una hora de duración. Los primeros desaparecieron muy prematuramente de parrilla, dejando alguna reminiscencia en ciclos concretos en torno al *Cine Cómico*, a finales de los sesenta y los setenta, y algún cortometraje calificado de *Cine Breve* o *Cine Amateur*. Todos ellos se programaron en horario de tarde o inmediatamente antes del contenido principal de la noche, ofreciendo en estos casos siempre ficción. En este trabajo se analizan sólo las películas con una duración superior a sesenta minutos, como se ha explicado en el apartado introductorio. Estas películas representaron más del 12% de los minutos de programación en 1958. Si se analiza el número de programas se comprueba que, de las 6.582 emisiones de ese año, 362 corresponden a cine: 244 de menos de una hora de duración y 118 largometrajes. No obstante, el primer año de emisiones regulares no es representativo de lo que fue el resto del periodo 1958-1963, tal y como se indica en el Gráfico 1:

Gráfico 1. Porcentaje de minutos de ficción no seriada (largometrajes) emitidos en TVE (1958-1963)



Fuente: Base de datos de elaboración propia a partir de ABC, La Vanguardia y Tele Radio

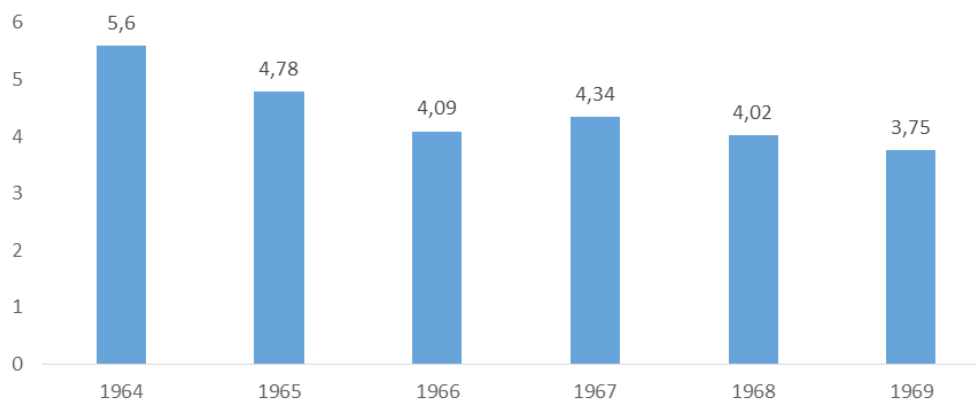
A lo largo de 1959 sólo se programaron 32 largometrajes de más de sesenta minutos. Es decir, menos de uno a la semana y generalmente en horario privilegiado: días festivos (como el 6 de enero) o los domingos por la noche, en torno a las 22:30. Por otro lado, a partir de junio, la película semanal se trasladó a los jueves. En este año la ficción extranjera en forma de series ganó un peso fundamental en parrilla, con programas emitidos todos los días de la semana y acaparando el espacio del cine. En estos años la ficción seriada se reveló como un producto netamente televisivo y que, además, no sólo generaba menos problemas a la hora de programarlo, sino que también tenía importantes ventajas en el proceso de fidelización de las audiencias.

Con todo, pese a la importancia en estos momentos de la ficción seriada y los impedimentos que TVE afrontaba para emitir contenidos filmicos adecuados, en 1960 se volvió a alcanzar la cifra de 118 películas de más de 60 minutos. En enero se programó por primera vez de forma regular una película en la sobremesa de los domingos bajo el título de *Sesión de tarde*. La utilización de estos títulos genéricos era otra forma de establecer una cita semanal con una audiencia que, de antemano, ya sabía que ese día en esa franja se emitía un largometraje. A partir de abril se incluyó también en la franja de noche de los lunes, a partir de las 22:30, otro espacio de título genérico: *Cine en casa*. Así, era posible ver tres películas de antena semanales: dos en la franja de noche de los lunes y los domingos; y otra en la sobremesa del domingo, además de los complementos de programación cinematográficos que se emitían para implementar los bloques de programación o para rellenar espacios. Es cierto que esta oferta se redujo en octubre a dos películas semanales (la de los lunes y la de los domingos a primera hora de la tarde), pero el modelo se consolidó con la salvedad de los periodos de verano, Semana Santa y Navidad, hasta enero de 1962. A partir de esta temporada sólo se programó una película semanal que fue alternando días de la semana indistintamente, hasta el verano de 1963, momento en que arrancó el programa *Sesión de tarde* los sábados en la sobremesa.

### 3.2. La rebelión de los exhibidores (1964-1969)

La emisión de los largometrajes semanales, localizados en el mediodía del sábado y la noche del domingo, siempre en fin de semana, continuó hasta el otoño de 1966. Es lógico pensar que, dado que estos filmes eran unos productos muy apreciados por el público, su emisión se reservase a los momentos en que TVE se aseguraba el máximo de audiencia. En estos momentos, el jefe de programas llevaba a cabo la elección de los largometrajes y era el responsable último de la contratación de películas. Entre el 20 de noviembre de 1964 y noviembre de 1972 José Fernández-Cormenzana ocupó este cargo, siendo sustituido por José Fernández (director hasta entonces de *Cine Club*, de La Segunda Cadena). En sus memorias, Fernández-Cormenzana (S/F) explica que TVE adquiría películas concretas, decididas de antemano por el programador, a los agentes de las distribuidoras, en muchos casos *majors* estadounidenses. Sólo ocasionalmente, cuando las ofertas eran especialmente interesantes, se optaba por un paquete. Los directores de los programas de cine utilizaban el material disponible de la mejor manera posible, por ejemplo eligiendo las películas destinadas a un público mayoritario o las que contaban con personajes famosos para TVE, reservando las minoritarias para espacios como *Filmoteca TV* o *Cine Club*, en el Segundo Canal. Esta política se tradujo en una consolidación –si bien modesta– de la emisión de cine en televisión, tal y como se aprecia en el Gráfico 2:

Gráfico 2. Porcentaje de minutos de ficción no seriada (largometrajes) emitidos en TVE (1964-1969)



Fuente: Base de datos de elaboración propia a partir de ABC, La Vanguardia y Tele Radio

Dicha consolidación tuvo consecuencias para la gran pantalla. En 1965 el Informe del Sindicato Nacional del Espectáculo sobre actividad de salas de proyección señalaba que había 8.041 en toda España. En 1970 solamente quedaba el 64 por ciento y las películas exhibidas se habían reducido de 3.141 a 2.902, al igual que el número de espectadores: a primeros de los setenta había un millón y medio menos que a mediados de la década anterior (Montero y Paz, 2011). La Industria del cine achacó este descenso a la televisión, debido a que el medio estaba cada vez más presente en la vida de los españoles. Esta tendencia, similar a la de otros países occidentales, se desarrolló en España de forma muchos más lenta y afectó a salas muy concretas. Las primeras pantallas afectadas fueron las rurales, aunque no puede asegurarse que la televisión fuera la responsable de esta situación puesto que prácticamente no estaba implantada en ese entorno y su cobertura no llegaba a todo el territorio nacional. Es más probable que este proceso tuviera su origen en el éxodo rural que el país vivió en la década de 1960. Los segundos afectados fueron los salones de barrio, que trabajaban con películas que no eran de estreno y respondían a un modelo de entretenimiento que efectivamente fue sustituido por la televisión. Pero también influyeron los cambios experimentados por los modelos de ocio en esta época (Gil, 2014). Las salas de estreno no se vieron afectadas de manera reseñable, al menos no en cuanto a su recaudación: de los 417 millones de pesetas de 1965 se pasó a 602 en 1970; mientras tanto, el gasto medio por espectador pasó de 14,2 pesetas en 1965 a 17,8 en 1970 (Montero y Paz, 2011).

Durante la segunda mitad de los sesenta se mantuvo de una a dos películas semanales, siempre en la franja de noche (un día entre semana), alternada o complementada con otra en la sobremesa del fin de semana. Las únicas excepciones fueron las programaciones de las Navidades de 1968 y 1969, que incluyeron una película diaria calificada para todos los públicos en la franja de tarde, iniciando así un modelo de programación especial para los días de vacaciones escolares en Navidad y Semana Santa. En 1970 el cine volvió a estar presente en la parrilla tres veces a la semana: la noche de los martes, la de los domingos y la sobremesa de los sábados. Los filmes de los martes, en muchas ocasiones, se organizaban en ciclos que duraban incluso varios meses, como el titulado *Un personaje llamado mujer*, en el que se recogieron títulos con protagonista femenina como *Laura* (Preminger, 1944), *Una rubia fenómeno* (Cukor, 1954), *Picnic* (Logan, 1955), *La muchacha salvaje* (Pevney, 1957) o *Estación Termini* (de Sica, 1951). También encontramos ciclos más breves, como el dedicado al cine europeo con filmes como *Esa clase de amor* (Schlesinger, 1962), *El tiempo del amor* (Kautner, 1962), *La Strada* (Fellini, 1954) o *El cochecito* (Ferreri, 1959). La *Sesión de noche* de los domingos también contó con algunos ciclos en los que se presentaron películas muy comerciales y en las que aparecían actores famosos. Por ejemplo, uno dedicado a Gary Cooper que ofreció títulos como *El sargento York* (Hawks, 1941), *Tambores lejanos* (Walsh, 1951), *Solo ante el peligro* (Zinnemann, 1952) o *El árbol del ahorcado* (Daves, 1958). También se emitió el ciclo *Su nombre es Bogart*, incluyendo *El halcón maltés* (Huston, 1941), *Tener y no tener* (Hawks, 1945), *Senda tenebrosa* (Daves, 1947) o *Cayo Largo* (Huston, 1948). En una línea semejante, los títulos emitidos en *Sesión de tarde* fueron fundamentalmente cintas de Hollywood con actores o directores (o ambos) reconocidos y ninguna de ellas reciente: la mayoría de estas producciones habían sido estrenadas en los años cuarenta y cincuenta. También se organizaron normalmente en ciclos dedicados a determinados intérpretes, directores o géneros. No obstante, encontramos también la presencia de un cine más actual, como el ciclo presentado sobre ciencia ficción con películas como *Traspasando la barrera del tiempo* (Ulmer, 1960), *El planeta fantasma* (Marshall, 1961) o *Los viajeros del tiempo* (Melchior, 1964).

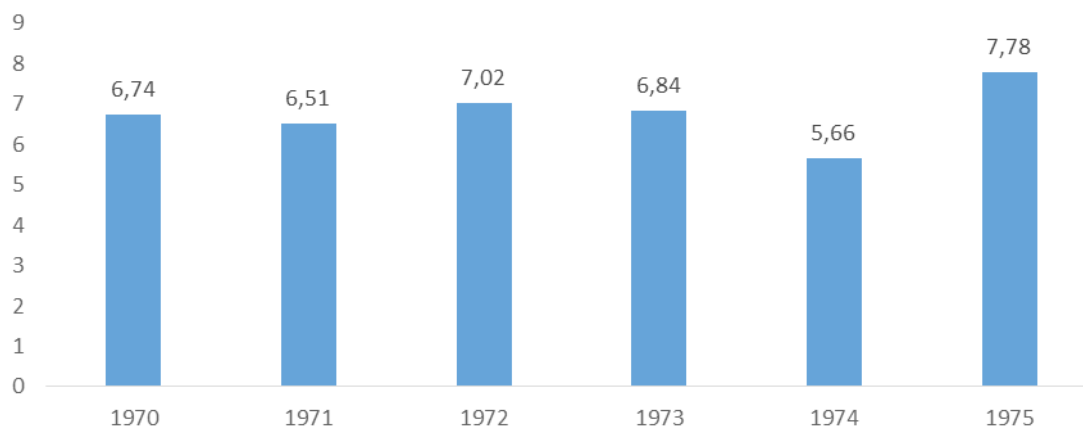
### 3.3. La programación de cine “de consenso”, 1970-1975

Este modelo de programación de tres películas semanales se estableció, como decíamos, en 1970 y se mantuvo hasta febrero de 1975. Los días de la semana variaron, eso sí, aunque los martes, jueves y domingos mantuvieron una cierta continuidad. También la franja de noche (por ejemplo, *Sesión de noche*) predominó sobre la oferta en horario de tarde, posiblemente por la duración de las emisiones. La presencia del cine en la franja de mediodía se limitó, desde 1973, a los días de fiesta: es decir, se eliminó *Sesión de tarde*. Un ejemplo de emisión

de cine en festivo se puede encontrar el 19 de marzo de ese año (día de San José): a las 16:30 se emitió *Orgullo y pasión* (Kramer, 1957). La película, ambientada a comienzos del siglo XIX durante la Guerra de Independencia, cuenta la hazaña de un grupo de guerrilleros españoles encargados de transportar un cañón con el objetivo de rendir Ávila, ciudad en manos de las tropas francesas. Otro ejemplo lo constituye el 1 de mayo (festivo durante la dictadura franquista, pero con un tono corporativista muy diferente al actual) del mismo 1973, fecha en que se emitió a las 15:35 *Cuna de héroes* (Ford, 1955), una cinta con una temática bastante pertinente para el día en cuestión: protagonizada por Tyrone Power y Maureen O'Hara, narra la historia del sargento Marthy Maher, un personaje real, que durante cincuenta años sirvió en la academia militar de West Point. Dada su avanzada edad el ejército estadounidense trató de jubilarlo, pero el sargento presentó una protesta formal ante el presidente para poder continuar trabajando. A partir de febrero de 1975 se recuperó la película de la sobremesa o de tarde en un día del fin de semana, con lo cual la programación llegó a incluir hasta cuatro películas semanales. En esta temporada también se adelantó el inicio de la película de los jueves, de las 22:00 o 22:30 a las 20:45 o 21:00 horas, probablemente para evitar que los espectadores trasnochasen un día laborable. También es necesario reseñar que, en la primera mitad de los setenta, fue precisamente cuando se hizo más habitual la emisión de cintas recientes, incluso estrenos a partir de 1972: durante unos meses la película de los domingos se emitió bajo el título *Estrenos TV*, aunque podemos decir que la noción de “estreno” era bastante flexible. Por ejemplo, el 10 de noviembre de 1974 se emitió *Una semana en la vida de Martín Cluxton* (una producción de la televisión pública irlandesa de 1971) y el 2 de marzo de 1975 *Colombo, la partida más peligrosa*, de 1973.

El cine era uno de los espacios mejor valorados por la audiencia: en los paneles de aceptación publicados en los setenta por el diario *La Vanguardia* (por ejemplo, en sus ediciones del 24 de noviembre de 1974, p. 72; o del 18 de abril de 1975, p. 17) el cine aparecía como el programa mejor valorado y preferido por la audiencia. También era uno de los espacios más vistos, de acuerdo con los resultados de la encuesta sociológica sobre los usos de la televisión en la población española publicados desde 1961 por la *Revista de Opinión Pública* o las numerosas cartas al director de todos los periódicos de la época acerca de estos contenidos. En la programación de *Tele Radio* siempre se incluía, al menos, una pequeña ficha acerca de la producción y resumen del argumento. En ocasiones, incluso, la película contaba también con un reportaje. La oferta de cine por televisión se completaba con el emitido por La Segunda Cadena, casi siempre en días complementarios. Estas cintas se organizaban en ciclos, y siempre eran películas mucho menos comerciales que las emitidas por TVE, menos familiares, no dirigidas al entretenimiento del gran público sino más bien a despertar o satisfacer la cinefilia de los espectadores. Podemos mencionar, por ejemplo, los ciclos dedicados al cine húngaro o al cine indio, al Expresionismo alemán o monográficos de directores como Preston Sturges, Ingmar Bergman, Ernst Lubitsch o Yasujiro Ozu.

Gráfico 3. Porcentaje de minutos de ficción no seriada (largometrajes) emitidos en TVE (1970-1975)



Fuente: Base de datos de elaboración propia a partir de ABC, La Vanguardia y Tele Radio

### 3.4. De la formación del Espíritu Nacional a la “Primavera del Aperturismo”: el cine español en TVE durante el franquismo (1958-1975)

Entre las razones por las que comenzó a emitirse más cine en televisión a partir de los setenta se encuentra muy probablemente el hecho de que la pequeña pantalla ya tenía definidos entonces los contenidos que mejor encajaban en la programación. Y la ficción no seriada fue uno de los pilares sobre los que se cimentó el entretenimiento. Además, las películas no dejaron de ser un contenido que, aun siendo del agrado del público, llegaba con bastante retraso respecto al cine. Por ello, poco a poco, ambos medios comenzaron a colaborar y retroalimentarse. Incluso se empezó a reivindicar una mayor presencia del cine español en TVE (S/A, 1972). En el espacio *Hoy presenta*, título con el que se anunciaba la película de la noche de los jueves, se trató de “rehispanizar” la televisión a través de la incorporación de películas de producción

nacional. Esto es así porque a lo largo de todo el periodo estudiado en su conjunto, las producciones norteamericanas fueron las que gozaron de una mayor representación en parrilla. Es más, a principios de los sesenta el cine español había ocupado un lugar muy minoritario, no siendo hasta la segunda mitad de esta década cuando se permitió la emisión de algunos éxitos de los años cuarenta y cincuenta como *Historias de la radio* (Sáenz de Heredia, 1957), aunque por el momento de forma muy esporádica. Así, no encontramos una emisión relativamente frecuente hasta 1968. El 18 de julio –fecha de gran significación en el calendario franquista– se emitió *La fiel infantería* (Lazaga, 1959), ambientada precisamente en la Guerra Civil: la trama discurre durante el permiso de un batallón del ejército nacional. Ese mismo verano también se ofreció *Las aventuras de Juan Lucas* (Gil, 1949), protagonizada por Fernando Rey que daba vida a un bandolero que llegaba a oficial durante la Guerra de Independencia.

A partir de 1971 el cine español contó con más presencia gracias a la organización de ciclos que se programaron tanto en la franja de tarde del sábado como en la de noche. Esa temporada fue en la que más películas españolas se emitieron en TVE, con un total de veinte títulos, muchas de las cuales se agruparon en torno a dos ciclos concretos: uno de Marisol en la programación de tarde de los sábados, que fue un rotundo éxito (Zahedi, 2014); y otro de comedia con títulos como *Deliciosamente tontos* (de Orduña, 1943), *Los dinamiteros* (Isbert, 1962) o *Atraco a las 3* (Forqué, 1963). Otros largometrajes emitidos, aunque fuera de la estructura de ciclos, fueron *Agustina de Aragón* (de Orduña, 1950), *Eloísa está debajo de un almendro* (Gil, 1943), *Cristo negro* (Torrado, 1962), *Los años verdes* (Saville, 1946), *El diablo toca la flauta* (Forqué, 1954) o *Botón de ancla* (Torrado, 1948). A finales de 1971 y principios de 1972 se emitió otro ciclo de cine español en el que se programaron once cintas entre las que estaban *Doña Francisquita* (Vajda, 1952), *La nao capitana* (Rey, 1946), *Locura de amor* (de Orduña, 1948), *Jeromín* (Lucía, 1952) o *Garbancito de La Mancha* (Blay, 1945) primer largometraje de dibujos animados en español y el primero en color de toda Europa. Tras el final de este ciclo y hasta el siguiente, en la primavera de 1974, solamente se encontrará cine español de forma puntual en seis ocasiones: *Calabuch* (García Berlanga, 1956) en julio de 1972; *La gran familia* (Palacios, 1962) y *La familia y uno más* (Palacios, 1965) en enero de 1973; *Adiós Mimi Pompón* (Marquina, 1961) y *La vida alrededor* (Fernán Gómez, 1959) en agosto y septiembre de 1973; y *el hombre del paraguas blanco* (Romero, 1959) en enero de 1974.

El último ciclo del cine español emitido por TVE durante el periodo analizado en este trabajo fue del de la primavera de 1974 (la llamada “Primavera del Aperturismo”) que no debe interpretarse únicamente como un intento de tender puentes entre el cine español y la televisión, sino ante todo como una propuesta de innovación y de cierto cambio. Desde un punto de vista formal, en esta ocasión a la emisión de la película propiamente dicha se le añadió una presentación de la misma por sus directores. Sin embargo, lo más destacado de este ciclo fueron las películas ofrecidas: Juan Antonio Bardem, figura vinculada al Partido Comunista de España, presentó *Muerte de un ciclista* (1955); Carlos Saura hizo lo propio con *Llanto de un bandido* (1964), una película que contaba con la colaboración de Luis Buñuel; el tercer filme en emitirse, también comprometido teniendo en cuenta el contexto, fue *La tía Tula* (Picazo, 1964) adaptación de la novela homónima de Miguel de Unamuno y que abordaba cuestiones como la represión sexual o el conservadurismo social. Esta apertura se asoció a la llegada de Narciso Ibáñez Serrador a la Dirección de Programas de TVE en enero de 1974. No es extraño, por lo tanto, que tras su dimisión en junio del mismo año, el ciclo de cine español continuara pero con títulos menos polémicos como *La niña de luto* (Summers, 1964), *La dama del alba* (Rovira Beleta, 1958), *El espontáneo* (Grau, 1964), *El buen amor* (Regueiro, 1963) o *Tiempo de amor* (Diamante, 1964). Más aún, tras el final de este ciclo el cine español volvió a tener una presencia puntual en TVE, con tan solo cinco títulos entre agosto de 1974 y noviembre de 1975.

#### 4. Conclusiones

La relación entre cine y televisión en España fue constante desde el principio de las emisiones televisivas regulares en octubre de 1956. El objetivo principal de este trabajo es el análisis en detalles del lugar ocupado por los largometrajes en TVE a partir de los registros de programación como fuente primaria en el periodo 1958-1975. Su cumplimiento ha permitido verificar la hipótesis central, entendiéndola que la modulación de la actitud de los exhibidores cinematográficos españoles hacia la pequeña pantalla y la madurez de la televisión como medio de masas provocó una serie de mecanismos de colaboración entre ambos.

Pese a que su cobertura no llegaba mucho más allá de las principales zonas urbanas del país, entre 1958 y 1964 encontramos la reticencia de la industria cinematográfica nacional a la emisión de largometrajes en televisión, entendiéndolos como un ataque a su actividad. Lo cual (junto con los problemas técnicos que ofrecían algunos materiales disponibles) explica que, con la salvedad de 1958, la emisión de cine en la pequeña pantalla fue en estos momentos limitada, ocupando una media del 5% del total de la programación. No obstante, durante estos años tomaron cuerpo (como ha quedado dicho) las dos modalidades de ficción no seriada en TVE vigentes hasta 1975. Y el cine comenzó un proceso imparable de consolidación como experiencia doméstica, si bien todavía para una parte minoritaria de la sociedad española.



La consolidación de los largometrajes en la programación de TVE acaecida en los años que van de 1964 a 1969 fue, de acuerdo con los datos disponibles, modesta pero real: en torno al 4,5% de cuota de pantalla de media. Lo cual –unido a la extensión de la cobertura televisiva por la geografía nacional– se tradujo en una “rebelión” de los exhibidores cinematográficos, preocupados por el descenso de asistentes a las salas de cine. En efecto, la televisión era ya a finales de los sesenta una pieza fundamental en la vida de los españoles: una parte cada vez mayor de su ocio gravitaba en torno a la pequeña pantalla y (como se ha mencionado) las películas eran uno de los espacios mejor considerados por sus espectadores. La comprensión de esta dinámica explica que desde 1970 los exhibidores abandonaran en gran medida la posición de rechazo hacia la presencia de cine en TV que habrían esgrimido en años anteriores. La búsqueda de un “consenso” en lo que a la emisión de ficción no seriada en televisión se refiere se manifestó durante la primera mitad de los setenta en la programación de cintas relativamente recientes; o en el impulso que TVE dio al cine español del momento (en contraste con la escasa visibilidad dada en los años anteriores), incluyendo obras que vehiculaban discursos y valores disruptivos con los del régimen.

## Referencias bibliográficas

- Antona, Tamara (2016): “La programación televisiva del tardofranquismo: la propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación”, en *Comunicación y medios*, nº34, pp. 8-21 <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i34.41633>
- Antona, Tamara (2017): “Entertainment as the foundation of television programming between 1958 and 1975”, en *Communication & Society*, vol. 30, nº2, pp. 31-45. <https://doi.org/10.15581/003.30.35790>
- Antona, Tamara & Martín, Juan (2021): “La doctrina catódica. Las asignaturas de Religión y Formación del Espíritu Nacional en la televisión franquista (1958-1975)” en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 27, nº3, pp. 753-764. <https://doi.org/10.5209/esmp.71639>
- Arana, Edorta (2011): *Estrategias de programación televisiva*, Madrid: Síntesis.
- Baget, Josep María (1993): *Historia de la Televisión Española*, Barcelona: Bellaterra.
- Bayona, Gloria (2002): “Orden y conflicto en el franquismo de los años sesenta”, en *Pasado y memoria*, nº 1, pp. 131-166. <https://doi.org/10.14198/PASADO2002.1.06>
- Bignell, J. (2007). *An introduction to television studies* (2nd ed.). London: Routledge.
- Caparrós, José María (2009): *Historia del cine mundial*, Madrid: Rialp.
- Corner, John (1999): *Critical ideas in television studies*, Oxford: Oxford University Press.
- Cortés, José Ángel (1998): *La Programación en la televisión*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- De las Heras, Beatriz y de Cruz, Vanessa (2009): *Filmando la historia. Representaciones del pasado e el cine*, Madrid: Ediciones J. C.
- Fernández-Cormenzana, J. (inédito): *Amigos y conocidos. Crónica pequeña de la general a la grande historia*.
- Ferro, Marc (2005): “La historia en el cine”, en *Istor, Revista de Historia Internacional*, vol. V, nº20, pp. 7-14.
- Ferro, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*, Madrid: Akal.
- Fiske, John (1997): *Television culture*, Londres: Routledge.
- Fiske, John & Hartley, John (2003): *Reading television (with a new foreword by John Hartley)*, Londres: Routledge.
- García, Silvia (2014): *Antena 3, nacimiento y evolución (1990-2010): contenidos, estilo y estrategias de programación en prime time de la primera emisora de televisión privada española* [tesis doctoral], Vigo: Universidade de Vigo <https://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/143>
- Gil, Fátima (2014): “Televisión versus cine. La influencia de los largometrajes emitidos por TVE”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 20, (número especial, pp. 177-191. [https://doi.org/10.5209/rev\\_esmp.2014.v20.45097](https://doi.org/10.5209/rev_esmp.2014.v20.45097)
- Gómez-Escalonilla, Gloria (2003): *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*, Madrid: Dykinson.
- Hahn, Pat (2017): *History of American Broadcasting*, Duhque: Kendall Hunt Publishing Company.
- Hueso, Ángel Luis y Camarero María Gloria (2014): *Hacer historia con imágenes*, Madrid: Síntesis.
- Kovarik, Bill (2015): *Revolutions in Communication: Media History from Gutenberg to the Digital Age*, Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Maciel, David (2012): “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en Carmona, Cuauhtémoc y Sánchez, Carlos (coord.): *La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta*, México: CONACULTA-IMCINE, pp. 165-225.
- Manning, Sam (2018): “Television and the decline of cinema-going in Northern Ireland, 1953-1963”, en *Media history*, <https://doi.org/10.1080/13688804.2018.1446129>.
- Martín, Virginia y Montero, Julio (2019): *La televisión en Europa: la historia de sus orígenes*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Moliner, Carme y Ysàs, Pere (1998): *Productores disciplinados y minorías subversivas: clave obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid: Siglo XXI.
- Montero, Julio (2014): “Programación y programas de televisión en España antes de la desregularización (1956-1990): Introducción al monográfico”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 20, número especial, pp. 11-24.
- Montero, Julio (2018): *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*, Madrid: Cátedra.
- Montero, Julio y Paz, María Antonia (2011): *Lo que el viento no se llevó*, Madrid: Rialp.
- Montero, Julio y Paz, María Antonia (2013): “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”, en *Historia Crítica*, nº49, pp. 159-183. <https://doi.org/10.7440/histcrit49.2013.08>

- Montero, Julio, Rubio, Ángel, Antona, Tamara, Martín, Juan y Fernández, Laura (2014): “Los telediarios franquistas. Una investigación sobre las fuentes”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº69, pp. 52-175. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2014-1006>
- Montero, Julio y Antona, Tamara (2018): “Programación y estrategias de programación en la televisión franquista”, en Montero, Julio (Ed.): *Una televisión con dos cadenas: la programación en España (1956-1990)*, Madrid: Cátedra, pp. 21-38.
- Montero, Julio, Paz, María Antonia y Lacalle, Charo (2022): *La edad dorada de la televisión generalista en España (1990-2010). Programas y programaciones*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Montero, Mercedes (2014): “Los efectos perversos de la publicidad en la televisión franquista (1956-1975)”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 20, número especial, pp. 139-156. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2014.v20.45095](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45095)
- Palacio, Manuel (2001): *La historia de la televisión en España*, Barcelona: Gedisa.
- Pelaz, José Vidal y Rueda, José Carlos (2002): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid: Rialp.
- Rosenstone, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel.
- S/A (1967): “Cine en TVE”, en *Tele Radio*, nº512, pp. 38-43.
- S/A (1972): “El cine equivocó su guerra a la televisión”, en *Tele Radio*, nº734, sin paginar.
- Sorlin, Pierre (2005): “El cine, reto para el historiador”, en *Istor; Revista de Historia Internacional*, vol. V, nº20, pp. 11-35.
- Williams, Raymond (2003): *Television: technology and cultural form*, Londres: Routledge.
- Zahedi, Farshad (2014): “La programación de cine de TVE en la “Primavera del Aperturismo””, en *Estudio del mensaje periodístico*, vol. 20, número especial, pp. 243-265. [https://doi.org/10.5209/rev\\_esmp.2014.v20.45101](https://doi.org/10.5209/rev_esmp.2014.v20.45101)