

Esperanzas y recelos: la prensa cinematográfica española ante la llegada de la televisión (1948-1960)

Itxaropenak eta mesfidantzak: espainiar prentsa zinematografikoa telebistaren etorreraren aurrean (1948-1960)

Hopes and fears: the spanish film press and the arrival of television (1948-1960)

Francisco Javier Ruiz del Olmo¹

zer

Vol. 16 - Núm. 31
ISSN: 1137-1102
pp. 151-166
2011

Recibido el 19 de noviembre de 2009, aceptado el 18 de julio de 2011.

Resumen

La década de los cincuenta del siglo pasado fue el periodo en el que se desarrolló la implantación de la televisión en España. Se sucedieron esporádicas prácticas televisivas, una etapa experimental pública, su inauguración oficial en 1956 y su progresiva consolidación. El nuevo medio fue así legitimándose socialmente entre los distintos sectores de la comunicación y de los medios en la dictadura. La cinematografía no permanecerá del todo ajena a ese proceso y, como sector directamente afectado con la divulgación del nuevo medio audiovisual, se mostró en la prensa especializada entre la inquietud y la esperanza, generando debates críticos sobre la relaciones futuras entre el cine y la televisión. El presente texto describe, analiza y clasifica la toma de posición de la prensa cinematográfica frente a la naciente televisión.

Palabras clave: Historia, cinematografía, televisión, prensa.

Laburpena

Iragan mendeko 50eko hamarraldian telebistaren ezartzea jazo zen Espainian. Telebista praktika esporadikoak, etapa esperimental publiko bat, telebistaren beraren inaugurazio ofiziala 1956an eta bere finkatze progresiboa eman ziren garai hartan, hurrenez hurren. Hala, apurka-apurka, sozialki legitimatuz joan zen hedabide berria diktadura sasoiko komunikazioaren sektore ezberdinen artean. Zinematografiak gertutik jarraitu zuen prozesu hori eta, ikus-entzunezko hedabide berriaren zabalkundeak zuzenean eragiten zionez gero, kezka eta itxaropenaren artean agertu zen prentsa berezitan; zinemaren eta telebistaren arteko etorkizuneko harremanen in-

¹ Universidad de Málaga, fjruiz@uma.es

guruko eztabaida kritikoak sortuz. Testu honek, sortu berri zen telebistaren aurrean prentsa zinematografikoak hartutako jarrera deskribatu, analizatu eta sailkatzen du.

Gako-hitzak: historia, zinematografia, telebista, prentsa.

Abstract

The television was born in Spain in the fifties. The TV went through several stages: limited practices, a pilot phase, the official opening in 1956 and, finally, the consolidation of the medium. So began the social recognition among various sectors of communication and media in the dictatorship. The film industry will participate in this process, as a sector directly affected to the disclosure of new media. The film industry was shown in the press between concern and generated hope and critical debates on the future relations between cinema and television. This paper describes, analyzes and classifies critical stance from cinema over the nascent television.

Keywords: History, movies, television, press.

0. Introducción

La irrupción de las prácticas televisivas en España fue un proceso, como no podía ser de otra manera, lento, dilatado en el tiempo, y conformado por experiencias tan limitadas como azarosas. Desde las diversas pruebas experimentales que se suceden a partir de 1948, hasta la inauguración oficial de las emisiones televisivas regulares en 1956, pasando por sus primeros años de tambaleante afianzamiento, el nuevo medio abrió un proceso de lenta legitimación social y de implantación estructural en el que el modelo final, junto a la naturaleza y cualidades de la televisión, se fueron revelando lentamente dentro de los distintos sectores sociales de la España franquista. Ciertamente el desarrollo del nuevo medio no fue fruto de una irrupción lineal y progresiva, sino que por el contrario la televisión fue implantándose con los altibajos propios de los diferentes contextos políticos, económicos o de orden meramente técnico. La cinematografía de nuestro país no permaneció del todo ajena a ese proceso, de modo que con las limitaciones de la época sobre el verdadero conocimiento de una técnica tan compleja como novedosa, diversos sectores ligados a nuestro cine se expresaron durante la década de los cincuenta sobre el nuevo medio y sus relaciones futuras con el cinematógrafo, entre el entusiasmo utópico y una justificada inquietud². Diversos trabajos han documentado la llegada de la televisión a España desde la evolución técnica del medio, el impulso político del régimen, la repercusión social o los primeros contenidos televisivos; entre ellos los textos esclarecedores para la historiografía de nuestra televisión de Arias (1965), Martínez Uceda y Rodríguez Márquez (1992), Baget i Herms (1993) o Palacio (2001). Sin embargo, después de más de medio siglo de existencia, perviven aspectos relativamente poco clarificados de su desarrollo histórico. Las relaciones cine-televisión en sus orígenes es uno de ellos. Este trabajo parte de la hipótesis general de la necesaria existencia de una posición crítica de la prensa cinematográfica ante el nuevo medio audiovisual, especialmente de publicaciones influyentes en la esfera cultural de la dictadura y en el contexto de la consideración “artística” de los nuevos medios.

Desde esa perspectiva, el objetivo de este artículo es aportar un análisis y una evaluación crítica de las contradictorias relaciones entre ambos medios tras la irrupción en nuestro país de las prácticas televisivas en sus diferentes modalidades, ya sea en emisiones experimentales o regulares, bajo la dirección de empresas privadas o de organismos estatales. Más específicamente pretendemos conocer la posición de la crítica cinematográfica española ante la llegada del nuevo medio, y sus reflexiones sobre las posibles consecuencias que para el cine acarrearía, desde la óptica de los escritores cinematográficos.

Ciertamente se trata de escudriñar la posición de la prensa, que no tiene necesariamente por qué coincidir con la de la industria cinematográfica española de aquellos años. Aunque podemos suponer la existencia de numerosas coincidencias, por el régimen dictatorial en el que se desenvuelven, serán necesarias futuras investigaciones para corroborarlo y completar el conocimiento de las relaciones entre ambos medios y sus agentes en este periodo.

² Algunos primeros ejemplos de estas relaciones fueron presentados por el autor de este texto, aún de forma incompleta, en el X Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine, celebrado en Córdoba los días 12, 13 y 14 de febrero de 2004. El presente texto, por su parte, completa, revisa, contextualiza y obtiene conclusiones inéditas sobre la posición de la crítica cinematográfica española frente a la televisión.

Las herramientas metodológicas utilizadas para comprobar la hipótesis se han basado en la búsqueda exhaustiva, el vaciado y el análisis y categorización de los, por otra parte, no muy numerosos textos sobre la televisión en las revistas cinematográficas españolas. El periodo analizado parte del año 1948, cuando se producen unas primeras demostraciones experimentales de televisión en España, hasta finales de la década de los cincuenta, momento en el que el medio ha iniciado ya las emisiones regulares, amplía la programación y los contenidos e inicia una lenta expansión por el territorio nacional. En concreto se revisa de forma exhaustiva los números en los años del periodo estudiado de las revistas *Radiocinema*, *Cinema Universitario*, *Primer plano*, *Film Ideal* y *Documentos cinematográficos*: en todas ellas, como veremos, se nos muestra de forma ocasional e intermitente el rastro de esas reflexiones sobre la televisión, desde la óptica de los escritores cinematográficos.

El periodo histórico seleccionado, por su parte, es especialmente representativo de la toma de conciencia crítica sobre el medio televisivo, sobre sus efectos sociales y las consecuencias para la cinematografía. Estructuralmente el trabajo expone un desarrollo lineal y cronológico enlazando la situación de desarrollo televisivo con las posiciones de la crítica, y dibujando un contexto suficiente, aunque aquí necesariamente limitado, para entender la naturaleza y motivaciones de las distintas consideraciones de las publicaciones.

1. Las primeras prácticas televisivas vistas desde la óptica cinematográfica

La primera publicación cinematográfica especializada de nuestro país que se ocupó de la naciente televisión fue *Radiocinema*³, revista decana en la España franquista. Fue de los títulos de la prensa cinematográfica que más atención dirigió hacia la televisión durante los primeros años de la década de los cincuenta. Tal vez el hecho de tratarse de una publicación que no se ocupaba del cine de forma monográfica explique esta inusual atención a un medio que avanzaba desprovisto inicialmente de atención oficial. En efecto, por la revista desfilaban variadas secciones que se ocupaban tanto del cine como de la radio, los toros, el teatro, los deportes, y, ocasionalmente, la televisión. En esta denominada década de la autarquía, la producción cinematográfica española sufre las consecuencias de la debilidad empresarial (salvo las productoras Cifesa y luego Suevia films), la nula competitividad internacional, la asfixiante intervención del régimen político y la burocratización (Monterde, 1995: 206-207).

En la temprana fecha de 1948, en el número 150 del mes de septiembre, *Radiocinema* publica una entrevista a Gabriel Soria, propietario de la distribuidora cinematográfica *Rey Soria Films*, con el título “Cine y televisión”. En ese año tienen lugar en España dos exhibiciones públicas de televisión que muestran un claro objetivo publicitario ante el régimen por parte de las dos compañías multinacionales que las ponen en marcha: sólo una de ellas merecerá la atención de la prensa cinematográfica. La compañía holandesa *Philips* realiza, en el marco de la XVI Feria Internacional de Muestras de Barcelona, experiencias televisivas entre el 10 y el 29 de junio de 1948: aunque ampliamente recogida en la prensa diaria, no se reflejó por el contrario en las revistas españolas especializadas en cinematografía.

³ Subtitulada *Revista cinematográfica española*, creada en 1938 y dirigida por Joaquín Romero Marchent, que a su vez presidiría el Círculo de Escritores Cinematográficos, germen, a partir de 1952, del grupo sindical de los guionistas del cine español de la época.

Menos de dos meses después, la compañía norteamericana *Radio Corporation of America*, junto a su socio local, la distribuidora cinematográfica *Rey Soria Films*, iniciaron a su vez prácticas televisivas que merecieron, en este caso, la atención del ámbito cinematográfico español. Indudablemente el hecho de que el representante español de la *RCA* provenga de la industria cinematográfica parece ser una razón sustantiva por la que las experiencias televisivas madrileñas sí tuvieran eco en una publicación como *Radiocinema*. Pero volviendo a estos ensayos, la *RCA* buscaba dotarlas de una espectacularidad técnica que no habían poseído las pruebas de *Philips* por medio de la retransmisión de un espectáculo al aire libre: se trató de televisar una novillada desde la Plaza de Vista Alegre de Madrid hasta el Círculo de Bellas Artes, donde se ubicaron los estudios y los aparatos receptores. Si bien la retransmisión resultó fallida -en las pantallas se apreciaron evanescentes manchas borrosas- los organizadores continuaron de forma privada las pruebas, que consistieron en retransmisiones de partidos de baloncesto, combates, bailes y otros. En todo caso, *Radiocinema* indaga sobre las diferencias entre ambos medios audiovisuales y sobre cómo afectaría este “arte nuevo” al medio cinematográfico. El objetivo principal de las pruebas era sondear ante el régimen sobre su disposición a acometer los servicios televisivos, una toma de posición de cara a futuras acciones en un mercado virgen, autárquico e inmaduro para el nuevo medio y a la postre una demostración del poder técnico de la compañía estadounidense, que utiliza una nueva tecnología de tubos de imagen *orthicon* que posibilitaban la captación de imagen en exteriores. Otro objetivo, de orden técnico, sería la posibilidad de transmisión de material fílmico a los hogares. Para ello los equipos incorporaban un sistema de reproducción de películas con proyector de 16 mm. mediante otra cámara provista de iconoscopio de mayor sensibilidad.

En cuanto a las relaciones cine-televisión y las características de ésta, Gabriel Soria la concebía como un medio de captación de la actualidad, divulgativo, con aplicaciones científicas y además -y esto es importante tratándose de una distribuidora cinematográfica- confinado en el hogar y por tanto complementario al cine y no sustituto de éste. “El cine es un arte que conservará siempre su autonomía e independencia con las demás artes porque mientras éste es espectáculo pensado y meditado para lograr la obra, la televisión es palpito de la vida, actualidad, latido del instante y medio eficaz de divulgación” (Soria, 1948: 3). Finalmente, en ese mismo número de *Radiocinema* se publican las fotografías de Alfredo Guijarro, Director General de Radiodifusión y del almirante Blasford, gerente de la *RCA* para Europa.

Los inicios de la década de los cincuenta muestran un enorme desequilibrio en cuanto a la situación entre ambos medios. Por una parte, el cine en España recupera y amplía una pujanza que le convierte en un medio de masas en expansión. Registra un incremento de la actividad industrial, con un afianzamiento estructural, en el que se institucionaliza un rígido sistema de protección al cine español mientras asistimos a un crecimiento continuado de las salas de exhibición y del número de espectadores. El enorme interés de la dictadura por el cine, como medio difusor de políticas ideológicas y culturales, lo van a convertir en un medio fuertemente institucionalizado, bajo un cuerpo legislativo que no dejará de crecer a lo largo de la década. Diversos textos analizan el siguiente periodo de nuestro cine, por ejemplo sobre la muy relevante productora Suevia Films-Cesáreo González, activa entre 1941 y 1968, puede consultarse Castro de Paz y Cerdán (2005), para la cinematografía que se desarrolla

en la década de los años sesenta, Heredero (1993), Zunzunegui (2005), o la magna *Antología crítica del cine español: 1906-1995* (Pérez Perucha, 1997), entre otros.

También se producirá la gestación de alternativas regeneradoras frente a el cine oficial y que se concretarán en los debates teóricos desarrollados por las publicaciones cinematográficas especializadas u otras como la actividad de los cine-clubs, la puesta en marcha de una serie de festivales y muestras cinematográficas, o incluso una cierta “disidencia cinematográfica” (Monterde, 1995: 278).

Este pujante panorama contrasta con la semiclandestinidad en la que se movía la televisión en estos primeros años cincuenta. Pero si la televisión no tenía aún cabida en el imaginario oficial, sí tendrá un hueco en el especializado, como fascinante creación técnica, reflejado en la prensa diaria o cinematográfica, para un público en el que resuenan los ecos de las experiencias de 1948 o los variados progresos que esporádicamente se remitían desde otros países: “el interés que día a día despierta entre los aficionados la radio y la televisión, determina que *Radiocinema* reanude en sus páginas la atención a estas dos facetas de la técnica tan estrechamente vinculadas a la cinematografía” (*Radiocinema*, n.º 166, 1950: 5).

La gestación de la televisión española durante esta década puede dividirse en varios períodos. El primero de ellos incluiría desde el año 1949, cuando se compra un chalet en el Paseo de la Habana de Madrid y se acondiciona mínimamente. Entre 1948 y 1950 se experimenta en condiciones precarias, se realizan investigaciones técnicas sobre la frecuencia modulada y la televisión utilizando equipos comprados a la compañía holandesa *Philips*, pero no se lleva a cabo emisión alguna. Este periodo finalizaría con pocos éxitos a principios de 1952 ante los cambios ministeriales que aupán al poder a los falangistas en el nuevo Ministerio de Información y Turismo. El ministro Gabriel Arias Salgado nombra a Jesús Suevos Director General de Radiodifusión, iniciándose una nueva etapa, en la que se inician y mantienen las emisiones experimentales, que tendrán cierta periodicidad.

Uno de los colaboradores de *Radiocinema*, escritor y crítico cinematográfico, que se ocupó inicialmente con más asiduidad de la televisión fue Fernando Calvo. Sus tempranos textos de 1950 apuntan ya a una descripción primigenia del nuevo medio al público cinematográfico subrayando especialmente los usos y contenidos del medio. En textos como “Divergencias y afinidades. Competencia de la vista y el oído” leemos: “La televisión ha venido a llenar en parte el vacío representado por la ausencia de la vista y la apelación a un solo sentido. Merced a ella, el conferenciante, el artista, está mucho más cerca de su público. La imaginación del que escucha y ve no está sometida al esfuerzo de suplir la inhibición de uno de los sentidos principales” (Calvo, 1950a: 5). El mismo texto aborda significativamente uno de los principales temores que el mundo cinematográfico había tradicionalmente albergado respecto a la televisión, esto es, que estuviera condenado a desaparecer o a sufrir gravemente ante la posibilidad de llevar el cine a los hogares. Preocupación tal vez excesivamente temprana, dado el nulo desarrollo del medio televisivo en esas fechas, y precisamente por ello sorprendente: “se decía que el advenimiento de la televisión, al proporcionar una nueva dimensión a la radio significaría un golpe fatal para el cine. También se dijo que las películas sonoras y de color destronarían el teatro; y ya hemos visto que ambos coexisten porque poseen características propias y diferentes, a pesar del difícil y tenaz empeño de llevar al cine obras de teatro o dotar a éstas de apariencia cinematográfica. La novela, en cambio -sobre todo la novela de

acción- puede más fácilmente filmarse (...) Mas adelantada se encuentra la televisión en Norteamérica, y los cines -pese a cuanto se diga en contrario, y la abundante producción cinematográfica lo demuestra- continúa funcionando. Los campos, aunque similares, no son idénticos. La gran pantalla siempre tendrá un atractivo especial en comparación con la pequeña pantalla del receptor privado”. A finales de los años cuarenta, con cerca de veinte millones de receptores de televisión en Estados Unidos, las grandes productoras cinematográficas estadounidenses inicialmente adoptan una postura de boicot a un medio que en principio consideran competencia directa. Antes, los intentos de algunos estudios de Hollywood en la década de los cuarenta para introducirse en el medio televisivo fueron desbaratados por las leyes antimonopolio, por lo que la exclusión de la televisión de su material fílmico tomó forma mediante un acuerdo entre las grandes productoras, en el año 1948, mediante el cual pactaron no abastecer de sus fondos fílmicos a las cadenas de televisión.

Esta problemática será abordada de nuevo por *Radiocinema* en el texto “El cine frente a la televisión”, de Francisco Casares (número 170 de julio de 1950), que traza fronteras divisoras entre las prácticas de ambos medios o el más revelador “Cine y Televisión”, en septiembre, en el que resalta apropiadamente la competencia entre el cine y la futura televisión y ofrece lo que debería ser una convivencia beneficiosa entre ambos medios: “Si la televisión recibiera por la divulgación de los *trailers* una compensación remunerada lo mismo que cualquier otro medio de propaganda, y pagase, en cambio, fuertes sumas por la transmisión de películas, se crearía una situación recíprocamente provechosa que ayudaría a delimitar los campos y robustecer la tesis de que televisión y cine -con funciones complementarias, no antagónicas- pueden y deben coexistir” (Calvo, 1950b: 9). El texto propone una fórmula que no se alejará en exceso de la que se materializará muchos años después: utilizar la televisión como medio para publicitar masivamente los sucesivos estrenos cinematográficos al tiempo que se convierta en un canal más de difusión de material fílmico, lo que reportaría nuevos beneficios a la industria del cine.

En enero de 1951, *Radiocinema* informa sobre las pruebas técnicas, en Barcelona, del primer equipo de televisión industrial construido en España. Suponemos que el autor hace referencia a la construcción de aparatos receptores de televisión, pues no parece probable la emisión en esas fechas de señales televisivas. En todo caso resulta una oportunidad para discutir el proyecto del establecimiento de la primera emisora de televisión en nuestro país: “¿Qué sucederá cuando se inaugure? (...) ¿Qué ventajas reporta el ir al cine si ya lo tenemos en casa? (...) Cuídese de atraer al público a los cines procurando nuevos alicientes a su asistencia, y no inspire demasiado miedo el progreso científico”. Como ejemplo tranquilizador de que la televisión venidera no perjudicará a un sector cinematográfico receloso, Fernando Calvo describe, a falta de la experiencia cotidiana en España, cómo en Estados Unidos la presencia de la televisión no restó público a la función inaugural de la temporada del *Metropolitan* de Nueva York pese a los altos precios de las localidades y a su retransmisión a los “radiovidentes”. En el mismo artículo sosiega a los lectores más apocalípticos; existe público para ambos medios toda vez que la televisión tendría limitaciones en cuanto a la comodidad de recepción -frente a los salones cinematográficos- y también en cuanto a sus conocidas limitaciones técnicas comparadas con el cine: “Esperemos a que pase el primer fuego de la novedad, que convoca a las familias y a su corte de amistades en el hogar -a veces estrecho e incómodo para

tanta concurrencia- a una hora señalada. Probablemente habrá después público para todo. Habrá quienes se entusiasmen con el nuevo aparato y quienes estimen que proporciona demasiada comodidad a cambio del empequeñecimiento de la pantalla y de renunciar a la satisfacción de elegir el sitio, la hora y el programa que más les acomode” (Calvo, 1951: 4).

2. El cinema ante la televisión experimental y las primeras emisiones regulares

A partir de 1952 comienzan en Madrid, desde el Paseo de la Habana, las emisiones televisivas de carácter experimental y en 1953 ya se emite con cierta regularidad durante dos días a la semana, lo que da origen a una nueva fase en nuestra televisión que abarcará hasta la inauguración oficial de TVE en 1956. Es una etapa llena de penurias, improvisación y también ingenio por parte de sus escasos responsables, detallada en la monografía de Martínez Uceda y Rodríguez Márquez (1992).

Durante 1955 se suspenden las emisiones por obras de acondicionamiento en el Paseo de la Habana comprándose además una mejor infraestructura técnica. Estas emisiones experimentales ocuparían dos o tres horas de duración por cada ensayo. El material fílmico está siempre presente en esas emisiones experimentales en forma de noticiario cinematográfico, el NO-DO de forma usual, o eventualmente también se emiten otros documentales cinematográficos. Pese a todo, la prensa cinematográfica parece paradójicamente desentenderse de la televisión en esta etapa, justo cuando comienza a emitir con cierta continuidad. Para explicarlo aventuramos varias hipótesis: en primer lugar ha pasado la excitación de la novedad técnica que impregnó a varios sectores sociales, entre ellos a la prensa, las experiencias antes citadas del año 1948, y las noticias relativas a la expansión del nuevo medio en Estados Unidos y otros países europeos. En segundo lugar la televisión experimental en esas fechas no emite películas de ficción, sino únicamente filmes documentales de manera ocasional, lo que parece despreocupar a los escritores y críticos de cine. Por último, un exiguo parque de receptores, en manos exclusivamente de cargos del régimen, minimizó cualquier repercusión de esas fragmentarias experiencias televisivas. Sea como fuere, el periodo 1952-1956 resulta baldío en comentarios de la prensa cinematográfica sobre la televisión.

La mirada del cine sobre la televisión se reactivará con la puesta en marcha oficial de TVE, acontecimiento en el que confluyen, como no podía ser de otra manera, el interés del sector oficial en la órbita falangista, que gesta la televisión, y al tiempo la atención mediática. Toda la prensa refleja ampliamente, casi ampulosamente en algunos casos, la inauguración oficial producida el 28 de octubre de 1956. Pese a las iniciales dificultades, el periodo 1956-1960 se puede identificar como el que gestó el modelo televisivo español que prevalecerá, en sus rasgos esenciales durante décadas; su desarrollo puede seguirse en la obra *Historia de la televisión en España* (Palacio, 2001). La existencia de las emisiones regulares, el establecimiento de una programación con nuevos contenidos como telefilmes o publicidad, la extensión de la red a grandes ciudades, el lento y progresivo aumento del parque de receptores de televisión, la irrupción de nuevas técnicas como la grabación en vídeo etc., motivarán que este problemático alumbramiento de la televisión tenga también su repercusión y su referente, de nuevo, en la prensa cinematográfica.

Cronológicamente será la revista *Cinema Universitario* la primera publicación en hacerse eco de la consideración artística del nuevo medio, en consonancia con la reflexión crítica sobre el cine que va a promover. Las denominadas Conversaciones de Salamanca, que organiza el cine-club de esta ciudad entre los días 14 al 29 de mayo de 1955, reúnen a la crítica, la industria cinematográfica y a alumnos y profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, resultarán fructíferas también como generadoras de publicaciones críticas, durante casi todo lo que restó de década (Soler-Bru, 1957: 4). La línea de análisis de *Cinema Universitario* del cine español resulta continuadora de una publicación como *Objetivo* que, aunque de vida efímera, incluye un abanico de colaboradores muy plural -desde militantes del partido comunista como Bardem hasta falangistas como Arriota-Jaúregui- que preconizan un cine más realista que convulsione una actividad cinematográfica anquilosada, además de una defensa del cine como manifestación artística en un nivel de igualdad con otras artes como la pintura o el teatro. Esta herencia innovadora estará presente en *Cinema⁴ Universitario* e incluso compartirán colaboradores, pese al sesgo más marcadamente académico de ésta. Muy pronto esta publicación hará referencia a la llegada de la televisión: con mucha prevención se advierte de la llegada de un nuevo medio, posible competidor del cine, poco después de la inauguración oficial de televisión, el 28 de octubre de 1956. Ello no es más que el inicio de un proceso de extensión mayoritariamente urbana de nuestra televisión, cuyas penurias y dificultades técnicas se mantendrán vigentes prácticamente hasta el final de la década.

Por tanto, poco más de un mes de la inauguración oficial de TVE, *Cinema Universitario* extiende el concepto de arte nuevo al medio: “la televisión ha llegado, por fin, a España. La televisión con sus peculiares medios de expresión, es un arte. No le vamos ahora a negar categoría artística, ni tampoco vamos a situarla dentro de una posible jerarquización de las artes. (...) Ante nosotros, los españoles el campo de la televisión está virgen. Podemos empezar a roturarlo por donde nos plazca. Podemos empezar por donde queramos. Podemos crear el norte, todavía. Querríamos levantar la voz para evitar posibles males futuros. Que no ocurra como en el cine. Que se ponga cuidado en los programas de televisión. Que no se ponga en manos torpes e inexpertas. Que no se entregue en manos de los bárbaros, que la televisión española sea un medio de expansión de ideas, de modos de pensar, de actitudes vitales, que ayuden al hombre, a los españoles a conocerse, a encontrar el camino de su perfección y de su acercamiento a Dios” (*Cinema Universitario*, n.º 4, diciembre 1956: 1). El texto, que no está firmado, parece ser la posición oficial de la publicación sobre la televisión y resume la consideración artística, regeneradora y cultural del medio, en consonancia con la línea editorial que desarrolla *Cinema Universitario*. Remarcamos dos aspectos esenciales de la editorial sobre el nuevo medio: el primer lugar la televisión debía ser depositaria, como el cine, de una condición artística innegable. Este es un presupuesto teórico que la revista propugna reiteradamente para el cine, aún no reconocido totalmente en la academia y es su estatuto artístico, y que hace extensible a la televisión: ambos medios no son para estos jóvenes críticos e intelectuales cinematográficos artes menores, inferiores cualitativamente a otras representaciones artísticas. En segundo lugar se ocupa de los futuros contenidos y su

⁴ Al amparo de las conversaciones surgirá *Cinema Universitario*, que editó el cine-club del SEU de Salamanca. Este cine-club del sindicato falangista se inaugurará en marzo de 1953 por el que fuera alumno del IIEC, vinculado entonces a Falange, Basilio Martín Patino.

influencia social al mantener con entusiasmo la idea de que ante un medio todavía “virgen”, se construya de modo que permitiese efectivamente la divulgación de ideas y pensamientos: un medio vivo, contemporáneo, que debiera ser protegido de los males que atenazaban al modelo cinematográfico español, desmenuzado críticamente en las denominadas Conversaciones de Salamanca. Por otra parte, éstas influyeron tan notablemente en la historiografía futura que a menudo ha oscurecido otras posiciones y prácticas fílmicas de la época (Castro de Paz, 2005).

Esta posición crítica e innovadora ante las primeras emisiones regulares de televisión tendrá su contrapunto en una publicación como *Primer plano, Revista Española de Cinematografía*⁵. La revista integraba una línea teórica sobre nuestro cine plenamente coincidente con la propaganda oficial conformada en la posguerra, basada en una orientación preferente hacia un cine patriótico, obviamente alejado de cualquier realismo que reflejara, siquiera superficialmente, las penurias cotidianas de la autarquía. *Primer plano* dedica en la década de los cincuenta varias breves referencias a la televisión como noticias de aspectos puntuales de su implantación, o sobre programas o personajes populares de las televisiones norteamericana o inglesa; pero, significativamente, no parecen seguir con interés el desarrollo de la etapa experimental de TVE. En ese sentido, y desde su carácter casi gubernamental, *Primer plano* reproduce la posición de la España oficial sobre el medio televisivo hasta finales de la década: se deja hacer, experimentar, pero sin alardes, entre penurias técnicas y económicas y mucha improvisación. Entre sus textos dedicados al medio, y a modo de ejemplo, en noviembre de 1956 publican “Hablemos un poco de la televisión” (*Primer plano*, 11 de noviembre de 1956: 14) donde retrata el naciente fenómeno del estrellato televisivo, en este caso centrándose en los concursos populares de la televisión inglesa. Tampoco para *Radiocinema*, durante los años 1956 y 1957 y pese al despegue de las emisiones regulares en nuestro país, son muy prolíficos en cuanto al tratamiento del nuevo medio, tal vez porque una vez en marcha restaban menos oportunidades para las ensoñaciones y más para comprobar las dificultades del desarrollo de la televisión. Lejos quedan ahora las aportaciones visionarias de Fernando Calvo en los inicios de la década; apenas unas notas dispersas se hacen eco de la televisión. Entre ellas, en el año 1956 se recogen informaciones sobre la televisión en distintas partes del mundo hispano: por ejemplo “La televisión en La Habana” por A. Ballesté de 25 de agosto, o “Televisión, crónica” de Eloy Luis Rosillo desde Caracas. Finalmente el 16 de marzo de 1957 una fotografía repasa en las estrellas televisivas del momento.

Por su parte, *Film Ideal*⁶, una confesional publicación cinematográfica editada en Madrid, emprende a ocuparse con alguna periodicidad de la televisión desde el año 1958. La revista nació con una clara vocación de apostolado e instrucción hacia el campo del cine al servicio de los ideales católicos, y su línea teórica y editorial abogaba por la influencia y la presencia de la Iglesia en un medio de comunicación de masas tan influyente como el cine. Con estos argumentos *Film Ideal* entronca con otras publicaciones que se generan en la órbita eclesial -como *Revista Internacional del Cine*, *Documentos Cinematográficos* o *Cinestudio*- y se diferencia notoriamente

⁵ Fundada en 1940 y editada en Madrid por la Prensa del Movimiento incluía inicialmente firmas vinculadas al falangismo como Giménez Caballero o Laín Entralgo.

⁶ Dirigida por José María Pérez Lozano, tenía su redacción en la calle Hermosilla y proclamaba editorialmente su búsqueda de “un cine mejor para un mundo mejor” (*Film Ideal*, n.º 1, octubre 1958: 1).

de publicaciones de signo más crítico, laico o al menos de cierta variedad ideológica en sus colaboradores -véase *Objetivo*, *Cinema Universitario* o *Nuestro cine*-. Su director, Pérez Lozano dirige la editorial Propaganda Popular Católica, eje de una serie de actuaciones de la Iglesia católica sobre los medios de comunicación, incluida la televisión. No extraña por tanto en ese contexto, que desde *Film Ideal* se detalle la creación, en 1958, de un departamento de televisión dentro de la organización Propaganda Popular Católica. Con una televisión aún renqueante y controlada por el Estado, con sólo cinco horas de programación y una red que no había extendido su llegada a Barcelona, la Iglesia se aprestó a definirse ante el nuevo medio, aunque a efectos prácticos este departamento de televisión no tuvo más opción que convertirse en una especie de empresa productora de audiovisuales⁷ para la Iglesia, dirigidos o no al medio televisivo.

3. Un modelo audiovisual que se consolida: el debate teórico sobre diferencias y especificidades cine-televisión

De mayor interés para nuestros propósitos resultan una serie de textos de Jose María García Escudero, que relacionan los lenguajes del cine y la televisión. García Escudero forma parte, en esos años, de los colaboradores habituales de *Film Ideal*, hasta que se incorporó de nuevo a la dirección de la cinematografía española, en 1962⁸. Entre estos escritos destacamos “Cine y televisión” del número del mes de enero de 1959; en febrero “Cine y televisión. Las diferencias falsas” (García Escudero, 1959a: 9) o meses más tarde un artículo que finaliza esta serie, titulado oportunamente “La televisión, ¿es un arte propio?” (García Escudero, 1959b: 15). El autor da forma en estos artículos a una concepción de la televisión como un nuevo arte, en consonancia con un cierto tipo de posición crítica de la época, que busca dignificar y ensalzar el estatuto artístico y creativo de los nuevos medios, y las posibilidades humanísticas y formadoras de su técnica. Para este autor la televisión es similar en algunos aspectos al cinema, aunque menor en otros, y enumera sus características y naturaleza. Describe entonces a la televisión como una forma de representación artística, aunque devaluada por las que entonces eran sus palmarias limitaciones técnicas y de recepción.

Las consideraciones sobre el medio comparten postulados con las mostradas en esos años por la colección “Libros de Cine” de la editorial Rialp, dirigida por el activo cine-club del colegio mayor Monterols de Barcelona, y que resultó una herramienta inevitable para la formación de profesionales, teóricos o cinéfilos de diversa ralea de la época. Muy pronto se incluirán aquí títulos que establecen diferencias entre ambos medios, buscando, como es característico en esos años, lo “específico televisivo”. Entre ellos destaca un teórico del cine como Renato May y que establece un decálogo de características comparadas entre ambos medios en *Cine y Televisión* (1959). En este texto refleja las limitaciones de la televisión frente al cine

⁷ Entre sus primeras creaciones encontramos, por ejemplo, anuncios publicitarios del Domund para TVE por dos autores destacados del cinema *amateur* catalán, Jorge Feliú y Pedro Balaña “PPC estrena TV” (*Film Ideal*, octubre 1958: 18).

⁸ Teniente coronel, falangista, católico y no obstante con una visión aperturista sobre nuestro cine, había ya sido un fugaz Director General de Cinematografía y Teatro bajo el ministerio de Gabriel Arias Salgado, entre agosto de 1951 y marzo de 1952.

y en cambio sus potenciales como medio informativo y culturalmente divulgativo en el hogar, junto con la fascinación por el directo televisivo como especificidad del medio. Tanto May como García Escudero comparten, con matices, muchas de las primeras consideraciones teóricas sobre la televisión.

Al finalizar la década, los escritos sobre televisión se diversifican y se desplazan del utopismo a las prácticas televisivas y sus formatos técnicos. Cuando ésta ya ha comenzado su trayectoria real, los debates sobre su uso futuro y posible naturaleza cultural se sustituyen por otros más pragmáticos, analizando la programación, los contenidos televisivos. En una época sin sistemas de medición de audiencias los gustos de los televidentes se pulsaban mediante encuestas entre los suscriptores de *Tele Radio* (Palacio, 2001: 62) y, aunque carente de representatividad científica, resultaba un primer acercamiento a los gustos del público, cuyo conocimiento resulta necesario para TVE, tanto para elaborar una programación atractiva como para evaluar las tarifas publicitarias, sin las que el modelo televisivo español no podía subsistir. Es significativo constatar, al finalizar la década, el cambio de estatuto artístico de la televisión para los críticos cinematográficos: en muy pocos meses, al mismo ritmo que la popularización del medio y su diversificación social, pasó de medio artístico menor a meramente técnico e informativo: “(...) el cine es un arte y la televisión es periodismo. Ahí está la diferencia” (García Escudero, 1959c: 18)

En los primeros años sesenta se edita en Barcelona una publicación que, pese a su breve existencia -desde mayo de 1960 hasta julio de 1963- incluye algunas de las más interesantes referencias, por lúcidas y premonitorias, a la televisión, que por estas fechas se consolida, inicia su expansión por la península y recibe, ahora ya sin ambages, la atención del régimen. Nos referimos a *Documentos cinematográficos*, que proponía un estudio intelectual y científico del cine (*Documentos cinematográficos*, n.º1, 1960: 1), con el teórico realista André Bazin como referente y en general y, pese a su filiación⁹, desarrolló una labor relativamente aperturista. Dirigida por Jose María Carcasona se erigió tras los primeros números como el órgano profesional de la cinematografía; de modo que buscó en sus trabajos la superación del análisis fílmico como hecho estético únicamente, y mostró la necesidad de una profesionalización de nuestro cine, como por ejemplo el tratamiento práctico del color -por Jose María Otero, firmante del “Manifiesto del color” tres años antes junto con el crítico e historiador Jose Luis Guarner y otros- o en esa línea también por ejemplo postula la “necesidad de una documentación cinematográfica” que permita una profesionalización de las prácticas fílmicas, incluyendo los análisis teóricos, al tiempo que y propugna la creación de una “división de manejo automático de datos” (Otero, 1960: 1)

Dos nuevos aspectos del medio, por la importancia que habían cobrado, se abordan en los inicios de esta nueva década: la publicidad, y las nuevas tecnologías televisivas. En ese sentido el crítico Santiago Moro aborda en 1960 el floreciente fenómeno publicitario en TVE; augurando lo que ocurrirá en un futuro inmediato, señala que “Con seguridad absoluta puede afirmarse que la ampliación de la red

⁹ Su redacción se ubicaba en Barcelona, en el Paseo de Gracia n.º 23, editado por el Instituto de la Información de la biblioteca de Delmiro de Caralt. Pretendía, para el estudio del hecho cinematográfico, adoptar los más modernos conceptos de la documentación e información, en consonancia con el tecnocratismo del Opus Dei que le inspiraba. Entre sus colaboradores se encontraban José Luis Guarner, Jorge Grau, José María Otero, Miguel Porter-Moix o Guillermo Díaz-Plaja.

a las pequeñas ciudades traerá como rápida consecuencia la consagración de la televisión como el espectáculo típico de las clases medias, tal como ocurre en todo el mundo” (Moro, 1960: 15). En efecto en los primeros años sesenta la televisión resulta accesible inicialmente sólo a las clases media-alta o alta y ubicada en grandes ciudades, lo que influirá en la programación, en los contenidos y también en las formas publicitarias. Desde 1957 se incluyen los primeros programas patrocinados y se intentó además el cobro de un canon por uso y tenencia del receptor televisivo. Su fracaso, junto con las dificultades económicas que atravesó el país en los últimos años cincuenta motivaron que la publicidad se convirtiera en el eje central sobre el que descansaba la financiación de TVE. Con la llegada de la red a Barcelona los ingresos televisivos por publicidad se incrementan, al tiempo que TVE aumenta las tarifas publicitarias.

Por otra parte, el 23 de septiembre de 1960 el Consejo de Ministros autorizará al Ministerio de Información y Turismo para la adquisición de dos equipos de grabación y reproducción de imágenes en cinta magnetofónica para el registro de los programas de la televisión española: es el inicio de una nueva era televisiva, remarcada por la técnica pero previamente definida en términos políticos y sociales (Barroso y Tranche, 1996: 13). Esta innovación técnica alerta de inmediato a *Documentos cinematográficos*: no es estrictamente el dispositivo tecnológico lo que inquieta a esta publicación sino, acorde con sus propósitos editoriales, la influencia de esta nueva técnica audiovisual en el futuro de la industria cinematográfica y sus posibles transformaciones en la producción, distribución y exhibición cinematográfica. Esta nueva técnica de captación y reproducción audiovisual fue descrita por el crítico Santiago Alonso como la nueva “cinta magnetovisual”, detallando la primera transmisión en la que se utilizó este sistema, desde el teatro Apolo de Madrid, en la que se televisó una función de la zarzuela *Luisa Fernanda*, grabada en vídeo: “¿Asistiremos a una transformación total de la industria cinematográfica en todas sus fases, producción, distribución, exhibición e industrias subsidiarias? Estas dos últimas ramas son, evidentemente las más amenazadas. La exhibición porque sus características serían completamente distintas. El consumo colectivo de ahora se haría individual, semejante al de la televisión: cada cual podría ver una película grabada en cinta con la misma tranquilidad que escucharía un disco o leyera una novela. Las industrias subsidiarias porque pueden verse condenadas a desaparecer, al menos en su forma actual” (Alonso, 1960: 21). Harían falta prácticamente casi tres décadas para que algunas de estas transformaciones se generalizasen en la industria y en el consumo videográfico en España, pero es significativo que algunas voces desde el mundo cinematográfico alertaran certeramente de los cambios futuros en el modelo cinematográfico.

En la siguiente década, en los años sesenta, TVE estaba concluida como modelo, legitimada social y políticamente: se ha cerrado (acertadamente o no) su sistema de financiación, su estructura y organización territorial o sus líneas programáticas y de contenidos. También su relación con la cinematografía española, quedando limitados temporalmente los posibles efectos que sobre ésta ejercería. A partir de ese momento se reducen los espacios en la prensa cinematográfica para conjeturas, afirmaciones apocalípticas o esperanzas artísticas utópicas sobre el medio televisivo (aunque al tiempo renacerían singularmente en el segundo programa, UHF). La televisión inicia una nueva etapa y la prensa cinematográfica va a irse desentendiendo progresivamente de un medio que se consolida e inicia un camino propio.

4. Conclusiones

La gestación y primeras emisiones de televisión en España se desarrollaron durante un proceso largo y discontinuo que habitualmente se ha estudiado desde sus componentes técnicos, de política comunicativa de la dictadura, o socioeconómico. En la exposición precedente te han recogido la posición, hasta ahora relativamente inédita, de parte del sector cinematográfico español, especialmente los sectores vinculados a la crítica y a la teoría fílmica. Éstos se ocuparon de forma esporádica, pero muy significativa, de los distintos avatares de la televisión durante la década de los cincuenta, ya fueran prácticas, pruebas experimentales, o implantación de las emisiones regulares de la televisión, lo que constituye una primera y mas general conclusión del estudio precedente. En las publicaciones analizadas se constata que describen, a veces con ingenuidad, a veces con recelo, a menudo con clarividencia, los usos y posición comunicativa del nuevo medio audiovisual, reflexiones elaboradas por críticos cinematográficos de la época, y ajenas todavía a las valoraciones negativas sobre la televisión que se generarán en la década de los sesenta.

En segundo lugar, es posible distinguir tres grandes líneas críticas de análisis respecto a la posición del cinema español frente a la televisión. Constatamos un inicio desde 1948, año de pioneras prácticas televisivas sistematizadas en Barcelona y Madrid a cargo de las compañías *Philips* y de *RCA-Rey Soria Films* respectivamente, hasta el año 1951, punto álgido de un debate en los limitados espacios públicos de debate y medios de comunicación en la encontramos en la prensa cinematográfica una abundante reflexión sobre el medio que mezcla los hechos acaecidos en España, las noticias puntuales del avance televisivo en Estados Unidos y Gran Bretaña, y sobre todo un optimismo utópico que no esconde variados recelos sobre el descenso de espectadores y otras implicaciones económicas para el cine. Se aboga, en ese sentido, por fórmulas de coexistencia económica y reparto de poder e influencia social entre ambos medios. La publicación que se ocupe con mayor frecuencia (siempre limitada, en todo caso) de la televisión será *Radiocinema* y singularmente, desde sus páginas, los críticos Fernando Calvo y Francisco Casares.

En tercer lugar, los años comprendidos entre 1952 hasta 1955, se caracterizan en la prensa cinematográfica española, por una desatención muy significativa hacia las pruebas experimentales de televisión, que desde la óptica del arias-salgadismo y el falangismo se están llevando a cabo, en consonancia al cierto desinterés mostrado por las esferas de poder mas relevantes del régimen hacia la televisión.

A mediados de la década, cuando se ultiman los preparativos para las primeras emisiones regulares, hasta el final de la década (1955-1959), los textos cinematográficos buscan describir al público cinéfilo las divergencias, afinidades y especificidades entre ambos medios. Este periodo supone una redefinición de las posturas de los medios cinematográficos sobre la televisión, resaltando las virtudes tanto informativas como instructivas del medio. Autores como el dirigente de la cinematografía de la época José María García Escudero, desde *Film Ideal*, o en menor medida referencias en la revista *Primer Plano*, son buenos ejemplos de ello. Comprobada la cotidianidad televisiva, sus limitaciones, sus dificultades técnicas e improvisaciones constantes, etc., las revistas cinematográfica terminan abandonando de nuevo del medio toda vez que no parece una competencia determinante, ni económica ni creativamente, para el cine español.

En quinto lugar, la reflexión cinematográfica auspiciada por las denominadas Conversaciones de Salamanca afectarán indirectamente al nuevo medio y, hasta que se extendieron las prácticas televisivas cotidianas, se consideró a la televisión como una hermana menor del cine, heredera también de una cierta condición artística. La revista *Cinema Universitario* será la primera publicación en hacerse eco de esa consideración artística, regeneradora y cultural del nuevo medio, en textos de los años 1956 y 1957, justo cuando se inician las emisiones regulares de TVE.

Por último, en los inicios de la nueva década, a partir de 1960, el modelo televisivo español parece definitivamente cerrado tanto en su financiación, a partir de los ingresos publicitarios, su expansión territorial radial, y sus contenidos de programación. *Documentos cinematográficos* es una publicación relevante en ese año, para constatar lúcidas reflexiones desde la óptica cinéfila sobre la financiación o los efectos del magnetoscopio, ya que, de forma premonitoria, alertará sobre futuras consecuencias en la distribución y el consumo de cine en los hogares, a través de la televisión y no en la sala cinematográfica.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Santiago (1960). La cinta magnetovisual. **En:** *Documentos cinematográficos*, Vol. I, n.º 5 octubre. Barcelona, p. 21.
- BAGET I HERMS, José María (1993). *Historia de la televisión en España. 1956-1975*. Barcelona: Feed-back.
- BARROSO, Jaime y TRANCHE, Rafael (Coord.) (1996). Del directo al magnetoscopio. Bajo la doctrina del arias-salgadismo. **En:** *Archivos de la Filmoteca*, n.º 23-24 junio-octubre. Valencia, p. 13.
- CALVO, Fernando (1950a). Competencia de la vista y el oído. **En:** *Radiocinema*, Vol. XI, n.º 166 abril. Madrid, p. 5.
- CALVO, Fernando (1950b). Cine y Televisión. Fijando posiciones. Cine y Televisión frente a frente. **En:** *Radiocinema*, Vol. XI, n.º 171 septiembre. Madrid, p. 9.
- CALVO, Fernando (1951). La televisión se acerca. **En:** *Radiocinema*, Vol. XII, n.º 175 septiembre. Madrid, p. 4.
- CASARES, Francisco (1950). El cine frente a la televisión. **En:** *Radiocinema*, Vol. XI, n.º 170, julio. Madrid, p. 15.
- CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, J. (Coord.) (2005). *Suevia Films-Cesáreo González. 30 años de cine español*. A Coruña: CGAI/IVAC/AEHC/Filmoteca Española.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2005). La encrucijada de la historia del cine español. **En:** *Comunicar*, n.º 29, v. XV. Huelva, p. 39-45.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1954). *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Cine-club del SEU, Salamanca.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1959a). Cine y televisión. Las diferencias falsas. **En:** *Film Ideal*, Vol. IV, febrero. Madrid, p. 9.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1959b). La televisión, ¿es un arte propio?. **En:** *Film Ideal*, Vol. IV, marzo. Madrid, p. 15.

- GARCÍA ESCUDERO, José María (1959c). Cine y Televisión. La televisión como periodismo. **En:** *Film Ideal*, Vol. IV, mayo. Madrid, p. 18.
- GUBERN, Román; MONTERDE y José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio *et al.* (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- HEREDERO, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española.
- MARTÍNEZ UCEDA, Juan y RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Nacho (1992). *La televisión: Historia y desarrollo*. Barcelona: Mitre-RTVE.
- MAY, Renato (1959). *Cine y Televisión*. Barcelona: Rialp.
- MONTERDE, José Enrique (1995). El cine de la autarquía (1939-1950). **En:** GUBERN, Román; MONTERDE y José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio (et al.) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- MORO, Santiago (1960). La publicidad en televisión. **En:** *Documentos cinematográficos*, Vol. I, n.º 3 julio. Barcelona, p. 15.
- OTERO, José María (1960). Necesidad de una documentación cinematográfica. **En:** *Documentos cinematográficos*, Vol. I, n.º 1 mayo. Barcelona, p. 1.
- PALACIO, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PÉREZ CALDERÓN, Miguel (1965). *La televisión*. Madrid: Editora Nacional.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1990). El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje. En ANGULO, J.; REBORDINOS, J.L.; Narvez, M (Coord.). *Tiempos del cine español. Años 50*. San Sebastián: Ed. Ayto. de San Sebastián.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.) (1997). *Antología crítica del cine español (1906-95)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- RUIZ ARIAS, Aníbal (1965). *La radiodifusión española*. Madrid: Publicaciones españolas/Ministerio de Información y Turismo.
- SALACHAS, Gilbert (1960). I Conversaciones católicas internacionales de cine (Valladolid, 1960). **En:** *Documentos cinematográficos*, Vol. I, n.º 2 junio. Barcelona, p. 1.
- SOLER-BRU, J. A. (1957). Acuso recibo. **En:** *Arcinema*, Vol. II, n.º 11 septiembre. Barcelona, p. 4.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús (et al.) (1989). *Historia de los medios de comunicación en España*. Madrid: Ariel.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-71)*. Barcelona: Paidós.