

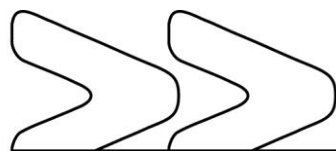
Tesis doctoral con mención internacional 2015

CINE Y TELEVISIÓN: CONSTRUCCIONES TELEVISIVAS EN EL UNIVERSO FÍLMICO ESPAÑOL

ANDONI ITURBE TOLOSA

DIRECTORES: SANTOS ZUNZUNEGUI DÍEZ (UPV-EHU) Y
MANUEL PALACIO ARRANZ (CARLOS III).

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.



**Ikus-entzunezko Komunikazioa
eta Publizitatea**
*Comunicación Audiovisual
y Publicidad*

Andoni Iturbe Tolosa

aiturbetolosa@gmail.com

Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

<http://www.ehu.eus/es/web/cyp>

Tesis doctoral con mención internacional

**CINE Y TELEVISIÓN:
CONSTRUCCIONES TELEVISIVAS
EN EL UNIVERSO FÍLMICO ESPAÑOL**

Andoni Iturbe Tolosa

Directores: Santos Zunzunegui Díez y Manuel Palacio Arranz

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.



**Ikus-entzunezko Komunikazioa
eta Publizitatea**
*Comunicación Audiovisual
y Publicidad*

Aitari. Autodidacta y curioso infatigable.
Autodidakta eta jakin-zale nekaezina.

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral es fruto de un viaje personal y académico que comenzó con la decisión de querer ahondar en el cine (español) a través de los Cursos de Doctorado de EHU/UPV. La tesina en torno a la dirección de fotografía me dirigió hacia la dialéctica entre el cine y la televisión de forma inconsciente, pero la decisión definitiva de elegir el tema de la tesis doctoral, que estaba aguardando en el horizonte pese a que la ceguera no me permitía reconocerlo, surgió en una clase de “Géneros audiovisuales” en Mondragón Unibertsitatea. Ante los alumnos/as, mientras les hablaba de la película *REC*, un producto que no sentían tan de cerca, me di cuenta de que era el camino que tenía que emprender: las relaciones entre el cine y la televisión, o dicho de otra forma, las construcciones televisivas en el cine español. La siguiente decisión importante fue trasladarme a Madrid para poder trabajar con fuentes cercanas que estuvieran presentes en mi día a día. Quiero dar las gracias a Trinidad del Río, de la Filmoteca Española, una persona habitual en estas páginas, por su profesionalidad y cordialidad. Y al bibliotecario Eduardo Sastre por su permanente sonrisa y disposición. Asimismo, quiero dejar constancia de la colaboración de Yolanda Martínez, directora del Fondo Documental de RTVE, por permitirme ver las producciones televisivas de la época de las películas analizadas.

Las bibliotecas madrileñas (Reina Sofía, La Casa Encendida y sobre todo, la Biblioteca Nacional) han sido un estimulante espacio de trabajo en los que he pasado largas horas de lectura y consulta bibliográfica. En ese último lugar, quiero acordarme de Elena y de su inequívoca vocación y amor por los libros y por recordarme todos los días que me tenía que sentir un privilegiado por investigar aquello que tanto me apasiona: el mundo de la televisión y el cine. Cómo olvidar el momento en el que insertó una carta que portaba mi nombre en el árbol de los deseos que idearon sus compañeros en una Navidad.

Nada más terminar la carrera de Periodismo, pude especializarme como crítico de televisión cuando el que fuera director de *Deia*, Juanjo Baños, me sugirió que escribiera una columna diaria sobre la materia. Más tarde, fue Mikel Ayuso quien me animó a escribir críticas de cine y cubrir festivales de cine y realizar entrevistas y reportajes. Durante todos estos años, he podido conocer y entrevistar a personajes que admiro y que me han dejado profunda huella. Gracias a esa red de contactos, pude entrevistar para la tesina a Vicente Aranda, Javier Aguirresarobe, Fernando Trueba, Carlos y Gonzalo Suarez, Josetxo San Mateo, Mario Camus...

Los festivales de cine han sido otro lugar de distensión y reflexión cinematográfica. Quiero agradecer al crítico Antonio Sempere por citarme la película *La casa de los Martínez* en un encuentro con otro crítico colega, Mikel G. Gurpegui, en Seminci. A Iñigo Marzabal le debo la sugestión de poner en el punto de mira a Iván Zulueta. Al crítico y cineasta Arkaitz Basterra le debo muchas cosas. A él le verbalice por primera

vez mi idea inicial de elegir este tema. “Te pega”, me dijo con su naturalidad habitual en una cafetería del Boulevard donostiarra mientras preparábamos algún taller de cine; programas de radio o proyectos televisivos. *Děkuji*.

Los directores de mi tesis han sabido atemperar mi impulso crítico inicial y tejer un camino operativo, coherente y centralizado. El libro sobre la historia sobre la arqueología y la modernidad de la televisión española editado por Manuel Palacio fue el primero en abrirme horizontes nuevos en esta aventura, y ha sido una suerte poder contar con él. A Santos Zunzunegui le debo también su tutoría y magisterio. Un privilegio haber contado con ellos.

Esta tesis doctoral, que conjuga materias como la televisión, la estética y el cine, ha sido robustecida por los estudios de Historia del Arte de la UNED. Han sido de gran utilidad las lecciones aprendidas en las asignaturas de los profesores Jordi Claramonte (*Teoría del Arte I y II*) y Sagrario Aznar (*Últimos discursos del arte y Discursos del arte contemporáneo*).

Quiero agradecer a todos mis amigos/as por la paciencia y la gratitud de acompañarme en este enrevesado viaje en el que he tenido que (auto)financiar este proyecto y alargar, por tanto, su defensa. La pregunta recurrente (“Andoni, ¿cuándo lo vas a terminar?”) ya tiene respuesta.

A Hilde Cocquyt le tengo que agradecer la revisión esmerada de la tesis y su rigurosa lectura desde la visión de una antropóloga belga. *Bedankt*.

A mis padres, mi hermana Agurtzane, Aitor, Irati y Enara por su apoyo y por hacerme sentirme tan querido y orgullosos de ellos. *Eskerrik asko*.

Gracias también a la productora El Deseo por su atención. Y al departamento de Periodismo II de la Universidad del País Vasco por su acogida, así como a la estancia en la Universidad Lumière Lyon II y a la secretaria del Departamento de Comunicación Audiovisual Teresa Martínez. A Ibai Cereijo, gracias por tu gran contribución al diseño de la portada.

Solo espero que el inicio de esta carrera académica que comienza con la culminación de esta tesis doctoral me aporte otras alegrías y la curiosidad necesaria para intervenir en las apasionantes materias de las ciencias sociales por todo el mundo. Como recordaba Wittgenstein, aunque todas las posibles preguntas de la ciencia recibiesen respuesta, ni siquiera rozarían los verdaderos problemas y las pasiones de la vida. *Wie wir verlernt haben, das Leben zu genießen*.

Eskerrik asko, guztioi.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

- 1.1. Dialécticas entre cine y televisión. Una mirada industrial e intertextual (Pág. 17)
- 1.2. Primer punto de partida: Directores de fotografía. Entre el cine y la televisión (Pág. 18)
- 1.3. Mirada a la dirección de fotografía durante el siglo XX (Pág. 19)
- 1.4 Segundo punto de partida. Antología crítica del cine español (Pág. 20)
- 1.5 Problemas técnicos en el inicio de la televisión bajo el empoderamiento del cine (23)
- 1.6 De la radio a la irrupción de la televisión: la gran pantalla (Pág. 25)
- 1.7 Percepción de los reportajes británicos por parte de los censores españoles (Pág. 26)
- 1.8. Hipótesis (Pág. 26)
- 1.9. Objetivos (Pág. 26)
- 1.10. Metodología (Pág. 28)
- 1.11 Cuestiones metodológicas (Pág. 29)
- 1.12 *Historias de la televisión* (1965) (Pág. 31)
- 1.13 *1, 2, 3... al escondite inglés* (1969) (Pág. 33)
- 1.14 *La casa de los Martínez* (1971) (Pág. 33).
- 1.15 *Kika* (1993) (Pág. 34)
- 1.16 *REC* (2007) (Pág. 34)

II. HISTORIAS DE LA TELEVISIÓN (1965)

- 2.1. Historias de la televisión: la representación de la sociedad que mira a la imagen y a la televisión
 - 2.1.1. Sinopsis (Pág. 44)
 - 2.1.2 Mirar desde la imagen el cine la radio (*Historias de la radio*) (Pág. 44)
 - 2.1.3. Mirar la imagen (Pág. 46)
- 2.2. El narrador en *Historias de la televisión* (Pág. 51)
 - 2.2.1. El narrador en la enunciación (Pág. 53)
- 2.3. Género cinematográfico: desde la comedia a la comedia sentimental (Pág. 57)

2.4. El entretenimiento y los concursos

2.4.1. El conocimiento a través del concurso (Pág. 65)

2.4.2. Los concursos musicales (Pág. 66)

2.5. Pixelación y fin de relato

2.5.1. El relato: entre la perdurabilidad y lo efervescente (Pág. 68)

2.6. Teoría de la Enunciación y teoría del relato (Pág. 69)

2.7. *Historias de la televisión* y la contemporaneidad (Pág. 70)

2.8. Conclusión (Pág. 73)

III. 1, 2, 3... AL ESCONDITE INGLÉS (1969).

3.1. De la arqueología a la modernidad. La televisión de la forma (Pág. 82)

3.1.1. La modernidad televisiva versus modernidad cinematográfica en España (Pág. 89)

3.2. *1, 2, 3... al escondite inglés*

3.2.1. Sinopsis (Pág. 92)

3.2.2. De *Último grito* a *Superpoderes* (primer borrador) (Pág. 93)

3.2. 3. Convergencias y divergencias de *Historias de la televisión* a *1, 2, 3... al escondite inglés* (Pág. 94)

3.2.4. Prólogo y declaración de intenciones (Pág. 97)

3.2. 5. *1, 2, 3... al escondite inglés*: performance entre un discurso lúdico (Pág. 102)

3.2.6. Expansión informativa versus monograma (Pág. 105)

3.2.7. Televisión-concepto y videoclip en *1, 2, 3... al escondite inglés* (Pág. 113)

3.2.7.1. El primer clip. Hacia el clip narrativo (Pág. 119)

3.2.7.2. Otros clips. Entre la actuación y la alienación (Pág. 120)

3.2. 8. La televisión y el cine pop (Pág. 123)

3.2.9. El esquema narrativo canónico en Zulueta (Pág. 125)

3.2.10. La presencia el doble o el significante del Otro (Pág. 126)

3.3. Conclusión (Pág. 131)

IV. LA CASA DE LOS MARTÍNEZ (1971).

- 4.1. Agustín Navarro: un hombre de televisión (Pág. 139)
- 4.2. Agustín Navarro en el cine (Pág. 145)
- 4.3. *La casa de los Martínez*: hacía la arqueología del reality
 - 4.3.1. Sinopsis (Pág. 147)
 - 4.3.2. *La casa de los Martínez*: entre el cine y la televisión (Pág. 147)
 - 4.3.3. Tráiler (transcripción y análisis) (Pág. 151)
 - 4.3.4. 1971: Cambios estructurales y la Comisión de Censura (Pág. 157)
 - 4.3.5. Del guión inicial a la estructura fílmica (Pág. 161)
 - 4.3.6. El género (Pág. 164)
 - 4.3.7. La enunciación (Pág. 169)
 - 4.3.8. Análisis (Pág. 170)
 - 4.3.8.1. Cuerpo y espectáculo (Pág. 173)
 - 4.3.8.2. El punto de vista (Pág. 175)
 - 4.3.8.3. Signo y el valor de la llave (Pág. 178)
 - 4.3.8.4. Insertos de realidad y ficción (Pág. 181)
- 4.4. Conclusión (Pág. 182)

V. KIKA (1993)

- 5.1. Almodóvar y la televisión: objeto y cuerpo (Pág. 188)
- 5.2. Itinerario sobre los discursos sobre la televisión en la filmografía de Almodóvar (Pág. 193)
 - 5.2.1. La evolución e involución de su madre. De *Kika* a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pág. 195)
 - 5.2.2. El melodrama-espejo y la televisión (Pág. 197)
 - 5.2.3. La impersonalización del sujeto: titulares de prensa (Pág. 198)
- 5.3. La construcción de la imagen televisiva en *Kika*.
 - 5.3.1. Borradores (Pág. 201)
 - 5.3.2. Sinopsis (Pág. 205)
 - 5.3.3. Entre círculos y superficie (Pág. 205)

- 5.3.4. Tráiler de *Kika* (Pág. 209)
- 5.3.5. Almodóvar y TVE: tráiler, exclusividad y agradecimientos (Pág. 212)
- 5.3.6. Dossier de prensa y epitexto (Pág. 214)
- 5.3.7. *Kika* y la objetualización kitsch (Pág. 216)
- 5.3.8. *Kika*: la televisión referencial y virtual (Pág. 220)
- 5.3.9. Un tipo de reality show denominado stringer (Pág. 223)
- 5.3.10. Otras referencias (Pág. 231)
- 5.3.11. Nuevos significados y audiencia (Pág. 232)
- 5.3.12. De la posmodernidad a la contemporaneidad (Pág. 232)
- 5.3.13. Género entre géneros: entre film collage y film concepto (Pág. 234)
- 5.3.14. Enunciación y autonomía (Pág. 237)
- 5.4. Conclusión (Pág. 244).

VI. REC (2007)

- 6.1. La televisión dentro de la escritura de Jaume Balagueró: presencia recurrente y simbólica (Pág. 251)
- 6.2. *Operación Triunfo*. Génesis de *REC* (Pág. 258)
- 6.3. Políticas y estrategias de promoción de *REC*
 - 6.3.1. Sinopsis (Pág. 263)
 - 6.3.2. Introducción (Pág. 263).
 - 6.3.3. Metodología (Pág. 264)
 - 6.3.4. Objetivos (Pág. 265)
 - 6.3.5. Cuadro semiótico (Pág. 267)
- 6.4. *REC 2*. Las posibilidades materiales de la era digital (Pág. 267)
 - 6.4.1. La posición de la cámara en *REC*. Del impresionismo al (des)control. (Pág. 272)
- 6.5. La construcción televisiva y periodística en *REC* (Pág. 271)
 - 6.5.1. Antecedentes y proyecciones de *Mientras usted duerme* (Pág. 275)
 - 6.5.2. Entrevistas y reportajes en *REC* (Pág. 277)
 - 6.5.3. Acontecimiento y reportaje (Pág. 279)

- 6.5.4. Hipernodernidad e hipertelevisión en *REC* (Pág. 282)
- 6.5.5. Política de género y estudio en *REC* y Filmax (Pág. 283)
- 6.5.6. Tradiciones españolas, la telerrealidad y el estatuto del terror en Filmax. (Pág. 284)
- 6.5.7. Antecedentes o referencias reconocidas (Pág. 288)
- 6.5.8. Pantallas huésped (Pág. 289)
- 6.5.9. Cine y televisión. Relaciones difíciles y contaminadas (Pág. 290)
- 6.5.10. La sombra alargada de *Gran Hermano* (Pág. 291)
- 6.5.11 Docudramas (Pág. 292)
- 6.5.11. La enunciación y los enunciados (Pág. 292)
- 6. 5.12. Conclusiones (Pág. 295)

VII. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES (Pág. 297)

BIBLIOGRAFÍA

- Bibliografía (Pág. 307)
- Artículos (Pág. 315)
- Boletines de TVE (Pág. 316)
- Revistas consultadas (Pág. 316)
- Catálogos (Pág. 317)
- Periódicos y artículos de prensa (Pág. 317)
- Consultas de vídeos y películas (Pág. 317)
- Dosieres de prensa (Pág. 318)
- Guiones consultados (Pág. 318)
- Archivos consultados en el Archivo General de la Administración (Pág. 319)
- Programas consultados en RTVE (Prado del Rey) y Filmoteca Española (Pág. 319)

ANEXOS

- Entrevistas directores de cine y de fotografía.
- Documentos de Archivo General de Administración (AGA).
- Dosieres de prensa de *Kika* y *REC*.

1. Introducción

1.1. Dialécticas entre cine y televisión en España. Una mirada industrial e intertextual

El mundo académico ha dirigido su mirada en los últimos lustros a interrogar el papel social e industrial del cine o analizar hasta qué punto el cine digital y las nuevas tecnologías han ido mutando la cultura cinematográfica. Indudablemente, hacerse la pregunta de qué es el cine hoy día podría ir acompañado de la cuestión de qué supone hoy día la televisión. Preguntas que provocarían una serie de desacuerdos y problematizarían las diferentes posiciones de la escuela culturalista o semiótica.

Antes de embarcarnos, por tanto, en la tarea de establecer cómo determinados directores españoles han ido construyendo una visión particular de la televisión, deberíamos empezar por significar el sentido que damos a la pequeña pantalla: dispositivo semiótico donde se articulan discursos. Esa sería la posición que adoptaríamos sin olvidar su valor social y masivo que ha ido, como veremos, reflejando su propia evolución como objeto sujeto a las veleidades tecnológicas y a los gustos populares.

La tesis doctoral que lleva el nombre “Cine y televisión: construcción televisiva en el universo filmico español” reúne a ambos campos, que en el caso de España como en otros muchos países, ha generado relaciones problemáticas de diversa índole (industrial, conceptual...). Una relación, pues, que no ha sido fácil y que ha sido más que significativa. Fue en 1956 cuando comenzaron las emisiones regulares de la televisión pública española y fue en 1964 cuando se inauguró el centro de emisiones del Prado del Rey. El monocolor de la televisión dio paso a otro nuevo contexto más competitivo capitalizado por las televisiones privadas. Con su llegada, la ventana formal que preconizaba Eco (1983) se volcó en una pantalla referencial que proyecta contenidos que recomponen la cultura popular dominante e incitó una verdadera revolución en los contenidos y en los procesos de recepción del medio.

Asimismo, la hipertelevisión alteró la concepción de los géneros audiovisuales hasta una extenuante hibridación. El docudrama, y sobre todos los *realities*, se convertirán en el formato más característico de la hipermodernidad que desgrana Gilles Lipovetsky. En la era de las hiperpantallas, según el autor francés, la sala oscura del cine aleja el espectador de la banalidad de la vida mientras que la televisión se ve en casa, “con la luz y la familiaridad del decorado cotidiano” (Lipovetsky, 2009: 218). El cine pide (o pedía) silencio. Y la televisión, conversaciones o comentarios.

Las particularidades del cine español por tener un control de taquilla y robustecer la industria cinematográfica tuvo en 1964 su punto de inflexión. El sistema de 1964 se inspiró en los aplicados con éxito en Francia y en Italia. “El control, que es la verdad del cine, y que por la base de cualquier cinematográfica sería, le dio a la producción nacional confianza en sí misma durante la década 1960-1970” (García Escudero en el libro de Augusto M. Torres, 1973:60). El objetivo fue atraer al público y obtuvo interesantes resultados: en 1966 tenía 101 millones de espectadores; en 1967, 118 millones y en 1968, 123 millones. Difícil sustraerse de la primera película que analizaremos en las próximas páginas, *Historias de la televisión* (1965) y de la siguiente película (*1, 2, 3... al escondite inglés*, 1969¹) que se nutre de la creación en 12 de enero de 1967 de la denominación de “arte y ensayo” y salas “especiales”.

La década de los 70 fue el comienzo de la consolidación de la televisión: “El televisor es un elemento habitual en la mayoría de los hogares españoles desde comienzos de la década de los 1970, su impacto sobre el cine en los años de nuestro estudio debe ser reflejo, fundamentalmente, de los cambios en la programación” (Víctor Fernández, 1998:43). *La casa de los Martínez* (1971), la tercera película analizada, recoge una presencia cada vez más rica de la televisión. En 1980, en cambio, RTVE implantó un modelo de gestión que funcionaba en países como Italia y Alemania, e invirtió en el cine. La convocatoria tuvo lugar el 1 de agosto de 1979 con una salida de 1.300 millones de pesetas y se vieron beneficiadas las producciones de 1982, año en el que se siguió hablando de la “crisis permanente” del cine español. En los 90, *Kika* y en el nuevo siglo, *REC*, fueron dos de las propuestas más significativas en cuanto a la construcción televisiva se refiere.

1.2. Primer punto de partida: directores de fotografía (entre el cine y la televisión)

Antonio Cuevas Puente (1994:13) recoge las impresiones de Pedro Vasconcelos, coordinador de la Secretaria Nacional para el Audiovisual en el coloquio “Televisión pública en Europa, ¿cuál es su porvenir?”, que considera que la clave es la luz. “En el cinema no se pueden conseguir más de tres minutos útiles por cada día de trabajo, en tanto que en la televisión se puede llegar a cuarenta, incluso a cincuenta, minutos por día sacrificando la luz”. Por un lado, sería de justicia reconocer y situar el primer punto de partida de la presente tesis doctoral en un trabajo previo que consistió en analizar el papel y la formación de los directores de fotografía españoles durante la transición española, específicamente durante el periodo denominado cine de reforma (1977-1982). Por otro lado, la pertinencia de citar la idoneidad de la dirección de fotografía nos lleva a reconsiderar los problemas técnicos y el reto que supuso para Juan Mariné, director de fotografía de *Historias de la televisión* (1965), convertir la imagen de televisión en imagen cinematográfica: tuvieron problemas técnicos para captar y reproducir en la pantalla cinematográfica la imagen que provenía de la pequeña pantalla. “Fue un rodaje

¹ Mantenemos el título que consta en la película: *1, 2, 3... al escondite inglés*.

difícil por el tratamiento de la imagen. Hubo que hacer una regulación interior en las cámaras de cine para aumentar a 25 y así rebajarla para que tuviera la misma frecuencia en la televisión. Unido a esto, habían conectado la refrigeración y se rodaba en el mes de diciembre, por las noches, ya que de día tenían emisiones en TVE. Había una refrigeración impresionante. Por eso le quedaban congelados los palomos a Tony Leblanc”².

Por tanto, es de justicia subrayar las relaciones intempestivas entre ambos campos en la década de los 60. Además, cabe destacar que fue durante la década de los 70 cuando contactaron con las productoras de cine para la realización de *Cañas de barro*³ (sin duda, una de las máximas aportaciones de las productoras del cine a la cultura televisiva a finales de los 70) y *Curro Jiménez*.

1.3. Mirada a la dirección de fotografía durante el siglo XX.

Durante el siglo XX, el cine español tuvo meritorios directores de fotografía que fueron articulando una caligrafía lumínica alimentada por técnicos foráneos. Tal y como recoge Francisco Llinas (1989:46) en *Directores de fotografía en el cine español*, “el éxodo de las guerras contribuyó a incrementar el censo de técnicos trashumantes que deambula por la Europa democrática”. Como prosigue, la realidad cinematográfica española se delimitó a “un universo visual tecnológica y estéticamente distinto y la fotografía española, al menos, en lo que a la escuela de Guerner se refiere, se vio arruinada por la generalización del color”. Dos de las producciones analizadas (*1, 2, 3... al escondite inglés* y *La casa de los Martínez* dialogan al respecto, es decir sobre el valor al alza del color frente al monocolor de la televisión).

Muchos directores de fotografía de renombre se jubilaron en la década de los 70 y otros se reciclaron en los puestos de los canales de televisión. Antonio L. Ballesteros se retiró en 1976 y ha trabajado esporádicamente en TVE o en la publicidad, un trabajo bien remunerado. Fue el caso, por ejemplo, de José F. Aguayo, profesor titular de Técnica de Iluminación en la EOC desde 1958, y que se pasó a la publicidad después. Siguió

² Entrevista realizada por el doctorando a Juan Mariné, Seminci de Honor 2015, el 28 de octubre del 2015 en Valladolid.

³ El 11 de junio de 1979, Televisión Española emitió un reportaje sobre Blasco Ibáñez en el marco de la serie *Nombres de ayer y de hoy*, en el que analizaba la figura histórica del escritor valenciano a través de un desapasionado retrato más político que artístico. El rescate de Blasco Ibáñez obedecía a un doble interés: por un lado rescatar sus obras valencianas, tan populares que le convirtieron en unos de los escritores más leídos, y por otro lado, enaltecer sus ideales republicanos, por lo que tuvo que asumir el exilio parisino. TVE decidió apostar por la adaptación de una de sus obras: *Cañas y barro*, catalogada como “la obra maestra de Vicente Blasco Ibáñez”. Un año antes emitió los dos capítulos de *Cañas y barros*, una apuesta decidida del ente que vio en este tipo de obras la ocasión perfecta para indagar en la literatura popular y apostar por adaptaciones de calidad.

trabajando con directores como Rafael Gil, uno de los directores más reputados y reconocibles con una producción superior a 40 películas.

Juan Julio Baena es una personalidad clave para entender la transición del B/N al color; de la escuela de I.I.E.C a la E.O.C y del salto de sus diplomados a la industria del cine español durante el cine de la reforma, por ejemplo. Trabajó en TVE, como muchos de sus colegas de la época. Un personaje citado y cuestionado que imprimió carácter a sus alumnos (“ver entrevistas en el anexo”).

480 personas consiguieron la titulación en el I.I.E.C: Cámaras (65); Dirección (74); Decoración (58), Guión (21); Interpretación (81); Laboratorio (27); Producción (65) y Sonido (88). Baena fue el último director de la E.O.C⁴.

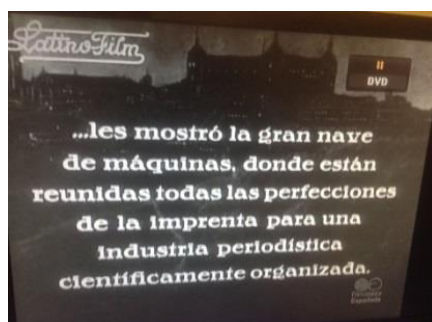
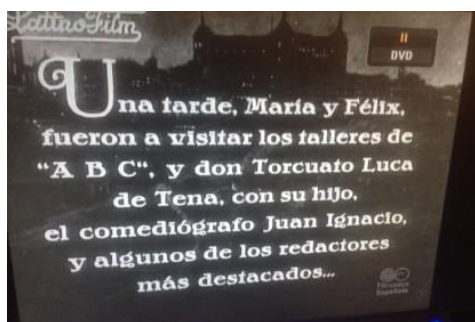
La dirección de fotografía aporta una serie de colaboraciones estrechas entre dos campos obligados a entenderse a falta de un robustecimiento de la industria audiovisual española: Ricardo Albiñana es otro director de fotografía que comenzó a trabajar en 1967 hasta su jubilación en 1985. Precisamente, su último trabajo fue *La piel quemada*, de Josep María Forn. Juan Amorós trabajó, entre otros, con Vicente Aranda. Entre 1972 y 1982 se dedicó al cine industrial y publicitario. Fernando Arribas se dedicó a las series de televisión y cine publicitario, en soporte químico o magnético. También fue profesor auxiliar en la Escuela Oficial de Cine. Antonio L. Ballesteros debutó en 1950 como director de fotografía y ha trabajado esporádicamente para TVE. Retirado desde 1976. Otro director que se retiró el mismo año fue Manuel Berenguer, como Luis Cuadrado, por motivos de salud, que dejó el cine en 1976. TVE fue la casa de Jaime Deu Casas a partir de 1974. Juan Jurado se retiró en 1978 y Alfonso Nieva empezó a trabajar de forma continuada en TVE para jubilarse en 1980. Algunos ejemplos de los directores de fotografía que se jubilaron en la antesala del comienzo del cine de la reforma o se incorporaron al mundo televisivo.

1.4. Segundo punto de partida. Antología Crítica del cine español.

La *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (Cátedra-Filmoteca Española) es, en suma, una obra referente que, despojado de ciertos prejuicios, reabre un nuevo cauce en torno a las texturas de las obras cinematográficas españolas. En dicha edición, llama la atención el uso de términos como “reportaje” o “docudrama”, en alusión a ciertos filmes que desde el inicio del cinematógrafo se circunscriben a las formas visuales y genéricas que predominaban tanto en los noticieros oficiales (NO-DO) como en las operaciones periodísticas predominantes a nivel internacional. Recordemos la frase de García Escudero (1973:32): “Nuestros programas oscilan entre el cine de ficción y los No-Dos, sobre los que habría mucho que decir, pero que por excepcionales que fuesen, nunca podrían ser más que periodismo estricto; y en el periodismo, la noticia caliente ocupa el lugar que la ficción llena en las películas de argumento”.

⁴ Fuente: Archivos de la Escuela Oficial de Cine depositados en la Filmoteca española.

Autores como Manuel Palacio, Alberto Elena o Javier Hernández apuntan hacia ciertas producciones que se presentan bajo el influjo de “reportajes periodísticos” (Manuel Palacio, 1999:61) en alusión, por ejemplo, a *La malcasada* (1929) o referencia a la obra estrenada diez años después, *Romancero gitano* (1939). *La malcasada* se presenta como una “película española semiverídica” y “reflejo y síntesis del momento”. O como dice otro rótulo: “Síntesis luminosa de la Cataluña contemporánea”. Merecería la pena poner el foco en dos acontecimientos que empezaron a marcar cierta tensión entre lo privado y lo público.



Figuras *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632), de Rembrandt, que debía ser un documento veraz y científico se convirtió en una estimulante construcción que relaciona de forma jerárquica las miradas en torno a la disección pública. La posición relacional de los miembros del cuadro, médicos que atendieron el caso, es una muestra de la lucha entre los intereses colectivos e individuales, privados y públicos, tal y como se manifiesta en *La malcasada*, donde prevalece el interés científico del cinematógrafo y de la mirada sobre el conjunto de las artes y los medios de comunicación (“una industria periodística científicamente organizada”).

Juguetes rotos (1965) es otra producción que entroncaríamos en la construcción dramatizada de sucesos de la vida real. El docudrama es una reconstrucción dramatizada de hechos reales, de cierta naturaleza conflictiva o sorprendente que articula un lenguaje mixto entre el documental y el argumental. La sinopsis argumental de la película consultada en el Archivo General de Administración (AGA) señala que se trata de “un reportaje vivo sobre personajes, famosos en otros tiempos, y que hoy viven solamente del recuerdo. Es un contraste entre la vida de triunfos de entonces, y la sencillez de la de ahora”. Los personajes retratados son el boxeador Paulino Uzcudun, Ricardo Alis, Hilario Martínez, Luis Vallespín, Nicanor Villalta, entre otros. El director Manolo Summers fue muy crítico en el diario Pueblo (28/10/1966) con la resolución de la Junta de Censura: “La película resulta cruel, pero más cruel es la vida. La censura me ha destrozado la película con sus mutilaciones. Se han cambiado el final y los diálogos (...) Es evidente que mi película ha molestado a los “respectables”. Es antieconómica y no me la ha comprado nadie, pero tampoco la quiero malvender. Invertí en ella cuanto gané en mis producciones anteriores y ahora me encuentro arruinado”.

Manolo Summers dejó constancia por escrito del proyecto de la película y su adscripción “lo más objetivo posible de cine-verdad”. Y afirmaba que “las escenas de este film se rodarán con cámara oculta y sonido directo, en los escenarios naturales donde residan los personajes para conseguir mayor autenticidad” (ver “Anexo”).



Figuras. El director convoca a un personaje que vive en el margen (primer fotograma): El Gran Gilbert, aspecto que irritó al censor encargado del informe (“El Gran Gilbert es un famoso marica que ejerció la profesión, ya desaparecida, de *imitador de estrellas*. Seguramente, el hombre resultará actualmente patético más que otra cosa”). Abundan reflexiones en torno a la heroicidad de determinados figuras deportivas en su ocaso. “¿Hay culpables? ¿público? ¿Prensa? ¿Radio? ¿Televisión? ¿Quiénes son las víctimas y quiénes los asesinos? No lo sé. Cada uno pensará lo que quiera. Yo solo intento mostrar un pequeño grupo de... Juguetes rotos”, constata Summers en el informe de la película.

Rafael Mateos Tarín, director gerente de PEFTSA, argumentaba ante el Ministerio de Información y Turismo que por la especificidad del proyecto era “imposible” presentar una petición de cartón guión, fichas artísticas y técnicas completas. Las plegarias de los productores y del director tuvieron su respuesta, y finalmente Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso promocionó la película bajo la etiqueta de “interés especial. “La película tiene

de auténtica novedad, de apertura de nuevos caminos, de originalidad incluso dentro del cine universal, creo que debe serle concedido” (Ver “Anexo”).

Manolo Summers intervino como argumentista en otra producción titulada *Amor casi libre* (1974), dirigida por Fernando Merino. Sobre un fotomontaje de señales de prohibición del código de circulación y de entrevistas en la calle a ciudadanos que contestan sobre el amor libre, irán apareciendo los rótulos de crédito, “acompañados de una música apropiada, brillante”. Según las notas, la entrevista empezaría con una señal de prohibición y terminaría siempre en un stop cuando el entrevistado va a decir “una barbaridad”. En la secuencia 3 asistimos a la aparición de un personaje icónico y paradigmático de 1974 (año en el que se deposita el guión): Richard Nixon, justo cuando dimitió de la presidencia de Estados Unidos. No es casual que durante 1974⁵ sean los telediarios y el cine los dos géneros citados durante la película: “Sobre la pantalla de televisión está terminando una película del Oeste: el caballo del malo corre poco y el bueno lo alcanza y lo mata. Sale la palabra FIN. Inmediatamente empieza el telediario con una noticia sobre el presidente Nixon.

A través del pequeño aparato, tal y como veremos en *La casa de los Martínez* (1971), tres años antes, la publicidad estará cada vez más presente tanto en el imaginario colectivo como en las arcas del Estado. Recordemos que el 12 de junio de 1974 se forma una Comisión de consulta y vigilancia de la publicidad en TVE.

1.5. Problemas técnicos en el inicio de la televisión bajo el empoderamiento del cine.

Antes de embarcarnos en el análisis y justificación de las cinco películas elegidas, un repaso por aquellas obras que han insertado el constructo televisivo en el tejido textual de sus películas indicará cómo el cinematógrafo, cuya técnica manifiesta un mayor acomodo en la estabilidad de la imagen que la irrupción de la televisión, llegó a mostrar la batería de incomodidades que tenía que hacer frente el espectador medio, tal y como volveremos a ver en *Historias de la televisión* (1965).

Trampa para Catalina (1961), de Pedro Lazaga, cuenta la historia de Catalina (Concha Velasco), una joven con problemas económicos que proyecta emprender su propio negocio junto a su novio. Sin embargo, mientras tanto, recibirá una extraña propuesta: pasarse por Silvia, la hija de un multimillonario extranjero que se ha escapado con un torero. La película retrata el papel asignado a cada medio influyente: radio, cine y televisión:

-El papel de la radio: “La radio promete toda clase de facilidades para obtenerlo todo. Mientras los Reyes Magos “hablan” a través de la guía comercial, en el patio de vecindad, gentes humildes toman el sol apaciblemente (1961:19).

⁵ Según manifiesta la publicación de RTVE, *Nuestro libro del año* (1976), “el cine es el gran entretenimiento de la pequeña pantalla. Dentro de la programación de TVE las películas totalizan 1.025 horas, lo que supone un porcentaje de 18,17%, solo superado por los informativos”.

-El papel del cine: Secuencia 21. Sala cine de barrio. Interior noche: “El haz de luz del proyector parpadea asustado, ante las tremendas escenas que él mismo emite. En la sala de butacas, un público aterrado y enervado tiene los ojos fijos, muy abiertos, y come toda clase de alimentos” (1961:44).

-El papel de la televisión: Secuencia 50. “A través de un televisor, López Sevilla, muy emocionado, con la voz vibrando de entusiasmo taurino.... Señalando a la televisión, que en este momento vibra dibujando esas extrañas figuras con que, de vez en cuando, suele obsequiar a los televidentes. Abuela. ¡Precioso! ¡Un invento estupendo! Y se concentra, muy feliz, en el picassiano mar de luces y sombras. (1961:114-115).



Figuras. *Trampa para Catalina* instituye en el segundo fotograma la fascinación que provoca el nuevo aparato doméstico. El televisor establece una nueva comunicación con la espectadora, que se mantiene cerca debido a la falta de nitidez en la imagen y los problemas de audición del personaje. La cercanía física respecto al aparato, por tanto, remite otra fascinación relacionada con su aparición: la ilusión que deriva hacia el ilusionismo (el hermano de Catalina es un maestro del ilusionismo, como en el filme *El cerro de los locos*, del autor de *La casa de los Martínez*). “Jose, que ha mirado muy mosca, que acaba de descubrir una nevera eléctrica y flamante y nueva en un rincón, y que nota por toda la habitación detalles de enriquecimiento y confort, aprieta las mandíbulas y se acerca a Ricardo, que continúa impertérrito manipulando sus naipes” (1961:115). La televisión, por tanto, forma parte de la nueva ecología doméstica y categoriza su presencia central en la sala de “ver”. En el tercer fotograma vemos el cartel que anuncia: “Rogamos disculpen esta deficiencia técnica. Sigán atentos a la pantalla. Muchas gracias. TVE (...) La abuela acaricia la cabezota a Tito, que está sentado a sus pies y, admirada, exclama: Abuela: ¡Qué invento! (...) La cámara rectifica sobre la abuela y su aparato de televisión, en el que continúa impassible el mismo cartelito” (1961:153). La abuela no renuncia a la radio, cuya señal permanece estable en detrimento de la inestabilidad del aparato.

El inicio de la década de los 60 propició cierta profusión de movimientos que dejaron su marca en la escritura del guión y en una nueva caligrafía que intentaba que las formas cinematográficas se adaptasen a las nuevas exigencias del audiovisual, como el zoom y los travellings más radicales. El guión de *Trampa para Catalina* es un glosario de movimientos muchos más agresivos: “Música de terror, en las escaleras, miedo..., sombras, efectismo sonido, zoom.... Incluso su hermano mago parece Drácula de espaldas”. Si existe un movimiento que mejor transfigura la idea de transformación y

movimiento perpetuo es la noria, que tendrá una presencia destacada en *La casa de Los Martínez*⁶.

1.6. De la radio a la irrupción de la televisión: La gran familia

La gran familia (1965) es una obra capital para mostrar los significativos cambios que ocasiona la presencia de la televisión, un “artículo de lujo” (sic) que se ve, literalmente, desde la distancia. Si en *Trampa para Catalina*, la espectadora se arrimaba al aparato para verlo en condiciones, en esta obra se categoriza el valor objetual y simbólico de un medio que consigue una identificación determinante dentro de su “ramificación medial”.



Figuras. La distancia física entre los vecinos y “la gran familia” que fija su mirada en un aparato televisivo cuya visión no puede ser más reducida. Francesco Linguiti (2002) lo calificaría de identidad fluctuante. En el tercer fotograma, una posición más cercana al aparato en *Trampa para Catalina*.

La gran familia, declarada de Interés Nacional, es una de las películas más sugerentes para vehicular un discurso sobre el alcance social de la televisión, medio que facilita la aparición de Checho, uno de los hijos que se pierde en la calle. El guión resalta los avatares y el perfil del espectador que tiene un pequeño aparato en casa. “Quizás esté con una familia que no tenga radio (hablan del niño perdido) (...) Ya no oigo la radio, veo la televisión (...) La familia que tiene al niño tiene un aparato de televisión”. Difícil percatarse de la influencia de una de las producciones más taquilleras de la época. *La gran familia y uno más* (1965) fue la secuela directa. En ella, la televisión permanece apagada excepto en los primeros compases. *La casa de los Martínez*, en cambio, reproduce la imagen de la gran familia numerosa que se une en torno al televisor a través del propio Tony Leblanc.

⁶ La noria en *Esa pareja feliz* (1951) tendrá un papel más que significativo bajo el resguardo de una ciudad, Madrid, que perpetúa los fantasmas del pasado.

1.7. Percepción de los reportajes británicos por parte de los censores españoles

Los censores españoles tenían especial predilección por la calidad y la visión de los reportajes de la BBC, que en repetidas ocasiones solicitó formalmente las oportunas licencias para grabar en España. Una copia enviada por el agregado de Información en Londres aporta cierta lucidez en torno a la visión oficialista que debían portar tanto las producciones extranjeras como las nacionales:

“Estos dos reportajes (*Tonight 1 and Tonight 2*) prestaban excesiva (aunque no exclusiva) atención a los aspectos negativos de la vida española, tal como puede apreciarlo al que viste España con el propósito deliberado de subrayar cuanto a su paso encuentre de pobre, desagradable o desorganizado (...) BBC tiende a presentar siempre los asuntos españoles bajo una luz implacable y con un criterio descarnado y demoledor. No sería justo atribuir siempre intención deliberada a este enfoque, pero no hay duda de que en algunos casos existe” (Ver “Anexo”). El mismo documento alaba la calidad de producciones como *Moment of danger*, producida por Thomas Clyde, pese a mostrar “vistas de barrios bajos de Madrid, mugrientos y sucios”.

1.8. Hipótesis

El tratamiento de la presencia de la televisión en la obra de determinados directores españoles es útil para reflexionar acerca de dicha institución. Una hipótesis más ambiciosa podría ir encaminada a sugerir que muchas de esas operaciones han servido para, al menos, comprender las mutaciones del audiovisual y para enunciar y anticipar formas televisivas.

Muchos autores e investigadores actuales han señalado y estudiado la línea divisoria entre el cine de ficción y no ficción. Y autores como Peter Watkins¹ han superpuesto un género periodístico como el reportaje y el documental en un ejercicio netamente cinematográfico. Esta propuesta de tesis haría hincapié en cómo desde las cinco películas elegidas se ha apropiado del concepto del reportaje y del docudrama. Se ha hablado mucho de la hibridación de los géneros televisivos, pero en este caso ponemos el acento en cómo el cine ha ido construyendo determinadas formas y discursos televisivos.

1.9. Objetivos

Diversos estudios bibliográficos han analizado la influencia en la cartografía del cine español de determinados géneros teatrales, pictóricos o literarios, tales como el sainete, o el esperpento. El objetivo de la presente tesis doctoral es abordar la construcción del objeto televisivo en el cine español, que posee una serie de películas que dialogan con la naturaleza discursiva del mundo catódico. En los últimos años ha aumentado la literatura científica y académica en torno a las formas y narrativas televisivas, pero el

material sobre una relectura revisionista y crítica sobre la historia de la televisión en España ha sido proporcionalmente menor. No ha ocurrido lo mismo con la historiografía del cine debido a la aportación de antologías relativamente recientes.

Desde la irrupción de la televisión, el cine tuvo que lidiar con una presencia *extraña* que también alteró la forma de convivencia del núcleo familiar y dio lugar a nuevas formas de entretenimiento menos individuales.

-El objetivo principal de este trabajo es analizar cómo determinados directores españoles insertan el dispositivo televisivo representándolo a través de diversas operaciones: abarcando su naturaleza textual, subrayando su incidencia discursiva o advirtiendo su carácter objetual.

-Determinar hasta qué punto es útil la representación que ciertos autores llevan a cabo del universo televisivo y analizar hasta qué punto anticipan la emergencia de determinados géneros televisivos.

-Discutir y reflexionar sobre la teoría de la enunciación.

-Examinar y abordar el tratamiento, el desarrollo y la apropiación de los géneros audiovisuales (y el subgénero del reportaje en particular) en el cine español.

-Reconsiderar el papel de ciertas películas periféricas como *La casa de los Martínez*, ausente en muchas antologías revisionistas pero que, sin embargo, presenta una significativa visión de la institución televisiva.

-Analizar aquellas películas que tuvieron buena acogida en las salas comerciales o que partían de un éxito televisivo previo.

-Reubicar la aportación de Iván Zulueta en su experimentación de las formas en *Último grito*. Indirectamente, a través del análisis de las películas, se movilizan y se citan de forma crítica producciones que motivaron sugerentes programas televisivos (muchas de ellas solicitan una antología crítica de la pequeña pantalla).

Quedan descartadas, pues, obras como *La seducción del caos* o aquellas producciones televisivas que presentan una mirada reflexiva sobre el medio. Alberto N. García (2008) sitúa *La seducción del caos* en el apartado de ficción ensayística. Imanol Zumalde (1996:189) ya situaba en la revista *Área 5* *La seducción del caos* como un relato totalizador; es decir, una suma de representaciones que invocarían experiencias inmediatas sobre lo real. Sobre lo que parece y es. En un intento de “romper los espejos que impiden al humano contemporáneo acceder (ver) a la realidad neta, de desentrañar y poner en evidencia las claves del nuevo espejo-oráculo”. Una reflexión, se podría añadir, acerca de los postulados de una dimensión de la docudramatización o la dramatización del género informativo.

Basilio Martín Patino, según A.N. García, cuestiona los límites de la ficción. O dicho de otra forma podría abrir las sendas de la dramatización posterior de los reportajes

televisivos en el terreno de la información y la ficción. Es decir, apunta en dirección de la tendencia de la construcción docudramatizada que el cine ha adoptado como fenómeno propio.

1.10. Metodología

La presente tesis doctoral se ha fundamentado en el análisis textual de cinco películas (*Historias de la televisión; 1, 2, 3... al escondite inglés; La casa de los Martínez, Kika y REC*). El trabajo se ha dividido en varias partes: por un lado, el estudio del guión original y por otro lado, la filmografía de los cinco directores, así como sus trabajos para la televisión. Por tanto, es el texto fílmico el objeto de estudio central pero sin desdeñar la idea de que “un film es el lugar de encuentro de elementos provenientes de universos conceptuales muy diferentes (...) y que puede ser precisamente el mestizaje que proponga el cuerpo textual concreto el elemento decisivo para la comprensión de la apuesta estética planteada (Santos Zunzunegui, 1994:40).

En ese sentido, cada filme presentaba una serie de planteamientos estéticos diferentes. Además, no cabe duda de que controlar y trabajar una bibliografía extensa y particular ha supuesto un reto, pero un reto que partía de la hipótesis y la certeza de que dichas películas no eran textos aislados sino fruto de una sugestiva relación hasta el punto de crear o proponer un itinerario. Tenían que ser las cinco películas citadas las representantes de una determinada forma cinematográfica construyendo así un corpus, que varía y moviliza el sentido de lo informativo (el reportaje, sobre todo) y de las formas de ficción.

En cuanto a *Historias de la televisión (1965)*, la metodología ha consistido en el análisis textual y el estudio de los informes tanto de la productora como de la Junta de Censura, que han servido para corroborar nuestra hipótesis. Es sabido que la radio y la televisión han estado presentes en la carrera de José Luis Sáenz de Heredia. *Historias de la radio* menciona a la primera productora de radios de la época: Marconi España. El filme se grabó en Radio Madrid, emisora de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER). Asimismo, muestra su agradecimiento a RNE y a Radio Intercontinental por su apoyo. Un repaso, por tanto, por las ondas hertzianas del país.

En *Historias de la televisión (1965)* advertimos de la importancia cada vez mayor que va adquiriendo la presencia del aparato de televisión, que como relata la voz en off costaba 18.000 pesetas, en un fiel reflejo a las exigencias y nuevos tiempos de la sociedad española. La radio seguía presente incluso en la primera película promocionada por el NO-DO por ser la primera en rodarse en los estudios en TVE: *Maravilla* (Javier Setó, 1957). Narra el relato de una afamada y exitosa cantante que vuelve a España para reencontrarse con su hija, abandonada para alcanzar el mercado americano. “Es tan famosa como dicen? (...) Hay que cuidar a la publicidad” (...) “Avisad a la prensa y radio, que es lo importante.”, dice su hija. Coincide con *La casa de los Martínez* en el papel transmutado de la corrala. Cabe destacar el espíritu pionero de su director, autor de *Mercado prohibido (1952)*: “Una película cuya acción

transcurre durante el reciente periodo de la posguerra europea, y que pone en evidencia –por primera vez en nuestro cine– una de las formas más despiadadas del contrabando (...) Contra todos aquellos que se enriquecen a costa del dolor de los demás, va dirigida esta película (...) Todos los personajes y acontecimientos representados en esta película son ficticios. Cualquier parecido que se les encontrara con personas o hechos reales será pura coincidencia”.

En ese sentido, cabe destacar el papel jugado por los noticieros documentales (NO-DO) en la articulación de un discurso complaciente con los nuevos bienes de consumo y el paralelismo con el enunciado de *Historias de la televisión*. Se han revisado tanto el NO-DO de la época como algunas emisiones televisivas más significativas. Dicha práctica ha supuesto una enriquecedora aproximación a la obra de directores como Iván Zulueta y Agustín Navarro.

1.11. Cuestiones metodológicas

□□ En primer lugar, se ha procedido al visionado y al análisis textual pormenorizado de las películas seleccionadas en la Filmoteca Española. Los visionados se han completado con el análisis y lectura detallada de los guiones finales y algunos borradores depositados en la Biblioteca Nacional y en el Archivo General de Administración.

□□ En segundo lugar habría que destacar los visionados realizados en los archivos de TVE, que han facilitado una mayor comprensión y evaluación de los textos fílmicos, que dialogaban con otros textos televisivos y fílmicos, así como la (re)lectura de los NO-DOS de la época para entender el alcance de sus noticiarios. A este respecto, se ha llegado a visionar toda la filmografía cinematográfica y los trabajos televisivos más relevantes para determinar su alcance y el peso de su presencia en el texto fílmico. Solo así se podría concluir, en su justa medida, la aportación de la construcción televisiva. Lamentablemente, en algunos casos el estado de los archivos televisivos de RTVE ha impedido el objetivo inicial de verificar y analizar muchos de las emisiones, convertidas en *piezas visuales fragmentarias*, lo que ha dificultado la realización de la idea inicial. Sin embargo, se ha procedido al visionado y estudio de esas piezas o fragmentos sueltos de, pongamos por caso, *La casa de los Martínez* o algunos episodios sueltos pero sumamente significativos de *Último grito*, de Iván Zulueta.

□□ Consulta de los informes de la Junta de Censura del Archivo General de Administración.

□□ Lectura de una extensa bibliografía encaminada a resaltar las líneas maestras de los seis directores y una determina forma de encarar la construcción televisiva, así como la lectura de los guiones de todas sus películas.

□□ Consulta hemerográfica (revistas y periódicos) y de los dosieres de prensa, aspecto que no debe pasar desapercibido.

□□Entrevistas con directores de fotografía del cine español para la introducción y contextualización de la tesis doctoral. Recordemos cómo Juan Mariné, el operador de *Historias de la televisión*, reconocía que el mayor reto de la película, rodada en 1965, fue la superposición de la imagen televisiva y cinematográfica. Los encuentros con afamados directores de cine y de fotografía del cine español y las entrevistas realizadas a Vicente Aranda; Juan Mariné, Javier Aguirresarobe; Fernando Trueba; Gonzalo Herralde; Josep María Forn; Carlos Suarez Gonzalo Suárez; José Luis Alcaine; Mario Camus; Xabier Elorriaga y Josetxo San Mateo han sido significativas pese a que, finalmente, la tesis ha derivado hacia otros itinerarios.

La Teoría de la Enunciación ha servido de marco teórico al que se ha apuntado esta investigación. Francesco Casetti (1983:880) plantea la enunciación cinematográfica como el paso de un conjunto de simples virtualidades a un objeto concreto y localizado (...) La enunciación es el hecho de usar las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film.

Greimas (1984:148) advierte de que “el enunciatario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el sujeto productor del discurso, al ser la “lectura” un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha, del discurso”.

Dentro de las aportaciones estructuralistas, el papel del semiólogo lituano es especialmente válido para captar a través de su esquema narrativo las formas y estructuras discursivas por las que circula un recorrido generativo de sentido(s). No debemos olvidar que a través de esos seis autores (José Luis Sáenz de Heredia; Iván Zulueta; Agustín Navarro; Pedro Almodóvar; Jaume Balagueró y Paco Plaza) se movilizan determinadas estructura narrativas y se organiza un relato concreto. Recordemos que tanto Sáenz de Heredia como Zulueta se disponen a narrar el papel de los concursos musicales (Eurovisión y El gran musical, respectivamente) en la sociedad de su época y cómo 40 años después, dos jóvenes directores como Plaza y Balagueró cierran el círculo a través del documental *OT. La película*, la culminación del concurso que explotará poco después a través de la participación de Rosa en Eurovisión. Conviene advertir que incluso Almodóvar llegó a citar el festival eurovisivo en uno de sus últimos borradores de *Kika*, depositado en la Biblioteca Nacional.

En ese sentido, Greimas (1984) confía a la iteración de tres pruebas un conjunto de funciones que configuran un modelo de carácter abstracto y universal bautizado como esquema narrativo canónico: la prueba cualificante (saber hacer o poder hacer), la performance y la prueba glorificante. Es un cruce de la acción cognitiva del sujeto y la sanción cognitiva del destinador. De esta manera, el destinador final o juez es aquél a quien el sujeto comunica la acción realizada, y le solicita el reconocimiento como autor de sus actos.

El género cinematográfico será otro de los indicadores elegidos para articular un discurso solvente sobre la construcción televisiva. Difícil sustraerse, empero, a la conformación y consolidación del sistema cinematográfico nacional gracias al papel determinante de la televisión. Es el caso de Victoria Abril (*La barraca*), Charo López (*Los gozos y las sombras*), actrices presentes en *Kika* y Manuela Velasco, actriz principal de *REC*, un rostro habitual en la pequeña pantalla. La operación de verificación más significativa sucede con *La casa de los Martínez*, donde los personajes que habitaban la pantalla televisiva se multiplican en el cine. Rafaela Aparicio es otro caso paradigmático de una carrera consolidada gracias al programa citado, en el que daba vida a una criada, papel que le ha perseguido y condicionado buena parte de su carrera para motivar comedias asainetadas. Un repaso general de las películas que con mayor profusión insertan el mundo de la televisión en el cine son comedias: caso de *La noche más hermosa* (1984), *Trampa para Catalina* (1961), *La gran familia* (1962),...

Dentro del género televisivo, los concursos son los formatos más aplaudidos en la construcción cinematográfica española: es el caso de *Historias de televisión, 1, 2, 3... al escondite inglés*. En *La casa de los Martínez*, el concurso pierde consistencia o pasa fuera de campo (recordemos que los jóvenes músicos, los Martínez, participan en un concurso musical en una sala de fiestas, junto a la presencia indirecta de presentadores conocidos del universo catódico).

Las cinco películas elegidas mantienen una sólida dialéctica con el universo catódico y a su vez, son una manifestación significativa tanto de la evolución de la parrilla televisiva como de los modos de producción de la cinematografía española. Y como decíamos, mantienen una interesante construcción televisiva que, a modo gráfico, podría resumirse así nuestro itinerario:

-*Historias de la televisión*. Concurso canónico. Entretenimiento. **Ficción-reportaje**.

-*1, 2, 3... al escondite inglés*. Concurso y performance.

-*La casa de Los Martínez*. Convivencia. Ficción. Arqueología de la telerrealidad.

-*Kika*. Reportaje dentro de la telerrealidad.

-*REC*. Reportaje. Convivencia-encierro. **Reportaje-ficción**.

1.12. *Historias de la televisión* (1965)

El concurso (entretenimiento) de *Historias de la televisión* recurre a “una fórmula de cine que sintonizaría con la sensibilidad del espectador al permitirle llevar a cabo una actualización de los tradicionales temas populares en los tiempos del desarrollismo, sin por ello, renunciar a sus principios ideológicos” (Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, 2011:178). La referencia de la cultura yé-yé, una corriente musical que recoge la película de Sáenz de Heredia, se manifiesta mejor con la tónica del entretenimiento y el

concurso televisivo, que podría llegar a cambiar el estatus del ciudadano medio gracias a sus dotes económicas. Los géneros audiovisuales, testimonios inequívocos de la programación televisiva, manifiestan en el cine el inicio de su deslizamiento.

Un informe de la Junta de Censura (10 de diciembre de 1954) sobre *Historias de la radio* advierte de que el término reportaje estaba presente desde la década de los 50 tanto en las valoraciones como en el imaginario colectivo de los espectadores que veían en la sala de cine las propuestas del NO-DO y sus innovaciones en los noticieros documentales:

“El guión da a conocer someramente los intereses de una emisora de radio, a sus locutores y es una especie de reportaje del tipo de programas que más aceptación tienen en la gran masa de radioyentes, con este motivo hace desfilar por la pantalla a figuras de gran popularidad como El Litri, Lola Flores y Di Stefano. Además, intercala tres breves e independientes historias, la última de ellas, sobre todo, interesante y emotiva. No existiendo reparo alguno que formular, el que suscribe considera que el guión puede ser autorizado”. Los informes señalan el valor textual del reportaje a la hora de valorar positivamente determinadas películas como *Historias de la televisión*, una demostración, al estilo del NO-DO, “de los medios técnicos de nuestra TV española” (Pedro Masó, ver nota en “Anexos”).

José Luis Sáenz de Heredia, autor asimismo de *Historias de la radio*, probó suerte con el poder de convocatoria del nuevo aparato que trastocaría el mundo familiar y social. En *Historias de televisión* (1965) prevalece una voz en off, irónica y reflexiva sobre la extrañeza que produce la artificiosidad de un nuevo medio de comunicación social que suplanta y superpone al resto. La voz del narrador, ausente en el resto del relato, resume los cambios domésticos y sociales que ocasiona la nueva plataforma gracias a la metáfora de la transformación del tejado. Si en *Bienvenido Mr. Marshall* el narrador, más poderoso y convincente, controla y elimina a los personajes o penetra en sus vidas, en *Historias de Televisión* limita su acción a un ejercicio que tiende a editorializar el impacto del novedoso aparato burgués (y aún no tan popular) que vendría a resaltar la tradición del folletín. En esa presentación del nuevo medio, el narrador indica las potencialidades de un artefacto que diversificaría y aunaría diversos contenidos: información, cultura y ocio. Un paso determinado hacia la *modernidad*.

Historias de la televisión intenta dialogar con la cultura dominante internacional desde la óptica del desarrollismo español. Este filme, una producción que se sitúa en las directrices del discurso de la literatura del nuevo medio, por lo que “significaría un aumento considerable en la venta de receptores por parte de aquellos, muy numerosos, que veían en la TV un elemento desintegrador de la sociedad” (Baget, 1965). En ese sentido, el relato del filme casaría con una forma de entender el convencionalismo, como comunión de los valores tradicionales del Régimen y un nuevo consumo de lo audiovisual. De la imagen⁷.

⁷ “¿Esto es la imagen?”, pregunta uno de los personajes.

La imagen televisiva es una correa de transmisión de una educación social donde los peligros y los beneficios conllevan a la España de los 60 a una nueva reinterpretación de la imagen: entre la ritualidad del cine y de la comodidad emisora de la televisión.

El medio distensivo de la televisión, diferenciada respecto a las condiciones psicosociológicas del cine, es una fuente inagotable de imágenes captadas desde una óptica de comunidad homogénea (Eco, 1983). Mediante la construcción de lo inmediato, el poder de crear mitos de consumo, incrementado por el medio televisivo, Sáenz de Heredia fabula sobre hechos que arrastran un cambio de mentalidad de las masas, receptoras de una imagen codificada.

1.13. 1, 2, 3... al escondite inglés (1969)

Si *Historias de la televisión* funciona como ficción-reportaje, el punto de partida de la investigación de *1, 2, 3.. al escondite inglés* es precisamente otro reportaje realizado para *Último grito*, el innovador programa realizado por Iván Zulueta para TVE. No debemos olvidar que fue precisamente dicho espacio televisivo el que fraguó su estreno en las salas gracias a la supervisión de José Luis Borau. En el citado reportaje veremos el papel que adquiere dicho formato en el engranaje del nuevo espacio audiovisual español a finales de los 60 y cómo a través de una operación de sofisticación y conceptualización, Zulueta desempeña un rol más significativo que el asignado por la historiografía oficial.

En los filmes de Zulueta y de Sáenz de Heredia, la presencia de la televisión es determinante desde el inicio hasta el final hasta el punto de otorgarle un lugar preeminente y simbólico, así como la impronta del Festival de Eurovisión.

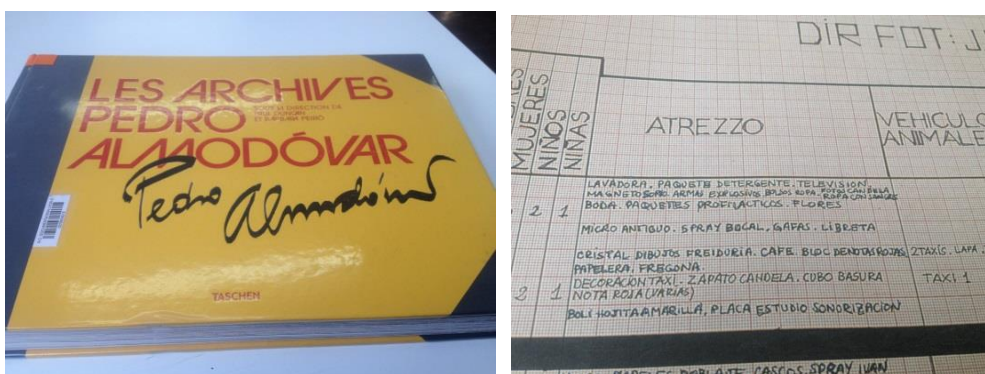
1.14. La casa de los Martínez (1971)

La casa de los Martínez pasa a fuera de campo el concurso musical y se centra en la convivencia dramatizada de una familia tipo de la sociedad española. Se trata de una producción olvidada por la historiografía oficial que, sin embargo, es una de las producciones más significativas de la construcción televisiva en el cine español. A comienzos de la década de los 70, nos acercamos al futuro ciertamente lejano de un humus que recorrerá los cimientos del audiovisual internacional: el comienzo de la telerealidad basada en la convivencia y en el encierro. La investigación mostrará cómo la obra no se basa exclusivamente en la intertextualidad de su referente más lógico y cercano: la serie homónima de a finales de los 60.

El texto fílmico recurre a alusiones y citas propias del director de otros tantos espacios televisivos grabados para TVE. Recurre frecuentemente a alusiones prescritas, autorreferenciales e hipertextuales.

1.15. *Kika* (1993)

En *Kika* (1993), de Pedro Almodóvar, la casa se convierte en motivo de encierro virtual: la cámara graba la vida de los dos protagonistas, Kika y su pareja, acentuando así uno de los motivos circulares de los filmes de Zulueta y de Agustín Navarro: el encierro de los protagonistas. El director manchego, uno de los autores más expuestos y analizados de la cinematografía nacional, todavía puede ser objeto de renovados y fértiles análisis. La metodología ha consistido en el análisis textual del filme, aportando su relación con las últimas tendencias del arte y la estética. Además, el investigador ha trabajado con tres textos: el primer borrador del guión (llamado *Collage*); la séptima versión del guión de *Kika* (ambos textos están depositados en la Biblioteca Nacional) y la lista de diálogos definitivos enviados por la productora El Deseo.



Figuras. Libro consultado en la biblioteca de la Universidad Lumière Lyon II. Vemos cómo Almodóvar introduce ciertos atrezos: lavadora, paquete de detergentes, televisión, micro antiguo...

Pese a ser objeto de estudio incesante, propondremos una nueva forma de valorar la estética y la presencia del objeto televisivo en su cine bajo la emanación de la estética, la autonomía y las últimas tendencias del arte.

1.16. *REC* (2007)

Jaume Balagueró es, junto a Pedro Almodóvar, el director español que más cita la palabra “televisión” en sus guiones. *REC*, de alguna manera, cierra el círculo que comienza con *Historia de la televisión*: un viraje de la ficción-reportaje al reportaje-ficción. Analizaremos la saga de terror más aclamada de la historia del cine español, desde una visión que integra la producción, el ensayo, el análisis textual y su política de promoción, otro hito relevante de su andadura internacional. Los promotores del proyecto realizaron unos atractivos teasers, trailers y spots para hacerse un hueco en los medios tradicionales y digitales. A fecha de hoy, son cuatro millones y medio los espectadores que han visto el tráiler oficial de Filmax y otros centenares de miles los que vieron el teaser y el spot televisivo. El artículo concluye que el texto fílmico consigue crear diferentes itinerarios durante el rodaje para coincidir con el objetivo de

su poética de promoción: una reacción lo más verdadera posible. Para ello, apostamos por el cuadro semiótico de Jean Mari Floch, la semiótica aplicada al marketing, que recorre todo el texto fílmico.

HISTORIAS DE LA TELEVISIÓN (1965)

MIRADAS-TESTIGO SOBRE LA TELEVISIÓN Y LA SOCIEDAD:
UNA FICCIÓN-REPORTAJE

II. HISTORIAS DE LA TELEVISIÓN (1965)

2.1. Historias de la televisión: la representación de la sociedad que mira a la imagen y a la televisión

2.1.1. Sinopsis

2.1.2 Mirar desde la imagen el cine la radio (*Historias de la radio*)

2.1.3. Mirar la imagen

2.2. El narrador en *Historias de la televisión*

2.2.1. El narrador en la enunciación

2.3. Género cinematográfico: desde la comedia a la comedia sentimental

2.4. El entretenimiento y los concursos

2.4.1. El conocimiento a través del concurso

2.4.2. Los concursos musicales

2.5. Pixelación y el fin del relato

2.5.1. El relato: entre la perdurabilidad y lo efervescente

2.6. Teoría de la Enunciación y teoría del relato

2.7. *Historias de la televisión* y la contemporaneidad

2.8. Conclusión

El objetivo de la primera parte del análisis de *Historias de la televisión* se centrará en atender el alcance de la construcción televisiva de la película dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, que desde el inicio del filme enuncia la irrupción de un medio de comunicación cada vez más presente en la sociedad española. No es la primera vez que se identifica desde un texto fílmico la presencia enunciativa de un aparato tan poderoso en los hogares, pero es sin duda uno de los arranques más elocuentes. Si miramos a otras cinematografías, difícil sustraerse de *El juego de las audiencias* (1984), dirigida por Danny de Vito. Interpreta un guionista mediocre que consigue alzarse, previa manipulación, con los primeros puestos de los índices de audiencia. Una clara parodia de la comedia de situación o los *sit coms*.



Figuras. Desde su arranque, el enunciado de *El juego de las audiencias* nos advierte de la televisión, “la herramienta de comunicación más poderosa en la historia de la humanidad. Desde sus inicios, las emisoras han decidido qué entraba en nuestras casas. Pero hubo un hombre que con sus poderosos guiones puso de rodillas a todas las cadenas. Su nombre Vic de Salvo”.

El juego de las audiencias retoma 29 años después, el hito de *Historias de la televisión*, que sitúa el aparato televisivo en el centro del enunciado. El objetivo de esta primera parte de la tesis doctoral es analizar, por tanto, la aportación de nuestra hipótesis, que considera que a través de la construcción misma de la televisión se convoca una enunciación encaminada a subrayar la posición del aparato televisivo en la sociedad en clave de una ficción reportaje. Para ello, se han analizado tanto los informes de la Junta de Censura en el Archivo General de Administración, el guión original consultado en la Filmoteca Española o los NO-DOS.

El subtítulo “Miradas-testigo sobre la televisión y la sociedad” va encaminado a remarcar el cambio en la forma de mirar y crear un estatuto de público-testigo en relación a las aportaciones de John Ellis (2000). Comenzaremos, inevitablemente, por su comparación con *Historias de la radio*; para significar, después, la mirada hacia (y desde) la imagen. Tanto el análisis de la enunciación, la narración como los presupuestos de Greimas servirán para corroborar si, finalmente, *Historias de la televisión* sirve para catalogarse como una producción, que tal y como se remarca desde sus notas de producción, es una película-servicio que funciona como un largometraje de ficción que promociona la televisión en un año en el que se suprime oficialmente el impuesto de lujo sobre la tenencia de receptores de televisión, y justifica una nueva sociología de público. La carta de Pedro Masó (ver anexo), el productor del largometraje, va en ese sentido.

Historias de televisión capitaliza el impacto de los *mass media* y particularmente de la televisión en el devenir de la década de los “felices sesenta”, donde la televisión articula una nueva forma de reunirse delante del aparato televisor. La voz narradora comienza, por tanto, presentando y subrayando la novedad del nuevo artefacto “extraño y fascinante” que viene a alterar la placidez de los ciudadanos españoles. Tras realizar un resumen histórico de los elementos que han ido alterando y distorsionando la relación del ser humano con el tejado (el pararrayos o la radio) resalta que estamos ante la presencia cada vez más predominante de la televisión. Cabe destacar que la película se estrena el 3 de mayo de 1965, un año después del traslado de TVE a Prado del Rey.

La voz narradora insiste con precisión en el gasto que supone la incorporación del nuevo aparato de moda: 18.000 pesetas (se repite dos veces durante el relato). Antes de presentar los dos relatos principales que narra el filme, la enunciación alude a la forma en la que ha alterado la dinámica del espacio doméstico (“familias y vecinos que se reúnen para ver la televisión”). La televisión, dice literalmente, nos viene a “traer de todo”: “nuestra diversión”; “la ventana por la que nos llega la luz de la cultura”. Sin otro revestimiento que ensalzar su poder de persuasión, viene a decir que está “omnipresente” en la vida de los ciudadanos, pese a que no todo el mundo puede permitirse hacerse con un aparato televisor.

Los protagonistas de este filme, Katy y Felipe Carrasco, son, respectivamente, una cantante de Fortuna (Murcia) y un pícaro joven que aspira a sacar provecho de la experiencia televisiva para sobrevivir y saldar sus deudas. En el caso del segundo, pretende hacer de la televisión su principal fuente de ingresos y convertirse así en una suerte de concursante profesional. Para la aspirante a cantante famosa, la televisión es el medio donde problematiza su sentido del éxito: su aparición está condicionada a ser famosa, ya que su canción será defendida por un cantante popular (en este caso, Luis Aguilé).

Historias de la televisión ha padecido, tal y como advertíamos, una comparación irremediable con *Historias de la radio*, comedia reputada y lograda de José Luis Sáenz de Heredia. Estamos ante un ejemplo del sistema de producción de una época y una película que el propio director le tenía poca simpatía, a la vez que mostraba escasa persistencia en su defensa⁸.

La productora Hesperia Films agotó todas las posibilidades para reunir todos los argumentos de peso para solicitar la excepcionalidad del filme, “un evidente esfuerzo de producción por todos los elementos técnicos y artísticos que intervienen en ella y asimismo por su intención de mostrar la organización, instalación y funcionamiento de un servicio de la importancia y el alcance de T.V. Española” (Carta de Pedro Masó, productor de Hesperia Films, en el apartado de anexos). A través de esa carta se apela a

⁸ “No conocía el mundo de la televisión. Pero vamos nada. Siempre he sido espectador de la televisión, pero a a medida de que te deja libre el trabajo u otras ocupaciones o la lectura. Como ahora. Una de las cosas que le agradezco a la tv es que leo más. Hay muchas cosas de la televisión que no me gustan nada verlas. Incluso que me enfadan”, (Sáenz de Heredia en *La noche del cine español*).

la novedad que supondría mostrar por primera vez en el cine la puesta en forma de TVE. El guión original indica que “sobre el fondo movido de los más populares programas de TVE, comienzan a desfilar los títulos de crédito”. La película original, en ese tiempo de espera desde la escritura del guión (1964)⁹ a la escritura fílmica, transforma las “imágenes representativas” de los programas más populares en la persona de Luis Aguilé¹⁰:

Asimismo, asistimos a la instalación (los antenistas nos muestran cómo se instala y se enseña a “ver la televisión”); la organización (los concursos televisivos y su artificio) y su funcionamiento (la realización televisiva). Argumentos que inciden en un enunciado que expondría las bondades de una producción que subrayaría aquellos aspectos que vendrían a reforzar tanto las ventas como su impacto social. Un relato de ficción que nos viene a contar y mostrar qué es la televisión, cómo funciona y quiénes (presentadores, concursantes, espectadores...) lo constituyen: un reportaje-ficción (al hablar sobre un hecho noticioso: la venta, el precio y la recepción del aparato) que estimularía un simulado “interés nacional” para la Junta de Censura. En ese sentido, Pedro Maso, de Hesperia Films solicitó “la elevación de los precios de las entradas”, solicitud que fue desestimada al entender que “ni el metraje de la película, ni sus características técnicas, ni el coste de la misma justifican la autorización pedida” (6 de abril de 1965).

Es lógico que entre los argumentos esgrimidos prime la presencia indiscutible de José Luis Sáenz de Heredia, “uno de nuestros primeros directores, reiteradamente galardonado con premios nacionales e internacionales”. Asimismo, se escudan en la originalidad del guión y del reparto “por primera vez en el cine español” del “más amplio y destacado elenco de actores”, junto a locutores de TVE como Jesús Álvarez, Carmina Alonso, Isabel Bauzá, José Luis Uribarri, David Cubedo y Antolín García”.

“Por necesidades argumentales, *Historias de la televisión* presenta un supuesto Festival Internacional de TV que se celebra en el Palacio Municipal de los Deportes de Madrid, en una secuencia muy costosa, ya que hubo de improvisarse todo, desde el montaje de un monumental escenario hasta la concurrencia de público, en cantidad superior a cinco mil personas”.

El productor solicitó el aumento de un 20% sobre el precio normal, pese a entender, en una estrategia dudosa, que sin esa medida igualmente conseguirán amortizar el dinero invertido (11 millones de pesetas) por “su previsible éxito popular”. La nota incide por segunda vez en la “brillante demostración de los medios técnicos de nuestra T.V.”, a través de relato que viene a contentar a la emergente televisión española más que a la industria cinematográfica, razón suficiente para solicitar un aumento de precio en las entradas. Estamos por tanto, ante una película que ya desde la producción recalca el proceso estructural de la televisión más que sus estrategias narrativas o los cauces de

⁹ Año 1964, Madrid. Depósito legal: 3069-1965.

¹⁰ Pasamos de una pequeña pausa... a “aprovechando que en estos momentos está en pantalla el gran cantante Luis Aguilé”.

ficción, centrándose en las “5 W”: El qué (la televisión), el cómo (organización), el quién (el mundo de la televisión), el por qué (su incipiente desarrollo) y dónde (España): “Por las características del film. Su explotación comercial deberá centrarse principalmente en el mercado español, ya que tanto los tipos, como los ambientes, situaciones y escenarios son típicamente españoles y de difícil comprensión fuera de nuestra Patria”.

Cabe destacar el breve resumen argumental del filme (ver anexo), donde desde la primera línea se viene a significar el papel de la televisión: “La televisión, ese extraño y fascinante fenómeno de nuestro tiempo, es en realidad el protagonista de esta película”.

Es la coyuntura de la producción, alterada por el éxito precedente de *Historias de la radio*, la que provoca pasar de la radio a la televisión, por lo que se incide en el aspecto estratégico (el cine que habla de la televisión en un momento en el que el medio aún no es muy popular). Estrategia que vendría a fortalecer su visualización y publicidad.

José Luis Sáenz de Heredia reconoce la falta de fluidez¹¹ de *Historias de la televisión*, aparte de refrendar la consabida comparación con *Historias de la radio*. Sin embargo, el cine del director madrileño ausculta y sondea unos valores que se resquebrajan entre la “alteridad” y la “idealidad”¹², un cruce de camino por la que pivota, a grandes rasgos, la idiosincrasia de su cine en el que se formaliza, citando a Jostxo Cerdán (2011:36) un “nosotros” y un “ellos”, que se registra incluso con “un desdoblamiento de nítida lectura psicoanalítica” (Castro de Paz, 2011:70). Todos estos rasgos afloran y construyen un universo propio que emana el cine del autor que entronca con lo oficial y lo decible en un cine de diversas emanaciones estilísticas que desliza una voz propia y diferenciada, que vendríamos a definir, entre la transmisión del legado y el tiempo representado.

La Modernidad sociológica de la España de los 60 reabre nuevas conquistas del espacio representado (de una España de la autarquía a una nueva España desarrollista) que no rompe necesariamente con la atonalidad, después de la esperpentización de la mirada sainetesca de la década previa. En los 60, nuevos agentes como la inmigración y el turismo abren un nuevo espacio simbólico que en el caso de Sáenz de Heredia postula hacia una operación de asimilación. Si en la mayoría de los casos, la bienvenida a los turistas suponía una presencia física de los turistas foráneos en las pantallas, el suyo fue un ejemplo de asimilación. Es el caso de *Historias de televisión* que privilegia la cultura de ocio de los españoles en Fortuna (Murcia) y no repara en la *ocupación* simbólica de los turistas extranjeros. Es un estímulo que prevalece incluso en producciones como *Don Juan* o *Historias de la radio*, que desde su tradición arnichesca impregna la saturación de elementos extranjerizantes de sobra conocidos (el disfraz de esquimal, por

¹¹ “*Historias de la televisión* no era espontánea; *Historias de la radio*, sí. Sí. *Historias de la radio* me salió toda ella fluida. *Historias de la televisión* fue una cosa que se salía un poco de lo natural y entraba en lo manipulado”, Juan Julio de Abajo de Pablo (1996:104).

¹² El aspecto de la “idealización” ya ha sido citada por otros investigadores como Carlos F. Heredero. (2011:167) en el libro de referencia: *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*.

ejemplo). O en *Don Juan*¹³, que empieza su enunciado en Venecia. Una corriente que le enfrenta a la tónica de expansión del cine español que encuentra en la apertura del turismo una renovada fuente sociológica.

El humor negro y grotesco (Felipe relata un chiste sobre un tren que atropella a su prometida), la comedia sentimental y una adaptación de la comedia de corte social (la tradición del fracasado o “loser”) o las aspiraciones de corte sainetesco circulan por la narración que finalmente, terminará con un final feliz: contrato con la casa de música Hispabox y su correspondiente cheque de 200.000 pesetas, y una canción que simboliza la unión entre Katy y Felipe Carrasco. La canción no es otra que la archiconocida canción *La chica yé-yé*.

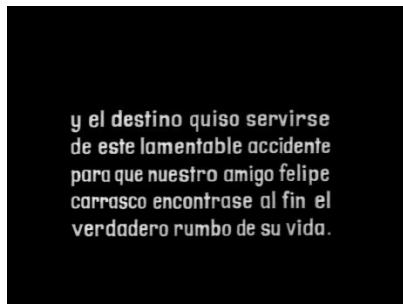


Figura. Es el destino, por tanto, el punto determinante que articula una nueva unión entre los dos protagonistas.

En el cine de Sáenz de Heredia se hallan ecos derivados del Destino (*El destino se disculpa* es el caso más paradigmático); así como de la suplantación: *Don Juan; El escándalo o Los derechos de la mujer* o el hecho performativo. Lo performativo es algo recurrente en la filmografía de Sáenz de Heredia, que atribuyéndole a esta señora característica de su cine, adquiere una deformación mayor en su representatividad. Cuando hablamos de performance, hacemos referencia a la inserción de elementos que rompen la lógica de las acciones y organizan una articulación de la performance en cuanto predomina una “dialéctica teatral” (Pavis, 2003:11). Esta dinámica es apreciable en *Quién me quiere a mí* (1936), que en un momento determinado, inserta esa dialéctica de un hecho cotidiano en una película que tiene una fuerte presencia precisamente con lo teatral. O en *Los derechos de la mujer* (1963).

¹³ Según el rótulo que precede a la película, “esta película no está ceñida a ninguna obra determinada de las muchas que han tratado la figura de Don Juan. Pretende ser una versión nueva del legendario burlador español, aunque en esta se hayan conservado de las otras, aquellos rasgos del personaje que más eficazmente lo definen. A Tirso de Molina que creó el personaje y a Don José Zorrilla que le dio la máxima popularidad dedicamos admirativa y reconocidamente nuestro trabajo”.

2.1 Historias de la televisión: la representación de la sociedad que mira a la imagen y a la televisión

2.1.1 Sinopsis de Historias de la televisión

Historias de la televisión narra las desventuras de dos personajes que aspiran a convertirse en populares y labrarse su futuro gracias a su aparición en la televisión. Uno de ellos es Felipe (Tony Leblanc), un concursista, una nueva categoría social auspiciada por programas de entretenimiento de TVE. Y la segunda en discordia, es Katy (Concha Velasco), una cantante de un grupo yé-yé que regenta un quiosco en un balneario de la localidad de Fortuna (Murcia) aunque sueña con ser una cantante de éxito. Su intención será participar en un festival de la canción que recuerda a Eurovisión. Felipe, en cambio, subsistirá gracias a sus numerosas participaciones: tantas apariciones como fracasos, que acarrearán el disgusto lógico de su padre, que trabaja de capataz en un zoológico. Por si fuera poco, será testigo de los avatares de su hijo gracias a la compra generosa de un aparato televisivo.

Los dos relatos se entrecruzarán gracias a la pantalla catódica, que propiciará un reencuentro que terminará con una canción archiconocida: *La chica yé-yé*.

2.1.2 Mirar desde el cine la radio (*Historias de la radio*)

En ese sentido, los medios de comunicación como la radio y la televisión se convierten en termómetros sociales del germen de una sociedad que empieza a articular nuevas perspectivas relacionales y espectatoriales. Heredero (2011:166) entiende que los concursos de cara al público de *Historias de la radio*, por ejemplo, sirven para fusionar el espectador cinematográfico y el oyente radiofónico “dentro de una misma perspectiva espectacular”. Ambas películas fueron filmadas, además, gracias a la colaboración de las emisoras y la cadena de televisión públicas: el espectador es advertido de que entra en un espacio familiar y sellado con la garantía de calidad. Tanto *Historias de la radio* como *Historias de la televisión*¹⁴ coinciden con una imagen-metonimia al equiparar la antena de radio y de televisión una imagen-canal por la cual vehicula e inaugura el relato. ¿No era la televisión como aducen sus productores la gran protagonista del filme?

¹⁴ *Historias de la radio* e *Historias de televisión* estarían “caracterizadas –ideológicamente- por mostrar una severa división de clases que arrincona a sus protagonistas para impedir el trasvase social mediante sus relaciones sentimentales” (Pérez Romero, 2010:74).



Figuras. De izquierda a derecha, la primera imagen inaugural de *Historias de la radio*; y de *Historias de la televisión*. La primera imagen, un contrapicado que altera y agiganta la presencia de la radio. Después, el raccord de miradas de los personajes y el espectador del filme hacia la materialidad y fisicidad del aparato radiofónico, mientras el movimiento de la cámara avanza hacia su intromisión.



Figuras. *Historias de la radio*. Comienzo de la película. Dos personajes secundarios realizan ejercicios siguiendo las indicaciones “verbales” de los locutores, mientras la mirada crea una sintonía entre la imagen y el verbo. La diégesis consigue reforzar la idea de perspectiva espectral y a su vez, problematiza el sentido del referente en una asociación por transitividad (imágenes que representan dos momentos de una misma acción). Por último, el contrapicado citado, por donde se sobreimpresiona el título del filme.

El maestro del pueblo de *Historias de la radio* se convierte en la figura paternalista que es gratificado por su sabiduría en un golpe de suerte y en un trasunto emblemático de la televisión escolar en España. Tal y como señalaron la Comisión de Radiotelevisión Educativa (1968) “nunca debe esperarse de la radio y la televisión el papel de suplir, suplantar o invalidar la función insustituible que el maestro desempeña en la enseñanza (1968:15). La radio es presentada como un medio guionizado que busca “el aplauso espontáneo” de la sala; mientras la televisión que articula Sáenz de Heredia prima la tensión entre el “yo-personaje” y el “yo-concursante”.

En todo caso, como señalan Rueda y Chicharro (2006:157) *Historias de la televisión* “denota una fórmula de evocación inédita de la televisión en el cine”, al considerar que

moviliza la agenda de otros medios (la prensa escrita), estrategias de marketing entre las industrias cinematográficas, televisivas y discográficas para popularizar temas como *La chica yé-yé* y reorientar el sentido cultural del medio hacia un pasaporte para la fama”. *Historias de la televisión* apela a un sentido que vas más allá del papel enunciativo del prólogo, como veremos a continuación.

2.1.3 Mirar la imagen

Uno de los puntos de sofisticación y verificación que sucede en *Historias de la televisión* es la testificación de la lectura de la imagen domesticada en su contexto más familiar. El concepto de suspensión de la incredulidad (Eco, 1983) introduce un elemento acorde a la rápida incorporación técnica del nuevo medio en el espacio doméstico. Una nueva asimilación de la conciencia de la imagen como nuevo elemento de credulidad incorporada al nuevo estatus de espectador. En *Historias de la televisión* se transmite la representación de la (in)credulidad del nuevo estatuto de la imagen domesticada o domesticación de la imagen a través de un representante del viejo orden¹⁵, que pregunta sobre la naturaleza de la misma (“¿Esto es la imagen?”).

La semiótica norteamericana (Pierce y Morris) ha sostenido que la imagen es signo en cuanto a semejanza perceptiva. El grado por el cual la huella de la transformación tecnológica le permite adquirir cierto grado funcional viene a refundar la idea de Gibson y Gombrich: la imagen es un testimonio de una experiencia visual anterior. Roland Barthes (1995) defendía las numerosas connotaciones de la imagen mientras los semiólogos europeos adoptan posiciones más flexibles en cuanto a imagen y analogía.

Las diversas teorías de la imagen posicionadas en el campo cinematográfico y en la comprensión y percepción de la imagen han venido a contrastar la variabilidad semántica y psicológica de su lectura. Desde posiciones gestaltistas, teorías generativas (M. Colin), lacanianas o los modelos *espectatoriales* en la explicación de la imagen, pasamos a la imagen, un canal-testigo donde se vehicula la experiencia de la credulidad de la imagen como fuente de nitidez. Por tanto, el personaje que se confronta con la fuente de imagen reconoce la misma a través de una incredulidad súbita reparada y actualizada como expresión nítida.

¹⁵ Más adelante, se desgranará el carácter de los protagonistas: los que representan “el nuevo orden” y el “orden viejo”.



Figuras. Ya está ahí la imagen. -Pero, oiga. ¿Esto es la imagen?- Un momento. Esto es el proceso. La imagen viene ahora.



Figuras. La imagen reparada.

Renato May (*Cine y Televisión, 1959*) sentó las primeras bases teóricas publicadas en España sobre esos dos campos audiovisuales (cine y televisión) coalitados en elementos técnicos, expresivos y psicológicos y cuyas particularidades estriban en una mayor adaptabilidad (Rudy Bretz) a la intermediación, espontaneidad y la actualidad que, a finales de la década de los 50, presenta una serie de batallas para presentarse en forma de imagen nítida. Es precisamente May quien incita un debate crítico y de carácter profesional sobre las limitaciones de las primeras emisiones de Televisión Española. En 1964 se ordenó la Junta de Televisión, cuya *leit motiv* fue instaurar y defender las competencias en programación, técnica y administración de tipo técnico. *Historias de la televisión* (1965) presenta aún la sostenibilidad y la credulidad de una imagen que necesita de testigos para su verificación y notaría. La impronta de una incredulidad fácilmente asimilable en la tarea de lectura y que intensifica la experiencia de ser “testigo doméstico”.

Asimismo, va unida al protocolo de evaluación de la década de los 60, en la que los testigos-espectadores empiezan a debatir sobre el impacto del cine y de la televisión¹⁶. La experiencia de ser y proyectarse como testigo, la piedra angular de percibir el mundo (Ellis, 2000) es, en el caso español, una operación de readecuación y readaptación en la

¹⁶ “Esta generación de mediados de los 60 está abandonando los cines porque las películas e ídolos se han quedado viejos. Si el cine aún quiere algo que decir, tendrá que hablar de la realidad de las personas, por ejemplo de la cultura popular, de la vida diaria de la sociedad de barrio o de su violencia cotidiana (Anne y Joachim Paech, 2002: 328)”.

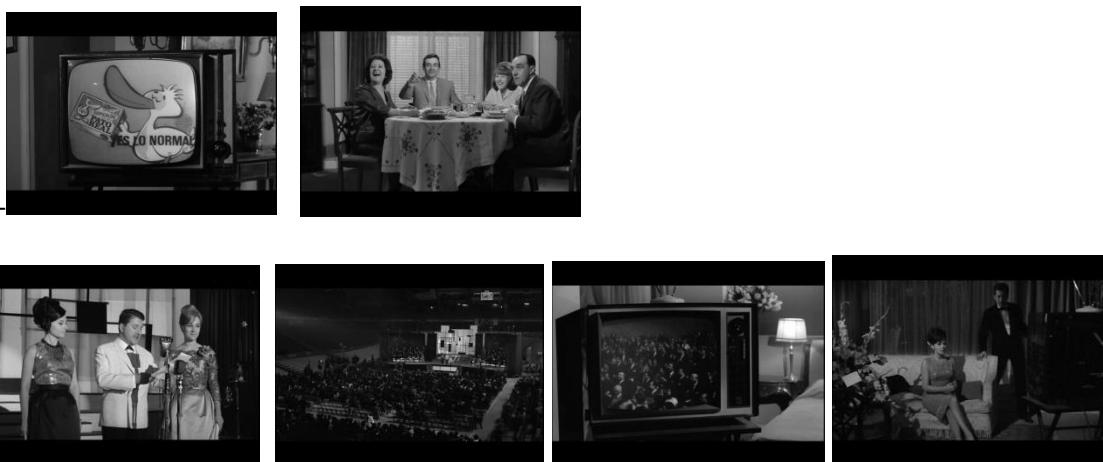
esfera audiovisual, capitalizada por la entrada de la televisión y la pervivencia del cine como principal narrativa de consumo durante los 60.

En *Historias de la televisión*, una película que habla de la fenomenología de la televisión como discurso-encrucijada (la televisión como marco irrenunciable y totalizador, en la acepción de emboscada o asechanza, por lo que todo pasa a través de ella), se vehicula un jugoso y nutrido discurso sobre el aspecto transformacional del hecho visivo. La mirada televisiva que reproduce el citado filme reproduce fielmente algunas paradojas y retos visivos. Entre esas paradojas habría que citar la posición de los presentadores frente al espectador-testigo y las operaciones de transición frente al hecho cotidiano.

Ante la falta de una estructura mediatizada a través de una coherencia asentada en una estrategia comunicacional, la presente película es un ejemplo de las deficiencias y discursos dirigidos al público como destinatario modelo.

Este sumario incide en la correlación de incidencias en la operación de miradas-testigo. Si Vilches (1984:102) habla de que “todo sujeto que sabe que es mirado, se transforma en personaje diferente al momento de ser mirado”, en este caso habría que mencionar el estatuto del testigo como elemento asincrónico entre el que enuncia y el que recibe el enunciado.

Operaciones de mirada-testigo:



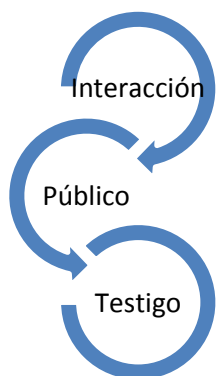
Figuras. Veamos el simulacro de interacción en el anuncio de la sopa: contesta con “es lo normal” al padre de familia que protesta por el sabor de la sopa, que dice “que sabe a periódico. Y la reacción de la opinión pública, que contradice los postulados oficiales y solicitan la incorporación de la cantante original (Concha Velasco) al concurso eurovisivo en plano general.

-Presentador-público. Los presentadores actúan sin público en el marco del espacio televisivo (Eurovisión forma parte de un acontecimiento televisivo y televisado como espectáculo autónomo y total: espectadores que asisten y espectadores que lo siguen desde casa)

-Personajes-testigos. Ante el hecho rutinario (dar de comer a los gorilas en el zoológico¹⁷), existen varios niveles de miradas-testigo ante ese hecho cotidiano y *extraordinario*. Dos niveles: los que se concentran en la comida y los que escuchan otro nivel discursivo (los dos operarios hablando).



Figuras. Nos referimos a la participación de los espectadores en esa escena. ¿Qué papel tienen? Mirar (hacia arriba; hacia los animales), verificar y ser miradas-testigo.



Esas tres formas de sofisticación de la experiencia comunicacional (la experiencia de testigo aparece como núcleo transversal), Ellis (2000:12) suscribe que “la experiencia de testigo está suscrita por la presencia común y corriente dentro de la imagen y la atmósfera del sonido”. En *Historias de la televisión*, el espectador es testigo más que

¹⁷ “En *Fata Morgana* (1965), contemporáneo a *Historias de la televisión* (1965), también hay una visita al zoo. “Un zoo muestra una la tristeza con los animales encerrados y aparentemente están en una libertad relativa pero dan mucha tristeza. Y esa tristeza se comunica a los personajes” (entrevista inédita a Vicente Aranda). El zoológico de *Historias de televisión* es un sitio de recreo donde se desactiva la tristeza para activar la marca de la testificación sin ningún otro signo de alegría o tristeza. Solo se observa.

espectador de la experiencia del concursante compulsivo (Felipe Carrasco) y del férreo deseo-motivación de la cantante Katy (Concha Velasco). En el caso del concursante, la repetición y la reiteración de una participación performativa acrecienta la verificación de un hecho por parte del espectador-testigo.

Además, los dos capatazes representan a través dos niveles de construcción: la estabilidad o la provisionalidad:

Capataz 1



- Casa-permanencia
- Trabajo-recompensa y reconocimiento
- Lealtad/ética/solvencia

Capataz 2



- Casa-provisionalidad
- Trabajo-herencia (casa)
- Acusación/egoísmo/insolvencia

En esa dicotomía de niveles discursivos, el capataz 1 (el veterano) consigue ser representado como metáfora de testigo-modelo (salva al concejal del peligro del ataque del gorila y es recompensado y expuesto en la televisión). Es decir, un testigo que actúa *in situ* ante el peligro y un salvador-héroe mediatizado. Asimismo, el capataz 1 realiza un doble juego de estabilidad/provisionalidad respecto al aparato televisivo: está a punto de venderlo por conseguir el dinero metálico que necesita su hijo. Y así, conseguiría mantenerse como la persona que salvaguarda el honor y el estatus previo a la adquisición del aparato televisivo y permanecer alejado provisionalmente como testigo de la sociedad del espectáculo que representaría su hijo¹⁸.



Figuras. En esas dos imágenes, vemos al capataz nuevo (izquierda), herido y al capataz veterano y a su hijo. En el tercer fotograma vemos al concursante accidentado (Paco Morán) y suplantado por (Tony Leblanc). Mira como un testigo más (no es un simple

¹⁸ Guy Deboard (*La sociedad del espectáculo*, 1999:49) lo explica así de claro: “La alineación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos ve; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo.

espectador) sino parte de un proceso de verificación. Por eso habría que hablar de la era de los testigos, más que de espectadores.

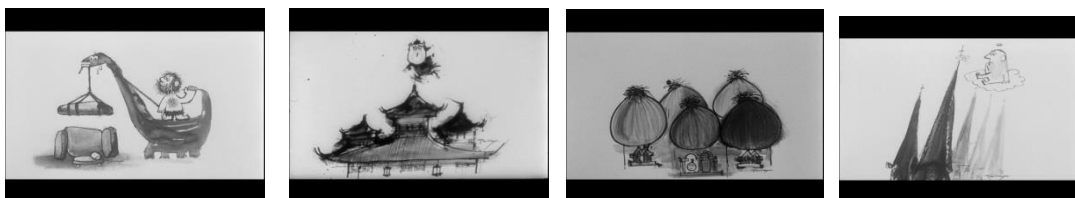
2.2 El narrador de Historias de la televisión

Genette (1989) asume que la focalización no remite sino al narrador, que a su vez conjuga presencias extradiegéticas (Casetti y De Chio, 2007) como los dibujos que subrayan el discurso sobre el impacto de la televisión, que se impone a un universo diegético (la televisión) que se mira a sí misma. La voz narradora, además, actúa en modo de suspensión¹⁹ y revela su carácter “omnipotente”. Conviene recordar que la voz narradora cuenta lo siguiente:

“Es indudable que su poder de difusión es omnipotente y que todos vivimos afectados por la erupción de estos volcanes de apariencia inerte, pero de una actividad arrolladora (pasamos a una tienda de aparatos de televisión). Y si para para la mayoría es un espectáculo barato y cómodo, para toda esa legión de aspirantes a conquistar la fortuna o la fama por el atajo de un chispazo de suerte bien difundido, la televisión es como una luminosa provisión que les enciende de esperanza y de perturbaciones”.

Esta unidad totalizadora y unificadora de discursos que es el macrodiscurso de la televisión, tal y como se presenta en el citado film, crea puntos de suspensión entre un efecto subrayado del origen discursivo del medio y su efecto totalizador. El efecto totalizador subrayado consigue a través del dibujo-viñeta un efecto que se determina a través de la idea de la “verticalidad”. “El dibujo se encuentra en una posición privilegiada para equilibrar los actantes de la información y producir, si no una mayor objetividad visual y verbal, la introducción de múltiples perspectivas” (Vilches, 1984: 189).

Las primeras imágenes y aseveraciones del medio inauguran y apostillan en clave sígnica el efecto sintagmático²⁰. Las viñetas tienden a introducirnos la idea de artificio y verticalidad donde se sujeta la antena televisiva (el tejado). El tejado está insertado en el primer relato del filme, cuando los operarios proceden a instalar la antena.



¹⁹ El narrador anuncia los títulos de crédito, pidiendo “una pequeña pausa aprovechando que en estos momentos (vemos una pantalla) está en pantalla el gran cantante Luis Aguilé”.

²⁰ Sintagmático en el sentido de que proporciona y combina las relaciones sintagmáticas, siguiendo la estela sausseriana de la (auto)conciencia de la ruptura del anuncio y en la relación sígnica entre pantalla y antena (principio de la película).



Figuras. La imagen que proviene después de los dibujos se sitúa en el mismo espacio (tejado). Espacio objetizante y real con el que se postula el discurso desde el inicio (volviendo de lo retórico a lo material).

En *Mariona Rebull* (1947) realiza una operación de transitividad que se basa en un flashback que pasa de lo retórico al acontecimiento periférico o acontecimiento especular. Hablamos de la confesión en el tren de la muerte trágica de su mujer: pasa de la exposición retórica a lo material; las campanas que suenan insistentemente como el murmullo incipiente de su relación marital, un “espacio” que no se puede explicitar). Ese flashback es una gran metáfora del cine de Sáenz de Heredia, un territorio que va desde lo retórico al acontecimiento periférico o acontecimiento especular. Anuncia un flashback: “Acababa de irrumpir en su recinto el ruido extraño de las primeras máquinas aún con estructura de insertos. Y al amanecer se oía por las calles el rubor de los rezos matinales de los conventos y el de los pasos de los trabajadores que se dirigían a los talleres y a las fábricas. De la muralla al mar, despertaba Barcelona, el tallido solemne de la campana mayor de la catedral”. Al final de la película, con el “fin” sobreimpresionado, escuchamos el sonido de la campana mayor de la catedral. Debemos subrayar que Mariona Rebull no es una obra cualquiera sino como advierte Mario García de Castro (2002:31) en *La ficción televisiva popular*, es a partir de su publicación cuando las adaptaciones seriadas van a recibir la denominación de telenovelas”.

La voz del narrador omnisciente²¹ determina e informa sobre el devenir tecnológico sin resultar invasivo (en sentido de que la cámara no se introduce en la habitación).



Figuras. Cuatro fotogramas sobre el efecto “paralizante” de la televisión.

²¹ Cabe recordar que *En qué país vivimos* (1967), realiza el mismo enfoque con el disco. Sin embargo, esta vez amplía la retórica de la televisión.

La voz narradora resalta el folletín como el eco donde se representa el medio televisivo. La primera manifestación de una “primera experiencia de televisión total”²² se fragua a través de una representación *collage* de los géneros. “The era of scarcity was also the era in which tv’s basic pattern of genres was developed, along with its significant regional variants” (Ellis: 2000:57).

La referencialidad manifiesta de ese universo diegético contrasta con la operación de transparencia de la puesta en escena y el acomodo de un autor implícito que insiste en que la historia se cuente por sí sola. El narrador que sabe más que el personaje y el lector implícito del relato, sigue siendo, según Todorov (1972), la fórmula más habitual del relato clásico.

Las marcas de enunciación de la voz del narrador, por tanto del discurso, tienen un grado leve de reflexividad que marcan el carácter binario del macrodiscurso: la mirada fílmica que insiste en un macrodiscurso que condena el relato a la expresión de lo decible. La marca de la escritura (con el punto y aparte del narrador) da paso a una imagen a otra y crea la principal existencia de una imagen (Luis Aguilé) que suplanta a Katy (Concha Velasco).

2.2.1. El narrador y la enunciación

La enunciación indica huellas estilísticas en una película y todo apunta a un autor o narrador. El narrador de *Historias de la televisión* funciona como un narrador o autor del saber que determina al lector del texto unas indicaciones sobre el contexto y las valías del nuevo aparato focalizado en el tejado. Siendo en su distribución familiar un elemento centrípeta (el salón o comedor fijado en función de la posición del televisor), el narrador²³ focaliza su atención en un espacio imperecedero y solo alterado por el devenir del tiempo. Un valor referencial sobre lo perdurable y lo efervescente, repetido esta vez, con la solemnidad de un discurso que evoca la referencialidad (el contexto) y siguiendo la pauta de Jakobson, la función metalingüística: reflexionar sobre la experiencia del código televisivo.

La voz del narrador obtiene la misión de instaurar un discurso formal y oficial dentro de un espacio acotado en el que no presenta la trama ya que se contextualiza la novedad tecnológica (el repaso de la historia del tejado: su creación, adaptación en la historia: bizantinos, orientales...). ¿Es enteramente oficial el discurso de *Historias de la televisión* o simplemente formal? Con el fin de responder a esta pregunta, sería interesante abordarlo desde la certeza del análisis de la primera presentación e inauguración del medio televisivo en España. La primera noticia del NO-DO que motivó una noticia de alcance sobre la inauguración de las nuevas instalaciones²⁴

²² Burch habla de la primera “experiencia del cine total” (1987:56) y sitúa al vodevil como “el espectáculo familiar por excelencia” (1987:124).

²³ El guión original emplea el mismo término: el narrador.

²⁴ NO-DO (7221,5-XI-1956) y dura desde el minuto 3,14-4,29.

(emisión, 722^a, 1956) se produjo justo después de la noticia sobre la conmemoración histórica de la falange, en la que prima más el lugar donde se efectuaba la inauguración, con marcado primor joseantoniano²⁵, en un acto que bendice el legado del pasado. Pura metanarrativa²⁶.

La noticia del NO-DO sobre TVE es una muestra del imaginario social que se resiste al cambio de la modernidad social pero no tecnológica. Es decir, la asepsia de un flujo informativo en el que se decanta por la representación técnica antes que por la inyección de la creación de un espacio de cohabitación y reformulación de la vida sociocultural²⁷.

Todorov (1972) sostenía que los indicios de objetividad no alumbran la identificación de la narración con la palabra del narrador, ni la representación con la palabra de los narradores. La imagen era una operación semántica asociada a la percepción de la normalidad y a la integración²⁸. En ese sentido, la voz en off del NO-DO que sostiene que la televisión premiará un nuevo campo de transfiguración para alentar mediante “equipos modernos” “un instrumento de perfeccionamiento individual y colectivo de la familia española” habla, en el fondo, más de recolocación del ideario franquista que de una nueva transformación del espacio público. En ese sentido, las informaciones detalladas sobre la causa tecnológica relacionadas con la televisión serán seguidas con interés²⁹.



Figuras. La voz del narrador insiste: “Hace unos años le colocaron esto (las antenas)”... “Con algunas historias de este mundo real y por qué no, entrañable, vamos a construir nuestro relato” (justo en ese momento el zoom nos acerca la antena).

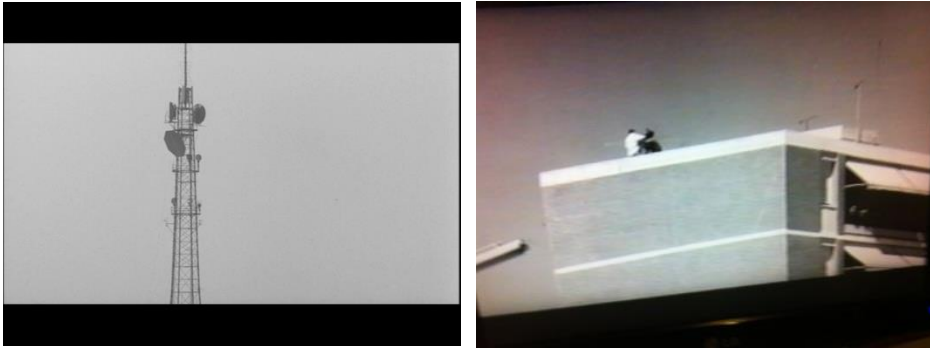
²⁵ En el acto celebrado en el Teatro de la Comedia, donde se produjo el acto fundacional de la Falange española (29 octubre de 1933) y el “discurso histórico de José Antonio”.

²⁶ Metanarrativa, una historia más allá de la historia, o de la Historia, en este caso.

²⁷ “El transmisor de las imágenes y el sonido permitirá la recepción en el círculo de una radio entre 50 y 60 kilómetros de la capital de España” (NO-DO).

²⁸ “En esta realidad la televisión no puede ser considerada únicamente como un mero medio de comunicación o de cultura, sino que ella compete una gran labor: la de fomentar las fuerzas de integración... en la estructura de cada país” (II Semana Internacional de Estudios Superiores de TV, 1967).

²⁹ NO-DO sobre la instalación de una antena en Barcelona (Noticiero nº 834^a). En la segunda historia del relato, que empieza en Murcia, el narrador habla de “las siete antenas de sus siete televisores”. Esta vez la cámara no las muestra.



Figuras. De izquierda a derecha, fotograma de *Historias de la televisión* y fotograma de *El espontáneo*, de Jordi Grau. Uno de los oficios disponibles que encuentra el protagonista de *El espontáneo* (1964) es el de antenista. Además, la antena abre a un nuevo mundo. Es sugerente “el nuevo mundo” que describe el director en fuera de campo: la homosexualidad del dueño de la finca (Fernando Rey) donde supuestamente el joven iba a instalar una antena.

El narrador de *Historias de la televisión* habla de un relato de intenciones (la fama). Es la fama, por tanto, desvelada ya desde el inicio, el cauce por donde irá el devenir del relato.

El narrador sitúa al espectador en un determinado ángulo respecto a ella. La voz en over asigna al nuevo dispositivo virtudes y como añadiría, a Raymond Williams (1975:90) el “flujo” de la inmediatez y la experiencia de la televisión. En ese sentido, la alusión a la fama es por tanto, el efecto o la instantaneidad que insta el narrador. En el caso de la presentación de la segunda historia, emplea elementos paradójicos³⁰ y las notas del guión asumen la confrontación entre el mundo moderno y mesetario.

Bordwell (1996) subraya que la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y solo moderadamente autoconsciente. Estos tres aspectos están presentes en *Historias de la Televisión*, sobre todo en el uso de la voz en over. Es cierto que los casos del narrador omnisciente³¹ en el cine español tiene antecedentes notorios:

Relato 1 (Historia del concursista profesional Felipe Carrasco)

-El narrador no presenta el primer episodio, sino crea la base para “construir el relato”.

Carácter informativo: datos sobre su practicidad, la funcionalidad, mirada histórica

³⁰ “Riqueza/modesto”; “zona esteparia de la fértil provincia de Murcia”. “En P.P. vemos ahora la portada de una revista, en la que están LOS BEATLES. Retrocedemos para ver toda la “plantación” de revistas familiares que cubre por entero la hoja de la puerta de la librería. Un matrimonio de típicos huertanos contemplan boquiabiertos el muestrario”. Fuente. Guión original. Finalmente, la película no visualiza las portadas de The Beatles ni al matrimonio de “típicos huertanos”.

³¹ Es el caso del narrador de “Bienvenido Mr. Marshall” absolutamente omnisciente y con capacidad de imponer su criterio sobre los planos.

(Franklin...).

-Carácter social: “Había más gente de la que se creía con dieciocho mil pesetas”. Finalmente, un empleado de clase media termina pagando un aparato televisivo, cuya cuantía se explicita ya que se podría poner a la venta en caso de necesidad (económica, la deuda de su hijo).

-Carácter heurístico: “Por medio de este escualido árbol de azotea se nos metía en casa, con escaló, como los seductores del folletín, un fenómeno extraño y fascinante: la televisión”.

-Carácter sociológico: problemas de vivienda³². “El problema de la vivienda no podemos enorgullecernos de haberlo inventado los hombres de hoy. Nació, parece ser, con el primero de nuestros antepasados”. (Censurado del guión original).

Relato 2 (Historia de Katy y su salto a la fama).

-Carácter tecnológico: implantación de siete antenas.

-Carácter turístico: promoción del balneario y apología la cultura de ocio (balneario: “mezcla indeterminada de sanatorio y “Costa azul”; un estanco para asegurar la vuelta al balneario; “Aunque ni ustedes ni nosotros tengamos ninguna de estas enfermedades”).

-Carácter irónico: “Lo sentimos. No está (Katy-Concha Velasco). Seguramente en este momento tiene otras preocupaciones más importantes. Tendremos que ir a buscarla; pero créanme que merece la pena”.

Kozloff (1988:97) dice que cuando un narrador no es un personaje, alguien que no participa en la historia que él o ella cuenta, ese narrador no está obligado por las leyes de plausibilidad que gobiernan los personajes. El narrador pasa a ser un “modelador de sus destinos”. Un término que se ajusta mejor al narrador en cuestión. El narrador extradiegético de *Historias de la Televisión* está fuera del relato. Sin embargo, focaliza el relato a términos, como advertiría Branigan (1992: 76)., el acto mismo de la narración, es decir, “una regulación y distribución de conocimiento”. El narrador no presenta a los personajes sino relega el relato a un planteamiento temático (la fama). En ese sentido, la labor de su cometido consiste en relatar una función premonitoria o constatar una temática pura (Genette, 1989) que gira en torno a las nuevas expectativas invertidas en la sociedad de consumo.

La voz del narrador extradiegético habla de “fama” y apela ya a la “fama ya conquistada” por un cantante profesional como Luis Aguilé. En cambio, no presenta o

³² La problemática de la falta de viviendas ha sido tratada en el cine, en títulos emblemáticos como *Esa pareja feliz*.

nombrar a los que conquistarán la fama a través de concursos y performances, los verdaderos protagonistas del relato.

2.3. Género cinematográfico: desde la comedia a la comedia sentimental

El ensayo clásico de Rick Altman (1999) refleja el conflicto en la terminología semántico-sintáctica de los géneros. Sin embargo, la consideración que hace Altman (1999:210) sobre el papel que desempeñan los géneros en el proceso espectadorial nos es especialmente útil. En su estudio de las películas de Hollywood entienden que le deben más al teatro popular que a las novelas clásicas, y que su estructura está más en deuda con la configuración de foco dual del melodrama que con la disposición unifocal de la narrativa aristotélica.

Vamos a retomar, por tanto, las tres herramientas (el melodrama; proceso espectadorial y el teatro popular) que nos proporciona Altman para entender la operación textual de *Historias de la televisión*. Además, en caso de Sáenz de Heredia también debemos apreciar su dialéctica performativa. Lo performativo es algo recurrente en la filmografía de Sáenz de Heredia, que atribuyéndole a esta señera característica de su cine, adquiere una deformación mayor en su representatividad. Esta dinámica es apreciable en *Quién me quiere a mí* (1936), que en un momento determinado, inserta esa dialéctica. La película empieza en un teatro acusando el fin de la función, mientras la cámara nos muestra los aplausos. La protagonista del filme es una madre sacrificada que se debate entre ser artista o madre. Su marido le *roba* la hija e interpreta, junto a otros caballeros, elementos performativos³³ para tranquilizar a su hija. Se reconcilia con su marido, que no quiere que sea actriz. No quiere que su hija le reproche que no hizo lo suficiente para retener a su marido y formalizar la familia.



³³ Los hombres que cuidan a la hija empiezan a jugar con la niña: con el piano... Flash forward, la vemos años después en el mismo lugar tocando el piano. Un número musical performativo (con máscaras; paródico) para distraer a la niña. Son estos elementos disonantes lo que determinan el valor imperante de esas decisiones.



Figuras. Secuencia performativa.

En “A mí no me mire usted” (1941), es apreciable “la representación sobre la representación” en la que los políticos³⁴ cantan al unísono, con coreografía incluida, que “el impuesto es algo molesto...” o la representación de la ouija para llamar a los espíritus.

En Faustina (1957), el destino de la protagonista está en manos del mismo demonio, cuya estrategia de reparación (convertir y transformar a una anciana en joven, es una oportunidad nueva para enfrentarse de nuevo al espejo y reconocerse en su reflejo). La oportunidad de ejercer un control sobre ella y reparar los daños del pasado. En el momento en que se enfrenta al público se formaliza un “reajuste de los planes”³⁵.

En cuanto al melodrama, Sáenz de Heredia opta por la comedia romántica (posibles amoríos de Katy) y borra las huellas del amor “puro” (su relación formal con Antonio) para proyectar otros dos amores posibles (Luis Aguilé y Felipe Carrasco-Tony Leblanc). Es el posibilismo de “los felices sesenta” y la idea folletinesca, raíz del melodrama, que alude la voz del narrador al principio.

Sin embargo, *Historias de la televisión* se inserta en el género de la comedia para representar tanto el concurso televisivo como a los concursistas. La comedia es el género que mejor responde a una visión simpática del mundo de la televisión, pero a su vez se ve alterada por la tensión de una proyección fantasmática de la comedia romántica que se sintetiza al albur de la última imagen (en la propia materialidad de la imagen pixelada, en la escena final), como veremos. Asimismo, Felipe Carrasco es un concursista que pasa de ser un “loser” (perdedor) a verse congelado en una imagen de

³⁴ Figuras deterioradas en *Raza* por su inutilidad y falta de acuerdo.

³⁵ Faustina puede hablar pero no puede cantar (cosas del “demonio”). Ella está dispuesta a hablar y no cantar. Lee el periódico, vestida de gala en una simulación de actuación, más cerca del carácter performativo. La gente la aplaude. “Faustina fue una innovadora”, dice el “demonio”.

felicidad al final de la película, cantando *La chica yé-yé* junto a Katy-Concha Velasco. La propia imagen de suspensión de la representación-clausura de la comedia (romántica) se tensa al insertarse en una imagen que se tensa en su propia materialidad e idealidad.

2.4. El entretenimiento y los concursos

Cuando se estrenó el largometraje (el 3 de mayo de 1965), hacía un año ya que TVE se había trasladado a sus estudios de Prado del Rey. Los concursos televisivos como *Reina por un día*; *La unión hace la fuerza* y el concurso estudiantil *Cesta y punta* abrían la veda para el estatuto del concurso como elemento crucial del género del entretenimiento. La “opacidad sociológica” al que se refiere Joaquim Jordá (Torres, 1973:53) en su reflexión sobre el cine español de los 60 (“un espejo que no refleja nada”) contrasta con la fenomenología manifiesta del filme analizado.

Es desde la comedia donde se confiere una mirada sobre el entretenimiento y el discurso genérico. La mixtura de la representación cinematográfica del primer concurso televisivo al que asistimos a través del duelo-concurso en forma de género de western obedece a una causalidad meditada para satisfacer a través del cine una codificación del género. “Rápidamente, atuendo y armas para estos vaqueros” (dice el presentador-personaje José Luis Uribarri). Plano general. Plano medio después. El presentador mira a los concursantes, sin interpelar al televidente que está en su casa. Después, un giro de una cámara hacia el tribunal de sabios que corrige las respuestas de los concursantes mientras el presentador se dirige hacia ellos. Un acto que manifiesta la correlación de fuerzas del concurso como nivel discursivo: comunicación-verificación (la televisión altar) y comunicación-apelación hacia el espectador.

El papel de los presentadores, representantes directos de la televisión y actores principales de TVE, es un papel crucial para el reconocimiento del relato: Jesús Álvarez; Carmina Alonso; José Luis Uribarri, Isabel Bouzas, Antolín García y David Cubedo conforman la enunciación sobre el mundo televisivo tras el discurso del narrador. Vamos ahora a detenernos en cómo se articulan los concursos representados en *Historias de la televisión*.

En el primer concurso representado asistimos a un duelo sistematizado en un plano medio que maximiza la atención del espectador en casa, cuya expectación aumenta a través de un plano que enfatiza la euforia desde el plano medio³⁶. El padre-espectador-padre asiste como testigo por primera vez de un acontecimiento como espectador y testigo de los “avances” de su hijo.

José Luis Uribarri insiste en el conocimiento-complicidad del espectador. “En realidad, ustedes ya conocen en qué consiste nuestro concurso”. El marco sonoro convive con la charla entre el capataz-padre que se desprende de su rol (capataz honorable) para

³⁶ Vilches (1984:53) califica el plano medio como “lugar de la indiferencia (...) como normalidad de situaciones como equilibrio de tensiones, como mediocridad de valores”.

familiarizarse con su papel. De hecho, la convocatoria del “efecto económico” del concurso coincide con el mayor grado de euforia (primer plano) con una mimesis de “júbilo y atención”, mientras la voz narradora del presentador comunica que el premio (15.000 pesetas³⁷), “el chorro de la fortuna”, “irá aumentando” (primer plano y gesto de felicidad-asombro).



Figuras. Ya dentro del espacio televisivo, el presentador centra la inter-comunicación entre los concursantes y no mira a la cámara excepto cuando se dirige a los espectadores (véase la primera imagen). Pero una vez que nos situamos en el espacio televisivo, tanto el presentador como los dos concursantes operan la misma regla: verse mientras sean vistos desde casas.

Los planos de los dos concursantes agilizan el concurso-performativo. El presentador se acerca hacia el tribunal competente que asigna la validez de las respuestas. Un plano de asombro-reacción del concursante 1 precede al plano que presenta a los tres espectadores de casa (se suma el otro técnico). En un bar, con más espectadores-testigos que quieren verificar el éxito no ya lúdico de este concurso sino su validez como apuesta (el mánager del concursante 1), vemos que el presentador al pronunciar “al galope” se dirige sin ningún particular a un espacio fuera de campo. El western, deconstruido en una representación icónica y paródica (los caballos por los caballos de feria; la pistola como marco sonoro y la falta de sujeción de la gorra vaquera), refuerzan una “oposición binaria”³⁸.

El simulacro del western constituye una alteración que dilucida un reajuste a través de mecanismos como la euforia o la disforia para replantearse la vocación del espectador y el testigo en la experiencia comunicativa.



³⁷ El premio casi equivale a lo que cuesta un aparato de televisión.

³⁸ Ejemplos de oposiciones binarias serían, por ejemplo, “mundo salvaje/civilización; interior/exterior, fuerte/débil...”.

Figuras. Esta vez desde el bar, el plano del aparato televisivo se muestra más lejano (independientemente de su localización) en un grado de disforia leve. Mediante una cortinilla que anuncia “una interjección”³⁹.

Ambos asisten al corte del programa. Pero es Felipe Carrasco quien se dirige primero al mánager para comentar una performance fracasada. Mientras, el capataz 1 insiste en el trabajo como vía de realización y éxito.

El segundo concurso monitoriza las instancias televisivas desde el punto de vista de la realización y el *backstage* del escenario televisivo.



Figuras Asistimos al concurso “La fama y algo más”. La presentación tiene lugar, otra vez, desde la atracción recurrente del “leit motiv” que promueve el enunciado del narrador de la película: la posibilidad de alcanzar la fama o maximizar la exposición frente al televisor.

El presentador mira a la cámara al comienzo de la enunciación como en el primer concurso (véase la primera imagen), tensando las reglas de la génesis del cine, como estudió Burch⁴⁰ (1987: 225). “La mirada al objetivo implica claramente la desaparición de la cámara, en tanto que vehículo de identificación espectral, en tanto que batiscafo invulnerable/invisible que nos transporta al universo de las stars”. En el concurso anterior el presentador solo era parte y no juez, relegando al tribunal competente las decisiones determinantes.



³⁹ Según la RAE, “clase de palabras que expresa alguna impresión súbita o un sentimiento profundo, como asombro, sorpresa, dolor, molestia, amor, etc. Sirve también para apelar al interlocutor, o como fórmula de saludo, despedida, conformidad, etc.; p. ej., *eh*, *hola*. La interjección podría ser el prelude de la función fática de la televisión contemporánea.

⁴⁰ Castro de Paz y Jostxo Cerdán (2111) ya han apuntado de este antecedente en su relectura del cine español.

Figura. Plano de la sala de la realización.



Figuras. Las primeras figuras de montaje que se generalizaron, aunque con desigual rapidez, son el *raccord* en el eje y el *raccord* de dirección, o sintagma de contigüidad (Noel Burch, 1987:213). Fijémonos en la primera serie (el presentador que señala con el brazo hacia la derecha la participación de Las Hermanas Jareño). Fijémonos, ahora en la segunda serie, que pertenece al primer concurso, y concretamente en la entrada en escena del técnico por la derecha en el espacio doméstico, que coincide con la entrada del concursante por la izquierda (el segundo concurso entra también por la izquierda).

También vemos el *backstage* del escenario y el primer *travelling* horizontal de la película, así como el plano que muestra la monitorización de la realización televisiva. Ese efecto de transparencia, contrasta con el mecanismo de suplantación que conlleva el concursante, que se muestra dubitativo al decir incluso su nombre.

El desconcierto entre las miradas al campo y al fuera de campo cuando el presentador se dirige al espectador modelo dirime en un modelo primitivo de una televisión en el que “es el destinatario-modelo quien, finalmente, instituye el espacio de la verificación, porque está interesado en la cadena comunicativa como sujeto activo. No es la imagen sino el lector quien realiza la integración de la problemática de la verdad en el discurso televisivo (o la proposición visual)”, (Vilches, 1984:44).

Veamos ahora qué pasa con el concursante que representa a un ilusionista chino (Tony Leblanc). Por un lado, la reacción de los espectadores de la casa (los dos capataces) aprueban la insólita y verificable prueba ilusionista (“si parece un chino de verdad”, dice el capataz más joven).



Figura. Testigo (el mánager) categoriza sin previo conocimiento de la simulación (antes de entrar al bar entiende que va a fracasar). Otra vez, a través de la misma repetición-transparencia comunicacional, el mánager entra en el bar y verifica no como espectador, sino como testigo, el nuevo fracaso de “su” concursante.

En todo caso, tanto la labor *espectatorial* como la de testigo se reconocen a través de dos marcos domésticos: el hogar (tanto provisional como estable a los ojos de los dos capataces) y el bar (espacio domesticado y familiar) donde el mánager está en terreno familiar (es un cliente habitual y conocen sus gustos).



Figuras. Un plano detalle nos muestra a las palomas muertas, que representan de forma explícita la muerte de la propia ilusión o de la suspensión de la incredulidad (Eco, 1983). La pareja de capataces discute sobre la propia naturaleza del juego (el capataz nuevo le pregunta si “ése era el juego. “Tan triste no creo”, dice el capataz veterano). Una escena de “humor más blando” entre el manager y el limpiador de calzado introduce un punto de suspensión a la resolución final del concursante. Mientras el presentador-regulador desaprueba la actuación accidentada y desprovista de cualquier atisbo de “ilusión” (un plano general acentúa y remarca el grado de incidencias negativas). El fuera de campo del espacio televisivo muestra las operaciones de la deconstrucción del “ilusionismo”.



Figuras. Imagen de plano medio mediante el cual el concursante procede a la resolución final: el agotamiento del tiempo como muerte (el concursante decide realizar un simulacro de anuncio y no seguir las normas del programa) y de la imagen en su

propio artificio. El realizador, el presentador y los miembros de la orquesta presencian *in situ* la actuación del hombre-anuncio, una categoría en suma metonímica (el reloj por el anuncio). El director-realizador decide cortar la emisión cuando el concursante performatiza un anuncio. De hecho, con la frase (“pincha la tres”) corta la representación cómico-mimética (actuación-idiolecto) y marca la actuación en un fuera de campo semántico-discursivo. Un plano medio de los dos capataces atestigua el fin de la operación (“han cortado”).

La operación, de todos modos, termina con un off-total (el padre-capataz apaga totalmente el aparato televisivo) en un acto de renuncia-reconocimiento (“puede que lo haya hecho por mí”). Le dice al capataz nuevo que ya puede ejercer de testigo-portavoz. “Ya puede usted contarle a quien le dé la gana”).



Figuras. El tercer concurso de *Historias de televisión* nos remite al concurso “La unión hace el hogar”⁴¹, dividido en tres categorías masculinas: ciencia, profesión o músculo. En el primer fotograma, vemos las instalaciones; en el segundo y tercero y quinto, la distancia física y moral (tercera tentativa de Felipe Carrasco; primera de Katy, cabizbaja). El presentador, en un fondo aséptico, da paso a las instalaciones deportivas.

La falta de aplausos incide en la idea de aportar al registro cinemático una totalidad (ruido y música) de flujo televisivo. Metz (*Lenguaje y cine*, 1975) calificaría esa organización que subyace a un texto fílmico como una totalidad singular. Los códigos o la significación que aludía Metz proceden como una autonomía de lo cinemático frente al flujo televisivo, como sintagmas (unidades de autonomía narrativa en las cuales los elementos interactúan semánticamente) propios.

La falta de la banda de la música y la expectación del ruido como parte de la performance acentúan la crispación-soledad ya que no quedan testigos-espectadores (no

⁴¹ *La unión hace la fuerza* fue un programa con gran éxito, emitido entre 1965 y 1966, “debido al feliz ayuntamiento entre cultura cuantitativa y deporte. (...) La confrontación entre saber y deportividad suponía un apasionante juego en una sociedad que se levanta sobre la teoría tenocrática”, según J.M. Rodríguez, 1971:143).

vemos espectadores virtuales del espectáculo televisivo). Hay que recordar que tras el segundo concurso se dejó de ver o conectar la televisión.

2.4.1 El conocimiento a través de los concursos

La desaceleración de la llegada del televisor en España contrasta con la relativa celeridad de la incorporación del cinematógrafo en las proyecciones de la vida cultural urbana española. *Historias de la televisión* (1965) incide en la introducción de la televisión en el entorno familiar y su baja popularización en la España de los 60. Desde el punto de vista del género televisivo, apunta la dirección hacia las comunidades que conectan con el mundo proyectado a través de las pantallas: unidad familiar, vecinos (“toro, fútbol o baloncesto”, según la voz del narrador) y los clientes de un bar, incidiendo la idea de Ellis (2000:33) de la era de la escasez: “Witnessing became a domestic act, happening in the home rather than in a public space of entertainment”. La voz del narrador se aferra un discurso totalizador e integrador cuando delata que “la televisión nos trae a casa todo: nuestras diversiones, nuestra información. Es también la ventana por la que nos llega la luz de la cultura. El mejor conocimiento de los pueblos. Y la posibilidad de acertar quién era la favorita de Luis XIV y llevarnos a casa una lavadora”.

Historias de la televisión intenta dialogar con la cultura dominante internacional desde la óptica del desarrollismo español⁴². Dicha película coincide con la visión que propugna la popularización en aumento del aparato televisivo, marcado por su alto precio (18.000 pesetas, confirma la voz del narrador) y en la tónica de la representación de la desestabilización de la unidad familiar.

La referencia de la cultura yé-yé, una corriente musical de moda que recoge la película de Sáenz de Heredia, se inserta mejor en la tónica del entretenimiento y el concurso televisivo, que podría llegar a cambiar el estatus del ciudadano medio gracias a sus dotes económicas. En esa presentación del nuevo medio, el narrador indica las potencialidades de un artefacto que diversificaría y aunaría diversos contenidos: información, cultura y ocio.

En ese sentido, el relato del filme casaría con una forma de entender el convencionalismo, y un nuevo consumo de lo audiovisual y de la imagen. Gordillo (2009:23) incide en que “en esta modalidad los protagonistas de las imágenes y los contenidos televisivos eran detentadores del poder, del saber y de las habilidades y méritos clásicos: políticos, escritores, filósofos, artistas relacionados con el cine, el teatro, la canción, etc.”. En torno a esta última referencia musical se mueve el hilo conductor de *Historias de la televisión*. Dos de los tres concursos escenifican las pruebas basadas en el conocimiento y otro en el carácter competitivo-performativo. Es

⁴² “Una fórmula de cine que sintonizaría con la sensibilidad del espectador al permitirle llevar a cabo una actualización de los tradicionales temas populares en los tiempos del desarrollismo, sin por ello, renunciar a sus principios ideológicos” (Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz (2011:178).

el último concurso que explicita el conocimiento (adquirido a través de un libro), el primero que muestra la agilidad y la destreza del saber a través del movimiento continuo y el segundo, una performance ilusoria e imitativa. Los concursos basados en el conocimiento, evidenciados por una representación de la destreza y la agilidad mental (basados básicamente en el conocimiento puro) evidenciaban y caracterizaban una interacción con el carácter performativo del deporte como en *Cesta y puntos* (1965), que escenificaba la puntería o acierto de la respuesta a través de una canasta. Además, sus espacios eran grabados en un polideportivo (como el tercer concurso del filme). La composición de los concursos como metáfora del conocimiento fue ideada en *Historias de la radio* a través de la fórmula del maestro (futbolista en su juventud) que acierta la pregunta clave y consigue reunir el dinero para presentarse como héroe ante su comunidad. Los concursos, performativos o dramatizados, son una muestra de la comunicación del saber.

Precisamente, *Historias de la televisión* se posiciona en un momento de gran debate sobre el peligro de las dramatizaciones en la televisión y su apuesta del entretenimiento. La Comisión de Radiotelevisión Educativa de las Direcciones Generales de Radiodifusión-Televisión y Enseñanza Primaria confeccionaban un manual (*La televisión escolar*, 1968: 68) editado en 1967-1968, basado en la tarea compartida de la revista escolar que “abordó la difícil tarea de dar con los contenidos propios de la que se ha llamado modernamente “cultura popular”, entendiendo por tal la cultura de los hombres activos o la cultura más apta para el desarrollo”.

2.4.2. Los concursos musicales

La década más reformista en cuanto a las políticas industriales y culturales coincidió con la expansión de la televisión como modelo de comunicación divulgativo y racionalista⁴³. De hecho, los Premios Nacionales de Radiodifusión y Televisión instaurados en 1960 abogan por una labor educativa de los medios superada ya la fase experimental de las primeras emisiones. La editorial RIALP incide en la categorización de la televisión como un arte nuevo⁴⁴, poliédrico e híbrido. “La televisión es hija del arte y de la crítica, su hermana mayor es la radio y sus otros parientes más cercanos son el teatro y el cine, el periodismo y la música” (Baget 1965:14). Las publicaciones de la década de los 60 insistían en el poder transfronterizo, europeo y supraideológico⁴⁵ como herramienta por la que se sujeta un nuevo orden de comunicaciones culturales que sitúan a España en escenarios planetarios visualizado a través de las conexiones vía satélite. *Historias de la televisión* plasma la nueva realidad socioeconómica de la España que muestra sus competencias musicales en el contexto europeo (El Festival de

⁴³ Mark Horkheimer y Theodoro Adorno denuncian el hecho de que la racionalidad técnica, en el dominio de las comunicaciones, no es sino la coartada de la racionalidad del dominio mismo.

⁴⁴ Dentro de los Libros de cine, publica en 1965 *Televisión, un arte nuevo* (1965), de José María Baget, influido por el libro anterior de Renato May: *Cine y televisión*.

⁴⁵ Entendido como una variante que supera los límites de la Guerra Fría en cuanto permite, a través del deporte, emitir encuentros entre Estados Unidos-Unión Soviética.

Eurovisión). El franquismo adoptó una iniciativa que incluía Los Festivales de España como adalid de la cultura popular, que algunos historiadores interpretaron como una suerte de “despotismo ilustrado”. García Jiménez (1980: 398) entiende que el “reparto de la cultura” a través de la radio y la televisión era inexistente. “La radio y la televisión, cuyos órganos supremos de decisión estaban separados de los responsables de Festivales apenas por un muro medianero, vivían su vida sin preocuparse para nada de multiplicar y extender la Campaña a otros sectores populares más deprimidos”.

2.5 Pixelación y fin del relato

“Nadie es tan suyo que no sea además de alguien”

José Luis Sáenz de Heredia publicó en 1974 un libro de notas con la editorial Planeta. “Clave de mí” es una suerte de greguerías en la que divaga sobre la vida y las artes. La nota elegida es la primera de todas ellas. “Un pequeño montón desordenado de notas que día a día se han ido almacenando en esa arpa que todos tenemos “del cajón en un ángulo oscuro” (1974:5)

“El mejor seguro de vida es hacerse protagonista de una serie aventurera de telefilmes”⁴⁶



Figuras. He aquí una huella de la “pixelación”⁴⁷ de la imagen final. Una imagen en la que se reajusta su calidad (justo al contrario del estado de verificación previamente analizado, cuando el capataz aludía a una imagen que no se presentaba aún “nítida” y preguntaba si aquel campo visual constituía una “imagen”). Esta vez pasamos, por tanto, de la nitidez a la imagen congelada y pixelada. El escenario, una sala de fiestas, pone en disposición del espectador del filme una operación de “reajuste” precisamente en el acto performativo final: la canción. La letra⁴⁸ nos habla de “que sea mi⁴⁹ chica yé-yé” y “que sea tu chica ye-ye”. El concurso televisivo les reúne como pareja idealizada.

⁴⁶ *Clave de mí* (1974:7).

⁴⁷ El guión original solo advierte de “un travelling atrás” como única indicación.

⁴⁸ Sobre este término convendría recalcar las notas, que dicen que la música es en “playback”. La música, ciertamente, parte del campo visual, pero es un suministro consciente de su heterogeneidad.

⁴⁹ El texto de la canción habla de “una chica yé-yé”-

*El dinero es un extraño metal que cuando lo recibimos pesa diez veces menos
que cuando lo tenemos que dar⁵⁰
“El dinero se consigue trabajando” (el capataz)*

Las notas del guión indican el grado discursivo que se quiere articular en torno a dicha “socialización” (no es la casa el punto de referencia sino el bar), donde los clientes del bar (el primer relato) empiezan a sentirse parte de la esencia de la mirada-testigo (las notas van en esa dirección). Esta parte denotativa de las indicaciones explicitan la presencia⁵¹ en torno al aparato televisivo.

El foco en torno al nuevo aparato centraliza la atención de las notas del guión que convierten el fuera de campo en un espacio referencial, en el que los personajes se mueven en torno a la televisión o bajo su contemplación⁵². La inercia de un nuevo comportamiento⁵³.

2.5.1. El relato: entre la perdurabilidad y lo efervescente

Una de las constantes perdurables e irremplazables de la sociedad española, presente en más películas, es el estamento militar⁵⁴, escenificado con sus consabidos testigos, mientras una panorámica se adentra en el dinamismo de la capital española, antes de plasmar una imprenta. La panorámica acentúa la imagen de lo imperecedero, el ordenamiento militar como algo perdurable contra lo efervescente, la fama conseguida a través de la televisión⁵⁵.

⁵⁰ Nota de “Clave de mí” (1974:21).

⁵¹ “Hay varias mesas ocupadas. De pie junto a la “barra” hay también un grupo de clientes. La mayoría están siguiendo la emisión; “termina de desenvolver los tarrones de azúcar, mientras el CAMARERO le lleva la copa de coñac. Los dos miran al televisor”; “Desde su punto de vista vemos la cafetería y a fondo el televisor (TRAVELLING a P.P.); (1965: 23-24). El subrayado es autoría del doctorando.

⁵² “Sale andando hacia la televisión”; “Faustino le ve ir con un amargo asentimiento que evidencia su escepticismo. Hondamente afectado contempla su televisión sobre el que apoya la mano vendada”. (1965:50). O como en la segunda historia: Hay clientes, al fondo, viendo la televisión (1965:113). Fuente: guión original. El subrayado son autoría del doctorando.

⁵³ “Faustino introduce el televisor en el envase de cartón que está en el suelo. Alza todo con esfuerzo y lo traslada encima de la mesa. Lo contempla en silencio, antes de cerrar las tapas”.

⁵⁴ “En P.P. tambores militares redoblando. Travelling –atrás. Ahora vemos tambores y cornetas. Nos alejamos más. Los soldados del Ministerio del Ejército hacen el relevo de la guardia”. Fuente: guión original.

⁵⁵ Según los datos aportados por Edisa Mondelo (1995) en su tesis doctoral, las profesiones retratadas en el cine en 1960 ofrecían el siguiente balance: el 17% eran militares y un 19% artistas.



Figuras. Una panorámica nos hace ver un campo de referencia(s): no solo pasamos de un cambio de espacio (orquesta militar que actúa dentro de un espacio acotado para la sociedad civil pero visible en su campo visivo). Pasamos de lo militar (perdurable) a lo efervescente-transformacional (ciudad-bullicio) a la imprenta (dinamismo y creadora de mitos (efervescentes o poco constantes). *Historias de la televisión* articula e integra diferentes medios de comunicación (prensa y la televisión).

Además, dentro de la escritura se observan estrategias que otorgan a la suplantación una operación visible para constatar que la red de ocupar al “otro” y conseguir una coherencia textual en su cadena sintagmática (Greimas, 1982). Desde el comienzo, las operaciones que van en ese sentido son múltiples.

2.6. Teoría de la enunciación y la teoría del relato

La Teoría de la Enunciación, en la senda marcada de Casetti⁵⁶, es uno de los retos de la semiótica. Metz (*Enonciation impersonnelle ou le site du film*, 1991) advertía de la naturaleza no antropomórfico de la enunciación cinematográfica y la importancia de clasificar y subrayar por tanto todo el aparato deíctico, es decir, evaluar las marcas de los emisores y de la enunciación. Es lo que precisamente, como señalan, Vanoye y

⁵⁶ Casetti (*El film y su espectador*, 1989:41) : “La enunciación es el apropiarse y apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film. En *Teorías del cine* (1994:287) afirma que los estudios de la enunciación efectúan contribuciones importantes por la presencia de los deícticos en el filme (los signos que equivalen al “yo”, “aquí” y “ahora”).

Goliot (2008:47), los diálogos ponen en marcha el aparato deíctico, razón insuficiente para pensar que “la enunciación cinematográfica sea asimilada a la enunciación conversacional”. Por tanto, es necesario incidir en la imagen que clausura el film que, a su vez, es un buen ejemplo tanto de la enunciación cinematográfica como conversacional, donde se insertan marcas deícticas y una congelación y pixelación de la imagen.

Casetti en *Teorías del cine* (1994:287) advierte de que el filme, al proyectarse perfila su propio espectador (cómo le llama de tú). En ese sentido, el film acaba con una canción, *La chica yé-yé*⁵⁷, que apela al espectador (“Búscate a una chica yé-yé”). Previamente, a través del rótulo indica que el protagonista ha encontrado el verdadero rumbo de su vida. La enunciación inicia un sugestivo viraje que deja marcas:

-La voz narradora⁵⁸ subraya el sentido de perturbación y de la fama inmediata que puede proporcionar la televisión.

-El mundo yé-yé performatiza esa perturbación y lo suaviza.

-El mundo de la televisión, caracterizado por sus presentadores, que formalizan el papel de sujetos empíricos.

2.7. Historias de la televisión la contemporaneidad

El año en que se estrena *Historias de la Televisión* coincide con el primer aniversario de la puesta en marcha por parte de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de una nueva política que concede créditos en relación a lo producido en taquilla. Si la mayoría de las extensas referencias en torno al denominado nuevo cine español comentan rupturas, estéticas y nuevas vías de exploración, el reportaje cinematográfico merecería mejor consideración. Es el caso de *Luciano* (Claudio Guerín, 1964-65), proyecto de fin de carrera de la Escuela Oficial de Cine, cuya relevancia anima la “moderna mezcla de registros” al contar el crimen como un reportaje de televisión (Rafael Utrera, 1991:131) “El texto se organiza combinando segmentos heterogéneos de la comunicación televisiva, el directo, el reportaje filmado, el spot publicitario y los organiza en secuencias cuyas peculiaridades contribuyen a la expresión del conjunto. Estamos, pues, ante un *collage* narrativo que deviene en metalenguaje para la estructuración de su sintagmática. Un suceso se ofrece en perspectiva múltiple, suma de subjetividades, según un código el televisivo, cuyos rasgos pertinentes sirven a la expresión de lo cinematográfico”.

⁵⁷ Para lo posteridad ha quedado la canción *La chica yé-yé*, populariza por Concha Velasco. En el espacio *Queridos cómicos* (1993) de TVE, Velasco reconoce que a José Luis Sáenz de Heredia se le ocurrió que yo fuera una chica de un balneario que tuviera un conjunto. Lo hago muy dramático y era lo que gustaba”.

⁵⁸ Según Casetti (1994:287) la voice over subraya el desarrollo del filme al mismo tiempo que recuerda la existencia de un intercambio de información entre un destinador y un destinatario.

Por tanto, el reportero, más allá de la presencia constante y significativa del NO-DO en las pantallas, introduce nuevos elementos de ruptura en el cine, creando y prefigurando deslizamientos, ante el subrayado recurrente tema de la represión⁵⁹.

Más que una perturbación o reajuste de comportamientos sociales, o la aspiración de una Modernidad lógica, se presupone una llamada de atención de la voz en over a la incapacidad de entender un cambio de paradigma: el paso de la autarquía al desarrollismo capitalista. En ese sentido, pese al desarrollo narrativo hacia esa dirección, el deseo acompaña a los protagonistas como una determinación férrea que se frustra frente a un último escollo televisivo que no resulta del todo exitoso (la fama de hecho, es alcanzada a través de la performance en la plaza de toros). En ese sentido, son llamativas las palabras de Palacio (2009:416) en el libro *Olas rotas*: “Qué estaba pasando con la sociedad con la sociedad y la cultura de masas del capitalismo. Y el ejemplo más elocuente de su actitud hacia la televisión: en definitiva, no saber qué incorporaba la televisión en todo el engranaje de lo que hoy denominamos, con palabras contemporáneas, “industria audiovisual”. La perturbación a la que alude la voz narradora, por tanto al que se refiere, es saber qué engranaje debe soportar la televisión, en convivencia con el cine, y qué obras saldrán de esa fricción.

Por tanto, entra dentro de esa lógica que *Historias de la televisión* advierta a través de la voz narradora sus reservas ante la finalidad-instantaneidad de la fama o lo que es lo mismo, el deseo que moviliza y justifica la acción de los personajes para aspirar a nuevo estatus profesional o de paradigma social (la sociedad del espectáculo), que al final se vacía con un fotograma (ya expuesto) que integra, a través de una mirada paródica y pixelada, los peligros advertidos por la voz narradora: la fama no es más que la realización amorosa y casi infantil entre dos jóvenes (“tú mi chica; “yo tu chica”...),

Recordemos la frase de Villegas recogida por García Escudero (1962:33) de que en “en sesenta años de vida española y mundial, por lo que han pasado los más extraordinarios acontecimientos de la Historia contemporánea, el cine español apenas acusa alguna huella de lo sucedido”. Tres años después, *Historias de la televisión* era un ejemplo de, al menos, una retórica de lo sucedido, justo el año (1965) catalogada como la “época dorada de la exhibición del cine”⁶⁰. Asimismo, en plena consolidación de TVE, protagoniza una exhibición de la dialéctica entre cine y televisión, como aparato de posibles convergencias y divergencias. Y en esa dialéctica con el espectro de la pantalla, a la vista, la pregunta es si la televisión-personaje muere o si muere el cine-personaje. Burch (1987:270) sostiene que “el cine-personaje muere –aunque solo sea porque la película acaba-, pero la estrella renacerá en la siguiente película”.

La fama es instantánea desde la primera actuación-performance (sin la televisión presente) y la televisión, a través de su reiteración, construye una televisión-personaje

⁵⁹ El tema de la represión es una constante en las prácticas de la EOC.

⁶⁰ Existencia de 7.900 salas y más de 400 millones de espectadores. Fuente: José Vicente García Santamaría. Crisis del consumo de cine en salas y pérdida de público en la década de los 60 (2009:38). En *Olas rotas. El cine español de los 60 y las rupturas de la modernidad*.

(Felipe): personaje-él (presentándose como sí mismo/primer concurso), (personaje suplantado/otro; segundo concurso); (personaje-unión/Katy⁶¹).

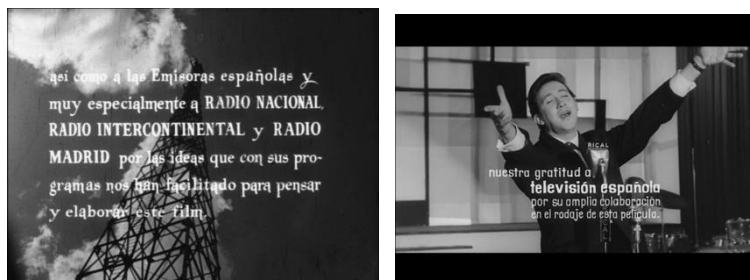
La película fue autorizada, finalmente, para todos los públicos (ver anexo) el 4 de mayo de 1965 una vez que el 14 de abril de 1965 la Junta de Censura lo autorizara “para mayores de 18 años”: “Por esta causa y procurando siempre obtener esta realización, hemos cuidado en todo el momento su realización. Al mismo tiempo habrán observado que el coste económico de esta película es muy elevado, lo que nos obliga a procurar obtener la mayor difusión posible en su explotación” (Notificación de Luis Laso, en calidad de administrador de Hesperia Films, S.A.).

Los resultados no fueron nada despreciables. *Historias de la televisión* tuvo 1.171.272 espectadores y una recaudación de 158.265,55 euros.

⁶¹ El hecho de que la unión (Katy-Felipe) sea, de forma redundante, entre dos hace que garantice la primera imagen de la película (unión familiar) en peligro por la presencia intrusiva de la televisión que altera la unión familiar.

2.9. Conclusión

-Campo semántico. La radio y televisión públicas colaboraron estrechamente en la constitución de tanto *Historias de la radio* como *Historias de la televisión*.



Figuras. Agradecimientos del director por la colaboración del ente público y Radio Madrid⁶².

¿Qué se puede decir, en cambio, sobre el enunciado de *Historias de la televisión* y el NO-DO⁶³. En ese sentido partiremos de la premisa de que la enunciación de *Historias de la Televisión* comparte y subraya el enunciado de varios noticieros documentales emitidos en 1965. He aquí algunos ejemplos y comparaciones significativos:

- <u>NO-DO</u> . Reportajes sobre la industria del turismo, que cada vez adquiere mayor importancia. Día del Turista. Varias parejas reciben un homenaje simbólico. <u>Película</u> . La cultura del ocio forma parte del balneario de Fortuna, el pueblo murciano. Coincide en su descreimiento del hecho turístico.
- <u>NO-DO</u> . Los Beatles, presentes en España. En el guión original consta una alusión a The Beatles (portadas del grupo de Liverpool). “La recepción que se les hace en Madrid no es apoteósica. Pero en el aeropuerto se ha concentrado una juventud curiosa y alegre”. Rueda de prensa en el hotel donde se hospedan. Periodistas especializados el turismo invitados a las Fallas. <u>Película</u> . Los periodistas son el puente entre Katy-Concha Velasco y la televisión. Rueda de prensa en el hotel donde se hospedan.
- <u>NO-DO</u> . Los españoles se pueden empeñar para comprar aparatos electrónicos y pagar a plazos ⁶⁴ . <u>Película</u> . El capataz veterano se congratula de “pagar” el aparato televisor en un solo plazo.
- <u>NO-DO</u> . Mirar antes de que te miren (trajes de baño de Salvador Dalí) <u>Película</u> . La necesidad de sentirse visto y reconocido.

⁶² Unión Radio toma la denominación de Sociedad Española de Radiodifusión.

⁶³ Saturnino Rodríguez (1999:100) entiende que “el comienzo de la televisión fue también el comienzo del fin de Noticiarios y Documentales Cinematográficos de España, NO-DO”. Asimismo, asegura que se extinguió definitivamente para integrarse en RTVE.

⁶⁴ Bustamente (2006:48) recuerda que pocos meses después del estreno de la película, el 23 de diciembre de 1965 “se suprime oficialmente el impuesto de lujo sobre la tenencia de receptores de televisión”.

<ul style="list-style-type: none"> - <u>NO-DO</u>. Rosario colectivos. Lema: La familia que reza unida permanece unida. - <u>Película</u>. Familia unida frente al televisor (comienzo del filme).
<ul style="list-style-type: none"> - <u>NO-DO</u> Que te toque la quiniela o triunfar en los toros las principales oportunidades de salir adelante o conseguir la fama entre los que menos tienen. - <u>Película</u>. La plaza de toros escaparate para conseguir la fama.
<ul style="list-style-type: none"> - <u>NO-DO</u> Premio a J.L. Heredia por <i>Franco ese hombre</i>, premio de Sindicatos de Actores. - <u>Película</u>. Heredia-autor implícito.
<ul style="list-style-type: none"> - <u>NO-DO</u>. Reportajes sobre la fama (misses). - <u>Película</u>. La fama como determinación.
<ul style="list-style-type: none"> - <u>NO-DO</u>. Concursos para buscar la mujer-ama de casa ideal. - <u>Película</u>. El concurso que clausura la película (roles de sexo y mujer-ama de casa ideal).
<ul style="list-style-type: none"> - <u>NO-DO</u>. Juicios valorativos (“no lo hacen mal”) de la voz en off. - <u>Película</u>. “Lo sentimos. No está (Katy-Concha Velasco). Seguramente en este momento tiene otras preocupaciones más importantes”.
<ul style="list-style-type: none"> - <u>NO-DO</u>. Mejora de la calidad de vida, adquisición de bienes dentro del plan de desarrollo social. Prodigian las estadísticas de las televisiones: en siete años de 30.000 a 450.000. Y de frigoríficos. - <u>Película</u>. Datos sobre el coste de la televisión y la “extrañeza” por la cantidad de personas que lo disponen.

-*Historias de la televisión*, al comulgar y apoderarse de la enunciación institucional, crea un **metadiscurso sobre la arqueología de la televisión**. El comienzo de la televisión fue también el comienzo del fin de Noticiarios y Documentales Cinematográficos de España, NO-DO.

-Decíamos al comienzo que el filme funciona como un reportaje-ficción que viene a refrendar la utilidad de un enunciado interesante tanto para TVE como el Ministerio de Información y Turismo, estamento donde se integran la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y la Junta de Censuras y Apreciación de Películas

-Muchos directores de fotografía de renombre se jubilaron en la década de los 70 y otros se reciclaron en los puestos de los canales de televisión. Es de justicia reconocer al director de fotografía de *Historias de la televisión* es **Juan Mariné**, convertido en gran restaurador del cine español. Tuvo muchas ofertas para trabajar en la televisión, y creó sistemas de relevado especiales. El equipo técnico de *Historias de televisión* provenía de una producción previa de Sevilla Films: *Eloisa está debajo de un almendro* (1943). El director de fotografía, Alfredo Fraile, trabajó después en la televisión. Localizaron en Fortuna (Murcia), en el mes de diciembre. Mariné reconoce que hubo problemas de operatividad en el rodaje de *Historias de la televisión*: “Las cámaras no captaban los televisores. Hubo que cambiar los sistemas de velocidad de las cámaras de rodaje

porque había monitores por todos los lados. Sáenz de Heredia quería que se viera a los actores, los televisores⁶⁵...”.

En ese sentido, como recuerda Zunzunegui (2011:189) en libro colectivo dedicado a Sáenz de Heredia, la imagen televisiva habita mal en el cinema. “De la superposición de imágenes que quizás sean refractarias entre sí”.

-En *Historias de la televisión* es sugerente la repetición de operaciones de suplantación que se articulan a través de una actividad performativa que mueven a los personajes hacia un juego de leves deslizamientos pero constantes que articulan la verdadera intensidad narrativa: jugar a ser otro en clave performativa. A ser sujeto dramático.

-Las revistas sobre radiotelevisión dieron paso a una revista (Bachillerato-RTV), editado un año antes del estreno de *Historias de la televisión*, uno de los más significativos al abordar abiertamente el impacto de la televisión en la vida de los ciudadanos españoles. El debate acerca de las posibilidades de los nuevos medios en el sistema educativo (Jesús García Jiménez, 1980) y sobre la alfabetización mediática (la lectura de la imagen), añadiríamos, estaba presente en *Historias de la Televisión*. Operación que se repite en el reportaje *Vida en los teleclubs* (1969), de Alfonso Ungría.

Cabe decir que se repite la misma lectura ontológica sobre la imagen (la imagen borrosa) que veíamos en *Historias de la televisión*, que expone el choque generacional por el impacto de la televisión. La mirada que se confronta con la imagen del barrido.



Figuras. Fotogramas de *Vida en los teleclubs*.

-Eurovisión y descreimiento. El festival eurovisivo simboliza y representa el descreimiento de los festivales musicales, que la película de Zulueta irá perfilando.

- Entre los alumnos de EOC que abanderaban tanto el debate como su ejecución, abundaba la idea de la experimentación (búsqueda de nuevas estéticas) y abanderar o amarrar el sentido sociológico del cine⁶⁶.

-Fernando Vizcaino Casas (1964: 42) aborda las normas generales de la legislación cinematográfica: “La reprobación del mal no se asegura siempre de manera suficiente con una condenación en los últimos planos o hecha de modo accidental o marginal;

⁶⁵ Fuente: entrevista en *Siluetas* (RNE, 16/12/12).

⁶⁶ Es el caso de Santiago de Miguel (1965:32): “Existen dos niveles de trabajo: uno, horizontal, sociológico, cuyo labor estriba en la eficacia y en la significación actual y popular, y otro vertical, histórico, cuyo valor estriba en la investigación de nuevas realidades”.

tampoco exige, necesariamente, el arrepentimiento del malhechor de su fracaso humano o externo. Es conveniente que el mal esté contrapesado por el bien durante el desarrollo de la acción”. Sin embargo, exhortar el Mal dentro del desarrollo moral de las acciones de la narración de *Historias de la televisión* debe estar sujeto a la cautela. “La televisión es como una plataforma de provisión que les enciende de esperanza y perturbaciones⁶⁷”, concluye la voz en over. El deseo proporciona a los personajes la determinación de buscar dinero y fama en la España de los 60 bajo el paraguas de un medio en constante expansión en la sociedad de los 60.

La palabra perturbación va directamente ligada al concepto de escándalo público y colapso que ocasionarían bandas como The Beatles⁶⁸ en Madrid. El metadiscurso viene de subrayar el discurso⁶⁹ (discurso sobre la perturbación) y no del acto narrativo en sí.

-Sería consecuente hablar de personalidades que reflejan el *tempo* de la España de la época y una identidad nacional modelada a través de manifestaciones sociológicas de súbita eferescencia. “La identidad nacional transmite a través de las series televisivas, los espectáculos de variedades, el deporte, las series de ficción, los documentales y los programas de información, creando una cohesión social fuerte” (Francesca Anania: 2010:25). En esta pertinente película, esa identidad nacional, más que predeterminada a un destino común, obedece a una providencial acción de unos personajes que actúan en clave de representación, entendiendo el cine de Sáenz de Heredia como películas-servicio⁷⁰.

⁶⁷ Según la RAE, “Inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien”

⁶⁸ Recordemos el guiño de Sáenz de Heredia que les iba a hacer en el guión. El cineasta Antonio Eceiza iba a grabar un reportaje directo “inmediato, de la llegada, estancia y actuación de los Beatles en Madrid” (Archivo de censura 36/04911). En declaración a Maialen Beloki, autora de la tesis doctoral “Entre Antonio y Antxon Eceiza. Cine y política” el propio director declara que el presidente de la Junta de Censura les afirmó que “no se podía realizar porque es un escándalo público. La gente se dedica a quemar las sillas, en no sé dónde, creo que en Tokio”. Subrayado realizado por el doctorando.

⁶⁹ Arlinda Machado (2009:20) argumenta que “en el cine no se cuenta exactamente una historia. Contar implica una relación de anterioridad al hecho narrado, al que el narrador abre paso. Es una voz a posteriori.

⁷⁰ Sáenz de Heredia entendía el cine español como nacional y vertebradora y exaltadora de su “unificación”.

1, 2, 3,... AL ESCONDITE INGLÉS (1969)

TELEVISION OF FORM

III. 1, 2, 3... AL ESCONDITE INGLÉS (1969).

3.1. From archaeology to modernity. Television of form.

3.1.1. Televisual modernity versus cinematographic modernity in Spain.

3.2. *1, 2, 3... al escondite inglés*.

3.2.1. Synopsis.

3.2.2. From *Último grito* to *Superpoderes*.

3.2.3 Convergences and divergences from *Historias de la televisión* to *1, 2, 3... al escondite inglés*. From dialogue to rupture.

3.2.4. Prologue and declaration of intentions.

3.2.5. *1, 2, 3... al escondite inglés* (performances in a ludicrous discourse).

3.2.6. Informative expansion versus mono-plot.

3.2.7. Concept television and videoclip in *1,2,3,...al escondite inglés*.

3.2.7.1. The first musical clip. Towards the narrative clip.

3.2.7.2. Another clips. Between actuation and alienation.

3.3. Television and pop cinema.

3.4. The canonical narrative scheme in Zulueta and *1,2,3,... al escondite inglés*.

3.5. The presence of the *double* and the significance of the Other.

3.6. Conclusion.

The aim of the analysis of Iván Zulueta's first film puts its focus of attention, from the very first screenshot, on a TV studio. Only four years had passed since the release of *Historias de la televisión*, but several significant changes demonstrated the increased popularity of television in Spanish society. More specifically, it was precisely the musical and televisual platform of the Eurovision Festival that accelerated the sales of TV sets in Spain at the end of the sixties.

It is justified that this section of the doctoral thesis recognizes the contribution of the Donostian filmmaker to the modern Spanish audiovisual realm. We will commence with the analysis of the TV show *Último grito*, a programme which according to Manuel Palacio (1992) made way for (audiovisual) modernity. Due to his work realized for TVE, Zulueta positioned himself in the national audiovisual sphere as an emergent value of considerable importance. Therefore it is worth while analyzing an audiovisual production that arrived to us today only in a fragmented and eroded state. A first approximation leads us in any case to an examination of this historical show, and to an exploration of the significance of the dialectics Zulueta established in the enunciation of the TV reports.

After this first approach we take on a detailed study of the first draft of Zulueta's movie (this manuscript was called *Superpoderes*) in order to signal the first similarities and convergences with *Historias de la televisión. 1,2,3,... al escondite inglés* has been considered a movie that, visually speaking, created a compendium of images and forms that helped to establish the language and mechanics of the video clip. The aim, as we'll insist on in the conclusions, will consist in moderating and contextualizing this contribution in relation to several other Spanish pop cinema films that recreated various visual forms of the video clip.

1,2,3,... al escondite inglés, influenced by the new tendencies of the performance and other emerging art trends at the time, contains the characteristics of a *performative* expansion, this latter being the second main course of this current analysis. New contributions concerning novel iconic presences therefore are examined, as well as visual forms and televisual constructions that suggested, in the order of contemporary TV productions (see *Galas de Sabado*⁷¹ or *Escala Hi-Fi*⁷²).

Concerning methodology, it is inevitable and crucial to situate Zulueta's achievements within the *performative* practices of the era and, as well, following the main theoretics in the academic field, to analyze Zulueta's realisations in regard to the contributions on the actant by Greimas and the narrative semiotics of Courtes.

⁷¹ *Galas de sábado* (1969) was a musical and entertainment space where both the moderators (Joaquín Prat y Laura Valenzuela) as some of the invited artists saw themselves as -dramatic characters.

⁷² *Escala HI-FI* was a TV programme, broadcasted by Spanish Public Television from April 1961 till September 1967. The programme concerned a musical space in which, for the first time in Spain, the technique of playback was being used.

3.1.From archaeology to modernity. Television of form

At the end of the sixties, the role of RTVE was decisive in order for modernity to provide the right circumstances for the creation of energetic and groundbreaking products. We find ourselves thus in a very specific era of Spanish television where new audiovisual products emerge that would come to introduce new and original realizations even when regarded within the realm of European TV production. Manuel Palacio (1992) readapts Ellis' history of television (*Seeing Things; Television in the age of uncertainty*: 2000) to Spain's content and claims that after the archaeology of the first proto-television a historical new era started with innovative products like *Último grito*⁷³ (1968), Iván Zulueta's TV programme that is directly linked to the movie *1,2,3,... al escondite inglés* (1969). It was the TV production that gave Zulueta solid ground to be able to shoot his first film production.

With *Último grito*, we find ourselves, without doubt, before a highly sophisticated, revelatory and vibrant product. The concepts of modernity (novelty, actuality and replacement) provided an answer to the new television being made in Spain at the end of the sixties. And furthermore, as Viñuela (2009) signals, the connections between cinema and television were constant in the confinements of modern music. It is in this context that a production as *Último grito* situates itself.

Manuel Palacio (1992:38) signals that Iván Zulueta is to be seen as the main responsible for the expressive achievements that convert *Último grito* in one of the most interesting programmes in the entire Spanish TV history. And, above all, as Palacio (1992:40) continues, that in this way Zulueta's work claims a position to what is internationally denominated as visual music, a practically undiscovered territory in Spanish audiovisual history (a place that therefore corresponds to *1,2,3,... al escondite inglés*). A territory that hence is determined by both *Último grito* and the hereafter analyzed film that, as Heredero (1989:61) states, identified itself from its general conception on as a prolongation of the televisual experience of *Último grito*. We find ourselves thus entering an era where a substantial creative manifestation in the televisional scene flourishes, thanks to visionaries like Iván Zulueta, marking the beginning of the era of Spanish (and European) modernity with his programme *Último grito*.

Último grito is characterized by the autonomy of its narrative elements in a huge palimpsest of modernity, erasing the signs of the past in order to satisfy the mark of a story based on the installed norms of the popularization of form derived from popular Anglo-Saxon comedy in cinema and television. In effect, withstanding the musical

⁷³ The researcher recurred to the only existing edited version of *Último grito*, available in The Spanish Film Institute ("Filmoteca española"). The synopsis informs that *Último grito* is a youth's programme dedicated to the cultural and artistic state of the art at the end of the sixties of the twentieth century. The programme is structured in three sections: "Ataque a..." – interviews with musicians; "Reportajes" – overview of cultural and artistic activity; "Cinelandia" – section dedicated at the world of cinema; "33/45" – musical section containing novelties and musical clips.

operations that constitute the first samples of musical video archaeology, *Último grito* is constructed on top of Anglo-Saxon narrative forms. The narrative is a transcultural, international and transhistorical element.

A personality like Zulueta nevertheless, nourishing himself from several generic sources and holding on to the philosophy of comedy, contrasts the emblems of avant-garde. Or to paraphrase Lisa Tratahair (2007:37), who suggests by making reference to Lyotard, that “the utilitarian movement found in avant-garde and experimental cinema and emblemized by him in the figure of a child who perversely lights a match solely for the sake of watching it burn, for pure pleasure, *jouissance*”. Tratahair’s comment matches perfectly with Zulueta’s representation of the little girl with the matchsticks (“*la huerfanita*”) surrounded by children and lamenting her lost childhood. Holding on to the Anglo-Saxon logic of comedy, Zulueta makes in this sense use of iconoclasm to tell the story of *La Cerillera huerfanita contra Papa Noël*, broadcasted on December 30th, 1969. It is precisely in this tale that we observe the burning flame as the manifestation of the “love of looking”, pleasure gained through watching.



Image. Screenshot of *La Cerillera huerfanita contra Papa Noël*. In the following we will go into some of the characteristics of Zulueta’s production:

a) The very base of Anglo-Saxon comedy, comprising gags, jokes, the eventual and the comic as Steve Neale and Frank Krutnick⁷⁴ (1990:43) identify, can develop autonomously. *Último grito* reconstructs the proper fragmentary concept of television in a plea for fragmentation, characteristic of fictitious stories (trailers, fictional stories, etc.) resulting in absolutely independent visual pieces.

b) The value of pleasure and the comical are reframed and made explicit in *Último grito*. This will form part of an experience about laughter liturgy and (Anglo-Saxon) comedy readapted to Spanish television. Comedy, in the form of parody, gag or stories, reminds us about another eminently American genre, namely melodrama⁷⁵. The enunciated are directed in order to underline its ludicrous character (bold emphasis by the doctoral candidate): “We all know the vinyl stores. In the vinyl stores very **funny**

⁷⁴ “Many gags, jokes, and wisecracks also share the property of being potentially, or actually, self-contained.”

⁷⁵ Concerning melodrama, Pérez Rubio (2004:91) considers that its diegesis works out in the spectator-subject, in a way that the breaks in natural verisimilitude become exceptional, resulting sometimes even in penetrating the reign of the non-logic (neither the irrational nor, as sometimes has been said, the absurd), but always below the guide of exacerbated emotion.

stories can occur. For example the one we are about to tell”; “A man who has been listening to the **laughter** of the gods”; “To **make me laugh** my parents would re-enact marvellous stories which the three of us liked a lot”. (“Todos conocemos las tiendas de discos. En las tiendas de disco pueden ocurrir historias muy **divertidas**. Por ejemplo la que vamos a contar”; “Un hombre que ha escuchado la **risa** de los dioses”; “Para **divertirme** mis padres representaban historias preciosas que nos agradaban mucho a los tres”).

c) *Último grito* revivifies iconic movies such as *Rebel without a cause* (1955). Zulueta projects and categorizes the very character of James Dean within the programme. In this manner the blooming Spanish pop culture, being catapulted by radio, press and TV, made up for the delayed movie releases⁷⁶.

d) In its most interesting time, the programme’s content was established through three sections: “Reportajes”, “Cinelandia” and “33/45”. The verisimilitude is derived from the TV reports which talk about modern references (pop art, comics, surf...) and from the competence of the ones being interviewed.



Images. Some people being interviewed in the programme *Último grito*.

The statements of the ones being interviewed are a co-substantial part, or at least a support, for the TV reports that multiply the opinions concerning the current topic. The female moderator nevertheless introduces an element that distorts the very logic of the statements made by the ones being interviewed: “We live in the age of comics and strip books. **Everybody reads them...**” (“Vivimos en la era del cómic y del tebeo. **Todo el mundo los lee...**”). The moderator wants to make it clear that the comic is not an accessible object but that the whole world is devouring them. Zulueta, as we shall notice, *performatizes* and emphasizes the informative fact in pop style in order to signify and *protagonize* the act of reading by the female moderator herself who *protagonizes*, interviews, represents and emphasizes the enunciation⁷⁷.

⁷⁶ To this respect, Ordovas (1987:17) comments that it was the perfect moment for Warner Brothers to present *Rebel without a cause* (“*Rebelde sin causa*”) in Cinemascope throughout Spain, with only eight years of delay after the release of the original version of the movie in the United States.

⁷⁷ Zulueta decides not to eliminate the voice of the female reporter, and therefore he doesn’t follow the technical example of the classical Grierson documentary rooted in Anglo-Saxon culture.



Image. The female moderator of *Último grito*.

Zulueta applies the key feature of fiction (the suspension of incredulity) with the same efficiency in the TV reports. He creates a parallel with the negation of the enunciated in the short fiction movie *La cerillera huérfanita contra Papa Noël*. The female protagonist affirms that “**everybody** tells me when they pass me by: It’s the famous little girl with the matchsticks”; “**todos** me dicen al pasar: Es la famosa cerillera huérfanita” (we see children passing by and we don’t hear the phrase that the fictional character says supposedly). Beyond the rupture of credulity, the director is interested in testifying the idea of verisimilitude, and in creating the communicative dynamics based on perfect communication (everybody, all the senders/receivers manifest the success of the reading practice) beyond the logic of irony.



Images. Screenshots of *La cerillera huérfanita contra Papa Noël*.

In *Último grito*, one of the statements distorts the veracity of the enunciation: “I am a student in Law and for a while **I haven’t been reading anything**. Nothing. At all.” (“Soy estudiante de Derecho y hace tiempo que **no leo nada**... Nada. En absoluto”). Another example:

We see a young guy reading a comic book, and the female moderator asks him if he reads them. “I like all of them” (“Me gustan todos”), he says.



Image. The youngster reading a comic book in *Último grito*.

Some statements of the young boy concerning comic books: "I read comics when my parents aren't at home"; "Leo los tebeos cuando no están mis padres" (forbidden literature, the visual pleasure of the literature). Another young girl says: "It's a distraction for us" ("Es una distracción para nosotros"). Another boy declares: "I read them when I was little" ("Lo leía de pequeño").

The "rebellious or Anti-Establishment sensitivity" of Iván Zulueta⁷⁸ shows itself in the interviews-statements up till approaching even a temporal manifestation of the "conceptual TV report"⁷⁹. What informative validity do the answers of the people being interviewed have? Do they form part of a macro-discourse that simulates the popular interest, in order to favour the referential and auto-sufficient enunciation? Or is it only an act of irony? Are we facing an individual act of language appropriation (Emilé Beneviste, 1972)? Or do we witness an act of adhesion? The displayed operation offers us, nevertheless, a dynamic representation that assumes fully conscious attributions on the level of exposure and regulation of information. The omniscient narration about the level of impact of the iconic (comics) in society cannot be understood solely as the effectuation of a ludicrous or ironic stratagem. The images shot at the scene itself form, according to García Jiménez (1999:152), an essential ingredient of the TV report, although the real key element of its meaning is to be found in the reporters' words. In this sense he qualifies the audiovisual report as a "descriptive-interpretative process" ("proceso descriptivo-interpretativo") that clearly demonstrates how things have happened to the spectators' ears and eyes. García Jiménez (1995:153) continues explaining that the spoken word will eventually take charge of interpreting them. Therefore, this personal TV report appears to possess the conceptual (but not the formal) characteristics of the modern TV report. Heredero (1989) reminds us that Zulueta also plays with naturalistic verisimilitude in other fictional works of his, like for instance in *La fortuna de los Irureta* (1964), as well as employing frenetic sequencing of ephemeral images of movies, commercials, Spanish actuality programmes and audiovisual reports in a compressed and high speed succession in for example *Masaje* (1972).

The TV report of *Último grito* submits, without any doubt, the popular judgement to an enunciation that doesn't hide its certainty ("everybody reads them"; "todo el mundo los lee") in order to discredit, regularize or dramatize successively the truth into distorted truth. The shift from TV report or interview at the scene, towards the conceptual audiovisual report operates by means of the following strategy, going from abstraction

⁷⁸ Heredero (1989:137) declares that Zulueta is neither a conceptual nor an ideological filmmaker, but that the Basque director can be situated better as a cineast moving in a territory of individual reaffirmation and, in extreme, getting close to narcissism and self-capturing.

⁷⁹ Vicente Sánchez-Biosca (2004) recognizes Zulueta's "conceptualism" in reference to *Arrebato* (1980), Iván Zulueta's most famous production. By means of the "conceptual TV report", we can not but recognize the act of "conceptualism" applied earlier. In this sense it would only be fair to mention another sequence of Zulueta's work in which he determines an enunciation (the art of reading, the pleasure of watching). In *Ágata* (1966) we see what the "family" reads, but not who (the camera doesn't focalize the continuity shot of gaze-lecture). Afterwards we see that it is *Ágata* who's reading those vignettes.

towards an enunciation that totalizes “the truth” about the enunciated (everybody reads comics) in a *performative* act of verification (the youngster reading comics *in situ*).

- The informative action of the audiovisual report is transformed into a *performative* action (the archaeology of the docu-dramatic TV report).
- The voice of the female narrator-moderator disconnects the interpretation or the description, in order to contaminate the truth with what is being shown (the lack of meaning or the contrast with the enunciated).
- Replacement of the verifiable facts (sales´ numbers, for example) by an overcoming enunciation (everybody reads).
- The concept, as such, takes root in the abstraction that moves away from the object´s qualities to give way to a new *performative* entity. It is the performance (the activity of reading comics) that absorbs its conceptual event. Instead of being an informative action, the act of reading is here a (non-spontaneous) performance.

Consulting the writings of Heredero (1989:79) on the subject, we can be convinced that *Último grito* wasn´t just a musical mode of transport, instead that, by means of its modern format of “variety programme” (“magacín”), susceptible to all the possible manifestations of pop culture, the programme equally supported both a TV report about the filming of a movie as a report on the avant-garde comic. The “report” Heredero cites here isn´t any other than the *conceptual TV report*. Moreno (2003:278) is of the opinion that the TV report feeds itself on the interview, stating furthermore that it is the physical presence of the reporter on site that contributes truthfulness to the information presented. The female reporter of *Último grito* therefore intercedes in the *spatialization* (“*espacialización*”) of the genre (Man-on-the-Street interview) and she totalizes the space of *knowing*, diluting hereby the extinction of veracity.

In order to legitimize this conclusion it is crucial to examine *Último grito*’s discursive operations that intensify the adjustments, corrections and dramatizations of the enunciated; veridical or informative operations that are in debate with the rest of *Último grito*’s audiovisual fictional material:

- a) Adjustment operations. - Subjective point of listening (vinyl record store scene)



Image. The director uses a subjective type of listening. All the customers are listening to a different song, as do we (the spectators). It concerns a type of semantic listening

that recognizes the source of the sound and that levels the sound perspective (we attend the perspective of each client and we hear what he/she hears).

- Transition of heterodiegetic narrator to homodiegetic narrator. “They recognize me, I’m popular”; “Me reconocen, soy popular” (the girl with the matchsticks- homodiegetic narrator). “The little girl with the matches tells her story to the children”; “La cerillera cuenta su historia a los niños” (heterodiegetic narrator).

b) Corrective operations. - “Comic books don’t **focus** well”, says a youngster being interviewed (“Los cómics no se **enfocan** bien”. Bold emphasis by the doctoral candidate). Zulueta plays with the visual effects of focus/out of focus of the credit titles.

- “It hasn’t got anything to do with the pop we are presented with every day and it is nothing more than yé-yé”; “No tiene nada que ver con lo que diariamente nos presenta con el pop y no es más que yé-yé” (heterodiegetic narrator).

c) Operations of dramatization/confrontation. Soledad Puente (1999:57) declares that the phenomenon of action is what unites journalism and drama; where drama imitates the action, journalism shows the action.

- *Patrimonization* of the “true”. The moderator Iñigo talks about a fiction story. “This is the authentic record on which the girl with the matches tells her true story... Her personal, real and unique story.” (“Este es el verdadero disco en el que la cerillita cuenta su verdadera historia... Su única, real y propia historia”). Insertion of “fiction” into reality: “The record of The little girl with the matchsticks shot up like a rocket in all the popularity lists throughout Spain (...) Popular figure in the entire country.” (“El disco de La Cerillera huerfanita ha subido como un cohete a todas las lista de popularidad de toda España (...) Figura popular en todo el país”).

José María Iñigo, a real character inserted in the discursive strategies of television, assumes the dynamics of fiction in a representation of the informative story: the information about a record that won’t be published (besides congratulating and commenting on the record’s results on the market).

- Purity (*Ismael*, the authentic folklorist) against the world of pop music. Later on we will see how the figure of *Ismael* is being transformed in the filmic text. He goes from being a “pure artist” to being an object of kitsch.

- All the operations belong to what we’ll denote as *television of form*, creating a form for the base-image, capable of

altering itself and producing new meanings which lead us to television of form. Zulueta was a genuine innovator of Spanish television; he was the first to create new forms for the image in motion. He drew on them, created new forms and signified new meanings. This effectuation we have called *television of form*.



Images. Forms and figures in *Último grito*.

3.1.1. Televsual modernity versus cinematographic modernity in Spain

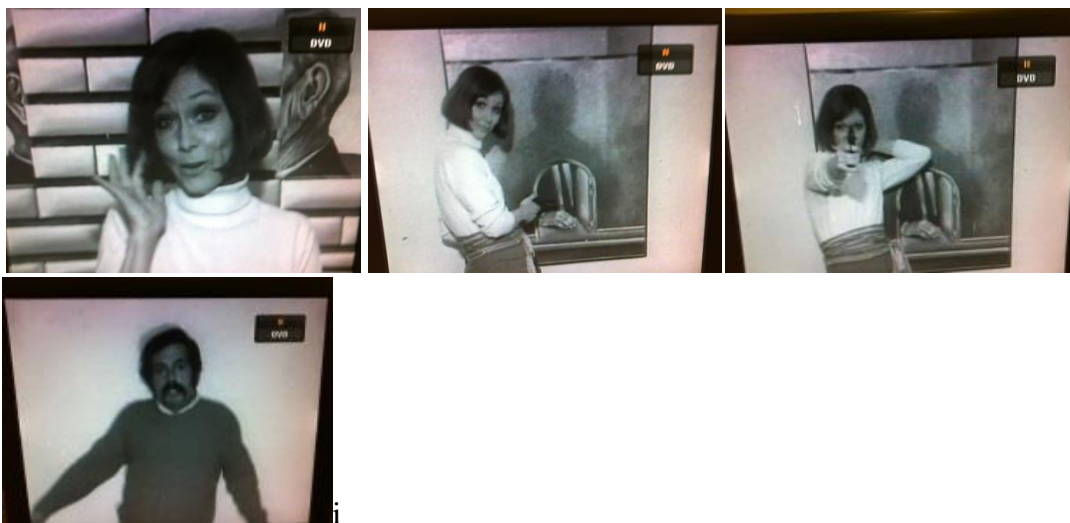
In order to approach and understand the audiovisual evolution of the sixties (what'll be referred to later as the *canon of Spanish cinema*), the academic category of Spanish modernity provides three primordial considerations, which according to Palacio (2009:416) in the collective publication *Olas rotas*, are the following: the rise of author cinema in detriment of popular cinema, the position of television in the audiovisual industry, and the incapacity of understanding a social change with enormous repercussions.

The concept of modernity in the audiovisual industry will be the object of study here, without submerging ourselves into other considerations about the so-called New Spanish Cinema (“Nuevo Cine Español”) and its confrontation with (modern) European cinema⁸⁰. As Aumont (2001: 256) clearly remarks, the academic contributions have actually implored on the modernity of Spanish cinema parting from the confrontation with other contemporary referents, starting from the optics of rupture, the novel or as the impossibility of presenting a world representation that could be proposed as adequate. In any case, as Losilla (2012:31) comments in quoting from Godard’s *Le Mépris* (*El desprecio*,1963), cinematographic modernity will have some of the following characteristics: self-consciousness of the story, linguistic opacity, direct appeal to the spectator, ruptures with the classical narrative, intrusion of reality into fiction... Is it possible to apply these characteristics to the canon of Spanish cinema, without having to invoke neither the televisual representation in Spanish cinema nor the (Spanish) audiovisual spectrum that confronts the boom of televisual or advertising narrative?

⁸⁰ Monterde, Rimbau y Torreiro (1986:207) consider that modern cinema (from 1955 till 1970) developed a series of strategies that, for a great part, haven’t meant in so far the invention of a new language as a lot have declared under pressure, but rather a new use of the linguistic repertoire cinema came to configure along the years.

Does modernity of Spanish cinema come partly from the self-consciousness of the story or from linguistic opacity, without making reference to the linguistic and meta-narrative operations that are present in televisual modernity and conceptual television? Do academic investigations on the novelty or renovation of Spanish cinema, or on New Spanish Cinema, take into account the contribution of televisual language in the new audiovisual universe? As Javier Macqua states in *Olas rotas* (2009:418) it were *the years of television*; a time where everybody (all the movie directors) was doing some television. What is left of the novelty (or modernity) when the New Spanish Cinema comes to its end in 1967, and is followed by the resurgence of the Barcelona Film School (“Escuela de Barcelona”)⁸¹? Is the non-conscious modernity of Zulueta in his televisual version really non-conscious or, is it instead self-conscious, as we concluded from and signalled in the conceptual TV report? Or is television of form the most relevant manifestation of a “new look” on dissolution, accumulation and creation of material inside a massive platform like television? Is it possible that this conscience about image doesn’t extend itself into its cinematographic slope?

Or, reformulating these questions as such; are the marks of modernity (self-consciousness of the story, linguistic opacity, direct appeal to the spectator, ruptures with classic narrative, intrusion of reality into fiction...) present in *Último grito*?



Images. Four screenshots of *Último grito*.

These four images show an operation of reflexivity about a textual operation that questions the *Institutional Mode of Representation* as a way of contributing to the passivity of the spectator as Talens⁸² (2010:88) suggests, these operations therefore also

⁸¹ Anyway, as Heredero (1989:111) mentions, *1,2,3,... al escondite inglés* would only be able to find a distant kinship with the aesthetical and formal speculation carried out so proudly by the people of the so-called “Barcelona Film School”. Zulueta also knew, none the less, that his movie lacked the necessary looks to connect with that movement, and he didn’t feel very excited either about the routes that were taken upon there.

⁸² Emulating Luis Buñuel’s *Un chien andalou* (1929), Jenaro Talens (2010:88) states that the simple conditioned reflex, namely being prepared for the possibility of a new attack, obliges him fysically to adopt an active attitude in front of the screen.

give birth to the *Modern Mode of Representation*, questioning hereby the status of reality in the image. *Último grito* evaluates the capacity for integration of the phatic function and the discomfort of the confrontation with the frontality-rigidity of the camera. This operation is signalled by a plain “Hello” (“Hola”) uttered by the female moderator, while some of the contents of the programme keep on developing, like for instance the tribute to the actor James Dean, realized by a *performative* operation of a gunshot. The target of the gunshot is Iñigo (the character fulfilling the various roles of moderator, character and “operator of credulity”). Iñigo, also starring as a protagonist in the film *1,2,3 al escondite ingles*, is in charge of predicting the operation of credulity, as we already signalled before: “This is the authentic record on which the little girl with the matchsticks tells her **true** story... Her **very own, real and unique** story.” (“Este es el verdadero disco en el que la cerillita cuenta su **verdadera** historia... Su **única, real y propia historia**”).

The death-by-gunshot of the “operator of credulity” therefore prophesizes on this “first functional meaning”, “to expose the proceedings by means of which the depicted story is told”. This appreciation in a televisual text, fragmented and palimpsest of fictions and facts (TV reports), is in part a discursive operation that affects the level of verification of the text⁸³.

It is by means of the use of devices that the credulity of the real and the (in)credulity of fiction is capitalized, and where the frictions elevating the level of (self)conscience of the (modern) story are created. The illusory hand (fake image in the second screenshot) that facilitates the illusion of a communicative interaction (handing over a gun) confronts with another image that puts in relief the *presency* (“*presencialidad*”) in front of the mirror, another recurrent aspect in the filmography of Zulueta.



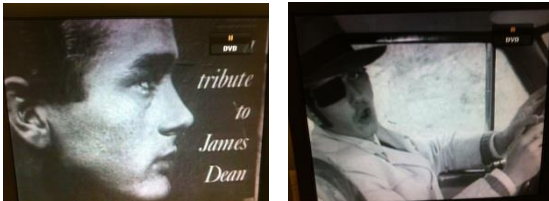
Images. Two screenshots of *Último grito*.

The act of “giving” effectuates a mayor widening of meaning in a discursive operation on the immanence of the reflection. Concerning pop, Aumont (2001:202) states that the artistic enunciation, even when it presents itself with the mayor simplicity equivalent to a linguistic enunciation, distinguishes itself from the latter in a forced manner.

⁸³ It is useful in any case here to remember that the cutting editor of *Último grito* was José Luis Peláez.



Image. Another image from the universe of Zulueta. The hand, once again, becomes the centre of the image and creates in this manner new meanings and forms.



Images. Left; Tribute to *Rebel without a cause* in *Último grito* and on the right the image of a fictional story. *Último grito* opposed and contrasted itself like this to the popular and successful programme *Escala Hi-Fi*. As we already mentioned before, Zulueta makes use of some movie icons.

The voice over declares: “In the fifties, James Dean was a legend”. ”A character ultimately obsessed with death” (“En los años 50, James Dean fue un mito”. “Un personaje fijado definitivamente por la muerte”). Zulueta inserts a selection of representative images of *Rebel without a cause* (dubbed scenes, not contained in the Spanish Original Version). We attend this recreation of the cinema of Nicholas Ray, theft of a car, and an assimilation of the so-called *Angry Young Men*⁸⁴. In this recreation of Ray’s cinema we witness a car theft: the car is stolen from him. “But this is a dirty trick” (says the owner). “Kill me? It’s absurd?” (“Pero es una canallada, dice el propietario). “¿Matarme? Es absurdo?”).

3.2. 1,2,3,... al escondite inglés .

3.2.1. Synopsis.

The movie narrates on the reaction of a group of pop style youngsters who, full of rage, assist the selection of the winning song of the Mundo Canal Festival. The youngsters gather in a pop music store, and it is there where they start to undertake a series of sabotage acts against the bands that supposedly could be representing the winning song in the international song contest. The ones being sabotaged are some of the most famous music groups at the time who, in following the lead of José María Iñigo (moderator of

⁸⁴ Losilla (2012: 101) clarifies that the *Angry Young Men* originated out of the stock of Nicholas Ray, of his violent and useless creatures, whom, at their turn, were a transformation of some characters of the beat literature.

the programme of reference for the so-called *musicales*⁸⁵), try to avoid being the next target of sabotage. Towards the end of the movie, a female member of the protagonist group of pop style youngsters overtakes the music festival of Mundo Canal to declare their disagreement and admit hereby the committed acts of sabotage. This very action will convert her into a celebrity.

3.2.2. From *Último grito* to *Superpoderes*

The first draft of the film screenplay, manuscript written by Jaime Chávarri and registered under the name *Superpoderes*, already contains the essential body of the final text. Nevertheless it is useful here to pay special notice to the constant presence of radio throughout the movie that has been transcribed in the first draft. From the very first sequence the invasion of the radio is observed (see annex and the comparatives of the two screenplays.

- “**Radio**⁸⁶ devices of all kinds and antiquities, in close up, while a sweet and catchy melody sounds” (“Aparatos de radio de todo tipo y antigüedades, en P.P. mientras se escucha una melodía dulzorróna y pegadiza”).

- Sequence 2. Hundreds of hands turn of **radio sets** while the same melody begins to play again (Secuencia 2. Cientos de manos apagan **radios** mientras se empezaba a escuchar otra vez la melodía).

-**The presence of TV** nevertheless is less frequent in the screenplay notes: “Television hasn’t stopped in showing commercials. All pseudosofisticated at arms.” (“La televisión no ha parado de pasar spot. Todos seudosofisticados al uso”). “Rosco (without taking his eyes off the TV set): I don’t understand why you say that we don’t look alike. It’s clear that he’s shorter though” (“Rosco, sin despegar la mirada del televisor): No comprendo cómo decís que no nos parecemos. Claro que él es más bajito”). “Mercedes (turning off the TV): Such a monster” (“Mercedes, apagando la tele): Semejante monstruo”).

The first draft doesn’t contain the names of the pop groups of the moment that were going to be represented. And the video clips, furthermore, are qualified in this first draft as “playback”. In the final version of the screenplay the word playback⁸⁷ is omitted⁸⁸.

The presence of radio was more consistent and more constant⁸⁹ in the first draft. We have to take in account the comment Ordovás (1986:91) makes on the fact that during

⁸⁵ The label being used in the movie to denote the fans of the programme *El gran musical*, the programme of reference of Spanish radio, presented by the very same Iñigo himself. We will maintain the denotation *musicales* when referring to these specific group of music fans throughout this chapter.

⁸⁶ Bold emphasis by doctoral candidate.

⁸⁷ No other concept is used. Playback already formed part of the audiovisual realm (cinema and television).

⁸⁸ Fabrice Hergott (2008: prologue) claims that “this schizophrenic separation between ear and eye is part of a new way of listening. We listen for what we see. And we see, thinking we listen”.

the sixties, *40 principales* and *El gran musical*, both musical shows by Cadena Ser, will have in their hands the power to create music groups, stars and successes in the make.

Let's take a closer look now at the scene between the *musicales* and the fake José María Iñigo: "In a couple of minutes, on Radio Official, my programme José María Iñigo talks of José María Iñigo. Don't miss our appointment." ("Dentro de unos minutos, en Radio Oficial está en antena mi programa José María Iñigo habla de José María Iñigo. No debéis faltar a la cita"). The word "radio" is omitted in the final screenplay, and like this the movie gains a higher degree of grammatical coherence related to the mentioned televisual enunciation. In effect, the radio formed part of the communicative logic of *Superpoderes*, the first filmic draft: "A *musical* was tuning a transistor radio, through which started to sound the jingle of the programme. All the *musicales* started dancing to the sound of the radio." ("Un musical sintonizaba un transistor, por lo que empezaba a sonar la sintonía del programa. Todos los musicales se han puesto a bailar al son de la radio").

3.2.3. Convergences and divergences between *Historias de la televisión* and *1,2,3 al escondite inglés*

When looking for thematic similarities between both movies, the phenomenon of the musical contest stands out; a song festival reverberating marks from the past into the present. In this respect it should also be mentioned that where *Historias de la televisión* talks about the not yet such massive sales of TV sets, Zulueta's picture in contrast premiered at a moment where television is already much more popular. The sales' number of TV sets, as the written press (*ABC* newspaper) at the time tells, increased dramatically thanks to the eager to witness both the Eurovision festival (the edition of 1969 in Madrid to be more specific) and the arrival of mankind to the Moon. Although only four years had passed since the release of *Historias de la television*, a more consistent presence of television in Spanish society is already a fact at the moment of the premiere of *1,2,3... al escondite inglés*.



⁸⁹ From the first sequence on, the presence of **radio** is blazing: "Locutor: Friends of 96 Music, this has been the melody selected to present at the next Mundo Canal Festival (...) Hundreds of hands turn of the **radio** while the same melody begins to play again. The last hand belongs to Gasset, who looks lividly at the camera before leaving in a hurry" ("Locutor: Amigos de Música 96, ésta ha sido la melodía elegida para presentarse en el próximo Festival de Mundo canal (...) Cientos de manos apagan **radios** mientras se empezaba a escuchar otra vez la melodía. La última mano pertenece a Gasset, que mira a la cámara lívido y sale zumbando"). Bold emphasis by the doctoral candidate.

Images. Screenshots from *1,2,3,... al escondite inglés*. Reactions of the audience watching the musical performance.

Concerning the representation of publicity, both productions maintain a critical discourse incorporated into the family unit (the advertisement that sutures the sensation of credulity).



Images. Zulueta's advertisement evokes the advertisement of Almodóvar (*Women on the edge of a nervous breakdown; Mujeres al borde de un ataque de nervios*; 1988). In Zulueta's advertisement a housewife presents herself as "the mother of The Beatles": "I didn't come here to talk about the success of my sons, but of the delicious *El Imán* soups." ("No vengo a hablaros de los éxitos de mis hijos, sino de las deliciosas sopas *El Imán*"). As we shall see also more into detail later, the screenplay of *1,2,3,... al escondite inglés* describes the acts of an advertisement model, and is more rich and specific in the descriptions of the pop scene.

The sixties gave way to a new subgenre in pop cinema that came to articulate a discourse that would connect well with the so-called "happy sixties" ("los felices sesenta"): two movies of the happy sixties, *Historias de la televisión* and *1,2,3,... al escondite inglés*, rewrite this phenomenology of fame from several perspectives and in different types of style. The movies coincide both in their depictions of a macro-festival without referring directly to the brand (Eurovision Song Festival), as in their assignment of the televisual format of entertainment. *Historias de la televisión* summons televisual contests that mobilize a witness-view. *1,2,3,... al escondite inglés* summons the entertainment genre through the articulation of a reduced physical space (the music store) where the struggle of the characters with the external world of reference takes place.

a) From yé-yé to pop. Whereas *Historias de la televisión* articulates the story on the very musical forms themselves, Zulueta turns to adapting the pop music forms to the Spanish musical context.

b) About the strategy of supplant and the strategy of the *double*. As we shall see further on in this chapter (namely in the section "3.2.10. The presence of the *double* or the significance of the Other"), José María Iñigo, both omnipresent in radio and TV, will appear in the film also as a double of himself.

1,2,3,... al escondite inglés fraternizes more with the Anglo-Saxon pop movement and pop art than with the sophistication of the so-called *scopitones*, the latter being the case for the very influential movies *A hard day's night* (*Qué noche la de aquel día*, 1964)

and *Help! (Socorro!, 1965)*, both directed by Richard Lester. One of the most significant transfers from Lester to Zulueta nevertheless, is the transformation of publicity towards the iconic, influenced by the field of advertisement and television of the sixties. The iconic constitutes the filmic text from the moment in which, the very material that serves the iconic, converts into fetish. The screenplay mentions the following: “The camera gazes over the ceiling that is decorated with the most famous faces of cinema and music. Patty enters the store and goes towards the counter. The shop assistant is a freckled boy who’s chewing gum and has the virtue of mixing up everything (...) The shop assistant rolls up a poster of Mae West, totally convinced it will serve as a poster of Twiggy...” Excuse me, I would like a poster of Veronica Lake. – I’m sorry, I’m not the shop assistant. – Of course, you are... José María Iñigo. – Of course, and you are Patty. – Now listen, I said Doris Day. – No. Veronica Lake. – You wanted the one of Twiggy, right?” (“La cámara recorre el techo de la tienda, empapelado con los rostros más famosos del cine y la música. Patty entra en la tienda y se dirige al mostrador. El dependiente es un muchacho pecoso que masca chicle y tiene la virtud de confundirlo todo (...) El dependiente enrolla un poster de Mae West, tan convencido de que sirve el de Twiggy...”. -Por favor, quisiera un poster de Veronica Lake.-Perdón, no soy el dependiente.-Claro, tú eres... José María Iñigo. -Claro, y tú eres Patty. -Vamos, a ver, has dicho Doris Day. -No. Veronica Lake. -¿Tú querías la de Twiggy, no?).



Images. Screenshots of posters in a confusing scene between Patty and José María Iñigo. The scene is confusing in the sense that the protagonists do not pay any attention to the posters. They don’t even take a look at them, as we can tell from the images above.

The posters don’t match in any way the ones ordered, and only the spectators is capable of witnessing the level of verification of the posters⁹⁰. In this movie the tension survives between the object and the icon thanks to the saturation. The enormous amount of material filling the store creates a sensation of spatial delirium, where we come to understand that the iconic fetish isn’t something free of choice but that it instead forms part of a context.

⁹⁰ Gubern (1996:76) recalls that the production of iconic images has always experienced a constant tension between the *perceptual* and the conceptual, between the empirical and the mental.

3.2.4. Prologue and declaration of intentions

1,2,3,... al escondite inglés came to life due to the proposal José Luis Boreau made in 1968 to Iván Zulueta in order to direct a cheap musical film. The experience of the pioneering and modern TV programme *Último grito* was crucial, enabling the director to realize a pop movie about a bunch of comic heroes who decide to embark on a mission: finding out which singer will perform in the Mundo Canal Festival, an international music contest discredited by a group conducting acts of sabotage, the latter neither recognizing the selected song nor the group representing the song. We find ourselves here at the end of the sixties, and it is inevitable not to situate the present film but under the humus of an international wave steered by Richard Lester⁹¹.

A TV programme presents us the song that will take part in Mundo Canal Festival, and in the following act the moderator pushes the candidate literally out of the film frame (see screenshot 3 below). Gasset, one of the protagonist movie characters, moves on from being a spectator to being a judge through the realization of a clear narrative metalepsis. We witnessed a creation of physical distance earlier (the moderator engaging in the act of dissuading the singer Marina de Obregón), the moderator getting as close as possible towards the camera (see screenshot 4 below) and maintaining a position as far as possible from the singer. Gasset adjusts a direct contact with the spectator to announce and reposition himself in the interior of the diegesis (screenshot 5). Let's see:



Images. The beginning of *1,2,3,... al escondite inglés*. Shift from spectator over “actor” to **actant**⁹².

⁹¹ Bentley (2008:212) affirms that Zulueta adapts the spirit of Lester: “In 1969 he [Iván Zulueta] directed an extravagant musical satire on contemporary pop culture, using a World Song Content but in the zany spirit of Richard Lester’s *Help!* (1965)”.

⁹² Actant where its function consists in regulating what he sees and what we see as spectators. In Greimas’ narrative theory, “actant” is a term from the actantial model of semiotic analysis of narratives.

It is in this prologue that the spirit⁹³ of the work of Zulueta is visualized. The frontal takes are, in this case, a device to situate the vision in known territories: the prologue manifests the fragmentation of the visual text in consonance with the fragmentary nature of the work (the obvious example is the “video clip”). It is in that sense that we have to situate this “narrative metalepsis”: the regulation of the gazes on the TV stage leads us to a direct appeal on the spectator, and brings forth two questions that will become articulated during the whole filmic text: the incapacity of “doing the visible”.

The protagonists are a group of friends who run a music store where they only sell authentic pop music records. They live in boredom, practically locked up and without any expectations. All this changes 11 days to the final of the Mundo Canal Festival, the musical contest to be held in Madrid. Through television, they will get to know the song that'll represent Spain in the festival, and straight away they incite a series of mobilizations in order to find out the possible candidates. The spectator already knows from the beginning of the movie that the chosen song is “Mentira, mentira”, but it will be by means of José María Íñigo’s appearance on the TV screen that Justa and Antonio will find out.



Images. We see three women that intent to interact with the enunciated in the quality of spectators inside the enunciated. Casetti (*El film y su espectador*, 1989:11) affirms that there are two types of spectators in cinema: one who is seated in the cinema, and the other, to whom, by references and other signs, the movie assigns its place inside its own interior. In the last one the enunciation doesn't exist.

Infuriated by the poor musical quality of the selected song, the group of friends are outrageous about the commercial character of a “modern and melodic” song, this being the first declarations on the song made by Marina de Obregón. The credit titles already showed us the participation of the following bands: *Los Top Tops*; *Los Ángeles*; *Los Beta*; *Los Buenos*; *Fórmula V*; *Henry y los Seven*; *Los Iberos*; *Ismael*; *Los Mitos*; *Shelley y Nueva Generación*; *The End*. Amongst the group of protagonist friends, there are two who appear to have a direct connection with the television scene: Patty⁹⁴,

⁹³ We call it “spirit” in order not to apply the terms of prologue nor declaration of intentions. It is a spirit varnished by the calligraphy of the audiovisual scheme (not only of television). In the first minutes a “lead” for what comes next is being constructed without entering in other means. As Zunzunegui (1996:126) states, there are few cineasts who confess their intentions overtly and already from the beginning of the production.

⁹⁴ Patty (Patty Shepard) was an advertisement model in real life. The names of the characters are, in general, the same or similar to the names of the interpreting actors: Patty; Judy (Judy Stephen); Antonio (Antonio Drove); Tina (Tina Sáinz); Carlos (Carlos Garrido); Isberta (María Isbert).

advertisement model and Gasset, the privileged spectator who, at the beginning of the movie, watched the announcement of the selected song. Patty informs the others that it will be the band *Los Brincos* who will represent the song. At the same time, Patty has a special gift which permits to directly 'eliminate' a client who asks for the record of Mundo Canal.

The complete group attends to a studio recording of *Los Brincos*. This band, like many other at the time, will have to fulfil their military service and for this reason they won't be able to compete in Mundo Canal Festival. After desisting from their first intent of sabotage, the group gets out of the city and make comments on some newspaper headlines: "The records will come without cover"; the unsuccessful premiere of The Beatles' movie"... In this sense, they conclude, in the same line as the selected song "Mentira, mentira", that "everything is a lie" ("todo es mentira"). Patty *performatizes* the image of Veronica Lake: "they don't make movies like that anymore", she says ("ya no hacen películas así").

Shelley y Nueva Generación, singing in a football stadium, is the second band performing in an absolute empty stadium, but it requires the *musicales'* membership card of José María Iñigo to get them into the stadium. At the end of the scene, after receiving a slap in the face, Shelly falls to the ground. We are witnessing the first manifestation of an act of sabotage against one of the first groups destined to participate in Mundo Canal.

José María Iñigo coincides with Patty in a store where the model went in search for a poster of Veronica Lake. Gasset, disorientated and absent-minded by his relationship with Patty, encounters a certain Tina (Tina Sanz) on the street, a girl who wants to create a "modern" cabaret in her village. In a moment of despair she tells her companions that it'll be the singer *Ismael* who'll represent Spain in the contest of Mundo Canal. After looking for *Ismael* in a house in ruins, regardless to the non-manifestation of the singer, they understand that he won't be the chosen one, after which they give *Ismael* a beating. At another moment of rage Bertha destroys the TV set in the music store (the TV set will reappear later in the movie under perfect conditions).

Now the friends turn to sabotaging the members of the musical group *Fórmula V*, a band that limits itself to reproducing their songs in a visual clip that ends being dynamited by a hand-grenade. The same three ladies-spectators as mentioned before conclude that the act of sabotage has been an "atrocidad".

The actuation of the naive and innocent game of hide-and-seek ("1,2,3,... al escondite inglés ") figuring in the title of the film, lowers the felt tension in spite of the witnessed encounter between Justa (the main practical responsible for the explosions along with José María Iñigo's "double") and Isberta, an eccentric woman who provides the poisoned balloons that will be used against another band: *Henry y los Seven*. The press

gives notice of the first media incident and states that they have been “intoxicated” like the rest of the summoned musical groups: *Los Iberos*, *The End...*

José María Iñigo directs himself on TV screen to the *musicales*, fans of the musical programme *El gran Musical*, and thanks to the innocent hand of Laura we will get to know the band that will represent Spain in Mundo Canal. Antonio will take the role of a decorator and will present himself at Laura’s house. We see Laura in expectance of the arrival of a croupier, and in a moment of confusion she mentions the name of another musical group: *Los Mitos*, a band that will sing “Hallelujah” amongst a multitude congregated at the Plaza de España (Madrid) in a charity event. It is at this place where Patty, Justa and Judy take advantage of the confusion for taking themselves the places of the acting hostesses, and to literally kill the members of the band *Los Mitos*.

Now it’ll be Tina’s turn to carry out an act of sabotage, consisting in spying at a film shoot of a shampoo advertisement. Before, she will realize a happening, and she’ll be the spectator of some spectacles created by her new companions. One of the witnesses of the performances is Carlos, the owner of the music store, who sees the very own Yoko Ono in Tina’s happening. Tina will have better luck in her fortuitous expedition of the publicity advertisement. Iván Zulueta, in the role of director of the TV spot and Jaime Chávarri, in the role of a client, appear in the important film shoot that, according to the words of the client, is for the same brand that will sponsor the actuation of *Los Beta* in the Festival Mundo Canal.

During an actuation of *Los Beta*, Patty appears dressed up as Little Red Riding Hood (“Caperucita Roja”), handing out poisoned anisette cakes to the members of the band, a moment in which she adjusts her gaze to the camera and winks at the spectator. Carlos, the owner of the pop music shop, comes across Patty (still dressed up as Little Red Riding Hood) hitchhiking along the road, and he asks her to tell him all about their plans and their executed acts of sabotage. In spite of everything Carlos tells the protagonist group of friends about an intimate of his father, namely his uncle Prudencio (acting role of the director José Luis Borau, a school teacher and a well informed man who is at the current of the Spanish participation in Festival Mundo Canal). Justa, dressed up as a widow in black, attends the school and seduces the character interpreted by José Luis Borau.

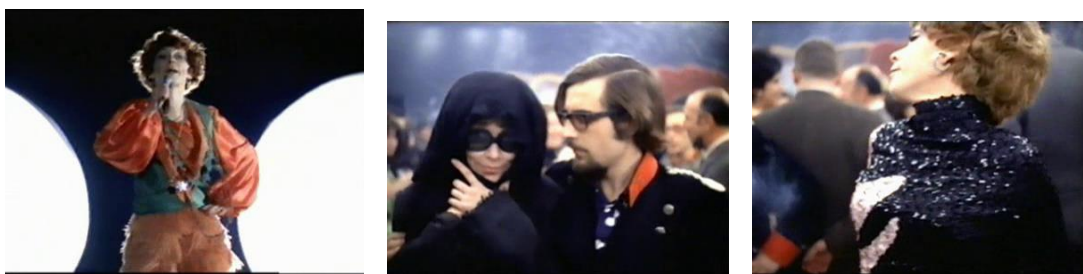
Patty, advertisement model, commits another attempt of intoxication, this time on screen and under the form of a symbolic act: she tries to intoxicate through TV using an inoffensive spray. Gasset, exactly like at the beginning of the movie, sees this new performance on the television set at the music store. Patty runs out of the TV studio while José María Iñigo calls out for his loyal *musicales* to go to Triana Street number 33, the place where the pop music store is located, in order to neutralize the ones who have been committing the acts of sabotage.

After the betrayal of the ones responsible for the acts of sabotage, Judy comes to an agreement with José María Iñigo, and in the end she will be the one to represent Spain

in Mundo Canal. Meanwhile, we assist at the encounter of Rosco (the *double*) and José María Iñigo. Rosco has been able to tranquilize the angry mob of *musicales* that gave notice to José María Iñigo's televisual message to persecute the ones responsible for all the sabotage.

Judy's participation in the festival that counts with 300 million spectators at home, and another 3000 spectators at the studio, is to be the final culmination act of sabotage. Once on stage ready to start singing she declares that "Mentira, mentira" is a piece of rubbish and the Mundo Canal Festival even more so" ("Mentira, mentira" es una porquería y que el Festival de Mundo Canal, más").

At the end, Judy will be the main guest of a party that unites many of the ones who were targeted in the acts of sabotage, all of them joining up in a celebration of the very act of sabotage-performance.



Images. The moment of the actuation on stage and finally, at the closing party.

Here we are finding ourselves thus, before the summit of the incomplete subject (the incapacity to recognize the song that will represent Spain in Mundo Canal) turning into successful subject. The usual competence of the so-called *makeover shows* is based on the "not knowing" or "not being able" to articulate the "change" ("make over"). The last actuation recognizes the capacity of *knowing how* to realize acts of sabotage without having acquired the competence of *knowing how* to sing or act. Or to put it differently, in paraphrasing Oliva (2013:40), at the end of the story the participant will be complete (given that he/she will have obtained the object of desire), but she/he will continue to be incomplete because the necessary competences for performing were not acquired. Makeover shows put the emphasis on the result, and not on the process. Zulueta makes an ironical reference to a social phenomenon which Oliva (2013:122) emphasizes, namely the social pressure of an operation where every individual constructs him/herself as a brand (branded-self), and where one explains who he/she is (or wants to be) by means of his or her looks and goods and what he/she can contribute.

In the last screenshots depicted, we can notice the improvement of Judy's outfit, and her exhibition of success-brand before her community that is acting as her accomplice after excelling in a formal casting (the possible candidates for being the final represent of Mundo Canal) and legitimizing her success in front of them by a quick change of outfit.

3.2.5. 1,2,3,... al escondite inglés: performances throughout a ludicrous discourse

The shift from archaeology to modernity, or from “the age of scarcity” (Ellis, 2000) towards modernity is crystallized in *1,2,3,... al escondite inglés*, a movie that sets the example of a discourse that legitimizes an attempt for change. “The age of availability” (Ellis, 2000) will have the following manifestations in *1,2,3,... al escondite inglés* :

a) “Products are made in one place for global distribution to specific groups of consumers.” (Ellis, 2000:63). This is the case of the so-called *musicales*; the followers of *El gran musical*, or these youngsters that eagerly follow every move of the pop singers of the moment. In this sense the role of Iñigo, moderator of TVE, famous commentator at the successful programme *El gran musical* and actor participating as instigator- before this new typology of audience, is crucial. It is important here also to remember that *Último grito* is a local programme without international aspirations which nevertheless goes into some dialogue with the international movements at the time. José María Iñigo converts himself into the connection with the community or followers called *musicales*. Likewise, the moderator and commentator transforms into a paradigmatic figure⁹⁵ that connects and agglutinates the spheres of radio, TV and cinema.

b) “Now the techniques of targetting are far more sophisticated than those of the mid-century”, (Ellis, 2000:65). The emergence of advertisements, also overtly present in *Historias de la televisión*, visualizes a new type of consumer that is quite different from the ones contained in the typology of Sáenz de Heredia’s film, where namely a familiar consumer is articulated. Iván Zulueta, in contrast with this depicts, in a more intrusive visual manner, the cartography of the iconic universe of form to approach the pop universe, and therefore, addressing new kinds of public.



Images. *Historias de la televisión* 1,2,3,... *al escondite inglés*. In the screenshot on the left Sáenz de Heredia glances over the magazines of the kiosk, to demonstrate, in a

⁹⁵ The dimension of José María Iñigo in Zulueta’s movie is established by means of his decisive influence in the written press, in cinema and TV, and through the realization of the following two operations. On the one hand his secretary summarizes the “feed-back” of his work in these media. On the other hand they allow José María Iñigo to make his appearance in a programme that is not his, in order to realize the broadcast of a message to the *musicales*: “You’ve got one minute. Don’t forget that this isn’t your own programme.” (“Tienes un minuto. Ten en cuenta que no es tu programa”).

trivial way, a world constructed in parallel: covers of magazines and other references of a world under construction. Iván Zulueta understands the icon as a *serialized* pop reference where the fetish for the object flourishes, up to the point that the object could even get to be interchanged (in the scene where Iñigo reappears in the role of TV moderator, several names of characters are invented, like the one of Teresa Gimpera, muse from the Barcelona Film School, characters that end up being confused with other names and posters). The pop phenomenon is an emergence of effervescence; and yé-yé is the domestication of an effervescent illusion.

c) “The mode of address of programmes begin to change, becoming less universalistic and more specific” (Ellis, 2000:71). *1,2,3... al escondite inglés*, influenced by the batch of pop music that razes through the entire world, intends to approach this world from a specific perspective of Spanish audiovisual character: a balance between foreign and home made references.

d) “Now audiences have a choice” (Ellis, 2000: 72). More than offering different opportunities, the movie, as we already mentioned before, catches a glimpse of a simulacrum of interaction between the audience-spectators and the enunciated, by means of the intersections of the three lady spectators.

1,2,3... al escondite inglés enumerates several representations of *performative* actions in a strategy where the act of sabotage forms part of a ludicrous representation of the narrative act⁹⁶, subjected to the fragmented use of performance. The narrative form is the form of the performance. In the time frame of the sixties in any case we have to take into consideration the consolidation of the happening⁹⁷ in the prefiguration of the value of the artist and the consumer society. How to bring forward, then, all these relevant aspects in the significance of the view of Zulueta with his effervescent actuality beyond a glance, more or less conscious?

The street concert confronts this *performative* element with a concept in which the dominance of the film-camera annihilates the hierarchy of the looks. The cameras catch the singing subject and the ones watching (passers-by) by channelling the glances in the pleasure of watching (both the singers and the passers-by are watching, while the camera stands up as a witness and creator of this interconnection).

⁹⁶ In Heredero (1989:92) we can read that Zulueta tells that, from a narrative point of view, Borau’s proposal consisted, in effect, on recurring to the same elements as *Último grito*, and taking for a base the recording of various playbacks with a series of modern musical groups, inventing a light argumentation story that would serve as an elementary canvas necessary for forming part of the narration.

⁹⁷For that much, the happening (Sureda y Guasch, 1987:137) introduces new perspectives that erode the new roles of both spectator and creator. Amongst the contributions of the happening, following the lead of J.J. Lebel as retaken by Sureda and Guasch, it is important to mention the imposition of a new theory of taste; the rupture with the commercialization of the artistic product and with the privilege of speculating on the value of change; abolition of the privilege to intellectually exploit the artists; and finally the overcoming of the aberrant separation between the subject-object (the one watching/being watched at; the one exploiting/being exploited; actor/spectator).



Images. The video clip of the band *The End*.

This musical clip is divided into three narrative acts: presentation-arrival, interaction-alienation and explosion-end. The meaning of the clip brings us to “the pleasure of watching” (“el placer de la mirada”). The singers are being watched at and they are looking into the camera that surrounds them from the very first moment on. To watch is to watch one-self. Even when they aren’t seen (the moment where one of them covers his eyes to avoid seeing “what the others see” is the moment in which he goes back in being seen and watched at). This video clip, constituted by three light acts, expands an ordinary act (walking on the street) towards the *performative*: the camera reflects the confrontation and unity of the act of “being seen” and turns it into an exercise of autonomy and anonymity⁹⁸. The clip ends with an atomic bomb explosion, a common recourse in and outside pop cinema. This is also the case for instance in *La máquina que hace pop* (1969). At the end of this short movie the following question is formulated: what will have become of the pop producing machine (“La máquina que hace pop”) in thirty years? The short movie, like *1,2,3,... al escondite inglés*, ends with an atomic bomb.

Having reached this point in the analysis of the filmic text, we present here a scheme to visualise the various functions that are, inside the context of the musical clip, acquired

⁹⁸ In *Materialist Film* Peter Gidal (1989) states that it is a desire for a relative form of anonymity, not a superficial anonymity brought into false existence through such things as coldness”. This interpretation is based on reflections on avant-garde artworks such as *Wavelength* by Michael Snow or Andy Warhole’s *Empire*. His contribution on the concept of anonymity is interesting though.

respectively by the musicians and the audience watching and listening to the band in situ, and also the function of the camera is included in the scheme.

Singers	Audience	Camera
<ul style="list-style-type: none"> •They watch in order to be seen •They are looking for confrontation •Performances: jumping, talking, playing instrument 	<ul style="list-style-type: none"> •they watch in order not to be seen •Weirdness 	<ul style="list-style-type: none"> •Totalizing and converging the glances •Autonomy and anonymity

1,2,3,... al escondite inglés assimilates the humus orbiting within a contemporary panorama full of effervescence in the artistic disciplines of creation of form. In the arts, as Herbert Read (1965:71) predicted, form is the figure that human action and intention confine to an artefact, al thus moving away from “composition”. The crowded “landscapes of form” in cinema suggest us the fact that Zulueta overtly embraces an idea that could be described as “performative expansion”, a semiotic operation that confronts with what in narrative is understood as *mono-plot* (“*monograma*”).

Therefore, in this context the “performative expansion” introduces to us significant elements for understanding the film’s textual system, namely the organization that lies beneath a filmic text that’s considered as a singular unit (Metz, 1975).

3.2.6. Informative expansion versus mono-plot.

The mono-plot structure⁹⁹ finds its principal fundament in the trajectory effectuated by the main plot protagonist, motivated by the quest for obtaining a determinate goal. In *1,2,3,... al escondite inglés* several actions take place marked by this influence of represented time (the surge of new forms of representation that are developed in the sixties):

a)Variation in point of view. The members of the sabotage group have a dynamic presence inside the story. Genette (1989:246) considers that the criterion for focusing isn’t being held constant necessarily during the whole story. Zulueta applies the act of sabotage on top of the effect of the musical representation in the group itself (underlining by doctoral candidate): “We are going to look really bad”, “Has the classical music we are waiting for arrived yet?”, “Guts, serenity and action is what we need right now” (“Qué mal papel vamos a hacer”. ¿Ha llegado el envío de música clásica que esperábamos?. “Valor, serenidad y acción es lo que necesitamos”). Judy is the one with the singing voice, but it is Patty who literally wipes out a customer and makes the client disappear. Judy says: “As if I was the only one that wants to get rid of this stupid song” (“Ni que yo fuera la única que quiere cargarse la canción de marras”).

⁹⁹ Canet and Prósper (2009:119) are of the opinion that this kind of pursuit by the character implies that the story where he/she is the protagonist should be told from his/her point of view. Mckee (2004:271) affirms that the central plot in three acts and with secondary plots, has turned into a kind of norm.

Before engaging into talking to the members of *Los buenos*, all are shouting “me”, “me” (“yo”, “yo”); every one of them will declare him/herself responsible for the sabotage. All of them take part in the acts of sabotage. Besides this, in another scene, also the teacher (José Luis Borau) warns his pupils that “you should never accuse a fellow mate” (“debéis acusar nunca a un compañero”), without anyone ratting out on anybody else in a communal effect that highlights the *performative* group act.

All the members of the sabotage group take part in the mission although only one (Judy) represents the final act of sabotage in Mundo Canal Festival itself. It’s the last person to expect in a tribute act filled with the rest of the characters that appear in the videoclips. Can we talk of a genuine protagonist here? It is the very *performative* act itself that takes up the role of protagonist, running through the music videos and contributing meaning to the narrative action. From the same enunciated (“any band would do fine with this song”; “a cualquier conjunto le iría muy bien la canción”) starts an unstoppable process of emptying and filling with significance: a group that fits well with the enunciated (a melodious song).

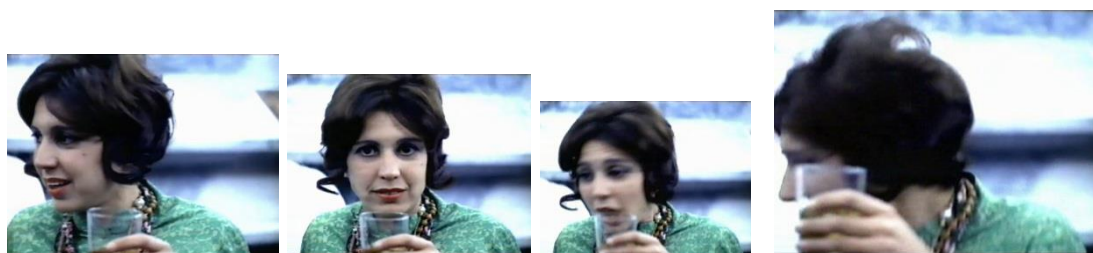
b) The act of applauding. The moderator of the representing song of Mundo Canal Festival starts to applaud and the next moment the sound-track is filled with “artificial applause”. Television doesn’t hide its artificiality anymore.

c) Materialization of the camera. The camera converts into the material element with which one can and must interact.



Images. On the one hand we see (screenshot on the left) a conscious interaction with the camera that converts not into the object of gaze but into the channel where the marks are left (cigarette ashes); and on the other hand we witness (screenshot on the right) an articulation of getting closer (gaze and object) towards the camera, through which the obstructive movements towards the trumpet are articulated.

The clearest example we find in the final scene, where a female guest recognizes the camera and immediately, after expressing her surprise, diverts her gaze that is altered by the impact of the “verifier”.



Images. The spectator feels the presence of the (unexposed) camera that makes the portrayed individual become uncomfortable.

Zulueta recognizes the value of “watching oneself” (the act of looking into the camera) from the inside of the enunciation. He appears as the director of a (shampoo) commercial and orders the steps of the actress: “Looking into the camera” (“Mirar a la cámara”).

The act of watching oneself is also, as a kind of “happy end” explosion, redirected towards the movie credits, where images of satisfaction and interaction with the enunciating camera intercalate.



Images. Screenshots near the ending of the movie. It is exactly this shaping of the film credits, with the moments of euphoria of the participants at the celebration party of Judy, the female singer-saboteur of Mundo Canal Festival, that leads us to a shift in the value of the film credits themselves. The greetings towards the camera on the other hand could be interpreted as final greetings towards the final public (movie spectators), but also as greetings to the one who, by means of the camera, communicates the portrayed subject: Iván Zulueta, who expresses himself through these “inter-titles”, the text of the film credits that closes the discourse.



Image. Another *The end*¹⁰⁰.

d) Operator of information and disabled operator. The role of Gasset¹⁰¹ (Ramón Pons) is (in)satisfactory and premonitory. It is the first person (alongside the spectator) that finds

¹⁰⁰ *The end* (“fin” in Spanish) is the last band that groups together the musical clips. It is the last band also that, in effect, closes the textual part of the film credits.

¹⁰¹ The screenplay specifies as following: “Interior day. Gasset’s house. Gasset, a young chap, has just been watching and hearing Marina (the female composer) on his TV set. All shook up, he turns off the

out the name of the song that will represent Spain at Mundo Canal Festival. In the images below we can witness the act of leaving (going out of the frame towards the right). In anticipation on “the act of leaving” that coincides with his future role: not to take part in the acts of pressure and espionage to find out the names of the candidates.



Images. Beginning of the movie (first three screenshots) where Gasset finds out the name of the representing song, and in the last two screenshots we see the moment in which his friends become aware of the untruthfulness of the previous announcement that *Ismael* would go to the festival.

e) From a happening to a melodramatic-performative act. The screenplay describes the happening of Tina (Tina Sáinz) as a “psychedelic session of Tina, who, in deep trance, finds herself dissociated” (“una sesión psicodélica de Tina, que en pleno trance se ve desdoblada”).



Images. The direct references to the term “happening” and to Yoko Ono are straightforward¹⁰². Sureda and Guasch (1987:202) stipulate that the happening is a *performative arts’* modality, and a final derivation from the process of collage-decollage-atmosphere/environment, under the form of the conventional event of the spectator before a work of art, and it effectuates hereby a broadening of the expressive means (mixed media) with the incorporation/introduction of bodily contact, theatricals, musicals, cinematographics, etc. into the strict plastic arts.

TV and leaves in a hurry.” (“Interior día. Casa de Gasset. Gasset, un muchacho joven, acaba de ver y de oír en su televisor a Marina (la compositora). Espantado, cierra el aparato y sale corriendo”).

¹⁰² Screenplay notes:”And you, who you want to be? Tina: Tacateco, tucu, teco...; Carlos: Come on, like Yoko Ono, you!”(“¿Y tú quiere ser?; Tina: Tacateco, tucu, teco...; Carlos: ¡Anda, como la Yoko Ono, tú!”).

On the other hand we see Tina (Tina Sáinz) summarizing and mimetizing the art of melodrama¹⁰³ in a deconstruction of gender, turning the story into a *performative* action (both change of roles and activated extradiegetic music included) which shows the arrival of her son.



Images. The son takes on the role of the adult and the mother asks him for forgiveness.

f) Looking into the camera to look towards the spectator or towards the action. We find ourselves in front of a new representation of the popular (as stories are) that creates a dimension which alters its very own morphology (Propp, 1971) to create not a story structure but a form of action. The act of mixing up the identity-character of the female protagonist¹⁰⁴ propitiates the gaze coming to overlap with the gaze towards the action.



Images. They take her mistakenly for Snow White instead of Little Red Riding Hood. The gaze towards the spectator.

¹⁰³ Screenplay notes: “Don´t you feel ashamed mother, when they leave you alone you start doing psychedelics (...) I will never leave you or your little brothers alone again” (Tina talking to her son); “No te da vergüenza mamá, cuando te dejan sola empiezas a hacer psicodelia (...) Nunca más os dejaré solo a ti y a tus hermanitos” (Tina a su hijo). In only about 40 seconds the inter-textuality is realized through the expressing of the sentence “Nobody´s perfect” (“Nadie es perfecto”) originally from the movie *Some like it hot* (1959).

¹⁰⁴ Snow White (“Blanca Nieves”) exchanged for Little Red Riding Hood (“Caperucita Roja”). The role and the shape of the character aren´t that important here, what does matter is their synergy with the act of sabotage. In this sense the attention is shifted to the action itself.

g) José María Iñigo versus José María Iñigo¹⁰⁵ (Rosco).



Images. José María Iñigo and Rosco.

Barthes (1982) talks of the so-called *polysemy* of images (pictures, captions, etc.) that accompanies the re-reading of a movie. Zulueta confronts two individuals, namely José María Iñigo (moderator who appears in the filmic enunciations both as a referent of authority and as a referent of pop culture) who recreates the institutionalisation of TV on the one hand, versus his antagonist (Rosco); the subject who defends classical music. Zulueta takes on an operation that antagonizes the authority of reality (capacity of verification and activation of the masses) with the reference of fiction (Rosco-José María Iñigo, subject produced throughout the discourse). The antagonizing operation fluctuates between a Beethoven¹⁰⁶ lover (Rosco) and a pop music authority (José María Iñigo).

In the sixties television starts being employed, and also a new material object: the TV set. Video art can be considered as “the offspring of television” due to its technical conditions. We should bear in mind that it was in 1969, as the collective publication *Moments in Time. On Narration and Slowness* (Friedel, 2000) states, when television and video art co-align for the first time: In 1969 Gerry Schum organized a video exhibition –the first exhibition to be produced for public television- that was devoted to the work of exponents of Land Art

The two opposing reflections represented in the image, the TV moderator and his *double*, are expropriated by the source of the image. McLuhan (1995) summarizes that television completes the mechanization of the senses. This is how Zulueta cautions a visual continuity between the subjects who look at each other and recognize one another. Television, bearer of the significance of the informative authority, finds in José María Iñigo the double recurrent in order to satisfy the *otherness* of the enunciate signifier: the posterior hybridization of reality and fiction in television.

¹⁰⁵ Aitor Eneriz (2009:368) observes in *Olas Rotas* that this take represents a turn within the representation of the cinematic subject of the stand-in: it shows on screen, face to face, the actor interpreting both himself and his character; fiction and reality interpreting themselves. The terms of “fiction” and “reality” get opposed to one another through the representation and hybridization of the representation.

¹⁰⁶ Julio López (1984:56) is of the opinion that Beethoven was a product of Mannheim’s classicism, and that we therefore should understand his point of view in the following way: to the classical *symphonism* of Vienna we should add the importance Kant attaches to the individual, from his peculiar and definite ethical vision on his place in the world.

Rosco (José María Iñigo) literally asks for “forgiveness” while crossing the entrance of the football stadium, this act being effectuated by means of a semiotic operation of transitivity (from on screen to off screen).



Image. The split screen as a filmic device.

h) Sabotage-festival-action. Zulueta puts the central act of sabotage in scene in a double direction: the act of destroying part of the furniture through its symbol¹⁰⁷, and the activation operation of the reaction of the audience that progressively moves on from a state of recognition of the symbol (The Festival Mundo Canal) towards an act of bodily expression by means of what Sureda and Guasch (1987:148) call, a medium of perceptive and intellectual appropriation of the world.



Images. The first three screenshots depict the moment where Judy tries to interrupt the fluidity of the festival. In the screenshots below we witness the reaction of the public.

i) The emptied records (records without a cover). The enunciated of the movie announces records without casing (the cover) with, according to Sureda and Guasch (1987:149) the consequent negation of the aesthetic-formal meaning in favour of the proceeding and reflexive aspect. Besides this, an emphasis is placed on the iconic effect of the records. The screenplay tells that “the camera overviews the news stand where the records are for sale. The camera glances over a range of multi-coloured covers from *The Beatles*, *Hair*, *Joan Baez*, *The Rolling Stones*, etc. The camera holds still aimed to the wall, where Antonio, a quirkily dressed fellow, just finished retouching the drawing

¹⁰⁷ According to the categories established by Pierce (2008 [1904]).

of a gigantic Mae West” (“la cámara recorre la estantería donde se encuentran los discos en venta. Portadas multicolores de *Beatles*, *Hair*, *Joan Baez*, *Rolling Stones* etc. La cámara se detiene en la pared, donde, Antonio, un muchacho estafalariamente vestido, acaba de retocar el dibujo de una gigantesca Mao West”).

j)“Perfomance on the self”. André Helbo (1978:136) considers that only the deixis provides the fundaments for the spectacle; before the large manifestations of pop music and other happenings, before Génét, or the circular theatre, they already grabbed this relation intuitively.



Images. Representation of the “self” or “selves”: “I declared my manifests in Philosophy, I burnt newspapers on Main Street; I read the diary of Che; I protested against the Vietnam War; I renounced a economically rewarding position; I’ll show you what I’m capable of” (applause, house public and applause from friends); “Yo he hecho sentadas en Filosofía; yo he quemado periódicos en la Gran vía; yo he leído el diario del Che; yo he protestado contra la Guerra de Vietnam; yo he renunciado a una posición económica desahogadísima; yo os voy a demostrar de lo que soy capaz” (aplausos, público de casas y aplausos amigos).

k)Iconic love (Reflection, imitation, performance-projection).



Images. Veronica Lake. “I don’t want to see any of them anymore. Not even Ava Gardner” (“No quiero volver a ver a ninguna. Ni a Ava Gardner”).

l)Association of ideas-action (advertisement and performance).



Images. The act of throwing; an act that is repeated twice during the story.

m) Imitative advertisements. “Typologies of being”. The advertisements are simulated under the form of activities that resist the assumption of the degree of verification:

-Watch out, it’s poisonous. (Tenga cuidado, es venenoso).

-I’m the mother of *The Beatles*. (Soy la madre de los *Beatles*).

3.2.7. Concept television and video clip in *1,2,3,... al escondite inglés*.

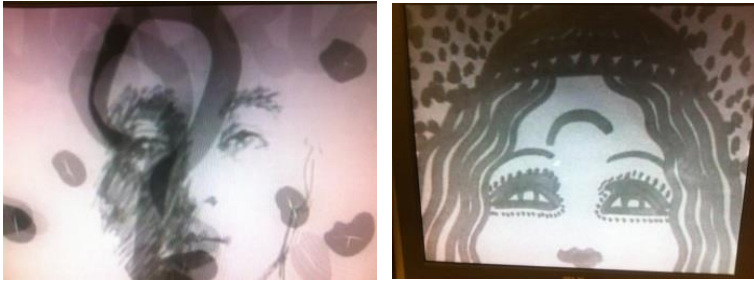
The significant contribution of *1,2,3,... al escondite inglés* to the language of video clips, suggestively opens a (re)considering of the sharpness of the images that interact with the music, all this in a effervescent decade of the musical panorama. Television, radio and cinema, they all had a decisive influence in the creation and popularization of new fashions, styles and textual brands that proliferated even into the creation of brand new audiovisual styles. Regarding to this, Pérez Rubio and Hernández Ruiz (2011:176) share the opinion that the Spanish musical cinema of the sixties realized its necessary *aggiornamiento* of the new popular likes, in a filmic model that transplants Iberian culture into the generic molds of Anglo-Saxon cinema. In the necessary *aggiornamiento* of popular taste cinema, the phenomenon of the video clip will give rise to a new subgenre marked by the physical profusion of the expressive possibilities (zoom, overviews...), and furthermore becomes a suggestive consideration of how to promote and display short compositions. Embedded in the audiovisual text (cinema and television), the video clip will have, according to our analysis, three institutionalized models that come to develop in *1,2,3,... al escondite inglés*. The history of the video clip¹⁰⁸ in Spain therefore situates us between three different textual levels which, after a detailed analysis, brings us to excrucinate what Gubern (1996:125) calls the new dialect languages and figurative dialects, and the new portions of the market such as holograms, video clip musicals, videogames, etc...

- Zulueta’s video clip fetish in *Último grito*.

Before the existence of the possibilities of video morphing techniques, Zulueta already showed his predisposition to alter and compose images in a analogical way: by altering the progressive composition of the (analogue) images; by painting “on top of the image” in a depiction of a chirographic¹⁰⁹ image in his programme *Último grito*.

¹⁰⁸ Writing the history of the video clip is an utterly complicated task since a lot of audiovisual pieces have gone missing along the road. An act, nevertheless, of rewriting and synthesis around the recollected material.

¹⁰⁹ According to the glossary of *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (1996), a chirographic image is an image of manual production, standing in contrast with the “technographic” image.



Images. Screenshots of *Último grito*. As Viñuela Suárez (2009:89) explains, Zulueta intervened on top of the film screenshots themselves, drawing thick lines that modified the morphology of the original drawing, the result being something similar to a video-artistic production with a rudimentary graphic that achieves a constant dynamic of the image. Viñuela Suárez (2009:89) continues with demonstrating that although the planes of the drawings are predominantly static, the inclusion of the traces on celluloid generates a continuous effect of transformation of the image.

In this moment of playful seduction, Zulueta creates a fetish-image that could be the depiction of the desire for sales: the cover of the record. The Basque creator develops in *1,2,3,... al escondite inglés* his taste for the record image (he ironically alludes on its disappearance)¹¹⁰. In *Último grito* he plays with the celebration of the brand-image that opposes to the institutionalised idea of the video clip's narrative language. Rather than showing the record Zulueta incites its sales by means of a clip that phagocytes the idea of buying through the scopophilic view at the artist and his universe.



Images. The screenshot on the left is the fetish-image that Zulueta projects in *Último grito*. The screenshot on the right depicts the cover of one of his records. José Maria Iñigo recalls the singer's most famous songs (*Eloise* and *Love is love*) and immediately shows the single to the TV spectators. By means of this televisual image, created by Zulueta for *Último grito* and present throughout the whole substratum of the video clip, Zulueta develops his particular view on the language of the genre, a format that has searched for its proper path. Several authors mention the *scopitone* as the first direct antecedent of the video clip. Zulueta has continued to search and dig up elements of his own former material realizations. Inside the subgenre of the video clip he recurs two

¹¹⁰ "Records without cover" ("Discos sin funda"). To this respect it is convenient not to distantiate from the similitude between the pop concept of the covers (record covers) and the concept of "box" that Andy Warhole came to develop. We are talking here about the photography realized by Fred W. McDarrah: *Brillo Box*. The *Brillo Box* was designed by James Harvey, who according to Danto (2005:26) was not only a promising artist of Abstract Expressionism but also one of the references of "action-painting". The act of painting is also overtly present in *1,2,3,... al escondite inglés*.

times to the same singer in an operation that we qualify as auto-referential¹¹¹, and to his own iconic patrimony. He favours the materialisation and ability for reproduction, something on which Benjamin (1935) insisted: the observation of the copy or reproduction in honour of the loss of the unique art object.

Último grito was, amongst other things, a pioneer concerning the language of video clip, and as José María Iñigo mentioned: the fact that they couldn't hire foreign artists stretched the creativity of the authors to the maximum.



Images. Cover image of the original single *Érase una vez; Amiga mía* (1968) by the music group *Los Brincos*, deposited in the Reina Sofía Museum. Illustration of the cover signed by Iván Zulueta. The present cover is an excellent example of Zulueta's activities as a graphic designer of record covers, offering his services to the band *Los Brincos* to realize the single *Érase una vez; Amiga mía*. The group *Los Brincos* was present in *1,2,3,... al escondite inglés* from the very beginning:

“One thing was the work I was realizing for the TV programme, where anyone who released a disc entered the programme... and a very different thing was the set up of the movie, where it could look as if it was about defending certain options. Furthermore, in order for the story to have certain progression, every music group that appeared was supposed to be better than the one before, and for this I initially thought that *The Brincos* should perform last” (Heredero,1989:109:translation¹¹²).

-Film credits of *1,2,3,... al escondite inglés* .

¹¹¹ The inter-textuality (Kristeva:1974) removes the object of the text that absorbs and transforms other texts. Zulueta is an author that on the one hand, feeds himself of other polyphonic texts, and on the other hand, absorbs his own material to mould works of different origins into one. Laurent Jullier (1997) distinguishes between ludicrous citations and the ones that are embedded with a meaning.

¹¹² “Una cosa era el trabajo que yo realizaba en el programa de tv, donde allí entraba todo el que sacaba un disco... y otra muy distinta el planteamiento de la película, donde podía parecer que se trataba de defender determinadas opciones. Además, para que la historia tuviera cierta progresión, cada grupo que aparecía se suponía que debía ser mejor que el anterior, y por eso estaba pensando inicialmente que los últimos en actuar fueran *Los Brincos*”.



Images. Similarities between the single cover of *Los Brincos* and the typography and aesthetics of the film credit text.

-Presentation of covers.



Images. The first images selected for filming the music store.

After the first film credits, which give meaning to some articulated images related to the “*image-ization* of music” (“*imagineización de la música*”), we continue to a travelling shot that shows a series of covers of recognizable bands and icons. The visual support comes to anticipate the expressive system (the presence of video clips) that articulates the gross of the movie. The film credits expand the idea of image-mobilization in its variations and displacements. Zulueta summons emblem-images that displace the value of the canonical shot, to reinforce its own tension before the durability of the image that persists beyond the duration and extension of the shot. The support (the covers) is the space that continues beyond the shot.

- The conceptual image.
- The iconic image: posters.
- The gesture image.

Zulueta’s relationship with advertisement shows us a dialectics based on scopophilic and iconic fetishism, and a representation of the non-existing interaction with the audience, the latter participating in the representation and activating the cinematographic status in opposition to the televisual. On the one hand we witness an operation of colour activation (the iconographic representation of Veronica Lake, immortalized in black and white) towards a nostalgic appreciation of cinema, and on the other hand a renovation and revaluation of colour opposed to the traditional black and white NO-DO interface.



Images. A mimic reference to Veronica Lake on the left, and on the right a billboard with the NO-DO announcement in colour.

The NO-DO image displayed on a cinematographic sized screen provides the idea that colour, in its chromatic variations, strengthens the pop idea of modernity in contrast with its binary system of black and white.

Cinema acquired a substantial socio-cultural eminency in the first half of the twentieth century, similar to the status television would acquire in the second half of the same century. The image of Veronica Lake¹¹³, immortalized in the forties by means of a picture, forms an interesting vehicle of transfer.



Images. On the right, the authentic Veronica Lake (black and white image).

Between *Último grito* and *1,2,3... al escondite inglés* there are a series of (auto)referential operations active that advocate for the search of/dialogue between the bucolic and the state of ruin. *Ismael*, the singer song-writer, appears in both productions under the form of anticipation on the video clip. In *Último grito* José María Iñigo talks about *Ismael*, “a pure folklorist renown in France” (“un folclorista puro con un gran nombre en Francia”), while José María Iñigo is folding paper birds. “He has nothing to do with the pop music world” (“No tiene nada que ver con el mundo pop”).



Images. Screenshots of *Último grito*.

¹¹³ Veronica Lake’s iconic silver haircut pose hiding one eye behind her hair, a pose denominated as *peekaboo*, was internationally imitated.



Images. Screenshots of *1,2,3,... al escondite inglés* .

Zulueta banishes the “pure” (*Ismael*) to affect the presence of kitsch in a mass society. Eco (1984:147) announces to this respect that kitsch has acquired a proper physiognomy. Between the operation of rejection, and presenting something identifiable and pure (kitsch as a unity, repetitive and original), Zulueta alludes to the very same conception of the video clip: a genre that creates something based on homogeneity, repetition and the illusion of originality. Purity, as Zulueta affirms, is a banished concept in kitsch.

Chion (1993) talks about the importance of words (“*verbocentrism*”), and the necessity that the words are understood. Words are brought to the first plane to support its reading and legibility. The words form the keystone of the story in which music has an important role, and the typography signals and extends the *verbocentric* image. In *Último grito*, through the channelling role of José María Iñigo¹¹⁴, Zulueta repeats that both the image and the emotive sound (the linguistic characters being *typographed* and turned into image) are of great importance.

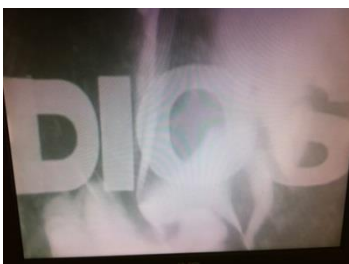


Image. Screenshot of Zulueta’s clip made on the song *In the Year 2525*, music by Zager and Evans.

It’s interesting to see how Zulueta intensifies an antagonistic operation at the beginning of the film, underlining hereby a transitory concealment and the awaiting of the appearance of the gesture and the face, till finally showing the ultimate emergence of the “gesture”, as we can notice in the following screenshots:

¹¹⁴ “What matters are the lyrics” (“Lo importante es la letra”). The words are the sound under the form of image. And reading and listening are acts of performance. Frith (1998) emphasizes the idea that “listening itself is a performance”.



Images. Screenshots from the beginning of the movie.



Images. Screenshots from the end of the movie.

The clip, or the archaeology of the video clip represented in this text, articulates the most remarkable contribution and one of the most powerful creations and representations of the video clip, a creative artefact that constitutes itself both as televisual and as cinematographic representation. The video clip¹¹⁵ allies with both of the two most expressive media (television and cinema) in order to signify itself as a medium in transformation.

3.2.7.1. The first musical clip. Towards the narrative clip.



Images. Screenshots of members of *Los Buenos*.

The first musical clip insists on the narrative aspects and leans towards a story. The singer of *Los Buenos* says: “This is our story. Here we go”¹¹⁶. The inaugural clip therefore sustains a discourse that doesn’t channel up (the narration does not develop nor becomes exerted), but by means of its representativeness, the narration provides the space for the audiovisual story to develop until its decomposition. The clip starts with a small audience, and, bit by bit, at a steady pace and in the style of Godard’s short stories in *Breathless (À bout de souffle, 1960)* a bigger crowd is allowed entrance into the

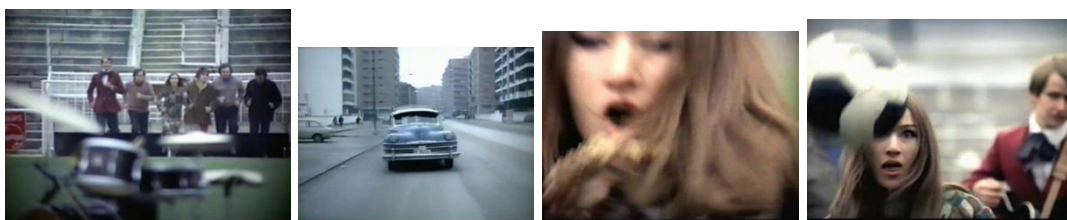
¹¹⁵ Zulueta’s contribution to the video clip realm is much bigger. In Heredero’s book we can read that the results achieved by Iván Zulueta in *Último Grito* carried within them the seeds of what would later become the essence for *1, 2, 3... al escondite inglés*. Heredero (1989:75) even goes further by stating that it was this very work of Zulueta that later developed into the entire new genre of the video clip.

¹¹⁶ Translation note: these words are spoken in English in the Spanish Original Version of the movie.

studio. At that moment the reverie of the gestures gives way to acceleration and interactive actions. The whole clip takes up a total of two minutes and 36 seconds.

The clip abandons narration to suggest effect positions. The allusion to military service¹¹⁷ draws attention.

3.2.7.2 Another musical clips. Between actuation and alienation.



Images. Screenshots of the band *Shelly y Nueva Generación*. The band members come in running into the stadium, the empty building's amplitude contracts with the asynchronous movements.



Images. The screenshot on the left depicts Tina, a character that left her village and arrives at the big city; in the second and third screenshot we see the entrance of a building in ruins. The image of *Ismael* in *Último grito* is destabilized by a ruin-image.

The band *Fórmula V* interprets their first song that made them popular (*Tengo tu amor*). Zulueta shows a representation of a narrative video clip.

¹¹⁷ “There will never have been said enough about the repercussions of the military service on Spanish pop music (of the end of the sixties), the military service taking with it musicians and singers at the best moment of their careers. Changes in life style and fashion are produced at such a high rate that there are groups that have become obsolete when their members return from military service” (Ordovas, 1987: 107-108.translation); “ Nunca se dirá lo bastante sobre la repercusión que ha tenido la mili en la música pop española (de a finales de los 60), llevándose a músicos y cantantes en los mejores momentos de sus carreras. Los cambios de estilos y modas se producen con tanta rapidez que hay grupos que se quedan obsoletos cuando sus miembros vuelven de la mili”.



Images. Screenshots of the band *Fórmula V*.



Images. *Henry y los Seven*.



Images. On the left, the window of the “super office” and on the right a screenshot of the actuation of *The End*¹¹⁸.



Images. *Los Mitos*. Change in roles (presentation, development, and final end-death).

¹¹⁸ The screenplay specifies the following: “The band members of *The End* now walk through the city streets singing *Cardboard watch*, astonishing the peaceful passer-by’s with their shouts, hairs and outfits” (“*The end* caminan ahora por las calles de la ciudad cantando *Carboard watch* y asombrando a los pacíficos transeúntes con sus gritos, sus pelos y a sus atuendos”).



Images. Tension between form and background. Bruce Block (2008) specifies that the visual narrative is valid to put in practice in video clips, advertisements, TV programmes, etc... The visual profusion of Zulueta forces the visual narrative into an acquirement of a special interest, into the dynamics of the planes and the movements of the camera around the three fundamental pillars of the image: the story, the sound and the visual components. From the narrative point of view, the vanishing point is normally situated at the horizon with the perspective functioning as one of the indicators of depth. The variation in exposition exhibited by Zulueta asks for a textual analysis from the dynamics of the plane, and for an emphasis on the capacity of the spectator to direct his/her eyes towards the vanishing points.



Images. A group performing (first two screenshots). In the third screenshot we see Patty's performing her symbolic act on television.

In modern cinema, according to Deleuze (2004:36) "the visual image acquires a new aesthetics: the image becomes legible on its own". The image-gesture of silent movie, as we will see later on, achieves a new resonance in the cinema of the sixties, acknowledged mainly to pop cinema. Zulueta *performatizes* the basic visual components (space, line, form, tone, colour, movement and rhythm) while contributing a special relevance to the components of form, movement and rhythm.

Gubern (2002:9) claims that those graphic signs that are converted into attributes, are the result of prior mental construction by an author. The influence of comic graphic design on cinema (and on Spanish¹¹⁹ pop cinema in specific) formalizes for that fact an interesting complete transfer, containing the graphic attributions inherent in the "superpowers" ("superpoderes") of the protagonists. The protagonists of the acts of sabotage confine themselves with a dialectics on the "field of action and actuation". Pierre Fresnault-Deruelle (1978:139) mentions another influence of the comic in cinema: the use of the zoom effect in comic books that enables its characters to see

¹¹⁹ The example of Javier Setó's *Long-Play* (1960) is remarkable. A comic text balloon appears directly and graphically printed on top of the act of singing.

themselves getting lost in the middle of a crowd, without the necessity for them to be ejected from the comic vignette frame. Zulueta adapts the frame in order to create a balance in the composition¹²⁰.

Zulueta mobilizes forms and shapes to create a multiform meaning of the video clips, the real reason of existence of the text, where the actions culminate with the actuation of the popular bands; those bearing the attribution of an expiration date. The expiration¹²¹ of the very pop and yé-yé movement is articulated through the expiration and emptying of the content: the songs lose their actuality. The formal rigidity only forms part of a division manifested between the musical communities. José Luis Sáenz de Heredia's film *Pero...¿en qué país vivimos?*(1967) is a good example of the depiction of sociological communities divided along the differences in musical fervour: the ones who support traditional Spanish music, and the ones who favour "yé-yé".

Ordovás (1987) highlights the phenomena of musical bands ("conjuntos") and fashionable music groups. One of these was the last band that appeared in the filmic text: *Los Pop Tops*, one of the musical revelations of the year thanks to their songs *Autumn Winds* and *Cry*.



Images. Screenshots of the band *The End*. Example of the concept of "interpersonal space", making hereby a direct reference to comic books. García Pérez (2006) states that music community takes control of the public space, and looks for an interpersonal space that holds on tight to the public space.

3.2.8. Television and pop cinema

In pop cinema, television loses part of its power to radio. It is by means of the visualization of the TV studio with their TV monitors (to select the images from the different camera's recording) that the space between cinematographic and televisual language and radio gets tense. The televisual scene, as a matter of fact, is the common

¹²⁰ Arnheim (1979:35) ratifies that in a balanced composition, all the factors of the type of form, direction and localisation are determined mutually in such a way that any change seems impossible, and the whole assumes a character of necessity in each of its parts.

¹²¹ It is quite common to see music locals being closed up at that time, as is depicted for instance in the film *Codo con codo* (1967). The discotheque is a dissolving scenario. "Every day there are less people. The summer is ruining me."; says the local's manager. The famous and popular Bruno isn't acting anymore. ("Cada día hay menos gente. El verano me arruina", dice el gerente. Ya no actúa Bruno, famoso y popular.).

ground that has to be put in relation, and of which a distance should be taken in order to pronounce its materialistic conception instead of offering a meta-linguistic operation. It is, as we already stated earlier, quite common to see the TV monitors presented and exposed (availability of different shots and options that articulate a single possible option): the selected image that will finally be seen by the spectators. Here are some examples of this type of visualisation in the national and international pop cinema:



Images. From left to right: *Qué noche la de aquel día*; *Codo con codo* and *1,2,3,... al escondite inglés*.



Images. The screenshot on the left belongs to *Último grito*, and identifies the graphic image with the sonic image. The three screenshots on the right articulate the zoom effect that starts from empty space, and ends in empty space or in white colour. Block (2008:54) reminds us that it is the homogenization or similarity of the textures of an image that creates the sensation of a more flat-leveled space in an image.



Images. The screenshot on the left shows an indication of frame depth through the use of a perspective that indicates its vanishing points. In the other images the zoom goes focalizing on the singer in order to focus the attention on him. Deleuze (1991:235) differentiates between frontality and flatness. In the filmic text we encounter frontality in the moments of collision (the actant gets closer and physically touches the camera, or the camera bumps, virtually, against the actants). The explosions are symptoms of this collision.

3.2.9. The canonical narrative scheme

A.J. Greimas aligns the characters that can appear in a story into six roles (actants). The filmic text presents a subject of action (Patty) in a constant manner. It is she who activates the process of sabotage while the rest of the group articulate themselves through the subject of being (influenced by or benefiting of her) until they turn themselves into executive subjects? Courtes¹²² (1980:73) affirms that the subject first has to acquire certain competence in order to turn him/herself into executive subject.

The actantial model of Greimas (1973) attends to the actant roles of sender, object, receiver, helper, subject and opponent. In the filmic text, the following actants are evoked:

- The subject of action (Patty).
- Opponent (Jose María Iñigo) and opponents (the so-called *musicales*).
- The receiver or addressee is not a physical person (subject) here; it is the enunciation itself that turns into physicality (we saw that the subject of action destroys the decorative initials of Mundo Canal on stage). The addressees are, at the same time, the physical public gathered in the Mundo Canal Festival and the masses in front of their TV set watching the Festival broadcast. The female moderator of the festival mentions that 3000 people are present at the set of the festival itself and another 300 million are witnessing the festival from their homes.

It's interesting to recapitulate on the evaluation that Greimas (1973:285) makes on the role of the actant, where he states that it is this peculiar character of the actants that seems to make them appear in a state of inertia at the level of the effect of meaning, which could serve as a starting point for a certain actantial stylisation, which would take into account the proceedings of personification, objectification, allegory, or even sometimes of certain types of figuration.

The semantic structure of *1,2,3,... al escondite inglés* obeys a system that grants priority to expression over content. The system of content in this sense requires the strength of television for providing the information necessary for compressing and accelerating the system of expression. From the beginning the television screen creates a framework of necessary information for the effectuation of the consequent musical acts and the acts of sabotage.

The TV screen, as conformed referent for the system of content, brings the enunciation that will reframe these acts:

¹²² Greimas, at his turn, synthesized the contributions made by Propp (1971).



Images. Depictions of the TV moderators. The first moderator announces the selected song. In the second screenshot José María Iñigo asks for the help of the *musicales* to bring halt to the acts of sabotage. The female moderator in the third screenshot announces the music act of the Spanish female singer.

Therefore, we can conclude here that television erects itself with informative and hieratic strength that articulates the trustworthy and verifiable content (the facts are exact and comparable).



Image. Laura: “*Los Mitos* will go” (“*Irán Los Mitos*”).

Greimas warns us about the way that the gestures or expressions, through its wide range of gesticulations¹²³, can come to interfere with the content. Zulueta alternates the audiovisual gestures characteristic for the representation of video clips, these gestures tending to create the stimulation of the *performative* intensity regarding the interest of the consumer-spectator, with occasionally, following the lead of Greimas, a modal gesticulation to establish, maintain or interrupt “the inter-human communication” and the gesticulation “of being” (attributive gesticulation).

3.2.10 The presence of the *double* and the significance of the Other

You are Iñigo, right? (Tú eres Iñigo, ¿no?)

The *double* of José María Iñigo breaks a tiny piano and walks out of the store to talk to the *musicales*, his ego inflated by being listened to and by his action of persuading people into listening and watching him. Rosa Martín (2007:25) connects the relation of the *double* to its meaning in fantasy literature; he states that the modern double appears for the first time at the beginning of the nineteenth century, at the same time that the very genre of fantasy itself came into being. The *double* or the mirror-character has

¹²³ Practical, mythical, attributive, modal, mimetic and ludicrous gesticulation (Greimas).

been a recurrent topic in cinema. There is an endless amount of examples like, for naming just one, the mirror-character of *El estudiante de Praga*, where an inter-title warns that the true enemy is “my own reflection in the mirror” (“mi propio reflejo”). In like manner the double is present in the semantic evolution of the so-called *Doppelgänger*, a repeated and repetitive figure in the literature of the nineteenth century thanks to the writings of authors like Poe, Stevenson, Dostoyevski,...

Herederó (1989:229) reaffirms the recurrent idea that the concept of dissociation (“desdoblamiento”), and the obsession for the figure of the *double* has also quite some antecedents in his career. Cotarelo (2005:62) determines the “dramatic double” (“doble dramático”) that links to the *double* in Zulueta’s filmic text; the identical or non-identical twins (*Párpados*,1989), the accidental double or the double without kinship, where there is a pair of two identical individuals that don’t share any common blood. The dramatization of the double seen from a dramatic point of view, hence, allows the elimination of the Other, or the escape of José María Iñigo from his *double* (escaping from himself). We are talking here about a presence of the *double* that television cultivates and produces in a constant operation of identities. José María Iñigo’s appearance is a familiarized presence on the TV screen that “creates a community” (the fans of his programme, namely the so-called *musicales*); he interacts with them. He is furthermore a reachable character with whom one can get in contact easily.

The dramatization, none the less, derives from the act of asking for “forgiveness” and leaving the filmic screen afterwards. Deleuze (2004) declares that what is important in cinema is the becoming of the real character when he/she himself starts to *fictionize*. Deleuze differentiates between characters of fiction and fictional characters, and he understand fiction as an entity inseparable from veneration. The concept of the story Deleuze suggests, requires harmony between what the character sees and what the spectator sees. In accordance to this premise, the movie *1,2,3... al escondite inglés* articulates one of the essentialities of televisual simulacrum from the veneration towards fiction.

The game of hide-and-seek, the ludicrous artefact on which the filmic text develops, using the same para-text comprised in the title (*1, 2, 3... al escondite inglés*) is activated through the come and goings through the entrance of the lock-up space, this latter being the very essence of reality TV. The television set centralizes and brings into focus the space by which the act of living together of the protagonist characters is effectuated, the place where their fantasies are being stimulated and where the plan of action is generated. The sharing of a polychromic space where the colour black is abundant and which will turn into white at the end of the *performative* tension, insists on evoking the meaning of a place where one doesn’t give in to desire (the ethical imperative of psycho-analysis), and responds to a state of mind where a latent apathy prevails by means of the activation of the functions of the spectator and the sublimation of impulses: subjects in crisis (José María Iñigo decides to confront himself with his Other); and emancipated subjects.



Images. Screenshots of the store, in its before and after-state.

The textual space is hybrid concerning the amount of mixture between referential and fictional spaces. The TV set safeguards a dynamic of arbitrariness between the exterior world (the referential status of José María Íñigo) and the dialectics of fiction. The steady space establishes as well certain dialectics, between the meaning of the act of the characters sharing a physical space, and the room available for the camera (the director) through the same place transited by the creation of the space (the director and decorative creator of the place, Iván Zulueta). The tandem director-creator aspires to create a shared space for the logic of the representation of a living together, combining its Frankensteinian's character and simultaneity. Javier Macqua (1992:120.translation¹²⁴) reminds us that “the dream where Cinema originates is of the nature of Frankenstein's character” (...) “In the movies it was all about conserving Live over Time. In television the issue lies in overcoming and conquering Space, to be able to be in several places simultaneously”.

Inmaculada Gordillo (2009) recalls the narrative methodology of Casetti and Di Ohio who propose a distinction between three central cores in order to study the space as a narrative category. So, the absent space or off screen, according to Gordillo (2009:74), can be contemplated from different dimensions: as the off screen according to the positioning (in framing a part of the space, hiding at the same time six others, connected through relations of adjacency and continuity). The lock-up, furthermore, forms part of the typology of Zulueta's work where the social and interior isolation of the character excels, accompanied by the reactivation of the subject-filmmaker and the absent spectator (the pleasure of watching the TV image). Bernardo León (2009:16) concludes that it was in the decade of the sixties that the first realities arrived. León (2009:20) continues in adding that the academic studies on the reception of realities indicate that the public is expecting “real people in difficult situations”.

The text ties the characters to a “room sharing” space that implies a series of actions:

a) The activation of genres. Inmaculada Gordillo (2009:32) comprehends that the lock-up is one of the characteristics of the contemporary realities, and also that fiction, information, publicity and entertainment are the big consolidated genres throughout

¹²⁴ “El sueño donde procede el Cine es frankensteiniano” (...) “En el cine se trataba de conservar la Vida por encima del Tiempo. En la televisión se trata de superar, vencer, al Espacio, pudiendo estar en varios sitios simultáneamente”.

more than half a century of the development of television, and the result of the two substantial changes that television went through (Gordillo, 2009:24.). In turning on the TV, the publicity genre is activated, articulated by means of an advertisement. An operation of meta-fiction that, according to John Fiske (1999:115), refers to the genres as a cultural practice that structures the texts and their meaning.

b) References to the “room sharing” space and the tension between the private and the public: “I’ve told you that personal issues shouldn’t be resolved in front of the clients” (“Te tengo dicho que no se deben airear las relaciones personales delante de los clients”). Or, to say it with the words of Zunzunegui (2008:56), we are witnessing an act of “representing the representation”.

c) Imbert (2003:62) draws the attention towards a “memory of the present” (“memoria del presente”) where television favours the live broadcast, or “the retorics of live broadcast” (“la retórica del directo”). The text authenticates the single screen that familiarizes and unifies public and private space by means of the phatic greeting¹²⁵ in which the “dramatized” is the symbolized space and the filmic image signals at the televisual image. Images that superimpose on one another, that flow and unite in a single frame. Zunzunegui (2008:136) declares that the absorbing movement that television effectuates in its relationship with cinema, has turned into “an audiovisual kingdom” where every image is substantially identical to any other.



Images. On the left, on the TV screen, the model-actress Patty Shepard and on the right, in the frame of the representation.

Mercé Olivá (2013:35) marks out the identity characteristics of reality TV, when transposed to the filmic text of Zulueta they provide us with the following confluences:

- Protagonism of anonymous, normal and ordinary individuals whom acquire a special personality in order to complete their mission.
- The real events are the ones being lived and *performatized*, suggesting to us evocations of other visual memories consumed before: cinema, pop art and comics.
- Clear preference for the dramatic and out-of-the-ordinary cases.
- The events dramatize and narrate themselves. And they *performatize* themselves.

¹²⁵ The announcement appeals to the utterance “Hello friends, I am the mother of the Beatles” (“Hola amigas, soy la madre de los Beatles”); or to the greetings effectuated by José María Iñigo.

- The topics that repeatedly pass the revue, form part of the private sphere. In *The Martínez's house* (*La casa de los Martínez*) we shall see a canonical case: the private (the family) turns into public.

3.3.Conclusion.

a) *1,2,3,... al escondite inglés* shows us a suggestive vision of the video clip, a subgenre that will convert later into a cult object, and coincides with the film *Historias de la televisión* in the demonstration of the decline of the musical contests, simulacrum-artefacts of verisimilitude. Luis E. Parés (1992) reminds us about the same author of the short movie *Los locos bravos* (1966), declaring it as an antecedent of the video clip, a movie which he declares impossible to watch nowadays. The author effectuates a representation that will serve, in numerous occasions, for undermining the logic of the fame surrounding the mothers (the same thing happens in *1,2,3,... al escondite inglés*). He reunites, separately, the mother of the moderator José María Iñigo and himself in *La máquina que hace pop*.

b) The contribution-dialogue of Spanish pop movies to the video clip language and audiovisual gesture is remarkable.



Images. The first 3 screenshots are from *Megatón yé-yé* (a production linked to a successful programme *Escala Hi-Fi*, in the same way that *Último grito* is connected to the first film by Zulueta) and the second line of screenshots belongs to the Judson School¹²⁶. Variations on the same, singular idea, consisting of a gestural action that originates in the legacy of silent movie to generate a dialogue with the genre in vogue: the performance. In *Megatón yé-yé* (1965) that scene is directly related to another American performative experience. Sureda y Guasch (1987) say in the glossary of their book about performance: “The individual realization of live art that moves between the happening and body art, without forgetting the musical inheritance of the Judson Church Dance Theatre (1962)”. We are talking about the scene where the actor-singer Micky introduces himself in a movie studio and where he goes from exploring the possible gestures to handle an operation that connects with the received inheritance: the gestural art of mime converted into an individual realization in silent movie (and the pop cinema of the sixties is the embodiment of the celebration of music).

¹²⁶ Anthology of artists surrounding the Judson Church Dance Theatre. Source images: YouTube.

c) It's convenient to remind ourselves here that the conceptual entity of Iván Zulueta (*Último grito*) is ratified with the modernity of the audiovisual reports of 1969. In his monograph *Olas rotas*, Álvaro Matud Juristo (2009:123) reserves the modernity of the NO-DO documentaries to the year 1969, year also of the film *1,2,3... al escondite inglés*. To this respect we should, furthermore, add the biggest awareness of the language used in the audiovisual report. This is the case for example in the TV report on the gymnast Joaquín Blume.

d) Furthermore, we should underline the contribution of cinema to the narrative and syntactic meaning of the video clip. The video clip¹²⁷ converts into a new subgenre that projects diverse narrative modalities in order to present itself, to a public used to the variations of musical visualisations presented both by television and cinema. Before the current orthodox¹²⁸ classification of videoclips into narrative, descriptive and mixed video clips, it's of interest to pay attention to a movie that exhausts and closes the narration with an operation of "synthesising subject" ("sujeto en síntesis"). *Megatón yé-yé* (1965) realizes a "syntactic narrative video clip" that combines musical and narrative meaning in the creation of a final end-summary about the already seen: the love affairs of the protagonists.



Images. These five images that close the end of *Megatón yé-yé*, show the continuity of one or several events (Canet y Prósper, 2009:337) which evoke a summary (images) and a synthetic song where the protagonist actors demonstrate their uniqueness (stories that end up being compact), rearranged for a clip that passes through the archaeology of the music clip before arriving at the final closing act. At the end of the movie they resume what has already been seen. The inter-titles of the movie, furthermore, recapitulate on what's been seen and on the narrative course, before arriving at the definite closing act of the final representation. In the film we observe operations such as a musical transition from popular song to yé-yé (in a bus with an international atmosphere). The transition is also lovely depicted between Elena, the one who goes to Paris and who loves classical music, and Isabel, the new girl, more modern "happy and nice". We deal here with a narrative-synthetic video clip of the movie. The four on stage in the movie, singing: "You made me understand, that she is the love I felt...I (Micky)

¹²⁷ Viñuela (2009) remarks that the connections between cinema and television were constant in the sphere of modern music. Susana Blas (2009) emphasizes the idea that divides several authors: the idea that the origin of the narrative of the clips, or the idea that the concerts or the televisual performances included, are the real artifacts of its languages.

¹²⁸ Regarding this, it is convenient to remind that the present video clip, reflection of postmodernity, has been theorized upon by several authors. Amongst them, E. Ann Kaplan (1987), who divided the video clips into five categories: romantic, social engagement, nihilist, classical and post-modern. In any case, regarding its representation they could be divided in those productions that tell a story (narrations), those obeying a performance and those mixing both representations. The archaeological clip of *Megatón yé-yé* ends up being from the latter due to its mixed nature.

knew I couldn't have her love; Once I (Juan) found her at my side she went away (we see a picture where she leaves by train)...In your eyes I can see a flash of hope. I know that with you, I am happy" ("Tú me hiciste comprender, que ella es el amor que yo sentí...Yo (Micky) vi que su amor no podía conseguir; Una vez que la encontré (Juan) de mi lado se alejó (vemos la foto que van en tren)... En tus ojos pude ver un destello de ilusión, Yo sé que contigo soy feliz").

e) The gesticulation converts into a quality that cannot be articulated in words and it invites the spectator, by means of the very first gestures of the movie (*Los chicos con las chicas*, 1967), to an exhibition that goes from a lot, to less. The music clips aren't the gestural manifestation but an alteration of something that "isn't possible to tell anymore" (ya no es posible contarlo").



Images. Beginning of *Megatón yé-yé* and *Los chicos con las chicas* (1967).

f) *Performative art*, according to Sureda y Guasch (1987:224), arrived to Europe at the end of the seventies, but it's true that pop cinema has been fruitful in the modulation of the "unique actions" that are mentioned in a reading that could lead us to a satisfactory understanding of the performance, before it posits itself definitively on the crux between "happening and body art". Either way, we refer to the adaptation and domestication of the performance, emptied of its radicalism that explodes the viability and the extortion of gestures to create an adventure that underlines this "unique action".



Images. Zulueta and the image affliction (the intruding hand). The five screenshots all belong to different productions by Zulueta (*Ágata*, *Complementos* and *Último grito*).



Images. From left to right, screenshots from *Help!* and *1,2,3... al escondite inglés*. Examples of characters in lock-up.

-Two events should be taken into remembrance here: the arrival of human kind on the moon, and the very own programmes of entertainment of Spanish Public Television (TVE). Let's have a closer look:

Roglan y Equiza (1996)¹²⁹ cite the 20th of June, 1969, as the date of transition of an audience that lives the informative and visual experience of watching the arrival of mankind on the moon for the first time. As Joan Ferrés (1994:42) states, the mix of genres that television imposes was made clear: fantasy and reality; the informative and the imaginative shaking hands. A live informative converted althus, according to the same Ferrés (1994:42), into the most fascinating spectacle that mankind could ever think of.

Therefore we should consider that both televisual texts of the era (*Galas de sábado* or *Escala Hi-Fi*) realize a series of operations of reflexion on modernity and fame itself; as well as a series of transformations of the artists that acted as dramatic subjects.

-The publication *X Años de la Televisión Española*, edited by TVE, provides us with some very interesting information. Firstly, it states that in the year 1966-1967, 7.4% of all programming pertained to publicity. According to an internal report of TVE, almost 100.000 receptors were added in Spain between 1968 and 1970. We read there also that “[A]lthough it is premature to make conjectures on colour TV it is very likely that, if the still existing problems of the European networks get solved, TVE can offer, at the end of 1968 or the beginning of 1969, in an experimental phase, some programme in colour” (“Aunque es prematuro hacer conjeturas sobre la Televisión en color, es muy probable que, si se solucionan los problemas de las redes europeas, todavía no resueltas, TVE pueda ofrecer, a finales de 1968 o a principios de 1969, en fase experimental, algún programa en color”). On this respect Werner Rings (1964:218) declares that television can only take on the fight using black and white images against full colour movies.

So, TVE compares itself with the rest of its European competitors, and quantifies the presence of advertisement on the TV screen, according to the internal report. In two

¹²⁹ Roglan y Equiza (1996:11) remark that in the very beginning of television it was believed that the verbal silence of the TV moderator could result in the effect that the spectator wouldn't understand the news; the moderators weren't aware of what was happening and they kept realizing radio with images.

years time, the role of publicity has taken on much more importance, as we will see in the next movie (*La casa de los Martínez*).

The investigations concerning the status of the audience in the sixties alert us, as Werner Rings (1964:320) adds, that the audience is fiction; he stated that the way in which television marks its influence upon the masses of spectators is an impenetrable secret, although not everybody suffers that kind of influence in the same place or under the same conditions. And the filmic text manifests it like this.

LA CASA DE LOS MARTÍNEZ

HACÍA UNA ARQUEOLOGÍA DEL REALITY

IV. LA CASA DE LOS MARTÍNEZ (1971)

4.1. Agustín Navarro: un hombre de televisión

4.2. Agustín Navarro en el cine

4.3. La casa de los Martínez: hacía la arqueología del reality

4.3.1. Sinopsis

4.3.2. Introducción

4.3.3. Tráiler (transcripción y análisis)

4.3.4. 1971: Cambios estructurales y la Comisión de Censura

4.3.5 Del guión inicial a la estructura fílmica

4.3.6. El género

4.3.7. La enunciación

4.3.8. Análisis

4.3.8.1. Cuerpo y espectáculo

4.3.8.2. El punto de vista

4.3.8.3. Signo y el valor de la llave

4.3.8.4. Insertos de realidad y la ficción

4.4 Conclusión

Terminábamos la tercera parte con las primeras premisas de las formas de la telerrealidad vistas en *1, 2, 3... al escondite inglés*. Pasamos de Iván Zulueta, a Agustín Navarro, un director que realiza una de las aportaciones más interesantes de la construcción televisiva dentro de un relato fílmico. El primer objetivo será examinar la figura televisiva de Agustín Navarro a través del visionado de sus espacios televisivos más notorios. Después del visionado de sus aportaciones televisivas, que vienen a reconocer la presencia no solo capital sino constructiva de la televisión en el imaginario social de la sociedad, concluimos que el relato fílmico embebe de las propias referencias y alusiones televisivas de Navarro, un director que inserta tanto la gramática como la sintaxis televisiva en su filmografía como cineasta. Esa será, por tanto, nuestra primera parada: ver reflejada su pasión por la presencia e influencia del aparato televisivo en la conformación de una nueva mirada social.

Después subrayaremos el cambio que introduce en el relato fílmico respecto al televisivo. La versión cinematográfica de *La casa de los Martínez* ya no es un programa televisivo en blanco y negro sino gracias al mayor acomodo técnico del color que produce el cinematógrafo, asistimos a un viraje hacia la telerrealidad. A partir de los 70, el tráiler cinematográfico viene a formalizar un nuevo enunciado sobre las películas, de la misma forma que el dossier de prensa alcanza su gloria a partir de los 90 (*Kika* será uno de los ejemplos más notorios) y el teaser, el spot o el mismo tráiler comenzarán a crear nuevas dialécticas (como en *REC*) en torno a la creación y promoción de enunciados.

La casa de los Martínez, tal y como veremos, no fue del gusto de la Comisión de Censura debido “a sus intenciones comerciales. Sin duda, estamos ante una operación de sumo interés académico para referirse a la rica construcción televisiva en el cine español. Para ello, ha sido clave el estudio de la obra de Navarro tanto en la televisión como en el cine.

4.1. Agustín Navarro: un hombre de televisión

Agustín Navarro tuvo una fructífera carrera televisiva y llegó a dirigir programas como *Luz verde* (años 60); *Nuevas gentes* (años 60); *Los Libros* (años 70); *Grandes Músicos* (años 70, 80 y 90); *Cuentos y leyendas* (años 70) o *El carro de la farsa* (años 80). Su trayectoria se asienta, por tanto, en diferentes décadas que reflejan tanto la evolución del medio como la del país, llegando a movilizar una sugerente operación en clave nostálgica y reflexiva. Esta sería la conclusión principal después de visionar su trabajo. Operación que traslada, como veremos, al texto fílmico (*La casa de los Martínez*).

La operación de nostalgia y reflexividad de la contemporaneidad están presentes en muchas de los enunciados de los textos televisivos, que hablan de las imágenes inmatriciales enfrentadas a imágenes que construyen un nuevo imaginario. En ese sentido son muchos los ejemplos que movilizan parte de la presencia de un legado que se inserta en un discurso renovado que reivindica la naturaleza de su estatus, algo

ambiguo y difuso. Un caso paradigmático (y ni mucho menos único) son los programas temáticos de *Luz verde*, presentado por Natalia Figueroa¹³⁰, así como el espacio que rememoraba el pasado de TVE (Agustín Navarro fue el encargado de sendos espacios que rememoraron el vigésimo aniversario durante la Transición). El espacio dedicado a los ídolos es un caso interesante: en plena efervescencia del pop y del yé-yé claudica ante ídolos retirados¹³¹. Entrevista a un torero (Dominguín); Lily Álvarez (extenista y escritora), Paco Goyoaga (jinete) o un ciclista (Bahamontes). La contemporaneidad es una operación de resistencia: reflejo a su vez de las tensiones ocasionadas entre una mirada del pasado (la valoración, exaltación y ensimismamiento del valor pictórico y plástico que han conseguido permanecer en nuestros días) y el valor efervescente de las modas.

A través de una mirada intergeneracional, los textos televisivos de Agustín Navarro aglutinan una querencia por el pasado y una mirada unificadora y expansiva sobre el futuro. Es, a través de la familia, por tanto, donde se formaliza y se canaliza (o se retrata el éxito profesional). Los guiños son constantes y ricos, a menudo a través de los hijos de las personalidades retratadas. El director, por tanto, delega en ellos la representación de su legado¹³².



Figuras. Regino Sáenz de La Maza a la izquierda en su casa, en *Grandes Músicos*. A la derecha, su nieto. Fotos: archivos de RTVE.

En ese sentido, el espacio conmemorativo del vigésimo aniversario de la televisión pública sigue esa estela. Asistimos a los primeros ensayos y pruebas de las emisiones de la televisión española¹³³ y vemos cómo Laura Valenzuela nos presenta a su hija, como

¹³⁰ En otro de orden de cosa, resulta curioso la comunicación no verbal de la presentadora, con los brazos cerrados, en una actitud que resiste al cambio o a la apertura.

¹³¹ Natalia Figueroa les pregunta si “¿Cualquier tiempo pasado fue mejor?”. Además, asistimos a una conversación privada de Bahamonte por teléfono: “Llama en unos minutos que estoy con la televisión. En el texto fílmico, se alude a la frontera entre lo privado y a lo público. El programa relaciona los ídolos con la uniformidad: “Estamos en una sociedad de masas, todos vivimos igual y nos divertimos de la misma manera...”. Esa misma sensación se desprende del concurso juvenil de *La casa de los Martínez*: música pop uniforme, enunciada por una disforia. Los ídolos, según el programa, son jóvenes que triunfan y han conocido las mieles del éxito. Jóvenes que, en todo caso, están ausentes en el programa. En otro programa dedicado a los “exámenes” vemos a los jóvenes bailando en su casa particular. Natalia señala que están en la casa de una joven (la entrevista es anecdótica; básicamente les vemos bailar).

¹³² Es el caso, por ejemplo, del programa sobre Regino Sáenz de La Maza. *Grandes Músicos*. (signatura: 4X0757).

¹³³ Miguel Mihura: para los que aborrecen las aglomeraciones está bien. Vemos a los pioneros de TVE. Resaltan la idea de que de algo tan limitado naciera un medio de comunicación nacional. “Fueron años entrañables”, sugieren. Fue en 1964 cuando se inauguró la inauguración de Prado del Rey: 60.000 m2 de instalaciones. Laura Valenzuela advierte de que “ahora se hacen grandes producciones (...) Poco a poco

futura cara de la televisión. La mirada positiva a la televisión comienza con una frase de Miguel Mihura: “La televisión está bien para los que aborrecen las aglomeraciones”. Acto seguido se homenajea a sus pioneros y se presenta como “extensión de la cultura”.



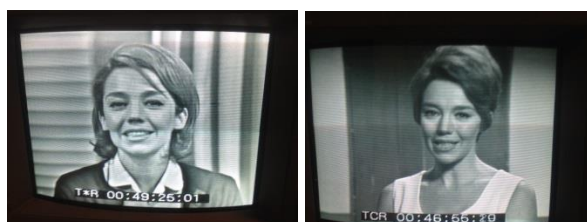
Figuras. José Bódalo, desde un estadio de fútbol, y tras asistir a las reposiciones de algunas series históricas dramáticas, añade que “ha sido una extensión de la cultura”.

Agustín Navarro rememora los programas más relevantes y subraya irónicamente las operaciones de realización que distorsionan la propia lectura de la imagen. Veamos:



Figuras. El zoom de Valerio Lazarov es objeto de lectura irónica. El guión original *La casa de los Martínez* preveía la participación de Lazarov, exigiendo más zooms.

La casa de los Martínez, su versión televisiva, acababa con una conclusión-moraleja sobre supuestos temas cotidianos, confiando su suerte a un comportamiento ético de la televisión. La serie dramatizada de una familia que vive sus conflictos deriva, entonces, en una mirada de Carmen Martínez que apela directamente al espectador.



Figuras. El discurso narrativo es la expresión de una manifestación del discurso manifestado según Eco (1996:45). Esa misma expresión se manifiesta en una tentativa de subrayar las bondades¹³⁴ y proferir una imagen constructiva de la televisión. Habla sobre las dificultades de la convivencia, mirando a la cámara (fotograma 1) o que hay que comportarse bien siempre. “Hemos recibido cartas pidiendo la llave de la casa. Les

fue llegando a todos los rincones del país (...) en 1966 entran Mundovisión (...) El locutor se hizo periodista”.

¹³⁴ La conclusión del programa dedicado a las chicas de 1968 (Luz verde) incide en que las chicas ante todo son buenas.

esperamos el próximo viernes, hasta entonces (fotograma 2)”. Fotos: Archivos de RTVE.

La mirada antropológica de Agustín Navarro consiste en un enfoque asintomático del otro: “Una tentativa nunca terminada de reducir la distancia entre el yo y de reconocer la indispensable distinción”, (Piault, 2002:168). La inclusión de la antropología no es casual. De hecho, el director murciano tuvo una especial predilección por esa disciplina en la serie dramática “Cuentos y leyendas” (El crimen del indio). Se trata de una obra dramática basada en una hacienda brasileña que acoge a un indio bajo la tutela de un antropólogo que confía en su bondad mientras el resto ya piensa en catequizarlo o cristianizarlo: “A ojos de Dios todos somos iguales; Dios, no nota las diferencias (...)”. Se trata de un eslabón entre la pura animalidad y la alta condición humana, según el científico. Debe distinguir entre el bien y el mal.



Figuras. En el primer fotograma, el indio (a la izq.) junto al hacendado. En el segundo, vemos al antropólogo. La dueña de la hacienda, junto a la joven traída de la selva, asustada ante la imagen del indio. En el último fotograma, el indio, arrinconado y vilipendiado en un intento de representar una “aculturación de la cotidianidad” (Piault, 2002:148). Fotos: archivo de RTVE.

La casa de los Martínez, en su versión televisiva, insiste en no suspender la credulidad sino readecuar la mirada del espectador en un campo que empieza a difuminarse: la ficción dramatizada y la dramatización de lo real. La apelación directa al espectador es el punto de esa tensión que desemboca en flujo¹³⁵.



Figuras. Reportaje sobre la Escuela Oficial de Cine (19/03/1967) en *Luz verde*. El programa comienza directamente con un rodaje de los alumnos de la EOC: vemos cómo el director dice “corta” una y otra vez mientras el espectador sigue alumbrando el proceso de rodaje: un flujo que no cesa, y que interrumpe la presentadora Natalia Figueroa para hablar sobre el porvenir del instituto, que regeneraría el propio cine español. Entrevista a José Luis Borau, profesor de la EOC. Afirma que dicha escuela

¹³⁵ *La casa de los Martínez* viene a decir algo así como “nosotros como familia española y modelo actuamos así. Actúen así ustedes”. Acto seguido ellos, los personajes siguen vivos, debatiendo o charlando entre ellos después de que Carmen Martínez se haya despedido del espectador aunque ya no les escuchamos. La conversación continúa una vez que aparece sobreimpresionado el final (“FIN”).

supone la única posibilidad para la gente joven: “La gente joven es la única esperanza para el cine español” (mira a la cámara). Fotos: archivo de RTVE.

El texto fílmico, además, embebe de una serie de guiños¹³⁶ y (auto)citas que se prolongan durante la carrera televisiva de Agustín Navarro, que sitúa su filme en valores de permanencia y cambio. La estabilidad de los edificios señoriales es un recurso recurrente: configura una estabilización de la mirada en el reconocimiento de lo perdurable y lo estable. La arquitectura es la huella en la que se sujeta la mirada y crea una imagen-movimiento (Deleuze, 1991) que desconfiaba del presente y se inserta en un signo de la perdurabilidad. Tal y como sucede en *La casa de Los Martínez*, el realizador dinamiza las imágenes de permanencia con el dinamismo de una mirada que guía y moviliza las imágenes señoriales de Madrid¹³⁷.



Figuras. Reportaje sobre la Escuela Oficial de Cine en *Luz verde* (las dos primeras imágenes). Realiza una panorámica del palacio, que ahora es la sede de EOC. Advierten de que el edificio se ha quedado pequeño y auguran un plató espectacular. El tercer fotograma pertenece al texto fílmico. Fotos: archivo de RTVE.

Agustín Navarro coincide con Iván Zulueta, televisivamente hablando, con la utilización de un recurso visual que consiste en apelar directamente al espectador modelo.



Figuras. De izquierda a derecha, Natalia Figueroa en *Luz verde* y la imagen ya analizada de *Último grito*. Foto: archivos de RTVE.

¹³⁶ Durante sus intervenciones televisivas, Agustín Navarro va recorriendo itinerarios que después citará o representará en *La casa de los Martínez*, como la escena del guarda en el Retiro madrileño. La presentadora habla de las miles de formas de pasar un domingo por la tarde: las parejas de novios juran amor eterno cuando viene el guarda; otra forma de ocio sería el cine. El guión del filme dice: “Dentro de unas horas cientos de pantallas como esta se poblarán de rudos vaqueros, de apuestas detectives, mujeres frágiles y hermosas que transpiran champán francés”.

¹³⁷ En el programa dedicado a Federico Moreno Torroba (Grandes músicos, signatura 4CC4729), la cámara recorre Madrid en coche, recreándose (*La casa de los Martínez*, recorre la capital en autobús). El programa incide en que el artista nació en la calle de la Montera, cerca de la Puerta de sol.

En el homenaje del vigésimo aniversario de TVE sobresalen tanto la querencia por el drama como la intensificación de la dramatización de los programas emitidos por el medio televisivo, que revive en clave institucional y emotivo su papel durante los años claves de la transición. El primer episodio de la serie rememora aquellas series dramáticas que prestigiaron a la televisión (*Doce hombres sin piedad; Cyrano de Bergerac; Don Juan Tenorio, Crónicas de un pueblo; El pícaro; Este señor de negro; Historias para no dormir* o las series de producción ajena: *Canon, Marcus Welby; Colombo, Ironside; Mac Millan y su esposa*). Los dibujos animados (es el caso de Heidi) no son meramente dibujos sino caracterizaciones de los personajes de los dibujos animados (también vemos imágenes de *Vicky El Vikingo; La pantera rosa*). El programa reúne a una serie de personalidades del deporte que lanzan un mensaje claro y positivo del valor de la televisión:

José Luis Iribar (portero): Ha servido para que el futbolista sea más conocido.

José Durán (boxeo): Gracias a TVE tiene en videocasete su combate más crucial.

Bahamontes: La televisión ha sido muy importante para el reconocimiento del deporte.

Manolo Santana: La televisión ha ayudado muchísimo a la popularidad del tenis.

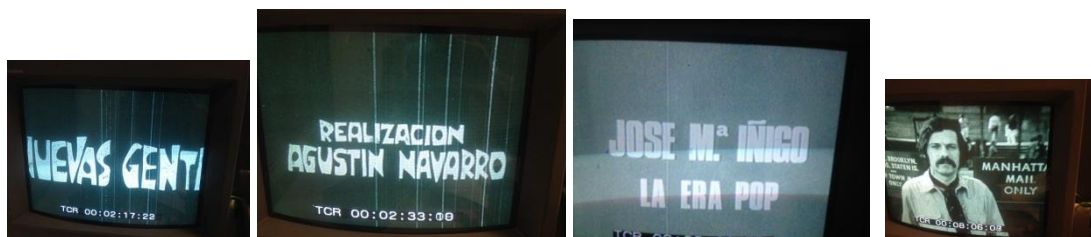
Paco Fernández Ochoa: El auge del deporte se debe a la televisión.

Ángel Nieto Para las motos, la televisión ha sido beneficiosa.

El programa aniversario, ideado y dirigido por Agustín Navarro, deja entrever dos itinerarios que concluyen tanto en la carrera televisiva como en el texto fílmico: por un lado, prioriza un género televisivo (las series dramáticas, principalmente) y unido a ella una concepción de la televisión como constructo que dialoga y populariza la Historia y la alta cultura para un público generalista. Es notable el subrayado que hace del siglo XIX y su relación con TVE. Viene a decir que las series dramáticas históricas tienen cabida en la televisión por su refinamiento y por el interés de las costumbres de la época y subraya la subestimación de los programas musicales como Eurovisión (“Quiniela musical que cada años atrae la atención de millones de espectadores”), así como la reprobación del playback. Unos programas salen reforzados a través del desmantelamiento de otros: la música clásica, por ejemplo, tiene una posición privilegiada, así como los documentales en profundidad, no ocurre lo mismo *con Galas de sábado* o Eurovisión, pese a que Massiel se dirige con familiaridad a las cámaras de TVE. El citado programa alude a la existencia de rombos en términos de audacia (los “rombos” nacieron el 1 de mayo de 1963) y recurre a Camilo José Cela: Hemos vivido en una especie de régimen de internado de padres jesuitas¹³⁸. La emisión concluye con un enunciado que torna sobre la transición política y social: “Hemos ido al compás del

¹³⁸ Y tanto la televisión como el cine han servido, como nos viene a decir Agustín Navarro para significarse como mecanismos que subrayan al imaginario romántico y sexual. No nos olvidemos de la frase de Alfredo Amestoy en el texto fílmico: “Hemos estado tanto tiempo viendo películas sin beso que ahora ya no sabemos besar a nuestra mujer. ¡Así no se besa señor Martínez!”.

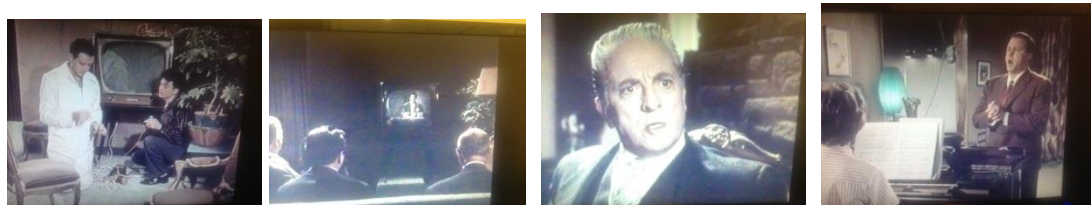
país”; “La televisión es un continuo reto. Difícil pero apasionante”. El mensaje del Rey Juan Carlos incide en ese aspecto: “Han sido 20 años de TVE, y de España”.



Figuras. José María Íñigo. *Nuevas gentes* (1969) nació de una idea de Natalia Figueroa. Presentan a José María Íñigo como el más popular de los disc jockey en España en 1969. “Recibe 2000 cartas a la semana. Es casi como una institución”. Miguel Ríos le agradece que haya traído la influencia de la música anglosajona¹³⁹. Fotos: archivos de RTVE.

4.2. Agustín Navarro en el cine

Agustín Navarro fue incentivando operaciones sincrónicas y sintácticas de la televisión en el mundo del cine, que veremos a continuación. En *El cerro de los locos* (1959), una comedia sobre una serie de buscavidas, pícaros y jóvenes ociosos que proyectan sus sueños en La casa de Campo de Madrid, la extrañeza del aparato televisivo crea una serie de intervenciones sobre su naturaleza técnica. Nos enfrentamos, por tanto, a una operación de sintaxis de un aparato televisivo aún poco popular, que sirve para “hacerse ver”. Veamos:



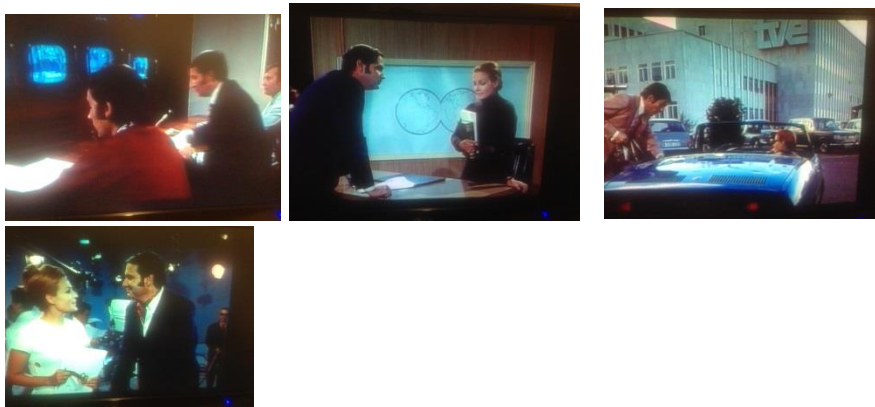
Figuras. La operación es tan sencilla como imposible. Un inventor (Antonio Ozores) idea destripar el aparato televisivo¹⁴⁰ para que el famoso tenor Raúl Vidal (tercer fotograma) no se escuche a sí mismo a través del aparato televisivo de su casa sino a una joven promesa de la lírica (fotograma 4), que canta en directo desde el salón, por lo que el reputado artista observa el engaño con sorpresa e indignación. “Ha habido momentos desincronizados”, dice el tenor. “Yo no he visto nada”, dicen. Habrán sido fallos técnicos de TVE, aducen. Por momentos vemos la pantalla, pero no escuchamos su fuente sonora. Apaga la televisión y seguimos escuchando la voz del tenor. Observa la imagen tapándose las orejas. El joven tenor prosigue con su búsqueda de una

¹³⁹ Actúan Los buenos en *El gran musical* (Cadena Ser). “Dicen que soy fotogénico. En menos de 4 meses ha hecho 3 películas”, subraya José María Íñigo.

¹⁴⁰ Lamentan que tienen que sintonizar la televisión para poder verle en España. TVE ha realizado un cortometraje en exclusiva. Hablan del impacto de los cambios tecnológicos en la vida.

oportunidad y suplanta a uno de los figurantes en una obra. El famoso, presente, reconoce la voz del joven tenor en el palco de la ópera.

Enseñar a un sinvergüenza (1970) cuenta el idilio entre una joven guía turística, de moral recta y presentadora de un programa de televisión centrado en la divulgación de la cultura general y un joven más descentrado.



Figuras. Al albur del comienzo de 1970¹⁴¹, nacen en España películas que intentan ensamblar el deseo de una representación de la liberación sexual y de la castidad a través de antagonismos extremos o paródicos.

Enseñar a un sinvergüenza (1970) mantiene ciertas similitudes con *La casa de Los Martínez* en cuanto al subrayado del turismo¹⁴² que vehicula por una representación de lo inmaterial (patrimonio arquitectónico) con agentes más efervescentes como la música, la moda o los medios de comunicación nuevos como la televisión. En ese sentido, el ensamblaje de tópicos gordianos como el turismo son presentados como un nuevo reto dificultado por la tensión entre la vida privada y la pública¹⁴³. Por tanto, *La casa de los Martínez* no es sino una culminación del deseo de reflejar el deslizamiento de unos cuerpos que no son ni actores ni personajes sino productos asediados y contratados por una serie de marcas publicitarias y contratos de televisión que les obligan a deslizarse en un territorio de extrañamiento: sin dejar de ser actores, sin acabar de ser personajes.

¹⁴¹ El caso más prodigioso sería la de *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández, uno de los grandes éxitos de la década de los 70. Carlos Losilla (*Antología crítica del cine español*, 1999:682) lo califica como un ejemplo de “asimilación y eclecticismo para la vulgarización de la modernidad imperante de la época”.

¹⁴² Sin duda, una de las obsesiones del director. Ya en 1955, rodó *Lanzarote* (1955). Aranzubia (2007:253) constata “las anodinas maneras del documental turístico al uso con el agravante de que su escaso metraje (poco más de cinco minutos) le obliga a condensar en unos cuantos planos todas las vistas emblemáticas de la volcánica isla”.

¹⁴³ Josetxo Cerdán (1999:494) visualiza en *La vida privada de fulano de tal* (1960), en un artículo publicado en la *Antología crítica del cine español* que “La vida del hombre medio español de comienzos de los años 60 invadía todos los espacios posibles de su existencia convirtiéndose en un remedio o sustituto de su vida pública (...) La *res publica* no existe en la España de Franco, al menos, no para un fulano como Miguel). Además, observa que es la “mujermetomentodo”, “recurso sainetero y revisteril”, el epicentro de la mirada.

La revisión de la filmografía de Agustín Navarro nos permite crear un puente insólito entre *Enseñar a un sinvergüenza* y *La casa de los Martínez* a través de un futuro reencuentro. La frase es llamativa: “Rosana, la esperamos en mi casa de *La casa de los Martínez*”.

4.3. La casa de los Martínez: hacia la arqueología de la telerrealidad

4.3.1. Sinopsis

La serie de televisión homónima *La casa de los Martínez* pasa de la pequeña a la gran pantalla. Los conocidos como “la familia más simpática de la televisión” nos muestran su vida diaria a través de resúmenes sobre sus pequeños logros y preocupaciones derivadas de su fama. Además de los personajes ya conocidos, aparecen sujetos célebres de la época, invitados todos del programa televisivo de referencia.

4.3.2. La casa de los Martínez: entre el cine y la televisión

La casa de los Martínez es un filme que nace directamente gracias al furor televisivo que causó el programa homónimo que combinaba entrevistas (género informativo) y ficción. Su paso por TVE le granjeó muchísima popularidad entre la audiencia, fascinada por la representación de una familia española que entrevistaba a famosos y entregaban las esperadísimas llaves de su casa. El director Agustín Navarro comienza el relato a ritmo de *Black is black* (1966, Los Bravos), al igual que lo hiciera el programa, cogiendo pulso a la expectación de los espectadores: vecinos que avisan que está a punto de comenzar el citado programa televisivo. También asistimos al encuentro entre una señora (Conchita Velasco) y su criada (Josele Román). Ambas se ponen de acuerdo para ver el espacio que todo el mundo parece ver y apreciar. Por algo son, como se repite en numerosas ocasiones, la familia más simpática de España. Entre los espectadores aparece Toni Leblanc, que presenta a sus ocho vástagos (sus hijos en la vida real). Todos esperan el inicio de su programa favorito.

Carmen, la protagonista del relato, se dirige a los espectadores en tono cómplice y de afecto en su espacio semanal de media hora. Está rodeada de un equipo televisivo que graba minuciosamente su presentación. Acto seguido volvemos a ver las antenas y los tejados donde se propaga la señal televisiva para ver, entre otras cosas, el citado programa entre los títulos de crédito. Enrique, esposo de Carmen, es el primero en pronunciarse como un personaje descolocado y nervioso ante su posición en el programa televisivo. Se definen como una familia normal, pese a que el espacio en el que viven es el mismo lugar donde graban el programa. Un hábitat, por tanto, único; ligado tanto al espacio público como al privado. No es de extrañar que Enrique no encuentre ni sus camisetas ante los cambios del inmobiliario durante las grabaciones. En ese sentido, su deseo de tener espacio propio y diferenciado sigue firme (“¿No te han dicho cómo debo ir vestido?”), así como su deseo de respirar, “tener alegrías propias” y

el deseo de vivir en una casa normal. El director del espacio televisivo corta la grabación y anuncia nuevas órdenes. Su comunicación no será demasiado fluida, particularmente con el señor Martínez.

La que no parece muy corriente es la madre de Carmen y la suegra de Enrique, la que fuera la conocida actriz Olga Pompeyo, que ha escrito un libro de memorias titulado “Erotísima”, razón suficiente para que sus amigas comenten el *polémico* contenido mientras disertan sobre lo divino y humano y sobre el término “españolear”¹⁴⁴. De hecho, ese mismo concepto (españolear) sobrevuela sobre la película, resaltando la necesidad de acercarse a una idea de una Europa más sofisticada. El filme, por tanto, realiza dos operaciones que resaltan el aperturismo de España ante sus nuevos retos: las alusiones al turismo, la equiparación con la sofisticación europea y la encrucijada de la censura, con continuos guiños al respecto.

El aeropuerto se convierte en la metáfora de una España desarrollista y la expectación recorre a la llegada de la actriz Anita Roberts, rodeada de periodistas y de Pepe (Pepe Rubianes), hermano de Carmen, que se convierte en un perfecto anfitrión. El periodista aprovecha la ocasión para subrayar el carácter del enunciado: la reciprocidad y simultaneidad del acto de bienvenida (“España está con usted”).

En otro escenario de la capital asistimos a una serie de actuaciones musicales de unos jóvenes que vienen a ser los candidatos de un concurso que selecciona al mejor grupo juvenil. Entre los concursantes concurren los dos hijos menores de Los Martínez. Uno de los presentadores es Torrebruno, estrella de TVE (presentaba *Hoy también es fiesta* durante 1970 y 1971) pese a que tendrá que ceder su lugar a Miguel de los Santos, que prosigue con la presentación. No parece que vayan a ser el grupo ganador (la distorsión del sonido y las imágenes del parque de atracciones dicen todo lo contrario) ante el público enfervorecido. De esa insólita manera, conocemos a los protagonistas juveniles de la casa, ya que el protagonismo absoluto es para los señores Martínez.

Las personas que rodean a Los Martínez en el programa televisivo homónimo siguen otra senda. Por un lado, tenemos a Rafaela Aparicio (cocinera en el citado programa), que ejerce de organizadora, junto a Florinda Chico (criada), de un congreso de asistentes del hogar. En el programa televisivo cedieron el testigo a las gemelas Teresa y Fernanda Hurtado, que intervienen de forma anecdótica en el filme: son el pretexto para un tipo de presentación en torno a la confusión que produce la semejanza entre idénticos. Acompañadas de otros dos hermanos gemelos vestidos de marine de infantería protagonizan una serie de accidentados altercados más cercanos al sketch televisivo.

Mientras, Pepe, acompañado de su inseparable cámara fotográfica, recorre junto a la estrella invitada Anita Roberts los destinos turísticos más remarcables de la capital. El que sigue encerrado en su propio personaje es Enrique, que ha sido propuesto para ser

¹⁴⁴ En 1969 Jaime Jesús Balcázar dirigió *Españolear*.

gerente de una nueva tienda de Briñis y compañía. Su jefe cree que sería hartamente provechoso para la compañía la promoción de los productos en su programa¹⁴⁵.

No le hace falta delimitar su campo de actuación. Dentro de su hogar, centro de la grabación televisiva, Enrique Martínez confunde ambos espacios difusos: lo íntimo y lo público y dentro de esa anormalidad, se pregunta si “esas palabras son tuyas o pertenecen al próximo programa?”.

El director, identificado tan solo por ese sobrenombre, advierte a los Martínez de que sus personajes deben ir avanzando hacia una sofisticación de corte europeo, que resulte más moderno y fino. Sin fingir, pero manteniendo una tentativa de fantasía, que resume con una frase sobre la naturalidad (“Una pantalla de televisión es como unos rayos X”). El director, de hecho, asume su condición de poder y reta al sr. Martínez a intentar ser libre y actuar fuera de su mandato simbolizado en el contrato: los intentos de emancipación del personaje principal caen en saco roto, al ser consciente de que su vida, dentro de los límites establecidos por la participación televisiva, no le pertenece (“¿va a permitirle que hable con mis propias palabras o eso que tengo que aprender escrito por Usted?”).

Del término “españolizar” hemos pasado a “seamos europeos”. Así, acompañados por la actriz sueca, Pepe y el mismísimo director, acuden junto a los señores Martínez al Corral de la Morería¹⁴⁶ donde sigue la trifulca entre el director y Enrique Martínez. El director es claro: si no cumplen el contrato, ninguna pertenencia se quedaría en sus manos. “Usted y su familia decían aquello que yo quería que dijeran”, le espeta el director. Carmen Martínez, en cambio, ha asumido su nuevo rol de europeo relativizando el enfado de su marido con la compañía del alcohol.

Un año antes de *La cabina* (1972), de Antonio Mercero, la cabina se convierte en un lugar de encuentros casuales y absurdos (realizado por la lectura de noticias surrealistas en la prensa). El cantante Mochi es uno de los personajes que saludan a las dos asistentas del hogar, organizadoras a su vez de un congreso aún más disparatado. Otro espacio como el supermercado se convierte en un quebradero de cabeza para la señora Martínez, que se ve rodeada de espontáneas seguidoras que le atosigan con continuas preguntas y requerimientos relacionados con el programa televisivo: “¿Se llama Carmen de verdad?”; “¿Qué ha comprado? ¿Lleva la llave de *La casa de los Martínez*? Interviene el manager del supermercado y les dicen que procedan con su encuentro.

No es la única ocasión donde el público emite su opinión sobre los acontecimientos cercanos. Unos espontáneos advierten de que el libro de memorias *Erotísima*, de Olga Pompeyo, debería estar prohibido. “Para que luego hablen de censura”. La operación de

¹⁴⁵ “Hemos pensado que sería muy interesante aprovechar su popularidad en tv. Podríamos llegar a un acuerdo para ver la forma en que Los Martínez promocionaran los productos Briñis y Compañía”.

¹⁴⁶ “Ella está en España y España está con ella” (en referencia a la actriz sueca).

censura¹⁴⁷ será continua y Olga Pompeyo recibirá una serie de llamadas que le exigen que la próxima edición no recoja ese o aquel episodio.

La música (la famosa canción *Porompompero*, de Manolo Escobar) impide escuchar la conversación entre los Martínez y Manolo Escobar y su mujer, de origen alemán. De hecho, es uno de los pocos datos que nos permiten escuchar. Los Martínez, considerados la familia modelo y la familia más simpática de España, les felicitan por ser “un matrimonio modelo” antes de entregarles su famosa llave.

Mientras personajes célebres (Pedro Chicote; Mary Santpere...) intentan que Olga Pompeyo les conceda su deseo de que en la próxima edición eliminen el episodio incómodo, un autor literario desconocido (llamado “el autor”) prolifera perlas sobre un supuesto ensayo dramático del teatro del absurdo. Enrique le advierte a Anita Roberts de que la televisión es un mundo de locos. Pilar, hermana y parte de la familia, que enseña su uniforme recién estrenado, se enfrenta al director del programa televisivo. Pilar le reprocha que le faltan vivencias: “¿Por qué no entra en una cárcel? Eso da suerte actualmente. El director, fiel a sus principios morales, responde que no quiere “saber nada de los Martínez en cuanto a su vida particular se refiere”. Solo les pide una gran dosis de fantasía para que crean en su felicidad.

Enrique Martínez argumenta que su vida se ha convertido en una interminable gacetilla de publicidad y el director le recuerda que “todos somos impactos de la publicidad” y que su valor como producto publicitario está supeditado a su proyección en la televisión. La que está encantada de que se hable de ella es la actriz Sara Montiel, que le reprocha a Olga Pompeyo que no haya contado nada de ella.

Tras varias llamadas de personajes célebres, el director emplaza a los Martínez a atender a aquellos que poseen la llave de *La casa de los Martínez* en una fiesta donde se “ha movilizad todo Madrid”. Es lógico, que en un saque de honor en el mismísimo Santiago Bernabéu, el locutor Matías Prats, prosiga con la definición de un enunciado que se repite: la simpatía de “esta familia española y entrañable”.

La actuación de Marisa Medina da paso a la resolución del concurso de juveniles que gana el grupo Realidad. No ha habido suerte, pues, para los Martínez. Kike, el hijo mayor, en un arrebato de pena se marcha y la preocupación de sus padres aumenta tras presenciar en la televisión una noticia de una redada en una sala de baile habilitado para menores. Apagan la televisión y encomiendan la búsqueda a Pepe.

Enrique reconoce que la televisión les quiso hacer más amables y sofisticados, mientras su esposa insiste en que es un trabajo como otro cualquiera. La solución parece sencilla: una huía al pueblo (Pedro Bernardo, Ávila) para “sentir que somos nosotros mismos”. Sin embargo, el paz y el idílico silencio les dura poco tiempo tras una apoteósica

¹⁴⁷ El mismo Enrique Martínez afirma que el libro no cumpliría La Ley de Prensa. De hecho, como veremos, hay más operaciones de censura, como el sketch del guardia en el Parque del Retiro de Madrid en el que censura y recrimina a los amantes sus manifestaciones de amor.

bienvenida de todo el pueblo que sale a la calle. El alcalde, cómo no, repite el eslogan: la familia más simpática de España.

Uno de los personajes del pueblo, la tía Julia, tras resumir sus programas televisivos favoritos (*Cesta y puntos; Por tierra mar y aire; Estudio 1*) les pide un aparato de televisión.

A la vuelta a su casa-plató, Carmen resume sus vacaciones y relata cómo la popularidad de los Martínez rompió por unos días la paz de ese bello pueblo. Carmen viene a resumir y relatar desde su espacio televisivo cómo han ido evolucionando y resolviendo sus problemas: el congreso de amas de casa; el regreso de Anita Roberts a Suecia... y comenta lo que ve.

Parece inevitable desprenderse de la condición de famosos en un territorio donde fama y turismo se entremezclan. La prueba de ello es la labor de Pilar, guía turística en Toledo. Sus clientes quieren hablar de la televisión y cómo no, de su participación en dicho programa.

Carmen sigue comentando en su papel de observadora y narradora la resolución de los episodios enunciados en el filme, como la doble boda de Fernanda y Teresa. Sus hijos, mientras, preparan las fotografías de su próximo disco y con la cámara a la vista, una nueva confidencia: un posible retoño para la familia.

Para rematar la faena, el nuevo director (Alfredo Amestoy) le recrimina a Enrique que así no se besa a su mujer. “Hemos estado tanto tiempo viendo películas sin beso que cómo va a saber este país besar como dios manda”. Acto seguido besa a su mujer.

4.3.3. Tráiler (transcripción y análisis)

-Qué días, qué días, agobiaditas estamos... (Rafaela Aparicio)



Figuras. Rafaela Aparicio¹⁴⁸ se distancia del arquetipo de criada: es guía turística del congreso de amas de casa y líder del evento.

¹⁴⁸ En la biofilmografía del dvd, editado por Suevia Films (Sogepaq) en homenaje a Florinda Chico, se señala que “la popularidad le llega gracias a la televisión. Pero su papel como entrañable sirvienta en *La casa de los Martínez* será al mismo tiempo una catapulta y una cárcel: a partir de ese momento, las ofertas que le llegan son papeles de criada en esas historias asainetadas y pseudoeróticas de la época del destape”.

-Pero si es la señora Martínez.



Figuras. Gracita Morales reconoce a la señora Martínez en el supermercado.

-Así no se besa, señor Martínez.



Figura. El nuevo director del espacio televisivo. El beso es la manifestación de algo censurado que puede ser manifestado de forma cinematográfica.

-El señor Martínez sí que es cariñoso con su mujer.



Figura. Dos turistas prestan atención a las palabras de la prima Pilar.

-Quiero una señora Martínez muy en línea de la década de los 70.



Figura. El primer director del programa televisivo atiende a Carmen.

-Son Los Martínez.



Figura. Lucero Tena presenta a Los Martínez.

-Yo soy la señorita y veremos juntitas La casa de Los Martínez.



Figura. Conchita Velasco habla con su criada Josele (Josele Román).

Voz en off: Un famoso programa de televisión convertido en una extraordinaria película. *La casa de Los Martínez*. Una familia 1971 a nivel de humor internacional.

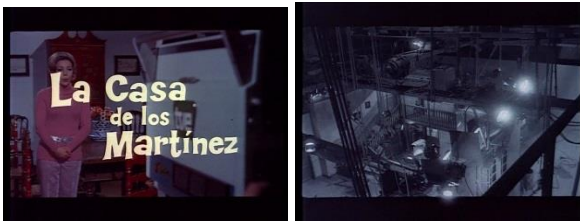


Figura. La casa de Los Martínez y un plano de los estudios.

Me gusta tu pelo. Champú ideal. Corten



Figuras. Carmen y Enrique, y el director.

Voz en off: *La casa de los Martínez*; una cinecomedia donde brilla el humor y se muestra un atractivo desfile de rostros populares. Los nombres más famosos de la canción, del cine y la televisión intervienen en la divertida trama de la película.



Figuras. El espacio de actuación de los personajes de *La casa de los Martínez*, junto a la actuación de Marisa Medina y la fiesta de los famosos portadores de la famosa llave que otorgaba el programa televisivo.

Aquí están los Martínez en una película llena de música y color con el reparto de estrellas más sensacional del cine español.



Figuras. La señora Martínez (Julita Martínez); El señor Martínez (Carlos Muñoz); Mari Carmen Prendes (Olga Pompeyo); Pepe (José Rubio); La prima Pilar (Mari Carmen Yepes); La tía Rafaela (Rafaela Aparicio; Florinda (Florinda Chico); las gemelas (Fernanda y Teresa Hurtado; Quique (Eduardo Couteleng) y Carmencita (Isabel M^a Pérez).

Voz en off: *La casa de los Martínez*, basada en el argumento y los personajes creados en televisión por Romano Villalba. Una producción de Ufesa y Cite, dirigida por Agustín Navarro. Un espectáculo a todo color. A ritmo de las más nuevas melodías. Los escenarios más diversos y atractivos de la mano de sus personajes favoritos. Todas las posibilidades del cine en la más original película.



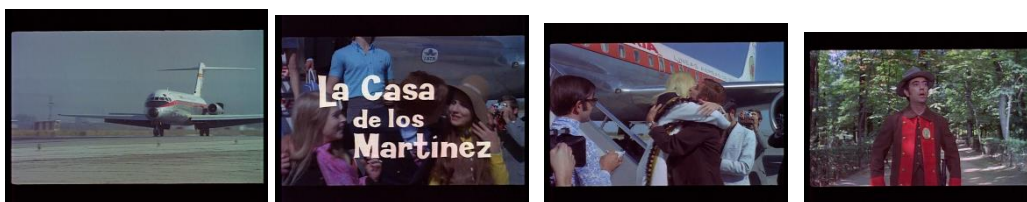
Figuras. Algunos locales, levemente expuestos en el filme.

El congreso de las asistentes del hogar. Aprovechamos el momento coyuntural para un acuerdo bi-la-teral entre señoras y empleadas del hogar (Rafaela Aparicio)



Figuras. Entrada a dicho congreso.

(Voz en off) La casa de los Martínez; una cinecomedia donde el amor enreda, brilla el humor y sus inolvidables y queridos personajes les prometen el rato más divertido de su vida.



Figuras. La llegada al aeropuerto de la actriz sueca Anita Roberts y el guarda del Retiro.

Tu pelo, tus ojos.... (el director)



Un auténtico reparto de estrellas, con la actuación de Manolo Escobar; Gracita Morales; Tony Leblanc; Manolo Gómez Bur; Lucero Tena; Tip, Coll; Alfonso del Real...



Figuras. Manolo Escobar; Gracita Morales; Tony Leblanc; Manolo Gómez Bur; Lucero Tena; Tip, Coll; Alfonso del Real...

Como señalan Vanoye y Goliot-Leté (2008:60), “una película es un producto cultural inscrito en un contexto socio-histórico dado”. Sin llegar a citar o analizar el valor sugestivo de todo tráiler cinematográfico, los autores (1992:132) consideran que el análisis de la retórica de los cortos debe ser “siempre poner de relieve la configuración retórica (o la figura estructurante), el contenido verbal o narrativo y las formas

audiovisuales”. En ese sentido, habría que recalcar que el tráiler, que dura tres minutos, repite o visualiza 17 veces al menos el término “los Martínez”¹⁴⁹. Desde el comienzo, por tanto, la estrategia empleada consiste en buscar una equiparación y prolongación a través de la repetición y la saturación de un producto televisivo reconocido por el público, tanto verbal como visualmente. El término adecuado la asociación por identidad: Los Martínez, fácilmente identificables, son puestos fílmicamente. Los protagonistas originales del equipo televisivo tienen una doble presentación: nombre sobreimpresionado, en comparación con los cameos de otros personajes.

Por otro lado, se insiste en subrayar el elemento contemporáneo de un relato que se inscribe en el tiempo del presente: los años 70. Viene a decir que el producto televisivo anclado en los 60 viene a presentarse en formato de color y en clave internacional, y se distancia por tanto del contenido y la génesis de un producto imbricado en los 60. La maduración no proviene de la evolución de los personajes sino del contexto (los 70) que emerge y arropa a los personajes. En la dinámica del tiempo-presente, el tráiler incide otras 17 veces en los nombres de los participantes en el texto fílmico, que se nos presenta bajo la signatura de novedoso: nuevas melodías; espacios diversos y atractivos y “todas las posibilidades del cine”. El término “espacio” es una forma de distanciamiento de su antónimo (decorado), forma textual proveniente del teatro y de la búsqueda de una sociedad contemporánea que se pone en escena a través de signos¹⁵⁰ como los nombres de los locales.

El término “espacio diverso” tiene más que ver con el espacio del relato y el espacio de la diégesis (Carmona, 2010:191): desde el primer fotograma vemos la incursión del relato en un discurso de la movilidad (autobús; guía turística, sensación de dinamismo) que nos lleva a pensar que los “espacios diversos” se alejan del espacio único televisivo (el decorado). El espacio diegético nos lleva a otras sugerencias de espacialidad (en la película veremos que finalmente los clubes nocturnos no son visitados sino expuestos para significar los peligros de la televisión, que confluyen en espacios físicos concretos).

El tráiler, como señalan, Toledano y Valverde (2007:67), debe ser “claro y estar construida de forma amena, agradable y virtuosa”, además de en caso de las series televisivas, responder a las clásicas cuestiones (qué, dónde, cuándo, quién, por qué y cómo). Por otro lado, la alusión del “programa de televisión” deja entrever un “paisaje simbólico” del audiovisual: una transición natural de la televisión al cine o del televidente al espectador. La operación determina, en cambio, un cambio que nos habla de divergencias y convergencias entre el cine y la televisión. El hecho de brindar la oportunidad de ver una “cincomedia” nos remite directamente a la posibilidad de una legibilidad mayor independiente de las limitaciones de la televisión como aparato doméstico (brillo, sonido...) con todas las disposiciones que ofrece el arte del

¹⁴⁹ La casa de los Martínez (4 veces); los Martínez (2 veces), La casa de los Martínez (5 sobreimpresiones); La señorita o señora Martínez (3 veces); El señor Martínez (3 veces).

¹⁵⁰ Pierce (1931) dividió el signo en tres tipos: índices, iconos y símbolos. Los nombres, como tal, sugieren la presencia y la sugestión de nocturnidad, ocio y diversión.

cinematógrafo: básicamente el arte de la luz que colectiviza una proyección hecha para ser vista colectivamente en una sala. No es casual que el tráiler nos presente a las imágenes de blanco y negro aposentados en la *miscibilidad* de la imagen, donde la banda de imagen de televisión se enfrenta al del cine.

El tráiler revierte a través del término cinecomedia al artificio mayestático que supone una sala de cine donde se intenta dar vida a los personajes televisivos, presentados estratégicamente y siguiendo la lógica de la producción por el personaje que más cobra (Carmen Martínez). La extensa nominalización divide entre “personajes” y “actuaciones” de “estrellas” nos lleva a una lista amplia. Son los nombres o personajes convocados los que priman sobre la trama o el corpus fílmico. Es por tanto el espectador el sujeto que debe verificar y dar sentido a la retahíla de presentaciones ante la sugestión de contemporaneidad.

El tráiler se esmera en apelar a la originalidad al insertar la imagen de un rótulo luminoso que da sentido al tráiler: ver cómo la imagen cinematográfica permite, como advierte Gubern (1994:344), expandir “la luz artificialidad de un aparato”: el cine. La originalidad es precisamente eso: la luz, que se expande y contagia la experiencia cinematográfica, en contraposición de la luz de la pantalla televisiva, que va directamente a los ojos del observador.

4.3.4 1971. Cambios estructurales y la Comisión de Censura

La casa de los Martínez se estrenó en 1971, dos años después de *1, 2, 3... al escondite inglés* (1969) y seis después de *Historias de la televisión* (1965). Conviene acentuar el carácter cronológico para entender los profundos cambios en las políticas cinematográficas españolas, que incluyeron la política de precios (en 1971 y 1972 aumentó considerablemente el precio de las entradas¹⁵¹). Monterde (1993:30) enumera algunos de esos cambios: “La caída de García Escudero significó no solo el fin de su política, sino un auténtico desmantelamiento de las iniciativas en marcha, matando casi por decreto (el que liquidaba la Dirección General de Cinematografía) al NCE e inaugurando la opción absentista encabezada por 1969 por el nuevo ministro de Información y Turismo, el integrista Sánchez Bella”. Asimismo, el autor (1993:29) considera que “la entrada de la década de los 70 fue realmente trágica para una parte del cine español, para aquella que se mostraba más ambiciosa en los terrenos económico y artístico”.

Además, se establecieron otros cambios significativos que vamos a significar brevemente.

¹⁵¹ Según la edición de Cinematografía. Actividad de las salas de proyección. Datos estadísticos. 1970-1971 (Ministerio de Información y Turismo. Secretaría general técnica) existían en 1971 en España Cines 8.364 cines censados; en 1970, 8363. Tampoco hubo grandes cambios en las películas exhibidas: 4007 en 1970; 4025 en 1971.

a) El televisor es un elemento habitual en la mayoría de los hogares españoles desde comienzos de la década de los 1970 (M.A. Pérez, 2003:43).

b) El afianzamiento de la publicidad en la televisión. Prueba de ello sería su papel en *La casa de los Martínez* y la saturación de Eurovisión. “Tv provided the advertisements, tv provided the entertainment material which showed new lifestyle possibilities.” (Ellis, 2000:71). TVE se apuntó un tanto decisivo en 1969 con el establecimiento de gerencia de la publicidad como solución a los cuantiosos problemas que había venido originando la gestión de la publicidad. El año 1970 trajo dos novedades en línea con esta aceptación mayor de la publicidad: TVE, a lo largo del año, redujo el número de spots publicitarios, pasando de 56773 en 1969 a 36108 en 1970. El incremento se había producido para tratar de subsanar los cuantiosos gastos ocasionados por la organización del festival de Eurovisión. (M.A. Pérez, 2003:423).

c) El refuerzo del monopolio de TVE. El 21 de marzo de 1970 se creó una subdirección general de televisión que se hizo cargo del mantenimiento de la red de emisoras y reemisiones. Significaba que TVE pasó a ser propietaria de dicha red, reforzando así su monopolio, según Pérez (2003). Bustamante y Villafañe (1985:252) aseguran que “los inicios de la polémica televisión pública-televisión privada pueden fijarse en España con cierta exactitud hacia finales de 1976, cuando diversas empresas periodísticas solicitan autorización para emitir y comienzan a hacer públicos sus propósitos y argumentos”.

d) Cambios en la dirección de TVE. En 1969 entró Adolfo Suarez González en la dirección general de TVE para sustituir a Jesús Aparicio Bernal (...) a partir de enero de 1970 empezaron a notarse los cambios.

e) Paso de la performance a la cotidianidad (Zielinski, 1999).

f) El papel de la televisión frente al cine. Monterde (1993:19) considera que en su vertiente de agente social, la transformación de la sociedad española de los 70 y 80 debe muy poco al cine, comparada por ejemplo con las repercusiones de otros medios de difusión, como puedan ser la televisión o incluso la prensa. Una reciente publicación viene (*El cine y la transición política en España, 1975-1982*), editado por Manuel Palacio(2011:9), viene a refrendar la idea de que “el cine español de la transición fue capaz de concebir y transmitir al público cinematográfico una nueva forma de ser y de sentir”.

g) A nivel internacional, es destacable la transferencia del directo al diferido en la década de los 60 al 70 y la transformación que ocasionaron las cámaras y grabadoras de sonido más ligeros¹⁵².

¹⁵² Sánchez Noriega (2002:618) en *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* destaca que en la década de los años 60 la televisión alcanza la mayoría de edad y que la generalización de los magnetoscopios en los años 70 contribuye a la preparación cuidada de la programación –en las cadenas norteamericanas los espacios en directo caen al 14% en 1970.

h) Incertidumbre de los grandes estudios: pérdidas y reajustes. Los grandes estudios tuvieron sonoras pérdidas. La asistencia a las salas alcanzó su nivel más bajo en 1971 con casi 800 millones.

i) En lo que al contexto español se refiere, comienza un mayor compromiso con la espectacularización de lo real a comienzos de los 70¹⁵³.

j) Transición de un cine de pulsión escópica y montaje rápido y una estética de la abreviación a comienzos de los 70¹⁵⁴. El año que comienza la andadura televisiva de *La casa de los Martínez* (1966-1970) producciones emblemáticas como *Cathy come Home*, de la BBC nos avisan de que la televisión puede generar grupos de presión y que el concepto de la telerrealidad¹⁵⁵ empieza a moldearse en la televisión internacional. El texto fílmico analizado, de hecho, se inscribe en un territorio de encrucijada donde los personajes cinematográficos se sienten coaccionados por la pulsión escópica de sentirse mirados no en el mismo acto de la mirada, sino en la dilatación del acto de “ser visto”. Una dilatación el acto cotidiano de verse y representarse que va más allá del reconocimiento o la fama (el hecho de que les reconozcan fuera del espacio de trabajo).

La televisión se convierte en el texto fílmico en un referente simbólico sobre la aglomeración de peligros del mundo moderno (inestabilidad, droga...). Y en un espacio de trabajo asalariado; en trabajo derivado (el puesto de trabajo de Enrique Martínez en Briñis y Compañía se debe a su presencia en el aparato doméstico); en un espacio de promoción (para marcas y referentes externos) y en una presencia intrusiva: la vida para Enrique Martínez es televisión, por tanto pura ficción, en cuanto no tiene las riendas de las decisiones. Se siente, por tanto, desterritorializado en su propio espacio doméstico e ficcional. En ese sentido, el texto enmarca los espacios de forma diametralmente clara, y utilizando las aportaciones semionarratológicas de André Gardies (*L'Espace au cinema*) confrontaremos el sentido del espacio físico y simbólico, desplazando dichos términos a territorios más significativos o porosos.

La televisión es un aparato doméstico que informa y tiene un componente referencial (la noticia que advierte de una redada), pero que a su vez remite a un referente simbólico que crea un imaginario de peligro y de alarma. El espacio doméstico, campo de ficción, y donde se hace un resumen semanal de sus vidas, es un espacio desterritorializado (Gilles Deleuze y Felix Guattari, 1991:66), donde Enrique no encuentra su lugar y merodea para buscar su territorio. Un proceso que empieza por la territorialización (lugar de añoranza o normalidad de una familia normal y no-conocida), prosigue la desterritorialización (lugar ausente de vida ordinaria convertida en un lugar ajeno a las

¹⁵³ Fernando L. Rodríguez (2006:105), autor de *Así se hizo. El hombre y la tierra. Grandes documentales de TVE*, relata que se había convertido en un programa institucional y que el sacrificio de algunos ejemplares iba a reportar un espectáculo real.

¹⁵⁴ Jean Luis Comoli (2010:104), autor de *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología* (1971-1972), alerta de un notable cambio en el montaje: “Con la generalización del montaje rápido, se introdujo en la década de los 70 y en la televisión una estética de la abreviación”.

¹⁵⁵ A single drama like “*Cathy come home* could spark a national debate about housing problems and provide the impetus for the creation of the pressure group Shelter” (Ellis, 2000:46).

expectativas comunes de un matrimonio) y termina en la reterritorialización (vuelta a casa después del paso por el pueblo).

El pueblo es un lugar de huida o escapada para volver a ser “ellos mismos”. Ese mismo pueblo se convierte en un topografía, en cuanto geografía descrita y delineada. El pueblo de Pedro Bernardo fue el lugar de vacaciones elegido por la familia para sus vacaciones. El texto fílmico revisita, por tanto, un espacio que los espectadores ya han recorrido o visto, por lo que la visita es una (re)visita, una topografía para comprender el pueblo y comprenderse (huir al pueblo para volver a “ser ellos”).

Los topónimos encabezan tanto la filmografía y la carrera televisiva de Agustín Navarro como veremos a continuación. El texto está repleto de visitas a lugares emblemáticos que tanto el cine como la televisión han conformado en espacios transitables y transitivos, transferidos de un lugar a otro, en una red textualizada de topónimos. Asimismo, Pedro Bernardo (Ávila) es un remanso de paz, “contaminado” por el flujo de la televisión que viene de Madrid. Madrid, no olvidemos, es el centro de la televisión y de sus primeros telespectadores. Una capital metonímica.

Las imágenes de la televisión insertadas al comienzo del filme nos remiten a una televisión que ya no se hará o ya se ha hecho. A través de un zoom (el único en todos los títulos de crédito) se vuelve a focalizar sobre la identidad corporativa de TVE, responsable de todos los géneros y constructos imaginables. De una televisión que ha venido a entretener a los telespectadores.

¿Y dónde se ha mecanizado el entretenimiento para el espectador? En el presente texto fílmico, la sala de estar o de ver ya no es un epicentro privilegiado que se agota en su centro neurálgico sino que serpentea por todo el espacio doméstico y profílmico.

La tecnología nos remite no a un aparato sino a la percepción de un peligro imaginario. Es interesante la perspectiva de esa mirada hacia la televisión, que viene a decir a sus padres que su hijo puede estar en peligro. El aparato televisor es quien alimenta tanto los sueños como las proyecciones futuras de los hijos de los Martínez, que tienen una posición más testimonial o menos privilegiada. ¿Cómo educar, pues, a los hijos desde dentro de la televisión? El texto nos remite a la abundancia de las marcas de moda (no a su representación icónica): de hecho, *La casa de los Martínez* nominaliza las marcas (las sugiere y las verbaliza). Es el caso del reportaje fotográfico de los hijos, que posan, y sueltan los nombres de las marcas como si fueran mensajes subliminales verbalizados que no hiperformalizan una imagen, sino una sugestión.

El padre (Enrique Martínez) una vez que su hijo llega a casa después de que le estuvieran buscando lo primero que le incita es a colaborar en las estrategias publicitarias:

-“La próxima copa lo tomaras con tu padre. Y el primer pitillo”.

-Sí, papa”.

No olvidemos que Enrique es representante de Briñis y compañía, puesto adquirido por su presencia televisiva. El trabajo remite a la televisión, y la educación a la televisión. Sin la presión de los índices de audiencia, problematiza el desafío de la televisión para contentar a las marcas y a conformar la mediacidad del medio de comunicación.

Pese a todo, la versión cinematográfica tuvo que lidiar con una Comisión de Censura absolutamente inapelable en su informe negativo (ver ANEXO):

“Todos los defectos que tiene el programa televisivo a través de una idea útil para mayores y más altas oportunidades, están en este guión. Auténtica colección de tópicos, vulgaridades y bobadas, no es sino pretexto inconexo –sin trama verdadera– para un desfile de personalidades muy conocidas, mientras que los diálogos se limitan a saludos y despedidas¹⁵⁶ por un lado, y elogios y adulaciones sin cuento, por otro. Lo mismo o peor que en televisión.

Por lo tanto, ni por tema, ni desarrollo, ni por ningún concepto que puede tomarse en consideración lo del interés nacional”.

La función fática que alude el informe negativo no siempre es así, como se visualiza en la entrada de Manolo Escobar en el espacio doméstico-televisivo (no escuchamos ningún saludo).

El informe de Marcelo Arroita-Jaúregui Alonso es inapelable. “Como si no fuera poco la semanal imbecilidad, memez y estupidez, que semanalmente irrumpe en la casas españolas a través del programa de televisión de este título, ahora se trata de llevarlo a los cines, con las mismas características que lo han hecho famoso, y una pequeña trama argumental que incluso quiere tener cierta trascendencia, en torno a los trastornos que a los pobres Martínez les ha provocado el salir en la televisión (...) No contiene ningún valor moral o político destacado, salvo la ingente labor de la televisión para idiotizar a la gente, en cuanto puede. Y en cuanto a las intenciones de los productores al trasplantar a la pantalla grande un programa semanal de televisión, que es uno de los de mayor audiencia, evidentemente no es por razones altruistas. Así pues, por malo de maldad absoluta, por no tener ningún valor de tipo espiritual, y por sus evidentes intenciones comerciales, el guión no encaja en ninguna de las posibilidades que contempla el interés nacional” (Madrid, 16 de septiembre de 1970).

La película no fue un sonoro éxito, pero según los datos oficiales, tuvo 493.695 espectadores y una recaudación que ascendió a 73.573,98 euros.

4.3.5. Del guión inicial a la escritura fílmica

Vamos a enumerar aquellas notas, observaciones y detalles del guión que no pasan a materializarse en el filme:

¹⁵⁶ Subrayado del doctorando.

a) Mayor presencia de TVE y sus locutores. Desde el inicio del filme se vislumbraba la opción de subrayar la colaboración de locutores famosos: “**Reportaje secuencia**¹⁵⁷ de títulos que irán sobre: fachada del edificio de Prado del Rey. Diversos encuadres. El vestíbulo, los pasillos, el bar y sus corrillos, su “barra”... Rostros conocidos de TV: locutores, realizadores, actores.... Cada uno en su labor acostumbrada, de trabajo. Ir y venir, actividad de todo el complejo de TVE”. También iba a participar Valerio Lazarov. Otra secuencia: Pasillos del Prado del Rey. Pilar trabaja como relaciones públicas de TVE (en el filme es guía turística): Pilar: La imagen de las cámaras llega al control de realización y a través del control central la señal se recibe en las máquinas de vídeo. ¿Comprenden? Señor. Ni media palabra. Señora. ¿No estará por ahí Pablo Sanz? Sr. ¿O Laurita Valenzuela? Pablo Sanz (off). Lleva usted un uniforme precioso. Frente a ella, Pablo Sanz. Se deshace: Pilar: ¿Verdad que es muy chic? Relaciones públicas de TVE.

b) La presencia del aparato televisivo: “La televisión, encendida, pero sin que ninguno de ellos muestre algún interés por lo que se está emitiendo. Enrique mira su reloj” (guión).

c) Sentido del reporterismo: “Como rápido **reportaje**. La clásica estampa. Carros, talanqueras, bullicio, banda de música, fuerzas vivas en lugares preferentes”.

d) Mayor incursión de la publicidad: “Podría hacerse un bellísimo spot publicitario cuyos protagonistas fueran Quique y Carmencita. A quique le acompañaría una jovencita. A Carmencita, un chaval. Entiéndase: un spot publicitario “DE VERDAD”, de acuerdo con alguna firma comercial. Ello le daría una clara autenticidad. Solo el “spot”, sin más”.

e) Tensiones entre la realidad y la ficción: “Por la ventana de la casa de la habitación entra un rayo de luna. **Tan real, que parece ficticio**, valga la paradoja”.

f) Los bienes de consumo¹⁵⁸ y alusiones a la contemporaneidad pop-yé-yé: “Casa de Los Martínez (encuentro con el jefe de cocina de Enrique, el señor Briñis E. Está muy “in”, muy “pop”... Bueno, esas cosas que se dicen ahora. Señor Briñis: Claro, claro, como cuando en nuestra época hablábamos de las niñas topolino. Mi señora, donde ustedes la ven, fue una niña topolino de campeonato... Pilar (sobre las criadas Teresa y Fernanda). Son muy ye-yes y muy serviciales”.

g) Sentido de la permanencia¹⁵⁹.

La adaptación de *La casa de los Martínez*¹⁶⁰ al cine viene a reportarnos un viraje de un programa que se fraguó entre 1966 y 1970. El filme, por tanto, tiene la virtud de

¹⁵⁷ Negrita realizada por el doctorando.

¹⁵⁸ Carmen: En las ilusiones no hay limitación de plazos. Lo malo es que en la década de los 70, al paso que vamos, para vivir decorosamente empieza a ser necesario un chalecito en el campo, la televisión en color.... Y un coche mejor.... Para ir al chalet.

¹⁵⁹ Lectura sobre el cine y la literatura. De la literatura (en la próxima edición) uno puede ser suprimido; del cine, no.

desligarse de la presión de todo producto visual en antena para pronunciar y significar un discurso diferenciado. Pero ¿qué fue el citado programa? ¿Fue una comedia de situaciones, que incluía entrevistas a personajes famosos, sketches de una serie de personajes que conformaban una familia-modelo para un lector-modelo (Eco, 1983)?

El programa televisivo pasó de durar 30 minutos a una hora. Rueda Laffond y Chicharro Merayo (2006:208) lo califican de “mescolanza entre la comedia de situación y la entrevista a personajes populares”¹⁶¹. Es decir, una mezcla entre información y ficción, que en el texto fílmico se desliza claramente hacia el segundo itinerario (la ficción). Era habitual que dentro del marco de la década de los 70 se acumularan recursos cada vez más híbridos que hicieran de la televisión una gran operación rudimentaria de experimentación¹⁶². El material televisivo es literalmente irrecuperable por las razones aludidas, pero es significativo cómo a través de una estrategia intertextual se proyecta un deslizamiento que reclama emanciparse de la exposición televisiva (media hora semanal¹⁶³) que tantos disgustos le acarrea al protagonista (Enrique Martínez). De hecho, su deseo de emancipación (y volver a tener una vida anónima o normal) se ve truncado por su deseo de independizarse de él (el personaje caracterizado y dramático) y de la propia dramatización¹⁶⁴, es decir de lo abstracto a lo concreto. De su pesadilla existencial.

El guión, por tanto, demanda una presencia significativa de personalidades televisivas en forma de cameos e intervenciones, que ayudarían a la promoción del filme y a la promoción de TVE. No es casual que finalmente, al ser un proyecto estrechamente ligado a TVE, que la película, que contaba con un presupuesto de 8.800.000 pesetas aproximadamente, no contara con un director general de producción (la productora CITE se hizo cargo del 66,66% y UFESA del 33,33%), ni de ayudantes de decoración, auxiliar de maquillaje, peluquería y atrezzo (se suprimieron por no ser necesarios para el rodaje de película).

La casa de los Martínez se coaligó tanto con la televisión como con los famosos de la época que prestaron sus casas para el rodaje: el caso de Isabel Garcés; Jaime de Mora; Concha Velasco; Sara Montiel; Tony Leblanc; y escenarios como el aeropuerto de Barajas, el Retiro, parque de atracciones o el pueblo de Pedro Bernardo (Ávila).

El cine como arte de lo concreto encuentra en la mirada de Agustín Navarro un intento de edificar los significantes y aprehender sus connotaciones: la angustia de la lectura del abstracto y la lectura de signos vehicula también por el cine de Agustín Navarro. Veamos dos ejemplos:

¹⁶⁰ El investigador solo ha podido visionar unos escasos minutos de *La casa de los Martínez*. El incendio en los archivos de RTVE ocasionó irreparables pérdidas.

¹⁶¹ Consideran “un ejemplo notable de las posibilidades que proporcionaba la hibridación entre la ficción en clave doméstica y lo que J. Shattuc ha definido como *el espectáculo de la conversación*”.

¹⁶² Uno de los ejemplos más claros sería la evolución del talk show. Los nuevos talk shows han sido modelados al estilo de los programas de los años sesenta, (Charo Lacalle, 2000:79-92).

¹⁶³ De hecho, el guión de la película podría haber elegido entre dos opciones: la media hora semanal o una hora. El filme se estrena una vez terminados todos los episodios de *La casa de los Martínez* (1966-1970).

¹⁶⁴ El psicoanálisis freudiano asume la figurativización de los sueños.



Figuras. El primer fotograma problematiza la dificultad de lectura de una imagen considerada abstracta. Los dos jóvenes le dan la vuelta al cuadro en *El cerro de los locos*, poniendo a prueba su competencia y su dinamismo. La interconexión entre dos canales (radio y televisión) deja entrever el valor del signo y el canal, manipulando el valor del significante (la radio) y su significado. Y por otro lado, el tiempo (tercer fotograma), a través de su discurrir en forma de símbolo (*Cántico*).

4.3.6 El género

La casa de los Martínez se adscribe a la comedia, género por el que se vehiculan sus puestas en forma. Dentro de la comedia, se situaría cerca de la comedia dramática al interponer interferencias dramáticas referidas al acto cotidiano de representarse¹⁶⁵ para el aparato televisivo.



Figuras. Es el único plano picado (primer fotograma) de la película que viene a alterar la sensación de agobio que sufre Carmen Martínez, que nunca pierde la sonrisa¹⁶⁶. El momento en el que son testigos de la llegada de todo el pueblo en Ávila (segundo fotograma).

La comedia se desenmascara con el efecto revelador y novedoso de la representación icónica del beso, catalizador tanto del melodrama como de la comedia romántica¹⁶⁷ ante dos conocidos: Carmen y Enrique Martínez, que (re)aprenden como sujetos-modelo a ser nuevos arquetipos de un público que se modela a sí mismo con nuevas expectativas

¹⁶⁵ De hecho, el episodio más dramático iba a ser (y al final no llega a ser) la huida-desaparición de Quique. La televisión, como espejo referencial nos advierte de una noticia (redadas de droga) que alerta a sus padres del peligro de su vida y de “verse vistos” en la televisión.

¹⁶⁶ “Él no muda el gesto, no puede quizá... Ella, pasados unos segundos, sonríe” (fuente: el guión).

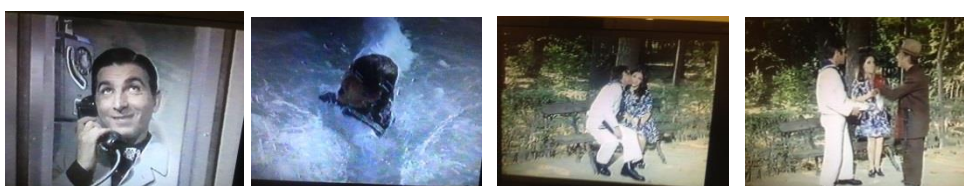
¹⁶⁷ La comedia romántica basa su estrategia textual en la lógica de un encuentro, enamoramiento y un final feliz. Los dos protagonistas ya se conocen e intervienen en el ensayo del beso o la nueva forma de besarse para el gusto de un nuevo público, que poco a poco se acostumbra a ver una serie de cuerpos fílmicos renovados en un contexto más aperturista.

espectatoriales. En ese sentido, el nuevo director del programa (Alfredo Amestoy) insiste en la insatisfacción que ha producido no haber podido más muestras románticas.



Figuras. La liturgia melodramática se convierte en sustituto metonímico en el que el beso habla una libertad robada, pretérita. Veamos, “una huella del pasado” (el beso cinematográfico y hollywoodense¹⁶⁸) que se articula desde un beso entre dos espectadores de aquel pasado nostálgico (Carmen y Enrique Martínez, vetados como el resto de los españoles) que inscriben el beso en un escenario melancólico pero no doliente. Pérez (*El cine melodramático*, 2004:252) habla de la liturgia del melodrama: “Lo ritual es aquello que se representa de nuevo, ya que evoca algo ausente, que se hace presente, y lo revivifica; además, permanece inalterado y, por tanto, pone en evidencia –por efecto de contraste– la huella del paso del tiempo: un rastro inmutable de una felicidad pasajera desmoronada”. El beso, como signo, no solo constituye una huella sino que desliza hacia la institucionalización del aperturismo y la libertad. Como advierte Robert Lang (1989:137), “it is in the showing, perhaps, that melodramatic excess is born”). La muestra del beso, por partida doble, acentúa el signo de una operación que intenta discursivizar sobre la sofisticación, como signo de contemporaneidad arrebatada. Según el guión, tras el beso “miran a la cámara y sonrían”.

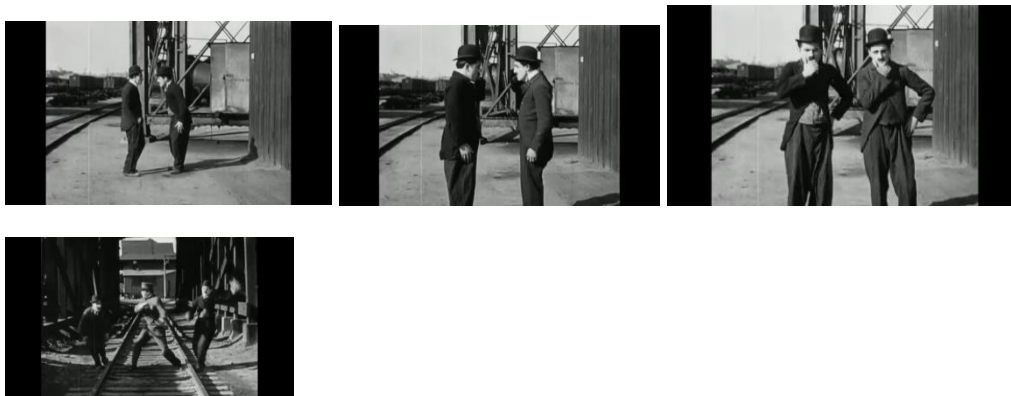
La casa de los Martínez también añade puestas en forma cercanas al *slapsticks* que ayudan a suavizar las operaciones sobre la censura.



Figuras. En el fotograma de la izquierda, una *performativizada* actuación de un actor que embebe del cine mudo. En el segundo fotograma, vemos un choque entre los dos gemelos. En el tercer y cuarto fotogramas vemos a las dos parejas de gemelos amonestados por el guardia de la mora. El guión señala que la secuencia del parque del Retiro “debe ir rodada como a veinte imágenes por segundo. Y con una musiquilla de solo de piano”. “Hasta nosotros viene caminando, lenta y filosóficamente, un guarda”. El guarda les recrimina “toda clase ternezas”; “el guarda mira terrible, gesto airado”; “Teresa y Antonio disimulan como pueden y se alejan, rápidos”.

¹⁶⁸ En los primeros años setenta, se llegó a censurar en España a autores hollywoodenses y europeos, entre ellos algunos sonados autores como King Vidor, Kazan, Cuckor (Bustamante, 2006:46).

Es habitual ver en el slapstick estadounidense¹⁶⁹ escenas donde actúan guardias o se producen persecuciones o choques. Aquí un ejemplo:



Figuras. Fotogramas de *Rolling Stone* (1919), dirigido por Charley Chase.

El guión advierte de guiños o insertos de realidad que vendrían a refrendar el deseo de subrayar la realidad y desenmascarar la ficción. Tony Leblanc presenta a su familia y a sus ocho hijos en una nueva modalidad de representación, es decir la realidad insertada en un texto de ficción mientras esperan ver y escuchar un relato televisivo: *La casa de los Martínez*. “La ficción nace, precisamente, del entrecruzamiento de las dos medidas: es simulación sumada a cuento”¹⁷⁰.

Los guiños del guión a la censura no molestan a la comisión de censura, irritada por su nivel de superficialidad, por lo que no tuvo ninguna opción de conseguir el preciado reconocimiento y beneficios que reportaba ser una película de “interés nacional” La conclusión de la Junta de Censura fue “denegar los beneficios del interés especial por estimar que no reúne los requisitos establecidos en los apartados 1, 3, del artículo 3”.

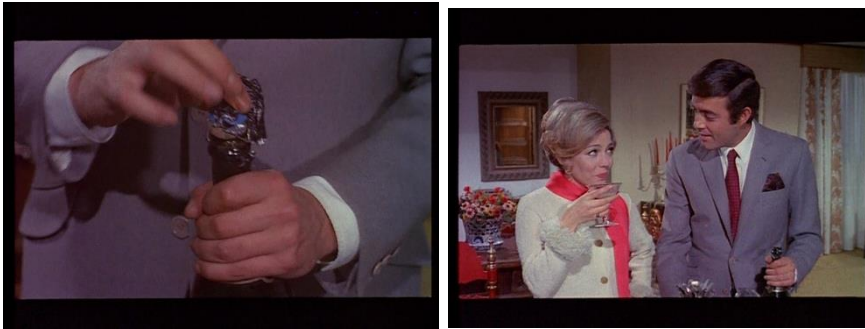
La apelación a los 70 choca con la ausencia de una imagen. Las alusiones a las formas de sofisticación y europeización apuntan hacia unas costumbres: tomar champán, básicamente). El texto remite a referencias que entablan una relación con la contemporaneidad: la censura, el nuevo papel de las mujeres, el erotismo o el turismo se inscriben en nuevas preocupaciones que articulan un diálogo con el exterior. Son, de todos modos, universos citados que no encuentran su representación en el texto. Tan solo la imagen de Carmen Martínez bebiendo champán.

¹⁶⁹ Tom Paulus y Rob King (2010), autores de *Slapstick comedy*, enumeran operaciones de imitación, violencia, persecución, decencia, burla, risa... dentro del subgénero.

¹⁷⁰ Según la teoría de Casetti (1995:103), la representación y apelación de la familia de Tony Leblanc sería simulación en cuanto simula un mundo verificable que “reorganiza narrativamente los acontecimientos presentados”.



Figuras. Marilyn Monroe y las actrices de *How to marry a Millionaire* (1953).



Figuras. El champán equivaldría a una convención que sugiere sofisticación en la búsqueda de una imagen representativa de la modernidad.

Además, hay que tener en cuenta que las mujeres tienen un rango superior en la película. Son las que más cobran y la que tienen una presencia mayor (el director decidió suprimir a un personaje -el abuelo-):

Personal artístico: Carmen (Julita Martínez) cobra 200.000; Enrique, Carlos Muñoz (150.000); Pilar, María Carmen Yepes. 100.000; Olga, María Carmen Prendes, 125.000. Pepe, José Rubio. 150.000; Quique, Carmencita, Teresa y Fernanda Hurtado, 50.000. Además, “el director” del programa televisivo le recuerda a Enrique que no “vale nada a nivel publicitario”.

En aras de preservar las marcas de la contemporaneidad (comienzo de los 70) se restringieron del guión las referencias pretéritas y adscritas a los 60. La década de los 70, mucho más poliforme, tiene en la familia uno de sus grandes aliados. “La familia, ese tótem del franquismo, se nos ofrece multifuncional: como lugar de expresión del poder, como reducto de esencias en decadencia, como metáfora de agrupamientos político-sociales más amplios, como célula económica de producción y reproducción (Monterde 1993:25). La familia Martínez vive bajo la presión de una media hora semanal en la televisión que es el resultado de una operación de *modelización*.

No olvide que la imagen de televisión es como una pantalla de rayos x. una mirada, un suspiro, un rictus de labios, nada pasa desapercibido.... **Quiero una señora Martínez en la línea de la década de los 70**¹⁷¹. ¿Le importaría a usted caminar un poco?

(El director del espacio televisivo)

¹⁷¹ Negrita realizada por el doctorando.

E. Nos conocimos, nos casamos: Un hijo, una hija... De pronto, un día nuestro hogar se vio invadido por una gente extraña, por un mundo que quiso hacernos más simpáticos, más amables, más sofisticados. Ya somos Los Martínez (subrayado del guión), no unos Martínez cualquiera.

(Enrique Martínez)

La televisión alerta de los peligros de las ciudades (las drogas, el fracaso), por lo que una visita al campo es una parada obligatoria¹⁷². El campo no solo es el hiato que provoca la ausencia de la televisión-ciudad sino que es el lugar donde se consume y se pide más televisión. Es el caso del pueblo que visitan: Pedro Bernardo (Ávila).

La influencia sainetesca que perdura en la década en los 70 tiene una presencia mayor en el guión¹⁷³ que en la propia escritura fílmica, que de alguna forma introduce elementos sainetescos y corales en la articulación de voces que representen tipos y actores secundarios o de reparto. Juan A. Ríos Carratalá (1997), autor de *Lo sainetesco en el cine español*, caracteriza esa indudable influencia que recorre lo más profundo y vigorizante del cine español.

Entre algunas características primordiales enumera las siguientes:

- La estructura coral.
- Flexibilidad de las estructuras argumentales.
- Tipos y actores secundarios o de reparto.
- Multiplicidad de episodios.
- Importancia de los diálogos.
- Costumbrismo y cotidianidad.
- Técnicas costumbristas.
- Localizaciones costumbristas.
- Condición social y laboral de los protagonistas.
- Verismo.
- Presencia de lo coetáneo.
- Protagonismo del personaje común.

¹⁷² Hasta los años 70 se confrontó el campo en el cine según Agustín Gómez y Pedro Poyato (2010:25). Concluyen que “en el seno del cine metafórico tardofranquista va a darse una importancia presencia de lo rural; es más, podríamos decir un casi absoluto predominio de la ubicación rural de las tramas-soprote de los diferentes filmes”.

¹⁷³ El autor escritor iba a llevar el nombre de Alfonso Paso (1926-1978), famoso dramaturgo y referente de sainetes dramáticos. También fue director de cine. Agustín Navarro ya adoptó su obra en *Enseñar a un sinvergüenza* (1970).

¿Qué tendría, por consiguiente, de sainetesco el texto objeto de análisis? Es cierto que los papeles de Florinda Chico y Rafaela Aparicio vienen a subrayar el carácter de personajes secundarios y tipo que vienen a discursivizarse como personajes coetáneos más que costumbristas. Esa operación es palpable cuando se encuentran con Mochi¹⁷⁴, un personaje que ya reconocen y al que saludan efusivamente. Los paisajes sainetescos pasan por el barniz de la contemporaneidad, que regula todo el texto: no representan a dos simples criadas sino a dos organizadores de un congreso de amas de casa¹⁷⁵ y son las que se encargan de preparar el viaje turístico en bus. Precisamente, es en ese viaje donde se constata con mayor énfasis el carácter sainetesco de todo el texto, cuando la presencia de lo coetáneo se convierte en la mayor afirmación de esa influencia española al tratar de emular un discurso sofisticado (comparar la Gran vía madrileña con el Broadway neoyorquino), que repercute en el costumbrismo en una mirada sainetesca.

Es interesante siguiendo la estela de Greimas cómo dentro de la comedia se intenta articular el sentido o el principio de diferenciación. ¿Estamos ante un relato orientado a contar un relato o a problematizar el mismo principio de diferenciación?

4.3.7 La enunciación

Odin (1983) enumeró ciertos modos de producir sentido de cada filme: el modelo familiar es el que más se ajusta desde el momento en que su puesta en forma da vida a la pericia de una familia-modelo. Pero, ¿se aprecia realmente la signatura de una unión familiar en cuanto representación familiar (unidad de individualidades)? El texto nos llama a una representación de un referente ajeno (la presentación de la familia de Tony Leblanc), pero desde ese momento la familia aparece desmembrada y no les vemos juntos de forma clara e inequívoca. Solo en un momento, vemos de forma harto caprichosa su unión.



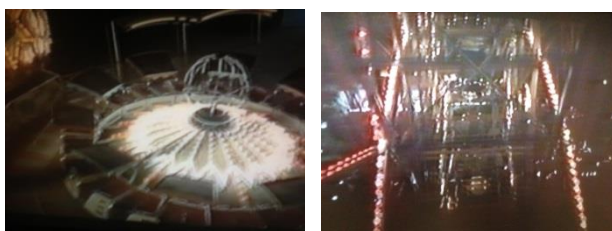
Figuras. El saque de honor en el estadio Santiago Bernabéu. El aparato televisivo que avisa de un posible peligro (o huida de Quique) en el segundo fotograma. En el tercer fotograma vemos a Quique, al fondo, en el pueblo de Ávila, que como vemos aparece distanciado de la pareja protagonista.

¹⁷⁴ Juan Erasmo Mochi, más conocido como Mochi. Cantante, presentador y actor.

¹⁷⁵ Rafaela (Aparicio): “Es muy difícil ser señor o señora en esta sociedad de consumo. Pero ¿y ser asistenta?”.

Ese distanciamiento físico es evidente a través de marcas que enuncian distanciamiento, disforia y tensión. La prueba más llamativa proviene del parque de atracciones, donde tanto los planos visuales y acústicos nos advierten del grado de indiferencia respecto a su actuación musical.

Las marcas de enunciación recrean cierta hostilidad respecto al propio concurso y a la participación (innecesaria de los pequeños de la casa). El guión inicial les auguraba un éxito sin paliativos al grupo musical juvenil. Miguel de los Santos: “Y la promoción, ¿qué me dices de la promoción? Si esto está vendido ya, hombre.... Los Martínez”. El guión original, vaticinaba, pues, su victoria incontestable por la promoción que acarrea la televisión. Además, indicaba el uso del zoom: “Zoom a la batería del grupo”. Lo que vemos es todo lo contrario: imágenes que distorsionan, junto al fuente de sonido, el flujo enunciativo de la actuación musical. El zoom fijaría la atención sistemática en los dos pequeños Martínez. Lazarov, como ya se ha advertido, iba a participar en un cameo en la película, según el guión.



Figuras. Imágenes de disforia en el parque de atracciones, una forma de contenido que recorre el flujo propuesto por los pillow-shots.

4.3.8 Análisis

La casa de los Martínez (1971) se estrenó una vez que terminara el programa televisivo homónimo (1966-1970), y por tanto ese relevante dato limita, subraya y atiende las estrategias adoptadas para hacer visible un programa que permanecía en el imaginario colectivo y que se resiste a delimitar su popularidad. Pasamos del B/N del programa televisivo al color Eastmancolor del texto fílmico, que enuncia un dinamismo mayor de unos personajes que aún son vistos tanto como “verse vistos”.

La película comienza con una mirada hacia la televisión. Un criado (Paco Valladares) afirma: “Señor, **el televisor está servido**”. El guión original representaba la acción de “ir a por el televisor”¹⁷⁶. La película, en cambio, lo convierte en un acto de mirada: “Mira, María (dirigiéndose a la televisión). Desde ese momento, se remarca un enunciado que enlaza la televisión con *La casa los Martínez*: “Paloma, **que empieza la tele**. ¿Empieza el partido internacional? Voy a avisar a mi marido. ¿Qué partido

¹⁷⁶ “Don Jaime de Mora, sentado, está cepillándose las uñas. Se vuelve. Y contesta: Gracias, voy en seguida”.

internacional? *La casa de los Martínez*, lo bueno”¹⁷⁷. Desde el inicio, pues, la televisión adquiere una relevancia en su vertiente espectral¹⁷⁸. Los personajes se miran a sí mismos (es el caso de Enrique Martínez), de forma autoconsciente y pretenden emanciparse tanto de la televisión o lo que es lo mismo, de *La casa de los Martínez*.

No es de extrañar que la primera aparición de Carmen Martínez sea precisamente en un encuadre que delimita su presencia televisiva que marca tanto la temporalidad como su carácter especulativo. Así, se dirige a los espectadores con “un día más ante ustedes” y a su vez, reiterando la “excepcionalidad” del evento (reitera dos veces la palabra “especial”). El espectador, familiarizado con el formato original del programa (media hora semanal) asiste a su réplica cinematográfica: un tiempo dilatado que se expande a todo el día (los personajes viven para esa media hora semanal). Por tanto, desde el comienzo, Carmen Martínez, de la misma forma que en su espacio televisivo, encarna el papel de moderadora y narradora de los sucesos y eventos que centralizan la vida de su ficticia familia. El objetivo, dice, es hacer pasar una media hora semanal amena. Su voz narradora es la que inaugura y clausura el relato, interviniendo y comentando como espectadora los sucesos que presenta:

Carmen:

“Habíamos dicho que era un programa especial. Y, en efecto, especiales han sido las circunstancias. De ahí que yo quisiera explicarles muy someramente qué fue de nuestros personajes, cómo resolvieron sus problemas, qué actitudes y hasta nuevos rumbos tomaron... Podríamos empezar...sí, por Olga Pompeyo... Ya saben: madre no hay más que una”.

Por tanto, Carmen se convierte en una narradora omnisciente que observa y comenta desde su posición privilegiada los avatares de los personajes. El guión auguraba que Alfredo Amestoy, el nuevo director, “lleva un guión en la mano” (no lo lleva, finalmente).

Es significativo cómo modela y estructura el personaje de Carmen Martínez el sentido de la temporalidad. ¿Se trata de saber “qué fue de ellos” (los personajes televisivos o los acontecimientos de los personajes cinematográficos)? El hecho de que se manifieste en pasado cuando asistimos al efecto de “qué será de ellos” o “qué les habrá pasado”. La estrategia narrativa de *La casa de los Martínez* consiste en encontrar situaciones cotidianas en los cuales equipararse con los intereses de los espectadores potenciales y ofrecerles un abanico de sensaciones. En definitiva, marcarse desde el campo de la ficción las siguientes conclusiones:

“He llegado a la conclusión de que tenemos que someternos a un reajuste de precios. Solo viviremos de deudas, pero en cincuenta y 8 años las habremos liquidado”.

¹⁷⁷ El guión lo resuelve así: Señora, Patro... Señora Patro. ¿Qué pasa? Que baje usted... ¡Que empieza *La casa de los Martínez!*”.

¹⁷⁸ “Callad, empieza el programa (*La casa de los Martínez*)”. La familia numerosa de Toni Leblanc, con sus ocho vástagos. Una familia numerosa que mira a otra familia modelo.

“Lo malo es que en la década de los 70, al paso que vamos, para vivir decorosamente empieza a ser necesario un chalecito en el campo, televisión en color... y un coche mejor... para ir al chalet”.

Uno de los atractivos del filme reside precisamente en interceder en el modelo blanco y negro y movilizar el cuerpo del texto a una demanda de color del espectador de los 70.



Figura. El contraste entre el blanco y negro y el color. Las películas que hablan de la televisión tienden a reforzar la división del B/N y el color (el caso de *1, 2, 3... al escondite inglés*, por ejemplo, con el NO-DO). Las primeras imágenes en blanco y negro evidencian el estatus técnico de TVE.

Las cámaras nos muestran el techo de los estudios televisivos y enuncian lo que veremos en la representación de *La casa de los Martínez*: desenmascarar el espacio profílmico y a su vez, la idea de un espacio privado o público. Hasta entonces, Enrique Martínez (señor Martínez) se esmeraba en cerrar y abrir las puertas en un espacio difuso entre lo público y lo privado dando a entender los límites de la representación.



Figuras. Los techos de los estudios televisivos. El momento en el que se enuncia en los títulos de crédito el nombre del director coincide con un gesto de desenfado. ¿Es casual, por consiguiente, el gesto de distanciamiento del propio Agustín Navarro? ¿Qué enuncia Enrique Martínez saliendo de su espacio privado-público que tiene como “casa”? El director del espacio televisivo durante el rodaje (fotograma 4).

La enunciación incide en mostrar con desdén los grupos pop y en cambio, prioriza la actuación en El corral de la Morería desde todos los puntos de vista¹⁷⁹ en sintonía con la concepción de “arte puro” o con el término “españolear”¹⁸⁰. La música joven, por tanto, está supeditada a una serie de elementos que descansan sobre el poder de manufacturación y sugestión del aparato televisivo que crea modelos de música estándares y éxitos volátiles independientemente de su éxito. La composición del grupo ganador lleva la firma de Alfredo Carlos Santiesteban, autor de la música de *La casa de los Martínez*. Es, por tanto, la composición, privilegiada tanto en la música popular como en la clásica según Agustín Navarro, la que debe ser premiada o consagrada. Desconocemos cuál es el compositor de la canción de Los Martínez Jr., que al final no ganan.

La televisión pasa por ser un artefacto que promociona la música pop. En ese sentido, la hagiografía televisiva de José María Íñigo (*Mundo nuevo*) pasa por subrayar su capacidad y liderazgo para crear tendencias, promocionar, sugerir y alentar los grupos musicales tanto para los “musicales” como para los miembros de la industria. Agustín Navarro es consciente de la importancia de modular un lenguaje específico¹⁸¹.

Agustín Navarro se distancia y expresa de forma irónica la modulación de un lenguaje fragmentario que viene a significar la inclusión de los clips musicales que vienen a potenciar un lenguaje visual que promete y altera el arte del cuerpo. En ese sentido, veamos cómo representa los clips musicales.

4.3.8.1. Cuerpo y espectáculo

La actuación del grupo Realidad es el ejemplo de la poca atención que merece. Los planos generales tanto del grupo como el público escenifican el desinterés (tampoco escuchamos la canción en su totalidad).



Figuras. Planos generales que denotan un distanciamiento físico y moral respecto al grupo y a la música que representan. El público, sin entusiasmo, ajena a la representación, se vuelca en sus propias batallas internas (fotograma 4).

¹⁷⁹ Las dos actuaciones musicales juveniles del festival celebrado en el parque de atracciones duran 4 minutos; la actuación de Lucero es de 5 minutos y 20 segundos (vemos la actuación entera; sin interferencias).

¹⁸⁰ El guión original incluía una actuación de Carmen Sevilla (la canción de Carmen de España).

¹⁸¹ Agustín Navarro habla de “montaje musical” en el guión.



Figuras. La cámara privilegia el plano general no para distanciarse del espectáculo en vivo y del movimiento del cuerpo sino para recrearse en él. Vemos la mirada de admiración de Carmen Martínez y la integración de los Martínez en el espectáculo.



Figuras. El público intercede con aplausos y entusiasmo. Los planos elegidos para conferir un lenguaje visualmente atractivo distan de los planos de sensación de vértigo buscados en la actuación anterior de los Martínez junior, y por tanto, hay un intento de un lenguaje visual más colorista, buscando efectos como el vaciado de público y satisfaciendo un mayor acomodo de la imagen en el espacio sonoro y en el lenguaje del videoclip, volviendo visible el propio montaje.

4.3.8.2. El punto de vista

No es solo la popularidad la que se interfiere en la carrera musical de los protagonistas sino el propio sino de Enrique Martínez, que tiene una oferta de trabajo sugerente por su presencia semanal en televisión:

Carmen: Somos, ustedes lo saben, una familia normal, como tantas, como todas...

Ha terminado la grabación. Volvemos al conglomerado de cables, focos...

Carmen: Pero, ¿cómo se te ocurre?... Aún no había acabado la grabación...

El armario de la habitación de Enrique está en el cuarto de baño. Solo los días que viene la televisión.

Enrique: ¿Y no te han dicho cómo debo sonreír, y vestirme, y qué corbata debo llevar, cuántas veces al día puedo besarte? Por cierto, esto es lo más parecido que he encontrado a mi camisa azul de rayas...

E. ¿No se me exige que sea un hombre informado?

C. Se nos exigen muchas cosas que nos cuestan más y más cumplir cada día.

E. Pues yo te pido bien poco: respirar. Comportarme como ser humano, tener alegrías propias.

C. Enrique, hemos formado un hogar, hemos sido familia de otras familias, la familia de muchos que ya no tenían que inventarse una....

E. A cambio de que la casa no sea todavía nuestra casa, ni el coche nuestro coche. Estamos dando muchas cosas por la nevera, la televisión, la letra de cambio. En definitiva, me gustaría que nuestra vida dejara de ser un espectáculo con millones de insaciables espectadores, que esta casa fuera una casa normal, como supongo habrá algunas casas normales en este país.

Director. No sea usted ingenuo. A medida de que se van teniendo derechos, se van perdiendo privilegios. La actual señora Martínez es ya un producto mío. **Estoy hablando, naturalmente, de la imagen que de la señora Martínez tienen varios millones de espectadores cada semana¹⁸².**

Director. Si ustedes no cumplen el contrato que tienen conmigo respecto a su trabajo en el programa de televisión, ni la casa es suya...

Director. No olvide que durante todo este tiempo yo he estado hablando por usted. ¡Usted y su familia decían lo que yo quería que dijeran! Le conozco muy bien, señor Martínez...

Supermercado.

Carmen sonrío. Son los frutos de la popularidad. Disimula, pero tampoco rehúye las indiscretas miradas.

Mujeres, ad líbitum

¿Se llama Carmen de verdad?

¿Qué ha comprado usted?

Yo quiero una lata de espárragos de la misma marca.

Por casualidad, ¿No lleva ninguna llave de *La casa de los Martínez*? ¡Un autógrafo!
¿Me quiere firmar un autógrafo?

.....

Enrique: Señorita Robert, usted quiere salir en la televisión... Yo también quería... Pero desde el principio me pareció haber caído en un mundo de locos...

Director. Es un punto de vista.... “su” punto de vista, señor Martínez.

¹⁸² Negrita realizado por el doctorando.

E. al director. Le sugiero una cosa, ¿por qué no nos vende a todos en pública subasta?

Anita. ¿Están ensayando?

Pepe. No, pequeña, eso no está en el guión.

Enrique Martínez, efectivamente, es el personaje que mejor define el punto de vista cognitivo-emotivo (Caseta y Chio, 1991) y Chaman (1990) habla del punto de vista conceptual. Es así como el personaje se rebela por el sino impuesto por el director televisivo, por lo que problematiza sobre esa cuestión en particular. Es el director televisivo quien enuncia y dirige el enunciado del programa televisivo, y el personaje (Enrique Martínez) intenta añadir voz propia y crea disonancias entre el saber y ser: Enrique Martínez cree que debe saber y mostrar aquello que él quiera para perpetuarse como voz propia y focalizar su propio itinerario.

En ese sentido, no es de extrañar que el único punto de vista subjetivo del filme lo protagonice el propio personaje que ve aquello que precisamente no quiere ver: la presencia de la mujer que le hace estrechar sus lazos de dependencia con el mundo televisivo del que se pretende escapar.



Figuras. Enrique Martínez y familia pretenden escaparse sigilosamente del pueblo. Enrique mira por la puerta y se encuentra con la anciana que le reconoce y le saluda. El cuarto fotograma habla de “una calle que perpetúa *La casa de los Martínez*”; “un recuerdo perenne de este hidalgo pueblo”. Casetti y di Chio (2007:223) afirman que la mirada subjetiva presenta una instancia de emisión, pero sobre todo “una instancia de recepción y figurativación concreta”.

El texto fílmico elimina la siguiente escena que comportaba la “ansiedad” y “la confusión”.

“Calle de La Princesa. Ext. Día.

Corto de Enrique en el coche. Lo pone en marcha al mismo tiempo que el coche ya está caminando. Ni quisiera ha puesto sus manos en el volante. Alguien le saluda.

Enrique le corresponde con sonrisita de circunstancias. Ya está acostumbrado a ello.

Más saludos. Al menos, es lo que él piensa. Pero realmente, no saludan. Miran y sonríen (...)

Llama la atención la alusión reiterada de los mecanismos narrativos del “punto de vista” o la “perspectiva”¹⁸³ literaria o cinematográfica que activan reiteradamente la necesidad de *discursivizar* supuestos contemporáneos. No es el caso del nuevo periodismo (*A sangre fría*, de Truman Capote, fue publicado en 1966), que remueve el corpus y el estatus del periodismo. En relación al texto, esa llamada de atención alude a la responsabilidad del director para vivir y hacer vivir experiencias auténticas para que el espectador se sienta nuevamente identificado. En ese sentido, no hay una alusión directa a los personajes que son expuestos en el espacio televisivo sino que traslada la responsabilidad al director del enunciado y su falta de ideas para transmitir una idea de “texto dado” o focalizado (Zunzunegui, 1994:105).

En otra referencia sobre la tipología de los textos literarios, habría que entender otra alusión al teatro del absurdo y la irónica o absurda representación de una comedia dramática en tres actos. Un “decano autor novel” diserta sobre su nueva obra. El teatro del absurdo tuvo su apogeo una década antes, en los 60. Por tanto, la operatividad de la contemporaneidad reside en no acumular referencias actuales extremadamente ligadas con la década de los 70 sino remarcar el uso liberador de las referencias, multiplicándolas y cambiando de contexto, en un territorio que busca sus propias referencias. Por eso mismo, en el engranaje del comienzo de los 70, la contemporaneidad es un collage de referencias; una ilusión de aperturismo que acecha a la sociedad española de los 70.

La propia serie televisiva se centraba en una esquina de culto como califica Vila (1997:224) el comedor, que el propio escenario cinematográfico evita. No vemos ningún comedor sino una sala de estar donde se socializa el discurso televisivo.

El salón de estar, en calidad de lugar de debate y socialización de confidencias, altera la posición crucial del comedor, como vimos por ejemplo en *Historias de la televisión* (1965). En el salón de estar buscan acomodo las conversaciones más superficiales. La única que vez que vemos el comedor es el momento en el que las hermanas Hurtado planchan para sus novios. El acto doméstico se convierte en una excusa para travestir¹⁸⁴ los roles normativos.

El trabajo de Enrique Martínez está supeditado a su exposición televisiva: solo mientras es visible, por tanto, es virtualmente útil.

Vila (1997:106) considera que “el modo de representación televisivo puede ser utilizado como fondo cinematográfico, integrándolo en su espacio fílmico, mientras que la representación de una película en la pantalla de televisión produce el efecto de *teatralizar* el cine”: de hecho significa una representación –en el medio televisivo- de

¹⁸³ Pilar (al director). Me parece que, a usted, como escritor, le faltan vivencias, como se dice ahora. ¿Por qué no se encierra una temporada en la cárcel? Eso da suerte actualmente. Como sabe, varios últimos literarios están basados en las experiencias de los autores en alguna cárcel por ahí.

¹⁸⁴ Ellos se tapan sus torsos; y ellas planchan en clave performativa.

una representación –de unos actores, en un estudio de cine. ¿Existe un fondo cinematográfico de la representación televisiva en el texto? Vila argumenta lo dicho en clave de sustitución, es decir, considerando que cada puesta en escena del espectáculo televisivo sustituye el anterior ocupando enteramente el cuadro televisivo.

El director enuncia, controla y admira desde las imágenes que graba y arrebatada. Es, a su vez, director y espectador del enunciado: mira a los monitores y se recrea en la imagen que proyecta Carmen Martínez: “Ella cada vez lo hace mejor”.



Figura. El primer director televisivo habla a la imagen y realizada, desde la fascinación escópica su alegato a favor de Carmen Martínez.

4.3.8.3 El signo y la llave

¿Es signo o índice el valor de la llave del espacio televisivo? Eco distingue el valor de los interpretantes de los signos y las “formas simbólicas” del hombre. En ese sentido, siguiendo la pauta de Peirce distingue entre interpretante inmediato (el significado); interpretante dinámico, “el efecto producido por el signo” e interpretante final, es decir, “el efecto por el que el signo produciría en una mente cualquiera, si las circunstancias le permitirían realizar completamente” (Eco, 1980:164).

-Por un lado entonces, tenemos un objeto-signo que entrelaza con su valor inmediato. La llave es un signo de amistad: dar la llave simboliza gratitud por la visita a la casa y debido a ello, se hace entrega de la llave. Desde el primer enunciado, Carmen Martínez es clara: “Esta casa de Los Martínez solo se justifica, acaso, por los amigos que cuenta, por la bondad de los que nos visitan”.

-Interpretante dinámico. La entrega de la llave de la casa produce un efecto directo: un trofeo más para los invitados. Un objeto reconocible y deseado: el deseo de pertenencia a un club (la fiesta de la película reúne a los portadores).



Figura. Manolo Escobar y esposa, admirando a su llave.

-Interpretante final. La escena del supermercado nos remite a un enfrentamiento gozoso con Carmen Martínez. Los espectadores directos del espacio televisivo, al sentir su cercanía y atención, le piden la llave de los Martínez: “Por casualidad, ¿no lleva ninguna llave de *La casa de los Martínez*?”

4.3.8.4 Insertos de realidad y la ficción

Otra cuestión clave sería cómo se inserta en el texto aquellos aspectos que asocian y median entre la ficción y la realidad. El texto inicia, como dijimos, con la incorporación de una familia española conocida (la de Tony Leblanc) en un enunciado que prima y asocia la ficción con la realidad. Tony Leblanc era ya en los 70 un actor reconocido, que esta vez solo se presta a presentar su familia real en la película dentro un texto que enuncia la emisión de un espacio. Un famoso, uno de los actores más conocidos del país, se presta a ejercitarse como espectador de un programa televisivo: espectador pasivo, justo lo contrario que su activo papel en *Historias de televisión*, que consistía precisamente en asistir de forma compulsiva a los concursos televisivos.

En ambas películas aparece don Pedro Chicote, que canaliza el pasaporte a la fama. Era, en la vida real, uno de los personajes claves en la jet set madrileña. “Aquí todos los días tenemos a alguien, alguna personalidad”. En *Historias de la televisión* era el enlace entre los medios de comunicación y Katy (Concha Velasco): el personaje que sugiere algún nombre para que la futura artista se abra camino en Madrid. Le vemos sentado en un plano general. En un contexto donde se acentúa su conocimiento del mundo.



Figuras. Cada vez que miramos a un objeto, “dicho objeto actúa como representante de la categoría a la que pertenece y a la que remite” (Carmona, 2010:122). En un plano recargado lleno de objetos significantes y recordatorios de viajes exóticos, regalos y una vida social relevante, Don Chicote diserta sobre lo humano y lo divino.



Figuras. Don Pedro Chicote o Massiel entre las celebridades invitadas a la fiesta de entrega de un diploma. El guión advierte: “Ustedes deben comparecer ante el público, saludar, mostrarse simpáticos. Por supuesto, lo que sí quisiera suplicarles es que en el

momento de su actuación, olviden... sus problemas. Asistirán todos. Bueno, todos es imposible. Bueno, todos los que tengan la llave de *La casa de los Martínez*. El enunciado incita, entonces, a los integrantes a actuar, ser vistos y verse representados. Vemos que no es un acto exclusivamente constituido para el espacio televisivo: fotógrafos y cámaras de televisión que cubrirían un acto que se inserta como un reportaje de las personalidades en el que escuchamos la voz del director del programa que habla de cómo debe ir encaminado la actuación de los Martínez. No escuchamos otras voces: entrevistas, sugerencias, agradecimientos. Una operación que se comunica y nos traslada a la propia dinámica de *La casa de los Martínez* que fomenta un tipo de escucha reducida, que requiere de una voluntad propia previa de exploración por parte del oyente, que pone la atención en su propia materialidad (intensidad, textura...).

El sonido oculta el valor de los códigos lingüísticos o los diálogos cinematográficos o televisivos. El guión, ya lo advierte: La secuencia consiste en filmar algo que es muy común en el programa semanal de televisión.

“Carmen, Enrique y Pilar hablan. Hablan, pero no los escuchamos. Y hablan con Carmen Sevilla, que ríe, habla... Pero a la que también oímos”.

Un flujo sonoro que sustituye el flujo de la imagen, y que da a entender que el espacio televisivo no se clausura con el “fin” sino que persiste, prosigue una vez que termina la función.



Figura. Vemos cómo la utilización de la presencia de Natalia Figueroa en la boda de las criadas gemelas viene a insertar un elemento de verificación. Recordemos que se trata de una presentadora de televisión que colabora con Agustín Navarro.

El montaje fílmico busca relaciones predicativas o metonímicas. Es el caso del beso o los aplausos, o a través de llamadas de teléfono de las personas famosas afectadas por el libro de Olga Pompeyo. “La significación semántica que aún no caracteriza a cada unidad en particular surge precisamente de su concatenación (...) Entre los elementos surge una relación predicativa que presupone que son diferentes cualitativamente (Yuri Lotman, 1979:98)”.



Figuras. Pasamos del beso de Pepe y Anita Robert, al beso del Retiro.

El beso viene precedido por un paseo monumental por Madrid buscando imágenes “puras y exentas” (Santiago Barnés, 2006:46), es decir, a la estela de una función “puramente denotativa”. Hablamos del “montaje rapidísimo diversos planos de Madrid. Cibeles con Banco de España; el Prado; fuentes; Puerta de Alcalá; Neptuno; Los Jerónimos; Plaza de la Villa; Palacio de Oriente. La voz de Pepe complementa el valor denotativo e informativo de la imagen. Frente a esas imágenes denotativas, contrasta con una imagen que tiene como referente a otra imagen. En este caso, la imagen cinematográfica tiene como referente la imagen del espacio televisivo con sus mismos protagonistas. Jesús García Jiménez (1995) utiliza la terminología de “imágenes abisales”. Entre la connotación de una imagen denotativa y una imagen connotativa (la presencia de Enrique Martínez en una casa que no siente suya.

4.4. Conclusión

-Varios autores sitúan Los Tele-Rodríguez como “el primer embrión de serie familiar” o “la prehistoria del reality show español”, (García de Castro, 2002:309). García de Castro no cita a *La casa de los Martínez*. En todo caso, la segunda mitad de los años 60 augura un escenario proclive para los conflictos domésticos y ligereza de los diálogos (García de Castro, 2002:37). La versión televisiva de *La casa de los Martínez*, un género híbrido (género de información –entrevistas- y una comedia de situación) dificulta su adscripción genérica.

-El cine y la televisión dialogan estrechamente en la película y establecen un esmerado encuentro en el que reconocen sus influencias, transiciones, deudas y retos: así se debe entender el comienzo del filme donde se focaliza en el medio difusor (TVE), ligado a Agustín Navarro.

-Es de justicia reconocer que pocas veces como en el texto fílmico se reflejan los límites y las porosidades de los límites de la realidad y la ficción o el sentido (aplicando la lógica greimasiana): El sentido generativo del texto fílmico se traduce en un cuadrado semióticos que se establecen en oposición: Ciudad/Pueblo; Mentira/Verdad; Casa/Hogar; Música/Ruido; Euforia/disforia... Los actantes configuran un rol específico que sitúan la televisión hacia una iconización textual (todo pasa por la televisión):

La televisión es verdad (Quique): Lo ha dicho la televisión.

La televisión es publicidad (Enrique). Para Enrique, la televisión es el gran culpable de sus males y un gran condicionante.

Tanto la tematización o figurativización (un nivel más superficial en la lógica del discurso de Greimas) encontramos a los temas, figuras o actores: los “temas” nos aportan ciertas garantías como españolidad, turismo, aperturismo, censura.

-*La casa de los Martínez* es una película que sintetiza la perspectiva o el modelo televisivo de Agustín Navarro: un autor que evoca una televisión que viene a configurarse hacia un modelo nuevo, hacia una arqueología de la telerrealidad. Si en *Enseñar a un sinvergüenza* veíamos un guiño a la televisión cultural (Carmen Sevilla era una profesora que enseñaba cultura general en la televisión) en un momento de gran declive de este tipo de modelo de televisión, el presente texto nos abre hacia una nueva fenomenología televisiva que ya desde la óptica contemporánea podemos decir que va a ser un formato-género paradigmático: la telerrealidad.

Cierto es que los personajes televisivos solamente se mostraban durante media hora semanal. Pero el texto fílmico se desliza hacia un modelo de televisión expansiva, o sea, que tiende a grabar la vida privada de los personajes o actantes. Los personajes cinematográficos no pueden decidir por sí solos. Forman parte de un macrospectáculo guiado y guionizado en el que no pueden decidir sus formas de ocio. Es verdad que por momentos son conscientes de que no están siendo grabados, pero les emplazan a ser la

familia modelo que todo el mundo espera y ansía ver... en una sala de cine “llena de luz” (véase el apunte o análisis del tráiler cinematográfico, que apuntaba la “originalidad” del filme, que podría mostrar desde las bondades cinematográficas la luz y el color que permite el Eastmancolor).

-*La casa de los Martínez*, desde su periferia historiográfica, es una obra que representa no tanto la década de los 70 (es constante la idea de estrechar lazos con la contemporaneidad y la “sofisticación” de los años 70) sino el devenir de la propia televisión, que articula un camino de no retorno, ofuscado en una dialéctica entre la realidad y la ficción, entre el simulacro de realidad y el constructo ficticio, que no es otra cosa que la identificación o la implicación del espectador con la representación y con la suspensión de la (in)credulidad. ¿Qué es sino, Enrique Martínez, personaje que no consigue separarse de la fama y de la continua dictadura de su personaje-persona, al que ya no diferencia?

-Algunos autores como Elena Cueto (2009:144) sitúan el programa televisivo como la antesala de *Cuéntame cómo pasó*. El texto fílmico nos remite tanto a la modernización de la sociedad española y al papel crucial que desempeña la televisión, mucho más preponderante y tractor de la fama que en *Historias de la televisión*, donde la prensa juega un papel iniciador para la construcción de la imagen de la fama y la identidad mediática.

KIKA (1993)

ON CONCEPTUAL FILM

V. KIKA (1993)

5.1. Almodóvar and the TV screen: object value and bodily position.

5.2. Itinerary on the discourses on television in the filmography of Almodóvar.

5.2.1 The evolution and involution of his mother. From *Kika* to *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

5.2.2. Mirror-melodrama and television.

5.2.3. The rendering impersonal of the subject: newspapers headlines.

5.3. The construction of the televisual image in *Kika*.

5.3.1. Drafts.

5.3.2. Synopsis.

5.3.3 Between circles and surfaces.

5.3.4. Trailer of *Kika*.

5.3.5. Almodóvar and TVE: trailer, exclusivity and gratitude.

5.3.6. Press kit and epitext.

5.3.7. *Kika* and the kitsch objectualization.

5.3.8. *Kika*: referential and virtual TV.

5.3.9. A type of reality show denominated stringer.

5.3.10. Other references included in *Kika*.

5.3.11. The new signifiers and the audience.

5.3.12. From postmodernity to contemporaneity.

5.3.13. Genre amongst genres: between collage-film and conceptual film.

5.3.14. Enunciation and autonomy.

5.4. Conclusion.

Kika isn't the only film by Pedro Almodóvar where the object and apparatus of television is inserted. Quite on the contrary, we shall see that the TV set has practically a constant presence in Almodóvar's oeuvre. But *Kika* does have one thing that his other movies haven't, since it is the first movie that dedicates exclusivity to the construction of a TV programme: a programme which is called *Lo peor del día*. The presence of this reality show is tangible throughout the entire filmic text. But before we embark upon the textual analysis of the movie itself, our first aim will consist in determining, in the cinema of Almodóvar, both the position of the "television screen as an object" ("objeto-televisor") and its physical relationship with the human body. The second goal of this chapter will comprise a journey through a detailed itinerary of Almodóvar's entire filmic career.

At the end of this chapter we will concentrate on the televisual construction as it is being represented in *Kika*. Besides, it should be noted that in this case, the textual investigation included all the screenplays of Almodóvar's movies available at the Spanish National Library, and also several of the previous drafts of *Kika*'s screenplay (each separately being identified in order to avoid confusion). This endeavour has been ultimately gratifying for detecting and demonstrating the evolution in Almodóvar's discourse throughout the consecutive drafts. Therefore, as was also done for example with the film of Iván Zulueta, we have proceeded to detect the televisual view imbedded in the deposited screenplay drafts, these manuscripts allowing us to see the dialectics between the social and televisual references the Manchegan director maintained along the course of development of the screenplay. In this case we have identified, on the one hand, the draft entitled *Collage*; and on the other hand we have focused on the seventh version of the screenplay (this draft was deposited under the final name of the movie, namely *Kika*), and apart from these consultations of deposited material also a formal request was directed to the film company El Deseo for obtaining the final list of the dialogues, an operation that has allowed us to measure the pulse of the elaborations concerning the creative process and management.

Hence it is also of interest to us to closely focus on the content of the press kit; in it we detect warnings and comments on how the creative process was being developed: the different titles, the reasons why these were respectively rejected, etc... Therefore, since the drafts were already deposited in the National Library and the fact that the press kit consists of an operation effectuated by a grand bricoleur, it is convenient to analyse Almodóvar's way of fulfilling the enunciated on the televisual world which is that overtly present in his work. Other aspects that will also be investigated into detail here are the newspaper headlines, and the enunciated of journalism that seemed particular to us due to the use of certain deliberate strategies by the director.

In addition, we have decided to talk about the term of "autonomy" in the section that is treating with the enunciation. It is well known that Almodóvar maintains a close relationship with the objects of his films. And finally, we also considered the trailer of *Kika* recommendable for analysis, the trailer being peculiar for instance because it contains some filmic shots that are distinct to the ones that are appearing in the movie

itself. But first, let's take a look now into how Almodóvar is positioning and relating the object of the TV screen in several of his filmic productions.

5.1. Almodóvar and the TV screen: object value and bodily position

Many analysts and film historians have pointed out the constant and regular presence of the TV screen in Almodóvar's oeuvre. We will focus here on two particular aspects that shouldn't remain unnoticed: the object value of the TV screen and the bodily position in front of the TV set. When looking at the contemporary art tendencies, we observe that the very reception and genuine meaning of the gaze, the act of watching itself, has changed. We will start our analysis looking into two aspects of television that predict the position of the device as an object that changes, regarding to its position and positioning inside Almodóvar's cinematographic career.

At the end of the sixties, artists as for example Pistoletto (1933, Biella-Italy) were hanging up their paintings just above floor level, in order to put the contemplative capacity of the spectator to the test. Let's take a look now at the position of the TV screen in Almodóvar's very first movie: *Pepi, Luci, Bom y esas chicas del montón* (1980).



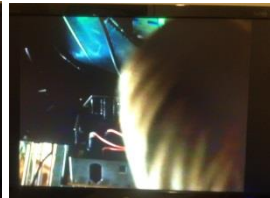
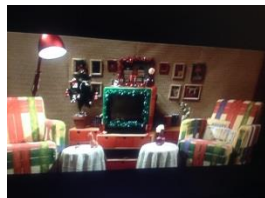
Images. In the screenshot on the left we get an insight into the world and room of Pepi (Carmen Maura). The television set is placed directly on the floor. In the screenshot in the middle we experience the domestic universe of Lucia and her husband. Here the television screen appears in an intermediate position. At yet another moment in the film, namely in the scene where we are located in the mad house of Bom, the TV is located at the highest point possible in an unreachable position. So, we witness three main characters and three different positions of the TV set: three ways of seeing and acting in front of the television, different ways of covering and intervening in the textual apparatus and its respective meanings.

Let's also take a look at the mode of visualizing, watching and *bodifying* ("corporeizar") the TV set in *Volver* (2006):



Images. In *Volver*'s screenplay notes we read the following on sequence 91: "Standing in the doorway of the room, Sole, Raimunda and her client. Sitting position, Paula. And the grandmother under the bed" ("De pie en la puerta de habitación, Sole, Raimunda y la clienta. Sentada, Paula. Y la abuela debajo de la cama").

The object-character of the TV set in the filmic text of Almodóvar allows us to highlight its object-character in the way that artists like Nam June Paik (1932-2006) did, by exploring the discursive medium till manipulating the images to that a degree that they appear on screen in their presence as an object. Video is the new discipline remitting a new support and a new object: the TV set.



Images. On the left we see an image of an artwork by Nam June Paik, entitled *Magnet TV* (1965). In it, the artist mobilizes the pixelated image towards more sophisticated or extra-televsual forms, in a two-folded intention of objectifying and humanizing television in its double nature of both object and image. In this artwork the artist achieves opening up the television to attribute to it a more significant formal or decorative appearance. On the right we see an image of *Carne trémula* (1997) and next to that, another one of *Tacones Lejanos* (1991). They depict two constructions of the aforementioned: the TV set forms part of a decoration and at the same time it is embellished and even taken apart by the protagonist (Victoria Abril), for it is where she is hiding the crime weapon. From the sixties of the twentieth century on, video artists directed their focus of attention and started to question the very televsual experience. In *La ley del deseo* (1987) y *Trailer de amantes de lo prohibido* (1985) the characters literally (and respectively) come to destroy a typing machine and a TV set. The first act as the result of frenzy, and the second act motivated by the anger caused by the image constructed at the premiere of the movie.

We ought to signify another part of the screenplay of the film *Carne trémula*, and more specifically, the following phrase: “You lay down like a guy to watch television”¹⁸⁵ (Sancho to Clara). Clara: I didn’t realize lying down on the couch was a thing exclusive to men. Sancho: Well yes, it is... Clara: I’m tired¹⁸⁶. (“Te tumbas como un tío para ver la tele” (Sancho a Clara). Clara: No sabía que tumbarse en el sofá fuera cosa de hombres. Sancho: Pues lo es.... Clara: Estoy cansada.)



Images. Ángela Molina, laying down watching TV. Watching her watch from and with her body. The screenshot on the right is the inaugural frame of *Matador* (1986); the protagonist gets excited by watching television while the body emerges as a physical prolongation of the TV set.

In the screenplay of *Pepi, Luci, Bom y esas chicas del montón* he doesn’t always specify or mention the radio, tv or the record player as a part of the film decoration, although we already pointed out the three pre-eminent positions:

- “Pepi’s house is a variegated mix of objects of pop style, kitsch and modern in general. Record player.” (“La casa de Pepi es una mezcla de abigarrada de objetos pop, kitsch y modernos en general. Tocadiscos”.)
- “The house of the police officer is a horror show where fake leather and Formica reign... The radio emits a programme of dedicated records” (“La casa del policía es un espanto donde reina el eskay y la formica... La radio emite un programa de discos dedicados”.)
- The last part of the announcement is seen in various TV sets of an electro domestic’s shop. In front of the show window a group of passing-by spectators is watching the announcement with curiosity. They applaud. (La última parte del anuncio se ve en

¹⁸⁵ It is not the first nor the only time that Almodóvar deals with this topic. On page 8 of the screenplay of *Volver* we read (underlining by the doctoral candidate): “Paula greets the father and reaches out for the phone, while laying down on the full length of the couch. The negligent pose of Paula isn’t very feminine. In the living room they are watching television” (“Paula le dice hola al padre y se lanza al teléfono, tumbándose cuan larga es en el sofá. La descuidada postura de Paula no es muy femenina. En la sala están viendo la televisión”).

¹⁸⁶ “Clara maintains her horizontal position in the living room’s sofa, exhausted in front of the television [...] Clara reaches for her glass without changing her position, left alone on the sofa, with her legs crossed. She takes a sip “ (“Clara permanece tumbada en el sofá del salón, exhausta frente al televisor [...] Clara coge el vaso sin cambiar de postura, abandonada en el sofá, con las piernas separadas. Da un sorbo”; (1997:154).

varios televisores de una casa de electrodomésticos. Frente al escaparate un grupo de espectadores callejeros lo miran con curiosidad. Aplauden.).

- Bom: Look, they are applauding for you. Luci. What a success. (Bom: Mira, te están aplaudiendo. Luci. Qué éxito.).

The act of watching is being halted and justified before its objectual and significant presence. The case of *Talk to her* (*Hable con ella*: 2002) is a paradigmatic one.



Images. Screenshots of *Hable con ella*¹⁸⁷. The character watches, overlooks the place and sees a television set in front of her: the TV set is located in a better position to her than to the house clerk. After realizing this *objectualization* (“objetualización”) she makes a comment on trashy TV (“telebasura”). The fourth and the fifth screenshot come to conform the idea of objectual centrality of the television in the reception of the psychiatrist. The last screenshot signifies the idea of trashy TV to which the tenant alluded. What do these six screenshots offer us then, besides confirming one single idea? On the one hand we have a practical material signifier of a turned off TV, or better, a television with its visual and acoustic signal forsaken, which at its turn creates a mental representation that evokes the signified, namely the concept of trashy TV (last image): the talk show where live filming and the truth is held high before closing a deal on which questions could be asked. The fourth and fifth screenshot consent once more a certain place to the object (TV) till even replacing the computer, creating as such a

¹⁸⁷ On sequence 10 we read the following in the screenplay edited by Ocho y Medio-El Deseo: “The female moderator is a reactionary and scavenging shrew, insistent and hard to peel” (“La presentadora es una arpía reaccionaria y carroñera, insistente y dura de pelar”). In the same manner as in *Volver*, we are given clues about a pact on what ought to be said live on TV after a preliminary interview with an editor, exactly how it is usually done nowadays in TV programmes. In sequence 91 of *Volver*’s screenplay (underlining by doctoral candidate): “I’m referring to what you said to the editor, something very important about that woman and her husband” (“Me refiero a lo que le dijiste a la redactora, algo muy importante de esa mujer y de su marido”). In *Hable con ella*: “In the dressing room you didn’t warn me at all! And I don’t like you saying that because now people are going to think that we arrange the interviews here. But I, I don’t make any deals.” (“Tú en el camerino no me advertiste nada! Y no me gusta que digas eso porque la gente va a creer que aquí pactamos las entrevistas. Y yo no pacto nada.”) The screenplay directs towards the female moderator delivering her final plea watching straight into the camera, an operation that is cancelled during the filmic writing. Underlined by the doctoral candidate.

diegesis with a protagonist's presence of television. Therefore it is unnecessary for the TV set to be turned on: its sole presence remits us a signification constituted by a concrete programme or construction.

In the film *The flower of my secret* (*La flor de mi secreto*: 1995) we see a television device turned on but which only emits the signal of a video running at its end.

The positioning of the body in front of the television goes adequating itself to every textual corpus¹⁸⁸. In *Volver*¹⁸⁹ we already highlighted that the character-ghost (Carmen Maura) watches TV while sitting on the floor as is the case in Almodóvar's first movie; in *Bad education* (*La mala educación*:2004) they watch television from the floor, although the size of the TV set is being distorted.



Images. Screenshots from *La mala educación* (2004). Sequence 101 of the screenplay: “Mr. Berenguer hands over the folded papers (or better, the money) to Ignacio, dissimulating, while Juan watches TV, *disciplined* (or he is working out in the adjacent room, or the three of them play Parcheesi with the TV turned on)”; “Sr. Berenguer le da papelinas (o mejor, dinero) a Ignacio, disimuladamente, mientras Juan mira al televisor, *disciplente* (o hace gimnasia, en el cuarto de al lado, o juegan los tres al parchis, con la televisión directa)”. In the screenshot on the left, the television device appears with an amplified-size effect and with a more reduced-size effect in the image on the right.

It is not the first time that the trained eye (of the spectator) is summoned to notice a characteristic change as the like.



¹⁸⁸ Seguin (2009:117) adverts that the distanced and uncontinuous territories find themselves suddenly interrelated by means of the TV set.

¹⁸⁹ In *Volver* we find some remarkable screenplay notes that create metaphors on the suggestive power of television: flames that cross the threshold of the screen; flames equal to television (danger). “Their attention is being drawn by a new apparatus of television, turned on, never said better, literally aflame” (“Les llama la atención un nuevo aparato de televisión, encendido, nunca mejor dicho, literalmente en llamas”; 2006:11 of the screenplay). And *trashy TV* (*telebasura*), the same as drugs.

Images. Screenshots of the portable TV set in *Broken embraces (Los abrazos rotos: 2009)*. Another example of its portability.

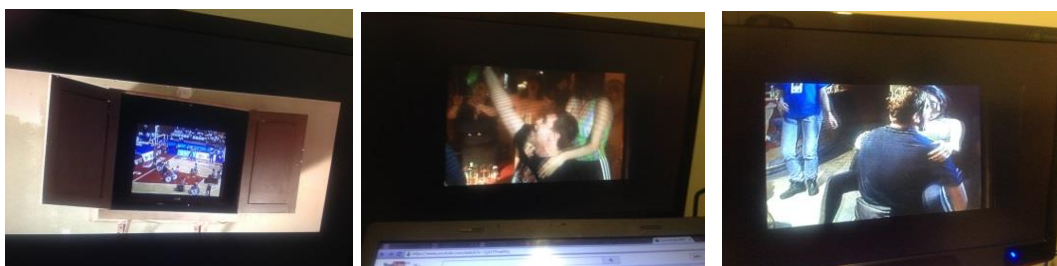
5.2 Itinerary on the discourses on television in the filmography of Almodóvar

In *Carne trémula* (1997) the director projects and visualizes the television of the nineties (practically of 1990), therefore the exercise of television construction is of a partial nature, still weak because of the lack of competence (taking into account the screenplay note where the director states that there were only two competing TV channels). Our attention is caught by the exclusivity perspective persisting also in *Kika* (1993), where it seems that there is no possible alternative to Andrea Caracortada's programme, *Lo peor del día*. Another reconstructive operation of the recent past is the persistence of the tendency of the informative agents towards the private and twisted elements.

Finally, these three operations come together in *Carne Trémula*:

- a) Passive body posture in front of the TV set and the radio.
- b) Recognition of the decorative and functional elements of the television device¹⁹⁰.
- c) Shift into the private and the public-informative. Let's briefly take a closer look now, for instance, at the TV report on the victory of the Paralympics' basketball team. How does the text realize this shift? On the one hand, the screenplay grants first plane validity to the informative event:

“Commentator voice-over: The Spanish team has defeated ... (Note: the commented event is depicted in close-up on the TV set)”; “Off Locutor: La selección española ganó por 56-52 (Nota: la acción relatada por el locutor se ve en primer plano, en el televisor)”.



Images. In the movie *Carne trémula*, as Agustín Gómez (2010) observes, fiction is being relocated by means of the televisual medium, towards a medium that is recognized

¹⁹⁰ The screenplay notes highlight the fact that the television device that is contained in a box doesn't obey to a decorative decision.

as being close to a real referent¹⁹¹. None the less, withstanding the screenplay note (cf. supra) in the end we see the mentioned informative enunciated in a general wide shot. From that moment on, the shift of the informative towards the private is gaining strength, this being evident in both the voice-over as in the enunciated: “Amongst the public the decisive basket is celebrated by an exceptional female spectator” (“Entre el público una espectadora de excepción celebra la canasta decisiva”). From then on, both voice-over and enunciation shift towards private territories: dances, discotheques,... The screenplay notes suggest that “the absence of real sound [we are listening to a song performed by Albert Pla] attributes to the images a patina of irrationality” (“la ausencia de sonido real proporciona a las imágenes una pátina de irrealidad”).

The comment notes of *Carne trémula*'s screenplay point out that the televisual and radio-phonic devices create a bond with the characters: “The profile of the cork head (talking about the commode) is oriented towards the radio” (“El perfil de la cabeza de corcho (habla de la cómoda) está orientado hacia la radio”; screenplay edited by Plaza Janés, 1997:25). We are warned about the presence of the TV set through the notes of the screenplay (Janés, 1997:60):

“A light murmur indicates that the TV is switched on [...] the TV screen is set in a corner. As she cannot remain still doing nothing, Elena is switching channels all the time. In the year 1990 [Almodóvar talks about the year 1990] there were only two channels, so there wasn't a lot of switching to do, but it is a good way of wrecking your nerves”; Un leve murmullo indica que la televisión está puesta [...] en un rincón está el televisor. Como no puede quedarse quieta, Elena zapea continuamente. En el 90 [Almodóvar habla del año 90] había solo dos cadenas, o sea que el zapping no da para mucho, pero es una buena forma de machacarte los nervios.

In sequence 34 Almodóvar underlines the fascination for the television screen by Víctor, who “absorbedly watches the movie on TV” (“mira absorto la película de la televisión”, 1997:77). Later on we will know that the only object of luxury in his miserable house will be a television screen amongst “disposable materials, pure *Arte Povera*” (“materiales de desecho, puro arte povera” (1997:130).

¿*Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984) is another movie where constant references to the TV device appear insistently in the screenplay notes, something that will be elaborated further and with greater extravagance, in the film *Kika*: prime time and sensationalist TV programmes. “The colour TV switches on. Nothing appears on screen and a devilish noise sounds. Antonio tries to fix the TV by hitting on it. He manages that the image remains steady but the sounds keeps on being unbearable. The programme, on the other hand, is repelling, above all when thinking about the fact that is being emitted during supper” (“Enchufa el televisor en color. No se ve y provoca un ruido infernal. Antonio trata de arreglarlo a base de golpes. Consigue que la imagen se

¹⁹¹ In “Andrea Caracortada y el modelo de televisión” (Gómez, 2010) we read that television is converted into a way of articulating the narration, in such a manner that the events are visualised from inside the prison, besides contributing a sense of verisimilitude to the story.

quede quieta pero el sonido sigue siendo insufrible. El programa, por otra parte, es repugnante, sobre todo si se piensa que se emite durante la cena”; (1984:16). The sound of the television is persistent as we can appreciate from the references to advertisements in the screenplay (1984:18): “Meanwhile, on the TV screen, one of the many publicity advertisements” (“mientras, en la televisión, uno de tantos anuncios”).

La ley del deseo (1987) also proceeds towards the symbolic place of Youkali, present in *Kika*. The screenplay of *La ley del deseo* pioneers on the territory where *Kika* will tread upon: on top of the titles we hear the composition *Youkali*, a song by Kurt Weill, interpreted by Teresa Stratas. The lyrics tell about Youkali, the land of desire and pleasure. But at the end the song explains that it is all a dream, sheer madness, because Youkali doesn't really exist. A tango-habanera that tells the story of futile hope.

Vicente Sánchez Biosca (1995) states that the nineties go hand in hand with a certain de-historicization (“deshistorización”) or re-historicization (“rehistorización”) of the common past, with the publication of the edited memoirs of famous people as well as with a rise in the biographic genre as such. The televisual archetypes are a juicy mechanism to stir the conscience of the new mediated society dotted by reality shows. The leap from the eighties¹⁹² to the nineties brought with it an intense debate on the role and future of television in Spanish society. To this respect the following screenplay notes of Almodóvar's movie from 1982, entitled *Entre tinieblas*, are of special interest to us: “He explains it to him in an informative-exhibitionist manner” (“Le explica en plan informativo-exhibicionista”, 1982:13). The qualification of *informative* appears again a little further, namely by means of a short, informative note about the book publication (1982:15). The sensationalism comes from the hand of the book; a softened physical violence compared to *Kika*: “Mother has forbidden physical punishments. She prefers mental torture” (“La Madre nos tiene prohibidos los castigos físicos. Prefiere las torturas mentales”, 1982:55).

5.2.1. The evolution and involution of his own mother. From *Kika* to *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

In the final version of the screenplay, we get to know how Almodovar's mother is presented and portrayed by her own son:

“Sequence 9. Television studio (cultural programme).

¹⁹² As an example of this we mention a 1981 divulgatory programme by TVE: *Un mundo para ellos*, (recorded 24th of April, 1981), episode 28 entitled “Los hijos y la televisión”, moderated by Santiago Vázquez. This programme's episode consists in a debate about television and children, with the intervention of TV professionals, fathers and kids; journalists. They say that, thanks to television, the great history of humanity of the twentieth century is being written on screen. The final conclusions of the debate are: 1) Violence is not something that a child has to learn, althus the medical doctor. 2) The picture frame, a saga to manipulate feelings. 3) The men and women making television, have the obligation, while making a programme, to think about the millions of children and youngsters that contemplate their doings (message written in overprint on screen).

The interview will be conducted by the dean of the channel, Doña Paquita, a 75 year old woman, mother of the director of the programme, who has abandoned her duties as a rural grandmother to be converted into the star of a cultural programme with considerable success. The programme is called “Hay que leer más”.

The old lady overflows with simplicity and good disposition, and in front of her, on the table, she has various sheets with the script of the interview (the typography of the script is larger than normal). Doña Paquita normally reads out loud one of the questions, with her glasses put on, without any hurry and as if she was reading a postcard from a relative. She backstitches her intervention with common sense comments and she treats Nicholas Pierce as if he was one of her town neighbours. Nicholas enters the game with elegance. He is charmed by the old lady.

The studio set is decorated with a backcloth on to which are fixed all the alphabet’s characters, corporeal ones, with volume” .

Doña Paquita¹⁹³ televisual space remits a construction of a theatrical programme which, for that, is suspended in incredulity. Personal objects, as the lady’s purse, talk about the autonomy of the scene and the connection established with the enunciator of the film: her son in real life. The director constructs a series of porous relations with the objects of the filmic text, mentioned in the notes of the screenplay as following:

“There is a beautiful wooden chest which belonged to the mother (we’ve seen it in the first sequence). Fragments of props, pieces of wood. In a corner, next to the window, three seats and a table (and an auxiliary table). The only part of the space that looks well taken care of. An old sofa, which we also see at the beginning in the chalet. (“Hay un bonito arcón, que perteneció a la madre (lo hemos visto en la secuencia 1). Restos de atrezzo, maderas. En un rincón, junto a la ventana, un tresillo con una mesa (y una mesita auxiliar). La única parte cuidada del espacio. El sofá antiguo, también lo vemos al principio en el chalet).

([Doña Paquita] reads the script, with the help of a big pair of glasses). “This afternoon we have with us Nicholas Pierce...” (Lee el guión, con grandes gafas). Esta tarde tenemos con nosotros a Nicholas Pierce...”).

It’s interesting to see the very *involution* of Doña Paquita as a dramatic character in the televisual space. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) she was still reading without the help of the auto-cue, or to put it otherwise, she held up the craftsmanship of televisual information reading the news from an informative. It is certain, as Agustín Gomez (2014:70) states, that there exists a transfer towards the autobiography in *Kika*. In any case, let’s focus on a detail that springs from the textual operation of construction of the news event where Doña Paquita is inserted in the film *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

¹⁹³ Doña Paquita has the honour to appear in the first line of the title credits. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, notwithstanding, she occupies a more discrete place in the title credits.



Images. In the first screenshot we see the television device of the house of Pepa (Carmen Maura), who, accommodated in the sofa in the same way as Clara (Ángela Molina) in *Carne Trémula*, watches the advertisement of *Ecce Omo*. It is the first time that the televisual text takes a real referent like *Telediario* (TVE). In the second screenshot on top we see an iconic image of this informative programme, and on the right we enter the house of Marina Barranco, who has the same TV model (Sony) as Pepa. The television device therefore serves here to unite two female spectators in an alternating montage, while the virtual referent of the *Pirulí* appears in the vanishing point of the streets of Madrid (the moment in which the lights are turned off). The name of Francisca Caballero appears in a non-prominent place of the title credits. In *Kika*, Doña Paquita, under the quality of the character, appears first in the credits.

5.2.2. Mirror-melodrama and television.

Douglas Sirk, the referent of American melodrama, deploys the speculative ostentation of television to extinguish the sentimental expectations of the female protagonist in the film *All that heaven allows* (1955), in a similar way as Almodóvar is converting the mirror-television into the loudspeaker-mirror of the calamities of his characters.



Images. Melodrama is one of the genres that are well known territory to Almodóvar. In the screenshot on the left we see Cary Scott (Jane Wyman), a mature, worn-out woman, seeing her own reflection on a TV screen on which she projects the feeling of not being an attractive woman anymore. Sirk converts hereby the TV object in a poisoned present,

in the same way as in the scene where the female protagonist of *La flor de mi secreto* covers her ears to the heartbreaking voice of Chavela Vargas¹⁹⁴ that makes her remember her condition. In the screenplay published by *Círculo de Lectores* her malaise is emphasized: “Leo turns towards the TV. Chavela transmits, with trained and broken voice because of the infernal years, all the pain accumulated by Leo (...) Chavela has, without any warning, opened up inside Leo the doors of a very lake of bitterness for him” (“Leo se vuelve hacia el televisor. Chavela transmite, con voz rota y amaestrada por años de infierno, todo el dolor acumulado por Leo (...) Chavela ha abierto dentro de Leo, sin avisar, las compuertas de un verdadero pantano de amargura por Leo”; sequence 54, 1994:115). The notes in the screenplay once more emphasize the presence of the TV set: “Sequence 26. Rosa’s house. They enter in the small living room, dominated by a rectangular crystal table, a big piece of furniture that contains also the TV screen, and a semi-circular sofa” (“Secuencia 26. Casa de Rosa. Entran en el saloncito, dominado por una mesa rectangular de cristal, un gran aparador que incluye el televisor, y un sofá semicircular” (1994:49). The screenplay notes aren’t about the kitsch ostentation anymore, but on the ugliness of the objects. “In the house you can see some of the personal artworks of the husband. Very ugly ones.” (“En la casa pueden verse algunas de las obras personales del marido. Todo muy feo.”; 1994).

Almodóvar’s construction of television definitely originated in a revealing image that presents the small screen as an artefact of aggression and domestication of desires. The reflecting screen is where the mundane passion of the female protagonist, in front of an in vogue consumer good, gets (de)motivated. The *mannerism* of Sirk serves to confront the gaze that transmutes towards the *objectualization*, and the act of *bodifying* (“*corporeizar*”) the perception. Sirkian mirrors, metaphors of loneliness, being extended by means of the television screen that reflects the loneliness oppressing Leo (Marisa Paredes).

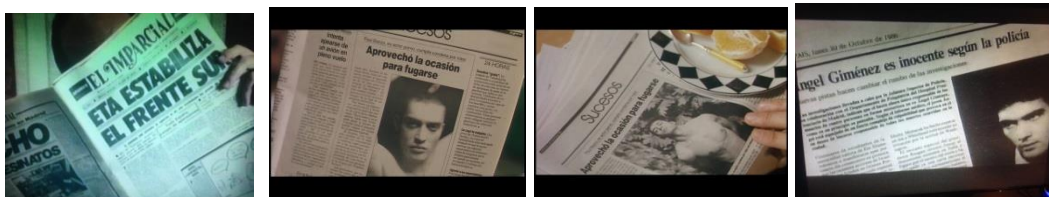
5.2.3. The rendering impersonal of the subject: newspaper headlines.

If the mark of television is an uninterrupted continuum in Almodóvar’s filmography, the presence of newspaper headlines forms another significant trace that serves to connect and unite previous and future endeavours. The mainstream press¹⁹⁵ or magazines have also been a source of inspiration to nourish and assemble new and forthcoming stories.

¹⁹⁴ In the publication of Frédéric Strauss (2001) entitled *Conversaciones con Pedro Almodóvar* Almodóvar talks about the image of Chavela, on television, singing about abandonment. In one of the conversations, Almodóvar describes that what Leo feels, is something like a hallucination (2001:140). It is also interesting to find out that Almodóvar considers melodrama as the genre that has damaged television the most (2001:107).

¹⁹⁵ It is worth mentioning that Pedro Almodóvar wrote the screenplay in collaboration with Juan Caño Arecha, Manuel Ángel Egea Martínez, Fernando Morales Chamero and Javier García-Mauriño Múzquiz, resulting in the end somewhat as short story comics. In “El anuncio”, the imagination of the female protagonist (Doña Rafaela) is woken up after reading an add in the newspaper. In sequence 12 of the screenplay of *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, verses on an add of “neorealist aesthetics” (“*estética neorrealista*”; 1988:15).

The three most relevant presences communicate the slopes of an informative press constructing new meanders or alternatives.



Images. The first screenshot pertains to Almodóvar’s first film (*Pepi, Luci, Bom y esas chicas del montón*). The headline of the newspaper *El imparcial* relates on existing referents in a daily newspaper that was a reference for the “Restauración” (“Spanish Restoration”) and one of the transforming forces of the modern Spanish press. We should therefore authenticate the role TVE played in the seventies, in its endeavour of recuperating the novels from the Restauración era (the novel of Benito Pérez Galdós entitled *Fortunata y Jacinta* which was published in 1886-1887, to name just one example). It is no coincidence that it was precisely this entity (*El Imparcial*) that brought along the mobilizing effect of the documentary film of the so-called “movida madrileña”. The second and third screenshot show us the character of Paul Bazzo (*Kika*), easily recognizable in the pictures, embarking nevertheless upon a series of operations of de-subjectivation¹⁹⁶ and a shift in the newspaper headline that states the following: “Taking advantage of the situation to escape (“Aprovechó la ocasión para fugarse”); some headlines not complying with the requisites of headlines, basically the “who”-subject. Verb headlines are considered ambiguous (Heinrich, 1981) and they are originated in Anglo-Saxon Journalism. Heinrich distinguishes between Subject and Verbal Headlines. The author considers that in some cases, specially when it's not important to inform about the Subject, this information could be left out.

The newspaper headline appearing in the events pages of the daily newspaper, plays out its role as headline together with the subtitle: “Paul Bazzo, ex porn actor, was complying a sentence for robbery” (“Paul Bazzo, el ex actor porno, cumplía condena por robo”). It is no coincidence that the daily newspaper *Ya* was chosen, since the newspaper already showed signs of agony during 1992 and 1993¹⁹⁷. What surely isn’t a coincidence is the fact that the two selected daily newspapers use the same headline, especially when knowing that this director pays so much attention to the details. In the

¹⁹⁶ This is not the only time that the story separates physically or virtually a subject into making a presence, as we can read in the screenplay (underlining by the doctoral candidate): “Sequence 17. Casa Kika. Ramón’s office. The face of the mother of the assassin, on television, fuses with the picture of the mother of Ramón, reposed on top of a piece of furniture, in the office. The edge of the photo is cut. It is evident that they got rid of the character that would have been next to the mother. Who was nobody else but Nicholas” (“Secuencia 17. Casa Kika. Despacho Ramón. El rostro de la madre del asesino, en la televisión, se funde con la foto de la madre de Ramón que reposa sobre un mueble, en el despacho. El borde de la foto está recortado. Evidentemente se ha prescindido del personaje que hubiera junto a la madre. Que no era otro sino Nicholas”).

¹⁹⁷ *Ya* newspaper was sold to Antena 3 TV in 1991. Antena 3 failed in its project of creating a multimedia group and was sold to the Mexican group Editoriales del Sur in December 1992 for the symbolic price of one peseta. However, the new owners suspended the pay roll in July 1993.

last screenshot, an image belonging to *Matador*, we can clearly appreciate, in contrast with the headlines appearing in *Kika* a headline with subject and predicate, shaping therefore a both classical and grammatically correct headline: “According to the police, Angel Giménez is innocent” (“Angel Giménez es inocente según la policía”), although there are no details given in the subtitle on who this person is: “New leads have changed the course of the investigations” (“Nuevas pistas hacen cambiar el rumbo de las investigaciones”).

To this respect, it is convenient to resume the textual analysis of the lines uttered by the female moderator in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, who interpellates to the subject constantly by means of a game that may seem ironic and estranged: Francisca Caballero is the TV moderator that informs about the latest news concerning the Shia terrorists. The allocution, on the other hand, is full of pitfalls and clichés that don’t help in order to understand the subject in question.

In *Kika* the crisis of the written press, backed up by the television crisis, is reproduced and depicted through an ancestral ritual (Paul Bazzo takes part in the ritual of “Los Picaos”). It is useful here to mention how the notes of the screenplay define the housekeeper: “Juana possesses a certain sinister and ancestral Sicilian aspect” (“Juana posee cierto aspecto de siciliana siniestra y ancestral”¹⁹⁸).

The news item is a formal conjugation between written press and television, something we can deduce directly from the screenplay notes: “Sequence 40. Kika’s house. Inside of the livingroom. Juana, seated in on of the sofas, is reading the newspaper. Next to her, a dustpan and brush. She’s particularly interested in the news on Paul Bazzo. The newspaper dedicates him a small notice. It doesn’t reveal more details than the ones they gave the night before on television. The article is illustrated with a small picture of Paul, when he was still active as a porn movie actor” (“Secuencia 40. Casa Kika. Interior Salón. Juana, sentada en uno de los sofás, lee el periódico. A su lado, una escoba y un recogedor. Le interesa especialmente la noticia de Paul Bazzo. El periódico le dedica una pequeña nota. No da más datos de los que dieron la noche anterior, en la tv. La noticia viene ilustrada con una pequeña foto de Paul, cuando todavía trabajaba en el cine porno”).

So, the newspaper doesn’t exhibit more facts than the ones provided earlier by the TV programme *Lo peor del día*: the press shows the face without identifying the subject in the newspaper headline; one of the inescapable norms of written press. The images shown in the television programme don’t make a synthesis between word and image either.

¹⁹⁸ Underlining by the doctoral candidate.



Images. Screenshot of Joaquín “El portugués”. Without any other *aggiornamento*. The notes of the screenplay relate: “On screen there appear two pictures, one of the character being darkhaired, the other one blond”. “The video starts with a wide shot of a man, of anonymous aspect, next to a grave, head bent, with his arms hanging loosely next to his torso. Through a green lawn zone, close to the grave, a woman arrives displaying a vulgar and rough aspect. The camera moves closer towards her [...] The character carrying the camera mounts a motorbike that is off screen, but because of the camera movements we grasp that this is the case. Once inside his car, the guy looks at the camera and fires his gun. The bullet reaches the motorbike, the impact causing the camera carrying character to fall down. With the camera down on the floor we witness the escape of the murderer...” (“En la pantalla aparecen dos fotos, una de moreno y otra de rubio del personaje”. “El vídeo se inicia con un plano general de un hombre, de aspecto anónimo, junto a una tumba, cabizbajo, los brazos colgando. Por una zona de césped, cercana a la tumba llega una mujer de aspecto duro y vulgar. La cámara se acerca a ella [...] La persona que lleva la cámara sube una moto que no vemos, pero por los movimientos de la imagen entendemos que así es. Una vez dentro del coche, el hombre mira a cámara y dispara. La bala alcanza a la moto, del impacto la persona que lleva la cámara se cae. Con la cámara en el suelo vemos desaparecer al asesino...”).

In *Kika* we only assist to the conjunction between written press and television. The references to radio, as they were present in the first drafts of the screenplay, were in the end discarded¹⁹⁹.

5.3. The construction of the televisual image in *Kika*.

5.3.1. Drafts.

The first draft of the screenplay makes an explicit reference to two of the events that marked the collective imaginary of society in respect to the catholic universe; on the one hand (and once more) we witness the allusion to the Eurovision Song Festival, hereby following the trail of the films *Historias de la televisión* and *1, 2, 3... al escondite inglés*:

¹⁹⁹ Screenplay notes (underlining by the doctoral candidate): “Sequence 93. Exterior bungalow. Kika arrives by car to the forecourt of the house. In these moments the radio gives notice on the police capture of Paul Bazzo” “(Secuencia 93. Exterior chalet. Kika llega en coche a la explanada que antecede a la casa. En esos momentos la radio da la noticia de que la policía ha capturado a Paul Bazzo”).

“Juana: And what would you like to be? Kika (thinking): Moderator of the Eurovision Song Festival... Iunaitid Kindom-Zri points. Ruayon Ini-Trua puant! They both laugh their pants off” (“Juana: Y a Usted qué le gustaría ser? Kika: (piensa) Presentadora del festival de Eurovision... Iunaitid Kindom-Zri points. Ruayon Ini-Trua puant! Se mean las dos de risa”).

And on the other hand we see the straightforward reference to one of the most remarked episodes of the nineties, namely the assassination of the girls from Alcasser (Castellón):

“A poor woman in her fifties appears, dressed for the occasion, entering from one extreme of the TV stage. Take as a reference the mother of Antonio Anglés” (“Por un extremo del escenario aparece una pobre mujer de 50 años vestida para la ocasión. Tomar como referencia a la madre de Antonio Anglés”); note of the screenplay).



Images. On the left we find a press clip of the mother of Antonio Anglés. On the right we see a screenshot from *Kika*, of the character of the mother of Joaquín “El portugués”. The assassin’s mother²⁰⁰ attends to the TV programme *Lo peor del día*. “The mother of the assassin was the doorwoman of the office building where we worked (...) The amount of small essential interventions in my movie style, interpreted by casual people, is enormous (Almodóvar²⁰¹, 2015).

In *Kika*, the assassin’s mother strengthens the ties with the collective imaginary and with a factual referent. In *Mujeres*, it concerns a fictitious role that grants popularity. In sequence 28 of the screenplay of *Mujeres* we read the following: “Pepa watches television, on the table: two or three books on which she hasn’t been able to concentrate. The time is the hour of the first *Telediario* of the evening. The first thing that appears on screen is an advertisement interpreted by her, because of this ad she is acquiring a certain notoriety” (“Pepa mira la televisión, sobre la mesa: dos o tres libros en los que no ha conseguido concentrarse. Es la hora del primer telediario de la noche.

²⁰⁰ Pepa, from the film *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, is a professional dubbing actress and publicity actress, famous for her role as “the assassin’s mother” in a TV commercial: “Taxidriver 1: You are from TV, right? The assassin’s mother. Pepa: Yes. Taxidriver 1: Do you mind signing an autograph for my wife?” (“Taxista 1: Usted es de la tele, ¿verdad? La madre del asesino. Pepa: Sí. Taxista 1. ¿Le importaría firmarme un autógrafo para mi mujer?”: page 35 of the screenplay). The representation of the mother is a pop device that was already established earlier by Iván Zulueta (see the advertisement of the mother of *The Beatles*).

²⁰¹ Published and consulted on October 31st, 2015, El País.

Lo primero que aparece es un anuncio interpretado por ella, gracias al cual está alcanzando cierta notoriedad”). It is worth noticing that even the presence of the word “television” is reinforced. In sequence 47, where Candela talks about her terrorist experience, and Pepa is wonders wether she is talking about the ones that appeared on TV (this phrase isn´t contained in the final version).

The decade of the nineties comes to us altereded by, amongst other presences and absences, the mediatic coverage of the assassination of the three girls from Alcasser. Lorenzo Díaz (1999:75) upholds that in *the night of Alcasser* a lot of excesses were committed, and not only on the part of Nieves Herrero (Antena 3), who was converted into an easy scapegoat of all the wrong doings. Díaz (ibid.) continues stating that, with this inauspicious night of our television broadcast (both public and private ones), we witnessed an exceedment of the limits that televisual ethics impose, in respect to the commercialization of the feelings and dignity of the individuals. Almodóvar appeals to the actuality of the mediatic agenda, by means of a well known case that generated an intense debate on the role of public and and private TV channels covering the events that attracted a huge audience. The referentiality of the crime serves Almodóvar for creating a dialogue in which he constructs and recreates an interview, between the mother of a murderer and the defence of the innocence of her son. The previous allocution made by Andrea Caracortada comes preceeded by a negation of the enunciated, by means of gestures that deny the professionalism of the agents of public safety. The advertisements and commercial sponsoring of the televisual space by Leche La Real explicitis the operation of disinterestedness of the truth.

The female moderator refrains to a catch phrase that, from the nineties on, acquires a recurrent relevance: the appeal to images that aren´t suited for the sensitive spectator:

“Oh, I warn that they [the images] may hurt your sensitivity, if you still have some left...!

And now that we, for the moment, cannot talk to Joaquín “El Portugués”, tonight we will talk with the woman who knows him best. His mother... She deserves it (in this moment, Andrea turns once again to making the gesture of interaction with an audience that is present. The film spectator has already seen that this is merely a simulacrum)... Good evening, Angelina...

MOTHER: Good evening...

ANDREA: Nervious?:::

MOTHER: A little bit...

ANDREA: Very well... Tell me, Angelina... so the public will be informed... Your son, he killed his wife and raped his daughter... When he was just a little boy, did he show signs of abnormal instincts...? I mean, did he ever try to kill you, maybe rape you, perhaps?

MOTHER: No....

ANDREA: No?

MOTHER: He was a good kid... he was a bit naughty, but I never would have imagined that he would end up doing this... I am his mother and I think that he didn't... he didn't do it... “

(¡Ah, les advierto que [las imágenes] pueden herir su sensibilidad, si es que todavía les queda alguna...!

Y ya que no podemos hablar, de momento, con Joaquín “El Portugués”, esta noche lo haremos con la mujer que mejor le conoce. Su madre... Se lo merece (En ese momento, vuelve a hacer el ademán de interactuar con un público que está presente. El espectador del filme ya ha visto que se trata de un simulacro) ... Buenas noches, Angelina...MADRE: Buenas noches...

ANDREA: ¿Nerviosa?...

MADRE: Un poco...

ANDREA: Muy bien... Dime, Angelina... para que el público esté al corriente... Tu hijo, ha matado a su mujer y violó a su hija... ¿Cuándo era pequeño tuvo algún instinto anormal...? Quiero decir, ¿trató de matarla, quizá de violarla, tal vez...?

MADRE: No...

ANDREA: ¿No?

MADRE: No. El niño era bueno... era un poco travieso, pero no creía jamás que llegara a hacer eso... Soy su madre y creo que no... no lo ha hecho...).

Almodóvar limits himself to the imaginary or the mediatic construction of these kind of cases, whereas the mediatic apparatus insists on mentioning the innocence and the rectitude of the accused every time one of their family members, relatives or neighbours are being interviewed. In a wide shot (or to be more specific, an American shot) that contrasts with the inaugural wide shot we saw in the interview space presided by Doña Paquita. Andrea Caracortada is behaving relaxed, at ease; and the mother, defensive.

ANDREA: He didn't do it? ... I tell you that I have it on tape.

MADRE: Well I don't believe it...

ANDREA: Ah, you don't believe it? Well your daughter-in-law, who is in the cemetery, doesn't share your opinion. [**we keep seeing the reaction of the mother**²⁰²].

²⁰² “Television, no less than the theatre which is a medium more prominently featured and discussed in the film, serves as a precious opportunity, for working through issues that are at once public and private, social and personal.” (Paul Julian Smith, 2006:151).

(ANDREA: ¿Qué no lo ha hecho?... Le advierto que lo tengo grabado.

MADRE: Pues no lo creo...

ANDREA: ¿Ah, no lo cree?... Pues su nuera que está en el cementerio, no piensa lo mismo que Vd. [seguimos viendo la reacción de la madre]).

5.3.2. Synopsis

Kika²⁰³ is a female TV make-up artist that lives together with Ramón, a voyeuristic and hermetic photographer. Kika lives with him in an attic in Madrid, close to where Ramón's stepfather Nicholas Pierce will come to live, after Ramón had distanced himself from him following the death of his mother. Kika and her friend Amparo are both lovers of Nicholas, where only Amparo acts this out secretly. Andrea Caracortada, a famous reporter of a reality show called *Lo peor del día*, is also acquainted with Ramón, with whom she had a relationship, and with his stepfather, with whom she will want to collaborate and know about his past. Little by little, Kika's innate optimism will become covered in black, in a permanent quest for orientation.

5.3.3. Between circles and surfaces

A circle gives rise to the cinematographic story that, as we shall see repeatedly during the film, inserts geometric elements. The first of them shows us the name of the co-producers of the movie (El Deseo S.A. and Ciby 2000). Even more revealing is the introduction of the film as "A movie by Almodóvar" ("Un film de Almodóvar"). The next image we witness is a construction of a door-lock presenting a female body, a clear allusion to the voyeurism of the videotape. Without taking things much further, it is the case of a photographer taking charge of capturing the scopiphilic and sexual pulse of the act, linking the act of watching/being watched with the idea of sexual pleasure. Meanwhile the title credit brings us the name of the director of photography, Alfredo Mayo, in expectance of the title credit that informs us on the fact that it is Pedro Almodóvar who is the responsible for both the screenplay writing and the directing of the movie.

The character of the photographer who goes under the name of Ramón (Álex Casanovas) arrives at Casa Youkali where he has to face a terrifying vision: the death of his mother, who is lying on the floor next to a pistol. Ramón's stepfather, Nicholas Pierce (Peter Coyote), who enters the scene with his hand covered in blood, will call the police and explain the origin of the name of the mansion, a homage to the composer Kurt Weill. Nicholas hands over to Ramón a suicide note of his deceased mother. From the very beginning the religious kitsch iconology overflows the screen.

²⁰³ The TV commentator of the film *Matador* (Almodóvar, 1986) is also called Kika.

The film proceeds towards the future to travel back to the past. Three years later, we see Kika (Verónica Forqué), a make-up artist who recalls her positive experience of putting on the make-up of a dead man. At that time Kika was working in the TV scene and it was there where she met Nicholas Pierce, a North-American writer being interviewed by Doña Paquita in the TV show “Hay que leer más”. The female moderator starts the interview, or better said, the reading out loud of the questions by uttering a “now?” (“¿ya?”), doubting if it is already her turn or not. The motivation for the interview is the promotion of Pierce’s latest novel “Me enamoré de un farsante”, a literary work that the author doesn’t label as autobiographic, but he does insist that in the literary world it is relatively usual for a writer to kill his wife. Doña Paquita tells him that she isn’t planning on reading his novel, and goes on talking about her own experiences. More concretely she relates on her status of being a widow and on the fact that she lives alone, reasons for which she accepted to moderate the programme that is directed by her busy son. Doña Paquita, in real life the mother of Pedro Almodóvar, accepted to “represent” the programme enabling her to be closer to her son. Kika and her friend Amparo follow the interview while drinking Pepsi and expressing their sympathy towards the female moderator and their attraction towards the American novelist.

We remain in the flashback and Kika goes on recalling the moment she met both the stepfather as Ramón, her current partner. Nicholas invited her to Casa Youkali to put on make-up to his son, who apparently died the day before, on Christmas Day itself. He comments that his son is an collage artist. “¡What a beautiful corpse!” (“¡Qué cadáver tan guapo!”), says Kika, before being aware that Ramón is still alive.

Once inserted in the present time of the story, Nicholas comes back to Madrid, arriving at the Atocha Renfe trainstation, and he meets up with Ramón and Kika. From that moment on, the camera will redirect to a weird female appearance called Andrea Caracortada, who appears in a cold and distant TV stage without audience. Andrea Caracortada is the driving force of a reality show called *Lo peor del día*, sponsored by Leche La Real. Both presentation and headlines concerning manifest sensationalist events, thrown in by the eccentric female conductor, are elocuently appealing. Everything indicates that she is the grand protagonist of her space.

The stepfather of Ramón will live in the upstairs flat with the permission of Kika, lover of Nicholas. The spaces are filled with forms, chromatic geometrical objects and references like the film poster of *Peeping Tom (El fotógrafo del pánico:1960)*, the resuscitated classic by Michael Powell. In the mean time, stepfather and son are having a discussion weither to put up for sale or not Casa Youkali, a mansion that also attracts the attention of Andrea Caracortada, who reunites at the place with the North-American writer. Supposedly she wants to shoot some scenes of one of her programme sections at the location. Little by little we will also get to know the monopolizing role of the female moderator, director and producer of *Lo peor del día*, who captures right there part of the localisations with the built-in camera of her suit that reminds of a cyborg. The story she wants to reconstruct or dramatize is one where a matrimony killed 10 people. The tension will rise when Ramón arrives, her ex-lover. Actually, the scar she

carries on her face was supposedly a marked sign of that relation, something Ramón tries hard not to remember.

Andrea Caracortada passes the screenplay of the first chapter to Nicholas, who, after only starting to read it, cannot do otherwise than qualify it as “garbage”. In any case, this doesn’t seem to form any obstacle to the extravagant moderator since she asks Nicholas to write screenplays for the programme. He will get another unexpected visit. While being the lover of both Kika and Amparo, he coincides with Susana (Bibiana Fernández), a Mexican woman who relates getting in touch with the writer after seeing him in a TV magazine. Afterwards we will know that it was Andrea who has passed on the address of the journalist/writer. Right beneath the apartment of Nicholas, the life of Kika remains marked by the desire for him and by her relation with Ramón, who proposed matrimony to her.

Juana (Rossy de Palma), housemaid of Kika and Ramón, has a series of confidentialities with the make-up artist, who tries to beautify her face. She talks to her about her relation with men –she’s lesbian- and comments that she has a brother with whom she maintained sexual intercourse. After the supper that commemorates the wedding proposal, the three of them watch Andrea’s sensationalist show, and they assist to the “popular section” entitled *Ceremonia sangrienta*. This concerns a TV report edited with the diegetic music present during the movie (a concert for bongo), and the report verses on the procession of *Los Picaos*. “¡How unpleasant!” (“¡Qué desagradable!”), says Kika, while watching from the corners of her eyes at Juana, impressed by the images. Andrea relates on top of the images and in effect, it is Juana’s brother, Pablo Méndez, better known under the name of Paul Bazzo, who is one of the individuals taking part in the procession.

Kika will be the protagonist in a sexual encounter with Ramón, who doesn’t stop emulating pleasure derived from the pictures who both he and she take in order to leave traces of their sexual representation. More passionate seem the shouts of lust that are sounding from the attic above. The one who doesn’t stop her intent to attract the attention of Nicholas, is Andrea. As the producer of her programme, she takes great care over controlling the production (“we’re way behind schedule”; “vamos fatal de tiempo”, she says) and she notifies Nicholas that he erroneously sent her the drafts of a novel instead of the screenplays. The question of the female moderator, director and producer is crystal clear: “Are these based on real life events?” (“¿Están basados en hechos reales?”). In the mean time, Nicholas decides to move to Casa Youkali.

Juana’s brother will be the accidental protagonist of the following scene: the perpetrated rape of Kika, who will try to dissuade the rapist, and will uphold a dialogue with him, next to presenting her anger and discomfort. “This is not a film shoot” (“Esto no es un rodaje”), she warns him. Meanwhile, we see the lens of a camera pointed at the room where the rape takes place while the moving out of the building of Nicholas’ furniture takes place. Everything indicates that it is Ramón watching. The photographer will call the police and will present himself as a voyeur who was watching the scene from the

opposing terrace. The reaction of the police officers couldn't be more surrealistic and pretentious. Andrea also won't take long in arriving at the house, intending to capture the escape of Paul Bazzo on film. All the same, she wants to interview Kika in her own house, but the make-up artist, while trying to relieve the shock with alcohol, tells her that she is violating her right of intimacy. In any case, Kika doesn't hesitate in ringing the doorbell of the house of her longed for neighbour (Nicholas) after quarrelling with Juana, who hasn't been able to admit that the rapist was her brother. Ramón insists on this aspect and asks her who the rapist was.

The circles keep being present (a moon or the circle of a washing machine), although now they turn back their attention to the TV set that emits *Lo peor del día*, a show that starts at 22:00. Kika now observes as spectator her very own rape and claims that she will sue the programme. Nicholas calls Andrea over the phone, and in the conversation she refers to the number of spectators of her programme. We won't have to wait long before Ramón finally confesses that he was the voyeur who called the police. Nicholas, worried and anxious, tries to recuperate the entire recording archive Andrea Caracortada has in her possession.

We see another cinematic reference (*The Prowler; El merodeador*:1951), a straitforward intertext, by means of which, the original scene repeating in the head of Ramón, him visualizing the death of his mother by his stepfather's doing. In the original film, a police officer falls in love with a woman who is married to a radio commentator. In a premeditated act, and before the suspicion of a prowler, the police agent shoots the husband, and at his turn he shoots himself to make us belief that he was being shot at by the husband. This scene is the one that Ramón projects in his mind: he believes that Nicholas was the one who killed his mother.

Kika, overhearing all the conversations, decides to leave the house for good. Juana is also leaving with her bags at the same moment. Right at the moment of them saying goodbye, she confesses that Paul Bazzo is her brother. In the mean time, Andrea comes to the conclusion that Nicholas killed Susana. In order to reach this verdict, she analyzes the recorded videos meticulously.

At Casa Youkali, that territory where secrets, deaths and murders are acted out, Ramón finds the corpse of Susana. This won't be the only visit the house receives. Andrea will try to interview the supposed killer with the aim of Nicholas admitting to the acts. She hopes to capture Nicholas's confession on camera, better said, him confirming that he is the lesbian killer of his stories. She is absolutely sure of her deductions and offers him an exclusive of 10 million pesetas, in exchange for the interview and the assurance of providing a doctor of confidence to him. In a machiavellic act, both the one doing the interview and the one being interviewed shoot at one another, without Andrea being able to hear (and capture on film) the desired word: a yes. Nicholas, survivor of the fatal outcome, hands to Kika the novel that could turn into a best-seller, and he effectively, as and how Andrea suggested, insists that Kika replaces the name of the protagonist with his own name.

Kika arrives at Casa Youkali after having read the letter Ramón had written her. Bathing in blood, she once again tries to say goodbye to Ramón, who “is laid down” in the room upstairs. Once more, a new miracle: the *resurrection* of Ramón thanks to the promptness of the female make-up artist. Everything points at another attack of catalepsy. Kika, covered in blood and deeply moved, decides to leave Casa Youkali and picks up a hitch-hiker (Manuel Banderas) who invites her to his sister’s wedding. Kika accepts the offer. She says she needs guidance.

5.3.4. Trailer of Kika.

Film company El Deseo itself introduces the trailer, uploaded onto Youtube in 2012 and celebrating the twentieth anniversary of the film, in the following way: “They don’t make trailers like this one any more... wrong, entertaining and long (almost three minutes)”; “Ya no se hacen trailers como éste... incorrecto, divertido y largo (casi tres minutos)”. During these three minutes, signified with the music of a section of *Lo peor del día*, the reality show moderated by Andrea Caracortada (Victoria Abril) inaugurates the trailer with the presentation of its televisual space. Andrea (52 seconds) and Kika (54 seconds) occupy the mayor part of the film promotion piece. Andrea Caracortada is being characterized by her suit of moderator-cyborg (we only see her once without the famous outfit designed by Jean-Paul Gaultier). Her mere presence and entrance into scene in the dramatized and televisual stage is an example of visual sophistication, without her considering the necessity of talking or communicating with her interlocutors. The surface of the suit, both in presence and object, transcends completely for its ontologic character. The trailer, impregnated by a more direct speech, doesn’t realize the same operation as the filmic text, which consists in a overview of the surface of the anthologic suit.

Without going much further, the final ending of the trailer provides the following idea: a type of television that doesn’t need a real and resisting audience humanizing the bloody stories of the reality show. For that fact, *Lo peor del día* doesn’t belong to the televisual nature but, instead, to the cinematographic story. From the presentation on, Kika appears seven times, Nicholas five times, and Andrea six times.

The trailer consists of the following fragments:

a) Presentation of Andrea Caracortada, TV moderator of *Lo peor del día*: “Good evening, ladies and gentlemen. With you, Andrea Caracortada, offering you in exclusive, the worst of the day” (“Buenas noches, señoras y señores. Con ustedes, Andrea Caracortada, ofreciéndoles en exclusiva, lo peor del día”). From her initial smile she continues to an austere gesture and a choreography that introduces us in the dramatized construction of the skill itself, or, recurring to the words of Pezzela (2004:20), “spectacle cinema” (“el cine-espectáculo”) that completes, above all, the charm of the construction. Andrea Caracortada inserts herself from the beginning into the textual fabrics of the film, uniting form and base from the selection of the surface

chosen by Almodóvar in order to create porous forms. What are we talking about? The (televisual) surface penetrates the (cinematographic) tissue. The images talk for themselves:



Images. On the left, the first image of the movie, taking up the first second. On the right, the first image that characterizes Andrea Caracortada's outfit. Where in the trailer Andrea Caracortada appears from the very beginning (she is the first presence), in the filmic text we have to wait till minute 18.

Jean-Claude Seguin (2009:133) suggests that the work of Almodóvar should be studied with original semiotic analysis even when there is an abundance of fictions, independent cores, delimited geographies or autonomous territories, and the presence of the cathodic should be examined as a layer superimposed on the surface, a dissociation or even maybe an excrescence of the territory penetrating its borders.

The very first screenshot of the movie, therefore, is one of a surface that remits to the first circular form we witness: the moon. The second screenshot brings us this volcanic surface, burnt like a crater residue that intervenes in the fabrics of the moderator's outfit. We see therefore, that surface-form and background are constituted and tested in hostile or unexplored territories (traces of blood on the suit; the moon, suggesting places transited and imagined by mankind). A suggestive metaphor of insertion, influence and disposition of television.

The presentation by Andrea Caracortada of the trailer was shot in close-up, a commutation that comes to underline the importance and singularity of the trailer to correct and signify meanings. A close-up (for the trailer) and a wide shot for the film for the same representation. Something unprecedented in the syntax of trailers that nourish themselves from the same images. When the female moderator greets the spectators with a "good evening" ("buenas noches"), the image takes the form of a wide shot. In the trailer on the other hand, we see a medium shot here.



Images. On the left, the movie screenshot that corresponds to sequence 16 (a wide shot where the female moderator introduces herself and mentions the title of the televisual

show). In the center, the homologue image of the trailer, a close-up where the moderator presents *Lo peor del día*. Same verbal lines, different planification. The third screenshot, repeated in both operations, is an example of the sense for drama of the female journalist: “With you all, Andrea Caracortada, bringing to you in exclusive, *Lo peor del día* (“Con Ustedes, Andrea Caracortada, ofreciéndoles en exclusiva, *Lo peor del día*).

From that moment on, the spectator will hear a concert for bonga that will be repeated during the reality show. In any case, the only two remnants of the collage that match and communicate between them, are the inauguration and closure of the text. The presentation of the reality show and the travelling shot of the empty seats: a phantasmagoric journey.



Images. The scene with which the trailer ends. An image without an audience, but with a great power of significance.

b) Entrance into Kika’s house by the two police officers, and their intent to separate the rapist. The two officers realize a accidental and choreographed entrance, dominated by Andrea’s persuasion. As we shall see during the story, in its performative presentations, she denies the capacity and professionalism of the police officers in investigating and arresting the guilty. In the trailer we witness the routine movements of the officers, consisting in taking cover and moving from left to right with a pointed gun. A movement that reminds us of the presentation of the very own female moderator, who moves her head towards the right in order for us to see the marks and scars, as a way of producing a more physical and police-type television. As a matter of fact, we will see that besides having a camera at her disposal, she is also capable of firing a gun.

c) Escape of the rapist and his encounter with Andrea.

d) Andrea firing her gun (at Nicholas), but we don’t see who she is firing at.

e) Kika being raped by Paul Bazzo. Dialogue: “What do you prefer, me raping you or slitting your throat.” (“¿Qué quieres: que te viole, o que te corte el cuello?”).

f) Encounter between Andrea and Nicholas, facing back to back. “If you don’t shut up I’ll cut your tongue. I am sure that you would do it if you had the opportunity.” (“Si no te callas te cortaré la lengua. Estoy segura de que lo harías, si pudieras”).

g) Paul Bazzo hitting Juana. And a kiss afterwards.

h) Ramón and Kika having supper together.

- i) Andrea calling Nicholas over the phone. Dialogue: “You are a journalist and you know that a good professional shouldn’t have scruples. I don’t know what kind of professionalism you are talking about.” (“Tú eres un periodista y sabes que un buen profesional no debe tener escrúpulos. No sé de qué profesionalidad hablas”).
- j) Encounter between Nicholas and his lover.
- k) Kika tells Ramón that she has been raped.
- l) Doña Paquita interviewing Nicholas.
- m) Encounter between Amparo and Kika in the elevator.
- n) Kika putting make-up on Juana’s face.
- o) Andrea Caracortada’s entrance on stage.
- p) Monologue between Kika and Ramón, with “bodily” presence.
- q) Travelling shot of the empty seats. During the forty seconds that lasts the non-presence of people or spectators, the trailer takes advantage to insert the names of the actors. In the book-interview with Strauss (2001:126), Almodóvar confirms that he didn’t want an audience present in the TV studio because of aesthetics (the red seats seem to him more beautiful when empty), and because it shows the reflection of the despise for the audience that doesn’t even deserve being represented.

5.3.5. Almodóvar and TVE: trailer, exclusivity and gratitude

Almodóvar has cultivated the art of the trailer with eloquence, and he got to direct a promotional piece for the movie *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), entitled *Trailer para los amantes de lo prohibido* (1985); that on itself already reflects the extensive collaboration between Almodóvar and TVE. This trailer brings us some key aspects of a type of story marked by the directing done by the actors, an idea of spontaneity and bloopers, more according to the dynamics of television or the idea of self-direction. We refer to the moment where Josele Román directs the choreographic steps of his pupils. He tells them how to move, how to turn. For that, the extradiegetic music is turned in order to hear the voice of the actors. A doing that doesn’t halt in being very effective.

In *Kika*, the moderator Doña Paquita, mother of the creator of the space and director of the movie, reconciles her spontaneity with the utterance of “now?” (“¿ya?”)²⁰⁴, wanting to ask whether she can start talking while she looks out of the frame, constructing the idea that this was a unique moment that couldn’t be repeated. To support a higher degree of permeability and a pretended search for spontaneity, the director inserts catch

²⁰⁴ The screenplay notes, at least up till the seventh draft, don’t include the famous “now?” (“¿ya?”).

phrases into the terrain of the cathodic construction, or as Seguin (2009:116) would add, they would play a suggestive role of “fictitious reality” and “real fiction”.

From Cultural Studies, Paul Julian-Smith (2006:151) underlines the importance that the world of television acquires in Almodóvar’s cinema, reaching the conclusion that the academic televisual studies will serve us as a guide to understand and evaluate the impact and the dialogue between both fields motivated by the regularity of his production; familiarity or recognition of his art and its connection with the popular, characteristics that will emanate from TV. Anyway, we ought to differentiate between the ways he inserts references of television, advertisement publicity and televisual formats. The role or the construction of the televisual screen in the cinema of the director from La Mancha, has already been studied by researchers like Agustín Gómez Gómez (2010). The investigator reaches the conclusion that the usual presence of the small screen in Almodóvar’s cinema acquires four distinctive forms; a realistic model, a critique on the so-called trashy TV and finally, an intertextual relation with a narrative purpose. In the same sense, Román Gubern (2005:51) comments in the article entitled “*Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar*” that Almodóvar’s cinematographic work feeds itself in the first place on an intertextuality proceeding from the ecosystem of the culture of the masses, resulting in a daring hybridisation of genres, with references of variegated mediatic genres contributing to an implicit comment on the representational conventions of traditional television and cinema.

Another line of investigation would be to examine how Pedro Almodóvar has constructed his very own televisual image in alliance with TVE, a vital medium for the proliferation and recognition of his cinematographic work in Spain. It is remarkable how TVE has configured space for so-called *almodovares* in his public appearances.

We ought to stress the era of the eighties and its close relationship with the cult programme *La edad de Oro* (without forgetting that *Tráiler para amantes de lo prohibido* was an order from the programme) in a space that, according to Manuel Hidalgo (1988) reinvents itself as the vehicle and safekeeper of freedom of expression²⁰⁵. Almodóvar himself introduced the trailer in a privileged manner into the televisual space: it is him who inaugurates the interview by entering on stage and performing a playback. Afterwards, Paloma Chamorra joins in. The examples are various, like the televisual space *Estress* (La 2), where he was interviewed by “his” *chicas Almodóvar*.

And, concerning *Kika*, the visionary, anticipatory and propulsive role of his actresses towards the cathodic universe²⁰⁶.

²⁰⁵ Interview with Manuel Hidalgo on the 14th of November, 1988. Source: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/paloma-chamorro-se-define-como-filosofa-accion/985076/>

²⁰⁶ “Carmen, in a movie we did together long time ago, super-8, was a TV moderator, verly much like the one she became after”; “Carmen, en una película que hicimos juntos hace muchísimo tiempo, super-8,

5.3.6. Press kit and epitext²⁰⁷

Kika's press kit includes the screenplay versions that the very own filmmaker originated from the beginning, working its way through a text mined with speculations and suggestions. Following the lead of Genette (1982) concerning the texts, the director thinks about the (un)suitability of determined and opaque titles. Therefore, the paratext (the possible titles) is configured as a part of the collage or territories he explores with the graphics that, next to the collaboration of the one in charge of designing the film poster, looks for visual metaphors that represent better the movie. Juan Gatti, the graphic designer of the film poster, rejected, as the press kit tells us, the title of *Las uñas del asesino* since he was of the opinion that there was no way to illustrate this title with screenshots extracted from the film, an allusion and bet that coincide with the conceptual film of the offer.

We can state that the press kit is a genuine sample of intertextuality, hypertextuality and paratextuality unmistakably *pop*, in Warholian terms of presenting the silk-screened copies in the final poster and evoking different movies or texts in the press kit (see the press kit enclosed in the annexes). *La buena, la fea y la mala*; *Los ojos del tamar, Génesis de...*; *Un horrible día de verano*; *Una violación inoportuna*; *Raboterapia*; and *Collage* are all the rejected titles that are mentioned in the press kit. Titles that, narratively speaking, open up new possibilities, meanwhile distancing themselves from one another.

The press kit takes on the journey of passing through all the spaces that have been worked out, verified and questioned, exhorting textual games of self-reference and irony, at the same time that the very author appears directing the characters in each one of the images: the actors and actresses are pieces on a chessboard in the hands of one sole player (once more, the presence of the director, who will also manifest himself "through the objects").

The self-sufficiency propagated by the very format of the press kit, written and directed by Almodóvar himself, is in itself a projection of the very strength demonstrated by the film producer El Deseo. According to the information of the Ministry of Culture²⁰⁸, El Deseo is the second most successful Spanish film company during the year 1993:

hacía de presentadora de televisión, una presentadora muy parecida a la que ha sido después" (Vidal, 1988: 25).

²⁰⁷ According to Genette (1982) an epitext consists of all those paratextual elements which are not materially attached to the text in the same volume, but that somehow float around freely in a physical and social space that is virtually limited. A press kit, therefore, could be an epitext.

²⁰⁸ Ministerio de Cultura: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Boletín Informativo. Películas, Recaudaciones, Espectadores. Datos de 1993.

1. Fernando Trueba P.C. S.A.Lolafilm.	1.347.301 espectadores.
2. El Deseo.	1.255.190 espectadores.

Comparative scheme of number spectators of each production house in the year 1993.

El Deseo holds first place in the competition list of most watched movies, with the '93 film *Acción mutante* (fifth most watched movie). *Kika*, on the other hand, was the second most watched movie according to the numbers on 22/10/93: spectators (864.013) and a box office of 434.968.708 pesetas²⁰⁹. Furthermore we have to take into account another disposition mentioned in the newspaper by Pedro Pérez (ABC, 19-12-93), namely that the access to the market at that time was being perverted by the so-called *movie packs* and other abusive practices (which is the case for *Kika*, Pérez states, as the movie had to leave the screens in order to concede its spot to an American movie that brings in less people).

In the same manner as the new decreed law establishes the opportune measures to guarantee the spectator ratings and the dubbing indexes, the Spanish version of *Kika* demonstrates Almodóvar's desire of constructing a debate on the suitability of dubbing in the case of Nicholas Pierce (Peter Coyote), above all in the conversations the latter is holding with Andrea Caracortada. In the end, the director opted for maintaining the same linguistic corpus throughout the entire film, in a year where the battle in the audiovisual sector was shaking the very foundations that promoted the protectionism of Spanish cinema²¹⁰.

From the press kit we can also extract some clarifying conclusions on the construction of the televisual image and how the very own author himself interprets the projection of his creative process:

a) He criticizes the residual role of the spectators in TV programmes, and the very artifice of language: Andrea doesn't interact with her interlocutors neither, I say, with the public of her programme. The programme is supposed to be broadcasted live, but she runs it on her own; "prop audience"; "canned laughs" ("Tampoco Andrea se relaciona con sus interlocutores, es decir, con el público de su programa. Se supone que es un programa en directo, pero lo hace ella sola; "público atrezzo); "risas enlatadas").

b) Definition of the role of Andrea Caracortada ("director and journalist"; "directora y reportera") and her obsession with the spectator ratings: "Andrea is lulled to sleep by the Ecotel ratings" ("Andrea duerme arrullada por los índices de Ecotel").

²⁰⁹ Ministerio de Cultura: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Boletín Informativo. Películas, Recaudaciones, Espectadores. Datos de 1993. United States will lead the ranking of the countries best represented in the qualified movies, till reaching a total of 51%.

²¹⁰ The newspaper *El País* (19/12/1993) announced the profound gap in the audiovisual sector and the rise of communitary films in detriment of North-American movies. We reconsider here the fact that *Kika* is a co-production with the French film company Ciby 2000.

- c) A manifested hate towards that which represents the universe of television: “I feel an innate repulsion towards politicians and TV moderators”. “Andrea can always be found on the places where the most sensationalist things occur”. “I almost never watch TV” (“Siento un rechazo natural hacia los políticos y los presentadores de televisión”. “Andrea siempre está en los lugares donde ocurren los hechos más sensacionalistas”. “Casi nunca veo la televisión”).
- d) The dossier, an extension of the graphic design of the film poster and a sample of a collage in all its manifestations.
- e) Not one reference to Doña Paquita, his mother, moderator of *Hay que leer más*.
- f) Eulogy on the (in)communication by means of the explicit mentioning of the professions: TV moderator (Andrea) and writer (Nicholas).

5.3.7. *Kika and the kitsch objectualization.*

Román Gubern (1994:14-15) names Gisele Freund as the author who situated the photographic portrait of the nineteenth century in the antechamber of kitsch art. André Adolphe Eugène Disdéri (towards 1860), with his art of *viste photographique*, industrialized and sold for only five francs, went along fine with the consolidation of the aesthetics and kitsch rhetoric of the genre. The cinematic work of Almodóvar demonstrates an awareness of the contribution or influence by that aesthetics. The screenplay note of his first film denotes this conscience on kitsch and the attraction it works out in the aesthetic category and the effect of the objects. Kitsch would have been linked to the collage art from the very beginning under the title of *Collage*²¹¹, which, due to the status of the director himself derives in a more sophisticated overture: the very screenplay is a succession of brands (product placement) that leave their marks in the writings themselves, the constancy of the concrete objects and its brands²¹², as well as the relation between them by means of the pieces or objects²¹³, for which an interesting debate is being established on both the enunciation and autonomy, something we will analyze into depth later on.

²¹¹ This is how the film was going to be called up till the seventh version. The screenplay displays a scene that in the end wasn't materialized: “Sequence 67. Kika's dining room. TV. Interior. Ramón and Kika, in front of the TV table, Ramón with a meditative expression, cutting figures out of various magazines to make a collage” (“Secuencia 67. Comedor de Kika. Tv. Interior. Ramón y Kika, frente a la mesa del salón, Ramón con expresión meditabunda, recorta figuras de varias revistas para hacer un collage”). Underlined by the doctoral candidate.

²¹² The bedspread, red woolen fabric, by Ralph Laurent, belongs to the photographer, according the screenplay.

²¹³ In the screenplay notes we read the following: “Sequence 18. The flat upstairs (referring to the apartment of Nicholas Pierce). Interior. Daytime. Works of art-works of personal affect. There are two Murano glass vases with flowers. Probably, a contribution made by Kika” (“Secuencia 18. El piso de arriba (se refiere al apartamento de Nicholas Pierce). Interior. Día. Obras de arte-obras de afecto personal. Hay dos jarrones de cristal de murano con flores. Probablemente, contribución de Kika”).

Which kind of kitsch effect is taken on by the television device in *Kika*? Two images bring us once again towards the apparatus in calligraphy of the kitsch: an aesthetic that both looks for the *objectual-personal* relationship between the characters, and an aesthetic unity of an immense palimpsest. The television forms part of a stylized room where the objects remain unaltered through the means of a prevailing unity.



Images. On the left, an image of the TV set with its two prominent antennas that create a sensation of unity and symmetry: two objectual spaces with antennas and a book tower-skyscraper. On the right, an image of the television in the kitchen of Juana, the housemaid. It is from the 90`s on, that the increase in size of the LCD screens takes off. Furthermore, it is interesting to notice, one more, the portability (or lack of continuity-raccord?) of the TV set, present in both positions in the kitchen (the screenplay notes indicate that in both cases we see the kitchen).



Images. A change in the characteristic as a prop, or the objectual aesthetics of the television set.

In *Kika* (1993), several types of connections focused on objects, predominate:

- the television device in relation to the rest of the objects in the house.
- the relationship of the objects that identify the protagonists.
- the relationship of the objects that help the characters to identify amongst themselves.
- the relationship of the human bodies with the television set.



Images. Kika and her friend Amparo, both positioned standing in front of the screen, are watching the interview programme moderated by Doña Paquita. We see Amparo's dress (on the right), black and white (the same colours of the conceptual decoration thought of initially by Almodóvar), and the outfit of Kika (on the left).

The objectual relation of the television device doesn't reply to the bourgeoisie or capitalistic aspect nor the transgressive²¹⁴ affinity of the author alone. The bodies facing the television (not mere passive spectators) even interact with the surface of the screen and reconstruct their position in front of the desired subject. The presence of the televisual objectual apparatus in Almodóvar's texts are inscribed in a more suggestive reading that tempts the body to watch, accommodate and desire itself. Or, to put it differently, the television is not only a bourgeoisie presence or value, but instead we see human drifting bodies or *bodies on derive* that tune in with the rest of the bodies-presences.

Noël Valis (2002:291) suggests that kitsch as debased utopia is one of those small narratives that has emerged as both a sign and countersign of the master-narrative of utopia. Or to be more specific here, the dystopia proposed by the film, thanks to an actual presence of a television that emerges from a scenario that is dramatized as being live, comes to underline the presence of the kitsch, a rich aesthetics that, according to authors like Matei Calinescu (2003) has come to postulate its wealthy significance. We will turn now to the role that is played by the televisual construction in terms of the kitsch.

On the one hand, the role that the collage plays in *Kika* has already been referred to: Ramón is a collage artist, and he exposes his works both inside as outside the textual decoration of the house.

- The collage is a great metaphor for the palimpsest of television. The enunciation submits us to a widening of the camera lens that leads to a prioritised and dominant status of the underlined artwork of the collage and all its kitsch reminiscences. Actually, of the art or aesthetics on the subject-corpse. The dialogue goes as following:

KIKA: What an original headboard!...

²¹⁴ Holguin (1994:117) states that the appearance of the TV screen takes on two different senses in the cinema of Almodóvar; firstly, as the consequence of the capitalist desire of society, and secondly as a transgressor of informative TV programmes or the famous Telediarios and also, with the rise of private TV channels in Spain, as satire on cultural programmes and reality shows.

NICHOLAS (off screen): My stepson was a photographer and an authentic collage artist...

KIKA: (off screen): Ah!... ...

What a beautiful corpse! What was his name?

(KIKA: ¡Qué cabecero tan original!...

NICHOLAS: (OF) Mi hijastro era fotógrafo y un verdadero artista del collage...

KIKA: (OF) ¡Ah!... ...

¡Qué cadáver tan guapo! ¡Cómo se llamaba?)



Images. It is no surprise that the film once again evokes the figure of the virgin, in this case Ramon's dead mother who marked his life, to afterwards contract itself into its body-corpse. If the dominant factor of modernism were epistemology, the postmodern writings would be insinuating ontology (McHale, 1986). The opening of the space of the collage to see Ramon's corpse makes us wonder about the nature of the text: its constitution; the art of collage.

- The religious iconography continuously persists on the catastrophic universe of television. To this respect, namely on the role fulfilled by the kitsch ornamentation of the Christian religiosity in *Kika*, Lyotard (1994) states that all the important stories of modern emancipation are in fact secularized variations on the Christian paradigm.

- Product design goes hand in hand with the persistent decadence of kitsch. The televisual outfit of Andrea Caracortada is an example of this ontological aesthetics: a genuine performance (moving the tail/tail of the coat) and a signature of a renowned fashion designer (Jean-Paul Gaultier).



Image. Kika says that she is a saint. Afterwards we see her in the bathroom beneath the sign of the cross. In the *Los Picaos* procession these signs will appear again.

5.3.8. Kika: referential and virtual television.

Whereas in *Historias de la televisión, 1,2,3... al escondite inglés* and *La casa de los Martínez* we were witnessing a direct and eroding connection with television, constructing an image that is already in gestation in Spanish public television (the musical festivals; the language of the video clip; the shift between the private and the public; or the semiosis of a new hybridization of genres), *Kika* on the other hand plays an important role between the television that exits and the personal construction of a virtual image of the TV screen by the hand of Almodóvar. But then, would we be able to find genuine references of the televisual image that are made or have been made in Spain? Are there any antecedents or references that are evoked by other programmes? Should we talk about a readjustment between the management and writing of the screenplay, and the premiere of the movie, taking into account that *Kika* was released at a key moment of televisual consumption and programming? Manuel Palacio (2001:178) mentions that, from 1993-1994 on, the most representative and harsh programmes of the so-called “Years of Lead” (“los años de plomo”), ceased to capture the interest of the public.

The screenplay notes on *Lo peor del día* are pretty straightforward: “It concerns a typical sensationalist programme illustrated by the real images of the most hair-raising events of the day; obviously, there are no ideological, moral or aesthetic limits” (“Se trata de un programa típicamente sensacionalista, ilustrado por imágenes reales de los acontecimientos más espeluznantes del día; por supuesto, no hay límite ideológico, moral o estético”, (1993:46).

Is this, therefore, how the very own Almodóvar (“when I wrote the screenplay of *Kika* reality shows still didn’t exist in Spain”; “cuando escribí el guión de *Kika* todavía no existían en España los reality show”; Strauss, 2001:118) brings the prediction or the announcement of a genre, the reality show, that didn’t exist in the panorama of Spanish television at the time?

Was the programme of *Lo peor del día* already a misfit in the televisual universe, at least in Spain? We should add here a third incidence of the construction of the televisual

image: the idea that anybody could become a TV moderator (reference to the appearance of his mother as a moderator)²¹⁵. The construction is based therefore on anticipation, and the dichotomy familiarity-unrecognizability: “She can have this appearance, or any other, as long as she appears unrecognizable”; “Puede tener este look, o cualquier otro, lo importante es que resulte irreconocible” (screenplay notes on Ana Caracortada’s character). His mother, Doña Paquita, on the other hand, is the example by excellence of familiarity.

In *Antología crítica del cine español*, Santos Zunzunegui (1999:939) underlines that *Kika* is a film that, through an operation of bricolage, comes to define itself as a conceptual film situated between abstraction and naturalism. Paul Julian Smith (2006: 147) considers that it is structured around a new genre: “Kika is structured entirely around the new genre of reality TV”.

At the same time Almodóvar underlines his initial intention of creating conceptual studio decorations²¹⁶, considering that the main characteristic of reality shows is that they don’t have any decoration at all (Strauss, 2001:122).

In the way he defends Greimas’ theoretical line, the signification necessarily adopts the form of a story regarmented of spaces and times, the shaping of the studio decoration in *Kika* acquires a level of discourse that emanates from the signification of the very surface that inaugurates the story (recalling that the first constituted image is no other than a surface-form that reflects on the same form and its nature). This form of the story corresponds with the construction of the main stage where Andrea Caracortada acts out her role in a space predominated by two colours: red and black. The signs of vitality, like the flowers, lie dead or neglected in an environment that shows a space which rejects reminiscences of symmetry and order, granting hereby to the verticality and the construction an idea or simulation of ostentation. Red is the most highlighted colour throughout the screenplay notes:

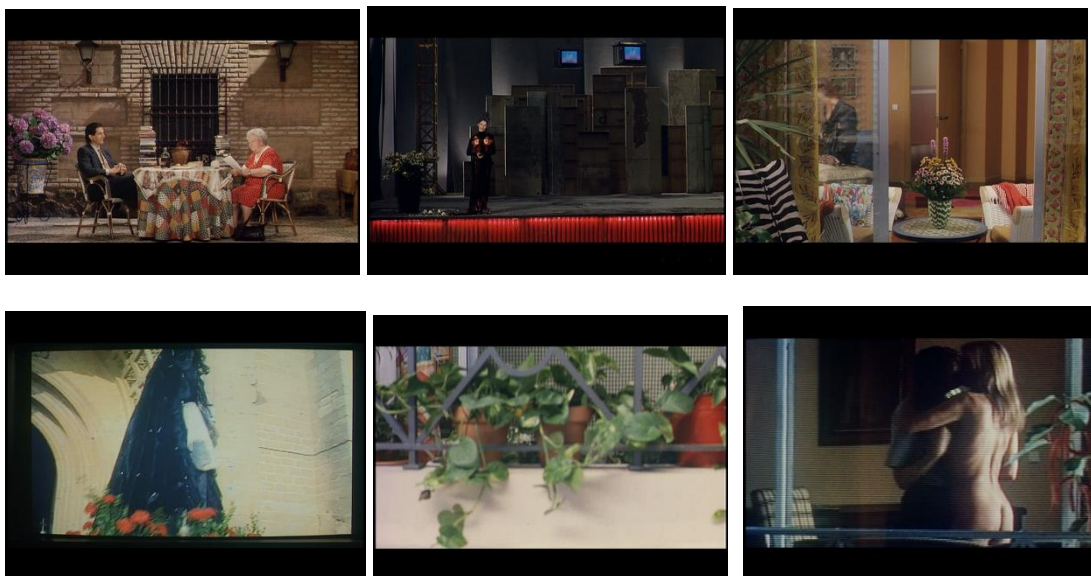
“There are also toys from the beginning of the seventies. A tin can robot. And some electrical toy cars. A huge fire-brigade truck, red” (“También hay juguetes de principio de los años 70, de ciencia ficción. Algún robot de lata. Y algunos coches eléctricos. Un enorme camión de bomberos, rojo”).

The passion-red and the surface-red transform from the surface to the blood-red of the scene where Andrea is assassinated. Before we’ve already mentioned both the

²¹⁵ Almodovar is referring here to the tv programme of Carmen Sevilla, who had already retired from cinema 25 years earlier and who became famous thanks to the broadcast in which she was making mistakes all the time (Strauss, 2001:121).

²¹⁶ In the book-interview with Strauss he talks about the decorations in black and white, like the pages of a book (he refers to the interview programme): “It was very conceptual, very clear. But when I decided that my mother would be the host of the show, I realised that it would be too sophisticated for her” (“Era muy conceptual, muy claro. Pero cuando decidí que hiciera de presentadora a mi madre, me di cuenta de que resultaba demasiado sofisticada para ella”; 2001:120). In any case we observe from the beginning of the screenplay, the intentionality of the black and whites: “The characters float in white; and the different accesoris will be black” (“Las personas flotan en el blanco; y los diferentes accesorios serán negros”; page one of the screenplay).

familiarity as the *unrecognizability* of the televisual construction in *Kika*: the only existing relation is the presence of the flowers in both spaces-studio decorations: vivid flowers, ostentatious and colourful ones for Doña Paquita's programme, and moribund ones for the space of *Lo peor del día*, situated on the left in the image.



Images. On the top left, Doña Paquita interviewing Nicholas Pierce, with a distinctive ornament of flowers²¹⁷ that appears lifeless in the televisual stage of Andrea Caracortada (the flowers are broken and dry on the studio stage). The third image deserves special attention because it is one of the few screenshots where the object has a special relevance by being positioned in the centre, in the same manner as in the collage that, as we shall see further on, is signified in a similar way (the centring of Ramón's collage in between *Kika* and Andrea Caracortada). The fourth screenshot brings us to *Semana Santa* and the ancestral rituals, where death and life (flowers) scrutinize the catholic celebrations, in the same way as in the fifth and sixth screenshot they introduce the ceremony of the dead (remember that the character dies) by being assassinated... with a vase. The same *ceremony* as found in Casa Youkali²¹⁸.

Let's go back now to the analysis of the reality (show). What reality are we talking about here? What are its sources? Are these originating in the Spanish or American television realm? Is there any programme in concrete that leads us directly to *Lo peor del día*?

A year before the release of *Kika* the tv show *Noticias y Más* took off, and in 1994 it converted into the sensationalist programme *Primer impacto*, from Univision. A comparative between the news facts brought in *Lo peor del día* and *Primer impacto* shows us a terrible coincidence: news facts on abuse, kidnapping, torture or rape. It is remarkable that in 1994 (more specifically, on the 14th of February of 1994) the

217 In *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pepa (Carmen Maura) waters the flowers and talks to them: "You guys are being sulky" ("Estáis amuermadas").

218 "Casa Youkali is not a happy place, regardless of its well maintained garden, swimming pool and trees" ("Casa Youkali no es un lugar alegre a pesar del cuidado jardín, la piscina y los árboles"; 1993:4).

conductors are presenting the news from a sitting position. Nowadays, they bring the news standing up straight. Although *Lo peor del día*, in its shaping of news, cannot be linked directly to any other programme, it does retain the imaginary realm of the enunciated.

5.3.9. A type of reality show denominated stringer.

Domingo Antequera (2003:12) describes Victoria Abril as a violent creature that is fascinated by and dependent of this generation of reality shows called stringer. The so-called stringers are a televisual subgenre that consisted in the videos that were provided, in exchange for money, to the average North-American citizens, the latter being converted in an active spectator, capable of reverberating the programme and emitting that which they filmed themselves, this generally consisting in violent events. Almodóvar (Strauss, 2001:118) insists that a North-American TV programme retransmitting trials, formed a great stimulation to him: “Little by little I came to understand that these video-images would come to convert into a huge market for television” (“Poco a poco he ido comprendiendo que las imágenes en vídeo se iban a convertir en un mercado enorme para la televisión”).

The screenplay notifies us that the programme will not dispose of an image-cover. Andrea Caracortada will realize a series of gestures that will come to interact with the tremendous enunciations till contextualizing, interfering, negating or highlighting without the necessity of an image in order to emphasize the gestures, linguistic equivalents²¹⁹. What operations are inscribed in the filmic text to make things visible (or audible)?

Vilches (1984:31) indicates that it is by means of the textuality that not only the pragmatic function of communication is realized, but, also where it becomes recognizable for society. The movie construes a modulation of the text through a gesticulate over-acting, intonation and convenient pauses. The textualization therefore comes to suggest the final destination of the unreliability of the enunciated and that the gesticulation of the female moderator marks that which is credible or false.

As we already mentioned, Almodóvar stresses the fact that when he wrote the screenplay, reality shows didn't exist in Spain. The social and media recognition of this format came precisely in a year (1993) marked by the laws of the Ministry of Culture. The Ministry of Carmen Alborch brought along an enactment of a new cinema law which confronted producers and distributors, next to treating the “cultural exceptionality” that also affected the role of the television channels.

²¹⁹ We recurred to the PhD thesis entitled “La comunicación no verbal del español actual a partir de la filmografía de Pedro Almodóvar y su aplicación a la didáctica de E/LE”, written by Maria Giovanna Monterubbianesi (2010). The author counted as much as 344 gestures/non-verbal communicative acts worth of study in *Kika*. The analysis of the kinegraphemic alphabet has been one of her main focus points.

In any case, at the beginning of the nineties the term “reality show” started to create meanings that were still under construction. Both specialized magazines as daily newspapers recurred to the term that still created a certain curiosity due to its novelty and alteration of meanings²²⁰. In 1993 finally there was a proliferation of the newspaper and televisual spaces that reflected upon the ethical and moral values of the televisual spaces denominated as reality shows, this without making any direct reference to *Kika*, the movie that constructs a peculiar conceptual movie allowing the suspicion of the dangers of television, and which feeds itself on its proper contents. Santos Zunzunegui (1999:938) states that the tales that inhabit the story could by themselves serve as the raw material for *Lo peor del día*.

The term reality show existed then in the overflow of an audiovisual industry that understood the term as delineating the instauration of a shaped setting of a more aggressive television that consisted in initializing the newly established limits of journalism ethics:

- Maintaining an ecosystem of the ethical: the ones being interviewed are not to receive any financial remuneration.
- Increase of the spectacular character of the image and an opening up of the territory of taboo: sensationalism.
- The insertion of the private and public TV channels into televisual competition and the role and insertion of both TVE and Regional TV.
- Hybridisation of the reality show that feeds itself directly on the traditional genres (information, entertainment, fiction).
- Assumption and adaptation of a genre that originated abroad, stressing the idea of contemporary television and standardization of the format.
- Reflection on and distancing from bad praxis, and the persistence that there is no turning back.
- Production systems that adhere to formulas and stories that provide them with the suggestion of reality, which is construction and reference.

Let's read, once again, the screenplay notes accompanying sequence 16. The TV screen and the TV studio of the programme:

“It won't be necessary the headings compiled of a vibratory editing of the most tremendous images. We will start with a travelling shot, in close-up, of Andrea, from

²²⁰ The newsitem of the 23rd of August, 1993, in the newspaper El País entitled “Constantino Romero presentará un reality show en TVE a partir de otoño” is peculiar for its content. The programme being announced here was called *Valor y coraje* (1994), and this TV programme would deserve a more detailed analysis on the nature of the reconstructions, dramatizations or the docudrama.

the feet to the head, showing in detail the metaphoric model of Jean-Paul Gaultier, while she, with a warm (and neutral, if possible) voice, unstringing the rosary of the catastrophes that occurred over the last 24 hours.

Andrea presides her programme from an elevated TV stage, in the style of the musical programmes. In the middle of the stage a miniature city, composed by the most emblematic buildings of Madrid. The height of the edifice models equals more or less to the height of Andrea on high heels.

From one extreme of the stage, with the buildings at the background, in semidarkness, Andrea runs the moderation of the programme, standing, without a microphone, illuminated by an overhead focus, as if she were a singer of sentimental songs”.

(“No será necesaria la cabecera compuesta por un montaje trepidante de las imágenes más tremebundas. Empezaremos con un travelling, en plano corto, de Andrea, de los pies a la cabeza, mostrando detalladamente su metafórico modelo de Jean Paul Gaultier, mientras ella, con voz cálida (y neutra, si fuera posible) desgrana el rosario de las catástrofes ocurridas en las últimas 24 horas.

Andrea conduce su programa sobre un escenario, al estilo de los programas musicales. En medio del escenario una ciudad en miniatura, compuesta por los edificios madrileños más destacados. La altura de las maquetas es más o menos la de Andrea, con tacones.

En un extremo del escenario, con los edificios de fondo, en penumbra, Andrea hace la presentación del programa, de pie, sin micro, iluminada por un foco cenital, como si fuera una cantante de temas sentimentales”.)

From that point on, the screenplay doesn't indicate any aspects of modulation or intonation. From the first headline or sensationalist news fact, Andrea realizes a pause and changes her intonation to pronounce “suicidal” (“a lo bonzo”). We continue reading from the screenplay notes:

- Juana T. denounced her having been the object of “humiliating” proposals when she went to apply for the annulment of her marriage (Juana T. denunció haber sido objeto de proposiciones “humillantes”, cuando fue a pedir la nulidad matrimonial). Andrea Caracortada says: “humiliating proposals between quotation marks” (“proposiciones humillantes entre comillas”). The complete linguistic act (the reading of something that could be modulated with another gesture or by suggesting the quotation marks) locks in the value of the explicit²²¹ enunciated.

- His neighbours remember the major as a “charming” man (Sus vecinos recuerdan al comandante como un hombre “encantador”; the screenplay again explicitizes the

²²¹ Lorenzo Vilches (1984:181) is of the opinion that all the authority possessed by a fixed TV image, and even more so in the information, is derived from the devine narrator or informant (whose image is hidden to us), the implicit enunciator. This is not the case with Andrea Caracortada: editor, informant and narrator, visible, omnipresent and *textualized*. Explicitized.

quotation). This time the linguistic and grammatical acts are converted into a non-verbal communicative act that raises doubt on the charming character of the subject.

- Discovery in Madrid of a child prostitution network and filming of porn videos in the child day-care centre La Prosperidad. The age of the children runs from 3 to 6 (Andrea Caracortada imitates the size of the children between 3 and 6 years old).



Image. Andrea Caracortada realizes this emphatic gesture to stress the name of the programme (*Lo peor del día*). It's interesting to witness the transformation of the "singer of sentimental songs" with a characteristic gesture of moving the tail of the coat, coinciding with the initial idea of the screenplay: "Applause of the audience that is being seated around several party-like cocktail tables, drinking glass included" ("Aplausos del público que se encuentra en mesitas tipo sala de fiesta, con copa incluida").

Almodóvar, fully conscious of the "metaphoric" outfit of Andrea Caracortada, textualizes the cyborg-body. On this subject Haraway (2008) tells us that the human bodies have transformed into cyborgs, cybernetic organisms, hybrids, compositions of technical-organic incarnation and textuality; according to this author the cyborg is text, machine, body and metaphor, all these theorized and immersed in the practice of communication terminology. Igor Sádaba (2009:237) explains that, when talking about the cyborg metaphor, we talk about a hyper-technologization which has transformed especially society till the point of the latter being incapable of disintegrating its parts, neither analytically nor materialistic. Andrea Caracortada *performatizes* with and on top of the textualized body, a way of direct interpellation to the spectator of the movie. The outfits are mediators of interpellation; and the cyborg-body, its code. In three interventions-appeals, the female moderator makes an appeal to the addressee. Althusser, a cited author in the interview with Doña Paquita ("NICHOLAS: William Boroughs, for example, shot his wife, and Luis Althusser, strangled his..."; "NICHOLAS: William Boroughs, por ejemplo, le disparó a su mujer, y Luis Althousser, la estranguló...") understood that ideology works by means of interpellation. Ideology upheld by means of a relational system of production: the female reporter produces and reproduces images; television mediates them; the public interferes; claiming, getting paid (10 million pesetas for providing reliable information).



Images. Andrea Caracortada's first televisual appearance²²² demonstrates the flexibility and control over the suit, as we already mentioned before. Her body is being reconstructed with the prosthetics and the debilitation in all its aspects. In the second screenshot we see her with bandages and a debilitated body which is operating in direct appellation with the TV report on *Los Picaos*: hurt and aching bodies before an ancestral ritual that consists in making the body bleed. In the third screenshot the body of the female moderator appears out of smoke, with a limp, as if she were wearing a prosthetic limb, manifesting her ostentation and her being uncomfortable.

Andrea-reporter transmutes in a camera-suit which is no other than the desire of the new mediatised cyborg in an environment, or, as Juan Manuel Aragües-Estragués (2012:207) clarifies, where subjectivity has to its disposition that amount of knowledge and information. This is precisely that what permits the subjective camera of the female reporter, who enters unlimitedly and without authority into a range of territories (cemeteries, Kika's house, the street), or stated differently and respectively, the space of death, private space and public space.



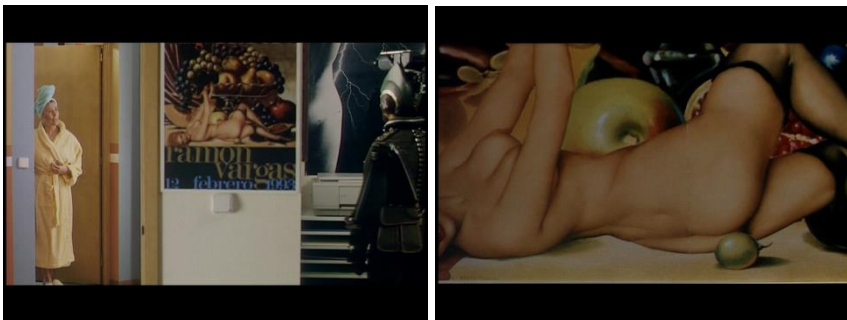
²²² “The looks of Andrea are a mix of punk turbulence and Hollywood luxury. Her hair (a wig) covers half of her face, hiding her famous scar. On screen Andrea moves back her head aggressively in order to show the scar to the camera. She can have this look, or any other as a matter of fact, the important is that she appears unrecognizable. During work she resembles a working class type, on TV she shines a glamorous though out-of-tune look. Her aspect, artificially sinister, indicates the intention of the programme: converting horror into a spectacle. There is an explosion in the corporate buildings, Andrea emerges from the fumes of the blast” (“La imagen de Andrea es una mezcla de la turbulencia del punk con el lujo de Hollywood. El pelo (una peluca) le cubre la mitad de la cara, ocultando su famosa cicatriz. En la pantalla Andrea mueve agresivamente para atrás la cabeza mostrando a cámara su cicatriz. Puede tener este look, o cualquier otro, lo importante es que resulte irreconocible. Cuando trabaja parece una obrera, en la tv luce una imagen glamourosa, pero chirriante. Su aspecto, artificialmente siniestro, indica la intención del programa: convertir el horror en espectáculo. Hay una explosión en los edificios corpóreos, Andrea surge entre el humo de la explosión”: screenplay notes, 1993:173).

Images. Paul Bazzo, filmed by a subjective camera (in the left screenshot). In the middle, the camera of the female reporter. The third screenshots shows a close-up of the real blood (as real it can be in a fiction movie) and the technical (re)adjustments of her textualized body in technologic ostentation. From the artificial blood of the first suit to the real blood in the last image. The real or artificial blood persists in the screenplay: “KIKA [at the end of the film]: No, don’t worry. The blood is not mine (No, no te asustes. Esta sangre no es mía).

KIKA: I haven’t seen that much blood in my entire life... (Nunca había visto tanta sangre en mi vida...)

RAMÓN: They must have killed one another... (Han debido de matarse el uno al otro...)

The third and last image invites us to another definition that some analysts have qualified as *corpse cinema* by decreeing that which is constructed from the abject aesthetics (Andrea Caracortada), a bricolaged and designed body to venerate the shapeless, the post-human. The improved version of the prosthetic and technologic cyborg that saw the light in 1960, to be able to survive the extraterrestrial atmosphere and dangers, is a design on the metonymic body of Andrea Caracortada. By killing her, the operability of the camera and the universe created through her camera are paralyzed: life only exists by the camera-movement (second screenshot); the body is subjected to the dictatorship of decline, wounds, marks... while the camera persists and will keep on functioning with life. The humanized cry is not for the other one’s death but for the death/annihilation of the sensationalist news item, that will persist in the body of the book (Nicholas Pierce hands the manuscripts to Kika, in order for her to replace the name of the lesbian killer with his own). The post-mortem comes back to life through the status of the image and not by the physical body of Andrea Caracortada. Only the image (post-image) will be saving the body in *Kika*, the movie.



Images. The first screenshot shows the image of two disorientated and antagonist subjects (life-death/liveliness-anguish), it is centralized around a collage poster of Ramón Vargas, partner of Kika and ex-lover of Andrea Caracortada. The two artworks represented in the first two screenshots belong to Dis Berlin²²³, an artist influenced by the Italian Renaissance artists, although in this work we could observe certain similarities with Caravaggio and its *Head of Medusa* (third screenshot). A painter who, as Eugenio Carmona²²⁴ (2005:9) adds, is capable of creating a dialogue between the pulsation of death and the passion of life, with a degree of intensity that no other artist has been able to reach. Life and death-television are seen on frame for the first time in the painting that presents the rape, reason for which Andrea wants to interview Kika²²⁵. The second screenshot, amplified and focused on the scene that originates in the rape, is at its turn the primogenital scene of the writings (it was the first scene that was thought out by Almodóvar). It is no coincidence that the styled collage questions the “unreal” realism of its work. Let’s see what happens with the dialogue:

Kika: “Yes but... this is not a film shoot.. this is an authentic rape...” (“Sí... pero es que esto no es un rodaje... esto es una violación auténtica...”).

By means of the collage several significant operations take place: one the one hand, Paul Bazzo gets inspired by the artwork to emulate a real action (the fruit-reference that gets confused with, or gets extended into the real and tactile fruit); on the other hand, in the rape itself he doesn’t distinguish between film shoot (fiction) and reality, and furthermore, in the encounter between Kika and Andrea, the televisual construct is pertinently enunciated from a plane that distances them from the centrality emerging from the collage-painting²²⁶.

²²³ Almodóvar wrote the following for the exhibition dedicated to the work of Dis Berlín at the Instituto Cervantes: “After discovering the collages of Dis Berlin, I made my character author of some of them. For me it was a kind of epiphany, because through these images my character was way better understood, a very hermitic guy from the type that it is difficult to provide any information on” (“Después de descubrir los collages de Dis Berlin, hice a mi personaje autor de algunos de ellos. Para mí fue como una revelación, porque a través de esas imágenes se entendía mucho mejor al personaje, un chico muy hermético del cual era difícil dar información”).

²²⁴ The author (2005:35) sees that with Caravaggio the term of realism is employed with a relative value (a means more than an end). He also saw in Caravaggio the poetry of the horrid, we could say that in *Kika* the aesthetics of the horrid dominate, or, at least, the surface of the horrid, or certain flows in the style of Deleuze’s rizomas in the trail of the study of Jean-Claude Seguin.

²²⁵ Holguín (1994:149) states that the film *Kika* supposes a glance at pop art from the narrative (comics) and picturesque optics (collages based on the religious iconography of Warhol, the painting *Leta and the swan* (1969) by Mel Ramos, as on the decorations of Tom Wasselman) and other objects of the cinematic realm, with homages to American film noir and to Vittorio de Sica’s *Los girasoles* (1970), in a clear allusion to the Perestroika and the new world order.

²²⁶ Screenplay notes on Sequence 13: “In all the collages the feminine body irradiates a powerful magnet. The attitude of the autor is always of an irresistible attraction. But its sensuality isn’t excessive even in its tension. Popular magazines and other attributes. There are also toys from the beginning of the seventies, science fiction ones. A can robot. And some electric cars. A huge firebrigade truck, red. Several foto cameras, automatics, from twenty years ago. His first cameras (...) Ramon is making a collage” (“En todos los collages el cuerpo femenino irradia un poderoso imán. La actitud del autor es siempre de atracción irresistible. Pero su sensualidad no está exenta ni de tensión. Revistas vulgares y otras exquisitas. También hay juguetes de principio de los años 70, de ciencia ficción. Algún robot de lata. Y

Almodóvar suggests that the paintings are the immediate metaphor of the eye of television (interview with Strauss, 2001:126). A detailed analysis of the significant shapes of the images that get attached and conform the story, suggest us that the eyes are in fact vanishing points. On the one side, as the author himself puts into detail in the press kit, where he points out the pre-eminence of the circles and squares, we observe that the circles are inscribed in forms like the moon, the washing machine, the mirrors, the camera lenses, the eyes, and the mechanical breasts of Andrea Caracortada. The squares, on the other hand, figure in the forms of the TV device, in the sign of the programme “Hay que leer más”, and in the paintings. We also have the case of the designed and enlarged eyes as graphic designed shapes at Kika’s working space (the first scene in which she appears), these are on the other hand vanishing points that are being converted into vanishing points. As Bruce Block (2008) adds, the eyes of the spectator try to focus on the vanishing point of the materials that try to unite themselves or simulate their union.



Images. On the left, the startled eyes of Ramón, the most disorientated character of the film. They are superimposed on top of some train rails. The vanishing point is normally materialized onto the horizon creating as such a longitudinal plane, being the classical example of the vanishing point perspective. As a matter of fact, these lines don’t ever converge and they always stay in parallel. The ending of *Kika* is an adaptation and concretization in order to neutralize the vanishing point. It is the opposite operation of a person in search of “orientation”. This is what is communicated by the camera movement which, after showing us how she moves the car onwards, paralyzes on a solid point, without vanishing point. The disorientation is therefore being converted into orientation. We find ourselves in front of one of the most significant operations of the entire filmic text and of Almodóvar’s filmography, where in numerous occasions the elements of continued existence and readjustment of the eye-gaze are being enhanced, as is the case in *Matador* (elevator scene) or *La ley del deseo* (eyes-wheel). Eyes in motion in any case. The third screenshot is another example of vanishing point with the buildings of the KIO towers, converted into props that refer to the Madrid skyline,

algunos coches eléctricos. Un enorme camión de bomberos, rojo. Varias cámaras de fotos, automáticas, de hace veinte años. Sus primeras cámaras (...) Ramón estaba haciendo un collage”). Observe that he talks about the “author” (“autor”) when in many of the other screenplay notes he identifies author and artwork. The author is, inside the enunciatory logic of the movie, Ramón Vargas. Another screenplay note states the following: “And several collages, big sized, where the naked female body dominates the rest of the elements” (“Y algunos collages, de gran tamaño, donde el cuerpo femenino desnudo domina sobre los demás elementos”). These are a perfecting of the development of what we have seen at the beginning, in the room of Casa Youkali. All the human bodies, or the majority, have been photographed earlier by Ramón.

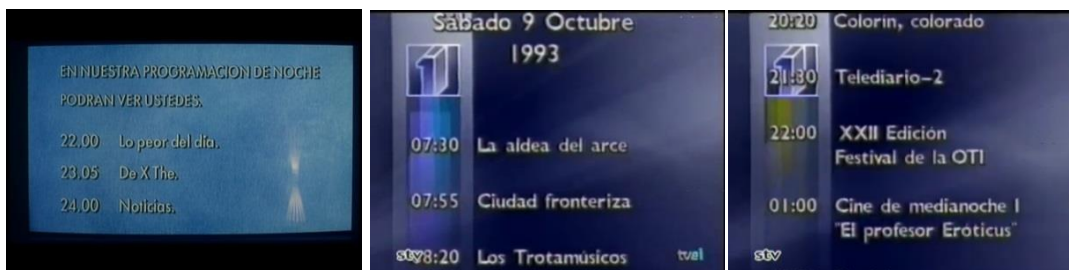
absent in its real referent. The spectator won't actually come to see the real buildings nor the real sky; references renegade into absence.

5.3.10. Other references included in *Kika*.

In this section, we discuss some more references that are present in *Kika*'s screenplay:

- "Two police officers constitute a choreography similar to the ones used in TV series" ("los dos forman una coreografía similar a la de los seriales televisivos"; 1993:143).

- "A police officer wants to be Mel Gibson in *Lethal Weapon*" ("Un policía quiere ser Mel Gibson en *Arma Letal*").



Images. On the left the heading that announces Television schedule that emits *Lo peor del día*, which can be watched in prime time (at 22:00), followed by another programme (*De X The*) and the news ("Noticias", at midnight). The enunciated ("In our programming²²⁷ of tonight you can watch"; "En nuestra programación de noche podrán ver ustedes") indicates the grade of the level of the communicative, pragmatic and semantic situation. In the screenshot in the middle we see the real programming of TV channel TVE-1 on the 9th of October, 1993: the evening *Telediario* at 21:30, the XXII edition of the musical Festival OTI at 22:00. As we see in the first screenshot compared to the real announcements on the right, nothing is revealed here about the TV channel, its logotype, cover image... An operation Almodóvar had already thought of and constructed before, as in for example, *Tacones Lejanos* (1991).

- *Lo peor del día* is a televisual space that (re)constructs "the catastrophes that occurred in the last 24 hours" ("las catástrofes ocurridas en las últimas 24 horas"; screenplay note). Therefore, the spectators confront themselves with a daily programme, as a serial practice or a follow-up on the created events: Paul Bazzo, for example, is convoked twice: his participation in the ancestral ritual of Los Picaos, and his performance/rape of Kika..

²²⁷ Our attention is drawn to the construction of a programme by the hand of an autor who, on many occasions, was submitted to the likes and dislikes of TVE, as some articles reflect: "Pedro Almodóvar's cinema, which TVE tends to reserve for the semi-infantile "Mediamoches", is always polemic"; "El cine de Pedro Almodóvar, que TVE suele reservar para las semiinfamantes "Medianoches", es siempre polémico" (ABC, 11-3-88).

- Before the programme starts we see some realistic commercials (of the brand *Colgate*²²⁸). We hear the voice off screen while we await the commence of the prime time programme. In this case, there is no possibility for distraction (fictitious advertisements) in order to be able to fully scrutinize the sediments of the image. The rape will be shown briefly, in full prime time, in another operation of “de-subjectualization” (“des-sujetización”).



Image. The first high-angle shot of the movie comes to articulate the most tensed moment: being the spectator of the rape shown on television in an apartment open to the private public²²⁹. The protagonists are already being watched, as Marvin D’Lugo (2006:81) pointed out: “The framing of certain scenes suggest a panoptic mise-en-scene in which the characters are viewed from an off-screen location”.

5.3.11. The new signifiers and the audience.

The physical and mediatised rape of Kika supposes a point of inflexion for the narrative economics that builds up *Lo peor del día*. Andrea Caracortada states that they won’t reveal the name of the woman that has been raped, but nevertheless her face is more than recognizable in the shown images. Kika finds herself damaged by the mediatised humiliation. The rape, filmed from the exterior, shows an erosion of more than a decade, the nineties, where the border limit between the public and the private is being reinstalled between the intimate and the private. In *La casa de Los Martínez*, the house was a familiar space that turned into a public place for just 30 minutes a week. In *Kika*, we move towards an open space, where the diegesis carries the penitence of living in a mediatised society where moral is being corrupted in favour of new signifiers like audience ratings. The spaces are open; observing and being observed, these are both possible, without the necessity for neither having evidence nor conscience of this transition.

²²⁸ From the screenplay: “On the TV screen the programme *Lo peor del día* is about to be emitted. There appears an advertisement, followed by several commercial spots, which are only heard in off during the conversation of the couple. Ramon pushes a button on the remote control” (“En la pantalla del televisor va a emitirse el programa *Lo peor del día*. Aparece un anuncio, seguido de varios spots publicitarios, que solo se oyen en off durante la conversación de la pareja. Ramón pulsa el mando a distancia”).

²²⁹ Mazierska and Rascaroli (2006:82) assert in the book edited by D’Lugo that “the idea of the urban apartment as a semi-transparent space through which we look and are looked at, and in which we find no privacy or protection from external (or internal) aggression, is fundamental in the film, and is strengthened by a constant framing of the characters not only through windows, but also through frames of all types, as the circular skyline in Ramón and Kika’s kitchen door”.

In *La casa de los Martínez*, in any case, the private space was filled with physical obstacles, like cranes, doors, recording equipment, etc. In *Kika* we find ourselves in the place where the private doesn't have a reason of existence: it is the mediated world of Andrea and her head-camera where the intimate doesn't belong unless as a place to see or to consume. Including *Kika*, who doesn't stop consuming that what her daily life has pushed her to see: to live together with the culture of televisual sensationalism, and what she won't stop consuming, even if she is abhorred by what she sees.

5.3.12. From postmodernity to contemporaneity.

Vicente Sánchez Biosca (1995:59) is one of the authors who avoids postmodernity and instead summons Almodóvar in the territory of pastiche²³⁰ and in another porous territory like the one of contemporaneity, him approaching immediately the pre-eminent presence of the body, or the drifting bodies or *bodies on dérive* (“cuerpo a la deriva”, Seguin, 2009). In *Kika*, the human body is an incitement of desire, death, appropriateness-violation... and in respect to the construction of the televisual image, we bring to the attention the coalition of the head-camera and bleeding breasts of Andrea Caracortada. Eduardo Urios-Aparisi (2010:24), author inscribed in the theory of conceptual metaphor (cognitive linguistics), detects clearly the metaphor of “reporter is camera”, a metaphor which is presented here by means of the suit designed by Jean-Paul Gaultier, in a movie where the bodies of the actors move around in spaces represented by several media like comics and television.

5.3.13. Genre amongst genres: between collage-film and conceptual film.

Historias de la televisión, 1, 2, 3... al escondite inglés and *La casa de los Martínez* belong to a genre of comedy in a most transparent way. *Kika*, on the other hand, offers a series of significant surfaces onto which both the wounds of film noir and the grace of naive comedy are inflicted. In its press kit Almodóvar shares his opinion that the story evolves from “a vaudeville comedy into a pestilent story of jealousy, vengeance, childhood traumas [...] with the television as a predator witness that ends up being the victim of its own veracity” (“comedia vodevilesca a una historia pestilente de celos, venganza, traumas infantiles [...] con la televisión como testigo depredador que acaba siendo víctima de su propia voracidad”), hereby pointing out a terrain that some critics will come to claim as theirs, namely that each character in itself is a genre. In his film review Daniel Monzón (*Fotogramas* n. 1803, December 1993) coincides with the statement Almodóvar made in the press kit, Monzón stating namely that “every character belongs to a different cinematographic genre” (“cada personaje pertenece a un

²³⁰ *Kika* is the last and most recent movie that has been analysed in a very critical way. The pastiche character adorns an unusual form that breathes life into the “originality” of Almodóvar (1995:59) and gives way to understanding *Kika*, and Almodóvar's cinema in general, as a manifestation of the modern culture of the masses.

género cinematográfico distinto”). The press kit mentions the following: “Kika is a mix of different characters, all of them belonging to different genres” (“Kika es una mezcla de distintos personajes, pertenecientes cada uno a distintos géneros”).

Rather than holding on to the delimitation of the genres or the search for watertight compartments, we should worry more about how the eclecticism or the collage affects the construction of the televisual image in the filmic text. The two main characters that construct their presentation in their respective televisual spaces, secure an entirely different treatment:

- On the one hand, Doña Paquita: from popular comedy, that which recurs to local references, and to a level of auto-fictional biography: widow, mother,...

- On the other hand, Andrea Caracortada, who submerges in another series of operations that, as we shall see, are merely a lie from the diegetic point of view. The scars she shows haven't been caused by Ramón, but by herself: an (auto)mutilated face; (auto)fictionalized.

-Kika (Verónica Forqué) is a character that creates her own route that goes from dramatic roles to comical roles, thanks to, in great deal, the opportunity offered to her by Almodóvar. Verónica Forqué acknowledges that, thanks to Almodóvar, her career took a turn of 360 degrees. Thanks to her role as a prostitute in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* she received a great recognition: “I knew that Almodóvar was looking for an actress for this role. He had already called Ángela Molina, Victoria Abril... and all of them wanted to play the role of the female protagonist. Almodóvar told Carmen [Maura], who wanted the role to be mine, that I was the suitable actress. Almodóvar told to Carmen that he had seen me in the *Ramón and Cajal* Theatre, and that I wasn't funny”²³¹ (“Sabía que Almodóvar estaba buscando una actriz para ese papel. Había llamado a Ángela Molina, Victoria Abril... y todas querían hacer el papel de la protagonista. Almodóvar decía a Carmen [Maura], que quería que el papel fuera para mí, que era la actriz idónea. Almodóvar le contestó que me había visto en el Ramón y Cajal y que no era graciosa”). In *Kika*, she retakes the role she marked in comedy and it is she who marks the diegetic time: first by a flash-forward (“three years later”; “tres años después”) and then again later by means of flash-back (“it was a little more than two years ago”; “fue hace poco más de dos años”), that practically brings us back to the present time.

- Remember that there also exists another dramatic-textualized reconstruction of Ramón that begins with him watching *El merodeador* on the TV screen, an operation which leads him to reconstruct the homicide of Oedipal character.

-Metz (1975:59) assures us that any cinematographic practice is only possible by the means of two perceptual passions: the desire to see and the desire to listen. In this sense, the characters can be ordered into the following categories: Ramón, Andrea Caracortada

²³¹ Question realized by the doctoral candidate in a press conference in the frame of the *Seminari* (Valladolid-2014 edition), where Verónica Forqué received the “Espiga de Honor” award of 2014.

(the desire to see); Kika (the desire to listen; Doña Paquita – “this book, I won’t read it, I have very bad eyesight”, “I am also a widow, and you cannot imagine how bad loneliness can be”; “este libro, no pienso leerlo, estoy muy mal de la vista”, “Yo también soy viuda, y no puede imaginarse la soledad lo mala que es”).

-Nicholas, as Daniel Monzón (1993) adds, rises from the universe of cine noir, of the thriller, of the most poisoned heart of suspense movies. He is a character that directs the way of seeing. Both Ramón as Andrea reconstruct that which they were not allowed to see: the death of his mother, and the death of the Latin-American character (Bibi Andersen).

-Amparo, the friend and colleague of Kika, fits in with the genre of vaudeville, and Paul Bazzo, with the genre of the grotesque.

Comedy will help to construct a positive image of television regarding to the union of people-characters (remember that it is thanks to television that Kika and Nicholas become acquainted with one another). Cine noir, on the other hand, searches for the destruction of the subjects and the objects, at the end of the story, which end up disappearing after their apparent accumulation.

Prince (1973), on the other hand, states that the story is a kind of knowledge. The simulation of the construction of television in *Hay que leer más*, moderated by Doña Paquita, isn’t capable of adding a higher grade of knowledge or cultivation of reading-knowledge. Andrea Caracortada doesn’t achieve either listening or getting to know from Nicholas his part of the blame in the supposed homicides. *Lo peor del día* is another simulation of knowledge: not that much of the knowledge of the sensationalist cases, but of the grotesque way of underlining or editing about what Andrea, the reporter, concludes.

Altman (1999:100) states that the history of genres is marked by folds that provoke the rising to the surface of anterior generic layers, where they can serve again as a base for regeneration. Almodóvar’s (self)conscience on his peculiar (re)reading of the genres makes that he speculates on a new genre²³². The review of *Variety* (November 8th, 1993) situates the film of Pedro Almodóvar between an unlikely story of histrionics, and mock melodrama²³³. *Sight and Sound*’s review (vol. 4, n.7, July 1994:48) qualifies the movie as “explosive generic cocktails of dark melodrama, wacky comedy and colourful visual flamboyance”, next to recurring to the negative reply of Spanish critics. In *Dirigido por*

²³² As Almodóvar states: “It’s not up to me to say if I invented a new genre or not. I only made this film in a different way [...] One of the problems that the Spanish critics had when watching the movie, is that they approached it from the perspective of the most stalinistic orthodoxy [...] The movie has a very radical structure of collage or puzzle”; “No me corresponde a mí decir si he inventado un nuevo género. Simplemente he hecho esta película de manera diferente (...) Uno de los problemas que tuvieron los críticos españoles al verla es que la abordaron desde la perspectiva de la ortodoxia más estalinista (...) La película tiene una estructura de collage o de puzzle muy radical” (Strauss, 2001:110).

²³³ “Pedro Almodóvar has pulled off another unqualified winner that should delight his aficionados all over the world with its dazzling, stylized sets and costumes, fast pacing, irreverent sendups and zany antics. Pic is imbued with Almodovar “look”, and the story lurches from improbable histrionics to mock melodrama”.

(n. 218, November 1993:33), Monterde is of the opinion that we are dealing here with a psycho thriller, where Almodóvar doesn't subvert nor renew the genre but merely uses it as an opportune support for his "trash sensationalism".

Antología crítica del cine español (re)valorised *Kika* till the point of highlighting its contribution beyond its styling. Santos Zunzunegui (1999:939) signals in the text an unstable combination of naturalism and abstraction, which permits according to the author an awareness of the spirit of the time. The question then would be whether the corpus in a certain way takes up the conceptualisation of the televisual forms that have risen after, or that it is only a mere editorial of that which is detested in its multiple and abject forms. Could we talk of conceptual reality that nullifies and empties a genre which in the nineties is related to the spectacular character of both sensationalism and the morbid? It is by means of the hollowing out and styling of the formal shape that the text comes to build a necessary move of distancing, this consisting of various formal and conceptual operations:

- The nullifying of the audience to raise questions about the role that the spectator should take.

- The emptying of the genre or the costumbrist quaintness, more related to the cinematic universe and the realm of mass media literature (Zunzunegui, 1999:938).

- The sublimation of the form and the written text in order to make a direct appeal to the empire and dictations of the image.

- The logo centrism versus the ob-jectum. The logo loses its meaning in front of the relation of the objects, the ob-jectum.

- Does the very tv schedule, or some genre in specific, involve a conceptualisation in the end? Are the facts of *Lo peor del día* being programmed in prime time, and *Hay que leer más* in the afternoon, ways of emphasizing the meaning and utility (or servility) of certain cultural programmes in contrast with the ones of lesser quality? It is true that prime time is subjected to the mercantile logic of publicity, and it is the premium time of television, due to which it should achieve a major source of income.

- Is the entire movie mediatised by the pornography of sensationalism directly related to the very dynamic of a reality show?

- Furthermore, both *Kika*, objectivised spectator after the rape, and *Andrea Caracortada* (*Lo peor del día*) in combination with the programme's sponsor (Leche La Real) coincide in their message of relativism:

"KIKA: Damn Ramón, don't be so stupid! These things happen every day you know, and today it happened to me" ("KIKA:¡Jo, Ramón, pareces bobo! Pues es que estas cosas pasan todos los días, y hoy me ha tocado a mí").

This coincides with conceptual art in the dematerialization and the questioning of the system of commercialisation, in this case, of television²³⁴, till stretching out the hyper-visualization of the objects to the limits, in order to hide the truth of the characters.

Or, to put it differently, towards a redefinition of the esthetical: the aesthetics aren't a way of getting in contact with reality but instead of blocking it out. For this reason, the abundance of the collage or the mechanism of the spaces being impure, colorized, or coloured from the beginning, evolve towards the emptying of the forms: it is the nature in its plenitude that achieves to extract both the perception and the cognitive (getting to know the orientation).

The filmic text, furthermore, creates the artist as a copycat (remember the artwork of Dis Berlin, being adapted to the character) to re-narrate the art²³⁵.

5.3.14. Enunciation and autonomy.

Almodóvar has conjugated pertinently the self-portrait and the autobiography during his film career (from "I am" to "I have been"²³⁶), and in *Kika* we can witness certain marks of enunciation that derive precisely from these two variables in the format of the interview:

- On the one hand, the interview conducted by Doña Paquita, who talks from the "I am" of auto-fiction: widow, mother.

- And on the other hand, the final desperate interview held by Andrea Caracortada, focused on what "you (Nicholas) have been".

ANDREA: Why didn't you listen to me?... ...We don't have much time left. Nicholas, just say yes or no... Tell it to me nodding your head...Afterwards I'll take you to the hospital, I promise you... All the crimes you have written about, you committed them yourself, didn't you?

NICHOLAS: With this boy you never know... Listen to me, Kika, I don't have much time left for talking... Take this, it's a present for you... if you publish it, it will be a best-seller... the only thing you have to do is change the title and the name of the female protagonist... Put my name there instead, and it will convert into my autobiography...

²³⁴ Vernon and Morris (eds. 1995:167): "The film itself has something of the collage effect of tv news as it veers between upbeat human interest and the truly terrifying while many of the signature characters and characteristic of Almodovar's cinematic successes of the 80's parade before the spectator's eyes in what may be their curtain call".

²³⁶ Agustín Gómez Gómez (2014) analyzes these seclusions in *El cine de Almodóvar. Una política de lo "trans"*, a publication edited by Poyato.

(ANDREA: ¿Por qué no me has hecho caso?... ..Ya nos queda poco tiempo. Nicholas, dime sólo si o no... dímelo con la cabeza... Después te llevaré al hospital, te lo prometo... Todos los crímenes de los que has escrito, los has cometido tú, verdad?...

NICHOLAS: Con ese chico nunca se sabe... Escúchame, Kika, no tengo tiempo para muchos discursos... Toma, es un regalo para ti... si lo publicas, será un bestseller... sólo tienes que cambiar el título y el nombre de la protagonista... En su lugar pones el mío y se convertirá en mi autobiografía...)

The interviews therefore are formats that construct the stories of the self, and serve to generate two aspects that frequently recur both Almodóvar's filmography, as the story pathways and the (auto)fiction of the enunciator itself: distancing ("I have been") regarding a sinister character (Nicholas Pierce), and closeness ("I am") in regard to his mother.

- the reflections in the surface of the water are other marks of enunciation of the three characters:



Images. The screenshot on the left depicts Kika after her seeing the dead body of Andrea Caracortada. On the right, the first encounter between Nicholas Pierce and Andrea Caracortada. Marks that appeal to the horror of seeing a corpse "live", and the second one, the mark that announces the horror that is yet to come. We ought not to forget the reason that brings Andrea to Casa Youkali: the search of a location to tell (or reconstruct?) a family tragedy: "What interests me is the plot. The story I wish to shoot is based on the one of a matrimony who killed 10 people and buried them discretely in the garden without anybody seeing them..." ("Lo que me interesa es la parcela. La historia que quiero rodar está basada en la de un matrimonio que mató a diez personas y los enterraron discretamente en el jardín sin que nadie los viera...").

- The press kit mentions that the whole story takes place in only two days²³⁷. Furthermore, it is useful to highlight the idea that through its pores, the circular narrative from Kika's point of view or perspective, is being unleashed (overtly).

Other temporal references that are present in the screenplay (underlining by docotral candidate): "NICHOLAS: It took me almost an hour to get rid of her" ("NICHOLAS: Tardé casi una hora en echarle").

²³⁷ In *Women on the verge of a nervous breakdown* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*), the diegetic story occupies the same time span as in *Kika*, as we can tell from the constatation made by Pepa-Carmen Maura: "two days and two nights" ("dos días y dos noches").

“Kika (last sequence, 95): In this very bed we met for the first time... Why didn't I bring the make-up?... Ramón... It's me, Kika...” (“Kika: En esta misma cama nos conocimos... ¿Por qué no me habré traído el maquillaje?... Ramón... que soy Kika...”).

- Almodóvar assumes artistic direction along with the help of film decorators Javier Fernández and Alain Baine, the assistants Cristina Mampaso, Helena Mc Lean and Nuria San Juan, two prop artists and the constructor of the film decors (Enrique García). The graphic design is from the hand of Studio Gatti. The role of artistic director is absent in the film credits, and Almodóvar admits himself as being the artistic director²³⁸. The stylistic brand of Almodóvar, which tries to underline the personality and personal world of its characters by means of the objects they possess, intercede or see (or are being seen), leads us to the theory of autonomy (Claramonte, 2010).

Almodóvar enunciates by means of diverse collaborative practices, which bring about, without any doubt, the design and mark of several authors who offer their marking traces to the filmic text, all this resulting in a great collage of (collaborative) work: Gianni Versace; Jean-Paul Gaultier, to name the most renowned ones involved in the filmic project. Could we hence talk of artistic practices, this leading us to the possibility of exercising a dialectic on how the objects are being articulated inside the discursive practice?

-Objects placed on scene for being seen. The objects play the original part of being an object: ob-jectum, to be seen.

-Objects placed in relation²³⁹. Objects that evoke the relationships between the characters, duly stylized by the author-decorator that is preoccupied about the conceptual and style-value of the expressive force of the design.

The definition of art -or the inventory of the art- in *Kika* coincides with the one offered by Wladyslaw Tatarkiewicz (2001)²⁴⁰ who opens up a conception which has been criticized by some analysts for being too generous to several “artistic genres” (from a televised theatre-piece for instance) or to kitsch. The filmic text from Almodóvar, in any case, praises itself in ornamenting several practices by means of a painstaking styling that constructs diverse meanings and transforms the autonomy of the artworks into relationships, the artworks undergoing several operations to submit themselves to various conjunctions: the authorship of Dis Berlin yielded to Ramón Vargas;

²³⁸ The following observation offered by Strauss (2001:126) is extremely opportune; when Strauss mentions to Almodóvar that it is him who people recognize in the first place in the decoration that belongs to him before belonging to the characters, Almodóvar replies that it is himself who decides and composes the decor.

²³⁹ Not to be confused with the exposition made by Claramonte (2010:209) in *La república de los fines*, where he talks about the fact that a mode of relation consisting in a formal order updated and determined by several competences and put into a landscape, assures hereby that this specific configuration complies the relational character to be vindicated for the modal autonomy.

²⁴⁰ We are referring here to the work translated in Spanish, entitled *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. The original work dates from 1976.

Almodóvar himself hands over part of his personal furniture; or the contracts drawn up by Sony in order to promote its HD television devices.

Continuing the writings of Tatarkiewicz (2001), we are reminded that already in the seventh century Isidoro de Sevilla separated the word “decor” (“graceful”) from the word “decus” (beauty) and as the scholastics included the name of “decor” in a variety of beauty that consisted in the adaptation to a Venusian norm, by which means they appealed to the enchantment and the grace. We could state, then, that the formal coherence of the filmic text develops in a relational form. Thomas Aquinas, as Taratkiewicz (2001) also mentions, understood beauty in a “relational way”: beauty is a property that certain objects pertain relative to the subject (we cannot talk of beauty without there being a subject experiencing pleasure). This is the case of the wooden chest which has both an aesthetic and a moral component: it invokes the remembrance of Ramón’s mother and at the same time it serves to contain the beauty of a corpse.

György Lukács (1982) relates that ornamentalistics lack world precisely because it consciously ignores the objectivity of, and the connections with the real world, or how Claramonte (2010:213) concludes in *un tour de force*²⁴¹. The aesthetic practice of *Kika* is perfectly enunciated to be seen and vivified by the spectator that contemplates the collage of religious and pagan content, in the same way that the Kika-character comes to appreciate and watch it.

From that moment on, an operation of regeneration of the gaze is put into action, through some objects that talk to us about a modal aesthetics where each object that we see or each generic object (every character forms part of a cinematographic genre) obeys to an aesthetic experience where each object brings with it the intentionality of a structure of the work of art.

The operations of inter-textuality in *Kika* have been criticized by the specialized press who considered these operations too explicit besides being unnecessary. Classic Hollywood cinema recurs to types of characters or individuals psychologically defined that would lead to confrontation with the characters-genres of *Kika*. In this case, the inter-textual vocation of several clear and denoted references (*El merodeador*, for example, or *El fotógrafo del pánico*) exercise a clear functionality, in order to highlight that what is already being seen by means of the objectual and fetish presence of cinema inside cinema. As we have already mentioned, the flashback-dream of Ramón, motivated by the scenes of *El merodeador*, allows him directly to blame Nicholas Pierce for the death of his mother. Andrea Caracortada will need the support of the videotape to find the digital footprint in order to raise her suspicion on Nicholas. Posters, videos, and the graphic design all serve to reframe the operations of inter-textuality through which the filmic text transits.

²⁴¹Claramonte (2010:213) states that, in function of the *tour de force* between the creating personality and the concrete laws of each homogeneous medium, between the dispositional and the repertorial, the evocative capacity of the artwork is created, its ultimate intense totality or its potential as a carrier of its very own world, key factor both of the artistic as the aesthetic process.

The space where we come to see Andrea Caracortada now, already without the ostentation of the suits she wears for her presentations, is also filled with film posters that make reference to *Le sadique*; *Le cirque des horreurs*. And in Ramón's studio the filmic echoes of *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*: 1960) resound.

In *El merodeador* (The Prowler)²⁴², a movie from 1951, the radio is the mark²⁴³ that traces the vigilant presence of the husband of the woman being spied upon. In like manner the musical operation, consisting of seeing and watching the sequence of the mentioned film, the police officer shoots himself from the position of the victim in order to put the blame on her, is still being heard in the mental reconstruction made by Ramón: that he imagines his stepfather in the same tessitura. The extra-diegetic music overflows both sequences operating beyond the inter-textuality. Almodóvar (Strauss, 2001:103) sustains that each character also belongs to a musical genre and for this scene he chooses the recognizable musical piece of *Psycho* (*Psicosis*: 1960), composed by Bernard Hermann. The image operates from the inter-textuality; music as textuality.

-Depth of field of the screen operates only once in a clear and diaphanous manner, while the filmic text generates other series of forms that can be qualified either as form profundity or flatness of forms.



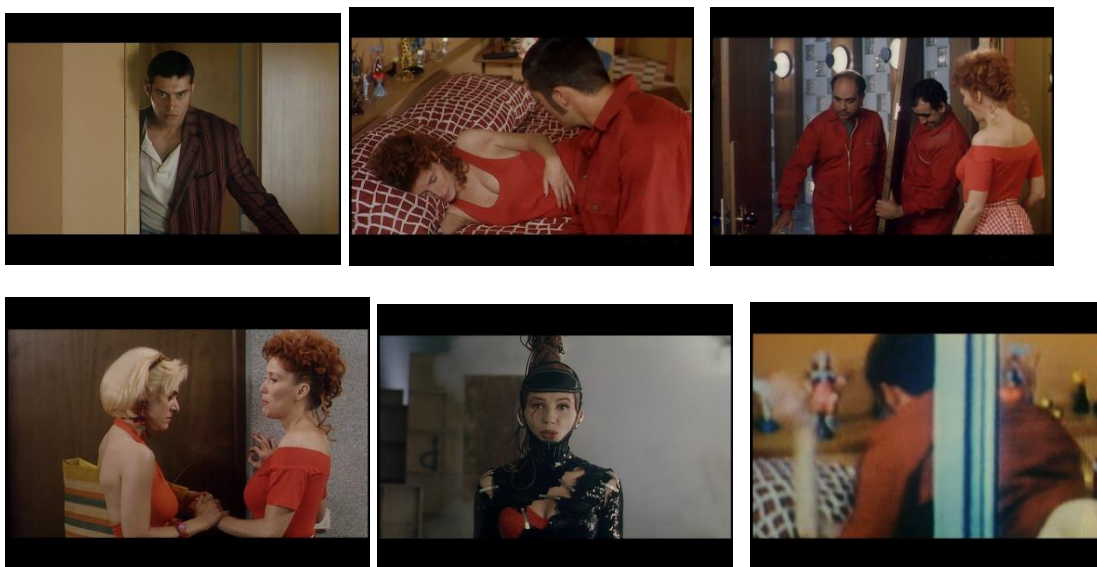
Images. In the first screenshot we observe the transparent reaction of Juana (Rossy de Palma) while she is watching the programme *Lo peor del día*. We are witnessing here the first recognizable spectator of the first televisual appearance made by Andrea Caracortada; in order to optimally depict Juana's reaction a number of objects that could impel the focusing of her face are avoided. Frontality is one of the trademarks of the author, we see it here in the second and fourth screenshot as it is being deployed: frontality is also a logical and privileged extension of the organization of a house, constituted by several spaces. All of them appear throughout the story and they signify by their proper decoration. The doors, both of the house and of the elevator, are open most of the time, reflecting hereby the character of accessibility of the spaces: spaces that can be seen and observed from out of screen. During the rape scene, the bathroom door is open, and the main entrance door is demolished by the police. In this sense, the depth of field is related integrally with the event of Kika and Juana leaving the house while Ramón and Nicholas keep mingling in their discussions. The videotape has another mayor operability: resuscitating the unwitnessed action and converting the off

²⁴² The first recognizable form is a luminous circular form that suggests a moon, the same as in *Kika*. A little while later we find out that we are seeing the luminous background of a flashlight.

²⁴³ From the very beginning they will try to detect the marks left by the suspect.

screen action into an action that can be reconstituted (the case of the assassination of Susana-Bibiana Fernández).

A long and substantial discussion could be held about the meanings of the colours throughout the entire film, but let's go and observe what happens specifically during the rape²⁴⁴ scene, the nuclear scene of the story. The colour (salmon red) is being converted into the colour of the rape. We see how Paul Bazzo changes clothes, putting on the shirt of Ramón that was lying there on the bed, and what happens from there on.



Images. On the top left we see Paul Bazzo, after arriving to the house where his sister Juana lives and works as a housemaid, on the moment where he is entering the bedroom of Kika. Both the overalls worn by the technicians in charge of changing the door (third screenshot), as the dress of Kika's friend Amparo (fourth screenshot), coincide with the red salmon colour. In the fifth screenshot we see that the bra of Andrea Caracortada is also of the same colour red.

The geometric forms enunciate, as Zunzunegui (1999:939) relates, a styling job based on the superimposing on top of the story, of the visual pattern destined to emphasize the superficiality of the image. In like manner, when seen confronted with human forms, the image gets tense and focalizes the characters towards the surface: forms that confer another surface on what can be said, namely about the lack of verisimilitude. The frontality succumbs to the geometric forms.

²⁴⁴ The sexual act between Kika and Ramón, before the rape takes place and it results trivial: "How isn't it going to be blurry if you don't hold still even for a momento... Oh, no, no, no, like that it looks really fake... (moans); "Cómo no va a salir movida si no paras quieto... Huy, no, no, no, así queda falso... (gemidos)".



-Images. Geometric shapes in objectual and human forms.

5.4. Conclusion.

Before concluding how the televisual image is constructed in *Kika*, it is of use here to refer first to the textual operations that are running through the entire filmography of Pedro Almodóvar, probably the most investigated film career in the entire Spanish cinema history next to the one of Luis Buñuel (1900-1983). Television, as such, from Almodóvar's first film on, takes on a relevance that has been studied from the methodology of semiotics and art theory (Aesthetics), which brings us to a contextualisation of TV alongside other suggestive artistic practices that reveal to us its object value and the value of its position.

In *Kika*, television serves as a promotion of those marks of high definition that can be ascribed conveniently both to the financial position of the characters as their interest in technology: the careers (TV moderator, Make-up artist...), intimately related to the realm of communication and art testify this likewise. In this sense the product placement directly affects the brand of Sony, offering part of its HD gamma.

It is convenient to remember and to highlight that the construction of the televisual image starts from the trailer, in the way we signalled, having the singularity of selecting different frames than the ones of the movie, in order to show the first appearance of Andrea Caracortada, as well as the role acquired by the press kit in order to regulate, explain, and construct new meanings or operations on the reception and perception of the filmic text. Furthermore, the option was taken to analyse the drafts of the screenplay, and to confront these with the original screenplay: an evolution that provides us with clues about several production and programming aspects.

Andrea Caracortada doesn't ask for permission to shoot film, and it has to be the subject being interviewed who has to warn her on her a-moral practices that are above the law and only obey to the logic of the market and of the public. In few words: she wants to capture everything, including the exterior views that suggest us the props, or to say, the artificiality and construction of the film decors that form part of the visual referential and symbolic plane²⁴⁵.

The vision and recording practices of Andrea Caracortada lead us to "system theory", a way of correcting the way of seeing, or, of living (and filming) our field of vision more than the space of the world. The space of the world is delimited; the field of vision on the other hand isn't. Everything is susceptible to be captured on film.

During the interview with *Kika*, the spectator can see that the camera is filming, namely, that the "REC" is switched on. Without any doubt this aspect will take on a major significance in the movie analyzed hereafter: *REC*, by Jaume Balagueró and Paco Plaza.

²⁴⁵ It would be of interest here to recall the last phrases of the movie *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. At the end, Pepa decides to stay at her attic "because of the views" (views on the decor, on the surface); "por la vistas" (vistas al decorado, a la superficie). Or in *Kika*, when Andrea Caracortada records the views, namely, the film decor.

Therefore precisely the images that underline the fact that the interview is being taped, are clear, and during a fair part of the sequence we can see that the reporter is executing the recording without the permission of the person she wishes to interview.



Images. In the first screenshot, in a medium shot, Andrea Caracortada tries to interview Kika regardless of her negativity. The “REC” is more visible. The second screenshot is equally suggestive: technically she is recording the interview while she is preparing the adequate condition: she opens the windows to let the light into the filmic plane and the decor so she can realize the interview with greater technical force.

Andrea Caracortada operates therefore as the moderator, reporter, camera, producer, director, sound and light technician.

It’s interesting for example to see how Andrea, in the interview with the mother of the assassin, deactivates both the emotional and cognitive aspect, which go hand in hand. She does this in the following way (underlining by doctoral candidate):

ANDREA: Very well... Tell me, Angelina... so the audience is up to date... Your son has killed his wife and raped his daughter... When he was little did he have any abnormal instincts...? I mean, did he try to kill you, maybe rape you, perhaps...?

MADREA: No...

ANDREA: No?

MADRE: No. He was a good boy... he was a bit naughty, but I never thought that he would end up doing this... I am his mother and I don’t think.. I don’t think that he did it...

ANDREA: He didn’t do it?... I tell you that I have it on tape.

MADRE: Well I don’t believe it...

ANDREA: Oh, you don’t believe it?... Well, your daughter-in-law who is at the cemetery, doesn’t share your opinion.

(ANDREA: Muy bien... Dime, Angelina... para que el público esté al corriente... Tu hijo ha matado a su mujer y violó a su hija... ¿Cuándo era pequeño tuvo algún instinto anormal...? Quiero decir, ¿trató de matarla, quizá de violarla, tal vez...?)

MADREA: No...

ANDREA: ¿No?

MADRE: No. El niño era bueno... era un poco travieso, pero no creía jamás que llegara a hacer eso... Soy su madre y creo que no... no lo ha hecho...

ANDREA: ¿Qué no lo ha hecho?... Le advierto de que lo tengo grabado.

MADRE: Pues no lo creo...

ANDREA: ¿Ah, no lo cree?... Pues su nuera que está en el cementerio, no piensa lo mismo que Vd.)

The interview deactivates the emotional, this being precisely the most important aspect of reality shows in order to attend to the cognitive charge (knowing that it is being recorded beyond the emotions) in a battlefield between the emotional and the cognitive: namely, the mental components of the truth and its reception.

- The solitariness of Andrea Caracortada makes that her headlines turn into a succession of monologues. A practice Almodóvar already developed in a theatrical frame in *Todo sobre mi madre*, with Agrado's monologue. In *Kika* some solitary dialogues by Kika are noteworthy, these acquiring a greater relevance as autonomous pieces or some *entremes* that are somehow inscribed in the audiovisual domain.

Television incarnates the horror, insufficient value in order for the potential spectator to decide whether or not to watch that what he/she recognizes as creepy. It is the start, therefore, of the reading of trashy TV by Almodóvar, who transposes the same worry and critique into other films like *Volver* or *Hable con ella*.

Until which point Andrea is intervening in the decoration and the public space she doesn't stop filming?

It is clear that in the nineties the limits between the public and the private are being moved to the battle between the intimate and the private. In *La casa de Los Martínez*, the house was a familiar space that became a public place for exactly 30 minutes a week. In *Kika*, we move to an open space, where the diegesis carries the sentence of living in a mediatised society where morals are corrupted in favour of new significant such as audience ratings.

In *Kika*, the human body is *on dérive* between that large an amount of repressed desire, death, adaptation-rape... and in reference to the construction of the audiovisual image, the impurity brings us to the hybridisation of the bodies and the texts.

In addition we repeat a quote that we already mentioned before, in respect to *Carne Trémula*: Later on, we will find out that the only object of luxury in the miserable house will be a TV screen, positioned alongside "waste materials, pure arte povera" ("materiales de desecho, puro arte povera" (1997:130). Conceptual art here derives directly from the arte povera and the minimalist style.

Comedy would help to construct a positive image of television concerning the union of individuals-characters (remember, once again, that it is thanks to television that Kika and Nicholas get to know each other). Film noir, on the other hand, looks for the destruction of the subjects and the objects at the end of the story, they end up disappearing after their apparent accumulation.

Kika is, as Santos Zunzunegui (1999) signals, a conceptual movie, but it also involves a series of major operations that appeal directly to the emotional, the cognitive, the abstract, forms and surfaces. And to the horror of TV.

It is no coincidence that the film that will be analysed hereafter is precisely the movie REC. In any case, we find us in front of a series of filmic pictures, starting with *Historias de televisión*, where little by little a televisual image is being constructed that is based on the erosion between the public and the private, where the boundaries aren't clear, nor the genres.

REC (2007)

FROM TV REPORT TO REPORT-FICTION

VI. REC (2007)

6.1. Television within the writings of Jaume Balagueró: recurrent and symbolic presence.

6.2. *OT. La película*. The genesis of *REC*.

6.3. Politics and strategy of *REC*'s promotion.

6.3.1. Synopsis of the press kit.

6.3.2. Introduction.

6.3.3. Research methodologies.

6.3.4. Objectives.

6.3.5. Semiotic framework.

6.4. *REC 2*: the material possibilities of the digital era.

6.4.1. The position of the camera in *REC*. From impressionism to (de)control.

6.5. Televisual and journalistic construction in *REC*.

6.5.1. Antecedents and projections of *Mientras Usted duerme*.

6.5.2. Interviews and audiovisual reports in *REC*.

6.5.3. Event and TV report in *REC*.

6.5.4. Hypermodernity and hyper-television in *REC*.

6.5.5. Genre and studio politics in *REC* and Filmax.

6.5.6. Spanish traditions, reality TV and the status of terror at Filmax.

6.5.7. Antecedents and recognized referents.

6.5.8. Host screens.

6.5.9. Cinema and television. Complicated and contaminated relationships.

6.5.10. The long shadow of *Big Brother (Gran Hermano)*.

6.5.11. Docudramas.

6.5.12. The enunciation and the enunciated.

6.6. Conclusions.

The structure of the analysis of REC will consist of the following three parts. First we will enter the analysis of the recurrent presence of the televisual device in the filmography of Jaume Balagueró. Then, *OT. La película*, the first big collaboration of the tandem Balagueró-Plaza that gave way to the making of *REC*, will be examined. And finally, in the last part of this chapter, we will analyse the first movie of the most successful terror saga in the entire Spanish cinematic history. This is the last film of the 5 analysed ones, in order to demonstrate and analyse the televisual construction in Spanish film. We find ourselves here already in a highly digitalized era, with the consequent augment in filmic possibilities...

6.1. Television within the writings of Jaume Balagueró: recurrent and symbolic presence

In the film feature debut of Jaume Balagueró, *Los sin nombre* (1999), based on a novel by Ramsey Campbell, the director ascribes a significant presence to the television screen. The consulted screenplay of the movie convokes sixteen times the term of TV (“televisor”), a presence that marks the symbolic companionship of the main character, terrified by the disappearance of his daughter that has been unofficially declared dead. The television set forms part of Balagueró’s filmic writings in a predetermined way, both as a visible decorative object in the homes, as well as a symbol through which the hypnotic attraction of the image is projected. As we can tell from the screenplay the TV screen is, also, a source of light (1999:11): “The answering machine is activated. The living room is glooming. Only the bluish flicker of the TV screen” (“Se dispara el contestador. El salón está en penumbra. Solo el destello azulado de la televisión”).

The TV set therefore serves as a companion to a character that barely has relations with the exterior world: he doesn’t contemplate images with an interest and only uses the image to remember the image-absence of his daughter. It is in the screenplay writings nevertheless where the almost permanent allusion of the apparatus prevails, while in the projection of the film the TV screen takes up a less dominant presence. It appears inevitable that the television is the only electro-domestic device worth mentioning in Balagueró’s writings: in both *Los sin nombre* (1999) as *Para entrar a vivir* (2006)²⁴⁶, the domestic apparatus by excellence keeps on being the television:

- Noteworthy domestical object: “They are in a big room with large windows, a kind of big living room. There’s an old and out of fashion armchair and a **TV set**” (“Están en una estancia amplia con grandes ventanales, una especie de gran salón. Hay un sillón viejo y pasado de moda y **un televisor** (*Para entrar a vivir*, 2006:13; bold emphasis by the doctoral candidate). “There’s a television turned on and an easy chair seen from behind. A porn movie, definitely European. Without sound” (“Hay un televisor

²⁴⁶ The movie *Para entrar a vivir* forms part of the movie collection named *Películas para no dormir*, produced by Filmax Entertainment and Estudios Picasso for the TV channel Telecinco.

encendido y una butaca de espaldas. Una película porno, seguramente europea. Sin sonido”. (*Los sin nombre*, 1999:51).

In both movies we encounter images that generates hypnotic attention, as we can see in the screenshots below:



Images. In the screenplay of *Los sin nombre*, from the very first annotation on, we observe the intent of clarifying the light of the devices and the virtual image of the bodies that live in the memory and that gain luminous force. “On bluish images, much enlarged, unrecognizable ones, only stains in movement. It are familiar images of Claudia Gifford with her husband and her daughter Ángela” (“Sobre imágenes azuladas, muy ampliadas, irreconocibles, tan solo manchas en movimiento. Poco a poco se va concretando, definiendo. Son imágenes familiares de Claudia Gifford con su marido y su hija Ángela”). In fact, cinematography focuses on the centre of the screenshot, on the immanent value of the projected image where the protagonist submerges. The sound is being converted into an irrelevant aspect of the domestic device through which the memory and the vanishing points travel. The image superposes its figurative level on top of its level of abstraction: “Images of Ángela. Claudia seems hypnotized by the images. Ángela in her mother’s arms, running towards her father, happily tumbling on the grass, jumping on the sand of the beach, lying down on the bed with a doll in her hands. The girl is smiling unceasingly. Claudia is in a hypnotic state in front of the TV set. It is as if the images of Ángela are entering her crying eyes and are bouncing back. Silence” (“Imágenes en vídeo de Ángela. Claudia parece como hipnotizada por la imágenes. Ángela en brazos de su madre, corriendo hacia su padre, rodando alegre sobre la hierba, saltando sobre la arena de la playa, tumbada sobre la cama con una muñeca entre las manos. La niña sonríe constantemente. Claudia parece hipnotizada frente al televisor. Es como si las imágenes de Ángela entrasen por sus ojos llorosos y rebotasen. Silencio”; *Los sin nombre*, 1999:11). The second screenshot belongs to the film *Para entrar a vivir*, directed by Jaume Balagueró. In the third screenshot we see a spectator simulacrum, a simple mannequin, directing its gaze towards the television screen that formalizes the figure of a clown.

In *Los sin nombre*, Balagueró brings us a screen where the space-time is situated in a non-place that produces and tenses the gaze of the female protagonist, who is falling into a void while returning to ascend her gaze to the television. The looking into the void produces the double operation of self-absorption and estrangement of the mentioned domestic object: the human beings are interchangeable and only super-

modernity remains, as Marc Augé (2000:107)²⁴⁷ states when explaining that the space of the non-place creates neither singular identity nor relation, but only solitude and similitude.

Balagueró inserts the TV screen in order to create the sensation of lock-up of the protagonists that execute the gaze for not being able to see (not seeing). We could talk of a “tautological gaze” in Balagueró when turning to that what is seen: the mother that looks at the image of her daughter or any other image shape.

- Television (image without sound) and contemplation: Jaume Balagueró deactivates the sound of the image projected by the TV. Therefore, it only functions as a constant flow that accompanies the character and as a warning on its level of addiction. Or, in any case, it is a noise that is accompanying. In sequence 35 of *Los sin nombre* we read the following: “The television keeps on sounding from far away, with a monotone and undecipherable murmur. Speaking voices arrive, but they cannot be understood. It is a black and white police one” (“El televisor sigue sonando lejano, como un rumor monótono e indescifrable. Llegan voces de gente que habla, pero no se entiende lo que dicen. Es una de policías en blanco y negro”). More examples from the screenplay of *Para entrar a vivir*:

- “The appearance of a man lying down on a bed in front of a TV. The murmur of the commercials arrives from inside” (“Parece un hombre tumbado en la cama delante de un televisor. El rumor de los anuncios llega desde dentro”; 1999:27).

- “There is something weird about this man. It is as if his skin were too smooth, too shiny. He holds something in his hand. A remote control. The remote of the television” (“Hay algo extraño en este hombre. Es como si su piel fuese demasiado tersa, demasiado brillante. Tiene algo en la mano. Un mando. El mando de la tele”; 1999:28).

The image and sound track acquire, each separately, a narrative texture that converts the television set in an essential part of the diegesis, especially in *Los sin nombre*, where the screenplay writings signals a presence that should be seen and focused upon by means of cinematography that covers the screenshot of *Los sin nombre* with the colour blue. The object of the television, with its repeated and emphasized presence, is converted in any case, according to the lemma of the artistic direction and in the line of the post-utopian positions in art, into an expression that interrupts the normal coordinates of sensorial experience. There is no time left yet to contemplate or to let oneself being stimulated.

- “Claudia is sitting on her bed in the darkness of her room. On the bed she exhibits large black-and-white pictures of tattoos and piercings. There are artistic pictures on body art. She contemplates them without much interest, as if she was making a routine selection. From the living room the sound of the TV reaches, mute murmurs, weird

²⁴⁷ The house is a hidden place, anonymous, where once again a simulacrum of the gaze with the exterior is created: an exterior which doesn't exist because neither body nor gaze exist (it is only a mannequin).

ones...” (“Claudia está sentada sobre su cama en la penumbra de su habitación. Sobre la cama deposita fotografías grandes de tatuajes y piercings, en blanco y negro. Son fotos artísticas sobre body art. Las contempla sin demasiado interés, como si tuviese haciendo una selección rutinaria. Desde el salón llega el sonido de la televisión, murmullos sordos, extraños...”; *Los sin nombre*, 1999:24).

It is interesting to see how the discursive structure of the television is inserted in terms that also concern the contemplation and evaluation of contemporary art, something which is of use to us in the manner mentioned by Didi-Huberman (1997), namely to express that the act of seeing opens up a void that looks at us and that is constituting us in a certain way. The presence of the TV set in *Los sin nombre* enables the taking up of responsibility by television of the sensorial aligning in regard to another lack of contemplation. The character, a mother who can't get forget about the absence of her daughter, lives surrounded by a memory that remains and sustains the image projected on the TV screen, irremediably converted in a necessary companionship that activates the external contemplation. The televisual image suggests that it is rather a retained flow than an experience of contemplation: “There is a TV and a video player placed on top. Quiroga introduces the tape into the device. The other two, while standing, contemplate the screen” (“Hay un televisor y un reproductor de vídeo colocado encima. Quiroga introduce la cinta en el aparato. Los otros dos contemplan la pantalla de pie”; page 35 of the screenplay of *Los sin nombre*).

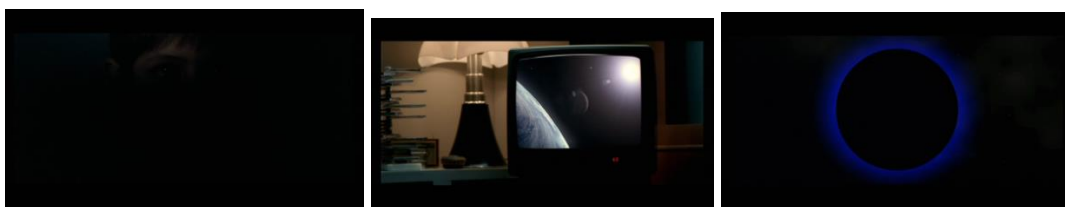
-“On the television screen they are showing something similar to a documentary about insects that are devouring one another, that are fighting and destroying them. It is a programme without voice; only images” (“En el televisor están dando algo parecido a un documental sobre insectos que se devoran unos o a otros, que luchan y se destruyen. Es un programa sin voz; solo imágenes”; *Los sin nombre*, 1999:27). Once again we witness the image track that is looking for its proper aesthetic and domestic autonomy that requires a passive contemplation without the need to be *really* watched at. The so-called “cinema of thought” (“cine de pensamiento”, by Josep Maria Català) is seated in the image of a host, the TV, with which cannot be competed concerning the diffusion and daily presence. A loudspeaker containing the phantasmagorias of the present and absent wounds, taking refuge in the constant flux of the television: by means of this device the pain is perpetual. A constant stream. In *Los sin nombre*, the TV remains lit without being seen, as a murmur that accompanies under the form of sound or murmur, or in the form of image. As a way of anaesthesia.

- Television as a countdown device:



Images. In *Darkness* (2002), the sinister character of the grandfather threatens his granddaughter with the sentence “The game has already begun” (“El juego acaba de empezar”). Then we turn immediately to the haunted house where paranormal events are taking place. From the TV screen we are being informed on the singularity of an anticipated event: an eclipse. “The countdown has already begun” (“La cuenta atrás acaba de empezar”). Johan Huizinga, in his famous essay entitled *Homo ludens*, talks about the importance of the meaning of play in human culture. The screenplay of *Darkness* does not establish a connection between the two sentences where the aspect of play is mentioned explicitly.

From the TV set only a unique event is being transmitted that marks and unites the diegesis. After 40 years an eclipse comes to take place again, enabling a second opportunity to trace or heal the wounds between parents and children. The television stays dark until the big news-event that is being followed by all the characters. A mediated event, therefore, by television, a reflection of evil and of darkness.



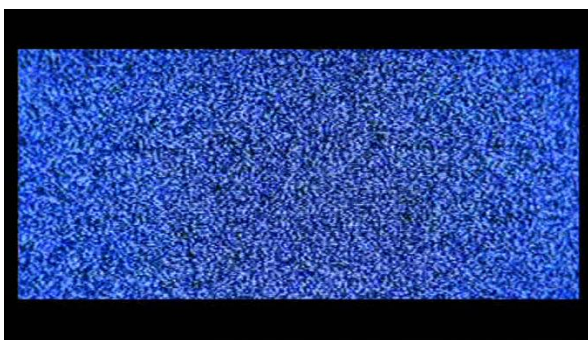
Images. In the first screenshot, only a slight string of light of the retinal sight can confront the absolute darkness that transforms the diegesis. In *Darkness*²⁴⁸, as the politics of the film’s promotion dictates, “You will become afraid of the dark again” (“volverás a tener miedo a la oscuridad”). In *REC*, the fear is corporeal: “feel the fear” (“experimenta el miedo”). In the second screenshot, the TV set is emitting, from a privileged and extra-terrestrial point of view, the position of the moon. In the third screenshot, the lunar circle is, next to many other circles running through the movie, the movement that registers and preys on fear: round windows; eclipse; circular movements...

For Paco Plaza²⁴⁹ and Jaume Balagueró, the effect of the screen as a reception of the experienced fear is undeniable, them having accentuated on various occasions the opportunity given by the small screen at the time of watching terror movies. *Poltergeist* (1982) stands out as the paradigmatic piece that distillates a construction of TV noise

²⁴⁸ It is curious to see how Jaume Balagueró uses the term “operators reporters” (“operadores reporteros”) to refer to some scenes of the film shoot: they used three operators for the first scene of the attack of the father. In like manner as happened with *REC*, they allowed several extras, spectators of the filmshoot who wished to participate, to form part of the movie in this way, with the intention of capturing their reactions before unknown events. Ana Paquin received a partial screenplay of the scene where she confronts her grandfather (Giancarlo Giannini).

²⁴⁹ In the publication *Silencios de pánico. Historia del cine fantástico y de terror español, 1897-2010*, Plaza (2013:575) relates that, on television, you could watch movies from production houses such as Hammer, Universal, not like today, where they show genre cinema on TV with typical movies such as *Seven* (1995), so for people from his generation he says that the director Chicho is to blame for this.

(“nieve televisiva”) as a semantic field which, undoubtedly, persists that much in the imaginary as constant referent.



Images. On the left, a screenshot from *Poltergeist*, with the famous apparition of the paranormal presences coming out of the TV noise. On the right, the TV noise from *Darkness*. In the screenplay version of the 12th of February of 2001, consulted in the Spanish National Library, we can read the following: “The television is switched on and malfunctions just then. They are talking about the eclipse. Only a few hours remain. Marco gets up and, with great force, he slams the TV set twice. But it goes back oscillating again” (“La tele está encendida y acaba de fallar. Están hablando del eclipse. Ya quedan pocas horas. Marco se levanta y le da dos golpes fuertes al televisor. Pero éste vuelve a oscilar”). And finally, a screenshot of “the hand” from *El día de la bestia* (1995) by Álex de la Iglesia. In this movie, where television is overtly present, the symbol of the hand is recurrent. Here we see a gigantic hand as part of the decor of the TV programme that treats on paranormal activities.

The television noise, bluish on purpose, is a distortion that directly invokes the state of suspense of the electric device that searches for stability and that hinges on its proper in-definition in *Darkness*. An image, in any case, that is recurrent. In Jaume Belagueró’s *Frágiles* (2005) we come to see another TV noise episode from the very beginning of the movie:

Sequence 1 (bold emphasis by the doctoral candidate): “On the screen of a TV set the images of a railroad accident are depicted. The train has derailed due to a railway incident. The train has derailed and three of its carriages form something similar to the character Z. There are rescue teams working. The entire incident premise is illuminated by spotlights. A journalist is reporting the event. The broadcast on the TV set has started

to fail and the image has been replaced by an uncomfortable **TV noise**. The infirmary is the only illuminated zone on the entire floor” (“En la pantalla de un televisor se suceden imágenes de un accidente ferroviario. El tren se ha descarrilado de un accidente ferroviario. El tren ha descarrilado y tres de los vagones forman algo parecido a una letra Z. Hay equipos de rescate trabajando. Toda la zona del accidente está iluminada con focos. Un reportero relata lo sucedido. La emisión del televisor ha empezado a fallar y la imagen ha sido sustituida por **una nieve incómoda**. La enfermería es la única zona iluminada en toda la planta”).

Sequence 2 (bold emphasis by the doctoral candidate): “The TV screen seems to recover the broadcast again. The buzz of the television arrives mutedly from the infirmary. The television is switched on. We see something in the line of a contest, with people laughing and applauding. **All of a sudden the television screen is full of tumbling jugglers that are roaring of laughter**. Suddenly there is an interference, and the image is disrupted. Amy is already in position. The TV is connected (...) Once again the emission has started to fail” (“El televisor parece recuperar de nuevo la emisión. El rumor de la tele llega ahogado desde la enfermería. La tele está encendida. Se trata de algo parecido a un concurso, con gente que aplaude y ríe. **El televisor se ha llenado de pronto de malabaristas que dan volteretas y ríen a carcajadas**. De pronto, una interferencia y la imagen se desestabiliza. Amy ya está en su puesto. La televisión está conectada (...) Otra vez ha empezado a fallar la emisión”).

(...) “Once again people are applauding on television. And two boys doing back flips.” (“Otra vez hay gente aplaudiendo en la tele. Y dos chicos dando volteretas”).

- The presence of the TV noise and the lack of image resolution have been constant from the beginnings of Spanish movies that inserted the televisual presence to the domestic device that was looking for its niche both in the imaginary and the home and leisure time of the average citizen. From *Historias de la televisión* (1965) till *Trampa para Catalina* (1961) it has been customary that the unsteadiness marks the status of the analogue image: television can only fail in its first broadcasts, underlining it still lacks in technological solvency.

Nevertheless, as occurs in *Darkness* as well, there is not a single technological logic that justifies for not even one single technical failure in the television apparatus. At a certain moment, an electrician is examining the mansion’s electric circuitry: “Damn... Nothing is out of the ordinary here. The wiring is perfect” (“Rayos... Aquí no hay nada raro. El cableado está perfecto”; 2002:30).

Julio Ángel Olivares (2011:100-101) talks about “cathode apocalypse” and he relates that Balagueró, through updating the inherit suffering and unique exemplary of forsaken directors as Zulueta or Villaronga, has compiled the tragic verses, the horrid masked ball, besides the sinister and the ominous, of a generation that in the middle of the night is dreaming of haunted houses and during the day are living the fear of an existence

embodied in servile screens of the panopticon, the alignment of the TV screens at our homes.

6.2. *OT. La película. The genesis of REC*

Paco Plaza y Jaume Balagueró were working together on the direction of *OT. La película* (2002), a significant sample for understanding the discursive strategies of the non-fictional cinema of both directors. This movie is centred on the fears and dreams of the participants in the first edition of *Operación Triunfo*, a talent show that has been exported successfully to several countries and that became a genuine social phenomenon. Rosa, the winning participant of this edition and represent of TVE in the Eurovision song Festival, is one of the protagonists of the event (37 years later, the shadow of Eurovision, present in both *Historias de la televisión* and *1, 2, 3... al escondite inglés*, still remains present).

Some of *REC*'s promotional strategies (the use of infrared technology in the film's teaser in order to visualize the reactions of the audience) originated in the creation of the documentary that constructs a series of unconscious fears related to the world of television of some inexperienced youngsters facing a new adventure.

OT. La película coordinates the hidden faces of the successful TV programme, from a narrative mission that coincides with *REC*: the capturing and appearing of an alienated textual body (the cameras) that justifies the intrusion in their daily life. Therefore it sketches a non-fictional cinema which formalizes images that transit a search for accommodation in the very own physical and geographical space. Both *REC* as *OT. La película* rise from a shared narrative spirit: constructing its own audiovisual support.

- From the very initial take, *REC* takes charge of executing a TV report, by means of the incorporation of its first bloopers.

-*OT. La película* conducts an interview with Geno, the first candidate of the contest that has been disqualified, and the director of the documentary asks her if she "is happy for real" ("verdaderamente es feliz"). Before the question is being asked, we come to see some bloopers again. Soon we will find out that they are going to shoot a "video clip".

In both productions, therefore, the beginning that is marking the presence of the cameras is not that much about the gestation of a fictional or non-fictional production, but rather it is the justification and presence of another, alternative, audiovisual product. Likewise they both coincide on the use of the present time, on the adequate moment that they are experiencing the adventure of being confronted with the dozens of thousands of ecstatic fans in a football stadium or a bullfight arena. The directors realize a series of questions we don't come to hear (except for the first one, therefore, the unique and significant one). All the answers are related to the dreams, fears, frustrations and the level of adaptation concerning their new status of fame.

The narrative strategy consists in the enhancement of the idea of anguish and distortion of reality, by the execution of several operations based on that idea. By means of the spoken word, the direct statement of the implied characters, who see themselves as “TV personalities”.

The labour of the *co-helpers* (Greimas, 1989) have a special role that consists in reassuring the physical distance between audience-spectators and characters, thereby moving them away from the public space till creating a perpetual and systemic “non-place” where they neither tread any “solid ground” nor transit through the physical space (the streets). The lock-up of the young contestants is linked to the environment that firmly ensures both the security of the youngsters as their negation of transit: or to put it differently, they don’t allow the participants to move freely but instead dictate their every move. We will overview the various sections of the narrative strategy which consists of the creation of an answer to the image-action that primes the behaviourism and the image-affliction of the close-up.



Images. Three close-up images: images-affliction.



Images. The position of the co-helpers shows the level of tension in the arms and hands, pointing towards the gesticular communication that renders the contact with the characters impossible. If the human face is the major emotional and characterological display, then the hand is the metonymy of the negation of any contact with the idols. Román Gubern (2004:95)²⁵⁰ is of the opinion that the fan who venerates the pictures of his singer or favourite star is carrying out secular rituals of *translatio ad prototypum*, or to put it differently, the image that conceives a mere reflection of a supernatural and ultrasensitive reality, and the Aristotelian differentiation between what we nowadays call the signifier and the referent.

In the designated VIP room of the airport they look at a picture from a promotion campaign, a picture in which they see themselves in an environment that denotes the liberty of the sea. A referent (the sea) full of signifiers, right on the moment where the protagonists playfully create new signifiers rooted in those images: “beach”,

²⁵⁰ A trait that is also being discerned in Richard Lester’s movie *Help!* (*¡Socorro!*; 1965).

“playboy”... The question “was it a fake beach?” (“¿la playa era de mentira?”) remains unanswered.



Images. The three images are both a demonstration and manipulation of the density of the iconosphere in hypermodern society. The first screenshot leads us to the *virtualization*; projection and managing of its own brand (<http://www.naim-thomas.com>), a webpage that currently doesn't exist virtually. Immediately thereafter we see him navigating on his own web page. The second screenshot forwards us the *digitalization* of the images and the third one leads us towards a “non-place” and the lack of verisimilitude of the (digital) images. “But, the horse is fake, and the sea, as well?” (“Pero, el caballo es de mentira, ¿y el mar, también?”). They themselves are the producers and receivers of these operations that transit between virtuality and *digitalism*. One of the most problematic aspects of cinema and digital culture is the presence and importance of referentiality. By means of these examples, the contestants are problematizing the perception of certain images in which it is not clear (or, at least, they don't see it clearly) if the “referential illusion” creates symbolic or real signifiers, or put in other words, they are being confronted with new meanings.

In this sense, the only resting place of the bus-excursion serves to watch and touch some locked up animals. It is the only stop on solid ground that we witness in the entre exhibition of their performances that mark the same habits.



Images. The moment where they get off the bus to go and watch some locked up dogs, which they try to caress. “I am communicating with them” (“Me comunico con ellos”), she says. David Bisbal provides them water but they refuse it, and he sings one of his songs.

The sea is converted into a non-place, a dreamt up place that refers to the position of the anonymity and that is now only being contemplated from a distance.



Images. “For me, the sea is everything” (“El mar para mí es todo”), says David Bustamante, while looking at the sea from the hotel terrace without being able to get closer to the sea. At another moment, he calls his relatives in order for them to recharge his mobile phone, an operation that he cannot longer do himself (going out on the streets as normally).

The solitude or lack of intimacy besets indirectly the narrative construction of the young contestants. Scopophilia is constructed with images related to the initial question addressed to Geno concerning her happiness.



Images. The first gaze, the most significant one, gives rise to the non-fiction story. Rather than a narrative metalepsis, we should talk about how this look of fear is being introduced: more than recognizing the camera, already forming part of its textual core. The televisual format of *Operación Triunfo*, and especially the first edition, was very cautious in showing the cohabitation outside of the musical scenarios of the Academy, where they rehearsed and received classes.

The fabric text of the film slides towards the docudramatic by recognizing the impossibility of being able to change the ontological nature of their new lives projected from the cameras. It is not necessary any more to look directly into the cameras or to answer while looking at them: now one answers by (and from) them. Geno maintains a telephone conversation with her parents: “I miss you, mama” (“Te echo de menos, mamá”), she says tearfully. “I can’t take it anymore. I can’t” (“No puedo más. No puedo”), she continues. Right on this moment we start to hear the song entitled *Sueña*, by Luis Miguel, from *La Bella y la Bestia*. “A whole new world” (“Sueña con un mundo nuevo”).

The extradiegetic music accompanying this moment of the contestant’s self-pity is a clear illustration of how the immersion of the music on top reaches the entire textual body of the movie, granting it with new signifiers.

Let's see what happens in a key scene that invokes the diegetic, extradiegetic and intradiegetic²⁵¹ music in total correspondence and complementarity:

Rehearsal (same song/ intradiegetic music) - polyphonic ringtone on her mobile phone (same song/extradiegetic music) – Live concert (with the same song/diegetic music).

The diegesis, in all its variations, brings us to different types of listening: causal in the case of the mobile phone since the polyphonic ringtone directs our attention towards the source of the sound (the mobile phone). The *indicationality* (“*indicialidad*”) of the music leads us to a reinterpretation of the semantic function of each sound code.

As a matter of fact, “*Mi música es tu voz*”, whose authorship belongs to all of the participants of the first edition of *Operación Triunfo*, provides meaning to the climax of the movie, and right on that very moment, the physical and real contact of the fans with their idolized “mediatised artists” is being naturalized. Later on in the movie, the extradiegetic music accompanies, or as Chion (1997) would put it, the image is a magnet for the music. The song “*Vivir sin aire*” builds on the same idea: they are travelling by airplane and Javián is listening to the same song that he will sing on stage: a song that talks about himself (we see how the camera centres on a concept that abstract as the air being *featurized* (“*figurativizado*”) in the character.

The (self)recognition that inaugurates the story with a direct question about happiness goes from a wide shot (the only one of them on stage) before being closed as an eventual flash-forward about how they see themselves in a couple of years.

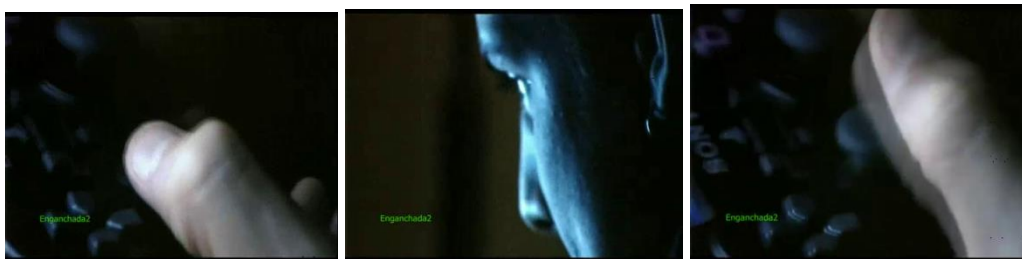


Images. The only wide shot that enhances its power as a collective that is filling stages. Nothing is known about their success performing solo though. In the apotheosis of the last song (“*Mi música es tu voz*”) contact is reached out to the fans, who are mounting the stage. In the third screenshot we see David Bustamante: “I have such high hopes that I am afraid it will rip me apart” (“*Es tanta illusion, que tengo miedo que se me parta el alma*” (referring to a hypothetical fiasco).

By way of conclusion a clear analogy could be established between *REC y OT. La película*, since its shaping coincides with the narrative and commercial strategies of the experience of “live fear” (“*miedo en directo*”). In other words, rather than belonging to

²⁵¹ *REC* and *OT. La película* are both examples of movies with direct sound and with an extreme potential of the postproduction of the sound. In *OT. La película* the distortions, supposedly produced by the direct sound, are being accentuated, creating the false idea that all the sound sources are coming from the screen.

a genesis, *OT. La película* pertains to an entrance in the apocalypse, following the lead of terror cinema. It is a fear that rises from the present and that is projected into the future.



Images. The fact that playing videogames is one of the favourite pastimes of one of the characters, is not insignificant. When asked if they are happy or not, the videogame is just another hyper-textual journey where the gamer has to overcome and activate challenges to win and reach the happy destination.

6.3 Politics and strategies of *REC*'s promotion

6.3.1. Synopsis

A female reporter and her cameraman are making a TV report for the TV show *Mientras Usted duerme*. They start recording in a fire-brigade station, with the intention of portraying the firefighters' profession, their way of life and the situations of danger they can experience.

But while the reporter and the cameraman accompany the fire-fighters in one of their nightly missions, what appeared to be a routine rescue intervention at first, will convert into an authentic hell.

Trapped in the interior of a building, the pair of firemen and the TV crew will have to face an unknown and lethal horror. Something sinister and malignant that is spreading through the building without control.

Unexpectedly, the rules have changed. Now, the only thing that matters is to hide, to survive, to desperately try to escape. To conquer the fear... till the fear conquers us.

And continue to record. No matter what happens. Till the last moment.

6.3.2. Introduction

The terror saga *REC* converted into quite a cinematographic event in Spain and in other countries less interested in the habitual consumption of Spanish productions. Furthermore, we are dealing here with a paradigmatic operation regarding the

management of the information and the creation of a communicative and promotional strategy that resulted in a triple realization (trailer, teaser and publicity spots), originating out of the very own singularity of the first part of the saga. The promotion of the movie deactivates the functional role of the press kit and realizes a gradual management feedback of the information concerning the movie: the teaser generates a suspense and augments the anomaly of the story; the trailer feeds the informative spirit of a TV crew; and the spot, in an operation of extreme effectiveness, centres on the real reaction of the spectators that attended the premiere of the film at the International Fantastic Film Festival of Sitges.

REC deserves a detailed analysis, for being a successful movie that has succeeded in cultivating the progressive promotion strategies in a film studio like Filmax, this entity demonstrating a clear and decisive sales politics in the international market, and for assuming one of the mayor management successes of a movie, without counting with an official registered screenplay in any of the public institutions²⁵².

6.3.3. Research methodologies.

The methodology centres on the textual analysis of the promotional politics established with the first *REC* film, namely by means of the trailer, teaser and publicity spot. The novelty of the film shoot that creates rehearsed choreographies for imprinting a major realism into the filmic story would also deserve a research methodology of a special innovative character. The present chapter leans on the contributions made by Jean-Marie Floch (1993) regarding the pertinence of semiotics in marketing. In the particular case of *REC* it is of special relevance to see how this association forms not only part of the way of understanding the behaviours of the virtual spectators but, especially, how the proper design of the film is evolving, a movie that allows the spectator to get to know the made decisions in the *making of* and the audio comments, hence changing the logic of occultation of information through an operation of transparency.

Therefore, starting from the idea that the operation of cinematographic construction, which continued to develop in the rehearsals, is rooted in the distinct itineraries of the characters-actors, the contributions of Jean-Marie Floch will take on a unique relevance.

In the following lines we will also refrain on the construction of the TV report in *REC*, next to the investigation of the shift towards the docudramatic.

²⁵² The investigator has consulted the collections of the Spanish National Library and the national film archives. A formal petition of the screenplay for investigational purpose was also made by the doctoral candidate to the production house Filmax.

6.3.4. Objectives

The objective of the textual analysis is to situate a new approach that will serve us to understand the pertinence of the semiotics that guides not only the result but also the process of a movie such as *REC*, that eager to create a marketing strategy that strengthens its singularity, namely the occultation of relevant data, and that prioritises the reaction of the public as it is done in *REC*'s TV spot. Likewise, in a movie that morphs and feeds back on distinct devices as the videogame or reality TV, it is evident that the directors and creators of the saga have taken into account the position of the actors and the camera viewpoint to enhance certain immersions in a story that leans on the dynamics of a disciplined but accessible film shoot, where the directors disposed themselves to confronting the actors without these knowing very well what they were supposed to do.

Therefore it is convenient that such a successful movie should be the object of analysis while taking into account the relevancy of Floch's semiotic framework, both in the gestation as in the result of the movie.

Jean Marie Floch (1993:23) applies the semiotic activity on marketing strategies, describing the requirements of production and comprehension of the meaning. We are of the opinion that it is opportune to revalue this conjunction of meanings and the variability of the signs, in order to apply directly afterwards his semiotic framework, allowing us to understand how the shoot of the film was produced.

Marketing has been relevant at the hour of highlighting and praising the meanings and the provisions of the spectator, these each time more subject to the machinery of promotion of the movies that insists to create and nourish the expectations of the target public. In this sense it would be relevant to adapt the semiotic framework of Floch that derives from the Greimasian School (specifically the generative pathway of the signification). Floch defends the added value of semiotics to show itineraries, different and complementary ones, others different but contradictory ones. How to intervene or detect this amalgam of positions and incidences in a movie such as *REC*?

In the post-classic era of creating, producing and promoting films, marketing takes up a determinant role in order to create the sensation that each object being promoted has the concrete personality or aura to satisfy new and potential consumers.

The *making of* has seated the idea of suspending the credulity of the fictional story, in order to penetrate the spectators' status of wanting to know that which is hidden, and at the same time that which is presented as a sum of all absences: the story of the *making of* is a shaping of a story that is complementary to the fictional story, through document or informative strategies under the form of audiovisual reports that help to satisfy a potential demand of a spectator eager on alternative stories. An added value that the scholars situate in 1999 with the domestic commercialisation of *The Matrix*, in VHS format and as a pack of two tapes, regardless of the lack of consensus in respect to the start of this commercial practice.

The sequence of images compiled by the *making of* has, in any case, contributed to the idea of an off screen that is being shown and highlighted. The *making of*, along with the teaser²⁵³, the audio comments and the press kit, are all marketing mechanisms that serve to highlight a differentiated hyper-story that manages its own logic. The press kit of *Kika*, for example, is nothing more than an audio comment of its own director in which he establishes the major lines of promotion of the film.

The press kit of *REC* (see the document attached in the annexes) underlines two parallel ideas:

- “You will want to close your eyes, to stop all that what is happening. But you can’t. Because you are part of it!” (“¡Querrás cerrar los ojos, parar lo que está pasando. Pero no puedes. Porque eres parte de ello!”)
- “Run... escape... survive... But never stop filming” (“Corre... escapa... sobrevive.... Pero nunca dejes de grabar”).

The first idea appeals directly to the “real experience of living the fear” (the sensation of immersion) linked to the poetics of the teaser²⁵⁴. The teaser, trailer and TV spot all connect two basic ideas: the real time experience, and the presence of the capturing as a process rather than as a result.

The trailer inserts the beginning of the TV report from the point-of-view of the female reporter. The teaser heads the presentiment of a routine operation that immediately is being converted into something extraordinary. The TV spot was an astonishing viral piece. In it we see the spectators in a movie theatre, them being immersed in the cinematographic experience thanks to the complicity of the Sitges Festival that authorized the collocation of the infrared cameras.



Images. The movie theatre of the International Fantastic Film Festival of Sitges was bearing witness to the real reactions of the spectators, who ceded their image rights to

²⁵³ Both Paco Plaza as Jaime Balagueró have been regular guests at the festival Teaserland, sponsored by Manel Vicaría, their head of press.

²⁵⁴ In the official book of the saga (*REC. El libro oficial*) Guillermo Tato (2014) emphasizes the fact that the teaser was created for the first presales on the American Film Market (AFM) of 2006. *REC*'s teaser was shot on the 19th of October, 2006, in the same building where they were to shoot the film. Tato (2014:46) explains that the teaser resumes in a certain way the essence of *REC*: the sequential shot, the sensation of claustrophobia, and above all, the rise into hell where both the characters and the spectators will find themselves at the maximum of terror.

Filmax. As is stated in the official book of *REC*, the head of press of the movie achieved for some informative programmes to access, in prime time, to the emission of the spot as part of the information material. Paco Plaza related that they already wanted to make a trailer in infrared for *OT. La película*, in which Chenoa and company were to be seen watching the movie, but that it made more sense to do this for *REC*. The first screenshot above shows us a crowded movie theatre. In the second screenshot a female spectator closes her eyes, altered by the fear produced in her by the movie, and in the third image we see the same reaction but accompanied with the comment of “more than 1.200.000 spectators” (“más de 1.200.000 de espectadores”).

The established poetics of promotion centre on the idea of the unique experience and the capturing of the non-classified event, in the same manner as it is signalled in the trailer. The press kit includes, as usual, the comments of the directors (bold emphasis by doctoral candidate): “We decided to tell this story in the form of a **television report**, as a live shoot where the horror takes place before our eyes in real time, without the possibility of detaining or manipulating it.” (“Decidimos contar esta historia a modo de **reportaje de televisión**, como una grabación en directo donde el horror sucede ante nuestros ojos en tiempo real, sin posibilidad de detenerlo ni de manipularlo”).

6.3.5. Semiotic square.



It is of use to remind us here that Jean Marie Floch’s study on the different trajectories of subway users helped him in order to create different types and forms of interaction with the environment and exterior contour. The book *Semiotics, marketing and communication* (1993) establishes a series of case studies for determining the relevancy of the application of semiotics in practical cases. Bearing in mind the accumulated amount of information on *REC* in all the mentioned promotional poetics and the official book of *REC*, we could establish relations of difference or complementarity that satisfy a textual dynamic, sufficient to realize a series of observations. And also Floch’s (1993:141) warning that the semiotic should not to try and find the temporal succession of the working phases of creation nor the measure in which this process has been conditioned by the external circumstances, should be taken into account at this point.

In the generative overview of the signification there are two big stages to be distinguished: the semi-narrative structures and the discursive structures. The semi-narrative structures would be a collection of virtualities available to the subject that enunciates, and the discursive structures, a universe of reference (the installation of a decor, the management of time and spaces, the roles...). Therefore it should be mentioned how certain behaviours and roles are generated around the dynamics of a film shoot that peculiar as the one of *REC*, where some of the actors didn’t have sufficient information on what was about to happen in the moment, or that they had to carry out contradictory missions, in the way it is made obvious by the abundant

information available to the spectator, that picks up the potentiality or the “collection of virtualities” where the discursive structures of the film shoot operate.

The semiotic square will allow us to detect what kind of pathways are generated by the way of conduct of the actions hiding a series of information that would allow, following the promotional line of the movie, to contribute to the climate of confusion during the film shoot that rewards the reaction instead of the logic of the actions. To Ogilvy (1986) the consumer is the subject of an action, or better, of a reaction, namely, of a pragmatic doing: he/she buys the product, sends the coupon-answer... or simply reacts to a product like *REC*. The following semiotic square, goes without saying, is not produced from the place of the creation of the meanings, the film shoot, where the analyst could articulate a series of fundamental relations with the gesticular or proxemic communication. But, during the shoot of *REC* every actor had a set of information that he/she had to administrate and execute in front of a character that could react unexpectedly. The lemma was to see how their characters react before the trials they are going to live “in real time”. Examples of the trajectories-reactions²⁵⁵: the mother who has to defend her daughter against an unexpected aggression; the falling down of a body; contradictory information (the elderly neighbours who had confusing information on where they lived...) or the cameraman who arrives late to a series of unsuspected actions-reactions.

The semiotic square could have a series of trajectories that would permit us to *semiotizise* the experience of the film shoot. On the one hand we have the directors (Paco Plaza y Jaime Balagueró) who are aware of the trajectories. On the other hand we have those infected characters, presences that valorise the trajectories where they don't interact with the space but rather go in search of their goal (presences of other non-infected characters). Next, we have the non-infected characters who appreciate the discontinuous trajectories and who observe their environment. Finally, the spectator would be a guest to this experience of continuity: experiencing the story as a continuous flow. Thus we could create the following typology of the actors in the semiotic square: the directors would be the organizers, aware of the actions: “instigators”. The spectators who trace the continuous flow “sleepwalkers”. The non-infected actors would be “surveyors”, and the infected actors, “streetwalkers”.

Surveyors/non-infected actors	sleepwalkers/spectators
Pathways	trajectories
Valorisation of the discontinuities	valorisation of the continuities
	
Valorisation of the non-continuities	valorisation of the non-continuities
Walks	chainings
Streetwalkers/infected actors	instigators/directors

²⁵⁵ Greimas (1973:304) talks about *displacement* (“*deplacement*”), which he considers as a going to and from, only interesting up to the degree that it signals the solitude of the heroe and his stay in a distinct place without any relation to the proper location of the story.

The semiotic square allows us to calibrate the film shoot that consisted in subjecting the actors to different levels of stress, following some guidelines that were being refined during the rehearsals:

- The cameraman enjoyed total liberty of movement.
- The punches were real ones and the reactions as spontaneous as possible: the neighbours from downstairs were not aware of what was happening upstairs. Or the mother that intervenes in the interview held with her daughter, generating in this manner a generative pathway.
- The casting promoted unfamiliar faces that showed a great capacity of improvisation and interpretation²⁵⁶.

The actors interiorized the pretence of roles proper to reality TV and they emphasized certain actions in order to exhibit certain feelings. Alberto Miralles (2000:188-189) holds that the interpreters have to avoid certain gestures, like bringing the hand to one's chin while thinking, or biting one's lips, considering the fact that these are highly inorganic resources that clearly demonstrate the limitations of the actors.



Images. The interpretation is inevitably contaminated or created for being watched in the TV programme *Mientras Usted duerme*. This is how the reflection of an actress should be inserted, in order to create a character that was directing herself at the television and who was moving away from some canonical recommendations of cinematographic art.

The itinerary, the choreographed pathways, the possibility for making believe and the allowance for the character to grow, all these together enabled each interpreter to feign its role and to interact with the space up till the point of creating a semiotic square. Improvisation, as Miralles (2000) mentions, is not about giving freedom to slightly vary on a text but instead concerns a more transformative action. The emphasized itineraries

²⁵⁶ In the extras of the DVD the directors insist on the idea that the film shoot was very complicated since the actors were unaware of what was about to happen; they never had a complete place. The directors relate that the actors knew that they were going to interpret and experience that which would happen during the 12 hours that took up the film shoot, but they didn't know what was going to happen during the day of the film shoot.

abort in any case the idea that rehearsing is, above all, about informing, since many of them were unaware of some key moment that they were going to “be able to fake²⁵⁷”.

6.4. REC 2: The material possibilities of the digital era.

The installation of the mechanisms of videogames permits, on the one hand, a greater immersion of each character-player who decides his own destiny in *REC2* and, on the other hand, it is being highlighted by a triple operation through which the impact of digitalisation, defigurativisation and abstraction is being distilled. Subjective cameras that prime digital image in collective shoots that are being alternated and that are focusing on the point of view.

Up to the degree that the immersion is progressing, the confusion regarding the traces of the identity signs of the face prevails, something that in many occasions leads to a humanization of the story. The first time that the GEOX (Spanish Special Operations´ Forces; Grupo Especial de Operaciones) enter the attic where an iconographic series concerning the possession of the Medeiros Girl (“la Niña Medeiros”) is concealed, one of the agents says: “They are just children” (“Tan solo son niños”).

“No, they aren´t” (“No, no lo son”) is the answer of the priest disguised as a Health Service worker. The image loses its referential part since it is already impossible to distinguish between the organic body and the subject. From that moment on the opacity of the image changes, being deranged up till transferring the referential to the religious iconic.



Image. The fact that the boy’s face has been erased through time is significant, and the religious and hierarchical image of the composition brings us to the hierarchical Byzantine perspective, whereas at first we see only the boy and a Christ figure in the background.

The religious iconography enters in a permanent conflict by being the only remains that are maintained in the property of the house. One of the kids doesn´t recognize the rosary sculpted with a knife on the door: “What is this?” (“¿Esto qué es?”). Once

²⁵⁷ Greimas (1973) would talk about “knowing” and “being able to” in regard to the modal values: to be apt to realise the competition; to be able to (knowing implies doing), or when a wise person has previously acquired his know-how.

infected/possessed, he will not recognize the Christian cross, shown to him directly by the priest, either.

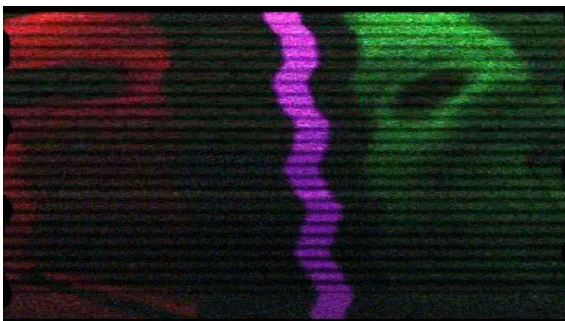


Images. The *antropomorphisation* comes to a halt. They are bodily possessions by the devil. Looking is not seeing. “Tell me where you are. Everywhere. The original body. The girl. That is where you are hiding [...] The angels that didn’t maintain their dignity, the lord kept them in the dark till final judgement day” (“Dime dónde estás. En todas partes. El cuerpo original. La niña. Es ahí donde te escondes (...) Los ángeles que no guardaron su dignidad, el señor los guardó bajo la oscuridad hasta el juicio del gran día”).

The second part of the saga (*REC 2*) meets up again with the female reporter, who adds that the camera has night vision.



Images. When Angela Vidal looks into the camera she does this in the quality of an autonomous body. The night-vision camera once again *devirtualizes* the gaze before a lack of vision.



Images. The characteristics of the image are being emphasized in the saga. On the one hand we have the level of figurativeness of an image (idea of representation of known objects or beings); the amount of iconicity (opposed to the level of abstraction and

making reference to the quality of the identity of the representation with the represented object) and the level of complexity-competences of the spectator. The triple operation of defigurativisation, abstraction and digitalization hence is being motivated by the new possibilities generated by the digital revolution.

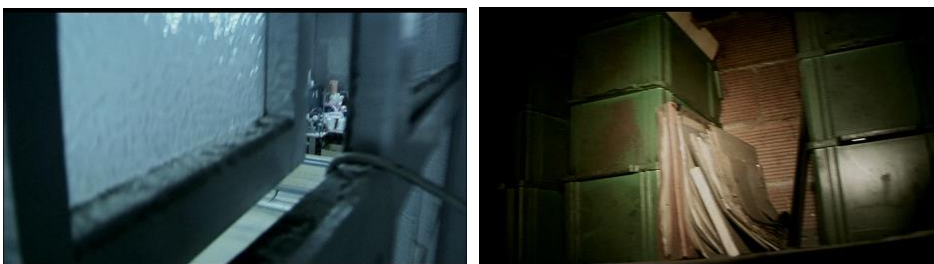
6.4.1 The position of the camera in *REC*. From impressionism to (de)control.

The digital era superimposes the logic of physicality on top of the compositional logic, especially since the shoulder-camera that marked a certain aesthetics of the cinema of the nineties, gave way to certain cameras that move away from the very body of the cameraman in order to provide a greater sensation of (de)control. In the case of *REC*, which inscribes the grammar of its cinema in the writings of the present time, three positions in which the very camera itself is deposited while registering the informative-dramatic action, are being accentuated: on the floor level, at the highest possible level and on medium level. To stress this televisual texture the film was captured with the use of the cameras of the types Panasonic HVX200 and Sony HVR-A1E.

It is the camera position that determines not that much the filmic plane, the latter virtually disappearing, but rather the impressionist suture of a vision that renders privilege to the range of vision over the perspective or the retinal gaze.



Images. The camera on the floor at the end of the movie (second screenshot) and on the moment that the cameraman takes a break in order to talk with one of the neighbours (screenshot on the left).



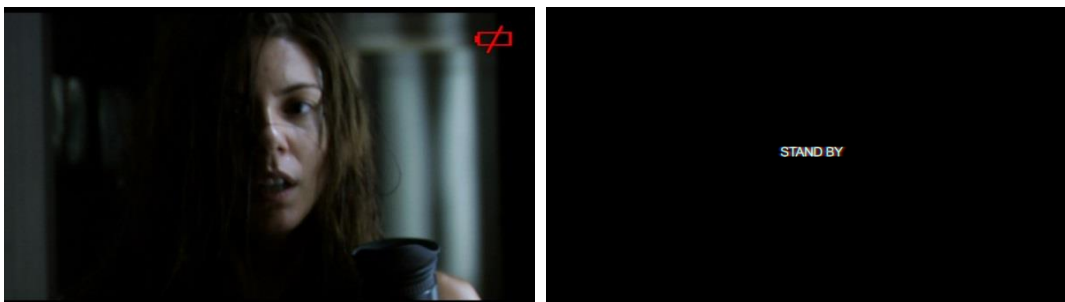
Images. On the left, the moment in which the camera is situated at the highest point. On the right, the camera being out of control of the gaze that is trying to capture that what cannot be seen.



Images. The deliberate televisual composition of the first renditions of the TV programme *Mientras Usted duerme* that is running out of control, in order to narrate that which cannot be captured yet with the camera if not from the camera-body.

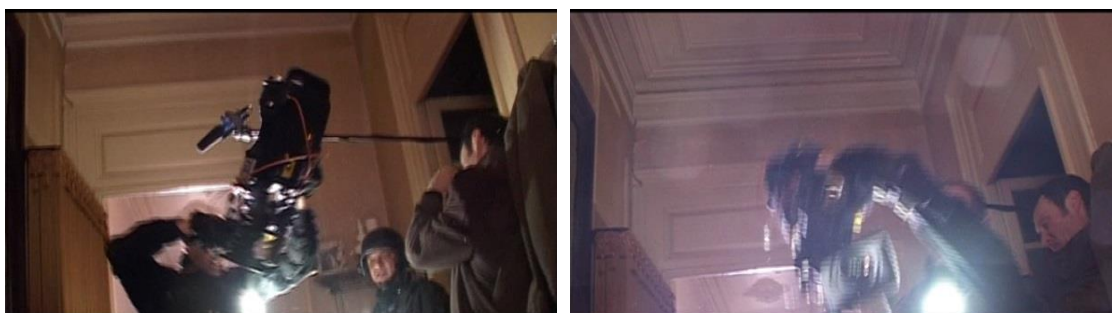
Contemporary visual culture, according to Darley (2002), is erected through a process of meaning-making. Jullier (1997) talks about the concept of augmented reality, namely, of digital images that can add *the real*.

Abstraction rises from the defigurativisation digital cinema provokes, regarding the bodies that aren't being recognized in an image-flux that functions till the camera goes dead: where analogue cinema recollects bumpers and faders that semantically create points of suspense or separate point, *REC* demonstrates the stress on the proper electricity of the electronic device (light and battery).



Images. The battery that is about to run out, and on the right the warning sign of “stand by”.

When comparing *REC1* with *REC2*, the face loses presence to an image that is looking for its own reflexivity and iconosphere. Another significant issue is that in *REC1* the cinematographer was founded on the spectator who was filming and watching from its eye-camera. In *REC2* the camera operator captures with the body and not with the gaze.



Images. The camera doesn't part from the retinal image but from the vision of the body with which the film is constructed. The aesthetics of excess of digital cinema forces the camera to motivate the sights of and from the body. The *making of* -images of *REC2* demonstrate a rhetoric that confronts body and sight in a new concept of narrative metalepsis. The body of the camera and the eye-body of the character (source: *making of*).



Images. On the left, an example of how the movement of the camera-body and the eye-body confluence into a new characteristic of digital cinema, rising from the confrontation between these confluenced spaces. On the right, examples of anthropomorphic faces that deactivate the body. As Gubern (2004:159) states, the body has been a problem for religious iconography. The fact that *REC4* doesn't contribute more clues on the end of the saga can emphasize a hypothetical itinerary on the obsession against the sinfulness of the body, as a permanent source of lust and eternal damnation which constitutes a central core of Christian imaginary.

It would be interesting to submit the dynamics of the film shoot not to the scrutiny of the realist school but to the evolution of the impressionist school, when the artists started to paint from the body, converting painting into a question of pulse or of slipping, and finally, the calligraphy in that which transits between the error of the eye and the trembling of the hand/camera. In impressionism, for the first time, the instability²⁵⁸ forms part of the torturous process of creating in the painting the marks of the lack of pulses or slides. Or, in other words, we ought to turn back hence to the impressionism of Monet to appeal to the supposed appellation to the reality of the analysed movie and the actual calligraphy of digital cinema.

In addition to this, the body is part of the first appearance of the female reporter in *REC1*, where she is aware of her own construction in the image: "Where do I have the screenshot? Right here, right?"; "Isn't this hand visible?" ("¿Por dónde tengo el plano? Por aquí no?"; "¿No se me ve esta mano?").

²⁵⁸ We are referring here to the boat of Monet in search of a direct perspective for capturing the light. Some analysts consider that the boat was a prosthetics of the painter's body. In like manner, the directors imposed stench outbreaks in the attic without notifying the actors, in order to unsettle them even more. The river painted by the impressionists was filled with garbage and smelled awful, despite of the fact that in the painted result the magnetism of a luminous instant was crystallized.



Images. Text that belongs to the first depicted screenshot: “Pablo, am I allright like this or do I sit down here?” (“Pablo, ¿estoy bien así o me siento aquí?”). “Better at her altitude” (“A su altura mejor”), replies the cameraman. The second screenshot concerns the plane that belonged to the “TV report” (“reportaje”). The third screenshot consists of the interruption of the TV report by the intrusion of the little girl’s mother.

6.5. Televisual and journalistic construction in *REC*.

6.5.1. Antecedents and projections of *Mientras Usted duerme*.

From the moment that English television started coordinating reality and fiction in the seventies the docudrama, as a communicative audiovisual form, has been acquiring major relevance in the panorama of Spanish television. The audiovisual report constructed in *REC* doesn’t have a clear aim: it only observes, narrates or emphasizes the way of life and work of the fire-brigade men. Ángela Vidal is the reporter of *Mientras Usted duerme*²⁵⁹, a programme that realizes night-time reports. She tries to create a lead paragraph for the audiovisual report she is preparing: the follow up of a group of fire-fighters that are waiting for their next outdoor mission. We even come to see the bloopers, where the point of view is the one of the cameraman named Paco, with whom she interacts and prepares the TV report. She is inside the fire-brigade station and she tells us that we will see “how they live, sleep and what they eat” (“cómo viven, cómo duermen y qué comen”), therefore entering the terrain of the private-intimate (later on we will see how they live and what they eat, but not how they sleep). This overture hence positions the spectator before an uncontrollable plot, mediated due to the importance of the casual event that they will have to cover. Although the fictional report of *REC* would not be found in the present Spanish televisual sphere, the new hyper-genres did create formats that have prioritised docudramatic tendencies exactly from 2008 on, one year after *REC*’s release that took place in 2007.

In 2008, television channel Cuatro gave green light to *Callejeros*, a programme in which a series of TV reports on the streets registered and provoked supposedly *genuine* and *real* events. Carolina Cubillo, the director of the programme, had already geared the

²⁵⁹ *Sleep tight (Mientras Duermes, 2011)* is a movie directed by Jaume Balagueró. “Mientras duermes” itself is a weekly Telecinco programme of audiovisual reports on the nightlife scene.

programme “Mi Cámara y yo” years back, on Telemadrid. Sonia López²⁶⁰, sub-director of the programme *Callejeros*, relates that at the time of the beginning of the TV channel Cuatro, she and her team were asked to make a similar programme at national level. To conduct the programme Cubillo wanted to maintain the crew of reporters who worked with her on “Mi Cámara y yo”, namely Jalis de la Serna, Nacho Medina and Sonia López herself²⁶¹. This is how *Callejeros* came into being. López²⁶² tells that the small working crew was extended over time, where *Callejeros* had only one aim: showing reality, reflecting the Spanish society. For this reason, as López²⁶³ continues, the crew scoured all types of neighbourhoods and places, holding conversations with the people living there, the on forehand prepared scenarios being merely an excuse to get to know the society we are living in.

The communicative report of the *Academia de las Artes y las Ciencias de la TV* and the EOI, highlighted in 2010 the formats being formulated around the principles of veridical audiovisual report and reality TV. Luhman (2000:88) refers to “highly personalized experiences” in which the spectator’s approval isn’t asked for, where the characters will be presented through image and will be asked with great interest about the most intimate details of their private life, where the ones participating in these situations seem to appear before a confessional. These interesting remarks of the German sociologist can be of considerate use in order to uptake the confrontation with the irruption of *Callejeros*.

Sonia López²⁶⁴ also mentions that, when *Callejeros* first took off, there barely existed any programmes that reflected the marginal world, and that it wasn’t as common as nowadays that a prostitute or a drug addict would share openly the details of their life, these being as interesting as the life of any other person. López²⁶⁵ continues stating that with this answer, it is obvious that for them social denunciation made much sense, that it was this sense that gave birth to the programme and that will maintain being the reason of the development of the programme, even though they are being accused of being repetitive.

According to the same López²⁶⁶, at the hour of beginning a new TV report, the reporter has to inform him/herself on all the necessary details for being able to run a subject; from then on they don’t use a written screenplay, but go about talking to the people and get to inform by means of the questions asked by them and the answers given by the people.

²⁶⁰ Interview with Sonia López, subdirector of *Callejeros*, realized by the doctoral candidate in the frame of the subject “Géneros audiovisuales” imparted at Mondragón Unibertsitatea-Universidad de Mondragón in 2011.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ibidem.

With respect to the people being interviewed, López²⁶⁷ says that these depend on the audiovisual reports, namely, when it concerns a neighbourhood, the usual would be to talk with the neighbours and the people you come across with in the neighbourhood; once you find them the reporters know till where they can get with each person. But, as López²⁶⁸ finally states, it is not all about luck: to find certain people you have to pass many hours on the street and you have to record a lot of sequences.

In 2009 there already existed multiple versions of the programme, like for instance *21 Días* (channel Cuatro). Samantha Villar got inside the skin of various groups of people for the time of 3 weeks, 24 hours a day, in order to show the lives of these people, the lemma of this female reporter being that it is better to live something yourself than to just tell it.

6.5.2. Interviews and audiovisual reports in *REC*.

The first one being interviewed in *REC* is a certain Andreu, a real fireman. Ángela, a reporter anxious for reproducing an intense event, doesn't pay much attention to Andreu. She tells Paco, the cameraman, that when it gets boring he shouldn't continue filming, to save record time in that way. The female reporter tries on a fire-brigade helmet and says that "she is going to be the heroine" ("va a ser la heroína"). She enters the mess hall and there she is presented to Manu and Álex, the only two infiltrated actors who are already for two days living together with their new companions. They test their microphones and interview Álex about his job: routine operations, cat rescues... but the expectations of the female journalist are ambitious. She hopes for a more intense mission.

Right at the moment that they are shooting hoops, the longed-for siren is heard; the sign that makes everybody, firemen and TV crew, leave all together towards the building where the assistance of the fire-brigade has been required. Once inside, the reporter takes advantage of the moment to contextualize the mission: the firemen are not familiar with the TV programme and the same will happen with the neighbours of the property. On their arrival they immediately run into police officers, this fact activating the *alarm* of Ángela: "Maybe it is more serious than it appears" ("Igual es más grave de lo que parece").

The police officer asks who the members of the TV crew are. They answer that it concerns a local television. The neighbours don't know them either. The police officer dictates them to stop filming when he sees the moment right to. "And if I tell you to get out, you leave" ("Y si os digo que os larguéis, os vais"), warns the officer, although Ángela insists that they have all the necessary permits.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ibidem.

Supposedly an elderly lady has fallen down, and a neighbour hearing her shout has called the police officers. The neighbours already warned them that she was a strange character and that she was all alone. All the neighbours are looking up, waiting to find out what has happened. Another police officer that was waiting for them upstairs is surprised by the presence of the camera, but he understands that they come in accompany of the fire-brigade team. Ángela takes advantage of the moment before opening the door to make a lead paragraph, but she won't be able to finish it due to a (real) shout that sounds when they force the door open. From the beginning, the camera is an uncomfortable companion in a relatively narrow hallway, where they enter crowded. "Back off the camera" ("Aparta la cámara"), says the youngest police officer. At the end of the corridor, we see the old lady, standing up with traces of blood. They try to reassure her, but she doesn't say a word. The light of the camera is bothering the police officer and is irritating even more the old lady. Ángela has it clear that they should keep on filming no matter what, including the old woman attacking the veteran police officer, who is separated from the woman with great difficulties. On the moment of them finally being separated, we see the ostentation of the attack thanks to the constant presence of the camera, the eye of the spectator during the entire movie.

The chaos takes hold of the scene, requiring an orchestrated choreography until one of the few cuts of the film takes place. The firemen move the body of the police officer to the entrance hall. Meanwhile the reporter seems more worried about the recording: "Record it all, for Christ's sake" ("Grábalo todo, por tu puta madre"). They have to leave the bloody body in the entrance hall since they already got the order not to leave the premise. One of the neighbours, a medical practitioner, is the one who takes charge of the condition of the man who was attacked; all this met by the stupefaction of the neighbours who don't give him any credit. The nervous camera follows the footsteps of the protagonists who don't understand why the health authorities have sealed the entrance of the building for security reasons.

The young police officer, overwhelmed by the situation of his fellow officer and the accumulated tension due to the questions of the neighbours, reprimands the camera (more than the cameraman) but Ángela doesn't wait in defending it and tells him not to touch the camera. "We have to inform about what is happening" ("Tenemos que informar de lo que está pasando"), she shouts. The neighbours support her defence and in the end they decide to introduce the mutilated body of the police officer into a textile workshop that is located on the ground floor. Right at that very moment, the body of one of the firemen is falling down from one of the upper floors. They decide to advance towards the place where these *squawks* originate, not without first reprimanding the camera again.

In a cut of the image, we hear Ángela's voice, obligating her companion to "record everything" ("grabar todo"). Both climb the stairs, only by themselves, trying to identify the new source of danger. They enter the place of the old lady's attack with certain precaution but willing to record and narrate new events. The fireman and the police

officer are there, and also another unleashed presence. The old lady runs towards them, but the officer shoots her several times until she drops on the floor.

The female reporter wants to see what they have recorded and demands Pablo to show her what he has just filmed. When they go down to the entrance hall, the altered neighbours observe that they want to take out the two wounded persons, for which they enter the workshop. Ángela takes advantage to continue her TV report: she emphasizes that the situation is unbearable and she realizes a recount of the dead people. Additionally she notices that, regardless of the opposition by the authority, they have decided to search solutions by themselves, for which they enter in the textile workshop after they find out that they are held under a protocol that is installed in moments of nuclear, biological or chemical hazard.

The neighbours ask why they are held incommunicated and without coverage, but the police officer is not capable of reassuring them. Ángela goes back to appeasing the journalistic story with a summary of the ongoings and she goes on interviewing the neighbours. To the medical practitioner it seems hard to believe that an old lady would be capable of inflicting these severe kind of bites and he demonstrates his impotence for not being able to do more. It is the moment of a certain relaxation in the genre, with somewhat comical moments and with saintenesque edges. Inclusively we even perceive a moment of a lock-up where types of neighbours and types of (docudramatic) discourses are being glimpsed.

The entrance of the health worker, who has come to take blood samples, cannot reassure them either. The little girl, playing with the camera, displays every time a sicker aspect and the camera operator becomes aware of the fact that the camera has a stain on the lens. They keep on recording with the aim of not being inactive and trying to discover what it is that is going on. In a new turn towards terror, the police officer and the fireman, previously attacked, convert into attackers before the steady position of the camera that can film from the exterior of the room accompanied by the incessant questions of Ángela who cannot see what is going on. It is the first time that the spectator is privileged in detriment of the reporter.

6.5.3 Event and TV report in *REC*.

The female reporter of *Mientras Usted duerme* realizes a TV report that instead departs from a singular natural incident (attack, catastrophe or natural phenomenon). Lluís Manchón (2014:22) shares the opinion that these fortuitous events and findings are the original happenings of journalism. Or, as Langer (2000) states, these news facts keep on having an astounding similarity with the mythology of the four basic cosmic elements: earth, air, fire and water.

The fire-fighters are situated in the first plane of the event that consists of a mere routine displacement that is being turned into a horrific outcome. The TV report is

constructed around the itineraries and movements of each character that goes on discovering the events, below the presence of the cameraman and the female reporter, the latter being an actress who had been working before as a television reporter. In this sense the rule that the television communicator should interpret a character, is being accomplished, and therefore, an ambitious journalist, who has to and knows how to inform on a displacement-event that follows the topical of an audiovisual report of action – action story, a dynamic vision of the events is offered, narrated according to the rhythm of its temporal evolution.

The TV report of *REC* counts with the construction of a principal lead paragraph inside the first place of the occurrence: the fire-brigade station. This is the location of the beginning of the adventure and the posterior displacement to a building property that will be the scenario for a new turn of the report “under construction”, thanks to the declarations of the neighbours, the main affected people and the experts. Gabriel Pérez (2003:125), author of *Curso básico de periodismo audiovisual*, considers that classes of audiovisual reports are established by the structure they adopt (docudrama, documentary, series, special informatives, etc...) or by the place they occupy inside the realm of broadcasting. From this perspective *REC* takes on an operation of docudramatisation of the informative structure of the audiovisual report, till being converted into a docudramatic report.

The TV report is, without a doubt, a genre under constant renovation both on radio as on television, adopting new forms and structures throughout the new millennium. In any case we are dealing here with a genre that complies to a better degree the constant desire to adapt to journalistic formulas of distinct media of communication.

Another relevant aspect is the sound code, which in several concrete moments of the movie, almost turns hegemonic during the diegesis. The director Robert Bresson (1997) stated that sound is much more evocative than image. In *REC* (2007), Jaume Balagueró and Paco Plaza turn to the exploitation of the sound to superimpose a discourse centred on the sensation of pain and terror. *REC* originates in the premise of a television programme- a local TV channel that realizes a TV report for a show called *Mientras usted duerme*- that resorts to the operative centre of the fire-brigade awaiting their next mission. The female reporter realizes interviews and captures daily situations that are going to be edited in a posterior report. The deferred material that will be the object of an edition that the potential spectator of the show will not come to see, goes hand in hand with the material obtained once inside the building, where the events that are happening will come to mark a new course in the dealings of the information. In a medium where its iconicity is stretched to its extreme (on TV everything has to be shown through images).

REC was promoted, as we already mentioned, by means of several *teasers* emphasizing the idea and the originality of retransmitting and live experience of fear, one of the strategies of the televisual medium that define better the hypermodern character of our days. After the irruption of reality TV and the transformation of a space-time dynamic

that strengthen the extra-textual realities and transforming the classical narrative strategies and supports.

Lipovetsky, the father of the main texts on hypermodernity, affirms that the cinematographic picture doesn't have to compete only with *televisual* fiction productions, but also with those shows of single-broadcast, and, above all since 2001, with the emissions of the so-called reality TV. *REC* does not reproduce a concrete reality TV show but it does function as a carrier of the moral and aesthetic weight of the separation between the deferred image and the live shoot-image, regardless of the viewers or potential audience of this programme are not having direct access in real time to the images that are being captured by the camera in the building where the events take place.

On the one hand the camera simulates filming for a supposed televisual audience that will perceive these images in delay, and, on the other hand the presence of the camera is a double-sided one: reproduction or vigilance, and defence-prosecution. In the last scenes the camera is capable of capturing the images in the darkness and of hiding itself in anonymity before a suspicious subject.

The neighbours, furthermore, worried and altered by the presence of the TV crew, change or amplify their testimony according to their interests. François Jost (1997) holds that, for describing reality TV programmes, it would be more correct to use the expression "fake role-taking television". An expression that adapts well to the casting of the characters-neighbours sharing an each time more reduced space (from the building, to the stairs, to the entrance hall). Every one of them represents a role, which resembles more to the diverse mediatised characters that are being elected for the simulacrum of cohabitation that the contests of reality TV represent.

The entrance hall of the sealed-off building is functioning as a kind of laboratory where one practices and examines the neighbours-contestants that are being eliminated and who are incriminating each other mutually. The interviews conducted by the female reporter accentuate the debts and mutual insults, rendering evident the necessity for confessing in front of the camera and obtaining a status quo in respect to the potential audience.

REC could not be understood nor contextualized without the dynamics of these spaces of success that have been transforming the consumerist habits of the public. Hyper-television or, according to Gordillo (2009), the televisual mirror that is being converted into a coin slot TV (the construction of the ordinary). The atmosphere lingering in the entrance hall, with the neighbours endowed with some kind of stereotype or defined role, reflects the primitive character of the essence of this television format. The Chinese immigrant, who doesn't stop working at the illegal textile company and who doesn't mingle with other people; the mother who, far from reality, doesn't want to see the problems of her daughter; the responsible and well organized neighbour; the Latino character, self-indulgent and coquettish, distrustful of the immigrants...

In this sense the camera functions as a necessary entity for legitimizing the (paranormal) reality that is surrounding them. The final ending, with its blunt phrase “capture everything” (“grábalo todo”) allows for re-establishing the first order of the homeostatic condition, namely, the tendency to search for the stability of the story: the (un)contained rage for maintaining the recordings that prove and legitimize the realized professional work. Or is it the search for truth or for the evidence that helps to get to the origin of the infection-chaos? The film, in any case, runs away from the usual structure of classical narrative in which the ending would come to answer the big question of the movie. *REC2* commences with the ending of the first part of the terror saga. A repetition that shows the serial character of televisual fiction.

6.5.4. Hypermodernity²⁶⁹ and hyper-television in *REC*.

The televisual ecosystem started to dilapidate the logic of genres especially with the irruption of the early reality show, and with the grammar of new production demands diluting the traditional boundaries between fiction and reality. In the case of *REC*, at the dawn of the 21st century, the operation consists in an appropriation of new narrative forms and new and hybrid discourses.

Contemporary cinema contemporizes discourses that go from the pulse of *mainstream* towards an increasing submission to the big corporations, or to attempts of capturing the remains of the transitory as Angel Quintana (2011:81) states, this being exactly the point where the camera of *REC* influences the borders of real and constructed time, by means of a figurative character (the girl from Medeiros) that is the object of the mutation of a virus that is disfiguring her. The difference with other endeavours of contemporary terror cinema that start with a fake documentary (an aspect that remains to disconcert many critics and analysts incapable of differentiating between a TV report and a documentary), is based on the change and the pertinence of a fake audiovisual report that is carrying the entire diegesis, the latter being supported in the sense that the recording justifies the very report, and in the end, the movie itself.

The fake TV report creates a continuum of the digital image, making the real spectator feel part of the experience of the report that shifts its informative status towards the possibility of following the experience on a live basis, as if we were dealing with a docudramatic space or a meta-docudrama where there is an activation, in the manner we already mentioned, of a shift towards the dramatic-private. Actually, in any case, this shift is constructed from the informative towards the private and from the private towards the informative.

²⁶⁹ Hypermodernity being a liberal society characterized by the movement, fluidity, flexibility, more detached than ever from the big structuring principles of modernity, which had to be adapted to the hypermodern rhythm in order for them not to disappear. (2009 27).

6.5.5 Genre and studio politics in REC and Filmax.

Guillermo Tato (2004:275) informs that the politics of Filmax, film company that released *REC*, was imbedded in the cheapest productions, in the light of the new situation of the audiovisual market that started to accuse the secondary devastations of piracy and the beginnings of a rampant crisis. In the end, the budget of the first film of the saga ran up to 1.2 million euro's, capitalized in the Instituto de Crédito Oficial, La Generalitat de Cataluña, el Instituto Catalán de Finanzas, Ministerio de Cultura, Castelao Producciones and Filmax Entertainment, the latter being one of the most consolidated audiovisual companies in the Spanish panorama. Tato (2004:275) also mentions that in 2004, several years before the premiere of *REC*, the Catalanian production house proudly boasted that they exported more movies than the entire Spanish audiovisuals all together.

The agreement between TVE and Canal Plus was materialized only a few days before the premiere of the movie and with the movie in sight, closing the deal of a production of a movie that attracted 1.200.000 spectators in Spain and who knows how many spectators throughout the entire world.

Julio Fernández (2004:275)²⁷⁰, alma mater at Filmax, advocated for the term “concept products” as part of de production politics of the production house, namely, projects that were accommodated in the international market and that had a recognizable label of quality without having to rely on the interests of a TV channel. Projects, in the end, of medium size budgets that escaped the interests of a multinational. The terror movies were in large part produced through the Filmax concept thanks to the successes of *The machinist (El maquinista, 2004)*, *Darkness (2002)* and *Los sin nombre (1999)*.

The predominant genre that has, historically and with major profusion, manufactured the televisual construction, is the genre of comedy, as we have already seen in the analysis of *Historias de la televisión, 1, 2, 3... al escondite inglés* and *La casa de Los Martínez*. *REC*, nevertheless, realized an extraordinary strategy of communicative restraint within the Spanish panoramic, with the desire to keep it a secret even inside the production house itself, the movie obtaining even two different names in order to confuse both the intern personnel and the outside press. Tato (2014:45) relates that this willingness to create confusion was being boosted by the velocity with which everything was realized. This occultism and control over the product was maintained even with the screenplay that is not available even at the legal deposit of the Spanish National Library, the Spanish Film Archive nor in any other format at a public institution. The absence of a completed screenplay is being justified by a draft that underwent changes in the rehearsals and at the place of the film shoot. And in this sense, even the teaser was converted in a trial for verifying, on the market, the status of the image captured by a digital camera, precisely with some firemen that enter in *REC*'s mythologized building, following the lead of an erroneous title (*Bombers* and *Rabia 6*

²⁷⁰ *Cine fantástico y de terror español (1984-2004)*.

were the original title to elevate the confusion) that didn't give away any clues on the film.

The use of the digital camera has been a natural evolution of horror movies, a genre in which *REC* could be classified. The digital change served in order to increase the appearance of formal negligence and neglect of verisimilitude, withstanding the contrariness that digital filming faced in 2006. In the end they worked with progressive frames in order to provoke major televisual texture. *REC* adapts a proper form that is not entirely cinematographic but that instead mutates towards the adjustment of televisual forms so that the spectator, accustomed to the mechanisms of the televisual reports, understands that the recording of the digital camera creates images in transition or images adapted to the creative forms of the proposal of Paco Plaza and Jaume Balagueró. A proposal that leads us to locating the cinematographic figure on the background of the audiovisual.

6.5.6. Spanish traditions, reality TV and the status of terror at Filmax.

REC can be inscribed in certain variegated traditions of the principal currents in Spanish cinema and it fully complies with the requirements of the international market while originating from a local perspective upheld by the Filmax label. When going through the synthetic press kit, we can assess that it resembles a production comment of the press kit of the big North-American studios that create a story based on the fortress of the studio. The press kit emphasizes the allegiance to the Filmax brand and the importance to situate *REC* as a part of a succession of successes.

Filmax, one of the film company counting with a television division, considers itself a pioneering company and as the author of some of the most sound milestones of Spanish cinema when releasing Nacho Cerdá's *The abandoned* (*Los abandonados*, 2006) in The United States before releasing the movie in Spain. The press kit mentions that it concerned avoiding the mechanisms of suspense and of cinematographic narration, allowing the action to develop in front of us as if it were real and unstoppable, as if it were life itself where everything happens for real. Further on in the press kit we read that they artificially created an extreme horror situation for letting it develop and grow by itself. We would add here that it was allowed to grow by means of the itineraries and by the already exposed semiotic square.

Filmax counts with a major amalgam of audiovisual products that create proper itineraries. *Concursante* (2007), by Rodrigo Cortés, that obtained two awards (Best Cinematography and Critic's Choice Award) in the Festival of Málaga, is a production evolving around a man (Fernando Sbaraglia) who, once dead from an accident, is remembering his life: he has won a millionaires prize in a TV contest and in his dream, the references being lost, he remembers how his experience was. We don't see a TV moderator but a surrogate fraud TV preacher trying to sell a product. The spectators turns to the convocation of his memories from the confusion that is generated by the

man not disposing of the referential images. We see neither the contest nor a TV studio (the entire diegesis is flooded by a cinematography that highlights the crazy dreaminess of its protagonist).



Images. In the first screenshot we see the moderator of the fictitious contest and, on its right, the contestant (Fernando Sbaraglia). In the third and fourth screenshot we see the money sprouting in the air and the mouth that emphasizes the enunciated: money gushing out. It is peculiar to notice that the contestant talks about pesetas and not about euro's ("500 million pesetas to spend on things: little planes..."; "500 millones de pesetas para gastar en cosas: avionetas...") and how he appeals to the lack of references and to the fake and real money. But it goes about realizing the enunciated and the ironic operation of a TV programme like TVE's "El precio justo"²⁷¹, for the energy of a certain commercial locution in the frame of the enunciated informative in the TV contests converting the objects in a big catalogue of tangible objects to the contestants. The enunciated, through the mouth, adopts the metonymy of the spoken word.



Images. Another noteworthy aspect of *Concursantes* is the manner how the remote control functions in order to activate or deactivate the individuals.

From the point of view of the cinematographic genre there is no doubt on the fact that in the first part of *REC*'s story, starting from the beginning of the televisual report till the beginning of the festival of the horrors, we encounter incidences that recall the sainete or the longstanding Spanish vaudeville comedy, namely where the typified neighbours intervene in type characters and secondary actors who create bewildering situations.

²⁷¹ On YouTube some of the first broadcasts can be viewed, and it is not unfeasible at all to think about the importance this show has obtained for an entire generation, for motives such as the charisma of its moderator, the dynamics of its locutions or the record of the highest prize handed out on TV.

Tato (2014:87) relates that the moment of the neighbours being interviewed, gave the most liberty in this sense; regardless of the fact that there was a screenplay with some predefined answers they chose to shoot plenty of material in which each actor could develop the personality of its character, so that as a result of this liberty the scene obtained a tone of comedy of almost *costumbrista*.

In the first part of the story each typified character, like in a reality TV confinement, creates a mechanism of dramatized roles in a dramatized familiarity inside the frame of co-housing in a place such as the building's entrance hall, containing a marked referential aspect of decision-making as is present in (real) neighbourhood meetings. The shift from the informative towards the dramatic in a frame accentuating the tensions of the actors-individuals that are following the suggested leads for the behaviour of an individual in search for its own independence. Eva Aladro (2000) states that, in like manner of the reality TV formats, the confinement produces several perspectives of assumption of the fictitious reality, provoking a slide of the informative towards the docudramatic from a relational perspectivism. It is by means of the terror that a horizon of equality, and not of confrontation, is created: all the neighbours end up being infected and they end their differences, their expulsion from their reality TV space, of their death as individuals-type. A clean sheet that creates and alters a shift towards the epidemic.

The first part of the story, therefore, matches the budgets of a broadcast of a television report that shows equally its directors as its *making of* with its supposed bloopers, excluded material and enunciations.

Second part of the story (Niña Medeiros). Tzvetan Todorov (1975) defines two categories in the fantastic genre: the weird, that which seems supernatural; and the wonderful, that is ruled by unknown laws. The fantastic would be, therefore, the duration of the uncertainty. The journey that *REC* initiates towards the incompleteness of the uncertainty surrounding the iconic appearance of the girl from Medeiros where the ontological causes of the case aren't being explained but instead we witness a manifest of the mutations of the contemporary audiovisual field towards the event and towards its epistemic change.

The first part of the story that starts, hence, with the activated mechanism of a televisual report that pretends to record in order to see what is going on and why, converted into a safe value of denouncement and control, is incapable of moving on in the story where the horror takes control of the screen and the diegesis. It is there where *REC* converts in a docudramatic meta-report that recurs to extreme horror with supernatural and fantastic edges, in order to tell us that the most important is not reaching the final stage of the investigation, but instead, the realisation of simulacrum of the recording.

The *spatialization* of *REC* brings us to two different spaces: the public working place of the fire-brigade station, and the property building. From the beginning on, the TV report that inserts cinematographic forms emphasizes the shift from the informative towards the private (where they sleep, eat,...), the co-housing aspect of the group, how as such it

takes place in the landings of the premise, place of debate and information that slides towards the docudramatic.

The vaudevillian or sainesque aspect through which *REC* transits, safeguards the singularity of a product that is soaked by the most productive roots of Spanish cinema. The directors, furthermore, highlight in audio comment, the fact that they upheld certain reserves for the tendency not to run out of control, since they didn't want to cross the limit with the vaudeville-sainete for instance with the sub-plot of the hairdresser with the cameraman.

The discussion between the neighbours, or the characterisation of each individual that construes a certain Hispanic traditions, has its roots in all the Solanesque literature and tradition, where the development of the grace of determinate secondary characters is allowed during a critical moment such as the desperate search for a culprit, where the neighbours violate the norms of hegemonic and classic terror cinema, such as science or superstition, in order to centre the diatribe on another more suggestive crossing point: the one between prejudice and superstition. Science is no longer reliable and all confidence in it has been lost (it is the TV camera that is acting as the witness that provokes closeness and trustworthiness as a denounce document that registers in an accurate manner according to the neighbours). On that moment, new stylized forms condensing the rigour of the rehearsal and the improvisation, come into being: naturalist and sainesque humour flares that go together with forms that persecute the confrontation of the cohabitation with the culmination of the individuals-types: the actors elevate their character to their type and give full rein to their imagination.



Images. Depth of field in the first screenshot where the conflicts between the neighbours start to generate: they blame the Chinese family for being the possible source of infection. On the right we see the actor Carlos Lasarte, who in front of the camera realizes a series of confessions without being able to contain the verbiage “Are you recording?” (“¿Están grabando?”).

Rios Carratalá (1997:30) relates on the fact that in the films that count with a great presence of the sainesque, a common localization is precisely a popular neighbourhood building where some determinate individuals live together. In *REC* it is evident how the relations between the neighbours are penetrating the sharing of the same building by different types of people, with its semantic and creative potential for delineating both the image as the voice of the character that, at times, sees him/her confused by the picturesque and hence moves away from costumbrism. The setting of

this co-housing and the crux of declarations amongst a Latin-American hairdresser, two retired people, a Chinese family, a Colombian girl and a medical practitioner, overruns the promotion of the picturesque in favour of a dedication to a series of naturalist interpretations that elevate the typical or the search for a root that surges in one of the most identifiable veins of Spanish cinema: the saintenesque that sees itself renewed precisely by new contributions and renewed professions adjusted to the story. The film's production adapted part of the screenplay to the real space that the film crew encountered, as for example is the case here with the textile company run by Chinese people. The saintenesque aspect is visible when the hairdresser talks about the vicissitudes of his own profession, in front of the camera that is off screen. It is the moment that they come to choose the dissuasive screenplay that is being proposed by the directors, exactly for not underlining an aspect for which special attention has to be paid, due to the light string of sound that is provided by the scene: the hairdresser talking about his "unisex" hairdressing saloon.

The saintenesque texture of *REC* does not volatilize towards grotesque positions but towards an exhibition of terror that constitutes an itinerary by itself: when we talked about Floch's semiotic square and the followed itineraries, we should resituate the importance of the itinerary in order to perpetuate the gaze of the hero-player of the videogame who activates its survival for being able to get to the next level and to continue, diegetically speaking, staying alive/recording.

In the history of terror cinema, starting with the (self)conscience of *Peeping Tom (El fotógrafo del pánico, 1960)*, when for the first time the spectator would be the guilty voyeur, up till where the protagonist talks about "a new kind of horror" ("un nuevo modo de horror"), while passing over *Ultimo mondo cannibale (Mundo, caníbal, mundo salvaje, 1977)* and Ruggero Deotado's *Cannibal Holocaust (Holocausto caníbal, 1980)*. The impulse and scopopic drive, or the overt scopophilia of *Peeping Tom* stands in sheer contrast with the movie directed by Ruggero Deotado, where they exclaim "keep on filming" ("sigue rodando"), antecedent of *REC*'s "Pablo, record it all. For Christ's sake." ("Pablo, grábalo todo. Por tu puta madre").

6.5.7. Antecedents and recognized referents.

Besides these mentioned historical movies which are made (direct) reference to in the majority of the terror movies, Guillermo Tato (2014:26-27), in the official book of the most renown saga in the history of Spanish terror, points towards the genesis of a compact technical team that could realize a proper itinerary, it being a fact that most of the technical crew had already worked together on *OT. La película* (or even on *Frágiles*), and that both *Cuento de navidad* as *Para entrar a vivir* already constructed many of the collaborative bases between all the members of the crew, which would in the end result being the genesis of a project that peculiar and personal as *REC*.

The following would be some of the recognized references²⁷² made in *REC*:

-Video clip made by Chris Cunningham for *Aphex Twin* entitled “Rubber Johnny”.



Images. “Do you feel ok?” or “What do you see there, Johnny?”; “Try to relax” are some of the observations realized to the alien that is locked up in a room. In this confinement he is being transformed: he dances and moves in a spasmodic way under the auspice watch of a dog.

- *Fallen Angel in Catalonia*; YouTube video.



Images. The video *Fallen Angel in Catalonia* only takes up one minute. It depicts the elusive reaction of some youngsters who find themselves confronted with a strange being.

- Episode X-Cops of the *X-Files* (“*Expediente X*”). A chapter of the seventh season that is developed on the aesthetical and narrative level by means of the shoulder-camera.

6.5.8. Host screens.

Authors like Marsha Kinder (2002) propose a concept in the line of “playing with power in movies” (“*películas-juego*”), in order to refer to those movies that alternate the narrative linearity and/or propose the mental reconstruction of narrative riddles proposed by the author. *REC* inserts the perspective of the videogame in the narrative

²⁷² Tato (2014:30) mentions that both coincide in the presence of a sinister being, the realism and the camera-eye, where both were realized employing the night vision shot of the camera as a catalytic element for revealing the sinister, hence they together formed the aesthetical basis for that what was to become *REC*.

that needs and favours the shift between the spaces for the accomplishment of a mission or a new screen stage. The live-time constitution links up with the experience of the player in the simulation of the virtual game where the player gets rewarded for reaching the objects of each phase of the game. The shift in the videogame, therefore, is not that much a transit but instead it concerns a transcription of the virtualized real mobility. *REC* explores the real time according to the way it is understood by reality TV and videogames:

- In reality TV the shift can be mobile or stationary. Confinements of the type appearing in *Gran Hermano* exploit the reduced mobility.

- The videogame, in the end, comprises a virtual and narrative shift where the interrelations between the character, narrator, player and individual are being activated.

The paper entitled “La influencia del videojuego en el lenguaje audiovisual contemporáneo: Los juegos “Horror Survival” y su influencia en *REC*” from the hand of Alejandro González (2014) highlights the fact that there is a considerable amount of convergence between this kind of narratives and the filmic text of *REC*: the temporal atmosphere of night-time; the auxiliary function of the secondary characters; the construction of claustrophobic planes; vulnerability of the visual field (from the backside); the threat provided by the sound; the presence of the stairs or the activation of rage by means of the camera that is focusing on the creatures; religious and medical experimentation...

6.5.9. Cinema and television. Complicated and contaminated relationships.

The rise of the genre of fantastic cinema in Spain, from 1990 onwards, has motivated a whole series of reviews and detailed analysis of contemporary Spanish cinema. Marie – Soledad Rodríguez (2011) shares the opinion that it concerns a meta-discourse on the fantastic genre itself, without excluding the invocation of the centrality of the TV report that is accompanying and informing the habitants of the building, invoking the sheathed idea of sealing a franchise with obvious international vocation.

Some Spanish critics situated part of the cinematographic production of 2007 in a scenario that inexorably replies to the televisual imaginary, positioned the film as a kind of *terrorific* parody on *Aquí no hay quien viva* (2003-2006), alluding to the ironic costumbrist humour of the neighbours, or in the subjugation of a vulgar TV documentary like *España directo* or *Espejo Público*²⁷³, during the year in which the same pages tended to highlight the idea of televisual costumbrism in several other movies, such as Gracia Querejeta’s *Siete mesas del billar francés* (2007) and Icíar Bollaín’s *Mataharis* (2007).

²⁷³ The specific critics who made the two statements/comparisons mentioned above are, respectively, Eulelia Iglesias (in *Cahiers du Cinéma España*, October 2007, page 41), and Antonio José Navarro (in *Dirigido por*, volume 372, November 2007).

We can distinguish the Spanish cinematography from other ones, such as the one from North-America where a phenomenon of osmosis is generated between cinematic professionals who switch to television from the decade of the fifties on. In the case of Spanish cinema, the transfer of the cinematic schools into the incipient television industry was a transition that came to alter capacities of television at the expense of cinema. A tendency that has been confirmed by a cinematographic industry each time more in debt with the famous faces of the television screen. In *REC* the popular faces are avoided except for the role of the female reporter, this being done in order to stimulate a major realism. It is certain that the very calligraphy and popularization of Spanish critic, jumping from the TV columns towards cinema, has been a relatively common tendency²⁷⁴.

The *televsualization* consists of the very influence itself of various determinate televisual docudramas which, in Spain, count with one of its greater platforms and guarantees of success. This being the case of *Big Brother (Gran Hermano)*.

6.5.10 The long shadow of *Big Brother (Gran Hermano)*.

The protagonists of Big Brother have to *die* on screen (namely, each week one of them is selected for being banned from the house where the habitants of the show reside), and in *REC* we see the elimination of each one of the neighbours in an individual manner, and only after them being pointed at as being the possible perpetrators of the virus.

We witness a phenomenon that is evident in the case of the female reporter who suffers her peculiar katabasis, one of the *Big Brotherish* features: the contestants have to face the tremendous heat of the confinement, surrounded by cameras that augment the sensation of warmth and perspiration.



Images. From minute 55 onwards, the directors change the obturation and provoke a more physical cinema. Moment in which the search for the keys commences and where the presence of one of the few survivors, the reporter Ángela Vidal, resembles more and more the heroin of a videogame.

²⁷⁴ Isabel Coixet has lamented on numerous occasions that the Spanish critics tend to adhere to her past (determinate television advertisements) when formulating certain critiques on her narratives.

6.5.11. Docudramas.

Some recent studies²⁷⁵ regret the little interest shown to the docudramatic genre in the Spanish academic world, especially in comparison with the attention it receives in the Anglo-Saxon academic field. Leslie Woodhead (1999:15) provides us with the following definition of the docudrama: “A spectrum that runs from journalistic reconstruction to relevant drama with infinite graduations along the way. In its various mutations it’s employed by investigative journalists, documentary feature makers, and imaginative dramatists”.

Docudrama, which concept has extended to those productions that -building on dramatic structures and showing a wide thematic range- construct a series of imitative or mimetic actions for recreating a real event, and it is a concept that has been associated with the documentary and with the newly created mutations of TV reports. Another observation would precisely consist of the predetermined features of the active presence of the female moderator before the newsworthy events that are found in *REC*, and more generally, the determination of several reporters in some present-day docudramatic reports.



Images. Ángela Vidal, each time more immersed in her role of a locked-up reporter next to the other neighbours of the vicinity. The lead paragraph, the intervention of the female journalist at the place of the events depicted in the two screenshots above, goes as following: “It is almost two in the morning and we are still locked up and without communication in this building that we attended in the company of the firemen at the beginning of the evening... The police does not allow for us to leave the premise” (“Son casi las dos de la mañana y seguimos encerrados e incommunicados en este edificio al que acudimos acompañando a los bomberos al principio de la noche.... La policía no nos deja salir” (the extreme gestures obey to this moment in which the journalist takes control of the diegesis).

6.5.12. The enunciation and the enunciated.

The enunciation of *REC* renders evident the formation of various paratexts (the teaser, trailer and TV spots) that entangle pure cinematographic elements with marketing

²⁷⁵ Efrén Cuevas, Raventós, Torregrosa (2002, *Trípodos*), for instance.

features, for creating an experience of complementary and divergent itineraries. The reaction of a real spectator being terrified at a certain moment of the projection of the film is directly linked to the real reactions of the film characters that have to assimilate on the spot the unexpected appearance of la Niña Medeiros or the moment of the search for the keys.

From the very beginning of the diegesis the cameraman adopts a privileged position up till the point where we practically don't get to see the cameraman, the character being interpreted by Pablo Rosso, cinematographer regularly collaborating with Jaume Balagueró and Paco Plaza, one exception being the moment in which he talks to one of the neighbours. The visualisation, between what is registered by the camera and that what is seen by the spectator, fully coincides, achieving hereby an activation of the presence of cinema: all what is being seen is television (it is a TV camera that is recording and demonstrating that what is happening), but at the same time, everything we are seeing is cinema.

The camera therefore is the artefact that possesses the capacity for recording, registering and showing that what is hidden to the eye. In like manner, the enunciated "Pablo, record everything for Christ's sake" ("Pablo, grábalo todo por tu puta madre") demonstrates the obsessive message about the materiality of the recording.

The trailer shows the following being enunciated:

"They got in to do their job. Now it is too late to get out. Run. Escape. Survive. But don't you ever stop recording. REC. (Pablo, record everything for Christ's sake)"; "Entraron para realizar su trabajo. Ahora ya es tarde para salir. Corre. Escapa. Sobrevive. Pero nunca dejes de grabar. REC. (Pablo, grábalo todo por tu puta madre)".

Below are the depictions of some screenshots of the trailer and the enunciated ("But don't you ever stop recording"; "Pero nunca dejes de grabar"), and "REC".



Images. The enunciated establishes an aimed-for dialectics that favours the logo-centric discourse of the paratext: a title that replies to an action that prevails during the entire diegesis. The use of the imperative tense is exclaiming the very action and interpellation inherent to videogames²⁷⁶, where each action is consumed by means of a choice up till the point of status-update of the game and the player. The spectator of the trailer is converted into (or at least she/he feels as if she/he were) the author of the narration, every time when and where the resorts of the game/recording are activated. Of *REC* in blood red.

²⁷⁶ The examples are numerous, like the “Finish him” (“Liquidalo”) of the videogame *Mortal Kombat* (1992).

6.6. Conclusions.

- It is no coincidence that precisely El Deseo, one of the most financially film company at the beginnings of the nineties, would be interested in the construction of the televisual imaginary with *Kika*, in the same way as Filmax at the beginnings of the new millennium would be with *REC*. We should not forget either the fact that part of the technical and artistic crew of the first movie of the terror saga worked earlier on *OT. La película*.

- *Mientras Usted duerme*, does not appeal directly to any other known or *real* referent of the televisual Television schedule.

In the mutations of contemporary cinema, promoted by the constant calligraphy of “the reactions of the self” in those hypermodern forms such as YouTube where the huge amounts of videos of people (auto)capturing themselves, for the rest of the world to see how they react in a certain manner when facing a specific event or incident, are predominating this audiovisual platform; they push the “REC” button so that we will be able to observe and empathize with them. This is what the famous spot of the movie achieves, where we see how the spectators of the movie scream and shout without having to recur to a close-up formalization. The *real*, one of the ontological and hermeneutic obsessions from the very beginning of cinema, forms part of several itineraries that come to meet in a wonderful way: characters that perform as *persons* and react in a real and naturalised manner before certain actions they weren’t aware of.

- The *aestheticalization* of real time, both in the televisual as in the cinematographic frame, is exactly what turns *REC* into a significant example of the contemporary cinematic mutations on a international level where a constant meta-textual operability is being perpetuated. Jean Mitry (2002) distinguishes two ways of assuming filmic time: the first one is objective, measurable, and assessable; the second one totally subjective, being the very own perception of the spectator of the audiovisual story. As we have mentioned already before, the subjective duration will depend on the objective duration of the movie, its size and the amount of movement that is produced in its interior.

Thanks to the fourth part of the saga (*REC4*) we know that the eel virus remained for four hours in the body of the female reporter. Furthermore, from all four movies, especially connecting elements from the first, second and fourth part of the saga, we can witness the operation of sketching a conceptual unity based, on the one hand, on the presence of the TV show in the story and on the other hand, on the immersion of the reporter in the attic of *REC 1*.

In *REC 2*, for example, we observe how the immersion of the first part of *REC 1* that consisted in RECORDING everything, passes on to the option of WATCHING everything: “The entire screen converts into a DVD menu in which we see a picture of a young smiling couple, interwoven rings, a sign that says ‘Koldo y Clara’, and a column with different options: watch all, pictures, artistic pictures, ceremony, extras, over this

column descends a cursor that clicks on the option WATCH ALL, that is flickering while showing the images with the corresponding pan and zoom effect.” (“Toda la pantalla se convierte en el menú de un dvd en el que se ve una foto de una pareja joven sonriente, unos anillos entrelazados, un rótulo que reza Koldo Y Clara, y una columna con diferentes opciones: ver todo, fotos, fotos artísticas, ceremonia, extras, por esta columna descende un curso que clica en la opción de VER TODO, que parpadea dando paso a las imágenes tras las correspondiente cortinilla.”; page one of the original screenplay; emphasis by the doctoral candidate). The catchphrase “record everything” (grábalo todo”) remains present as an already interiorised element in the imaginary of the spectator: “Keep on recording, Adrián! Don’t stop recording! Look for the bride!” (¡Sigue grabando, Adrián! ¡No pares de grabar! ¡Busca a la novia!).

With *REC 4* we come to realize the future of the images recorded during the first film of the saga: a portable archive with a binary value of operability. An archive kept on a computer.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Reflexiones en torno a los objetivos de la tesis doctoral: la hipótesis, la metodología y las conclusiones

El punto de partida de la tesis doctoral ponía bajo la mirada escrutadora del análisis textual aquellos filmes que, prácticamente desde el inicio del cinematógrafo, habían adquirido y textualizado bajo perspectivas contemporáneas toda una serie de formas televisivas como el reportaje o el docudrama. La cartografía del audiovisual español, especialmente interdependiente entre la industria del cine y la televisión, merecía un estudio detallado que contemplara la utilidad del estudio pormenorizado de las películas elegidas, que dialogan de forma interesante e inequívoca en torno a la posición privilegiada que ha supuesto la pequeña pantalla en periodos tan trascendentes como la Transición²⁷⁷.

La metodología empleada nos ha permitido valorar, asimismo, filmes de primer orden en cuanto a la trascendencia y novedad de sus propuestas, pese a que en valores categóricos seguirán siendo obras periféricas en la historiografía del cine español. Es el caso de *La casa de los Martínez*, una obra que realiza una interesante operación de adaptación y que proyecta una imagen televisiva novedosa para la época en cuanto a la conformación de un format (la telerrealidad).

Es indudable que muchos estudiosos han puesto la mirada en el análisis de la presencia televisiva en caso de algunos directores icónicos como Almodóvar o José Luis Sáenz de Heredia aportando diferentes metodologías: estudios culturales (Paul Julian Smith); o trabajos recientes de Historia de los Medios de Comunicación Social (Lucía Tello; Fernando Cabezudo, por ejemplo), o semióticos, pero la presente tesis doctoral ha sido **la primera en centrarse en la evidente utilidad de la puesta en relación de la construcción televisiva de determinadas obras y directores españoles, que han subrayado de forma contundente, constante y coherente el rol jugado por la televisión a lo largo de su carrera**. La primera, por tanto, que sobrepasa los límites de los casos aislados y pone en relación (“poner en diálogo”) tanto directores como obras que subrayan, la presencia del mundo icónico, objetual o paradigmático del universo televisivo. Una práctica textual que se había abordado de forma insuficiente, acentuando la influencia o las motivaciones casi generacionales o posmodernas de la televisión, pero que según nuestra investigación habría que (re)ordenar y poner en relación.

Hacía tiempo que algunas de esas películas de clara raíz televisiva reclamaban una puesta en relación dialógica. En ese sentido, el objetivo de la hipótesis inicial se ha visto orientada hacia la conclusión de que es útil la forma en la que determinados directores españoles **han revertido** el universo catódico, sobre todo en un momento en el que desde el cine se establecen compartimentos entre ambas industrias y formas textuales.

Conviene, además, pararnos en el término de práctica textual en el que se constituyó, por ejemplo, la aportación de los videoartistas que *vindicaron* la naturaleza textual de la televisión desde la puesta en duda de la verdad de los medios de comunicación. Raymond Bellour, autor de *Entre imágenes*, advierte de que el artista de vídeo podría ser aquel que impone silencio a la televisión. La forma en la que los directores

²⁷⁷ El grupo de investigación de Tecmerin de la Carlos III ha encaminado ciertas directrices en torno al papel determinante del cine y de la televisión en la Transición, por poner un ejemplo.

españoles han contribuido a establecer continuidades entre las dos pantallas ha de verse como una **práctica textual** que pone en cuestión la naturaleza y el significado o distorsión de la propia imagen y el discurso televisivo:

Una de las tendencias de los trabajos académicos es poner el acento en las mutaciones del cine contemporáneo y la sutura de la tradicional forma de entender el cine. El cine de ficción o el cine no ficción han constituido las líneas maestras más estudiadas en muchas de las universidades de medio mundo desde el campo de los departamentos de Comunicación Audiovisual o los estudios fílmicos, y desde los estudios del campo televisivo se ha puesto la atención en conceptos como la hipertelevisión, post-televisión o los deslizamientos del reportaje televisivo en el periodismo audiovisual o las estrategias textuales del reportaje hipermedia en el campo del ciberperiodismo. Así, nosotros hemos propuesto una línea y un itinerario que lleva desde la construcción de la ficción reportaje al reportaje ficción.

Desde el punto de la vista de la metodología se ha hecho especial hincapié en el análisis textual de aquellas obras que desde “el mestizaje que proponga el cuerpo textual concreto el elemento decisivo para la comprensión de la apuesta estética planteada” (Zunzunegui, 1994:40). Dicho mestizaje nos ha llevado a rastrear y abordar desde los estudios semióticos diferentes articulaciones de la construcción televisiva en el universo fílmico español.

Desde *Historias de la televisión* a *REC* se ejerce una interesante observación de la significación del estatuto analógico y digital de la imagen: en el filme de Sáenz de Heredia, la imagen televisiva busca estabilizarse y mostrarse nítida en la pequeña pantalla televisiva, aspecto que supuso, como ya hemos advertido, un pequeño reto para los directores de fotografía. En *REC*, la imagen digital pierde su centro estable en cuanto imagen que se construye sobre aquello que la retina no puede ver.

Otro viraje interesante se produce entre *Historias de la televisión*, donde el televisor funciona como objeto de consumo en las casas o bares y el cine de Almodóvar, dónde el televisor alcanza otra posición más autónoma, *contaminada* por las últimas tendencias del arte. En todos los casos establecidos, las prácticas textuales nos sirven para atisbar con mayor definición las operaciones discursivas que se realizan en torno **al dispositivo televisivo y el objeto televisivo**.

-En *Historias de la televisión*, se han estrechado los lazos de los noticieros del NO-DO y la ficción-reportaje al entender que el filme es un vehículo en clave de **reportaje** para contar cómo puede servir o cómo debe utilizarse el nuevo medio para abrirse camino y ser popular.

-En *Un, dos, tres... al escondite inglés* el punto de partida ha sido el programa televisivo *Último grito*. Para la historiografía tradicional, el filme se estudiaba como un paso previo antes de embarcarse en *Arrebato*. El recorrido planteado ha propuesto un viraje distinto: poner primero el foco de atención en su obra televisiva, que le permite después estrenar su primera obra de ficción. Además, los reportajes planteados en el citado

espacio dan ciertas pistas del intento de Zulueta por revestir de modernidad la arqueología de la televisión en España y sus distintas operaciones para deslizar los valores informativos que estaban en vigor del reportaje audiovisual. Asimismo, en comparación con el filme de Sáenz de Heredia, Zulueta inscribe el texto en las tendencias performativas de la década de los 60 y lleva a cabo una interesante aportación al lenguaje del videoclip, que como veremos, habría que insertar dentro del denominado cine pop español.

-*La casa de los Martínez* presenta una arqueología del concepto de *telerrealidad*. Gracias a los trabajos televisivos de Agustín Navarro hemos podido observar su operación de bricolaje (inserta elementos utilizados en los textos televisivos), además de deslizarse hacia presupuestos que nos llevarían a las primeras sugerencias de un *reality show* (concepto ya en desuso) ficticio y hacia la construcción de la docudramatización.

-La mayoría de los análisis de *Kika*, de Pedro Almodóvar, ha pasado necesariamente por contextualizar la obra desde el planteamiento de la posmodernidad. Han sido fundamentales, por nuestra parte, el estudio de sus guiones, el análisis textual y la aportación de la estética para dar entidad a dicha inclusión.

-*REC*, la película más exitosa de la historia del terror español, conforma una interesante operación en torno al **reportaje televisivo**. En este caso, se ha priorizado la aportación de la escuela greimasiana derivada hacia la semiótica aplicada al marketing.

Revisión de obras antológicas y reconsideración de los programas televisivos

La elección de los determinados textos visuales ha sido clave para encaminar el presente trabajo, así como la elección de los directores, los más significativos en su construcción de la imagen televisiva de toda la historia de la cinematografía española, tanto como objeto, fuente de discurso y marca textual, que como constatábamos al inicio de la tesis con los ejemplos del trasvase entre ambas industrias en la dirección de fotografía, ha sido especialmente caudalosa en el caso del cine español sin necesidad de recurrir a ejemplos foráneos y especialmente anglosajones.

-Los primeros puntos de partida (la dirección de fotografía y las aportaciones de la *Antología crítica del cine español*) llevan a engrosar la certeza de que, efectivamente, había que (re)evaluar una mirada crítica y textual en torno a una industria que ha textualizado en numerosas ocasiones una serie de operaciones que habrían que resituar desde una perspectiva metodológica que consistiera en atender el contexto paradigmático que, como sostiene Zunzunegui (1994:18) ayuda a evidenciar “los lazos entre fragmentos fílmicos provenientes de películas diferentes pero pertenecientes a la misma obra global, lazos que muestran como el sentido predicado de esos fragmentos desborda naturalmente sobre el conjunto del trabajo del cineasta implicado”.

Contexto paradigmático: el paradigma de los grandes festivales musicales televisivos como parte del imaginario popular

José Luis Sáenz de Heredia tomaba el pulso de un gran festival como Eurovisión en *Historias de la televisión*. Una plataforma que empezó su andadura en 1956 y que alcanzó su cénit de popularidad en España a finales de la década de los 60. No olvidemos que las ventas de los aparatos televisivos tiene una estrecha relación con dicho acontecimiento. Las cinco películas parten, realizan un guiño, articulan o construyen directa o directamente un festival musical:

-*Historias de la televisión*: construye un festival de la canción internacional donde no podrá representar su canción la cantante interpretada por Concha Velasco.

-*Un, dos, tres... al escondite inglés* performatiza y boicotea Mundo Canal (un simulacro de Eurovisión) desde una lectura pop que contrasta con el enunciado yé-yé de su antecesor.

-*La casa de los Martínez*. Los vástagos de la “familia más popular de España” participan en un festival de la canción.

-*Kika*. Uno de los borradores de la última versión de *Kika* cita directamente desde una visión camp el festival de Eurovisión, pero finalmente no forma parte del resultado final.

-*REC. OT. La película*, el germen de REC, apela directamente el macroconcurso televisivo que supuso una lanzadera eurovisiva para la ganadora de su primera edición.

Dicha incorporación del enunciado musical viene precedida por una visión pop, camp, yé-yé o apocalíptica (*OT. La película*), pero en todo caso deja constancia de la importancia del televisor en el imaginario social de los directores elegidos. Son las cinco películas que mejor construyen y reconstruyen su época y las dimensiones de la televisión, incurriendo en un género como el **reportaje** y el **docudrama**, **así como el papel cada vez más significativo de las estrategias de marketing y el papel del espectador.**

La televisión, más allá de la historia de la comunicación social

A lo largo de las cinco películas hemos ido constatando la pertinencia de articular un análisis textual y crítico que tenía como objeto refrendar la utilidad de una determinada forma de ver, analizar y construir el enunciado televisivo en un filme, en un lugar de encuentro de elementos provenientes de universos conceptuales muy diferentes (Zunzunegui, 1994:40).

Los filmes de Sáenz de Heredia podría entenderse desde la perspectiva de la importancia de determinados medios de comunicación de masas (radio y televisión), pero su aportación, tal y como se ha demostrado, obedece a una operación de subrayado

de un medio y a la forma de moldear su urdimbre narrativa a través de la ficción-reportaje tal y como apuntan las notas de producción y la equiparación de los noticieros del NO-DO con el enunciado del filme, que articula una interesante operación que encumbra desde el escepticismo un macrofestival. Asimismo, lleva al primer plano un medio emergente en la sociedad, que necesitaba una nueva política de promoción en un medio por parte hegemónico: el cine.

Gracias a las cinco obras elegidas, el binomio cine y televisión se funde hasta crear un cuerpo textual que ha **servido para avanzar, anticipar, dialogar o construir formatos o géneros que vendrían a eclipsar la parrilla televisiva**. Ya hemos advertido de que las tres primeras propuestas fílmicas apelan directamente a un referente real. Es a través de *Kika* donde se descompone la referencialidad (no existen programas así) ni en *REC*, aunque anticipen formas televisivas en permanente construcción.

Reportaje: más allá de su medio y su fin

La crónica ha sido el vehículo por el que muchos relatos han construido el ambiente de un determinado momento histórico, como en el caso del neorrealismo. Los estudios críticos recogidos en la *Antología crítica del cine español* ya apuntaban hacia la presencia significativa del reportaje en el andamiaje de un número significativo de relatos fílmicos. Alberto Elena (1999:123) decía lo siguiente sobre *Romancero marroquí* (1939):

“El rodaje de *Romancero marroquí* se prolongó durante casi ocho meses (marzo, noviembre de 1938) debido en parte a las adversas condiciones climatológicas, pero también al hecho de que el equipo de rodaje simultaneara la realización de la película con la **filmación de numerosos reportajes oficiales** que pasarían a engrosar los fondos de los noticieros franquistas”.

El reportaje, por tanto, es el que mejor soporta la necesidad institucional inicial de presentar el nuevo bien de consumo en películas como *La gran familia* o *Historias de la televisión* y es el género que mejor se ha desplazado en las cinco películas retratadas: con una enunciación encaminada a hacer notar las bondades del nuevo aparato.

Begoña Gutiérrez²⁷⁸ (2006: 22) considera que “la televisión ha modificado sustancialmente la narrativa cinematográfica y sobre todo a raíz de la irrupción de la publicidad en ella”. Habría que concluir que determinados directores han modificado o alterado ciertas prácticas textuales y visuales que posteriormente se han consagrado en el dispositivo televisivo, como es el caso de las prácticas de los videoclips o el estatuto del reportaje y su dilema de “mostrar más que contar” al constituir “estilos narrativos que en los últimos años de la década de los 90 y el siglo XX y principios del siglo actual están siendo retomados de forma reiterada” (2006: 35). El reportaje ha tenido una

²⁷⁸ GUTIÉRREZ San Miguel Begoña (2006). Teoría de la narración audiovisual. Cátedra, Madrid.

presencia mayor en el engranaje del texto fílmico hasta el punto de suspender su estatuto de muestra periodística para deslizarse e incorporarse dentro de la narración de ficción.

Enunciación y género

La comedia ha sido el principal género para articular la visión de los directores acerca del dispositivo televisivo y de recalcar su posición privilegiada. De las cinco películas analizadas, cuatro se inscriben en una de las líneas maestras del cine español, e incluso la quinta (*REC*) inserta escenas cómicas con precisión. La idea de algunos analistas de que la televisión ha sido objeto de crítica directa por parte de muchos directores españoles debe entenderse como un reconocimiento a su profunda huella tanto en la sociedad como en el imaginario colectivo. Incluso en un una película como *Kika*, valorada hasta ahora como una cruenta crítica a al sensacionalismo televisivo, debe contextualizarse en un año (1993) donde el cine fue clave dentro de las *reproducciones fílmicas* de la televisión con un total de 100.216 horas, ocupando el 26,2% de las emisiones²⁷⁹.

Más que criticar el medio, los directores españoles estudiados caen rendidos por la poderosa e irrefrenable presencia en la sociedad de dicho fenómeno. La comedia presenta, así, en las cinco películas una determinada manera de recalcar esa fascinación por la televisión.

No olvidemos que las cinco películas son una gran contribución a la significación de la pequeña pantalla. *La casa de los Martínez* proviene del mismo director que enunció la importancia de la televisión en la transición; *Un, dos, tres... al escondite inglés* fue ideado por un creativo insoslayable como Zulueta que legitimó las formas televisuales más originales y modernas en *Último grito. Historias de la televisión*, pese a las públicas reticencias de José Luis Sáenz de Heredia y su poca simpatía respecto al dispositivo, supuso un gran impulso a su presencia cada vez más mayoritaria en la sociedad. Tanto Almodóvar como la pareja Plaza y Balagueró han subrayado, citado y constatado su entramado objetual y discursivo. Películas, en definitiva, de directores que dialogan con su época y entre ellos.

Después de Kika: caminos divergentes

Se podría concluir que *Kika* supuso un punto de inflexión en la forma en la que el director manchego se aleja de las referencias directas de la televisión española para crear un formato que añade otras fuentes. *Lo peor del día*, el espacio televisivo recreado en el filme, no tiene una traslación directa en la parrilla, de la misma forma que *Historias de televisión* y *Un, dos, tres... al escondite inglés* recurren a Eurovisión, el espacio musical por antonomasia de la televisión mundial, o *La casa de los Martínez*,

²⁷⁹ Fuente. Las relaciones entre el cinema y la televisión en España. Y otros países de Europa (Antonio Cuevas, 1994:131). Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

basada en el programa homónimo de TVE, asiste directamente a operarse sobre sí misma. A partir de *Kika*, las películas españolas que han construido una concreta forma televisiva se alejan de la referencialidad más directa para adentrarse en una nueva inventiva que han ido recreándose, como en la operación de nostalgia de *Muertos de risa*, de Álex de la Iglesia. Queda demostrada pues, cómo han ido cambiando las relaciones entre el cine y la televisión, adoptando caminos divergentes.

Muertos de risa (1999), de Álex de la Iglesia, es otra clara constatación de la fuerza brutal que adquiere el flujo televisivo en el imaginario del director de cine que genera citas y convierte la intertextualidad en la marca de su obra. Los géneros son una correa de transmisión que establecen recorridos reconocibles para el público y constituyen una amalgama de tensiones, mixturas e hibridaciones que en el caso de la visión del director bilbaíno fomentan un palimpsesto posmoderno.

Al término de esta investigación, cabría la posibilidad de claudicar a la tentación categórica de querer ser concluyentes ante la idea de que las películas que han construido una imagen televisiva concreta han terminado por conceptualizar el medio, sometiéndolo a un escrutinio inconcluso y no concluyente. Pero, sin embargo, era el momento de parar, investigar y buscar el silencio, como diría Raymond Bellour. De ver cómo se desliza de lo informativo a lo privado, a lo íntimo. Sin duda, han servido para anticipar y textualizar.

Los años 80: Pilar Miró y televisión de cine

Conviene pararse, empero, en la década de los 80 (en nuestras películas pasamos de 1971, año del estreno de *La casa de los Martínez* a 1993, *Kika*) debido a propuestas como *El juego más divertido*, que escenificaba una serie de ficción televisiva y encaja con la apuesta de las series de ficción de producción propia promovida con la llegada de Pilar Miró a la dirección del ente. *La mujer de tu vida* fue una exitosa serie de televisión que se convirtió bajo la nueva dirección de RTVE en “cine hecho para televisión”²⁸⁰, es decir, dirigido en 35 mm. y con formato cinematográfico, por lo que se abriría otra línea de investigación complementaria para posteriores trabajos.

²⁸⁰ Emilio Martínez Lázaro afirmó a rtve.es que se quiso crear una serie al estilo de *Opera prima* (1980), primer largometraje de Fernando Trueba. En una entrevista realizada por el doctorando afirma que “*Opera Prima* creo que fue un salto en cuanto a la calidad de ese sonido. Pero no pensaba en términos de “realismo”



Figuras. Una imagen de un episodio de la serie titulada *La mujer de tu vida*. Un homenaje al cine americano y a las comedias de los años 30 y 40. La serie se fundamentó en la búsqueda de la mujer ideal y contó con dos temporadas: una emitida en 1990 y otra en 1994 con un total de 19 capítulos. *La mujer de tu vida* tiene una estrecha relación con el filme *El juego de más divertido*. Derechos de imagen: RTVE.

El juego más divertido se estrenó en 1988 justo el año en que comenzó el rodaje de los primeros capítulos de *La mujer de tu vida* bajo la responsabilidad de Pilar Miró, directora general de RTVE. Los intérpretes de la película fueron Victoria Abril, Antonio Valero, Maribel Verdú, Antonio Resines o Santiago Ramos, entre otros. En varias de sus secuencias recurre al poder de convocatoria de la televisión:

El juego más divertido (1988), de Emilio Martínez Lázaro, parte de la conciencia del estatuto que adquieren los actores que triunfan en televisión, que se convierten en “los más famosos de España”. Tuvo 254.906 espectadores en las salas de cine.



Figuras. Los tres fotogramas ilustran el comienzo de la película, que cuenta con una presencia física reconocible para los espectadores españoles: Victoria Abril, que comparte cama con el personaje interpretado por Santiago Ramos, **el guionista de la serie que protagoniza la actriz**. La primera secuencia, tras el título sobre las sábanas de los protagonistas, indicando intimidad y complicidad, altera el papel de la televisión y el cine en el imaginario colectivo: ya no se trata solo de un medio que se ve en el salón de estar sino que articula su relevancia social. Ada Lasa (Victoria Abril) es una famosa actriz de cine y de televisión que habla directamente mirando a la cámara: Ada: “No sé si hace falta que me presente....Ya saben que soy la protagonista de la serie de

televisión que empieza esta noche. Por eso he decidido despertarme antes de lo normal. Serán los nervios de la noche del estreno.” Señala al televisor (notas del guión).

La fricción entre la realidad guionizada y la ficción serielizada es uno de los puntos destacables del texto, junto a una crítica generalizada a los medios de comunicación de masas:

Papel de Pilar Miró

Pilar Miró fue llamada a la jefatura de la Dirección General de Cinematografía en 1982. Reclamó apoyo para el cine español y estrechó los lazos entre las dos industrias, que sufrió diversos avatares, como nos recuerda Gonzalo Herralde (entrevista realizada por el investigador):

“En aquel entonces era imposible hacer en televisión documentales de este tipo y las salas se convirtieron en la única vía posible. En algunos casos funcionó y nos animó a seguir haciendo, hasta que *La fuga de Segovia* y alguna más provocó el cambio de normativa del Ministerio, para que no fueran consideradas películas españolas a efecto de distribución y para que no optaran a subvenciones las películas hechas con material de archivo o entrevistas. Esto liquidó de un plumazo todos esos documentales que habían sido determinantes y que tuvieron tan buena respuesta fuera de España. Una pena”.

Siguiendo con las **líneas potenciales de investigación** adicionales se podrían agrupar algunas cuantas:

- 1) Principalmente, la relectura nostálgica, lúdica e irónica de la televisión.
- 2) La posición de las productoras y el deslizamiento del documental hacia el docudrama.
- 3) La conformación de la post-televisión (el caso de la película *Prime-time*)
- 4) Estudios de género y la conformación del placer visual.
- 5) Dialécticas entre cine y televisión en el cine quinquí y post-quinquí.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAJO de Pablo J. J. (1996). *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid: Quirón ediciones.
- ACEBEDO-MUÑOZ E. (2007). *Pedro Almodóvar*. Londres: British Film Institute.
- ANANIA F. e IBAÑEZ J.C. (2010): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Salamanca: Comunicación Social.
- ANGULO J. y SANTAMARINA A. (2012). *Álex de la Iglesia. La pasión por rodar*. San Sebastián: Euskadiko Filmatagia-Filmoteca vasca.
- ANGULO J., BELOKI M., REBORDINOS J.L. y SANTAMARINA A. (2010). *Antxon Eceiza, cine existencialismo y dialéctica*. San Sebastián: Euskadiko Filmatagia-Filmoteca vasca.
- ANTEQUERA S. D. (2003) Estallidos de emoción pura . En: *Pedro Almodóvar*. Las Palmas de Gran Canaria: Cuadernos de la filmoteca canaria.
- ALTMAN R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ARAGÜES Estragues J. M. (2012). *De la vanguardia al cyborg. Aproximaciones al paradigma posmoderno*. Zaragoza: Editorial Eclipsados. Colección Herramientas.
- ARANZUBIA A. (2007). *Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*. Madrid: Filmoteca Española.
- ARNHEIM R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- AUGÉ M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- AUMONT J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- BAGET J. M. (1965). *Televisión, un arte nuevo*. Madrid: RIALP. Libros de cine.
- BARNÉS S. J. (2006). *¿Qué son las imágenes? Interpretación y aplicaciones*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- BARTHES R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES R. (1995). *La Retórica de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP. Libros de cine.
- BENJAMIN W. (2003). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- BENTLEY P.E. (2008). *A companion to Spanish Cinema*. Nueva York: Colección Tamesis.
- BENVENISTE E. (1972). *Problemas de lingüística general*. México: siglo XXI.
- BELOKI M. (2010). *Entre Antonio y Antxon Eceiza. Cine y política* (tesis doctoral). Leioa: Biblioteca central.
- BENET J. V. (2002). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación. 152 Cine.
- BETTETINI G. (1986). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- BLAS S. (2009). *Mundo aparte: nuevo videoclip español*. Madrid: Instituto Cervantes.
- BLOCK B. (2008). *Narrativa visual. Creación de estructuras para cine, vídeo y medios digitales*. Barcelona: Omega.
- BORDWELL D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BORDWELL D. (1989). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BRANIGAN E. (1992). *Narrative Comprehension and Film* (1992). Londres: Routledge.
- BURCH N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BURCH N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- BUSTAMANTE E. (2006). *Radio y televisión en España: historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

- BUSTAMANTE E. y VILLAFANE J.(1985). *La televisión en España mañana. Modelos televisivos y operaciones ideológicas*. Madrid: RTVE.
- CALINESCU M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Neo metrópolis. Tecnos/alianza.
- CANET F. y Prósper J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- CARMONA E. (2005). *Descubrir el arte*. Madrid: Arlanza Ediciones.
- CARMONA R. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- CASSETTI F. y Di Chio F. (2007). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CASSETTI F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid. Cátedra.
- CASSETTI F. (1995). *La pasión teórica*. En: *Historia general del cine*. Volumen XII. *El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra e imagen.
- CASSETTI F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ J.L. y CERDÁN J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los 50*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- CASTRO DE PAZ J. L. y NIETO J. (2011) *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- CATALÁ J. M. (2014). *El cine de pensamiento. Formas de la imaginación tecnológica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CHATMAN S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CHION M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- CHION M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós comunicación.
- CLARAMONTE J. (2010). *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- COMOLI J. L. (2010). *Cine contra espectáculo. Seguimiento de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- COTARELO Ramón (2005). *La fábula del otro*. Valencia. Colección Interciencias.
- COURTES J. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa*. Buenos Aires: Hachette.
- CUETO E., LÓPEZ F. y GEORGE Jr . D.R. (2009). *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid-Frankfurt: Vervuert Iberoamericana.
- CUEVAS A. (1994). *Las relaciones entre el cine y la televisión en España y otros países de Europa*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- CUEVAS E. (2006). *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid: Ediciones Internacionales e Universitarias.
- DANTO A. (2005). *Estética después del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: A. Machalo Libros.
- DARLEY A. (2000). *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós.

- DEBOARD G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE G. (1991). *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE G. y GUATTARI F. (1991). *Qu`est ce que la philosophie*. Paris: Les Editions de minuit.
- DELEUZE G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE G. (2004). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- DE LA IGLESIA A. y GUERRICAECHVARRÍA J. (1995). *El día de la bestia. Libro oficial de la película*. Valencia: Midons Editorial. Serie B.
- DÍAZ Lorenzo (1999). *Informe sobre la televisión en España. La década abominable*. Ediciones Grupo Zeta. Crónica actual. Barcelona.
- DIDI-HUBERMAN G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- D'LUGO M. (2006). *Pedro Almodóvar. Contemporary film directors*. Illinois: University of Illinois Press.
- DUDLEY A. J. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Colección Punto y Línea.
- ECO U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- ECO U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- ECO U. (1983). *Televisión: la transparencia perdida. Estrategias de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- ECO U. (1980). *El signo*. Barcelona: Labor.
- ELLIS J. (2000). *Seeing Things. Television in The Age of Uncertainty*. Nueva York: I.B. Tauris Publishers.
- FERNÁNDEZ BLANCO V. (1998). *El cine y su público en España. Un análisis económico*. Madrid: Fundación Autor.
- FERRÉS Joan (1994). *Televisión y educación. Papeles de pedagogía*. Barcelona: Paidós.
- FISKE, J. (1999). *Television Culture*. London: Routledge.
- FLOCH J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- FRESNAULT-DERUELLE P. (1978). *El espacio interpersonal en los cómics*. En: *Semiología de la representación: teatro, televisión y cómic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRITH S. (1998). *Performing Rites. On the value of Popular Music*. Boston: Harvard University Press.
- FRIEDEL H. (2000). *Thinking Slowness. Moments in Time: On Narration and Slowness*. Stuttgart: Cantz Editions.
- GARCÍA J. J. (1995). *La imagen narrativa*. Madrid: Ediciones Paraninfo.
- GARCÍA J. J. (1980). *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARCÍA Escudero J.M. (1962). *Cine español*. Madrid: RIALP.
- GARCÍA DE CASTRO M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA J. y RODRÍGUEZ F. (2005). *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo:

- Servicio de Publicaciones de la Consejería de Cultura de Castilla La Mancha.
- GARCÍA M. (2006). *Semiótica de la descripción en publicidad, cine y cómic*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GARCÍA-MARTÍNEZ N. A. (2008): *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Pamplona: Letras de cine. Ediciones internacionales universitarias.
- GENETTE G. (1982). Palimpsestes. *La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GENETTE G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lúmen.
- GENETTE G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GIDAL P. (1989). *Materialist Film*. Londres: Routledge.
- GÓMEZ A. y POYATO P. (2010). *Profundidad de campo: más de un siglo de cine rural en España*. Girona: Luces de Gálibo.
- GORDILLO I. (2009). *Manuel de narrativa televisiva*. Madrid: Editorial síntesis.
- GREIMAS A.J. (1984). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS A.J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Colección Lingüística, Epistemología y Semiótica.
- GREIMAS A.J. (1973). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos.
- GREIMAS A.J.(1989). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos.
- GUBERN R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- GUBERN R. (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GUBERN R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama
- GUBERN R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- GUBERN R. (2013). *Cultura audiovisual. Escritos 1981-2011*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen..
- GUTIÉRREZ B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- HARAWAY J.D. (2008). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la Naturaleza*. En: *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- HELBO A. (1978). *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- HEREDERO F. C. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: 19 Festival de cine de Alcalá de Henares.
- HOLGUIN A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- HUIZINGA J. (1984). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- IMBERT G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- JOST F. (1997). *El simulacro del mundo*. México: U.N.A.M.
- JULLIER L. (1997). *L`ecran postmoderne*. París: L`Harmattan.
- KAPLAN E. A (1989). *Rocking around the clock : music television, postmodernism and consumer culture*. London: Routledge.

- KINDER M. (2002). *Narrative Equivocations*. Londres: British Film Institute.
- KOVACKS A. (2007). *Screening modernism. European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: Chicago University Press.
- KOZLOFF S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-over narration in american fiction film*. Berkeley: University of California Press.
- KRACAUER S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós comunicación.
- KRISTEVA J. (1971). *Essais de sémiotique*. La Haya: Mouton.
- KRISTEVA J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- LANG R. (1989). *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton: Princeton University.
- LANGER J. (2000). *La televisión sensacionalista*. Barcelona: Paidós.
- LARDÍN R. (2011). *Ven y mira. El cine fantástico y de terror en la zona prohibida*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- LÁZARO A. y WILLIS A. (2004). *Spanish popular cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- LEON B. (2009). *Telerrealidad. El mundo tras el cristal* (2009). Sevilla: Comunicación Social.
- LINGUITI F. (2002). *L'Identità Flutuante. Cinema/Televisione: audivisione e forme della differenza*. Turín: Effata Editrice.
- LIPOVETSKY G. y SERROY J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LLINÁS F. (1989). *Directores de fotografía en el cine español*. Madrid: Filmoteca española.
- LÓPEZ D. y Pizarro D. (2014). *Silencios de pánico. Historia del cine fantástico y de terror español, 1897-2010*. Barcelona: Tyrannosaurus Books.
- LOPEZ J. (1984). *La música de la modernidad. Beethoven a Yenakis*. Madrid: Antropos.
- LOSILLA C. (2012). *La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid. Cátedra. Signo e Imagen.
- LOTMAN Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LUBBOCK P. (1962). *The craft of fiction*. Nueva York: Viking.
- LUHMANN N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Antropos.
- LUKÁCS G. (1982). *Estética 1. Lo peculiar de lo estético*. Barcelona: Grijalbo.
- LYOTARD J.F. (1994). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MACHADO A. (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- MANCHÓN M.L. (2014). *Discurso informativo 2.0. La estructura formal, textual y oral de la noticia en el siglo XXI*. Madrid: Editorial UOC.
- MANGIERI R. (2006). *Tres miradas, tres sujetos. Eco, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MACQUA J. (1992). *El docudrama, fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- MARTIN B. J. (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción*

- televisiva. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN R. (2007). *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- MAS L. (2014). *Discurso informativo 2.0. La estructura formal, textual y oral de la noticia en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.
- MAY R. (1959). *Cine y Televisión*. Madrid: RIALP.
- MCHALE B. (1986). *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*. En: *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: Douwe Fokkema and Hans Bertens.
- MCLUHAN M. (1995). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- METZ C. (1975). *Language and cinema*. La Haya: Mouton.
- MIRALLES A. (2000). *La dirección de actores en el cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- MITRY Jean (2002). *Estética y Psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- MONDELO E. (1995). *Rasgos de identidad de los jóvenes en el cine español de los años 1960 y 1990-91*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense.
- MONTERDE J. E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona: Paidós Studio.
- MONTERDE J.E., RIAMBAU E. y TORREIRO M. (1986). *Los “nuevos cines” europeos: 1955-1970*. Barcelona: Lerna.
- MONTERUBBIANESI M.G. (2010). *La comunicación no verbal del español actual a partir de la filmografía de Pedro Almodóvar y su aplicación a la didáctica de E/LE*. Madrid: BN..
- NEALE S. and KRUTNIK F. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London and New York: Routledge.
- OGILVY D.M. (1986). *Confesiones de un publicitario*. Barcelona: Orbis.
- OLIVÁ M. (2013). *Telerrealidad, disciplina e identidad : los “makeover shows” en España*. Barcelona: Editorial UOC.
- OLIVARES J.A. (2011). *Jaume Balagueró. En nombre de la oscuridad*. Madrid: Akal cine.
- ORDOVAS J. (1987). *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza Editorial.
- PAECH A. y PAECH J. (2002). *Gente en el cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- PALACIO M. (1992). *Una historia de la televisión en España: arqueología y modernidad*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura.
- PALACIO M. (2011). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PALACIO M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PAULUS T. y KING R. (2010). *Slapstick comedy*. New York: Routledge.
- PAVIS P. (2003). *Analyzing Performance. Theater, Dance and Film*. Michigan: The University of Michigan
- PEREZ RUBIO P. y HERNANDEZ RUIZ J.R. (2011). *Escritos sobre cine español. Tradición y géneros populares*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.

- PÉREZ M. (2008). *Psicoanálisis y cine. De Freud a Zizek: Teorías y modelos de interpretación*. Madrid: Biblioteca Oská Pfister.
- PÉREZ P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós 17.
- PÉREZ M.Á. (2003). *La transición de la publicidad española. . Anunciantes, agencias centrales y medios. 1950-1980*. Madrid: Fragua editorial.
- PÉREZ G. (2003). *Curso básico de periodismo audiovisual*. Pamplona: Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra.
- PÉREZ PERUCHA J.; GÓMEZ F.J Y RUBIO A. (2009). *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*. Madrid: AEHC. Ediciones del Imán:
- PÉREZ E. (2010). *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin ediciones.
- PEZZELA M. (2004). *Estética del cine*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 142.
- PIAULT H. M. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Signo e Imagen.
- POYATO P. (2014). *El cine de Almodóvar. Una poética de lo trans*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).
- PRINCE G. (1973). *A grammar of stories: an introduction*. La Haya: Taurus.
- PROPPP V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PUENTE S. (1999). *Televisión: La noticia se cuenta. Cómo informar utilizando la estructura dramática*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- QUINTANA Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado. 67.
- QUINTANA Á. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- READ H. (1965). *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Editorial Proyección.
- REKALDE J. (1995). *Video: un soporte temporal para el arte*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- REVAULT D' Allones. *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- RINGS W. (1964). *Historia de la televisión*. Barcelona. Ediciones Zeus.
- RÍOS CARRATALÁ J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- RODRÍGUEZ Méndez J.M. (1971). *Los teledictos. La sociedad televisiva*. Madrid: Editorial Estela. Ediciones de Bolsillo.
- RODRÍGUEZ M.S. (2011). *Le Fantastique dans le cinema espagnol contemporain*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- RODRÍGUEZ L. F. *Así se hizo. El hombre y la tierra. Grandes documentales de TVE*. Madrid: Naturaventur-Sekotia.
- RODRÍGUEZ S. (1999). *NO-DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Editorial complutense.
- RUEDA J.C. y CHICHARRO M. (2006). *La televisión en España. 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Editorial Fragua.
- ROGLÁN Manuel y Equiza Pilar (1996). *Televisión y lenguaje. Aportaciones para la configuración de un nuevo lenguaje periodístico*. Barcelona: Ariel comunicación.
- ROSENBAUM J. y MARTIN A. (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- RTVE (1968). *La televisión escolar en España : 1967-1968*. Barcelona: Dirección

- General de Radiodifusión-Televisión.
- RTVE (1976). *Nuestro libro del año*. Madrid: RTVE.
- SÁDABA I. (2009). *Cyborg. Sueños y pesadillas de las tecnologías*. Barcelona: Península.
- SÁENZ de Heredia J. L. (1974). *Clave de mí*. Barcelona: Editorial Planeta.
- SÁNCHEZ-Biosca V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ Noriega J.L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- SARTORI G. (1998). *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- SEGUIN J-C. (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Filmoteca Regional. Francisco Rabal.
- SMITH P. J. (2006). *Television in Spain*. New York: Tamesis.
- SMITH P. J. (2012). *Literature, Cinema, Television*. Londres: Legenda. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- SORIA F. (1991). *Juan Mariné, un explorador de la imagen*. Murcia: Editora regional de Murciana. Colección Imagen 16.
- STAM R., BURGOYNE R. y FLITTERMAN-LEWIS S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría de cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós comunicación.
- STRAUSS F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Akal.
- SUREDA J. y GUASCH A.M. (1987). *La trama de lo moderno*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- TALENS J. (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- TATARKIEWICZ W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos. Anaya.
- TATO G. (2014). *REC. El libro oficial*. Barcelona: Timun Mas.
- TODOROV T. (1972). *Las categorías del relato literario*. En: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- TODOROV T. (1975). *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cornwell: Cornwell University Press.
- TOLEDANO G.y VALVERDE N. (2007). *Cómo crear una serie de televisión*. Madrid: T&B.
- TORRES M. A. (1973). *Cine español, años sesenta*. Madrid: Cuadernos anagrama.
- TORRES M. A. (1985). *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Fundamentos.
- TRATAHAIR L. (2007). *The comedy of Philosophy. Sense and nonsense in early cinematic slapstick*. Nueva York: State University of New York Press.
- URIOS-APARISI E. (2010). *Puro teatro: Metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Universidad. Ediciones Libertarias.
- UTRERA R. (1991). *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual: radio, prensa, televisión, cine*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VALIS N. (2002). *The culture of cursilería. Bad taste, Kitsch, and clases in Modern Spain*. Londres: Duke University Press.

- VANOYE F. y GOLIOT-LETÉ A. (1992). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- VERNON M.K. y MORRIS B. (1995). *Post-Franco. Postmodern: The Film of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood Press.
- VIDAL N. (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.
- VILCHES L. (1984). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- VILA S. (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- VIÑUELA E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: Colección Música Hispana. Textos.
- VIZCAINO CASAS Fernando (1964). *La nueva legislación cinematográfica española. Suma de Legislación del espectáculo*. Madrid: Santillana. Libros jurídicos.
- VV.AA. (1999). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1965). *Nuevo cine español*. Madrid: Cuadernos de formación cinematográfica.
- VV.AA. (2004). *Cine Fantástico y de Terror español (1984-2004)*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- WILLIAMS R. (1975). *Television: Technology and Culture Form*. Nueva York: Schoken Books.
- WOODHEAD L. (1999). *The Guardian Lecture: Dramatised Documentary*. En: ROSENTHAL, A. *Why Docudrama? FactFiction on Film and TV*. Carbondale: Illinois University Press.
- ZIELINSKI S. (1999). *Cinema and televisión as entr`actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ZUNZUNEGUI S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- ZUNZUNEGUI S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós Papeles de Comunicación 15.
- ZUNZUNEGUI S. (2003). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- ZUNZUNEGUI S. (2008). *La imagen plural*. Madrid: Cátedra.

Artículos:

- ALADRO E. (2000): "De la telenovela a la televigilancia. "Gran Hermano" y la nueva era del perspectivismo relacional en la televisión". En: *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 5, pp. 291-300.
- ALONSO C. (2005). "El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm.10, pp. 225-253.
- BARTHES R. (1966). *Communications*. nº 8.
- BRESSON R. (1997). "Declaraciones de Robert Bresson". In *Banda aparte*, núm. 6, pp. 33-39.
- CASSETTI F. (1983). "Le yeux dans les yeux". En: *Communications*, núm 38, pp. 880-

- GÓMEZ A. (2012). “El modelo de televisión en el cine de Pedro Almodóvar”. En: *Fonseca, Journal of Communication*, núm.4, pp. 60-81.
- GONZÁLEZ A (2014). La influencia del videojuego en el lenguaje audiovisual contemporáneo: Los juegos Horror Survival y su influencia en REC. Ponencia en el coloquio del FICG.
- GUBERN R. (2005). “Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar”. En: *Almodóvar. El cine como pasión. Actas del Congreso Internacional de Pedro Almodóvar de 2003*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha.
- HEINRICH J.R. (1981). “Reader comprehension of verb and subject headlines”. En: *Journalism Quarterly*, núm 58, pp. 638-641
- DE MIGUEL S. (1965). “Nuevo cine español”. *Cuadernos de formación cinematográfica*, pp. 32-35. Consultado en la Filmoteca española.
- LACALLE C. (2000). “Mitologías cotidianas y pequeños rituales televisivos. Los talk shows”. *Anàlisi*, núm 24, pp. 79-92.
- MORENO ESPINOSA P. (2003). “El periodismo informativo en televisión: lenguaje, género y estilo”. En: *Estudios del Mensaje Periodístico*, núm. 9, pp. 286-280.
- METZ Christian (1991). “L’Énonciation impersonnelle ou le site du film”. Paris : Méridiens Klincksieck, 228 p.
- ODIN R. (1983). “Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur”. En: *IRIS*, núm. 8, pp-121-139.
- RAVENTÓS, TORREGROSA y CUEVAS E. (2012). “El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores”. En: *Trípodos*, número 29, pp. 117-132
- SÁNCHEZ Biosca V. (1995). “La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de La Vaquilla (1985) a Madregilda (1994)”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol XX, pp. 179-193.

Boletines de TVE

- TVE (1967). *II Semana Internacional de Estudios Superiores de TV*. Madrid: TVE (documento interno).
- TVE (1970). *X años de la Televisión Española*. Madrid: TVE.

Revistas consultadas

- FOTOGRAMAS. Números 1803; dic 1993. Pág 12.
- CAHIERS DÚ CINEMA y CAIMÁN CUADERNO DE EDICIONES: N° 5 (octubre, 2007), N° 6 (noviembre, 2007), N° 27 (octubre, 2009).

CINEINFORME. Número 644, diciembre 1993, pp. 15-17.
DIRIGIDO POR. Número 218. Noviembre 1993, pp. 30-34
SIGHT AND SOUND. Número 7; julio 1994, pp. 48.
VARIETY. 8 noviembre de 1993, pp. 26-32.
REVISTA ÁREA 5INCO número 5, 1996. Artículo de Imanol Zumalde.

Cátálogos

HERGOTT F. (2007). *Playback* (catálogo). París: Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

Periódicos y artículos de prensa

-El País. http://elpais.com/diario/2004/10/23/espectaculos/1098482405_850215.html

-Entrevista a Paul Julian Smith. <http://www.formulatv.com/noticias/2510/entrevista-con-paul-julian-smith-autor-de-television-in-spain-from-franco-to-almodovar/>.

-Artículo de Luis E. Parés (2012) titulado “Cine pop en España” (1). Introducción. Consultado el 10 de enero del 2013.

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_12/04102012_01.htm

-Pueblo (28/10/1966).

-ABC 19/12/93.

Consultas de vídeos y películas

-Escuela de Judson Church Theatre. Consultado el 20 de abril 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=7uCulnyDMzs>.

-El estudiante de Praga. Consultado el 2 de abril del 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=Re6GS1VS_xc

-Cathy come home (BBC). Consultado el 4 de junio del 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZArtrC5rpVs>

-Trailer de El Deseo. Consultado el 12 de marzo del 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=dK9qQ9w_Gww

-Entrevista de Manuel Hidalgo (1988).

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/paloma-chamorro-se-define-como-filosofa-accion/985076/>

-Rubber Johnny. Consultado por última el 6 de septiembre del 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=eRvfxWRi6qQ>

-Fallen Angel in Catalonia. Consultado por última el 6 de septiembre del 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=AveJSRL8KgQ>

Dossieres de prensa

-*REC 1, REC 2, REC 3, REC 4* (Filmax.com)

-*Kika*. Cortesía de El Deseo.

Guiones consultados

-*1, 2, 3... al escondite inglés y Superpoderes*. Consultados en Filmoteca Española en 2014.

-*Amor casi libre*. Consultado en Biblioteca Nacional (2015).

-*Carne Trémula*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Collage*. Séptimo borrador. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Frágiles*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Hable con ella*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Historias de la television*. Consultado en Filmoteca Española (2012).

-*Kika*. Séptima versión. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Kika*. Lista de diálogos. Cortesía de El Deseo.

-*El Anuncio*. Consultado en Biblioteca Nacional.

-*El día de la bestia*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*El juego más divertido*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Entre Trinieblas*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*La boda o la vida*. Consultado en Biblioteca Nacional (2015).

-*La casa de Los Martínez*. Consultado en Filmoteca Española (2013).

-*La flor de mi secreto*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*La noche más hermosa*. Consultado en Biblioteca Nacional (2015).

-*La mala educación*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Los sin nombre*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón*. Consultado en en Biblioteca Nacional (2014).

-*Para entrar a vivir*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

-*REC 2 y REC 3*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

- Second name*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).
- Trampa para Catalina*. Consultado en Biblioteca Nacional (2015).
- Volver*. Consultado en Biblioteca Nacional (2014).

Archivos consultados en el Archivo General de la Administración.

- Historias de la radio*. (03) 121.02 36/3519 expediente -13476. Expediente consultado el 30 de enero del 2015.
- Juguetes Rotos*. Expediente consultado el 29 de enero del 2015. (03) 121.02 36/4307 expediente 39031
- La boda o la vida*. Expediente consultado el 30 de enero del 2015. (03) 121.02 36/4232 expediente 72149 y 70771.
- Historias de la televisión*. Número de Expediente: 34994 (AGA,36,04139; 35148; 36,04142).
- La casa de los Martínez* (AGA,36,05055; AGA,36,04212; AGA,36,04212).
1, 2, 3... al escondite inglés (AGA,36,05524).
- Antonio Eceiza*. (36/04911)

Selección de programas consultados en RTVE (Prado del Rey) y Filmoteca Española.

- Agustín Navarro: La casa de Los Martínez** (6T4017 y 6r3623); **Luz Verde** (19/03/1967; 4D8933 Viaje con la señora Johnson; Chicas del 68; Dentro de la noticia. 4q8536; 4Q6254); Nueva gente; **20 años de televisión** (4F7196, 27/02/1977; 4F7846); **Cuentos y Leyendas** (El crimen del indio, 4N2246), **El carro de la farsa. Fantasía para juguete** (4T0959); **Grandes músicos** (Federico Mompou. 4/10/1979- 4T6208; Regino Sáenz de La Maza, 4X0757; Federico Moreno Torroba, 4CC4729; Pablo Sorozabal, 05-03-1991, 4V431).
- Iván Zulueta: Último grito** (Capítulo 1 y Capítulo 3, 612003; Capítulo 4 612004; Capítulo 5. 612005); **Párpados** (Filmoteca española).
- José Luis Sáenz de Heredia: Queridos cómicos** (entrevista consultada en Filmoteca Española); Homenaje a Sáenz de Heredia (archivo consultado en Filmoteca Española en 2013). *La noche del cine español*. Entrevistas 3 (José Luis Sáenz de Heredia). Director: María Bardem. Antonio de Gracia.
- Otros: Galas de Sábado** (1969): programas CDEPP043238; CDEPP043237,

CDEPP043236, CDEPP043235, CDEPP043234, CDEPP043233; CDEPP043232, CDEPP103167). **Los Libros** (El Poema del Mío Cid, 4x8736); ejemplos de televisión educativa (*Félix el amigo de los animales*, 01/29/1968); Reportaje sobre Blasco Ibañez (11/06/1979) en la serie *Nombres de ayer y de hoy*.

ANEXOS

