



HAL
open science

Los archivos televisivos españoles, ¿ Patrimonio o tienda de recuerdos ?

Jean-Stéphane Duran Froix

► **To cite this version:**

Jean-Stéphane Duran Froix. Los archivos televisivos españoles, ¿ Patrimonio o tienda de recuerdos ?. Les Travaux du CREC en ligne, 2013, pp.12-57. hal-01448683

HAL Id: hal-01448683

<https://hal.science/hal-01448683v1>

Submitted on 6 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Los archivos televisivos españoles,
¿ Patrimonio o tienda de recuerdos ?**

Jean-Stéphane Duran Froix
CREC-TIL
Université de Bourgogne

in La télévision espagnole en point de mire, publication du CREC, <http://crec-paris3.fr/publication/la-television-espagnole-en-point-de-mire> ISSN 1773-0023, 2102, p. 12-57.

Los archivos televisivos españoles, ¿ Patrimonio o tienda de recuerdos ?

La creación audiovisual es el último tipo de producción del genio humano en ser integrada, en un número creciente de países, al patrimonio histórico. Este proceso de reconocimiento se inició en Viena, en 1899, cuando la Academia Austríaca de Ciencias se dotó de un archivo de fonogramas que elevaba los sonidos al rango de bienes culturales, hasta entonces exclusivamente reservado a las obras literarias, líricas, plásticas o arquitectónicas. A pesar de la concomitancia en la divulgación de las nuevas técnicas de representación de lo existente, las imágenes (ya sean fijas o en movimiento) siguieron derroteros más largos y tortuosos antes de conseguir tamaña valorización. La fotografía no empezó a ser considerada como objeto cultural hasta el advenimiento del pictorialismo, cincuenta años después de que surgiera el daguerrotipo. Debido a su evidente parentesco con la pintura, la imagen estática comenzó a adquirir valor patrimonial más como producto artístico que como técnica o documento. Si esta estrecha relación con el Arte la incluía entre las manifestaciones existentes de la belleza, comprometía paradójicamente su vocación inicial de fiel reflejo de la realidad. Contrariamente al caso de la reproducción sonora y pese al éxito del retratismo durante la segunda mitad del siglo XIX, hay que esperar a la Iª Guerra Mundial y a la generalización del fotoperiodismo en los años 1920, para que se fije su dimensión testimonial que se produce al mismo tiempo que se convierte en el mejor soporte propagandístico. Esta contradictoria ambivalencia será ya inherente en el último Arte y primer media verdaderamente audiovisual.

El cine que prácticamente desde su aparición se convirtió en el vector más eficaz y popular de la ficción, fue utilizado en la inmediata posguerra para dejar constancia del más cruento de los conflictos, de la barbarie enemiga y de la magna victoria de unos Aliados que omitían mostrar en las escenas que ahora recomponían para sus opiniones públicas, su propio desatino y desprecio por el género humano. Lo que decenios posteriores y gracias a la televisión fue bautizado *docuficción*, fue en realidad inventado por el primer servicio cinematográfico del ejército francés (SCA) que suplió así la falta de imágenes de una guerra cuyos impacto social, político y diplomático e importancia histórica, demandaban un recuerdo común tangible. Era imprescindible, no sólo poder mostrar a la sufrida retaguardia y a las generaciones venideras, el ejemplar sacrificio de toda una generación, sino sobre todo elevarlo a nivel de mito fundacional de la nación. La « unánime e inquebrantable » voluntad del pueblo en la consecución de la legítima (por ser defensiva) y gloriosa victoria, trasparece claramente en las escenas filmadas por los propios militares, tras la firma del armisticio.

Al mismo tiempo que se inaugura la reconstrucción fílmica de la memoria colectiva, el cine reanuda también con la pura representación de la realidad que marcó su etapa pionera. En 1922, se proyecta la primera película de Robert Flaherty, *Nanouk of the north* que da paso a la

¹ Tanto de forma tangible como históricamente al tener sus raíces en el renacimiento italiano y más concretamente en el propio discípulo de Leonardo da Vinci, Cesare Cesariano.

aparición de un nuevo género, tan equidistante en teoría de la incipiente ficción como del cine realista de propaganda. El documental viene a ocupar ese espacio cinematográfico original, pero dejado prácticamente baldío tras su aparición, tanto por el rápido e industrial desarrollo de la función lúdica del séptimo arte, como por la creciente recuperación política e ideológica de su función mediática. Este posicionamiento transforma la aparente objetividad de sus enfoques en característica esencial. El documental será percibido desde entonces como la modalidad audiovisual que mejor refleja la realidad existente, aunque se trate en rigor – y según los términos del especialista británico Paul Rotha – de una interpretación creativa de esta última (Hernández Corchete, 2008, 32). Esta confusión le permite ser, a la vez, uno de los géneros más genuinamente cinematográficos y el que mayor carga testimonial transmite. Sutileza descubierta por los soviéticos en los años 1920, antes de ser explotada por las dictaduras fascista y nazi, y de despertar el interés de la Vicesecretaría de Educación Popular franquista que la utiliza para dotarse, a partir de 1942, de un eficaz y pertinaz aparato propagandístico, añadiendo a sus noticiarios filmados, « documentales » cada vez más largos. Este material conforma hoy uno de los archivos audiovisuales más ricos y completos que posee España.

La importancia alcanzada en volumen por este legado no hubiese sido posible sin que interviniera en un momento dado, una redefinición de las prioridades asignadas al NO-DO. Sus funciones iniciales de « mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional » (B.O.E. 22-12-42) y de participar en la « educación » de los españoles, pasa a segundo plano a principios de los sesenta. A partir de entonces y hasta el final de la década, la duración de los reportajes aumenta, Franco aparece cinco veces más en pantalla que en los años cuarenta y que en el decenio siguiente. Las imágenes del NO-DO tienen que atestiguar durante este periodo de los « XXV años de Paz (y progreso) » en los que el país ha vivido supuestamente gracias al Caudillo. El valor testimonial del cine alcanza en esa época tales cotas que, en 1964, se adopta una norma para que la Filmoteca Nacional, creada nueve años antes, guarde copia de toda película que haya obtenido « algún beneficio de los Organismos oficiales » o sea que difunda la visión social, política o moral del régimen. De esta forma tendenciosa, no sólo el cine pasa a ser plenamente objeto patrimonial, sino que además el valor cultural e identitario de la imagen que, desde que el 10 de noviembre de 1839 se tomara un daguerrotipo en Barcelona carecía de reconocimiento institucional, accede por fin a él.

Esta consagración se produce cuando los mismos medios audiovisuales empiezan a introducir en la sociedad española una nueva forma de cultura, totalmente diferente e incluso en ciertos aspectos contraria a la existente, hasta el punto de ser calificada por Raymond Carr de « cultura de *évasion* ». Definición más que acertada si se tiene en cuenta que surge con la creación del Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1953, gracias al cual España se abre al mercado cinematográfico mundial y, a partir de su ascenso en 1957 a la máxima categoría prevista para este tipo de certámenes, al *star system* y al glamour que lo acompañan.

Gloria Swanson, Alfred Hitchcock o Kirk Douglas se exhibieron por nuestra geografía y en las portadas de nuestra prensa gráfica, mucho antes de que lo hiciera su propio presidente. Para entonces ya se había inaugurado y desarrollado el principal difusor, productor y emblema de esta « subcultura » íntimamente ligada al consumo de masas. Con la aparición de la televisión en 1956, se incrementa de forma exponencial el carácter espectacular de cualquier contenido, la masificación de su audiencia y la industrialización de su concepción. La imagen televisiva se va imponiendo como principal soporte cultural a medida que la cobertura hertziana y la venta a plazos de receptores se extienden por la península, hasta detentar una total supremacía sobre toda producción de tipo artístico, intelectual, deportivo o folclórico, audiovisual o no. Sin embargo, esta omnipotencia no tiene todavía parangón a nivel patrimonial.

A pesar de difundir con más eficacia y alcance que ningún otro medio de comunicación (hasta la llegada reciente de Internet), las imágenes de los acontecimientos y de las personalidades de estos últimos tiempos, de dar a conocer la Historia – en otras palabras –, se tarda mucho en reconocer el valor testimonial de la producción televisiva española. La propia entidad emisora no se dota de un primer archivo de documentos audiovisuales hasta 1968. Y sólo en 1981 se extenderá este servicio al conjunto del ente público, con la creación de un verdadero Centro de Documentación, alimentado y consultable por todos los departamentos. La sociedad y las instituciones serán aún más renuentes y lentas en tomar conciencia de esta plus valía cultural. Coetáneo prácticamente de la televisión, el Decreto del 23 de diciembre de 1957 por el que se reinstaura un Servicio de Depósito Legal en España (la IIª República ya había adoptado uno en 1938), menciona en el apartado b) de su primer artículo que : « [s]erán objeto de depósito legal [... las] producciones fotográficas, obras cinematográficas y, en general, todas las producciones de imágenes realizadas por artes gráficas o químicas en ejemplares múltiples », pero en ningún momento contempla el caso de las producciones televisivas. La Orden del Ministerio de Educación y Ciencia de 30 de octubre 1971 que completa este dispositivo tampoco se refiere a la televisión en punto alguno. Hay que esperar a la Ley 6/1985 sobre el Patrimonio Histórico para el legado televisivo sea tomado en cuenta de forma oficial al más alto nivel legislativo, aunque sea de una forma indirecta y sorprendente. El artículo 50.2 de este texto extiende su alcance jurídico a los programas del nuevo medio de comunicación, casi involuntariamente y dentro del conjunto de indefinidos siguiente :

los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otros similares, cualquiera que sea su soporte ma« los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, terial, de los que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas.

A pesar de la explícita vaguedad de la cita referida, que duda cabe de que los « materiales audiovisuales y otros similares » aludidos abarcan igualmente a las producciones televisivas que no quedan excluidas de esta lista por ninguna otra disposición y de las que además es raro que las cadenas conserven más de una copia, por lo menos hasta fecha muy reciente. Por otra parte, esta ley aprobada casi treinta años después del lanzamiento de la televisión, enmarca este verdadero cajón de sastre del género audiovisual dentro del « Patrimonio Bibliográfico », sin más contemplación.

Si esta curiosa disposición legislativa refuerza la función patrimonial del libro y la emplaza como paradigma para la administración de todo nuevo objeto patrimonial, tiene sobre todo dos consecuencias mayores para la valorización y la gestión de los fondos televisivos. Establece primero y subrepticamente, una jerarquía entre los diferentes « integrantes » del alodio cultural nacional en virtud de la cual, la imagen televisiva queda reducida al papel de ilustración o complemento de la producción literaria. Lo que viene a legitimar, el menosprecio cultural en el que sólo la mantenían hasta ahora los tópicos y expresiones populares. Debido a esta falta de reconocimiento y pese a su importancia cuantitativa y futura, los archivos generados por este potentísimo medio de comunicación no reciben trato o consideración particular, por parte del legislador que los incorpora – como cualquier otro fondo administrativo – al « Patrimonio Documental » (artículo 49.2 de esta misma ley). Con lo que este patrimonio queda, segunda y sorprendentemente, desvinculado del cinematográfico y por lo tanto de las instituciones creadas para su conservación y difusión. Sin que se proyecte siquiera el establecimiento de un organismo comparable al *Institut National de l'Audiovisuel* (INA) francés, que ampara y gestiona la totalidad de los fondos audiovisuales galos. La creación, en 1997, del Instituto de la Cinematografía y de las Artes visuales no constituye una solución a este respecto, al quedar la producción de la pequeña pantalla fuera de sus prerrogativas. Los fondos televisivos siguen siendo por lo tanto reunidos, custodiados y regentados por cada una de las televisiones que los generan, conforme a lo estipulado en el artículo antes mencionado, aunque desde entonces se hayan multiplicado las cadenas privadas.

Este prolongado desprecio sumado a la aparición y desarrollo tardíos de la televisión en España, han impedido que los archivos audiovisuales de nuestro país tengan una riqueza comparable a los de las demás potencias culturales. El volumen de los fondos de TVE, compuesto por 1 750 000 vídeos de producción propia y ajena, más 240 000 latas de material filmado, es inferior al de los almacenados por las audiovideotecas británica, alemana o francesa. Puertas a dentro, la comparación con otro de los grandes patrimonios culturales constituido paralelamente, por unos de los media más afectados por la competencia de la televisión es quizás todavía más elocuente. La totalidad de los fondos televisivos – es decir incluyendo los archivos de las catorce televisiones regionales y de las cinco privadas –, representa menos de la mitad del fondo estrictamente literario producido por el Depósito legal de Obras Impresas, desde 1957. Estamos en una sociedad mediática y de la información en la

que el peso patrimonial de la palabra escrita sigue siendo muy superior al de la imagen más masivamente producida, aunque ésta última sea la más representativa.

Curiosamente el patrimonio generado por la forma de expresión de mayor aceptación y visualización entre los españoles es también uno de los menos conocidos. Todavía causa polémica, por ejemplo, el tipo y la fecha de realización del documento más antiguo conservado. Mientras que para los autores de *La televisión pública como servicio esencial. El archivo audiovisual*, Edith Martínez Odriozola, Javier Martín Muñoz y Santiago López Pavillard, se trata del programa *Charlas cinematográficas sobre naranjas*, emitido en 1960, no hay constancia de su existencia en los « fondos audiovisuales » de RTVE. Lo que no significa que no exista ya, si no simplemente que no ha sido catalogado o catalogado en ese archivo. Este tipo de distorsión informativa sobre la ubicación archivística de una emisión suele aumentar con la antigüedad del documento. Por lo que es muy probable que ese sea en efecto el decano de todos. En todo caso no subsiste ya ningún vestigio de los años pioneros de la televisión y los más antiguos corren el riesgo de ser inutilizables o desaparecer a corto y medio plazo, al estar grabados en soportes de vida limitada (celuloide o cinta magnética). Visto el desinterés hasta ahora mostrado hacia estos fondos, es poco probable que el deplorable estado en el que algunos se encuentran, hubiese bastado por sí mismo, para conmover a los responsables de la recién creada Corporación, de no haber mediado la cercanía del cincuentenario de la televisión, la incipiente pero prometedor moda del *revival* televisivo y sobre todo el paso a la « tercera era » mediática, con el desarrollo de Internet y la revolución digital. La combinación de estas dos nuevas tecnologías transforma de tal modo el espacio y el uso televisivo que se hace indispensable movilizar la totalidad del material almacenado para responder a estos retos y hacer frente a los costos inducidos.

Fruto de esta evolución, el patrimonio histórico audiovisual se está convirtiendo no sólo en la primera memoria colectiva libremente accesible a todos y en todo momento, sino también en producto comercial. Ambivalencia gracias a la cual está pasando casi sin transición, del olvido a la virtualidad.

Extensión y profundidad de los fondos : « un tesoro millonario »

La disipación de las funestas brumas y costumbres del pasado, dejan al descubierto un verdadero tesoro en constante evolución que ya no tiene a TVE como único cuerno de abundancia, aunque si como principal fuente y reserva. La llegada de las televisiones autonómicas primero y de las privadas después ha multiplicado el número y variedad de estos fondos. Si es cierto que este incremento enriquece de forma substancial y arraiga en la nueva sociedad surgida de las autonomías, el patrimonio audiovisual, no lo es menos que dificulta el conocimiento de la documentación conservada, al no existir un órgano centralizador, ni un trámite de acceso tipificado o en algunos casos, simplemente un acceso extra-profesional, a ella. En este sentido, raras son las entidades televisivas que se han desmarcado del prolongado

desinterés manifestado por el ente público a este respecto.

La inextricable disparidad de los fondos

Esta actitud no es sin embargo propia de la televisión española. En la mayoría de las televisiones de nuestro entorno geográfico o cultural, la necesidad de conservar los programas producidos o emitidos surgió mucho antes (a partir de los años 1930 en la BBC) de que se crearan los servicios de documentación adecuados y archivos dignos de esta apelación. Departamentos como el *BBC information and archives* o el *Centre de Documentation et Archives de l'ORTF*, surgen en las décadas cincuenta y sesenta. La entidad y especialización adquiridas por estos organismos en las principales potencias televisivas, les conducirá en un primer momento a la institución, en 1969, de la *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA) y ocho años después, a la de un colectivo netamente más específico, la *Federación Internacional de Archivos de Televisión* (FIAT), de la que España no será miembro de pleno derecho hasta 1978. Con esta participación internacional se plasma la voluntad española de desarrollar un sistema archivístico audiovisual que no había evolucionado desde 1968 y que dista mucho entonces de ser equiparable a los de los países más avanzados. El mismo año en que se crea la FIAT, aparece también el Servicio General de Documentación de RTVE que bajo la tutela de la Subdirección de Comercialización, tiene como principal objetivo : « la conservación y acrecentamiento del material audiovisual de valor histórico, documental, informativo, cultural y recreativo sin periodo de caducidad, que es patrimonio de RTVE. » Para llegar a estos fines, se establecen tres frentes de acción: la identificación y clasificación de todo el material basándose en las normas de la FIAT, la informatización de los archivos y por último, la difusión de los fondos. Aunque este servicio no tuvo una existencia concreta hasta febrero de 1978, la normativa para él diseñada fue la primera en regular el acceso y la reproducción de los fondos documentales². Tras este vacilante pero prometedor paso, la consecución del objetivo inicial queda rápidamente relegada a un segundo plano, tanto por los frecuentes cambios de dirección (cuatro entre 1976 y 1981)³, como por los de personalidad jurídica que conoce RTVE durante los primeros años de la Transición. La adopción de un verdadero Estatuto administrativo en 1980, permite proseguir con más firmeza y llevar a su término el proceso iniciado en 1977.

En el nuevo organigrama de febrero de 1981, el Servicio General de Documentación queda substituido por un auténtico Centro de Documentación, formado en unidad orgánica dependiente de la Dirección Gerencia de TVE, con la voluntad de centralizar la gestión de todo el material audiovisual, sonoro y escrito conservado. Tarea para la cual se nombra como director a Fernando Labrada, quien un año más tarde será elegido Secretario General de la

² Orden del 21 de septiembre de 1978 (Boletín Oficial del Estado, n.º 230 de 26 de septiembre de 1978), sobre prestación a terceros de los fondos audiovisuales de RTVE.

³ El Ente público estuvo dirigido durante estos años por: Rafael Ansón Oliart (julio 1976 – noviembre 1977), Fernando Arias Salgado Montalvo (noviembre 1977 – enero 1981), Fernando Castedo Álvarez (enero 1981 – octubre 1981), Carlos Robles Piquer (octubre 1981 – julio 1982).

FIAT. Sin embargo, las diferentes disposiciones dictadas por la Dirección General de Radiotelevisión Española a partir de 1991, desbaratan la estructura inicial, estipulando que los órganos rectores de la Documentación serán a continuación :

- el Comité de Gestión de Documentación, « órgano colegiado de participación y consultivo con ámbito corporativo » cuyas competencias abarcan principalmente el establecimiento de criterios para la selección y la conservación del material que deba custodiar el Centro de Documentación, así como desarrollar proyectos de normas y procesos de trabajo que le afecten (artículo 3º de la disposición nº2/1991, del 21 de junio de 1991) :

- la Comisión de Selección y Catalogación, encargada de asesorar al anterior comité y

- el Centro de Documentación, propiamente dicho que en coordinación con las distintas unidades depositarias de Documentación de RTVE tiene a su cargo, conforme al artículo 6.1 de la disposición nº4/1992, del 6 de abril de 1992: « la conservación, custodia y difusión de los fondos documentales de RTVE y sus Sociedades », « siendo [sin embargo] responsabilidad de cada Sociedad Estatal la organización interna y la gestión directa de sus fondos, en orden a la prestación de los servicios que les están encomendados », según señala el punto 2 del mismo articulado.

Este dispositivo organizativo prevaleció prácticamente sin cambios substanciales hasta la reforma introducida por la Ley de la Radio y la Televisión de titularidad estatal, del 5 de junio del 2006. En el organigrama establecido consecutivamente, el conjunto de las actividades derivadas de la conservación, uso y manejo de los archivos y fondos de TVE pasan a constituir una de las siete principales direcciones en las que se divide actualmente la administración de la televisión del Estado: la Dirección de Desarrollo y Gestión del Fondo Documental. Esta gerencia única enmarca tres nuevas unidades dedicadas: a la Difusión, Préstamo y Conservación, al Tratamiento Documental y al Proyecto de Transformación, que traducen la reciente voluntad de la Corporación de desempolvar y sacar provecho de esta riqueza hasta ahora improductiva. A pesar de la concentración de estas actividades bajo una sola autoridad tutelar, la centralización de esta gestión es apenas mayor que la de la etapa anterior, al quedar fuera de sus atribuciones la documentación producida y conservada por el centro de Sant Cugat, cuya administración corresponde a la Dirección de Medios Cataluña y más concretamente a su subdirección de Coordinación y Gestión de la Producción. Con esta última recomposición se cierra por el momento la larga serie de transformaciones a las que ha sido sometida la gestión del principal patrimonio audiovisual del país y que, so pretexto de modernizar y agilizar su administración, ha dificultado muchas veces su acceso e incluso el conocimiento preciso de tan voluminosos y heterogéneos archivos.

Paralelamente a estos cambios sucesivos, los cerca de dos millones de documentos con los que cuentan estos fondos han dado lugar, a ubicaciones, identificaciones, catalogaciones y clasificaciones diferentes que no han contribuido a mejorar su trato. Su localización, que no ha variado mucho en este tiempo (habida cuenta de la frecuencia de los cambios administrativos), se yergue no obstante en obstáculo debido a la gran dispersión geográfica y

número de depósitos documentales. Los archivos de la televisión estatal están distribuidos en diecisiete centros distintos. El de Madrid, que es el más importante, dispone a su vez de cinco sedes: en las legendarias instalaciones de Prado del Rey (al oeste de la capital) se encuentran almacenados los programas emitidos, mientras que en las más modernas de Arganda del Rey y Torrespaña están conservados los fondos provenientes de los Servicios Informativos, los del NO-DO han desbordado las capacidades de acogida del histórico edificio de la calle Joaquín Costa y ocupan ahora también parte del que todavía tiene RTVE en la Dehesa de Villa (al final de la Ciudad Universitaria). A los que hay que agregar, la mediateca que gestiona en este mismo lugar, el Instituto de Radio Televisión. En provincias, la televisión estatal dispone de dos Centros de Documentación en Barcelona (en Sant Cugat y en Hospitalet de Llobregat), uno en Canarias y de un Departamento de Archivo y Documentación, en cada uno de sus catorce Centros Territoriales. En total son veinticuatro las Unidades Depositarias de Documentación (UDD) las que concurren al almacenamiento y gestión del mayor patrimonio televisivo de España.

El material conservado en estas UDD ha sido y sigue siendo objeto de clasificaciones dispares aunque se hayan armonizado los criterios y sistemas de catalogación conforme a las normas aprobadas por la FIAT. En un primer momento, el Servicio General de Documentación determinó doce secciones de identificación documental en función del soporte (foto, película, video, sonido, escrito) y del contenido (programa propio/ajeno o información) del documento. Esta clasificación poco operativa fue expurgada en los años ochenta para dar paso a una más coherente, pero preservando los mismos referentes que la anterior. Se definieron así cuatro tipos de fondos constituidos por :

- la información escrita de actualidad. Fondo que se establece en el año 1985 y que recoge documentos impresos de actualidad de diversas fuentes: artículos de prensa, revistas, libros, etc. Es gestionado conjuntamente por los Servicios Informativos de TVE y RNE, y se ubica en los sótanos del edificio de Torrespaña,
- el fondo sonoro: compuesto por el material sonoro depositado en el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España,
- el fondo fotográfico: comprende todo el material relacionado con imágenes fijas (fotografías, diapositivas, diaporamas...) provenientes de los Servicios Informativos de TVE y del Gabinete de Comunicación de RTVE. Cuenta con más de 176 000 referencias.
- el fondo audiovisual: incluye los fondos audiovisuales tanto de los Servicios Informativos de TVE en Madrid y Cataluña como de los programas emitidos de producción propia y ajena de todos los centros de producción y de documentación territoriales. Es con sus más de 1 750 000 documentos, el más imponente.

La Disposición General 4/1992, del 6 de abril, sobre documentación de RTVE y sus Sociedades enumera concretamente el material al que se aplican estas categorías. Se trata, según su artículo 6.4, de :

- los fondos antiguos de los Servicios Informativos de TVE,

- los fondos antiguos de los Centros Territoriales de TVE,
- la filmoteca de Programas,
- la videoteca de Programas,
- la fototeca de fondos antiguos de los Servicios Informativos de TVE,
- la fototeca de Programas,
- el archivo fotográfico histórico FRANZEN,
- el archivo histórico NODO (propiedad de la Filmoteca Española, pero bajo custodia de TVE),
- el archivo de prensa y la fototeca del diario PUEBLO,
- el archivo de prensa y la fototeca de la revista TELERADIO,
- el archivo de seguridad Casa Real y Presidencia del Gobierno.

Sin embargo, unos meses más tarde, en noviembre de 1992, el Reglamento dictado por Comité de Gestión de Documentación distribuye este patrimonio, no ya en tres categorías basadas en la distinción de los soportes, sino en seis « clases de archivo », basadas en el tipo de contenidos y de usos. El artículo 1º de este nuevo Reglamento establece así la tipología siguiente :

- archivos de producción que conservan el material que ha servido para la elaboración de programas, hasta el momento de su emisión,
- archivos de emisión encargados de la recepción y custodia de los documentos en curso de emisión,
- archivos de gestión que se ocupan de prestar servicio a la producción y emisión de programas,
- archivos definitivos: aquellos que conservan de forma indefinida todo el material transferido por los archivos de gestión, y por último,
- los archivos de seguridad que recogen la documentación de carácter institucional (Casa Real, Jefatura del Estado, etc.), y aquella que contenga información de especial relevancia.

La evolución que dibuja esta serie de ordenanzas internas, muestra claramente el paso de una concepción pasiva del patrimonio televisivo, con una gestión sobre todo dedicada a la recuperación y almacenamiento de los documentos, a una concepción dinámica volcada hacia su utilización, que culmina con la creación de un equipo administrativo enteramente dedicado a este cometido, denominado « Proyecto de Transformación » en la última remodelación estructural.

Los inicios de esta conversión coinciden con el periodo de desarrollo de las televisiones autonómicas y la aparición de las privadas. La llegada de esta repentina y considerable competencia no sólo tuvo una influencia cierta sobre este cambio de tendencia, sino que además introdujo formas nuevas de considerar la función patrimonial de la pequeña pantalla. Contrariamente a lo que ocurriera con TVE, los principales órganos difusores regionales se dotan enseguida de servicios encargados de este menester. Los Departamentos de Documentación y Archivos de la ETB y de TV3 aparecen con el resto de la estructura

televisiva regional en 1982 y 1983 respectivamente. Los de TVG y Canal Sur se inauguran igualmente en 1985 y 1989. Un año más tarde la Radio Televisión Valenciana (RTVV) se dota a su vez de una Unidad de Documentación. Sólo las cadenas autonómicas más recientes y pequeñas parecen haber descuidado esta actividad. Las demás no sólo se apresuran en crearlos, sino que les asignan, en regla general, los medios necesarios para desarrollarse rápidamente. TV3 destina a este departamento una plantilla de treinta y tres personas, Telemadrid, una de veintidós. Diecinueve son los que afectan a estas funciones las televisiones gallega y andaluza, quince, el Canal 9 y trece, ETB. Aunque debido a la evolución de la tecnología y a las sucesivas crisis, estos efectivos hayan sido reducidos, los fondos por ellos reunidos son bastante consecuentes. El archivo de imágenes de Euskal Telebista cuenta con más de 300 000 referencias, el de la TVG registra, desde mediados de los noventa, una entrada media de 2 500 « brutos » u « originales de cámara » al mes y se ha convertido ya en la memoria audiovisual de Galicia. Idéntica trayectoria han seguido los de Canal Sur y Canal 9. Mientras que los de la televisión catalana con más de 400 000 documentos se afianza como el segundo archivo audiovisual del país. Para los gobiernos regionales, nacidos en la era de la información y bajo el reino de la imagen televisiva, la constitución de estos patrimonios se ha convertido en un factor esencial de legitimidad y promoción de la identidad cultural propia, sobre todo para aquellas cuya lengua tiene reciente y escasa literatura o pocos lectores. En el caso de Cataluña, es además el reflejo de la potencia productiva de su industria mediática. El conjunto de estas características determina la especificidad de estos fondos.

Contrariamente a las autonómicas, las cadenas privadas no manifestaron interés por este tipo de compilación hasta muy tarde y de forma mucho más selectiva. En clara contradicción con el artículo 52.1 de la Ley del Patrimonio Histórico, referente a la conservación del Patrimonio Documental y Bibliográfico, la Ley de las Televisiones Privadas, tan sólo obligaba a los concesionarios a :

archivar durante un plazo de seis meses, a contar desde la fecha de su primera emisión, todos los programas emitidos por las respectivas emisoras de televisión y registrar los datos relativos a tales programas, así como a su origen y a las peculiaridades de la labor de producción, a efectos de facilitar su inspección por las autoridades competentes y su consulta por los particulares conforme a la regulación general en esta materia (artículo 14.6).

La producción de estas televisiones quedaba por lo tanto eximida legalmente de « depósito legal » propiamente dicho y fuera del patrimonio audiovisual nacional. Para el legislador, el carácter privado y comercial de estos programas, primaba sobre cualquier otro, inclusive sobre el interés cultural nacional. Por lo que una parte cada vez más importante de la creación audiovisual, del reflejo de los gustos de los españoles en materia de ocio y distracción, sigue perdiéndose en los vericuetos mercantiles. Exentas de toda responsabilidad patrimonial y

memorística, estas televisiones han prestado una dedicación tardía y mínima a la conservación de sus programas. Una de las primeras en hacerlo, Antena 3, no se dotó de un Departamento de Documentación, hasta marzo del año 2000. TV 5 carecerá de él durante más tiempo todavía, contentándose mientras tanto con una simple Videoteca de Programas, concebida exclusivamente para uso interno y la venta. El imperativo de rentabilidad a toda costa, exacerbado con el paso a la TDT, ha reducido aún más la capacidad archivística de estos servicios y potenciado su funcionalidad comercial. De ahí que la organización de sus fondos sea escueta y no corresponda a la utilizada por las demás televisiones, por lo menos hasta la llegada de la digitalización.

La indispensable y tardía digitalización

La informatización de la documentación acumulada durante decenios permite no sólo responder a esta necesidad, sino también facilitar su acceso y salvar de la desaparición el legado más antiguo (conservado en su soporte cinematográfico original o en las primeras cintas magnéticas de vídeo). En 2006, había todavía en RTVE, 200 000 horas de grabaciones en peligro de destrucción, a pesar de que la automatización se iniciara, como en otros países, a finales de los años setenta. No obstante, el paso a la digitalización propiamente dicha no se dio hasta mediados de los noventa, cuando se decide aplicar esta técnica a la totalidad de la documentación escrita. En 1998, se extiende a los fondos fotográficos y un año más tarde al archivo sonoro de RNE. En este caso se intenta reducir el coste de la transformación encomendándola a un prestatario externo que se revelara *in fine* incapaz de satisfacer el nivel de calidad y los plazos exigidos. Este contratiempo no impedirá, gracias a la pericia del equipo técnico de Prado del Rey, ser concluida, como inicialmente proyectado, para 2002. Ese mismo año, TVE firmaba un convenio con la poderosa Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI) para recuperar por esta vía los voluminosos archivos históricos amenazados. Durante el XXXº Congreso internacional de la FIAT, la entonces Directora de la Corporación, Carmen Caffarel tuvo que admitir, una vez más, que el ritmo de ejecución del plan propuesto y los medios asignados no permitirían salvar la totalidad del material amenazado. España quedaba de nuevo descolgada del resto de la UE en materia de modernización televisiva.

De hecho, por esas fechas aún se trabajaba en la estabilización y restauración de los documentos más frágiles. El proceso de digitalización del patrimonio audiovisual a penas si se había iniciado. Su pleno desarrollo no estaba previsto en realidad hasta 2008, siempre y cuando se dispusiera para entonces de la «inyección de recursos» necesarios. En otros términos, el salvamento de la memoria colectiva más representativa de la sociedad contemporánea, no contaba todavía a esas alturas y tras tantos devaneos pasados, con las indispensables «receptividad» y «voluntad» políticas⁴. En este sentido, el cincuentenario de

⁴ «TVE guarda 200.000 horas de grabaciones en peligro de destrucción y carece de fondos suficientes para salvarlas», *El País*, 31.10.06.

la televisión sirvió más para mostrar en el Canal TVE – 50 años, los escasos programas ya digitalizados, que para acelerar este proceso. Para resarcirse de esta situación, la Corporación anunció en 2008 que colgaría próximamente en la red un millón de horas de programación. Lo que no deja de sorprender cuando se sabe que se necesitan por lo menos cinco años para digitalizar 10 000 horas de programas. Bravuconada aparte, el año siguiente los presidentes de RTVE y Telefónica firmaban un «acuerdo estratégico» para digitalizar y explotar conjuntamente el archivo histórico de la televisión estatal. Con esta nueva colaboración queda claro que las dotaciones presupuestarias hasta ahora dedicadas a este capítulo por el Acuerdo Marco, eran y son insuficientes para alcanzar los objetivos fijados en tiempos de Caffarel. Y no hay indicio alguno de que puedan dejar de serlo a corto y medio plazo.

Esta situación permite a la principal compañía de telecomunicaciones del país consolidar su presencia tecnológica y desarrollista en la mayor televisión del Estado. Las dos entidades ya habían iniciado este tipo de colaboración a través de la empresa TSA, filial de Telefónica, que ya se ocupaba de la digitalización de la Redacción de TVE. Mediante esta nueva operación y sin tener que afrontar la menor competencia, la multinacional se crea un acceso directo al abundante material que necesita para alimentar sus plataformas interactivas (IPTV, televisión por Internet). No es la primera vez que el archivo histórico es codiciado por elementos externos. En estas dos últimas décadas, las productoras lo han expoliado cuanto han querido, sin aportarle nada a cambio. En este caso, cabe esperar que la explotación del bien común por parte de intereses privados repercuta positivamente en su conservación y su accesibilidad. Antes de aliarse con César Alierta, el presidente de la Corporación, Luis Fernández se había comprometido públicamente a poner a disposición de todos el archivo histórico. Esa había sido incluso la razón esgrimida para firmar el acuerdo del 3 de abril de 2009. Basta echar un vistazo a la rúbrica « Archivo » de la página web de RTVE para comprobar que si efectivamente, cada vez son más numerosos los programas visibles por el internauta, se trata también de los más recientes (su antigüedad no suele rebasar los treinta años) y de los que en su día ya despertaron el interés de los telespectadores. De esta forma, el pasado televisivo engarza directamente con el futuro. Nuevas comunidades de usuarios se aglomeran en torno a viejos programas accesibles, ahora en todo momento y casi en cualquier lugar. TVE es una de las pocas televisiones en España que, puede a corto plazo sacarle un partido comercial a esta modernización. En la mayoría de las demás, los fondos documentales son todavía demasiado escasos y actuales para constituir una oferta lo suficientemente interesante y rentable.

TV3 es la única que pueda realmente competir con la televisión estatal en este mercado. De hecho ha sido la primera en ofrecer gratuitamente su acervo digitalizado a los telespectadores. Gracias al programa DIGITION que lanzó en 2003, la cadena catalana puso en servicio, a partir del 1º de noviembre de 2008, la opción « 3tvalacarta » que da acceso libre y directo a su archivo histórico. El acicate mercantil fue en este caso bastante menos decisivo que la voluntad política de aventajar en el terreno de la modernización mediática a la televisión del Estado. Los demás medios autonómicos no han seguido el ejemplo catalán, prefiriendo

concentrar sus menores recursos en destinar primero la digitalización patrimonial al mejoramiento interno de la circulación y uso de la documentación disponible. ETB que inició la digitalización de sus fondos en 2005, no los ha puesto todavía a disposición de su público, como tampoco lo ha hecho el resto de las grandes cadenas autonómicas. Su comportamiento se asemeja en este sentido al de las principales televisiones privadas. Telecinco, por ejemplo, que cuenta con un archivo digitalizado desde 1998 y con 120 000 horas de vídeo, comercializa una parte mediante la venta de material informativo a los demás medios, series y programas populares al público, y reserva el resto a sus necesidades internas. Idéntica salida dan a los suyos Antena 3 y las más recientes Digital Plus, La Sexta, la Cuarta.

Hacia un nuevo modelo archivístico : del archivo histórico al « escaparate » de recuerdos

La simplificación de almacenamiento, de uso y de accesibilidad que conlleva la digitalización ha transformado igualmente la finalidad del haber patrimonial de las cadenas. Se ha convertido en un activo que se puede rentabilizar de múltiples maneras. Pocas son las series documentales históricas españolas que no hayan incorporado imágenes del NO-DO a su contenido, artimaña incluso utilizada por series tan populares como *Cuéntame cómo pasó*. La venta de material de archivo para elaboración de nuevas producciones constituye un segmento de mercado en pleno auge. En 1996, TVE aprovechó la aparición de nuevos canales para lanzar el Canal Nostalgia, afín de promocionar esta reutilización. Diez años más tarde y con motivo de la celebración del cincuenta aniversario de la inauguración de la televisión en España, la misma entidad lanza el Canal TVE – 50 años que hasta el 1º de enero de 2007, se esforzara en reactivar la moda del *revival* televisivo mediante la reposición (vieja costumbre de la casa) de los programas de mayor éxito de los ochenta y noventa. El volumen y las perspectivas generadas por esta actividad han alcanzado tales proporciones que en el último organigrama de TVE, la responsabilidad de los « Fondos documentales » ha sido puesta en manos de uno de los antiguos cuadros comerciales de Antena 3 que había participado a la explotación comercial de los archivos de esta cadena.

La venta directa de programas es todavía la forma más habitual de sacarle partido a este acervo. No hay televisión que no disponga de su « Tienda » en línea, en donde adquirir los programas digitalizados en DVD. Sólo TVE y TV3 dan por el momento acceso totalmente libre a sus producciones pasadas, desde cualquier punto del globo a través de Internet, contrariamente a lo que ocurre, por ejemplo con el sistema i-Player de la BBC que reserva este derecho a las consultas exclusivamente realizadas desde el territorio británico (zona de pago del canon televisivo). A cambio de esta gratuidad, la televisión estatal requiere la colaboración de todos, « invitando » los internautas :

a que nos diga[n] qué [les] gustaría ver: una imagen, un programa, un personaje, un sketch, una serie, lo que quiera[n]. Dinos hasta dónde quieres que rebobinemos y qué quieres ver e intentaremos responder a tus deseos⁵.

Con esta solicitud, TVE no sólo responde a los imperativos legales de « poner a disposición de todos los documentos que forman parte de la memoria colectiva de los españoles », sino que además crea una demanda que únicamente ella puede satisfacer. Esta interactividad tiene sin embargo, una serie de incidencias mayores sobre la constitución del corpus de esa « memoria colectiva » que tienden a limitarla, a desvirtuarla y en definitiva a despreciarla una vez más.

La recuperación de los fondos y el resultado propuesto persiguen el objetivo declarado de « contextualizar los grandes temas de la actualidad », con lo cual todo lo que no explique directamente el presente queda relegado a un segundo plano o al olvido. Programas como *Escuela TV*, *Aula TV*, *Universidad TV*, *Tengo un libro en las manos* o *Galería de arte* que reflejan a la vez la inoperancia del sistema educativo de los años sesenta y el desconocimiento de la realidad cultural y mediática que imperaba en esa época, seguramente no volverán nunca a ver la luz. Mucho más grave, el prisma de la inmediata actualidad puede inducir en error o deformar por anacronía la percepción de las realidades pasadas. La importancia que la digitalización otorga hoy a la ficción seriada enmascara el entusiasmo pasado del público por los « dramáticos », espacios como *fila 0* o *Estudio1*, o por los toros con *Fiesta Brava*, estuvieron años en pantalla satisfaciendo el gusto de entonces por el teatro y la todavía fiesta nacional. Una cosa es mostrar :

¿ Cómo vivíamos ?, para saber quiénes somos y cómo han cambiado las costumbres y las actitudes a lo largo de los años” y otra muy distinta, “satisfacer la nostalgia de quienes gustan de recordar las experiencias vividas.

TVE amalgama las dos con el propósito, a penas velado, de transformar su antigua audiencia cautiva en fieles consumidores de su nuevo servicio. El lanzamiento de una entrada *Historias de la tele*, enteramente dedicada a « recuperar personajes [y programas] míticos de nuestra télé : Gila, Tip y Coll, Don Cicutu y Kiko Ledgard, Mariano Medina, Uri Geller, Alfredo Amestoy, etc... », no tiene otra finalidad.

Si es indudable que la digitalización ha permitido que los propios titulares valoraran un patrimonio hasta entonces bastante despreciado, no lo es menos que lo ha transformado en objeto comercial de rentabilidad inmediata. Este cambio está afectando igualmente a la estructura interna de los archivos. La tradicional distinción entre « archivos históricos » e « archivos de explotación » es cada vez menos pertinente. Los primeros están siendo

⁵ <http://www.rtve.es/archivo/>

explotados casi tanto como los segundos y la producción numérica no cesa de alimentarlos, con lo que se están convirtiendo en una verdadera fuente de riqueza para las televisiones. También contribuye a ello, la simplificación que esta técnica introduce en el tratamiento documental de base. La tipología de las clasificaciones en uso se ha vuelto obsoleta cuando no inoperante. Los « Fondos Documentales » de RTVE se dividen ahora por ejemplo, en: « Documentación escrita » (en donde se recogen el antiguo y el nuevo material de prensa), los « Fondos sonoros » eficazmente administrados por el Centro de Documentación de RNE, los « Fondos fotográficos », la « Documentación administrativa » y en los « Fondos Audiovisuales », compuestos por la programación televisiva propiamente dicha. Las diferentes bases de datos que cada uno de ellos alberga (nueve únicamente para este último) han convertido en amanuenses prácticas y técnicas hasta hace poco en vigor. El « repicado » o « paralelo » que definía la grabación de un programa en directo, a través de la señal de difusión, para su posterior compactado y almacenamiento, la copias judiciales o paralelos de antena exigidas por la ley, dejan de tener utilidad o ser necesarias, al poder hacerse cuantas copias se quiera del « bruto » (grabación original) o del « master » (documentos con imágenes montadas y postproducidas que se preparan para ser emitidas, formando el programa tal y como va a salir en antena). La reducción de costes de montaje, editado y conservación así obtenida debería permitir suplir las necesidades en documentalistas y técnicos especializados, generadas por la avalancha creadora y difusora de programas cada vez más fácilmente producidos, a falta de lo cual cabe el riesgo de ver muy rápidamente anulados, los beneficios archivísticos conseguidos por tal progreso.

La digitalización unifica los procederes de archivado audiovisuales entre los diferentes fondos, entre las distintas televisiones y elimina incluso las barreras entre pasado y futuro, hasta el punto de que los oscuros y desordenados archivos de antaño se están convirtiendo en « Tiendas », abiertas día y noche a los cuatro vientos, pero en donde escasea o ningunea la documentación escrita. Aunque digitalizada antes que cualquier otra, la componente literaria del acervo televisivo ha pasado a formar pura y llanamente la « trastienda ». Sin valor comercial alguno, la modernización no parece haber aumentado sensiblemente el interés por ella, al contrario frente al éxito del *streaming*, sigue apareciendo igual de amarillenta, pero quizás más inútil que antes, cuando su aporte es esencial al conocimiento del medio como al de la memoria colectiva que ha engendrado. Sólo cabe esperar que el futuro Instituto del Conocimiento, la Digitalización y el Emprendedor Audiovisual (ICDEA) que abrirá sus puertas en Cuenca en 2011, le acorde el interés que se merece y fomente realmente la investigación en este campo.

◊ La base datos de los Servicios Informativos (BASEVIS), la del Centro de Documentación con más de 140 000 referencias en 2011, la de los Servicios Informativos de Cataluña (DASICAT), la de la Documentación de Programas y Deportes de Cataluña, la de la Producción de Programas que contiene las « Series de TVE en proceso de producción », la de la Documentación de Las Palmas, la de los demás Centros Territoriales de TVE, el Catálogo Audiovisual y la del programa *Informe Semanal*.

Profusión y vacuidades legislativas

La caótica evolución del patrimonio audiovisual español y su actual deriva comercial, han sido propiciadas cuando no amparadas por la ley. A falta de una institución como el INA francés que rijan a nivel nacional los destinos de este alodio en función del interés común, los archivos televisivos están sometidos a legislaciones, directivas y recomendaciones dispares que afectan su valor patrimonial.

Una prolífica y desconcertante legislación nacional

El estatuto patrimonial de la imagen televisiva no está como tal recogido todavía por ninguna ley. Su situación depende de un ordenamiento jurídico extenso y variado en el que rara vez se alude expresamente a él, pero que lo somete a normativas e instituciones diferentes, frecuentemente inadaptadas a su idiosincrasia y en clara contradicción con preceptos internacionalmente reconocidos, para los cuales : « los fondos de archivos de televisión no son asimilables ni a los fondos de archivos cinematográficos ni a los fondos “clásicos” de archivos o bibliotecas » (Wautelet y Santville, 1986, 188).

Una de las primeras legislaciones en tratar de lo audiovisual (independientemente del cine) fue curiosamente la que regulaba las publicaciones escritas. La Orden del Ministerio de Educación y Ciencia del 30 de octubre de 1971, por la que se aprueba el Reglamento del Instituto Bibliográfico Hispánico, contiene un capítulo II dedicado al Depósito Legal (BOE, nº 276 de 18 de noviembre de 1971) cuyo artículo 9 cita expresamente entre las « materias objeto de depósito légal » a las « imágenes [...] producidas en territorio nacional, en ejemplares múltiples, con fines de difusión, hechos por procedimientos mecánicos o químicos ». A este fin se establecen en la Biblioteca nacional, una serie de fondos audiovisuales que recogen a partir de entonces, los programas de televisión de « tipo documental » y los « fimlets », así como aquellos que constituyan « grabaciones de grandes espectáculos musicales », « vídeoclips » o emanen de donaciones privadas o públicas. Esta curiosa presencia de espacios televisivos en la Biblioteca Nacional será incluso reforzada por todo un dispositivo jurídico a largo de los años setenta y ochenta y que rige todavía. La Ley del Libro del 12 de marzo de 1975 (BOE nº 63, del 14-3-75), extiende así las « Disposiciones generales » de su primer capítulo a “los materiales complementarios de carácter visual, audiovisual o sonoro, que sean editados conjuntamente con el libro, así como cualquier otra manifestación editorial de carácter didáctico”. Gracias a lo cual, algunas de las telenovelas de mayor éxito como *Cañas y barro* o *Fortunata y Jacinta* pueden ser consultadas a unos cuantos peldaños de distancia de donde se conservan los manuscritos originales que las inspiraron.

Con la Ley del Patrimonio Histórico Español, del 25 de junio de 1985, ya no son sólo aspectos marginales o puntuales de la producción televisiva los que quedan asociados a la literatura, sino el conjunto del acervo mismo. Desde el preámbulo, el legislador ha aunado

una y otra bajo la denominación « Patrimonio Documental y Bibliográfico », precisando ulteriormente en el artículo 49 que :

[s]e entiende por documento, a los efectos de la presente Ley, toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos.

Lo que evidentemente engloba a los espacios televisivos como lo precisa el apartado siguiente de este mismo articulado, en donde se aclara que :

[f]orman parte del Patrimonio Documental los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público, por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayoritariamente el Estado u otras entidades públicas y por las personas privadas, físicas o jurídicas, gestoras de servicios públicos en lo relacionado con la gestión de dichos servicios.

Esta amalgama jurídica en materia patrimonial entre el libro y la más común de las imágenes mediáticas revela más que encubre la desconsideración que merece al legislador la profusión y banalidad de esta última. El único valor transcendental que se le reconoce estriba en su capacidad a servir de ilustración o en su contenido documental, es decir nunca en función de unas existencia y especificidad propias, que de hecho sólo dan lugar a alusiones y perífrasis. Qué duda cabe que a ello ha contribuido la mala prensa que durante decenios ha tenido la pequeña pantalla (considerada como inferior a la grande y no sólo en tamaño) y que todavía sigue padeciendo. Los contenidos de la estigmatizada como « caja boba » por las *vox et mēns populi*, cuadraban poco con la función de « principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea » que la ley asignaba al Patrimonio Histórico Nacional. Sin embargo, a pesar de su carencia de prestigio – sobre todo frente a las grandes obras literarias –, la producción televisiva es sin duda el más fiel y completo reflejo de las tendencias y gustos culturales de nuestra sociedad. En este sentido, constituye uno de los más interesantes y representativos componentes de este patrimonio, aunque ciertamente no el más glorioso desde un punto de vista « creativo », ni tampoco ético.

Ampliamente manipulada por la dictadura y por los gobiernos de la Transición, la televisión aparecía todavía a mediados de los ochenta (cuando el monopolio de TVE empezaba a penas a resquebrajarse) como un potente vector de la cultura y propaganda oficiales, sobre todo a ojos de quienes habían sufrido y denunciado durante años esta utilización partidista. No se podía por lo tanto esperar que el más potente medio de comunicación tuviera entonces mejor prensa, entre el principal promotor de esta última ley, el ministro de la Cultura, Javier Solana, y el

resto de los diputados socialistas que la adoptaron. De esta forma, la dejadez o el desinterés por el valor patrimonial de la creación televisiva manifestada por el franquismo ha sido plenamente asumida y legislada por uno de los gobiernos democráticos que más ha hecho por la cultura popular.

Esta falta de reconocimiento institucional ha dejado la valorización del acervo televisivo en manos de las propias entidades emisoras y por ende de la comercialización. Deriva que ha sido además alentada por la Ley 22/1987 del 11/11/87 sobre la Propiedad intelectual cuyo efecto inmediato sobre RTVE – y más concretamente el de su artículo 115 –, es el paso paulatino de su archivo histórico al dominio público tras la llegada a extinción progresiva de los derechos de explotación de sus programas, cuarenta años después de su realización o divulgación. Para subsanar esta pérdida y evitar sobre todo que la competencia se beneficiara de este dispositivo legal, TVE aprovechó el lanzamiento de su paquete temático, el año de su cuarenta aniversario, para empezar a dar salida a sus archivos. Para ello se habilitó expresamente, el Canal Nostalgia que debía igualmente suscitar el interés del público por lo que ya no era presentado como simple y tradicional « reposición », sino como nuevo género en boga, el *revival* televisivo. Tras la venta, un año después, de este canal a Vía Digital, TVE volvió a reincidir en 2007 (el cupo de programas exentos de derechos de explotación iba aumentando de forma considerable entre estas dos fechas) con el Canal TVE – 50 años y nuevamente, a partir de 2009, con la puesta en línea de los programas que va digitalizando, destinada tanto a divulgar sus fondos como a aparroquiar esta nueva audiencia. Así, TVE sigue conservando el beneficio económico exclusivo que generan, ahora de forma indirecta, estos espacios televisivos « de todos ». Pese a lo paradójico de la situación, esta práctica está perfectamente avalada por el artículo 3 de la Ley 17/2006, de 5 de junio del 2006, de la Radio y Televisión de Titularidad Estatal que « encomienda » al « servicio público de radio y televisión » , el « [v]elar por la conservación de los archivos históricos audiovisuales » y difundirlos. Misión que ya contemplaba de forma vaga y general la Disposición Adicional Segunda de la Ley 15/2001, de 9 de julio de 2001, « de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual », primer texto legislativo en ligar la preservación del patrimonio audiovisual al cinematográfico.

La situación del acervo televisivo debe haber parecido lo suficientemente reglamentada (o ignorada) a ojos del legislador, para que el último dispositivo legal adoptado en este ámbito, la Ley de Comunicación Audiovisual del 1º de abril del 2010, siga en la tónica de los anteriores textos y ni siquiera lo mencione expresamente, dejándolo definitivamente su gestión y utilización en las manos de entidades cada vez más independientes del Estado cuando no francamente privadas.

La legislación internacional

Contrariamente a la legislación española, las disposiciones, recomendaciones y demás reglamentaciones internacionales, reconocen toda la especificidad e importancia de los fondos televisivos. La FIAT, la UNESCO, el Consejo de Europa y la UER han ido imponiendo, ya sea a través de su propia existencia o con el alcance de sus resoluciones y campañas, esta realidad a nivel internacional.

España ha participado y participa activamente en esta evolución, adhiere incluso a muchas de sus propuestas y acata curiosamente prácticamente todas, empezando por la serie de normas-guía para la selección y conservación de documentos que se empezaron a elaborar durante el seminario organizado por la FIAT en Santander en 1979 y que TVE junto a la BBC, la RAI y la ZDF, adoptó en 1981. La Comisión de selección y conservación estableció en esta ocasión tres tipos de criterios principales para realizar la selección del material documental a preservar: los « criterios temporales » que prescribían el conservarlo todo a corto plazo, los programas basados en la realidad un mínimo de cinco años y los de ficción dos años; los « criterios materiales » que aconsejaban abarcar todo tipo de documento independientemente de su formato, acordando la prioridad al material emitido y procurando conservar la programación de un día completo por año y por fin, los « criterios por Autoridad » que insisten en la conveniencia de tomar en cuenta los puntos de vista que intervienen en la selección de un documento. Las normas FIAT proponían además un orden de prioridades en relación a los contenidos a conservar: 1º el material sobre historia y desarrollo de la televisión, 2º el material en el que aparezcan personas de interés histórico, 3º el de interés sociológico, 4º el que muestre objetos como obras de arte, edificios, maquinaria etc..., 5º el que muestre lugares geográficos y 6º el que sea importante por la labor del realizador. La « rentabilidad potencial » de los espacios que componen estos fondos, aparece en este muestrario entre los criterios secundarios. Se trata por lo tanto de preceptos claramente archivísticos que las televisiones españolas aplican de forma más bien aleatoria y desde luego siguiendo un orden preferencial muy distinto.

Entretanto, la UNESCO había : « reconoci[do] el valor patrimonial de los archivos sonoros y visuales, destacándolos como medio de transmisión de ideas e información entre comunidades y dentro de ellas », en 1980. En 1992, lanzaba el programa *Memoria del mundo* en el que recalca la « vital importancia » que tienen las « obras audiovisuales » para el « patrimonio documental mundial » y el necesario « esfuerzo internacional para su conservación ». Esta toma de conciencia planetaria sobre la particular fragilidad e importancia de este alodio no tuvo curiosamente entonces ninguna repercusión en España. Cuando justamente nuestro país se encontraba, por aquellas fechas, en plena exhortación y conmemoración del pasado. Frente al Vº Centenario del descubrimiento de América, el legado televisivo carecía no sólo de importancia, sino también, y quizás sobre todo, de espesor histórico. El fulgor mediático de este evento conmemorativo eclipsó totalmente el interés y el valor que para el conocimiento (futuro y presente) de una sociedad que tan

sensible es al recuerdo de « glorias pasadas » (o supuestas tales), tiene la producción audiovisual. El presentismo que pesa sobre la percepción de las imágenes televisivas, es sin duda peor amenaza para este patrimonio que la impronta erosiva del tiempo en sus soportes. En 2005, la 33ª reunión de la Conferencia General reunida en París, decidió plantar cara al descuido o al olvido en el que caen estos fondos en demasiados países, instaurando un Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, fijado al 27 de octubre. España se sumó inmediatamente a su celebración y un año después, coincidiendo con el cincuenta aniversario de la aparición de la televisión, su legislación asignaba esta misión de conservación a la Radio y Televisión de Titularidad estatal. Sin embargo, no todos los países, hicieron prueba de tanta celeridad. En 2010, el lema elegido para conmemorar este día : « Save and Savour your AudioVisual Heritage - Now! », dejaba constancia de la urgencia en extender la toma de conciencia de la que acababa de hacer gala España a otros Estados.

Paralelamente, el Consejo de Europa y la Unión Europea de Radiodifusión (UER) elaboran disposiciones bastante complementarias. En septiembre de 2001, la primera de estas instancias adoptó el texto de un Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Audiovisual destinado al sector cinematográfico y un protocolo especial para la producción televisiva, por los cuales se obligaba a los miembros signatarios a dotarse de un sistema de « depósito légal » audiovisual. A pesar de que este texto contemplaba la posibilidad de que las entidades emisoras pudieran ser designadas como organismos de archivo para sus propias producciones, sólo fue ratificado en un primer momento por cuatro países. Lo que dio lugar a una nueva resolución en noviembre del 2003. Para entonces, dos tercios de los países miembros disponían ya de este tipo de dispositivo y la UER se planteaba ya por su parte, la modernización y uniformización de estos fondos. El 11 de septiembre de 2003, los representantes de los archivos de las televisiones pertenecientes a esta asociación aprobaron en Ginebra, un informe en el cual se recalca, que : « para tener éxito en la era digital que se inicia[ba], las empresas de radio y televisión deberán poner sus archivos en el centro de la cadena de producción, física y psicológicamente ». Si no se puede decir que ni TVE, ni TV3 (las únicas televisiones en haber emprendido una vasta digitalización de sus fondos) hayan dado la importancia que se aconseja a sus archivos respectivos, aunque tardíamente – con respecto a otros países – han mejorado netamente su posición en la « cadena de producción », dándoles una salida comercial y gracias a ella una visibilidad y una utilidad de la que carecían. Sin embargo, este cambio no ha sido lo suficientemente rápido, extenso y financiado para permitir a estas cadenas unirse a los cinco miembros de la FIAT (INA, BBC, RAI, NIBG, ORF) que lanzado el proyecto « Presto-Family » de creación de un centro de preservación y difusión de los archivos televisivos, con sede en Amsterdam y apertura en 2011.

La participación en la elaboración de las normativas y recomendaciones internacionales, y

† Informe de la Unión Europea de Radiodifusión, *Los archivos en era digital*, junio 2003, p. 3.

sus posteriores aplicaciones no han permitido, hasta el momento, subsanar las incongruencias y vacuidades de la legislación nacional. España no dispone todavía, por ejemplo, de una ley de depósito legal que ampare a la producción televisiva en su totalidad. Sólo son « Materias objeto de depósito legal, las Producciones cinematográficas, tanto de tipo argumental como documental o “filmlets” », según reza en el Capítulo II (9. m) del Reglamento del Instituto Bibliográfico Hispánico, dedicado a la regulación de Depósito Legal. Como tampoco están cubiertas por la legislación estatal, las producciones locales, cuya conservación hace parte, en numerosos casos, de las competencias traspasadas.

Una legislación autonómica ¿ inútil ?

El conjunto de leyes relativas al patrimonio audiovisual de las CCAA presenta bastantes similitudes con la legislación a la que se sustituye. Fruto sin duda de una elaboración en muchos casos coetánea, esta nueva jurisprudencia adolece de los mismos yerros y carencias que el corpus nacional, cuando no los acentúa.

En los textos que dan nacimiento a los primeros entes públicos radiotelevisivos autónomos, no se evoca la conservación de sus futuras producciones. La Ley 5/1982, de 20 de mayo de 1982, de creación del Ente Público Radio Televisión Vasca que inaugura este tipo de legislación, no alude una sola vez (en sus cuarenta y ocho artículos y tres disposiciones adicionales) a esta cuestión. Tan sólo se precisa con relación a los programas que serán propiedad de esta entidad, que : « [...] podrán ser explotados, arrendados o cedidos por el ente con sujeción al derecho privado » (artículo 46, b). Las leyes catalana y gallega que crearan, el año siguiente, la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió⁸ y, en 1984, la TVG, ni siquiera contemplan todavía tal eventualidad. Cuando curiosamente tanto una como otra hacen hincapié en la responsabilidad de ambas cadenas en la promoción de las culturas y lenguas propias. Aunque con menor compromiso a este respecto, tampoco se otorga mayor importancia a la preservación y gestión del material producido, en las televisiones de la Comunidad Autónoma de Madrid y de la de la Comunidad Valenciana, legisladas ese mismo año⁹. Con lo que queda claro que independientemente del valor cultural y papel que se otorgaran, en sus inicios, a los entes televisivos autónomos, su dimensión patrimonial no ofrecía el menor interés para ninguno de los nuevos órganos de gobierno regionales que no utilizaron entonces las prerrogativas de las que ya disponían en el ámbito cultural para legislar este respecto.

Si es cierto que la inexistencia de tales fondos en esas fechas iniciales, conjugada con la premura con la que se elaboraron algunos de estos textos y la inexperiencia de los legisladores regionales en estas lides, pudieron influir, no lo es menos que una omisión tan común tiene

⁸ Antes de que se aprobará la Ley 46/1983, de 26 de diciembre, reguladora del Tercer Canal de Televisión que daba acceso a la creación de televisiones por las CCAA del artículo 143.

⁹ Las CC.AA. del artículo 144 CE, no pudieron legalmente asumir competencias en materia de televisión, hasta que no entró en vigor la Ley Orgánica 9/1992, de 23 de diciembre, de transferencia de competencias a estas Comunidades, aunque algunas lo previeran de hecho en sus estatutos y legislaran sobre este tema.

visos de pertenecer a una concepción mucho más generalizada y según la cual el legado patrimonial del más potente de los medios de comunicación de todos los tiempos tiene escaso valor o en todo caso menos que el de otras creaciones más artísticas. Para los diputados vascos, catalanes, gallegos, madrileños y valencianos, así como para los canarios que también dotaron su archipiélago de una televisión propia a finales de 1984, el lanzamiento de este tipo de mass-media revestía casi exclusivamente un interés político y financiero. Estas televisiones como las que fueron surgiendo al final de los ochenta y durante la década siguiente, fueron paradójicamente configuradas sobre el patrón franquista de total sometimiento al poder político – local en este caso –, convirtiéndolas de hecho en meros órganos de propaganda de tal o tal partido o ideología. Justo cuando, la televisión estatal empezaba, con la aprobación de su estatuto en enero de 1980, a despegarse de la férrea tutela gubernamental en la que había sido mantenida desde su creación. Este antagonismo evolutivo no ha derivado sin embargo en una mayor atención de los poderes autonómicos por los archivos televisivos como hubiese cabido esperar, visto la premura con la que algunas CCAA lanzaron sus propias cadenas (Cataluña antes incluso de que la ley se lo permitiese).

Las primeras leyes regionales dedicadas al « Patrimonio Cultural » (la vasca del 23 de julio de 1983, la andaluza del 23 de abril de 1986, la castellano-manchega del 30 de mayo de 1990 ó la catalana del 30 de septiembre de ese mismo año) ni siquiera contemplan todavía la existencia de estos fondos. No empiezan como tal a interesar al legislador regional, antes de mediados de los noventa. Es en el anteproyecto de Ley de Patrimonio Histórico de Canarias, redactado entre 1993 y 1994, en donde aparece por primera vez individualizado, el concepto de « Patrimonio Audiovisual », definido como el conjunto de :

[...] todas las expresiones gráficas, sonoras o en imágenes, recogidas sobre cualquier soporte material, sea cual sea el sistema de creación o reproducción de imágenes y sonidos, de la que no consten al menos tres ejemplares en centros o servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas (Sola Antequera y Calero Ruiz, 2008, 3112),

(en clara alusión a la ley estatal). Aún así, estos fondos no saldrán realmente del cajón de sastre que constituye en todas estas leyes el apartado « Patrimonio Documental », hasta mediados de la década siguiente, es decir más de veinte años después de que apareciera la primera televisión autonómica. Una de las primeras en las que figura explícitamente mencionado es en la Ley Foral sobre el Patrimonio Cultural de Navarra, del 22 de noviembre de 2005, cuyo artículo 82 retoma los términos del anteproyecto canario y de la ley de Patrimonio Histórico nacional y los completa añadiéndoles « las ediciones e informaciones digitales y documentos similares » que hacen del Patrimonio Audiovisual de esta comunidad uno de los más extensos. A partir de entonces se vuelve cada vez menos extraña, la inclusión de esta distinción en las leyes autonómicas de este tipo. Sin que ello implique, por el

momento, como tampoco ha ocurrido a nivel estatal, mencionar específicamente a los archivos televisivos entre el material cubierto por esta legislación.

Hasta ahora ni la FORTA (Federación de Organismo de Radio y Televisión Autónoma), ni ninguno de los Consejos Audiovisuales que están a cargo de la producción y del mercado televisivos en Cataluña, Navarra, Andalucía y últimamente en la islas Baleares, se han interesado por la cuestión de los fondos televisivos. Curiosamente y a pesar del valor patrimonial que encierran estos fondos, sobre todo para aquellas comunidades con lengua propia, su gestión no parece haber suscitado particularmente la atención de los medios más sensibles a todo cuanto encarne y refleje la identidad cultural propia, excepto en Cataluña en donde han sido objeto de una digitalización y divulgación rápidas. El alodio televisivo de esta comunidad, el más rico de todos, es también el único por el momento en haber sido de esta manera dotado de una evidente y doble finalidad política : la de apoyar la ofensiva lingüística catalanista y la de rivalizar con RTVE en el nuevo mercado del *revival* televisivo. Mientras que el resto de las televisiones autonómicas, con menor producción propia y/o menos modernizadas, ha optado por comercializar directamente los programas que más audiencia pasada alcanzaron.

El nivel legislativo autonómico ni corrige los defectos de la legislación estatal, ni modifica sustancialmente la situación y funcionalidad de estos fondos, al contrario tiende más bien a ampliar y profundizar las derivas aparecidas a nivel nacional.

Cara a las leyes españolas, la producción televisiva sigue siendo a pesar de su importancia, como la fotografía o el cine en sus inicios, un asunto ante todo mercantil y por ende con un valor patrimonial muy relativo, curiosamente despreciado por su banalidad cuando es justamente está última la que la hace realmente representativa de la sociedad que la ha alzado al pináculo de sus centros de interés en materia de ocio y distracción. Su eminente interés público no recibirá el reconocimiento legislativo que se merece hasta que no se implante la obligatoriedad del depósito legal y se cree una institución oficial capaz de almacenar, catalogar (según la normativa bibliográfica vigente) y divulgar este considerable patrimonio, con total independencia de las entidades productoras, donde adquirir la necesaria solera que permita distinguirlos del mero artículo propuesto por las rúbricas « Tienda » de las páginas Internet de cada una de las televisiones españolas.

Las imprescindibles fuentes escritas

Pese a la digitalización y a los diferentes sistemas informáticos que permiten acceder con rapidez y precisión al material conservado, las fuentes escritas siguen siendo indispensables al conocimiento profundo del pasado del más potente de los medios audiovisuales. Suelen constituir la única huella de la existencia de aquellos programas pioneros que sólo pudieron ver un puñado de privilegiados y entre los que destaca la « solemne misa » oficiada por el

mismísimo confesor de Franco, con la que España entró en la era de la comunicación de masas, el día de Cristo Rey de 1956 y de la que no queda imagen alguna. Hasta mediados de los años sesenta, la mayor parte de las emisiones se efectuaba en directo, su señal era directamente enviada a antena y no se registraba en ningún soporte material. Los escasísimos programas que de esa época subsisten, fueron filmados primero y emitidos después por telecine, gracias a lo cual algunos reportajes, discursos o ceremonias quedaron enlatados y salvados por el NO-DO, pero para circunscribir y conocer el resto del iceberg – y a partir de 1959, se difundían ya cinco horas de programación al día – hay que referirse a las publicaciones profesionales de RTVE y a la prensa.

Fue la propia televisión la que, antes incluso de disponer de una programación estable y una audiencia nacional, se dotó de un órgano periodístico para difundir tanto el contenido de su oferta diaria como el de sus actividades más espectaculares o sus centros de interés. El éxito alcanzado por esta revista a principio de los sesenta, determinó que los grandes rotativos empezaran a insertar las parrillas de programación en sus páginas de ocio, sembrando así en el corazón de la prensa tradicional el germen de un nuevo campo periodístico del que brotarán sucesivamente y a partir de 1964, publicaciones especializadas, un nuevo género crítico, rúbricas enteras y suplementos dominicales. Paralelamente, televisión española fue publicando, cada vez con mayor regularidad, los balances anuales de su actividad, bajo forma de anuarios o memorias. El conjunto de este material literario conforma una fuente de inestimable valor para el conocimiento de nuestra industria televisiva, en particular para el de los periodos ciegos de su historia.

Teleradio, el decano de la prensa televisiva

Su cometido y relación con TVE excedieron con mucho la simple misión de « hacer llegar al telespectador el programa semanal puntualmente », por lo menos hasta finales de julio de 1985. Fecha en la que el órgano oficial de RTVE, deja de ser un semanario destinado al gran público para convertirse en un mero boletín técnico de periodicidad mensual y de alcance exclusivamente interno. Pero para entonces, ya había marcado profundamente tanto el mundo de la pequeña pantalla como el de la prensa. Sin embargo, nada en sus inicios dejaba presagiar tal impacto. Las cuatro páginas escasas que empezaron a darle cuerpo, reflejaban más la precipitación, la improvisación y la falta de medios con las que el franquismo introdujo a España en la era de la comunicación, que el despegue de uno de los géneros periodísticos de más éxito de la segunda mitad del siglo XX.

Encargado por el primer Director General de Radiodifusión y Televisión, José María Revuelta a Dionisio Porres, *Telediario* – como se llamara hasta que en 1960 esta apelación venga a designar otra de las producciones más emblemáticas de TVE –, apareció el 31 de diciembre de 1957, sin contar con redacción alguna, ni más objetivo que el dar a conocer por anticipado, al puñado de telespectadores de entonces, el horario y el intitulado (que no el contenido) de los programas emitidos durante las cuatro horas de programación diaria – ocho

los domingos –, que ofrecía por aquellos años la televisión pública. Sin embargo, un año más tarde, el « pliego de cordel » inicial, contaba ya con 24 páginas, un responsable de la publicación, en la persona de Jesús Frago, y todo un elenco de jóvenes articulistas, entre los cuales empezaron a destacar: César González Ruano, Manuel Alcántara, Salvador Pérez Valiente, José Nieto, Ramón Nieto, Daniel Sueiro, Dámaso Santos, L. Basauri, Francisco Javier Martín Abril, Juan Emilio Aragonés, Carlos Muñiz y más esporádicamente, Rafael Ramos Losada, Jaime de Armiñán, Luis de Sosa y Evaristo Acevedo. Su salida concomitante a quiosco tuvo sin duda más que ver con el incremento de costes de envío acarreado por su nueva paginación, que con el proclamado aumento « sustancial » de telespectadores de un medio que seguía estando – tanto económica como geográficamente – fuera del alcance de la inmensa mayoría de los españoles.

Tras esta etapa pionera que se prolongó hasta su cambio de nombre, *Teleradio* no cesaría ya de afianzar su posición mediática y de enriquecer sus contenidos. En 1961, alcanza, según las declaraciones de su propio administrador, Manuel Zavala, los 50 000 suscriptores. Cifra que permite tener una idea mucho más veraz de la penetración real del nuevo medio en la sociedad española, cinco años después de su inauguración, que los datos adelantados por el propio departamento de estadística de RTVE y según los cuales, el parque de receptores en servicio sobrepasaba ya, en 1958, las 10 000 unidades. Así como el triunfalismo de quienes también estaban encargados de los aspectos comerciales de la pequeña pantalla encuentra su explicación en el « abusivo » aumento de las tarifas publicitarias que intervendrá un año más tarde (Palacio, 2005, 46), la verosimilitud de los datos aportados por la redacción de *Teleradio* queda avalada por la propia extensión de la red de difusión que no integra al conjunto de las principales capitales de provincia hasta 1961 y sobre todo por el incipiente interés que se manifiesta al mismo tiempo, en el resto de la prensa por la programación televisiva. A pesar de su compromiso editorial con el teatro, el cine y demás espectáculos populares, de los que publica puntualmente las carteleras, *ABC* será uno de los primeros periódicos nacionales en incluir en sus páginas (aunque fuera en las últimas), la parilla de programas de la pequeña pantalla. La primera aparecerá en su número del 24 de enero de 1961, confirmando así desde entonces, la existencia de un lectorado multitudinario y regular de este nuevo tipo de información. En este sentido, *Teleradio* ofrece incluso una riqueza insospechada.

Por un lado, representa la más completa, accesible y – hoy por hoy – única fuente de conocimiento de la oferta televisiva inicial. Ni todos los programas, sobre todo cuando se trataba de producciones propias, venían acompañados de fichas técnicas, guiones, o demás texto presentado a los diferentes intervinientes y el contenido; ni RTVE ha brillado, hasta muy recientemente, por su cultura documental y archivística. Ninguno de los diferentes fondos integrados en el apartado « documentación escrita » (accesible a través de la base de datos BASINFA) recoge – en el mejor de los casos – material interno anterior a los años 1980. No existe por lo tanto fuente alternativa, a no ser el archivo del diario *Pueblo*, cuya

custodia ejerce desde su desaparición el ente público. Pero con la importante salvedad de que el vespertino de Emilio Romero no empezó a publicar la parrilla de programas hasta bastante después de que lo hiciera *ABC*, y se limita – en la inmensa mayoría de los casos – en reproducirla sin más. Con lo que no constituye un complemento substancial de información a este respecto, aunque que duda cabe de que el poco interés que se manifiesta en sus páginas por el ente que ahora las cobija, traduce en realidad, la actitud adoptada por el régimen hacia el nuevo medio, por lo menos hasta la llegada de Manuel Fraga Iribarne al frente del ministerio de Información y Turismo.

Paradójicamente, el pasado del más potente medio audiovisual del siglo XX, es tan sólo perceptible en su totalidad a través de la palabra impresa. Lo que demuestra hasta que punto la televisión española fue concebida como mero instrumento del presente y hasta que punto las imágenes por ella difundida a una masa creciente de telespectadores, siguieron, a pesar de su representatividad de la sociedad española, careciendo de transcendencia patrimonial. A ello contribuyó sin duda, el giro amarillista que *Teleradio* emprendiera al poco de aparecer. Consagrando su primera portada a todo color a la joven y popular, Concha Velasco, el año del primer R. Madrid – Barcelona televisado, el órgano de prensa de RTVE no sólo hacía una decidida apuesta por el lectorado femenino, sino que además encajaba la incipiente prensa televisiva en el prometedor género sensacionalista, renovado por *¡Hola!*, en 1944. El rápido aumento de su volumen – que llegó a alcanzar las 32 páginas en 1960 y las 72, un año más tarde –, se debió fundamentalmente a la inclusión en sus números de artículos de información general, noticiario gráfico, reportajes sobre moda, actrices, presentadoras y famosos (españoles y extranjeros), consejos de maquillaje, actualidad cinematográfica, información sobre festivales y espectáculos, crítica musical y teatral, cartas al director, tebeos del dibujante Peñarroya, chistes ilustrados (por Beltrán, Vázquez o Mena), pasatiempos, novela por entregas, que vinieron a completar las austeras lecciones técnicas sobre televisión y la inefable publicidad. Gracias a esta transformación, *Teleradio* alcanza los 50 000 suscriptores. Éxito que el Director General de Radiodifusión y Televisión, de entonces, Roque Pro Alonso premia dotando por fin a la revista de un director. Aunque el cargo no recaerá sobre ninguno de los dos principales artífices de tal logro (Jesús Fragoso del Toro, a la sazón redactor en jefe y Manuel Zavala, administrador), sino en una personalidad – hasta entonces ajena a la publicación – Clemente Pamplona, que será sustituido al cabo de dos años por Carmelo Martínez, con quien *Teleradio* afrontará por primera vez, la aparición de competidores en el segmento periodístico sobre el que venía ejerciendo un monopolio de hecho. La salida a la palestra de *Tele-expres*, en 1964 y de *Tele/estel*, en 1966, consolidó sin embargo más el género creado por el órgano de prensa de RTVE que introducía en él, una verdadera competencia. Primero por que los magazines barceloneses tomaron en realidad como pretexto la información televisiva para publicar algún que otro artículo en catalán, evidenciando así su carácter regionalista y provocativo, incompatible con una expansión mercantil nacional. Y segundo por que, tres años más tarde, – y sin duda como consecuencia de ello – la revista

madrileña alcanzaba tiradas superiores a los 100 000 ejemplares.

En la década siguiente bajo el mando de una serie de nuevos directores, encabezada por Manuel Martín, *Teleradio*, emprende una nueva etapa caracterizada por rentabilización de su posición dominante. Los espacios dedicados a la publicidad en sus páginas se multiplican, las tarifas aplicadas a los anunciantes les siguen la zaga cuando no los preceden. La notoriedad adquirida entre los telespectadores es utilizada para influenciar sus gustos televisivos. A la crítica complaciente, se añade a partir de 1976, la instauración de premios inspirados en los *Golden Globes*, con los que el órgano oficial de la Radiodifusión y Televisión pretende legitimar una programación que muy poco debe todavía a las preferencias de los televidentes. Los premios AVI nunca llegarán a tener el prestigio, influencia y longevidad de su referente americano, tanto por falta de medios como por la pérdida de lectorado que empieza a registrar *Teleradio* a partir de entonces. Lo que hasta ahora no habían conseguido sus imitadores catalanes, lo consiguen casi enseguida los suplementos televisivos de los grandes diarios y sobre todo una publicación en formato de bolsillo – el popular *Teleprograma* – que retoman la estructura y finalidad iniciales de *Teleradio*, ofreciendo a los más de cinco millones de hogares dotados de televisión con los que cuenta entonces España, la programación semanal sin más, a precio módico.

Aunque sus tiradas sigan siendo importantes por lo menos hasta finales de los setenta, *Teleradio* inicia entonces un lento declive frente al cual nada podrán directores de la talla de Luis Ángel de la Viuda, de Miguel Ángel Gozalo o de Francisco Bermeosolo, a quien le tocó sacar adelante la revista sin el respaldo financiero de la Gerencia de Publicidad de RTVE que acabó por retirarse del magazín en diciembre de 1980, cuando *Teleradio* había alcanzado un nivel y una diversidad editoriales dignas de los mejores semanarios. En su mancheta de esos años aparecen nombres como los de Jesús Mariñas, Jesús Cavero, Summers, Jesús Mota, Félix Rodríguez de la Fuente, Julio Cebrián, Mariano Ferré, Juan Rivas y Juan Manuel Blázquez, junto al del subdirector encargado del servicio informativo, Pedro Erquicia. Disponía además de una docena de corresponsales en el extranjero que le permitía ofrecer reportajes sobre tendencias o eventos mundanos de otras latitudes, pero rara vez para establecer comparaciones con la programación de alguno de esos países o simplemente presentar programas foráneos.

A fuerza de enriquecer su diversidad y sus contenidos, en busca de la más amplia captación del lectorado femenino de clase media alta, la revista oficial de RTVE fue progresivamente abandonando el género puramente televisivo que había creado y dominaba, para adentrarse en el mercado de la prensa amarilla para el que ni estaba realmente diseñada ni disponía de los recursos necesarios. A pesar de las nefastas consecuencias que esta deriva acabó por acarrearle, que duda cabe de que aceleró la incorporación de las caras de la pequeña pantalla al panteón del huecograbado y de la imagen glaseada, democratizando el hasta entonces, muy aristocrático y cinematográfico olimpo de la fama popular. Con esta incursión, *Teleradio* establecía un nexo de unión entre el más potente medio de comunicación y la esfera de la

sociedad más envidiada y escrutada. Lazo que por su posterior relevancia constituye, con el contenido de los primeros años de programación y de producción, uno de los principales centros de interés de esta revista.

Del anuario de RTVE a los anuarios de la televisión española. De la transparencia a la profesionalización del conocimiento

En términos cuantitativos, estas publicaciones configuran la mayor y más extensa fuente de documentación escrita sobre la televisión. Contienen toda la actividad desarrollada durante un año por el ente público tanto a nivel de la producción propia y ajena, como al de programas emitidos (incluyendo en ambos casos los de los trece centros regionales de TVE), de recursos, comercialización, publicaciones o estructura interna y demás servicios técnicos. El contenido como la apelación de estos compendios profesionales varían a lo largo del tiempo, reflejando y recogiendo a cada vez, los vaivenes de la historia de la pequeña pantalla.

No hay constancia de este tipo de documentación en los fondos de Prado del Rey, ni en los de la Biblioteca Nacional, antes de 1966. Fecha en la que, bajo el título de *Noticias de la Televisión*, TVE edita el que puede ser considerado como el número 0 de estos anuarios. Aunque el primero en llevar este título no aparecerá antes de tres años y tras un lapso de tiempo durante el cual no se publicó ninguno. Con lo que la edición de 1966 parece corresponder más a un acto conmemorativo en el décimo aniversario de la inauguración de la televisión en España que al lanzamiento de una política de apertura informativa y de acercamiento al usuario. El cambio de concepción fomentado en este sentido por la nueva Ley de Prensa e Imprenta, era demasiado reciente y no daba para tanta liberalidad y transparencia. Prueba de ello es que Rafael Ansón se jacta en el prólogo a la edición de 1976 de que :

[p]or primera vez tiene el lector en sus manos un libro en el que hemos intentado desentrañar todo lo que ha sido, a lo largo de un año, Radiotelevisión Española. Un libro-anuario, nuevo en nuestro país, pero muy usual en otras televisiones del mundo (RTVE, 1976, 6).

El desconocimiento del primer Director General de RTVE de la Transición a este respecto, tanto si es real como fingido, es ampliamente revelador. En el primer caso, de las carencias de la comunicación y de la falta de conocimiento internos que serán una constante y una de las principales causas del despilfarro presupuestario del ente público, en el segundo, de la nueva imagen que el ex-Director del Instituto de Opinión Pública busca dar al todavía percibido como brazo audiovisual de la propaganda franquista, para lo cual es necesario desmarcarse del pasado, aunque sólo sea en apariencia. De ahí, la voluntad proclamada en estas páginas iniciales de « abrir a todos los españoles nuestras puertas, dej[ando] de par en par las ventanas para que cualquiera que entre pueda curiosear, fiscalizar, criticar y saber ». Dejando

claramente entrever que con ello se iniciaba una nueva etapa, basada en valores totalmente opuestos a los hasta entonces en vigor. Los anuarios entraron así a formar parte del dispositivo ideado para « vender la democracia » a los españoles, como *Teleradio* había servido en la década anterior para « vender » la televisión a una sociedad ávida de consumo y de progreso, pero escasa de recursos.

Contrariamente a lo anunciado por Rafael Ansón, en este como en tantos otros ámbitos no hubo ruptura, sino perfeccionamiento y potenciación. Son muy pocos los años en los que, a partir de entonces, se dejó de sacar estos informes. Sólo consta la ausencia, en los diferentes fondos citados, de los correspondientes a 1977, 1981, 1982, 1988, 1996 y 1998. Sin que se pueda definir claramente la causa : falta real de edición o extravío posterior. Ya que si la publicación era ya, a esas alturas regular, los servicios encargados de realizarla y las tiradas previstas variaron a menudo. Hasta 1983, la edición corre a cargo de la propia televisión – como lo había sido inicialmente –, antes de que el Ministerio de Información y Turismo recuperara tal función en los últimos años del franquismo. A partir de esa fecha, figura como editor la Dirección de Recursos, Comercialización y Publicaciones del Ente Público RTVE, y pasa a ser un documento de tipo mercantil. En 1985, se denominará incluso *Dossier Informativo sobre las Actividades de RTVE* y se compondrá de dos volúmenes: uno puramente contable y otro meramente recopilatorio de la oferta televisiva. Ambos impresos en ciclostyl, sin floritura ni presentación algunas, destinados a una evidente y exclusiva divulgación interna. Sin embargo, 1989 contará con unas *Memorias*, editadas por la Dirección de Relaciones Exteriores del Ente Público de RTVE y con un voluminoso *Anuario*, dirigido por última vez por Luis Rubio Gil, tras estar cinco años a su frente. Para entonces, la banalización de su publicación había conducido a que los directores generales de RTVE ya no se implicaran en su redacción, ni firmaran sus prólogos o presentaciones. El último en hacerlo fue Fernando Arias-Salgado. Tarea que al pasar a sus subordinados, Jefes del Servicio de Publicaciones o Directores del anuario en sí, restaba valor, sobre todo propagandístico, a la publicación pero normalizaba su existencia, convirtiéndola en ese compendio de información necesaria para que el usuario-contribuyente o sus representantes pudiesen ejercer plenamente su derecho a « saber y criticar » e incluso controlar, siempre y cuando llegase hasta ellos. Los principales incidentes de divulgación tienden a coincidir con los periodos de fuerte contestación política del mandatario en funciones (al final de la gestión de Pilar Miró o de la de Jordi García Candau).

Lo que el « ansia de transparencia » de unos y de otros no había realmente conseguido, lo obtuvo la aparición brutal de una competencia múltiple y potente. A partir de 1990 y a pesar de que la publicación de estos anuarios no era todavía responsabilidad de un departamento en concreto (pasará de la Dirección de Prensa de Informativos a la de la Comunicación), aparecen religiosamente todos los años, bajo el invariable título de *Memorias de RTVE*. Entre los varios motivos que pueden explicar este repentino cambio, cabe destacar el impacto que sobre el Ente Público tuvo la aparición de las televisiones autonómicas, seguida de la de las

cadena privadas, al poco tiempo. La inesperada llegada de las primeras, a partir de 1983, jugó en este caso, un papel mucho más simbólico, al poner fin a su ancestral monopolio que constituyó una seria amenaza, por lo menos hasta la creación de la Federación de los Organismos de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA) en 1989. Con este organismo, las nuevas televisiones se dotaban de una institución capaz de pesar lo suficiente en el sistema televisivo español para que el informar sobre televisión en nuestro país, no se pudiese seguir reduciendo a presentar las actividades de la televisión estatal.

La introducción de las cadenas privadas tuvo consecuencias muy diferentes. Al tener un ámbito de difusión nacional y una función generalista, entraban directamente en competencia con TVE. Contaban además con los medios suficientes para desbancar a la televisión « de siempre » de sus feudos más importantes – recuérdese los estragos de audiencia que sufriera esta última por culpa de las « guerras del fútbol » entre Canal + y Antena 3, durante esta década –. Por segunda vez en su historia Televisión Española se encontraba en la tesitura de « venderse » a su público natural para subsistir. De ahí que la confección y edición de su compendio de actividades pasase a ser responsabilidad de la Dirección de la Comunicación y se pusiese a su frente una especialista del tema, Teresa Fernández Tadeo en substitución de la periodista Esther López de Portela.

Sin embargo, los rápidos desarrollo y multiplicación de estas nuevas cadenas, dejaron patente a mediados de los noventa que, por muy variada y divulgada que fuera la actividad de TVE, ya no reflejaba más que parcialmente la realidad televisiva española. A partir de 1996, tras una última *Memoria* exclusivamente dedicada a RTVE, confiada a Julia Donis y Cerezo y a Carlos Suárez González, estos compendios vuelven a retomar su antigua denominación de *Anuarios* aunque ahora lo sean de *la Televisión Española* en toda su diversidad. En ellos, TVE ya no es más que una componente – ciertamente la más importante –, pero sobre todo, ha dejado de ser la responsable de edición, en favor del Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual (GECA). Esta entidad independiente de carácter privado, dirigida desde sus comienzos por José Huertas Le Douarec, empezará definiéndose como « Consejo de Gestores », antes de derivar en Consultoría y grupo de Investigación en temas televisuales españoles y latinoamericanos.

Con este cambio, la información, el conocimiento sobre el más potente de los medios de comunicación de nuestro país, parece por fin zafarse de la tutela gubernativa, para convertirse en producto derivado de la industria televisiva. Una posición no sólo más acorde con la evolución actual del audiovisual español, sino que profesionaliza, por primera vez en España, el entendimiento de la televisión. El hecho de que nunca hayan sido tan prolíficos los estudios y ensayos que se le dedican, basta para medir la relevancia adquirida por unas fuentes literarias cuya confección y explotación han convertido también, al saber televisivo en negocio.

Durante años, se antepuso en el trato de los archivos televisivos, « el valor de reutilización de los documentos » a su « valor histórico o patrimonial », con la complicidad de la ley –

cuando no – con su beneplácito. El resultado es de sobra conocido. Pero contrariamente, al caso del cine en donde, frente a semejante desvalimiento, se ha producido una verdadera vorágine investigadora que esta dando frutos insospechados y avances científicos de gran resonancia, como el hallazgo del rollo que viene a desbancar *El cantante de jazz* como primera película sonora de la historia¹⁰ –, en televisión todavía lo perdido o dado por tal, sigue teniendo el mismo aprecio que cuando se destruyó o extravió. La persistencia de este menosprecio por la imagen televisiva no deja de sorprender, tras más de cincuenta años de plebiscito popular.

Achacar esta perpetua desconsideración al carácter masivo del medio y de su producción, es olvidar que el cine también lo fue – incluso más que la pequeña pantalla en sus inicios – y lo sigue siendo. ¿ Se debe entonces a su pasado franquista ? El cine estuvo sometido al yugo dictatorial durante el doble de tiempo que la televisión, y más estrechamente si se tiene en cuenta la particular relación del Caudillo con el séptimo Arte. A medio camino entre ambos, incluso el NO-DO, a pesar de ser (o justamente por ser), una verdadera crónica audiovisual y propagandística del régimen, ha sido objeto de mucha mayor atención por parte de los investigadores, tanto de dentro como de fuera, que su sucesor mediático. La subordinación al poder político en general tampoco parece constituir un argumento convincente a este respecto. Tanto la grande como la pequeña pantalla siguieron sirviendo, de una forma o de otra, los intereses de los gobernantes – cualesquiera que fuesen – tras la dictadura, sin que ello haya disminuido el interés científico por la filmografía de esa época. Aunque convenga precisar que la relación entre este cine y el nuevo poder político no haya sido tampoco el plato fuerte de estos estudios. Quizás porque al haber sido el tema principal en la etapa anterior, se considere irrelevante en democracia. Por lo que se conoce poco el impacto del nuevo cine de la Transición sobre el comportamiento político de una sociedad todavía muy adicta a las salas oscuras. Mientras que se han vertido chorros de tinta sobre la manipulación televisiva de la opinión pública. Y que duda cabe de que lo fue – de forma descarada inclusive – lo que debería ser razón suficiente, como en el caso del noticiario franquista, para salvaguardar debidamente todas aquellas imágenes, digitándolas por sí mismas y no sólo a través de los documentales o montajes posteriores a los que dieron lugar y que les restan valor testimonial.

Tal y como está siendo llevada a cabo, la digitalización de los fondos de TVE y de la mayoría del resto de las televisiones, es decir dando la prioridad a la demanda de la audiencia (« Tu opinión cuenta. Dinos qué es lo que más te gustaría ver... », reza al pié de la página *archivo* de la web de rtve), al menor costo posible (principal criterio de selección empleado a la hora de decidir que documentos se catalogan y cuales no), se corre el riesgo de obtener un resultado parecido – si no peor – que al que se ha llegado por culpa de la aplicación del principio de « reutilización de los documentos » en los años sesenta y setenta. Los

¹⁰ Se ha encontrado recientemente (noviembre 2010), en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, una cinta de once minutos rodada por Lee DeForest en 1923, que contiene una secuencia sonora protagonizada por la entonces adolescente Concha Piquer.

documentos conservado-accesibles serán, tanto o más, el reflejo de lo considerado como importante o « más pedido » y barato en el momento de su digitalización, como del pasado mostrado. Con lo que se consigue distorsionar la historia cuando no falsificarla, sin ni siquiera quizás proponérselo. En la serie de documentos audiovisuales retenidos por su relevancia en el apartado *Noticias en el Archivo de RTVE* « on-line », aparecen – cuando se escriben estas líneas –, *las visitas papales a nuestro país* (entre los primeros además), pero ni rastro de la victoria electoral del PSOE en 1982 o más trascendente todavía, de la instauración del nuevo Estado de las autonomías.

Por mucho que la tecnología lo revele y lo acentúe, no se trata de un problema nuevo (es incluso inherente a la propia conservación patrimonial) que ya ha recibido una solución eficaz: la obligatoriedad del depósito legal. Mientras siga sin aplicarse a la imagen televisiva, es poco probable que se vea en ella algo más que un mero producto de usar y tirar, y sobre todo que dé – por mucha nitidez pixelada que tenga –, fiel reflejo de lo pasado y presente a las generaciones futuras.