

LAS MUJERES DIRECTIVAS DETRÁS DE LA CÁMARA EN LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN EN ESPAÑA

Del nacimiento de la TV a la primera directora general de RTVE

Autora: María Gallego Reguera
 Tutora: Asunción Bernárdez Rodal
 Máster en Estudios Feministas
 Instituto de Investigaciones Feministas
 Universidad Complutense
 Curso académico 2010/2011

ÍNDICE

CAPÍTULO	1.	INTRODUCCIÓN
.....	2
CAPÍTULO	2. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	
.....	3
	2.1	Hipótesis
.....	3
	2.2	Objetivos
.....	3
	2.3	Metodología
.....	4
	2.4	Corpus del análisis
.....	5
	2.5	Bibliografía
.....	5
CAPÍTULO	3. EL EMPODERAMIENTO DE LAS MUJERES PROFESIONALES DETRÁS DE LAS CÁMARAS DE TELEVISIÓN	
.....	7
	3.1	CONTEXTO GENERAL
.....	7
	3.1.1	Contexto histórico y político
.....	7
	3.1.2	Contexto mediático
.....	9
	3.1.3	Contexto económico

.....			10		
	3.1.4	Televisión		y	poder
.....			11		
	3.1.5	Televisión		y	mujer
.....			12		
	3.2 LA HISTORIA DE CUATRO MUJERES CON CARGOS DIRECTIVOS EN				
TV.....			15		
	3.2.1	Blanca			Álvarez
.....			15		
	3.2.2	Lolo			Rico
.....			20		
	3.2.3	Josefina			Molina
.....			27		
	3.2.4	Pilar			Miró
.....			35		
CAPÍTULO					
4. CONCLUSIONES.....					
... 51					
CAPÍTULO					
	5.	BIBLIOGRAFÍA		Y	BIBLIOWEB
.....			54		

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

En este trabajo se estudiará la trayectoria profesional de cuatro mujeres que lograron alcanzar puestos de poder en la historia de la televisión en España, desde sus inicios hasta el nombramiento de la primera directora general de RTVE. Ellas son Blanca Álvarez, mujer pionera en la jefatura de televisión; Lolo Rico, creadora y directora de uno de los programas más innovadores de la televisión (*La bola de cristal*); Josefina Molina, la primera mujer titulada en Dirección de Cine; y Pilar Miró, la primera directora general de RTVE.

A través del análisis del discurso de sus testimonios, que se recopilan fundamentalmente en sus biografías y autobiografías, se pretende reconstruir una parte de la historia oculta o invisibilizada sobre su aportación profesional a la historia de la televisión.

Tras la observación de las correspondientes trayectorias profesionales de estas cuatro mujeres, se analizarán los procesos de empoderamiento que ellas mismas protagonizaron, al igual que las dificultades que encontraron a la hora de ejercer su profesión en un mundo profundamente patriarcal.

CAPÍTULO 2: ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

2.1 HIPÓTESIS

Partiendo de la generalizada ocultación e invisibilización de las mujeres en su aportación a la Historia de la Humanidad, en este trabajo se analiza cómo estos mismos procesos se repiten en la representación y el reconocimiento de la participación significativa de las mujeres a lo largo de la historia y de la evolución de uno de los medios de comunicación más importantes, la televisión.

Desde los inicios de la televisión, en la década de los 50, las mujeres han estado presentes en la construcción de este medio de comunicación y han realizado sus valiosas aportaciones a la historia del mismo. Este trabajo ha sido invisibilizado, encasillado en géneros menores, ocultado por diversos intereses o nublado por escándalos.

2.2 OBJETIVOS

Como principal objetivo se plantea la necesidad de observar y analizar la participación y la evolución del empoderamiento de las mujeres en la historia de la televisión en España. Para ello, es fundamental realizar en primer lugar una selección de aquellas profesionales que hayan alcanzado puestos de poder dentro de la televisión durante el periodo analizado.

En la misión de lograr este objetivo, es importante estudiar la diversa bibliografía sobre la historia de la televisión en España, para comprobar cuántas, quiénes y cómo son reseñadas.

Comprobar la aportación de estas mujeres en la historia de la televisión significa también reconstruir sus currículos y observar qué tipo de trabajos realizaron. Consultar las noticias publicadas al respecto en los medios de comunicación es importante para la comprobación de datos y fechas sobre sus trabajos.

Para comprender los procesos de empoderamiento femenino, conocer las barreras familiares y sociales que tuvieron que derribar en este camino, y entender cómo afrontaron sus retos como directivas, es imprescindible consultar y estudiar las biografías y autobiografías de las principales mujeres que ocuparon puestos directivos en televisión durante la época analizada.

2.3 METODOLOGÍA

La investigación de este trabajo sobre la historia del empoderamiento femenino en la televisión en España, está basada fundamentalmente en los métodos cualitativos de la observación, lectura y análisis del discurso textual.

Para centrar este estudio se ha seleccionado a cuatro mujeres que han realizado una significativa aportación en la creación o en la gestión de la propia televisión en el periodo analizado. Ellas son: Blanca Álvarez, Lolo Rico, Josefina Molina y Pilar Miró.

A lo largo de este estudio, se abordan temas fundamentales como son: los estudios cursados por las mujeres para acceder al mundo de la televisión, su entorno sociológico, los proyectos y programas en los que participaron a lo largo de su trayectoria profesional, así como sus propios testimonios, recogidos en la bibliografía de referencia.

2. 4 CORPUS DEL ANÁLISIS

Se analizarán principalmente sus biografías, autobiografías y textos que recojan las propias citas de las mujeres seleccionadas para el estudio. Se consultarán las obras de referencia en la bibliografía sobre la historia de la televisión en España. Además, esta información se complementará con la consulta de artículos en prensa y en revistas especializadas en el sector como la que edita la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión.

2.5 BIBLIOGRAFÍA

Existe una variada, aunque no extensa, bibliografía sobre la historia de la televisión en España, en la que destacan como referencia las obras publicadas por Lorenzo Díaz. El resto de la bibliografía consultada para este trabajo resulta inevitablemente politizada y, en la mayoría de los casos, se podría considerar bastante sesgada. Por ejemplo, en el libro de Manuel Palacio, publicado por Gedisa y titulado *Historia de la Televisión en España* se cita someramente a las protagonistas de este estudio, al nombrar alguno de sus programas realizados para televisión. Pero en el caso de Blanca Álvarez, ni siquiera aparece el índice onomástico, no existe en su historia.

En otros casos bibliográficos, como es la obra de Ramón Tijeras, *Las guerras del Pirulí*, se puede comprobar la ocultación de la labor profesional de Pilar Miró a favor de la exaltación de la polémica que protagonizó, ya que titula el apartado que le corresponde a Pilar Miró en la historia de la televisión como “El escándalo Miró” (2005:81), centrando la historia en el proceso judicial, que vivió por la compra de ropa con dinero público. Mientras, y en contraposición, el capítulo que corresponde a su antecesor se denomina “Calviño al poder” (2005:70). Estos son algunos ejemplos de la representación de las mujeres estudiadas en este trabajo.

Debido a este tratamiento de la historia escrita sobre televisión, con libros enfocados más a tratar diversas cuestiones políticas, tecnológicas o periodísticas de la televisión, que a las aportaciones de sus profesionales, se ha optado por analizar en profundidad las propias biografías y autobiografías de las protagonistas de este estudio, así como los documentos que citan sus propias palabras, para poder obtener información oculta o invisibilizada en otro tipo de publicaciones más genéricas, limitadas, politizadas o simplemente sesgadas.

Esta bibliografía está apoyada por algunos artículos publicados en prensa y revistas que han aportado luz sobre algunas fechas, nombres de programas o datos concretos, que se relatan a lo largo del análisis.

CAPÍTULO 3. EL EMPODERAMIENTO DE LAS MUJERES PROFESIONALES DETRÁS DE LAS CÁMARAS DE TELEVISIÓN EN LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN EN ESPAÑA

(DESDE SUS INICIOS HASTA LA PRIMERA DIRECTORA GENERAL DE RTVE)

3.1. CONTEXTO GENERAL

3.1.1 Contexto histórico y político

La televisión se pone en marcha en España en octubre de 1956, desde los estudios ubicados en el Paseo de la Habana, en Madrid. Desde sus inicios el dominio de la televisión ha sido un objetivo principal para aquellos que desean mantenerse en el poder. Es más, la vinculación entre la televisión pública y poder político es una constante en su historia. No sólo por los directivos de RTVE que después han ocupado altos cargos políticos (Adolfo Suárez o Juan José Rosón), también por las constantes presiones a las que se han visto sometidos los directivos, primero en forma de censura explícita y después, tras la caída de la dictadura, en censura implícita.

La muerte del dictador Franco, en noviembre de 1975, supuso la apertura política del país, que alcanzaría su esplendor con la aprobación Constitución en 1978. Pero la muerte del dictador no significó la supresión definitiva de la censura en la televisión pública, que seguiría defendiendo los intereses del poder político predominante. Es importante reseñar aquí el papel que jugó la televisión pública durante el periodo de transición política en España. A través de este medio de comunicación se dieron a conocer las nuevas alternativas políticas a la sociedad y la televisión jugó como un elemento cohesionador a favor de la democracia, por ejemplo, con la emisión del mensaje del Rey tras el intento de golpe de Estado en 1981.

Después, durante el gobierno socialista, la televisión también fue objetivo prioritario de control para el poder. “Las peculiares circunstancias en que gobernó durante catorce largos años facilitaron enormemente que el PSOE instrumentalizara la televisión hasta límites realmente inconcebibles para cualquier mentalidad democrática” (Fernández y Santana, 2000:285). Ejemplo claro fue la campaña a favor de la OTAN que realizó Felipe González y para la que pidió ayuda en cuestiones de imagen a la cineasta Pilar Miró. También a Lolo Rico le llegaron mensajes para que no se posicionara en contra a través de su juvenil programa, pero con una gran repercusión social, *La bola de cristal*.

La apertura política también supuso un gran avance para la situación de la mujer, que había sufrido un gran retroceso durante la dictadura franquista. Las mujeres empezaron a alcanzar mayores cuotas de libertad y también de poder, pero el cambio (por el que hoy se sigue todavía luchando) fue costoso y lento:

“España comenzó a cambiar. Y con el país, las mujeres, que tímidamente se rebelaban contra sus madres y lo establecido, y empezaban a asistir a las universidades y a trabajar fuera de casa. El cambio no se produjo de la noche a la mañana. Fue muy lento, y las reticencias a que la mujer trabajara tardarían en borrarse. Todavía hoy quedan vestigios

de esa época, como empresarios que tuercen el morro a la hora de contratar a una mujer: se queda embarazada, hay que pagar una baja, reducción del horario laboral, etc.” (García-Albi, 200: 79)

3.1.2 Contexto mediático

La etapa analizada en este trabajo corresponde a la historia de la televisión desde sus inicios en 1956 hasta principios de los años 90, cuando la televisión pública se preparaba para la inminente llegada de las privadas y su consecuente competencia. Durante este periodo de la historia de este medio de comunicación, la característica principal es el monopolio del ente público, cuya producción se centra desde sus raíces en Madrid (primero desde los precarios estudios del Paseo de la Habana y a partir de 1964, desde los actuales, ubicados en Prado del Rey), y más tarde en la sede de RTVE en Barcelona, instalada en los Estudios Miramar.

Durante este periodo, la televisión vivió grandes hitos tecnológicos, que supusieron pequeñas revoluciones dentro del propio medio y grandes cambios en las formas de producción de sus profesionales, como fueron el paso del blanco y negro al color o la introducción del vídeo.

La televisión pública en España se diseñó con un modelo de doble financiación, recibiendo así subvención de los fondos públicos y de la comercialización de la publicidad. Gracias a esta bonanza financiera crecieron las delegaciones territoriales y las cadenas autonómicas como ETB (País Vasco) y TV3 (Cataluña) en la década de los 80. Más tarde, la década de los noventa se va a caracterizar por la competencia de las televisiones privadas en España.

3.1.3 Contexto económico

La televisión nace de una forma precaria y experimental el 28 de octubre de 1956. A partir de ese momento la industria comienza a fabricar y distribuir televisores por el país. Primero se concentran en los teleclubes, en los despachos de los más altos cargos públicos y en los hogares con mayores posibilidades económicas. Poco a poco, la televisión se convierte en un medio popular y cuando finaliza el periodo de este estudio, a principios de la década de los 90, ya se encuentra al alcance de la mayoría de la sociedad.

En 1964 se inauguraron los estudios de Prado del Rey respondiendo un Plan Nacional de Televisión (1964-1967). Al cambio tecnológico hay que sumar una nueva Ley de Prensa e Imprenta (1966) conocida como “Ley Fraga”, que eliminaba formalmente la censura previa en un intento de apertura informativa. Y también llegó en este periodo un estatuto para la publicidad, fundamental para la economía de la televisión. La prosperidad de esta etapa se hace patente en RTVE con la puesta en marcha en 1966 de la segunda cadena pública, denominada entonces UHF. TVE se consolida como medio de comunicación referencia en la sociedad española (Bustamante, 2006: 37). La

televisión se convierte así en el medio de comunicación más popular y en la industria cultural con más inversión y presupuesto.

3.1.4 La televisión y el poder

La televisión como medio tiene un gran protagonismo en la sociedad de la información, ya que desde sus inicios es un elemento imprescindible para el juego del poder. Manuel Castells define así el poder (2009: 547): “Es multidimensional y se construye en torno a redes programadas en cada ámbito de la actividad humana según los intereses y valores de los actores empoderados. Pero todas las redes de poder lo ejercen influyendo en la mente humana principalmente (pero no sólo) a través de las redes multimedia de comunicación de masas. Por ello, las redes de comunicación son las redes fundamentales para la construcción del poder en la sociedad”.

La televisión se convirtió en la industria cultural líder tanto por su impacto social. Es más, algunos autores como Bustamante (1999: 25) aseguran que es “la única industria cultural en sentido estricto”, ya que abarca todos los procesos de producción desde la creación hasta la distribución.

La televisión, como medio de comunicación social de masas, es fundamental en la construcción del poder y el contrapoder político. Por eso, tal y como explica Castells, los políticos necesitan acceder a las comunicaciones para establecer sus relaciones de poder frente a la sociedad.

3.1.5 Televisión y mujer

La televisión ha utilizado la imagen de la mujer como objeto de reclamo desde el principio de sus emisiones. Como medio de comunicación social ha contribuido a perpetuar los roles y estereotipos patriarcales que han oprimido a la población femenina.

“Vivimos en un mundo de comunicación, en un mundo en que lo que somos para los otros y lo que los otros son para nosotros está construido en el espacio de la comunicación, sobre todo en la comunicación de masas, o sea televisión, radio, cine, prensa escrita y revistas especializadas. Y como el negocio de la comunicación depende en gran medida de la publicidad, las imágenes que ésta proyecta sobre la mujer son a la vez expresión de los estereotipos de la condición femenina y factores definitorios de lo que es la mujer o lo que debería ser. La imagen de la mujer vende, y a la mujer se le venden imágenes. Y en muchas ocasiones dichas imágenes son denigrantes y ofensivas para las mujeres, propagando el sexismo y anclando a la mujer en su papel tradicional de objeto sexual o de ama de casa colada por su colada” (Castells, 2007: 36-37)

Convertir a las mujeres en objetos forma parte de una táctica para mantenerlas alejadas de la esfera pública y dificultar así su integración plena en la ciudadanía. Los medios de comunicación participan activamente en esta discriminación representando a las mujeres políticas en relación a su vida personal, cuando esto no se da en los hombres políticos. Es común que los medios planteen cuestiones sobre su maternidad, la conciliación o el traje que llevan puesto las mujeres. Tratamiento que es siempre anecdótico en el caso masculino.

“Los medios de comunicación se han convertido en la gran barrera que impide el cambio real entre hombres y mujeres en las sociedades democráticas. Paradójicamente, los medios, siempre en busca de la noticia y atentos a ser los primeros en detectar y contar los cambios y novedades que se producen en la sociedad, se han erigido en los guardianes del patriarcado. En la comunicación social se conjugan lenguaje, participación, visibilidad, poder y dinero. Un cóctel demasiado explosivo al que sólo le faltaba la guinda de la globalización. Con la expansión y la unificación de la información gracias a las nuevas tecnologías, la famosa aldea global que pronosticara McLuhan a finales de los años sesenta es una realidad, pero una realidad masculina” (Varela, 2005:302).

Por otro lado, las pocas mujeres que intentaron introducirse en el mundo que maneja los hilos de poder de la televisión se encontraron también con los obstáculos de la sociedad patriarcal y machista. La televisión desde sus inicios ha estado dirigida y realizada fundamentalmente por hombres.

La situación laboral de la mujer en los inicios de la televisión en España era bastante precaria ya que durante los primeros años de su historia “la exigencia de la autorización marital para el ejercicio de los derechos laborales se mantenía vigente, siendo necesario esperar hasta la ley de relaciones laborales de 1976” (Folguera, 1997: 543).

“La incorporación de la mujer a la televisión fue lenta, pero imparable. Desde el principio hubo rostros femeninos, pero eran presentadoras como Laura Valenzuela, que se convirtió en una estrella mediática. Las periodistas tardaron más en llegar a la redacción de informativos. Una de las primeras fue Blanca Álvarez, que presentó varios espacios y en 1970 se hace cargo de los programas infantiles. En la redacción de informativos, la primera mujer que trabajó fue Elena Martí” (García-Albi, 2007, pág. 141).

Así se rompió la barrera de la redacción de informativos. En la actualidad las redacciones, donde se realiza el trabajo “raso” del periodismo, están repletas de mujeres. Sin embargo, esto no se refleja de igual modo en los Consejos de Administración, donde sigue predominando el poder masculino. Es más, la devaluación de la televisión como medio trae consigo la feminización de sus trabajos. Así explica este complejo proceso industrial el sociólogo Manuel Castells:

“La división laboral en la nueva organización del trabajo es genérica, pero se trata de un proceso dinámico en el que las mujeres están revirtiendo las tendencias estructurales dominantes e induciendo a que las empresas sitúen a los hombres dentro de las mismas pautas de flexibilidad, inseguridad laboral, reducción de empleo y deslocalización que solían ser destino de las mujeres. Las trabajadoras no están ascendiendo al nivel de sus compañeros, sino que la mayor parte de éstos han sido descendidos al nivel de aquéllas, mientras que las mujeres profesionales han alcanzado un mayor nivel de conectividad en lo que solían ser las antiguas redes masculinas” (2009: 59).

Si tal como dice Castells (2009: 541), “el poder es la capacidad relacional para imponer la voluntad y los valores de unos actores sociales sobre los demás”, es interesante estudiar la capacidad, estructura, dimensión, y evolución de red de las mujeres en los medios de comunicación. A continuación se analizan algunos de estos aspectos en el caso español de la televisión.

3. 2 LA HISTORIA DE CUATRO MUJERES CON CARGOS DIRECTIVOS EN TV

Para el análisis del empoderamiento de las mujeres en el medio televisivo se han seleccionado cuatro perfiles profesionales por su relevancia y aportación a la historia de la televisión. Ellas son dos periodistas, Blanca Álvarez y Loco Rico, y dos cineastas, Josefina Molina y Pilar Miró.

3.2.1. BLANCA ÁLVAREZ. Madrid, 1931-2000.



Blanca Álvarez en TVE. Fuente: Archivo personal Ana Martínez Álvarez, su hija.

Blanca Álvarez fue una mujer pionera en la historia de la televisión en España y una de las primeras “jefas” de departamento. Llegó a televisión el 2 de febrero de 1957 y fue una de las primeras caras televisivas junto a Jesús Álvarez, Laura Valenzuela, Paco Valladares, María Jesús Valero y David Cubedo. Ella fue una periodista que pasó de ser presentadora estrella a programadora, directiva y productora ejecutiva de programas en TVE.

Aprendió a leer a los tres años y siguió la profesión de su padre, que también era

periodista, aunque especializado en temas taurinos. “Durante su juventud asistió con su padre a numerosas tertulias en las que participaban periodistas, actores, toreros,... lo que incrementó su vocación y la llevó a matricularse en la Escuela de Periodismo, por la que se diplomó en 1958” (El País, 2000). Dio sus primeros pasos en la profesión entre 1950 y 1955 en revistas juveniles como *Umbral*, *Alba*, *Tin Tan* y *Volad*. Después pasó a colaborar en periódicos como *Madrid* o *Pueblo*.

Blanca Álvarez fue uno de los primeros fichajes de TVE en Paseo de la Habana, donde ingresó en 1957 como presentadora de todo tipo de espacios de variedades, para los que se escribía sus propios textos.

“En la Escuela de Periodismo, en un seminario que sobre televisión se hizo un día, Clemente Pamplona y José Ramón Alonso al finalizar el debate sugirieron a los chicos y chicas que estábamos allí que en el paseo de La Habana habría pruebas para captar a locutores y locutoras. Y así fue como me acerqué a trabajar en este medio. Antes le pregunté a mi novio si le parecía bien, porque en aquellos años le pedía permiso” (Díaz, 1994: 158).

Presentaba programas sin guión previo, improvisaba cuñas publicitarias y llenaba tiempos muertos (Díaz, 1994: 151). Se convirtió en una estrella de la televisión, pero no ganaba mucho dinero. Ella misma lo contaba: “Trabajaba como una negra, como una proletaria más, vivía en el barrio de San Blas, en aquellas casas que hizo Franco y que salían en el NO-DO. Una estrella de la TV y vivía en San Blas y ganaba 2.500 pesetas al mes” (Díaz, 1994: 153). Destacó en su labor y pronto comenzó a tener otras responsabilidades en la cadena pública como jefa de la Secretaría Técnica de Programas. También colaboró en la redacción de la revista *Tele Radio* durante el periodo comprendido entre 1958 y 1965.

“Sí, fui una de las primeras jefas de aquellos años. Enseguida pregunté qué era eso de la Secretaría de Programas y encontré a dos excelentes jefes de Programas, que eran José Luis Colina y Enrique de las Casas. Era un trabajo, el mío, engorroso, lleno de problemas, y estoy hasta el año 1968 en que llega Adolfo Suárez como jefe de Programas y Juan José Rosón como secretario de Televisión” (Díaz, 1994: 153).

La llegada de Adolfo Suárez supuso un cambio en la carrera de Blanca Álvarez, con quien trabajó durante unos años “codo con codo”. Así lo recordaba:

“Era un hombre muy inestable y creo que la televisión era para él un escalón, un trampolín. Juan José Rosón tuvo que hacerse cargo de lo que correspondía a Suárez y trabajaba como una mula. (...) Adolfo Suárez era encantador, me lo he pasado muy bien con él y muchas veces tuve que echarle el freno para que no hiciera tonterías desde el punto de vista de la televisión. Cuando muere mi marido en 1968, Adolfo Suárez me echa una mano, porque me quedo con siete hijos, y Pepe Casas me hace una oferta que era presentar un programa que yo dirigía también, que era *Consulte a su médico*. Y sigo llevando la Secretaría Técnica de Programas” (Díaz, 1994: 155).

Además de dirigir y presentar el programa *Consulte a su médico*, dedicado a temas de salud, hogar y economía, con entrevistas especializadas, se encargó también de dirigir el programa económico *Nivel de vida*. Pero Blanca tenía que compatibilizar su trabajo en la televisión con la maternidad de siete hijos y esto condicionaba su permanencia en

pantalla: “Cada vez que iba a tener un niño me retiraban de la pantalla. Y entonces Fernández de Asís me colocó en un Departamento de Guiones y de Programación. Una especie de secretaria de programas” (Díaz, 1994: 158).

En 1970 se convierte en la directora de Programas Infantiles y Juveniles de TVE hasta 1974, aunque después retomará el cargo en la década de los ochenta. Es en 1970 cuando empieza a viajar al extranjero en busca de nuevos formatos. Realiza una interesante programación con espacios como: *Érase una vez*, *A cinco años vista*, *La Casa del Reloj* y *Los Chipirifláuticos*, entre otros. Al ascender, Blanca Álvarez empieza tener problemas por el simple hecho de ser mujer.

“Al señor Salvador Pons le molesta que una señora sea jefa de Programas y comienza a darle la tabarra a Luis Ezcurra en las reuniones de Dirección que tienen para que me destituya y Ezcurra se opone una y otra vez. Y cuando entra Adolfo Suárez, Luis Ángel de la Viuda y Salvador Pons lo hacen director de Programas y todos estos cambios me arrastran y acaban mandándome al Instituto de Radio Televisión, y aquello fue un retiro dorado me volví a encontrar con Fernández de Asís, donde leía buenos libros y sostenía conversaciones interesantes. Luego estuve en el proyecto de la televisión por cable y antes de convertirme en fósil hablé con Miguel Ángel Toledano y con Juan Tébar y Lola Salvador hicimos la serie *Las aventuras del hada Rebeca*. Y es cuando me mandan a Estados Unidos a contratar una serie que se llama *Barrio Sésamo*” (Díaz, 1994: 156).

Primero se emitió la serie original y después se realizó una adaptación que fue un éxito total. Aunque la nueva concepción de *Barrio Sésamo* le trajo a Blanca varios quebraderos de cabeza y desacuerdos con los miembros de su equipo[1]: “Estas personas no entendieron lo delicado que era hacer este programa e hicieron una especie de grupo apoyado por no sé qué oscuras razones y cuando fuimos a Nueva York me hicieron la vida imposible” (Díaz, 1994: 157).

Blanca realizó otras adaptaciones de programas como fue *3,2,1... Contacto*, un espacio para jóvenes sobre ciencia, o *Pipicalzaslargas*. Como transcribe su hija, Ana Martínez (2010: 46): “Especialmente mirábamos con lupa el tratamiento digno de los personajes femeninos, no sólo para lo que comprábamos fuera, sino también para lo que creábamos aquí”.

Según el artículo homenaje de Ana Martínez (2010) fue también decisión de Blanca contar para la programación infantil de TVE con Lolo Rico, que por aquel entonces escribía y tenía un programa para niños en Radio Nacional, para que colaborara como directora en una segunda fase del programa infantil *La cometa blanca* y, más adelante, hacerse cargo del espacio que se convertiría en *La bola de cristal*.

Blanca Álvarez tuvo también su carrera como docente, en la Escuela Oficial de Periodismo (1966-68), en el Instituto de RTVE (1972) y en la Facultad de Ciencias de la Información (1975-1977).

Se mantuvo en activo en TVE hasta los años 90, encargándose de las pruebas de balonmano y gimnasia rítmica en las Olimpiadas Barcelona'92. También llegó a formar

parte en las juntas directivas de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión y de la Asociación de la Prensa de Madrid. Falleció en el año 2000. Muchos la recuerdan por sus primeros de trabajo, cuando salía por televisión. “Casi 36 años he trabajado en esta casa y lo que menos he hecho ha sido pantalla, aunque es por esto por lo que se me conoce”, se lamentaba Blanca Álvarez (Díaz, 1994: 156).

3.2.2 LOLO RICO. Madrid, 1935.



Lolo Rico en el plató de La bola de cristal. Fuente: Imagen publicada en sus memorias (Rico, 2008: 160)

Lolo Rico fue la creadora y directora de uno de los programas más innovadores de la televisión en España: *La bola de cristal* (1984). Fue censurada y readmitida más tarde como directora del Área Infantil del ente público, cargo que también desempeñó con dificultades por desencuentros sobre calidad televisiva con la dirección general de TVE. Es una mujer que declara abierta y públicamente su condición de feminista y su ideología de izquierdas.

Inició los estudios de Bellas Artes, que no finalizó, y después se interesó por la escritura y la literatura. Finalmente se matriculó en Periodismo, carrera que se sacó estudiando por las noches mientras cuidaba a sus hijos. Y es que Lolo Rico también fue madre de familia numerosa, tuvo siete hijos, de los que al final se tuvo que encargar sola, como ella misma cuenta: “Tener tantos hijos fue un capricho, una arbitrariedad de mi marido, que tuvo siempre una vana inclinación por batir su propio récord (...) aunque no se ocupara de ellos y los cogiera en brazos sólo el día del bautizo y para hacerse la foto” (Rico, 2008: 154). Años más tarde se separó y se quedó sola con sus hijos en una situación económica precaria. Ante las dificultades familiares y económicas, Lolo Rico encontró en su pasión por la escritura su medio de vida.

Empezó colaborando en la *Revista Vallecas*, con artículos vinculados al mundo de la mujer, es decir, al hogar, la vida familiar y la educación de los hijos. También realizó sus pinitos en televisión con pequeños guiones que ella misma les proponía. Así convirtió su libro infantil *Se vende Villacañitas*, publicado por Anaya, en un programa de televisión. Después de su primer éxito televisivo, le llegó el encargo de una serie compuesta por nueve guiones. Aunque era ella quien los escribía, su marido se empeñaba en supervisar sus textos (Rico, 2008:156): “Mi marido se sentaba conmigo como un maestro con su discípulo para dictarme o escribir el mismo escenas cursis, ridículas o

falsas o aberrantes, que yo debía elogiar para no suscitar problemas, y luego camuflar, que no se enterara ni se diera cuenta de mis cambios cuando la serie se emitiera”.

Lolo venía del mundo de los cuentos, la fantasía y la escritura, pero no tenía formación audiovisual, ni cinematográfica. Así que al empezar a recibir peticiones de TVE, se convirtió en una autodidacta audiovisual. Así lo cuenta en sus memorias: “En cuento empecé a mirar la televisión como un aprendizaje, en cuanto cerré los ojos y empecé a mirar lo que quería ver en pantalla cuando saliera mi programa, entendí que me dedicaría a la imagen” (Rico, 2008: 158). Aprendió rápido y su trabajo fue bien acogido en televisión, por eso le encargaron los guiones de otro programa infantil para TVE, *La Casa del reloj*, donde también escribió la letra de muchas canciones para niños.

Lolo Rico se considera una mujer de izquierdas y feminista, y así lo dejó escrito (2008: 189): “He sido y soy feminista hasta la médula y he ejercido en la práctica como la más racional de las teóricas. No por azar ni por impulso: conscientemente”. Siempre fue una mujer combativa y luchadora por sus creencias. Con una ideología marxista, en la década de los setenta ingresó junto a muchos otros intelectuales de la época en el Partido Comunista.

A finales de esa misma década (1979), Lolo Rico se encontraba en una situación económica complicada. Tenía que sacar adelante a una familia numerosa y por eso tenía diversos trabajos. Colaboraba en Radio Nacional de España, había realizado sus pinitos como editora en Bruguera y seguía participando en el programa infantil de TVE, *La cometa blanca*. Pero cuando llegó 1984 su vida profesional sufrió un vuelco (Rico, 2008:294).

“Un día sonó el teléfono y me pidieron un programa infantil de media hora semanal, los sábados de 10 a 11.30 de la mañana. Primero pensé ‘¡Qué difícil!’ y enseguida me contesté ‘¡Qué tontería!’ y luego en mi cabeza se formó uno de esos anuncios de neón de colores brillantes, que se encienden y se apagan intermitentemente, con el primer eslogan de *La bola de cristal*: ‘Sola no puedo, con amigos sí’. Y los busqué”.

La bola de cristal fue uno de los programas más innovadores de la historia de la televisión en España. Se basó en la ideología marxista de la directora y de su equipo, que supo retratar de forma fiel la estética de la Movida Madrileña, que por aquel entonces despuntaba en la capital. “Tenía dos ideas claras: hacer algo novedoso y tener un equipo creativo. Éramos de izquierdas, nuestra crítica estaba teñida de marxismo y tamizada con un gran sentido del humor”, declara la directora en una entrevista (Gallego y González, 2011: 46).

Para el asesoramiento musical, Lolo Rico contó con el que fuera su peluquero, Carlos Núñez, que le presentó a los líderes musicales del momento. Además, pronto conoció a Carlos Juan Casado, que era director de Virgin en España y también de una sala de referencia de la Movida, el Rock-Ola. “Gracias a él conocí el mundo de la música pop. Era todo un personaje, arrebatador, sumamente creativo y muy extravagante. Entendió desde el primer momento lo que yo pretendía hacer con el programa y me ayudó todo lo que pudo. Me puso en contacto con grupos, me orientó sobre la modernidad y dio el visto bueno a la parte musical de *La bola de cristal*” (Rico, Lolo, 2008, pág. 299).

La bola de cristal fue un programa provocador y combativo. Apostó por la emisión de series extranjeras, que tuvieron una gran aceptación por parte del público como fueron *La pandilla*, *La familia Monster* o *Embrujada*. Este espacio juvenil pronto se convirtió en un espacio de libertad donde se proclamaban frases como “¡Viva el mal, viva el capital. Viva la economía, viva la CIA!”. Pero cuando llegó el Referéndum de la OTAN, Lolo recibió una llamada del director de la primera cadena, Gonzalo Vallejo, y le dijo: “Lolo, nunca te hemos dicho nada, por favor, no hagáis propaganda en contra de la OTAN”[2]. Ella no quería traicionar a su director, pero tampoco a su ideología, así que encontró una original forma de salirse con la suya. Junto a su equipo, decidió pasar unas imágenes, tomadas desde un helicóptero, de un grupo de personas cuya formación decía “OTANO”. La directora pasó los siguientes días esquivando a los altos cargos de la cadena, pero nadie se lo reprochó.

En esa ocasión se libró, pero después llegó una petición de censura que supuso el final del mítico programa: El equipo había preparado un *gag* que ridiculizaba la enseñanza privada a favor de la pública. Desde la dirección de la cadena le pidieron a la directora que cortara esas imágenes. En esos momentos, los máximos responsables que intervinieron en la decisión fueron la entonces directora general de RTVE, Pilar Miró; el director de programas, José Antonio Abellán; la directora de Infantiles, Blanca Álvarez; y director del Área de Cultura, Manolo Serrano. Lolo Rico pidió una orden por escrito de la petición de corte por parte de la dirección que nunca recibió, así que decidió no cortar la secuencia del programa. Así lo recuerda en sus memorias (2008: 310-311):

“Recuerdo que era viernes, hora de marcharse a casa, y la orden escrita jamás llegó. Tras pensarlo mucho decidí no decir nada a nadie, y al terminar el visionado del programa de todos los viernes me marché a casa. Dormí mal, y algo inhabitual en mí, la hora de inicio del programa me encontró sentada frente al televisor. Nunca lo hacía porque me angustiaba verlo al mismo tiempo que los espectadores, cuando los fallos eran ya irreparables. Aquel sábado fue una excepción; quería comprobar si habían sido cortadas sin mi autorización las imágenes censuradas”.

Pero así se hizo. En TVE cortaron las imágenes sin permiso de la directora del programa y no le dieron ninguna explicación. Lolo Rico presentó su dimisión ante Pilar Miró, como directora general, pero ella no lo aceptó. Llegaron a un acuerdo para que Lolo terminara la temporada del programa antes de abandonar el proyecto. En compensación le ofrecieron un programa de crítica política que tituló *Los Pepones* y cuya emisión fue frustrada por el siguiente director del ente público, Luis Solana, que explicó su decisión basándose en el carácter comprometido de los contenidos del programa en unos años de elecciones generales y autonómicas. Después de este episodio, Lolo Rico pidió una excedencia en TVE.

Volvió a trabajar en televisión bajo el mandato de Ramón Colom como director general. En 1991 la encargó dirigir el área de Programas Infantiles y Juveniles, como ya había hecho Blanca Álvarez con anterioridad. Para realizar esta labor decidió no interrumpir su excedencia y acceder al puesto a través de un contrato de personal externo. Pero Lolo se encontró de nuevo con problemas en TVE. Al asumir su nuevo cargo, tenía que emitir programas que TVE había firmado con anterioridad a su contrato y con los que ella no estaba de acuerdo. Al final, Lolo Rico impuso su criterio con algunos programas como

fueron *Los Bu*, *Pasando* y *No te cortes*. También desde la dirección general limitaron sus fichajes para presentadores. Así lo explica ella misma (2008: 315).

“La dirección elaboró su propio programa de acoso y derribo contra mí. Volveríamos a los presentadores estereotipados: tías buenas que gustaran a los papás y chicos de apariencia tranquilizadora. (...) Me marché de TVE en 1992 después de aguantar a Ramón Colom y compañía algo más de nueve meses”.

Después de este breve e infructuoso episodio televisivo, Rico decidió presentar una denuncia ante el Senado “sobre los problemas que presentaba TVE para los sectores de audiencia más desvalidos –niños y jóvenes- (...), pero nadie se interesó por ellos, con excepción de Victoria Camps, que me consoló” (Rico, 2008: 316).

Cuando terminó su periodo de excedencia en TVE, decidió volver, pero no la quisieron readmitir, así que tuvo que ir a un juicio que finalmente ganó. Al regresar le ofrecieron dos opciones: renunciar a sus atrasos y conseguir un buen puesto o no hacerlo y ser desterrada a un puesto inferior. Como no aceptó las condiciones, fue desterrada a visionar películas en una cabina con la misión de comprobar las condiciones técnicas para su emisión. Este trabajo le produjo un desprendimiento de retina por el que permaneció un año y medio de baja.

Volvió a ser llamada a televisión bajo el mandato del PP, después de ganar las elecciones. En concreto le pidieron una serie de documentales sobre personajes de ficción para el área de Cultura que dirigía por aquel entonces Rafael Martínez Durbán. Realizó tres[3]: la maestra de *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa; Manuel, el preso de *La oscura historia de la prima Montse*, de Juan Marsé, y un programa sobre poemas de Bernardo Atxaga. Cuando terminó su labor fue al despacho del director a por su siguiente encargo y se encontró una desagradable sorpresa.

“Fui al despacho del director de culturales para saber qué documental iba a grabar a continuación. Como Rafael estaba ocupado, el productor entró a preguntárselo. Yo me quedé en la secretaría, junto a la puerta, y pude oír que Rafael decía: ‘Dale lo que sea para que se entretenga’. Comprendí que iba a trabajar inútilmente para que mis programas durmieran el sueño de los justos en un cajón y no salieran jamás en la pequeña pantalla, así que decidí marcharme y, guiada por un impulso, entré en el despacho y lo comuniqué” (Rico, 2008: 320).

Así terminó la carrera televisiva de Lolo Rico, que se volcó profesionalmente en la literatura y en el estudio de la imagen y a los efectos que causa en los espectadores. Fruto de estos años de trabajo publicó obras referentes al medio como *TV, la fábrica de mentiras* o *El buen espectador. Ver y enseñar a ver televisión*.

3.2.3 JOSEFINA MOLINA. Córdoba, 1936.



Josefina Molina filmando. Fuente: Imagen publicada en su libro (Molina, 2000: 37)

Josefina Molina es una de las directoras y realizadoras más relevantes en la historia de la televisión en España. Estudió Ciencias Políticas en la Universidad de Madrid, y fue, en 1969, la primera mujer titulada en Dirección por la Escuela Oficial de Cinematografía.

La influencia de una madre trabajadora, que se hacía cargo junto con su padre de una tienda como negocio familiar, es muy importante para la carrera de Josefina Molina. Ella misma lo explica en su biografía (2000: 18).

“Por haber visto a mi madre trabajar en el negocio familiar y hacerlo muy bien, no he dudado nunca de la capacidad que una mujer tiene para desempeñar las mismas labores que un hombre, y desde años ya me había dado cuenta de que el rol social de los hombres era más divertido, más activo, más valorado y sobre todo más libre que el que se atribuía a las mujeres. De mi hermano se esperaba todo; de mí, poco o nada interesante. En algún momento debí decidir, en mi fuero interno, que el hecho de ser una niña no iba a impedirme hacer nada de lo que quisiera”.

Otro modelo y referente de mujer para Josefina Molina fue Madame Curie, cuya biografía leyó cuando era pequeña. Pronto descubrió la literatura y se apasionó por Galdós. Amante del cine desde pequeña, al terminar el bachillerato les propuso a sus padres ir al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en Madrid. Ellos recibieron la noticia con escepticismo y dejaron pasar por alto su petición. De todas formas, en aquel momento, ella era demasiado joven para ingresar. Mientras realizó el servicio social obligatorio para mujeres y más tarde, se enroló en las Damas Auxiliares de la Cruz Roja.

A principios de los años 60, Josefina Molina ya era una asidua a los cineclubes de Córdoba donde se juntó con jóvenes insatisfechos, con ganas de cambiar las cosas. Con sus nuevas amistades fundó el Teatro de Ensayo Medea, donde realizó su primera puesta en escena con *Casa de muñecas*, de Ibsen. Se inició en la radio (*Radio Vida de Sevilla*) a finales del año 62 tal y como ella misma cuenta: “Participé en un espacio semanal, dentro del programa, que se llamó *La mujer y el cine*. Me miraban con rareza, era inevitable, y ya me iba acostumbrando a la provisionalidad que se achacaba a todo lo que hacía, suponiendo que su duración dependía del tiempo que tardara en tener un

novio formal” (Molina, 2000: 35).

En 1963 decidió realizar las pruebas para ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía en Madrid. De más de un centenar de aspirante (entre ellos, seis mujeres) sólo pasaron las pruebas ocho en la especialidad de Dirección: Juan Tébar, Miguel Bilbatúa, Álvaro del Amo, José María Casaux, José Luis García Sánchez, Antonio Lara, Rafael Henríquez, y la única mujer, ella, Josefina Molina.

Durante sus estudios coincidiría en la Escuela con otras tres mujeres: Cecilia Bartolomé, que estaba en segundo curso de Dirección cuando ingresó Molina, pero aprobó un año después; Pilar Miró en Guión, porque su horario de televisión no le permitió estudiar Dirección; y Catherine Waldo, norteamericana, en Producción. Mientras estudiaba cine, abandonó la facultad de Ciencias Políticas, donde también se había matriculado y entró a trabajar como ayudante en TVE, gracias a una recomendación de un primo segundo de su padre, Matías Prats.

Por aquel entonces también estaba terminando sus estudios una joven promesa del cine, Claudio Guerín, que fue todo un referente y amigo tanto para Josefina Molina como para Pilar Miró, hasta que falleció en un accidente mientras rodaba una película.

“En marzo de 1966 empecé a colaborar en la Segunda Cadena de Televisión Española, como ayudante de Claudio. Primero en un programa llamado *Conozca usted España*. Guerín rodó un documental, *Córdoba*, que presentaba “El Cordobés”, entonces con una popularidad enorme. Luego colaboré también en *Ricardo III* y *El mito de Fausto*, que pertenecían a “Teatro de siempre”.

Entre los cineastas el mundo de la televisión pertenecía a un género menor, pero Josefina se tomó la televisión en serio y buscó su propio estilo. En 1967, Pío Caro Baroja, jefe del Departamento de Documentales de la Segunda Cadena, le encargó dirigir tres. Por entonces, según recuerda la propia Josefina:

“No era más que una alumna de la E.O.C que nada había demostrado todavía, con la que se utilizaba cierto paternalismo condescendiente, más que por la rareza que significaba mi obstinación que por la confianza de mis posibilidades. (...) Tenía prisa, quería mi título, aunque era consciente de lo poco que valía y entrar definitivamente en la profesión, pero la Escuela no era fácil y el hecho de que todavía ninguna mujer hubiera salido titulada en Dirección no ayudaba, precisamente a tener muchas esperanzas” (Molina, 2000: 56).

Una vez terminada la escuela, el jefe de dramáticos de la Segunda Cadena, Antonio Abellán, le encargó a ella y a Francisco Abad la realización de programas de la serie *Hora 11*. Para empezar, tuvo que adaptar para televisión *La metamorfosis* de Kafka y *El hundimiento de la casa Usher*. Después, entre 1969 y 1972, se ejerció como realizadora y directora de actores con 25 programas de ficción, basados en adaptaciones de grandes autores.

“Abordaba cada uno de aquellos programas como si fuera la película de mi vida. Utilizaba tres o cuatro cámaras simultáneas con una planificación que el cine había experimentado durante años.

Algunos decían que aquello no era televisión, que era cine, pero yo nunca he entendido esas disquisiciones sobre lenguaje específicamente televisivo o lenguaje cinematográfico” (Molina, 2000: 63).

En 1972 le encargaron la versión filmada del cuento de Ana María Matute, *La rama seca*. Era la historia de una mujer insatisfecha porque no podía tener hijos, entremezclada con el mundo fantástico de una niña y sus seres imaginarios. Josefina Molina abordará en su carrera los perfiles femeninos desde una óptica comprometida con su género, tal y como explica en el artículo publicado en la revista *Duoda*:

“En *Esquilache*, el personaje interpretado por Ángela Molina toma una decisión final: en el futuro no dejará que la utilicen. La protagonista de *Lo más natural* rompe el tabú social que impide a una mujer de edad amar a un hombre joven. *La Lola se va a los puertos*, es el manifiesto de independencia de una mujer comprometida fundamentalmente con su arte. *Teresa de Jesús*, habla de una mujer del siglo XVI que sólo quería escapar del triste destino que su época le depara” (Molina, 2003: 79)

La primera oportunidad para realizar su primera película de cine llegó con *Vera, un cuento cruel*, en 1973. Tuvo serias dudas a la hora de aceptar el encargo:

“¿Debía esperar a encontrar el guión de mi vida? ¿Me mantendría sin mancha hasta que una de mis ideas interesara a algún productor? ¿Era mejor eso, o medir mis fuerzas y saber si era capaz de desenvolverme en la industria? Estaba ante el mismo dilema que muchos de mis compañeros, y yo sabía que mi situación de desventaja. Ninguno de los productores progresistas con quienes me hubiera gustado hacer una película mostraba interés en producir a una chica que ya tenían catalogada en el submundo de la televisión” (Molina, 2000: 69-70).

Finalmente aceptó rodar *Vera*, una historia que hablaba de la incapacidad de aceptar la muerte de una persona querida. Tras su primera incursión en el cine, volvió a TVE donde se encargó de *Hedda Gabler*, *Anna Christie*, *El camino* o *Rosaura a las diez*, con los característicos presupuestos ajustados para la ficción que establecía el ente público. De ello habla la propia Josefina Molina (2000: 78) y explica cómo se enfrentaba a esta cuestión presupuestaria con espíritu de “ama de casa”:

“Siempre había intentado llevar adelante mi trabajo con el talante de ama de casa que procura aplicar los recursos sin despilfarros monetarios o de energía, y muchas veces he tenido la impresión de que en nuestro cine se suele gastar el dinero en aquello que no es importante. Nunca he podido enterarme realmente de lo que han costado mis películas, por ejemplo. Los productores escamotean la verdad y siempre se quejan de que el cine no es negocio. No podría contabilizar las horas que me he pasado al otro lado de una mesa oyendo desgracias económicas de quienes, por otra parte, vivían con mayor desahogo –con diferencia- que yo, o que cualquiera de mis compañeros escritores. (...) Con un presupuesto ajustado, *Rosaura a la diez* es un de mis trabajos para televisión que más estimo”.

Después llegó su oportunidad en el teatro con *Cinco horas con Mario*. Esta obra, según ella misma analiza, “es un grito de una mujer a la que nunca se había escuchado magistralmente recogido por Delibes. Un grito contradictorio pero necesario, similar al que se estaba dando desde el feminismo de los años de la Transición” (Molina, 2000: 89). Más tarde le siguió otro largometraje, *Función de noche*, que protagonizó Lola Herrera y que tenía como objetivo dibujar el retrato de la mujer de su generación. Antes

de su estreno, Juan Martín de Blas le ofreció realizar una serie sobre Santa Teresa de Ávila. Contó como guionista para la serie con Carmen Martín Gaité y con un asesor experto en la santa. Concha Velasco fue seleccionada para representarla. Así lo recuerda la actriz en su biografía:

“Josefina Molina había dicho que alguien que puede interpretar *Yo me bajo en la próxima...* podría, perfectamente hacer de Santa Teresa. (...) Nos reunimos con Josefina Molina y Damián Rabal (el representante de Concha), que no estaba muy de acuerdo en que dejase *Yo me bajo en la próxima...* Pide un millón de pesetas por capítulo: una barbaridad. Era su táctica cuando no le gustaba el trabajo que me ofrecían o veía que iba a desviarme del camino que pensaba que debería seguir. Y me lo dan. Me dan también los primeros guiones escritos por Carmen Martín Gaité, con la asesoría de Víctor García de la Concha y a leerlos supe que tenía en mis manos el papel que siempre había deseado” (Arconada, Andrés 2001, pág. 214).

Una vez solucionado el tema de la actriz, Josefina Molina empezó a sentirse abrumada por el peso de la gran serie: “En torno a un proyecto como éste se levantan expectativas para mucha gente. Unas económicas y otras artísticas. Era la primera vez que yo iba a dirigir una serie de ocho horas de duración, rodada en 35 mm. para la Primera Cadena. Veía bullir a mi alrededor muchos intereses y era consciente de que mis decisiones no contentarían a todos. Eso me abrumaba...” (Molina, 2000: 116).

En octubre de 1982 llegaron los socialistas al poder y esta nueva situación generó expectativas dentro de TVE. Pero no significaron mejores tiempos para Josefina Molina. Desde que terminó *Teresa de Jesús*, en febrero del 84 hasta el 86 sólo realizó un monólogo de treinta minutos[4]. La propia Josefina cuenta cómo fue desterrada de la televisión (Molina, 2000: 125):

“Un director de programación nos vino a decir con toda seriedad, a José Luis Cuerda y a mí, que realizadores como nosotros teníamos poco que hacer en “la casa” en el presente, y ya ni nos contaban, en el futuro. A la vista del panorama, pedí la excedencia y en abril de 1987 me marché, alegando motivos de salud. No mentí, peligraba mi salud mental. Mi tendencia es evitar siempre permanecer donde no se me quiere. Cada día entendía menos las cosas que estaban pasando allí dentro. O quizá entendía demasiado”.

Molina volvió al cine de la mano del productor José Samano, con el que ya había trabajado en otras ocasiones, para hacer *Esquilache*, que triunfó y fue seleccionada para el Festival de Berlín. Inmediatamente después se lanzó a filmar su siguiente largometraje, *Lo más natural*. En 1989 regresó al teatro para montar la obra *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman*, de Alfonso Sastre. Le siguió la obra *Cartas de amor*. Tras su paso por el teatro, aceptó la propuesta de Lotus Films para hacer el *remake* musical de *La Lola se va a los puertos*. En esta película Josefina tuvo ciertos desencuentros con la multinacional Sony, casa de Rocío Jurado. Estuvo a punto de dejar el proyecto pero al final lo realizó. Evitó describir la Andalucía típica y mostró su otro lado:

“El de la Andalucía difícil, de los ‘cantaos’ populares a sueldo, de los señoritos puteros y violentos, donde la tragedia se cierne a cada paso. Todo esto desde una óptica femenina. Aposté como había apostado en *Lo más natural*, por lo positivo que puede tener que la parte femenina de la humanidad se abra camino, a su manera dentro del

caos. De esto trababa *La Lola se va a los puertos*; de eso y de la libertad, la libertad de un pueblo y de una mujer, quizá símbolo del anterior” (Molina, 2000: 144).

La misma directora reconoció que esta obra no fue un éxito ni de público ni de crítica. Después de asumir su pequeño fracaso con el musical, regresó a TVE dado que se terminó su periodo de excedencia. Allí le encargaron la dirección de la serie *Entre naranjos*, basada en la novela de Blasco Ibáñez. En 1999, Molina decide acogerse a un expediente de regulación de empleo y abandonar TVE definitivamente. La realizadora y directora de cine realiza un pequeño análisis de la situación de la mujer cineasta de su generación como despedida en su biografía (2000: 159):

“En general observo que se valoran menos nuestras obras, se disculpan menos nuestros tanteos y aún se nos ignora, ninguneando nuestros esfuerzos, aunque a veces parezca lo contrario. (...) Me gustaría expresar un íntimo sentimiento de solidaridad a todas aquellas mujeres que han amado el cine y a él dedicaron su esfuerzo, pero, sobre todo, a quienes, dotadas de facultades para ello, no tuvieron el apoyo, ni la oportunidad, ni la suerte, de poder realizar su sueño y tiraron la toalla por el camino. Estoy segura de que habrán sido muchas”.

3.2.4 PILAR MIRÓ. Madrid, 1940-1997.



Pilar Miró en la sala de control de TVE. Fuente: Imagen publicada en el libro *Pilar Miró* de Diego Galán.

Pilar Miró, fue la mujer que más huella escrita ha dejado en la bibliografía sobre la televisión y el cine en España. Pasará a la historia de la televisión como la primera directora general de RTVE. Destacó tanto por su labor creativa como por su gestión administrativa con la conocida “Ley Miró”. Una mujer de carácter complejo y complicado, vinculada en sus inicios al PSOE, tuvo una gran presencia mediática por su actividad como cineasta y como política.

De pequeña había sido una niña silenciosa “que se sentía odiada por todos” (Galán, 2006: 23) y que tenía una vocación oculta de monja, según confesaría después en los diarios que sirvieron para escribir su biografía. Nació en Madrid, justo en plena posguerra española. Su padre era un cargo militar franquista, con el que siempre mantuvo las distancias. Fue una niña enfermiza con una salud muy débil desde temprana edad.

Desde la infancia fue una apasionada del cine, tal y como confesó a lo largo de su vida en diferentes entrevistas, y *Mujercitas* fue, sin lugar a dudas, su gran descubrimiento y una película de referencia en su carrera profesional. Treinta años después de su primer visionado, Pilar Miró comentaba en una revista: “Algo misterioso se apodera de mí cuando vuelvo a ver *Mujercitas*. Puede que sea simplemente, la suplantación del personaje de Jo, inigualable June Allyson, ese peculiar modelo de Peter Pan que se adelanta un siglo a la conquista de la sociedad masculina por la mujer”.

Decidió estudiar Derecho, en una facultad donde la presencia de las mujeres era por entonces bastante escasa. Allí conoció al, por entonces, príncipe de Asturias, Juan Carlos, donde establecieron una amistad que mantuvieron después, hasta llegar ella a convertirse en responsable de la imagen pública del Rey durante sus intervenciones en televisión. No le fue muy bien en Derecho y probó suerte con la carrera de Periodismo, que por otra parte le iba a acercar más al mundo de la imagen y del cine que tanto le apasionaba desde niña.

A los veinte años intentó ingresar en TVE como locutora de continuidad, pero fue rechazada. Por entonces estaban en pantalla personajes como Laura Valenzuela, Jesús Álvarez, David Cubedo o Matías Prats. En aquel primer intento fallido conoció a una

persona que iba a ser fundamental en su vida: Blanca Álvarez. Así lo reconstruye Galán (2006: 47): “Camino de los estudios de TVE en el madrileño Paseo de la Habana, Pilar Miró se topó con Blanca Álvarez, uno de los primeros rostros famosos de la tele, que más tarde se especializaría en programas infantiles... A Blanca le hizo gracia aquella muchachita, le dio algunos consejos, le deseó suerte y se ofreció a ayudarla si fuese necesario”.

Pilar fracasó en su primer intento para trabajar en la televisión, pero no se dio por vencida. Utilizó uno de los contactos de su familia para que la recomendara. Se lo pidió al abogado y Blas Piñar a través de sus tías. Él era un abogado consejero nacional del Movimiento, procurador en las Cortes y director general del Instituto de Cultura Hispánica. Con esta recomendación, la aceptaron en TVE y le ofrecieron un puesto de secretaria. Así que, comenzó una nueva misión en la que de nuevo, fracasó:

“Se enfrascó en las tareas de su cargo con las que sin embargo no atinaba. Era torpe, desordenada, despistada... Su nuevo trabajo duró poco tiempo. Alguien le sugirió que era mejor que se marchara a casa. (...) Pilar recordó entonces que la presentadora Blanca Álvarez se había ofrecido a ayudarla aquel día en que se encontraron casualmente camino de la primera prueba en los estudios del paseo de La Habana. (...) Blanca habló con unos y con otros hasta lograr que Pilar fuera recibida por el mismísimo director de programas, Victoriano Fernández de Asís”. (Galán, 2006: 48)

Esta vez la enviaron a informativos y le encargaron rehacer los textos de RNE con las imágenes del NO-DO. Más tarde, pasó a ser regidora o ayudante diversas tareas. Así empezó su carrera en televisión. Los que la conocieron cuentan que hacía de todo, hasta barrer los platós, y su valedor, Fernández Asís, la apodó cariñosamente ‘la botellita lacrada’, porque ella apenas hablaba y sabía guardar los secretos. En los registros oficiales, Pilar Miró ingresa en TVE en febrero de 1962. Fue la primera mujer que logró participar en un control de realización de televisión.

“No le fue tan fácil introducirse en el sagrado recinto de un control de realización. En tal lugar las mujeres estaban repudiadas porque ‘hacían que los hombres se distrajesen’. Ella, sin embargo, obstinada en el empeño, logró asistir en vivo y en directo al milagro de ver lanzar a las ondas las señales del misterio fascinante de la tele. Al última hora de la noche, durante la emisión de la tercera edición del Telediario, casi a escondidas, Pilar aprendía los secretos de aquel trabajo” (Galán, 2006: 52-53)

En el control de realización se hizo amiga del que fuera un compañero indispensable a lo largo de su vida, Bernardo Ballester, que por entonces era jefe del Departamento de Decoración. Influenciada por Manuel Summers, Pilar Miró decidió empezar a estudiar en la Escuela Oficial de Cinematografía, queriendo compaginar esto con el Periodismo, el Derecho y su trabajo en la tele. Había antecedentes de mujeres en el cine: Ana Mariscal había dirigido películas y Josefina Molina estaba matriculada ya en la misma escuela. “Y los de la Escuela de Cine me miraban por encima del hombro, porque eso de trabajar en televisión era una vulgaridad”, comenta Pilar en el libro de Lorenzo Díaz (1994: 589).

Pronto le llegó su primera oportunidad para dirigir un programa de televisión. Le ofrecieron *Revista para Mujer*, un espacio dedicado al público femenino en el que se

abordaban temas como la belleza, la cocina, la moda, la decoración. En este programa, y en el posterior libro fruto de su éxito, colaboró estrechamente con Josefina Molina. Tras su primer éxito se encargó de otros programas como *Foro TV*, moderado por Fernández Asís, *Un tema para el debate* o *La familia por dentro*. Pilar se convirtió pronto en una mujer independiente que trabajaba en televisión, escribía guiones y colaboraba en revistas como *Tele Radio* o *La Ilustración Femenina*. Con los años, se llegó a consagrar como realizadora en televisión, pero su carrera en RTVE no fue fácil. El realizador Hugo Stuen explica en una entrevista las dificultades por las que tuvo que atravesar por ser una mujer en un mundo de hombres:

“Fui ayudante de Pilar Miró, porque nadie quería ser ayudante de una mujer. Yo venía de un país en el que estaba acostumbrado a trabajar con mujeres, pero aquí era distinto. Estaba bastante mal visto que las mujeres mandaran a los hombres, y por eso Pilar Miró y todas las periodistas de aquella época tuvieron que trabajar a brazo partido para hacerse un hueco. Incluso Pilar a veces hablaba mal y decía tacos para estar a la altura de los compañeros. Era una mujer muy inquieta y con mucho talento. Con ella aprendí bastante, sobre todo a hacer programas dramáticos”. (Gallego y González, 2011: 47)

Su débil salud la mantuvo en jaque durante toda su vida. A los 24 años Pilar sufrió un grave ataque de anginas y los médicos le advirtieron sobre su delicada salud y su posible corta vida. Esto la empujó a exigir en televisión lo que ella ansiaba, ya que tenía miedo a morir sin haber realizado sus sueños.

“Se coló una vez más en el despacho de Adolfo Suárez, nuevo jefe de Programas de TVE. ‘¡Quiero dirigir un espacio con actores, estoy harta de revistas para la mujer!’, le había reclamado anteriormente varias veces; pero el recién llegado no confiaba en que una mujer fuera capaz de quehaceres importantes. ‘¿Qué van a decir los jefes?’, se justificaba”. (Galán, 2006: 67).

Con su insistencia, en 1966 consiguió dirigir su primera novela, *Lilí*. Como directora supo poner firme a todo el equipo desde el primer momento y se ganó fama de intransigente en su trabajo. Después, le empezaron a encargar más novelas y durante su carrera dirigió más de cien[5]. Consiguió un gran éxito con la serie de veinte capítulos de media hora de *La pequeña Dorrit*. Pero su gran sueño realmente era dirigir películas.

“Nuca ocultó su pasión por las mujeres tuvieran su protagonismo en la historia. Y no lo hizo solamente cuando todos los progres exhibieron su síndrome de Estocolmo y se entregaron al poder femenino. Ya con el “Antiguo Régimen” realizó programas donde la mujer asomaba tímidamente su poderío” (Díaz, 1994: 6000)

La salud de Miró le obligó a realizar su primera operación de corazón. Nada más despertarse se enteró de que su madre había fallecido. Tras su recuperación logra rodar su primera película para cine, *La petición* (1976), que fue prohibida por la censura por sus escenas eróticas. Pero para Pilar no era su primer enfrentamiento con la censura, con la que había tenido que lidiar antes en TVE, así no se quedó callada:

“Pilar denunció la prohibición en todos los medios a su alcance, recabó apoyo de otros cineastas, y convirtió la prohibición de su película en un escándalo. Acabó ganando la partida. *La petición* se presentó finalmente en el festival de San Sebastián, que el propio Echarri[6] seguía dirigiendo. El posterior estreno comercial constituyó un éxito. Los espectadores eran entonces muy sensibles a cuanto la censura hubiera intentado prohibirles, y apoyaron la película masivamente: se vendieron más de un millón de

entradas". (Galán, 2006: 106)

En 1977, en plena transición española, Pilar Miró se convirtió en la asesora de imagen de Felipe González, el líder del PSOE (Partido Socialista Obrero Español). Después le llegó el encargo del productor Alfredo Matas para dirigir una película fundamental en su carrera de cineasta: *El crimen de Cuenca*. En esta obra se denunciaba la tortura como método de confesión de la Guardia Civil. Aunque ya no existía censura como tal y España estaba inmersa en el proceso democrático, la película se prohibió en el país y Pilar se sometió a un proceso judicial militar por su obra.

Embarazada, con una causa judicial a sus espaldas y una débil salud, se embarcó en la película autobiográfica *Gary Cooper que estás en los cielos*, que se estrenó en 1980. Un año después se sobreseyó su proceso militar se levantó el secuestro sobre *El crimen de Cuenca* y se estrenó en España con gran éxito debido al escándalo a la vigencia que le había aportado un mes antes el intento de golpe de Estado el 23 de febrero de 1981.

Vinculada al Partido Socialista, fue nombrada por Felipe González directora general de Cinematografía. Como cineasta se propuso resolver los problemas que aquejaban al cine español y así se lo explicaba a un periodista después del nombramiento: "Mi ventaja es haber vivido, por no decir sufrido, toda esa serie de problemas que siempre hemos pensado que habría que solucionar. (...) Por primera vez no hay que contarle a un director general cuál es la situación, ni cuáles son los problemas de cada sector, ni los intereses de cada grupo"[7]. Pronto llegó el primer éxito. Durante su mandato el cine español recogió su primer Óscar con la obra *Volver a empezar* de José Luis Garci.

Como directora general de Cinematografía, convirtió la prohibición de películas para menores en un simple consejo, empezó su lucha contra la pornografía y la apología de la violencia, pero su legado más importante fue la redacción de un nuevo decreto regulador del cine español. Se conoció como la "Ley Miró" y estaba inspirada en el modelo proteccionista francés, que protegía la calidad de la obra y la figura del director en detrimento del cine comercial y la figura del productor. Como no, tuvo grandes críticas, pero también grandes apoyos por parte de sus compañeros cineastas. Además consiguió convertir al ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) en un organismo autónomo y que TVE emitiera más cine española y también que participara en la producción de películas desde el proyecto inicial. En esta etapa se sometió a su segunda operación de corazón y después decidió dimitir de su cargo para volver a su amado cine. Se embarcó en su siguiente proyecto, *Werther*, pero no tuvo el éxito que ella había esperado.

Por aquel entonces Felipe González le pidió ayuda para conseguir el sí de la opinión pública a favor de la OTAN. Ella, que en principio no era favorable, le ayudó con su imagen, como había hecho ya anteriormente. Después, González destituyó a José María Calviño como director del ente público Radio Televisión Española y nombró como sustituta a Pilar Miró. Tanto Calviño como Alfonso Guerra, segundo de Felipe González en el Gobierno, estaban en contra de Pilar Miró. Es más, Calviño escribió una misiva al

por entonces presidente González tachando de “loca” a la nueva directora general, que juró el cargo el 20 de octubre de 1986. Ella lo cuenta así en su diario personal rescatado por Galán (2006, pág. 255): “Que yo estaba loca, que la política me traía sin cuidado y que no pensaba hacer nada de cuanto me sugirieran... En definitiva, que Calviño estaba asustado de que yo me encargara de RTVE”.

También lo cuenta Juan Munsó Cabús (2001: 225) en su libro sobre televisión: “La aptitud adoptada por Calviño en su condición de ‘rey destronado no se limitó a cuestionar la capacidad de su sucesora, con groseras alusiones a su salud y a sus amores (...) sino que se manifestó de forma mucho más sutil y envenenada, con la connivencia del vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra”. Por su parte Miró, “lejos de dar continuidad al proyecto de Calviño, que había montado un equipo fiel a sus necesidades y con vocación de permanencia en RTVE, laminó toda su estructura hasta dejarla sin peso ni poder” (Tijeras, 2005: 82).

Quedó demostrada su enemistad con Calviño y con Guerra cuando ninguno de los dos se presentó en el juramento de su nuevo cargo y siguieron intentando boicotear a Miró. Lo primero que hicieron fue colocar en el Consejo de Administración, ante el que tenía que presentar cuentas la nueva directora general, a los tres directivos[8] que ella misma había cesado al asumir su nuevo cargo, hecho que supuso su inicio de ruptura con el partido que la aupó al poder. Comenzó así una etapa de la historia de RTVE caracterizada por la escisión entre el Consejo de Administración y la Dirección General.

Pilar Miró tomó el relevo en el poder de RTVE y asumió el ente en unas condiciones económicas bastante complicadas debido a una gestión inapropiada de su antecesor. “Pilar Miró inició su andadura al frente de RTVE, prisionera de una situación heredada muy difícil de arrastrar, con deudas importantes, un plan de racionalización que no se había puesto en marcha y un consejo de administración dispuesto a hacerle la vida imposible, desbaratando al día siguiente lo que ella había intentado arreglar el día anterior” (Munsó, 2001, pág. 227).

Como nueva directora general Pilar Miró tenía nuevas responsabilidades mediáticas y políticas, y por eso anunció ante el Parlamento sus intenciones de cambio:

“Pretendía implantar la contabilidad analítica del ente, finalizar el inventario patrimonial, incrementar las inversiones técnicas para alcanzar la cobertura definitiva y mejorar la calidad de la señal, ajustar ingresos, reducir gastos y potenciar la gestión comercial, a fin de preparar la inminente competencia que introduciría la Ley de Televisión Privada. Asimismo, explicó que concebía la televisión como un instrumento capaz de generar inteligencia, conocimiento, capacidad de raciocinio y libertad de pensamiento” (Fernández y Santana, 2000:294).

El fomento del cine en televisión era una de sus prioridades. Conocía muy bien cómo funcionaba TVE y se propuso a hacer una profunda renovación con sus criterios de exigencia bien conocidos. Recuperó además a profesionales como Jesús Hermida con su programa diario *Por la mañana*, Blanca Álvarez con programas infantiles, a Iñaki Gabilondo con el programa educativo *En familia*, a Jesús Quintero con *Perro Verde* y a Chicho Ibáñez Serrador con *Un, dos, tres, responde otra vez*. También fichó a Pedro

Piqueras para el informativo de la noche sustituyendo a Luis de Benito. Además, puso en marcha programas populares y comerciales como el *Viaje con nosotros* de Javier Gurruchaga y el concurso *El precio justo*. También contrató a grandes directores para nuevos proyectos[9].

El Consejo de Administración estaba molesto por tantos cambios que se producían sin su consentimiento y por otros como: el acuerdo con la Sociedad General de Autores, la desconexión parcial de las televisiones regionales de la estatal, lo que “implicaba una libertad sin precedentes y un primer paso hacia las futuras televisiones privadas” (Galán, 2006:267).

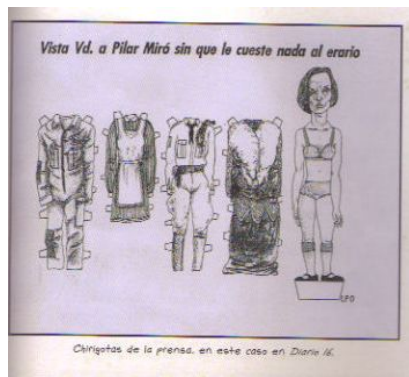
Fue entonces cuando Pilar Miró cometió un error que pagó muy caro años después. La intensa actividad social, política y mediática le obligaba a disponer de un vestuario que no tenía. Así que después de consultar a su secretaria y al departamento jurídico decidió que era lógico que RTVE pagara su vestuario en concepto de representación.

Como venganza a su despido la secretaria filtró las facturas de su ropa pagadas con dinero del ente público que saltaron a la prensa y la opinión pública la marcó como “corrupta”. Ella devolvió el dinero y finalmente ganó el juicio. Pero su nombre ya quedó marcado para la historia por el escándalo de sus vestidos. Tras este suceso se dio cuenta de la traición de los suyos y el machismo de la sociedad:

“Se vio atrapada entre el machismo imperante en los círculos políticos y su tremenda arrogancia que le granjeó la enemistad de la oposición y le impidió contar con la complicidad de su propio partido, pues Felipe, una vez que la había colocado, tampoco la ayudó mucho. No pudo salvarla de la quema ni su amistad con el presidente ni con el Rey, porque cometió varios errores, sobre todo a raíz del gasto público en vestuario y regalos” (Sánchez, 2003, pág. 418).

Este escándalo le costó su cargo como directora general de RTVE. Le sucedió Luis Solana, que había sido hasta entonces presidente de Telefónica. Miró comentó ante el nuevo nombramiento: “Supongo que caerá en otros errores, porque cada uno va aprendiendo de los anteriores. Pero creo que al no ser una mujer, tendrá algo ganado” (Galán, 2006: 295).

Cuando ganó el juicio la prensa la apoyó pero ella no podía olvidar todo lo que habían escrito previamente contra ella. “Y en una entrevista para la revista *Esfera* declaró a Carlos López: ‘En política fui como un niño que se entera que los Reyes Magos no existen’. Y en la revista *Tiempo* a Marisa Perales: ‘Desconozco cómo me hubiera ido como señor Miró, pero dudo que alguien escribiera sobre mis calzoncillos’ (Galán, 2006: 342).



Chiste publicado en *Diario 16*. Fuente: Imagen publicada en el libro *Pilar Miró* de Diego Galán.

Así, Pilar Miró, que ocupó un cargo público de designación política, se vio despolitizada en los medios de comunicación. En el artículo “Estrategias mediáticas de ‘despolitización’ de las mujeres en la práctica política (O de cómo no acabar nunca con la división público/privado)” de Asunción Bernárdez Rodal (2010) se explican dos cuestiones fundamentales: la primera trata sobre cómo las prácticas mediáticas contribuyen a “despolitizar” a las mujeres de la actividad pública y las empujan a la esfera privada y la segunda cómo los propios medios desarrollan un “doble vínculo” a la hora de representar a las mujeres bajo rasgos como la pobreza, la castidad, la obediencia, la sumisión, la laboriosidad o la discreción. Pilar Miró fue duramente castigada por la prensa y por la opinión pública por no someterse a ninguno de estos votos. Su vestuario se convirtió en el centro de todas las críticas y su nombre ha pasado a la historia manchado por ese escándalo, a pesar de haber sido absuelta de los cargos tras el juicio.

Pero Pilar Miró sí que realizó una importante aportación a la historia de la televisión tal y como han reflejado algunos historiadores, que no ha tenido su correspondiente repercusión mediática. Por ejemplo, Munsó realiza en su obra (2001: 234-235) un breve repaso a los logros y aportaciones de Miró como directora general del ente público:

“Aparte de confeccionar unos informativos bastante menos tendenciosos y partidistas que los de la época de Calviño y de aumentar en un 62% los ingresos por publicidad en los dos años largos de mandato-, Pilar Miró impulsó la emisión de una notable serie de programas[10]: La etapa de Miró no sólo fue brillante –una de las mejores de TVE- sino que se caracterizó por el toque de su personalidad (y su enorme capacidad de trabajo). Prueba de ello es que suprimieron los directores de cadena –en aquel momento Gonzalo Vallejo, en la Primera, y Enrique Nicanor en la Segunda-, así como la figura del director de programas, reemplazado por un teórico subdirector –que fue durante breves días Juan Manuel Martín de Blas-. Esto, aún creándole algún problema –ya que le obligó a ejercer funciones que, de hecho, no le correspondían-, vino a poner de manifiesto, una vez más su extraordinaria dimensión profesional y su absoluta entrega a una labor creativa dominada por el entusiasmo y la pasión”.

Para las estudiosas Isabel Fernández y Fernanda Santana (2000: 296) el paso de Pilar Miró por RTVE supuso “la mejora de la situación económica, la ampliación de horarios de emisión, el incremento de producción propia y las coproducciones y la dotación de infraestructura técnica”. También Pilar Miró realizó su propio balance de su paso por la

dirección general de RTVE: “Creo que la televisión de Calviño fue simplemente pro-gubernamental. Mi etapa fue más objetiva, más profesional, y dentro de lo que se pueda creer, mis informativos fueron menos gubernamentales. Estuve en el límite posible de la objetividad. Prueba de ello es que acabé a tortas con todo el mundo y, sobre todo, con el partido” (Díaz, 1994: 605).

Al dejar RTVE, Pilar pudo volver a su gran amor que era la dirección cinematográfica. Se enfrascó en el rodaje de la película *Beltenebros*, que se estrenó a finales de 1991 y tuvo muy buenas críticas. Tanto que fue nominada a los Goya, donde Pilar apareció vestida con un esmoquin negro con una actitud retadora, aunque no consiguió llevarse el premio.

Más tarde, necesitaba recobrar su posición profesional y dinero, así que pidió la readmisión en TVE, que le fue denegada en principio aunque después de un juicio, se vieron obligados a readmitirla como realizadora. Se volvió a convertir en un personaje aclamado y popular con la retransmisión de la boda desde Sevilla de la infanta Elena con Jaime de Marichalar. Consiguió triunfar en los Goya con *El perro de hortelano*, lo que supuso el gran éxito de su carrera. Recogió el ansiado premio en una ceremonia que ella misma dirigió. Después, se coronó de gloria con la segunda retransmisión nupcial: la boda entre Cristina y el deportista Iñaki Urdangarín. Ella misma comentó después: “Tiene narices. Ahora resulta que mi mejor obra de teatro ha sido una película[11], y mi mejor película la retransmisión de una boda” (Galán, 2006: 392).

En su vida personal se sintió bastante sola, como confesaba continuamente en el diario que escribía y que rescató Diego Galán para realizar su biografía. Además, fue una mujer que siempre estuvo rodeada de hombres, ya fueran amantes o amigos: “En la vida de la Miró fueron raras las amistades con mujeres, a las que a menudo detestaba: por señoras florero, porque sólo ejercían de ‘esposas de’, por ñoñas, por fatuas... Sí le caían bien las mujeres de éxito, o las que, como ella misma, se habían encontrado con dificultades en un mundo de hombres, o las que, también como ella, habían sido combativas y desafortunadas en el amor” (Galán, 2006:345). Aunque tuvo una gran amistad con otra mujer de televisión, Blanca Álvarez, que se encargaría de cuidar a su hijo Gonzalo en las repetidas ausencias de su madre por motivos laborales. Concha Velasco (Arconada, 2001: 329) también la recuerda por su carácter: “Era una persona extraña: enferma y fuerte, dura y delicada”. A lo largo de su carrera la actriz compartió varios momentos con ella y recuerda uno de ellos bastante ejemplar:

“Yo tenía una relación muy grande con Pilar Miró porque, además de haber empezado a trabajar juntas en televisión, éramos de la misma edad. (...) Durante toda nuestra vida, estuvimos regañadas, amigablemente regañadas. Fue directora general de Cinematografía y en cuanto la nombraron directora general de RTVE me echó. Estaba haciendo con Fernando Navarrete ¡Viva 87! en Nochevieja y lo primero que hizo al tomar el cargo fue echarnos a Fernando Navarrete y a mí: nos quitó el programa que nos había dado Ramón Criado y lo hizo, no porque lo presentase, yo sino porque lo hacía Fernando Navarrete” (Arconada 2001: 238-239).

El testimonio de Concha Velasco es un ejemplo de su forma de actuar de relacionarse con su entorno profesional. Su biógrafo, Diego Galán, profundiza un poco más en su

personalidad y la describe así:

“Ella se había ganado a pulso la fama de mujer dura, incluso antipática, gracias especialmente al tono agrio de sus respuestas, de sus desplantes, y a la sequedad de alguna de las sonrisas que excepcionalmente lucía. Había batallado con tanta tenacidad por hacerse un hueco en el mundo, tratando de encarnar los símbolos del poder que contra ella habían ejercido algunos hombres, que cuando llegó a ese mismo poder, la fama la tachó de despiadada, caprichosa, de enfrentarse a todos, amigos y amantes, incluso al partido político que la había aupado a ese poder: se negó a transigir con sumisiones, como años atrás se había negado a escurrir el bulto frente a un proceso militar o a divulgar a la prensa del corazón el nombre del padre de Gonzalo (su hijo)”. (Galán, 2006: 15-16)

Tal vez esta fama de “mujer dura” podría explicarse por la necesidad de sobrevivir en un mundo de hombres. Según Marina Subirats (2007: 225), “si hablamos de los trabajos en los niveles de decisión, la necesidad para la mujer que quiera mantenerse ahí es masculinizarse, entendiendo por masculinizarse adoptar una serie de pautas que hemos creído que eran características de los hombres”. En su libro Lorenzo Díaz pregunta cuál fue el misterio para que Pilar Miró acumulara tanto poder. Ella le responde así:

“Querido amigo, me he pasado la vida demostrando que tenía capacidad para hacer las cosas. Siempre en la angustia perenne. Cada cosa que hacía era un examen. Cosa que no le pasaba a ninguno de mis compañeros. ¿Por qué todos los demás son cadáveres exquisitos y yo sigo pululando por aquí? Tengo en mi casa papeles donde se pone de manifiesto que me han castigado un montón de veces y los castigos eran económicos” (Díaz, 1994: 597).

Pilar Miró falleció a los cincuenta y siete años, sola en su casa de un ataque al corazón. En palabras propias: “La televisión es la historia de mi vida. Y como todo son batallas parece que eres una teatrera, y como ha cambiado el paisaje y el paisanaje, da la impresión de que estás inventando truculencias” (Díaz, 1994: 588).

CONCLUSIONES

-Las cuatro mujeres estudiadas en este trabajo han realizado una significativa aportación a la historia audiovisual de España, que se ejemplifica en trabajos como: la importación y adaptación del programa *Barrio Sésamo* (Blanca Álvarez); la creación del innovador espacio infantil-juvenil *La bola de cristal* (Lolo Rico); la galardonada película *El perro del Hortelano* (Pilar Miró) o la reconocida serie de televisión *Teresa de Jesús* (Josefina Molina).

-A través de los testimonios de cuatro mujeres que se hicieron un hueco en el mundo directivo de la televisión, se deducen las dificultades que tuvieron que superar por el hecho de ser mujeres para lograr sus objetivos profesionales. Blanca Álvarez relata cómo la apartaban de la pantalla cuando iba a ser madre o la oposición de algún directivo a que ella ocupara cargos de responsabilidad por ser mujer. Josefina Molina

reconoce que la trataban con cierto “paternalismo”. Lolo Rico debía pasar los textos que escribía por la supervisión de su marido. Y muchos fueron los que protestaron contra las órdenes y decisiones de una mujer como Pilar Miró.

-Otra curiosa coincidencia en sus trayectorias profesionales se encuentra en sus inicios televisivos, que estuvieron vinculados en todos los casos a la programación dedicada a las mujeres o a los niños. Géneros considerados menores en una época en la que las grandes apuestas se centraban en las adaptaciones televisivas de los autores clásicos.

-La televisión era y es un medio considerado inferior al cine, y es donde fueron a parar muchos de los estudiantes de la E.O.C, que no encontraban un productor para sus películas. Y fue la televisión también la opción de dos mujeres cineastas como Pilar Miró y Josefina Molina, que tenían que demostrar su talento y valía mucho más que sus compañeros.

-Las protagonistas de este trabajo se enfrentaron a los cánones establecidos y rompieron moldes abriéndose camino en un mundo totalmente masculinizado. Bien lejos de formar una red de poder, cada una de ellas llegó a TVE por sus propios medios y contactos, luchando contra los estereotipos y creencias propias de la sociedad de su generación, donde eran pocas las mujeres intrépidas que se lanzaban a tales aventuras de la televisión y el cine.

-Todas ellas fueron mujeres preocupadas por la realidad de su género. Declaradas o no feministas, en su obra se retrata su preocupación por la situación de la mujer de su generación.

-En general se podría concluir, que sus trabajos y aportaciones han sufrido una ocultación o invisibilización, pasando a la historia, en el mejor de los casos, el nombre de sus obras, pero no el nombre de sus autoras. Blanca Álvarez lamenta que sólo reconozcan sus breves años en pantalla, y no toda su labor como directiva en TVE. Las otras tres profesionales estudiadas terminaron siendo desterradas de la televisión a la que tanto tiempo y trabajo habían dedicado. Pocos son los que saben el nombre de la creadora del mítico programa *La bola de cristal*, en otros casos, se deslegitima su trabajo aludiendo a otros aspectos de la vida personal, de su condición de mujer u otro tipo de escándalos como le sucedió a Pilar Miró, que pasará a la historia por el escándalo de sus trajes.

-Como directivas estas cuatro mujeres, asumieron sus responsabilidades y se revelaron contra el poder: Lolo Rico y Josefina Molina pidieron su correspondientes excedencias cuando entendieron que no se les trataba justamente o no se valoraba su trabajo; Pilar Miró se enfrentó a la estructura de poder de Alfonso Guerra y después rechazó al partido que la había aupado al poder; y Blanca Álvarez tampoco tuvo reparos para hacer valer su criterio sobre lo que debería ser una programación infantil. Aunque todas ellas reconocen haber sido cuestionadas a lo largo de su carrera profesional, nunca se rindieron y se mantuvieron fieles a sus creencias e ideales.

-Para la realización de este trabajo han sido seleccionadas cuatro mujeres, pero durante la investigación han salido a flote otros nombres olvidados u olvidados, como el de Maruja Callaved, pionera en programas culinarios, o Clara Romay, que fue la primera realizadora de TVE, y que también merecen su estudio y reconocimiento, como tantas otras.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCONADA, Andrés (2001). *Concha Velasco. Diario de una actriz*. Madrid. T&B Editores.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2010). “Estrategias mediáticas de ‘despolitización’ de las mujeres en la práctica política (O de cómo no acabar nunca con la división público/privado)”. Madrid. Cuadernos de información y comunicación. Vol.15, 197-218.
- BUSTAMANTE, Enrique (1999). *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- BUSTAMANTE, Enrique (2006). *Radio y Televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- CASTELLS, Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid. Alianza Editorial.
- CASTELLS, Manuel y SUBIRATS, Marina (2007). *Mujeres y hombres. ¿Un amor imposible?* Madrid. Alianza Editorial.
- DÍAZ, Lorenzo (1994). *La televisión en España. 1949-1995*. Madrid. Alianza Editorial.
- EL PAÍS, 07-07-2000. “Blanca Álvarez, pionera de Televisión Española”.
- FERNÁNDEZ, Isabel y SANTANA, Fernanda (2000). *Estado y Medios de Comunicación en la España Democrática*. Madrid. Alianza Ensayo.
- FOLGUERA CRESPO, Pilar (1997). “El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)” en GARRIDO, Elisa (Ed.) *Historia de las mujeres en España*. Madrid. Editorial Síntesis.
- GALÁN, Diego (2006). *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona. Plaza Janés.
- GALLEGO, María y GONZÁLEZ, Blanca (2011). “Tesoros Vivos de la Televisión”. *Academiav. Revista de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*. Nº 121, pág 45-47.
- GARCÍA-ALBI, Inés (2007). *Nosotras que contamos. Mujeres periodistas en España*. Barcelona. Plaza Janés.
- LOLO, Rico (2008). *¿Cómo es posible que el tiempo pase tan deprisa y yo no me dé cuenta?* Lolo Rico. Memorias. Barcelona. Plaza Janés.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Ana (2010). “Diez años sin Blanca. Homenaje”. Madrid. *Academiav. Revista de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*, nº115, pp. 44-46.
- MOLINA, Josefina (2000). *Sentada en un rincón*. Valladolid. Semana Internacional del Cine de Valladolid y SGAE.
- MUNSÓ CABÚS, Joan (2001). *La otra cara e la televisión. 45 años de historia y política audiovisual*. Barcelona. Flor del Viento Ediciones.

PALACIO, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa
SÁNCHEZ SAMPEDRO, Amalia (2003). *Pendientes de la noticia*. Memorias periodísticas.
Barcelona. Planeta.
TIJERAS, Ramón (2005). *Las guerras del Pirulí. El negocio de la televisión pública en la España democrática*. Barcelona. Debate.
VARELA, Nuria (2005). *Feminismo para principiantes*. Barcelona. Ediciones B.

BIBLIOWEB

<http://carta-de-ajuste.blogspot.com>

-
- [1] Lola Salvador, Enrique Nicanor y Alberto Espada.
[2] Entrevista personal con la autora.
[3] “Ninguno de los tres documentales vio la luz; sólo el de Josefina Aldecoa salió en La noche temática porque Canal Plus se interesó por él (Rico, 2008:320).
[4] *La mujer sola* de Dario Fo con Esperanza Roy.
[5] “Programas dramáticos (*Aventura de un estudiante alemán*, con Eusebio Poncela); musicales (*Ritmo 70*, con José María Íñigo); series de autor (*Silencio, estrenamos*, con Adolfo Marsillach); programas de amenidades (*Mónica de medianoche*, con su amiga Mónica Randall); grandes clásicos (*El deseo bajo los olmos*, con Emilio Gutiérrez Caba) o *Eugenia de Montijo*, que tuvo no pocos problemas de censura especialmente por no poder pronunciarse la palabra ‘príncipe’. Dirigió igualmente algunos *westerns*, empeño disparatado dados los escasos medios técnicos de TVE”. (Galán, 2006, pág. 84)
[6] Miguel de Echarri fue el productor de *La petición*.
[7] Entrevista con Santiago Pozo en Casablanca, n. 26.
[8] Pilar Miró cesó a Ramón Criado como director de TVE, sustituyó a Fernando G. Delgado por Eduardo Sotillos como director de Radio Nacional de España, y a Jordi García Candau como director de Radio Cadena Española por Clara Isabel Francia.
[9] Terenci Moix (*Más allá del cielo*); Lola Salvador (*El olivar de Atocha*); José Luis Garci (*Historias del otro lado*); Fernando Colomo (*Gatos en el tejado*); Julia Otero (*3X4*); Manuel Gutiérrez Aragón (*El Quijote*); Pedro Masó (*Brigada central*); Jaime de Armiñán (*Juncal*); Vicente Aranda (*Los jinetes del alba*); José María Forqué (*Miguel Servet*); Juan Antonio Bardem (*Lorca, muerte de un poeta*); Mario Camus (*La forja de un rebelde*). (Galán, 2006: 276).

[10] *Debate, Por la mañana, En familia, El tiempo es oro, ¡Qué noche la de aquel año!, Mussolini y yo, Berlín, Alexanderplatz, Recuerda cuando..., El mar y el tiempo, Muy personal, Derecho a discrepar, Viaje con nosotros, El precio justo, El perro verde, La ley de los Ángeles, Fanny y Alexander, Tres estrellas, Juzgado de Guardia, Gatos en el tejado, Garibaldi, Tariro, tariro....*, entre otros.
[11] Refiriéndose a *El perro del hortelano*.