

14 de abril, *La República*: la intrahistoria española desde la ficción televisiva¹

Mar Chicharro-Merayo²

RECIBIDO: 2012-09-09

ACEPTADO: 2012-10-27

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Chicharro-Merayo, M. Diciembre de 2012. *14 de abril, La República*: la intrahistoria española desde la ficción televisiva. *Palabra Clave* 15 (3), 505-523.

Resumen

El presente artículo ahonda en el papel educativo del medio televisivo. Parte del supuesto de que el relato televisivo tiene la capacidad para proveer a sus públicos de estructuras de interpretación sobre la realidad circundante. Concretamente, algunos de sus productos, si bien situados en el plano de la ficción, presentan lecturas explicativas sobre la sociedad española de presente y pasado. A partir de ahí, se concreta en el estudio de la telenovela *14 de abril, la República*. Insertada en el macrogénero del melodrama, presenta un discurso adaptado a las características culturales de su público objetivo. Su relación con otros textos así como su utilización de estrategias emocionales y realistas facilita su acercamiento con la audiencia. El análisis de este texto permite identificar las claves semánticas conforme a las que se dibuja el devenir de la sociedad española, presentada en clave sentimental, pero también ideológica. La representación del mundo del trabajo, del espacio rural y urbano, así como de la figura de la mujer son algunos de los aspectos en los que este texto hace hincapié.

1 El presente trabajo se inserta en los siguientes proyectos de investigación:

- Cultura audiovisual y representaciones de género en España: mensajes, consumo y apropiación juvenil de la ficción televisiva y los videojuegos, ref. FEM2011-27381, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, España.
- Grupo de investigación complutense "Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento", ref. 940439.

2 Profesora del Centro de Estudios Superiores Felipe II, Universidad Complutense de Madrid. España. mchicharro@ajz.ucm.es

Palabras clave

Telenovela, socialización, mensaje televisivo, mujeres, imágenes televisivas.

April 14, The Republic: the Spanish intra-history seen from the TV fiction

Abstract

This article looks in greater detail at the educational role of the TV media. It is based on the assumption that the TV narrative is capable of providing its audiences with structures of interpretation on the surrounding reality. More specifically, some of its products, although well situated in terms of fiction, present explanatory readings on the Spanish society, present and future. From there, it is explicitly expressed in the study of the soap opera entitled April 14, the Republic. Inserted in the macro-genre of melodrama, it features a discourse adapted to the cultural characteristics of its target audience. Its relationship with other texts, as well as the use it makes of emotional and realistic strategies, enables it to get closer to the audience. The analysis of this text allows identifying the semantic keystones according to which the future of the Spanish society, presented in sentimental key but also ideological, is outlined. The characterizations of the world of labor, the rural and urban space, as well as the figure of women are some of the aspects emphasized by this text.

Key words

Soap Opera, Socialization, TV Message, Women, TV Images.

14 de abril, la República: a intrahistória espanhola a partir da ficção televisiva

Resumo

O presente artigo se aprofunda no papel educativo do meio televisivo. Parte do suposto de que o relato televisivo tem a capacidade para prover a

seus públicos de estruturas de interpretação sobre a realidade circundante. Concretamente, alguns de seus produtos, ainda que situados no plano da ficção, apresentam leituras explicativas sobre a sociedade espanhola de presente e passado. A partir daí, concreta-se no estudo da telenovela 14 de abril, la República. Inserida no macrogênero do melodrama, apresenta um discurso adaptado às características culturais de seu público objetivo. Sua relação com outros textos assim como sua utilização de estratégias emocionais e realistas facilita sua aproximação com a audiência. A análise deste texto permite identificar as chaves semânticas com as quais se desenha o futuro da sociedade espanhola, apresentada em chave sentimental, mas também ideológica. A representação do mundo do trabalho, do espaço rural e urbano, assim como da figura da mulher são alguns dos aspectos enfatizados neste texto.

Palavras-chave

Telenovela, socialização, mensagem televisiva, mulheres, imagens televisivas.

Introducción

El 18 de enero de 2010, la teleserie *La señora* (TVE 1, 2008-10) cerró la segunda y última de sus temporadas con una cuota de pantalla por encima del 25%, y con una audiencia bruta superior a los cinco millones de espectadores. La solidez de la labor de documentación realizada por sus guionistas, así como su cuidada puesta en escena son algunas de las claves del éxito y rentabilidad de un producto que evoca la España de los años veinte, haciendo especial hincapié en el sistema de estratificación social y en la situación de la mujer. Su buena acogida de público justifica la producción de una secuela continuista, o *spin off*, en la que se rescata el cuidadoso trabajo de ambientación, vestuario y localización, así como la atención al escenario sociopolítico de los personajes y la vocación de relato explicativo de la reciente historia española presente. La carga política asociada a la recreación de un periodo tan controvertido de la reciente historia española ha generado polémicas y tensiones en relación con la interpretación que el relato plantea.³

14 de abril, La República, en la línea de la teleserie precedente, ha conseguido, al menos cuantitativamente, una buena proyección entre la audiencia. Con una cuota media de pantalla del 17% a lo largo de la emisión de sus primeros trece capítulos, alcanzó el máximo seguimiento con el episodio inicial (19,2% de cuota de pantalla, 4.020.000 espectadores, 24 de enero de 2011), manteniendo mejores marcas que las cadenas rivales.⁴

Sin embargo, las continuidades entre ambos productos no se agotan en sus buenas cifras de público. En primer lugar, *14 de abril, La República* conecta narrativamente con *La señora*, devolviendo al espectador temas, tramas, estéticas suntuarias y personajes familiares. Además retoma el tiempo de la historia y resitúa la acción en el mismo periodo y entorno social. De nuevo, el núcleo narrativo se organiza en torno al hogar burgués, ubicado, en este caso, en el espacio urbano de la Madrid republicana de los primeros treinta.

3 www.formulatv.com, 1.

4 www.formulatv.com, 2.

Desde una perspectiva semántica, la representación de la sociedad española de la época se articula conforme con claves bien conocidas por el espectador de *La señora*. El enfrentamiento entre propietarios y asalariados, la polarización ideológica, la inestabilidad política de fondo, el conflicto entre reaccionarismo y vanguardia, así como la hegemonía de los valores románticos son algunas de las claves ideológicas que utilizan ambos relatos para explicar y vulgarizar esta etapa.

Sostenidos en un equipo de producción y realización compartido, organizados conforme con las mismas reglas de género, y engarzados en la temática histórica, ambos textos dan forma a una interpretación conectada de la reciente historia española. De ahí su relación de intertextualidad horizontal que funde las dos teleseries en un único discurso interpretativo (Fiske, 1987). Ambos formatos recurren a la dramatización de la historia, personalizándola en diversas tramas de corte romántico e insertando citas a través de las que referencian momentos históricos significativos; introduciendo elementos de corte informativo y objetivando, aparentemente, la ficción. En este sentido, no hacen sino retomar la estela de otro formato hermano, de emisión más longeva y diaria, que ya había probado el interés de los públicos por el melodrama histórico: *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012), que recrea, sobre todo, la intrahistoria del primer franquismo.

El presente trabajo parte de la hipótesis de que *14 de abril, la República* es un ejemplo de producto melodramático y de ficción histórica que, más allá del peso de sus tramas familiares y románticas, alude a cuestiones identitarias y sociales propias del entorno de producción (Costa-Alruzu, 2003). Del mismo modo, se entiende que obedece a estrategias de “indigenización”, o adaptación de los géneros televisivos –particularmente de la telenovela latinoamericana– a las particularidades culturales de los públicos españoles (Buonanno, 2006). En última instancia se sostiene que, en el ejercicio de la función socializadora, su discurso tiende a reforzar la idea de la nación española, apoyándola en el pasado compartido y en las dificultades comunes a un pueblo. Además, se sostiene que el formato estudiado articula un texto de ficción que introduce, en relación con productos melodramáticos precedentes de producción doméstica, novedades especialmente reseñables en materia de representaciones femeninas.

Este documento plantea un análisis en profundidad de la primera temporada de la teleserie *14 de abril, La República*. En este sentido, el estudio de las representaciones que sobre la sociedad española y alguna de sus instituciones ofrece el relato será el objeto principal de estudio. La primera parte de este trabajo dibujará el contexto histórico que da forma a la España de los años treinta, para analizar, a continuación, la representación propuesta desde la ficción. De este modo se señalará, sobre todo, cuáles son las claves semánticas, así como los escenarios, las instituciones y grupos (nobleza, burguesía, ejército, familia, partidos políticos, movimientos ideológicos, proletariado...) que dan forma al devenir de una sociedad que, de acuerdo con el relato, se transforma a través de enfrentamientos y conflictos.

En un segundo momento, el texto se detendrá en las imágenes ofrecidas sobre uno de los espacios con sentido narrativo neurálgico en el relato: el mundo del trabajo. Del mismo modo se enfatizará en la importancia que el relato concede a los conflictos laborales –y por extensión ideológicos– como factor determinante de la reciente historia española y, muy especialmente, del estallido de la Guerra Civil.

Por último, el texto se cierra con el análisis de las representaciones en torno a varones y mujeres planteadas por un producto claramente feminizado y pensado, sobre todo, para este público. En este sentido, el masculino, en clave de género dominante, ya sea en el plano familiar o en el laboral y político, permitirá describir estrategias recomendables para avanzar en los procesos de empoderamiento femenino. Así, los valores asociados a los personajes de mujer, así como las relaciones que éstas traban con las figuras masculinas, ponen de manifiesto el sentido educativo del relato e indican a sus espectadoras actitudes y formas de comportamiento.

Para la comprobación de estos supuestos se procederá a la aplicación de la técnica de análisis de contenido cualitativo del texto (Cáceres y Gaitán, 1996; Galán, 2006). La estrategia metodológica propia de una lectura interpretativa o *close reading* permitirá proceder a un análisis en profundidad de su discurso, a través del cual se puedan señalar algunos de los elementos socializadores e ideológicos presentes en un relato de ficción asociado a una función manifiesta de entretenimiento.

Las unidades de análisis de esta investigación son los trece primeros capítulos de la teleserie, que corresponden con la primera de sus temporadas. El estudio de los personajes (su género, su posición social, la institución a la que representan, sus características de personalidad...), las tramas (familiares, románticas, laborales, ideológicas...), los conflictos a los que remiten, los temas (el amor, la amistad, la política, las diferencias sociales, el poder...) y los escenarios (intradoméstico-suntuuario, proletario-, extradoméstico-urbano, rural-) utilizados por la teleserie serán los materiales a utilizar para añadir información sobre el contenido “latente” del relato.

14 de abril, La República: narrativas y personajes de una intrahistoria de ficción

La II República española fue una etapa de anhelos democráticos que fructificó el 14 de abril de 1931 gracias al vacío de poder provocado por la caída del régimen dictatorial de Primo de Rivera, por la incapacidad resolutive de Alfonso XIII y por la desorientación de los políticos monárquicos. Esa “gran verbena popular” (como la definió Ramón J. Sender) fue afrontando un número creciente de dificultades que se pueden sintetizar en la falta de consenso político y de fidelidad a las reglas del juego político.

La II República acometió, con diferentes grados de éxito, una serie de cuestiones fundamentales. Entre ellas destacan la modernización del ejército español, la reforma agraria, la respuesta a las demandas de los autonomistas catalanes, la implementación de medidas educativas para reducir un alto grado de analfabetismo... Todo ello de manos de unos reformadores laicos, en el contexto de una sociedad tradicional y católica. La propia República arrastró un problema de legitimidad por la escasa coherencia de las agrupaciones políticas que la integraban. El intento de golpe de Estado del general Sanjurjo en 1932 y la revolución de octubre de 1934 evidenciaron la falta de coherencia política de la mayoría de fuerzas políticas españolas y aceleraron el clima de turbulencia política y conflictividad social que se agudizó entre marzo y julio de 1936. En este periodo se contabilizaban más de dos muertes violentas por día y concluyó con el intento de golpe de Estado de julio de 1936, que desembocaría en el estallido de la Guerra Civil.

Este es el tiempo de la historia para un relato que arranca con la llegada a Madrid de ‘Ludi’ (Mónica Vedía), chica de servicio de la familia Márquez (*La señora*). El viaje de ‘Ludi’ permitirá que el espectador se desplace desde la incipiente burguesía norteña y minera de una pequeña ciudad de provincias en los años veinte –ejemplificada por los Márquez (*La señora*)–, hasta la burguesía madrileña de los años treinta, escenificada en el hogar de los De la Torre (*14 de abril, La República*). Desde una perspectiva narrativa, éste es un claro ejemplo de cómo algunos de los viejos secundarios de *La señora* ganan relevancia narrativa en la secuela y hacen las veces de punto de conexión entre el primero y el segundo formato. Otras figuras (‘Gonzalo de Castro’/‘Ramiro Villaseca’, interpretado por Roberto Enríquez) pierden presencia pese a que serán de utilidad para engarzar nuevos y viejos escenarios, personajes, tramas, temas y claves de representación del periodo.

Entre tanto, otros de los viejos personajes han mantenido su papel central, tanto en términos de presencia cuantitativa, como cualitativa, aunque adquiriendo papeles más proactivos en la segunda de las entregas. Así, ‘Hugo de Viana’ (Raúl Peña) ejemplifica la oposición del ejército al régimen republicano, personalizando parte de la agitación e intrigas políticas del tiempo de la historia. Experimenta entonces un arco de transformación, pasando del plano de la mera oposición ideológica a la sublevación activa, y convirtiéndose en pieza indispensable para el asalto militar al poder republicano. En el otro extremo del espectro político, ‘Encarna’ (Lucía Jiménez) ejerce de mujer fuerte del partido socialista. Del mismo modo, su arco de transformación permite al espectador visualizar cómo su defensa inicial en favor de algunos de los derechos de las mujeres (derecho a la educación, a la salud, a la libertad de expresión) deriva en el ejercicio político profesional, participando activamente en la gestión de la reforma agraria republicana.

El conflicto social e ideológico sigue siendo motor explicativo de un periodo cargado de convulsiones políticas. De este modo, el enfrentamiento entre burguesía y proletariado, reaccionarismo y progresismo, o derecha e izquierda sigue presente en el discurso de *14 de abril, La República*. La polarización, la dialéctica y la lucha de opuestos es, una vez más, la apuesta

narrativa para dar forma a un escenario sociopolítico de fondo que ayuda a entender y a dramatizar el conjunto de tramas y sub-tramas –familiares y emocionales– que conectan a los personajes. La familia se mantiene (los De la Torre, los León, los Prado) como núcleo narrativo a través del cual relatar la intrahistoria española. Los enfrentamientos interfamiliares e intrafamiliares permiten dar un enfoque cotidiano a tensiones que remiten al espectador a conflictos más profundos, de índole estructural.

Herederos de las prebendas y las riquezas que los gobernadores indios obtuvieron a lo largo del siglo XIX, los De la Torre ejemplifican el día a día de una familia de la alta burguesía, que ha construido una posición, un patrimonio y un prestigio social al cobijo de la dictadura de Primo de Rivera, en la segunda parte del reinado de Alfonso XII (1923-1930). Este entorno urbanita es la puerta a través de la que el espectador tiene acceso, también, a la representación de la clase trabajadora.

Frente a las explotaciones mineras de los suntuarios Márquez (*La señora*), el escenario agrario de *La República* sirve para representar a los grupos más desprotegidos, al mismo tiempo que afines al régimen republicano. El latifundio de los De la Torre (“la finca”) es el referente espacial del jornalero, trabajador por cuenta ajena dominante en una España eminentemente rural. Así, el campo es presentado como un escenario casi feudal, dominado por formas de propiedad profundamente desiguales y preindustriales, por relaciones de producción explotadoras e insostenibles, así como por prácticas laborales y comerciales propias de economías estancadas y poco desarrolladas. Aquí el jornalero depende de las decisiones de los propietarios (señores y señoritos) herederos de praxis nobiliarias y medievales.

El espacio rural como escenario de conflicto y cambio social

La novedad del escenario agrario nos remite, en parte, a personajes exclusivos de la teleserie que le imprimen distinción y carácter propio. La familia de guardeses, los Prado, ejemplifican el proceso de cambio social en el que se halla inserta la España rural. Por un lado, muestran su sentimiento de lealtad, sumisión y gratitud hacia los patronos latifundistas. Por otro, su

apoyo ideológico a los principios de una República que se plantea como adalid de una reforma agraria, trazada conforme con un ideario colectivista (*todo es de todos*) que despierta reacciones virulentas en los patronos. De ahí la acción represora de la Guardia Civil, presentada como brazo armado de los sectores más reaccionarios.

Del mismo modo, el escenario del campo tiene otras utilidades narrativas y semánticas, más allá de mostrar a estratos sociodemográficos como los trabajadores manuales. La España rural permite introducir el mítico movimiento anarquista, recuperando en el espectador la imagen de un colectivo tan visible en la representación oral y escrita de este periodo histórico. El anticlericalismo y la oposición al capital dan forma a la actividad de un grupo recreado como uno de los principales focos de oposición a la acción del gobierno republicano.

La representación del trabajo manual es completada mediante la incursión que se realiza en el submundo de los trabajadores domésticos en la suntuaria casa de los De la Torre. Este espacio viene a mostrar los quehaceres rutinarios del personal del servicio. Su utilidad narrativa es diversa: por un lado permite establecer claras referencias intratextuales con el relato de *La señora* –donde este espacio también tenía una significación especial–, activando en el espectador mecanismos de evocación, que refuerzan el efecto de continuidad entre ambas teleseries. En este sentido, tanto el personaje de ‘Ludi’, como las conexiones entre lugares (especialmente el de la cocina) o su *bis* cómica, están al servicio de esta función. Por otro lado, hace las veces de recurso de recreación de esta subcultura trabajadora concreta, en la que no se manifiestan las contradicciones propias de otros colectivos asalariados representados. En tanto que trabajadores del sector servicios, la cercanía y la adhesión hacia los patronos definen sus relaciones con el poder, con el que comparten hogar. Similares en algunas de sus características a la conservadora clase trabajadora (ausencia de propiedad, trabajadores por cuenta ajena), participan de una mentalidad menos combativa, que da buena cuenta de su camino hacia la integración en los grupos medios, más prestigiosos socialmente. Tanto es así que este espacio, despolitizado y distendido, sirve para dar forma a tramas más neutras desde una

perspectiva ideológica, así como para presentar conflictos menos densos, historias y temas más ligeros. El amor, la amistad, la ayuda mutua, el noviazgo son algunas de las temáticas –especialmente femeninas– desarrolladas.

Mujeres y hombres en *La República*

Cuantitativa, cualitativa y argumentalmente priman los personajes femeninos frente a los masculinos. El sentido narrativo de los personajes masculinos obedece, a grandes rasgos, a dos grandes funciones. En primer lugar, su presencia dominante en la representación del espacio público añade verosimilitud histórica a la teleserie, constatando audiovisualmente la hegemonía masculina en todas las dimensiones de lo social. Especialmente visibles son instituciones como el ejército, las fuerzas de seguridad, o algunos de los movimientos políticos más emblemáticos de la época, dibujados en clave estrictamente masculina, siguiendo los parámetros del momento. El ejército lleva el nombre de ‘Hugo de Viana’ o ‘Fernando Alcazar’ (Raúl Peña); la policía republicana y sus prácticas corruptas se representan a través de la figura del inquietante y chantajista policía ‘Iturmendi’; la violencia anarquista toma el nombre de ‘Ventura’ (Fernando Cayo), señalando cómo la muerte puede ser utilizada como estrategia de acceso al poder político.

Pero la representación del varón como sujeto que ejerce formalmente el poder en diferentes espacios de lo social, es por lo tanto variada y se desarrolla en diferentes escenarios. La autoridad patriarcal propia del estrato burgués toma forma a través de la figura del cabeza de familia de los Torres (Agustín –Héctor Colomé–) y de su joven sucesor, Fernando. De hecho, y para significar la especial responsabilidad familiar del varón, este último asumirá un papel proactivo en la supervivencia de una familia que ve amenazada su posición social, y pretenderá resolver esta situación, al menos parcialmente, a través de una estrategia matrimonial instrumental. Francisco de León, acaudalado y exitoso banquero, así como otros personajes que, aunque menores (Marqués de Villa, Conde de Vallellano), son mencionados en varias ocasiones, sirven para referenciar el poder económico y el valor de la propiedad, así como su gestión masculina. En el plano político, la fundación del partido Acción Popular apunta la defensa de los intereses burgueses desde el ejercicio masculino de la política profesional.

Del lado republicano, el dibujo de la razón de sexos es más abierto y contemporáneo. Así, el Ministerio de Agricultura es presentado como espacio político crecientemente feminizado, símbolo del progreso y cambio social; así como lugar de experimentación en los procesos de promoción de la mujer. En este sentido son especialmente relevantes los personajes de ‘Encarna’ y ‘Alejandra’ (Verónica Sánchez), quienes ejemplifican la irrupción de este género en las ocupaciones intelectuales y en la toma de decisiones políticas.

El sistema de ocupaciones –reflejado en el escenario intra-hogar– reproduce la diferenciación y supremacía profesional masculina. Este género, poderoso, al menos en términos formales, se responsabiliza de las tareas intelectuales. Así, la figura del pasante (‘Rafael Mesa’, interpretado por Guillermo Ortega) recrea al trabajador de servicios con cierto grado de cualificación, que realiza tareas administrativas y apoya las labores de gestión del cabeza de familia. Frente a éstos, ‘Leocadia’ (Cristina de Inza), en tanto que “señora de la casa”, se encarga de la organización doméstica y supervisa al personal de servicio, definitivamente feminizado.

Entre tanto, los espacios más transgresores son, en consecuencia, aquellos en los que las relaciones de autoridad y poder entre hombres y mujeres se ven subvertidas. De este modo ‘*El Alemán*’, emblemático local de alterne frecuentado por buena parte de los personajes, presenta a ‘Amparo’ (Marta Belaustegui) como artífice de buena parte de las actividades clandestinas del local, así como de las relaciones políticas que aquí se traban. De ahí la división del trabajo que se articula entre ‘Amparo’ y su socio varón, ‘Paco’ “el Rubio” (Vicente Romero). Ella asume las competencias intelectuales (intrigas, relaciones sociales, decisiones arriesgadas...). Él es la mano ejecutora de los delitos de sangre necesarios para respaldar sus negocios y su seguridad.

Activa y resolutiva, Amparo participa enérgicamente en los entresijos de la política republicana, ejerciendo labores de espionaje al servicio del comunismo ruso. Su rol de mujer de vanguardia, en avanzadilla en el plano político y profesional, se combina, no casualmente, con su condi-

ción bisexual, que confiere al personaje un carácter distintivo, más intrépido, arriesgado y rompedor en relación con sus pares femeninos. Visibiliza así la orientación sexual lésbica, ya presente en otros formatos con los que mantiene relaciones de intratextualidad. Ya *Amar en tiempos revueltos* (2005- ...), en su quinta temporada, exploró la relación lésbica entre los personajes de 'Ana' (Marina San José) y 'Teresa' (Carlota Olcina), ensalzando así el valor del amor romántico entre mujeres y señalando cómo la situación de exclusión social se refuerza cuando la condición homosexual se superpone a la femenina. De ahí la fortaleza y contemporaneidad de los personajes, mujeres trabajadores que saben triunfar y competir en un entorno eminentemente varonil, género con el que mantienen una relación ciertamente conflictiva (Chicharro, 2011). Entre tanto, 'Amparo' ejemplifica no tanto la capacidad de las mujeres para enfrentarse sino, sobre todo, para colaborar con éstos.

En todos los casos, los estereotipos femeninos de *14 de abril, La República* son contruidos a partir de su relación con los personajes masculinos. De este modo, las féminas se destacan por su solidez y por su fortaleza, que viene, en muchas ocasiones, a compensar su posición subordinada. Para todas las clases sociales e ideologías representadas el espectador reconoce mujeres proactivas, con una capacidad de decisión y de cálculo por encima de la de sus pares varones. Es más, esa es la conexión entre personajes femeninos dispares en términos de edad, ocupación, estatus adscrito, posición ideológica... y que da entidad diferencial y propia a este grupo.

Así por ejemplo, 'Leocadia' maneja parte de la fortuna familiar, a espaldas de su marido; o 'Mercedes' solventa las dificultades económicas de los De la Torre ejerciendo presiones personales sobre su acaudalado padre. Al igual que en la teleserie precedente, *14 de abril, La República* no deja de ser una exaltación de los procesos de empoderamiento femenino. Pero si en *La Señora* el ascenso femenino pasaba por la lucha, la tensión y el conflicto con el varón, su *spin off*, sin embargo, apuesta por un reparto del poder entre géneros: en ocasiones porque van adquiriendo esas cuotas a través de procesos de movilidad social; en otras porque aunque el varón ejerce formalmente la autoridad, las mujeres recurren a subterfugios o caminos informales que les permiten ejercerlo de hecho, aunque de manera latente, no reconocida o explícita. De ahí que el texto prestigie la capacidad de la

mujer para empoderarse, sorteando los límites legales o institucionales. En cualquier caso el poder formal, ya sea en su dimensión económica o política, se presenta como un bien deseable, y se indican algunos de los procedimientos (cualificación, formación, ambición profesional, relaciones personales, renta y patrimonio...) para que las mujeres se relacionen significativamente con él.

Mención especial merece el personaje protagonista de 'Alejandra', que ejerce de modelo de comportamiento femenino tanto en el plano personal y emotivo, como en el profesional y público. 'Alejandra' señala los procesos de movilidad social ascendente que pueden experimentar las mujeres a través de la adquisición de recursos como la cualificación. Su paso por el sistema educativo es el gran valor añadido que explica su posición excepcional en el sistema ocupacional (primero como secretaria, en el Ministerio de Agricultura, después como colaboradora directa de la asesora de la reforma agraria). De hecho, las connotaciones políticas de su rol laboral le confieren cierta excepcionalidad que refuerza su condición de protagonista. Su extraordinariedad radica, no ya solo en su belleza física –como es habitual en este tipo de formatos–, sino también en su carácter de mujer progresista, trabajadora, ambiciosa, innovadora, avanzada, politizada e implicada en los asuntos públicos. En la lógica de las “telenovelas de ruptura”, se acerca a caracterizaciones mucho más contemporáneas de la feminidad que las manejadas por los melodramas más clásicos; adaptándose, igualmente, a expectativas renovadas que los hombres depositan en las mujeres.

Así, la relación entre 'Alejandra' y los personajes masculinos con los que comparte escenario también es ciertamente ilustrativa. Por un lado, construye la trama romántica central junto con Fernando. Las diferencias sociales entre ambos se articulan de la manera más convencional: varón de alta posición social frente a mujer de extracción social humilde (cfr. Gómez, 1996). Ella es capaz, no obstante, de compensar la distancia, a la manera clásica, a través de su presencia física. Pero además, su ocupación y su visibilidad en el espacio público ayudan a reforzar el valor del personaje y a equilibrar las diferencias sociales de partida. La presencia de 'Alejandra' en el escenario colectivo es, además, la clave explicativa de su relación con Roberto, con el que mantiene un noviazgo de baja intensidad y que da for-

ma al obligado triángulo melodramático. Las conexiones ideológicas de ambos personajes, quienes trabajan activamente a favor de la República, son uno de los elementos fundamentales que anudan su relación.

Entre tanto, la figura de 'Alejandra' es, en buena medida, antagonista de la de su hermano 'Jesús' (Alejo Saura). Si bien ambos personajes comparten estatus adscrito y ambiente familiar, cada uno de ellos da forma a trayectorias vitales y profesionales diferentes, dadas las diferencias de género y educación. En tanto mujer con cualificación formal, 'Alejandra' se convierte en una trabajadora del sector de servicios. Por su parte, ajeno al sistema educativo, Jesús reproduce la posición social propia de su estatus adscrito, trabajando como asalariado del sector primario. Los orígenes de ambos, explican, no obstante, su pertenencia subjetiva a la clase trabajadora, su posición ideológica pro republicana, o sus expectativas de que un cambio político favorezca su movilidad social ascendente.

En una posición social radicalmente distinta se sitúa la figura de 'Leocadia'. Mujer con fuerte personalidad, gestiona una casa así y ejerce de madre de familia de los Torres. Su filiación burguesa, tanto desde una perspectiva objetiva (renta, patrimonio, prestigio social) como subjetiva (su autopercepción como parte de un grupo distinguido y diferenciado), es el resultado de una trayectoria vital vinculada a este estrato social. Hija de un acaudalado político que desarrolló una lucrativa carrera profesional en Cuba, aportó a su matrimonio relevantes dosis de propiedad. Su condición femenina, en cualquier caso, dota a este personaje de actitudes –si bien burguesas– matizadas y dulcificadas en relación con algunos de sus pares varones (especialmente su marido). Así, por ejemplo, mantiene una actitud cercana, familiar y compasiva con los estratos más desfavorecidos, ensalza el valor del amor romántico como clave de la institución matrimonial, o incide en la importancia de la educación en la formación femenina.

La figura de 'Leocadia' es un claro ejemplo de cómo el relato muestra que la participación de las mujeres en la esfera pública pasa, muy a menudo, por la transgresión de reglas institucionalizadas y el uso de vías informales de acceso al poder. Así, Leocadia recurre al ejercicio de roles personales

(esposa, madre) para intentar influir en la gestión económica del patrimonio familiar, realizada por su marido e hijo.

En cualquier caso, los personajes femeninos explican buena parte de su conducta conforme con variables emocionales o románticas, devolviendo a las espectadoras algunas claves aparentemente universales de la feminidad. Todos los personajes de mujer son contruidos, al menos parcialmente, en torno a la variable amorosa y familiar. El amor filial, el romántico, en su dimensión heterosexual u homosexual, en su versión cooperativa y constructiva, o en su formulación vengativa y despejada es uno de los elementos inherentes a su construcción narrativa. De ahí el papel central que tienen en el espacio privado, especialmente, en el escenario intra-hogar.

De hecho el valor de lo emocional justifica sus debilidades y subordinación. Así, la figura de 'Ludi' encarna a la mujer sometida, más en el plano personal que laboral, en tanto que es víctima de sus propios sentimientos y emociones. Nacida en una familia humilde y dedicada a labores de servicio desde su infancia, ejemplifica, desde una perspectiva estructural, a la mujer trabajadora, así como sus dificultades para experimentar movilidad social ascendente. En el plano sentimental, la relación que mantiene con un hombre casado perfila el romanticismo femenino en su dimensión más ingenua y cruda. Ejercerá el rol de "falsa novia", velando por los intereses de su compañero, mostrando entonces los desvelos, las atenciones e incluso las obligaciones que una mujer enamorada puede asumir aun sin el reconocimiento formal asociado a esa condición. El amor romántico es la gran justificación para sostener una relación clandestina e ilícita desde una perspectiva social.

No obstante, el dibujo de 'Ludi', como el del grueso de los personajes femeninos, es sobre todo positivo. Y esta valoración se hace especialmente explícita en su comparación con otro personaje relacionado, antagonista, si bien cercano: la esposa de Fernando. Frente a esta última, dependiente materialmente de su marido, 'Ludi' ensalza la autonomía económica y, por ende, la independencia material frente al hombre. Ya en el plano moral es capaz de establecer una relación empática y comprensiva con la mujer de

Fernando. De ahí que la relación entre ellas, un tanto inverosímil, sea más de solidaridad que de enfrentamiento, haciendo hincapié en las conquistas grupales del género. Y es que la creciente inserción de las mujeres en el mercado de trabajo, su ascenso hacia posiciones de poder en la estructura ocupacional, su participación en la esfera política, el ejercicio de su libertad sexual... son presentadas como avances fruto del hacer de mujeres individuales pero, al mismo tiempo, resultado de su trabajo colectivo y conjunto.

Conclusiones

En el caso español, el melodrama histórico articula textos audiovisuales a través de los que se recrea; al tiempo que se vulgariza y acerca a los espectadores la reciente historia española. Pero además, el carácter eminentemente femenino, tanto de sus personajes como de sus públicos, confiere a este relato una fuerza modeladora cargada de potencial inclusivo, igualador y coeducador en favor de los colectivos femeninos.

14 de abril, *La República* apuesta por personajes de mujer sólidos y resolutivos que muestran sus fortalezas, en buena medida, a través de su relación con los personajes de varón. Desde una perspectiva narrativa, en tanto que figuras con poder y autoridad formal sirven para reivindicar el poder y las estrategias formales e informales que históricamente han desplegado las mujeres para vencer los límites impuestos por las normas sociales, obteniendo así cuotas de poder explícito, pero también tácito. Se sitúan ante retos similares a los de los personajes varoniles, y orientan sus luchas hacia la consecución de objetivos grupales (estatales, comunitarios, familiares) que superan los intereses de un género.

Entre tanto, los personajes que exaltan el avance formal de la mujer y su acceso creciente al poder pasan por rechazar las visiones más clásicas de la feminidad. De ahí la importancia de personajes transgresores, que señalen maneras contemporáneas de articular la feminidad, hasta la fecha apenas recogidas en formatos de temática romántica y enfoque melodramático.

La adaptación del producto a la idiosincrasia del público español ha pasado entonces por la ficcionalización de su historia, concediendo un pa-

pel fundamental a la mujer en ese proceso de relectura del pasado. De ahí que la “indigenización” de un formato con claras reminiscencias del género de la telenovela responda, no sólo al intento de hacer crecientemente cercano el relato, sino también a la convicción de que la ficción televisiva puede realizar labores pedagógicas y crear en sus espectadoras la voluntad de ascenso social, así como conciencia de sus capacidades para alcanzar ese objetivo.

Referencias

- Acosta-Alruzu, C. (2003). “I am Not a Feminist... I Only Defend Women as Human Beings: The Production, Representation, Consumption of Feminism in a Telenovela”. *Critical Studies in Media Communication*, 20 (3), 269-249.
- Brown, L. (2009). Pleasuring Body Parts: Women and Soap Operas in Brazil, *Critical Arts. A South-North Journal of Cultural and Media Studies*, 1, 6-25.
- Buonanno, M. (2006). *L'età della televisione*. Roma: Editori Laterza.
- Cáceres, D., Gaitán, J. A. (1996). “La mujer en el discurso político”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 69, 25-147.
- Cervantes, A. C. (2005). “La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas”. *Investigación y Desarrollo*, 13 (2), 280-295.
- Chicharro, M. (2011a). “Aprendiendo de la ficción televisiva. Los efectos socializadores de *Amar en tiempos revueltos*”. *Comunicar*, 36, 181-190.
- Chicharro, M., (2011). “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”. *Comunicación y Sociedad*, XXIV (1), 189-216.
- Fiske, J. (1987). *Televisión culture*. Londres: Routledge.

Galán, E. (2006). “Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva”. Disponible en: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/9475/5/galan_personajes_ECOPOS_2006.pdf [fecha de consulta: 28 de septiembre de 2012].

Gómez, R. (1996). “Temas articuladores del género telenovela”. En: M. Soto (ed.). *Telenovela/telenovelas*. Buenos Aires, Argentina: Atuel, 37-50.

Páginas web consultadas

www.formulatv.com, (1) “El Partido Popular molesto con *La República*”. Disponible en <http://www.formulatv.com/noticias/18163/el-partido-popular-molesto-la-republica/>, [fecha de consulta: 8 de julio de 2012].

www.formulatv.com, (2) “La República despide su primera temporada con un buen 17% de media”. Disponible en: <http://www.formulatv.com/noticias/19295/la-republica-despide-buen-17-media/>, [fecha de consulta: 8 de julio de 2012].