

Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia

MARÍA DEL MAR CHICHARRO MERAYO¹

El presente trabajo pretende realizar una aproximación al papel de la televisión y, más concretamente, de algunos de sus productos de ficción, considerados éstos como textos interpretadores tanto de las mutaciones como de las pervivencias en la evolución de la sociedad española. Para ello analiza dos telenovelas de producción española, “La Señora” y “Amar en tiempos revueltos”, así como algunos formatos anexos, aparentemente informativos. De hecho, todos ellos proponen un ejercicio de interpretación de la reciente historia española desde la ficción. Del mismo modo, se analizan las estrategias, de corte entretenido a la vez que explicativo, que estos programas utilizan para imprimir veracidad y sentido riguroso a sus relatos.

PALABRAS CLAVE: televisión, telenovela, cambio social, socialización, ideología.

This paper aims to analyze some aspects of the role of television, especially those in connection with some of its products of fiction. Such products are considered as texts which interpret not only the changes, but also the elements which remain as representative of the evolution of Spanish society. Two Spanish soap operas, “La Señora” (The Lady) and “Amar en tiempos revueltos” (Loving in Troubled Times), are at the center of this analysis. The study also examines the strategies introduced in the programs, not only with the purpose of entertaining, but also of providing the viewers with clear explanations used to generate veracity and rigour to the stories.

KEY WORDS: television, soap opera, social change, socialization, ideology.

¹ Universidad Complutense de Madrid, España.

Correo electrónico: mchicharro@cesfelipesecondo.com

INTRODUCCIÓN²

La televisión contemporánea, en su intento de establecer relaciones significativas con sus públicos, hace las veces de gran laboratorio en el que se ensayan estrategias de acercamiento creciente al espectador. Cercanía que pasa por el atractivo y el interés de sus productos, así como por su capacidad de articular mensajes verosímiles pero también convincentes y ricos en potencial socializador. En este sentido, el presente trabajo analiza algunas de las estrategias que un tipo concreto de relato de ficción (la telenovela) viene desplegando, en la medida en que se particulariza y formula un discurso adaptado a los públicos contemporáneos y nacionales.

De este modo, nuestra investigación se concentra en el estudio de dos teleseries, “La Señora” (TVE 1, 2008) y “Amar en tiempos revueltos” (TVE 1, 2005-), emitidas por TVE 1, así como por el canal internacional y la página web de TVE.³ De producción española, han sido escogidas en tanto que emblemas de la “españolización” del “culebrón”. Sus lugares comunes no se agotan en un equipo de producción y realización compartido, en el seguimiento de las mismas reglas de género o en la temática histórica, que hace de telón de fondo en ambas. Sostendremos que ambos textos dan forma a una interpretación conectada de la reciente historia española, de tal manera que podremos encontrar continuidades ideológicas, que se sustentan en lazos semán-

-
- ² El presente trabajo se enmarca en los siguientes proyectos de investigación:
- a) Proyecto de investigación financiado por la convocatoria “Creación y consolidación de grupos de investigación” BSCH-Universidad Complutense de Madrid, Gr 58/08, “Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento” (ref 940439).
 - b) HAR2008-06076/ARTE, “Historia del entretenimiento en España durante el franquismo: cultura, consumo y contenidos audiovisuales (cine, radio y televisión)”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, España.
- ³ Se utilizarán las siglas TVE (Televisión Española) para hacer referencia a los dos canales de televisión pública de ámbito nacional integrados en la corporación Radio Televisión Española (RTVE). Se utilizarán las siglas TVE 1 para hacer referencia al primero y más popular de los canales de Televisión Española, conocido cotidianamente como “La uno”.

ticos pero también sintácticos. De este modo, además de su confluencia en el espacio del folletín televisivo (importancia de las tramas románticas y emotivas, estructura ramificada, o centralidad de los personajes femeninos, entre otros), ambas teleseries plantean temáticas así como recursos narrativos concomitantes, a través de los que dan forma a un argumento explicativo de la reciente historia española.

Todavía más, entendemos que la función socializadora del relato se hace especialmente obvia en la medida en que articula estrategias de persuasión que entroncan claramente con los formatos de telerrealidad. De este modo, la utilización de material de corte documental ejemplifica en algunas de sus emisiones cómo la ficción puede utilizar recursos informativos con la intención de construir relatos realistas. De este modo, la televisión contemporánea afina los ejercicios de convicción y de inmediatez, ensayando fórmulas que introducen novedades narrativas, al tiempo que distorsionan las reglas de género y confunden a los públicos.

El presente trabajo pretende insertar estos ejercicios de objetivación de la ficción en el marco de las estrategias de entretenimiento propias de la televisión contemporánea. De ahí, que la primera parte de este texto señale, en términos generales, algunas de las características más constatables de la representación televisiva de tiempo presente. A partir de ahí, nuestro trabajo pasará a mostrar cómo esas tendencias se condensan en el género de la telenovela y, más concretamente, en las dos teleseries en torno a las que se centra este trabajo. Finalmente, pasaremos a analizar las características de ambos folletines, así como la estructura semántica y sintáctica de textos adyacentes que hacen las veces de ejercicios de documentación de la ficción. Para todo ello se recurrirá a un análisis de contenido de corte cualitativo, a través del que se hará hincapié tanto en el contenido y elementos axiológicos del discurso, como en las claves formales utilizadas para reforzar la semántica del mensaje.

HIPERREALISMO, DRAMATIZACIÓN, HIBRIDACIÓN Y ESPECTÁCULO TELEVISIVO

El realismo y veracidad de un relato televisivo parecen ser dos de los criterios que algunos de los estratos consumidores valoran sobremanera. De este modo, una historia televisiva debe activar credibilidad en sus

espectadores, ya sea a través de componentes emotivos e irracionales, o a través de datos objetivos e informativos para incrementar su potencial de convicción. En este sentido, suelen ser las imágenes las que juegan el papel de garante de la autenticidad, y las que dan forma a un discurso con capacidad para cumplir funciones varias. En tanto que agente de socialización, el discurso televisivo hace las veces de vehículo de cohesión social. Alimenta imaginarios colectivos (Gerbner y otros, 1986), muestra los temas de interés, los asuntos polémicos y susceptibles de ser debatidos (McCombs y Shaw, 1972), reconstruye situaciones de pasado y presente (Blumler y Gurevitch, 1981), al tiempo que nos provee de interpretaciones en clave de código audiovisual (cfr. Adorno, 1969).

El sentido realista propio de este medio domina, de hecho, el grueso de sus formatos. Los programas informativos deben hacer gala, entre otros, de dotes documentales, fidelidad y rigor, raseros conforme a los que se mide la calidad informativa, tan importante como imagen de marca de una cadena. De este modo, este tipo de contenidos se configuran, en la actualidad, a partir de la ineludible tensión entre objetividad y espectáculo. Efectivamente, en su intento de plantear discursos atractivos utilizan recursos a través de los que atrapar la atención de sus públicos. De este modo, sobredimensionan temáticas de corte social y personal en detrimento de las políticas o económicas, gustan de la opinión y de la anécdota, personalizan la actualidad a través de la constante ilustración con testimonios, utilizan recursos de ficción y priman el valor impactante de la imagen en el proceso de selección de lo noticiable (Cebrián, 1998; 2004a). A partir de ahí lo referencial se dramatiza, o se ficcionaliza en cierta medida.

El fenómeno inverso afecta a algunos de los formatos de ficción. En este sentido no podemos dejar de mencionar la creciente presencia en las parrillas televisivas de productos como las *tv movies*. Se trata de telefilms que habitualmente adoptan la fórmula de miniserie, que si bien tienen un sentido estrictamente ficcional, parten de hechos ocurridos, recreando situaciones, personajes y escenarios reales, que tuvieron una gran repercusión en la opinión pública (Cebrián, 2004b). De este modo, miniseries como “Fago, el caso Wanninkhof”, o la polémica “48 horas”, que pretende referenciar los dos últimos días de vida del concejal Miguel Ángel Blanco, son buenos ejemplos de cómo propuestas de ficción, que recrean

acontecimientos alojados en la memoria colectiva, son presentadas como discursos *cuasi* referenciales. Bien es cierto que el espectador es consciente de no percibir las convenciones típicas de un formato informativo, pero al mismo tiempo entiende que a través de una estructura de ficción se está procediendo a una suerte de reconstrucción “fidedigna” de algún suceso sobre el que se cuenta con información *a priori*, que puede hacer las veces de fuente de contrastación (Callejo, 1995).

Este es sólo uno de los ejercicios televisivos que da buena cuenta de la hibridación que domina el medio. Bien es cierto que son significativas las voces que señalan la falacia de intentar distinguir modelos narrativos de ficción e información (Ellis, 1982; Eco, 1991) pero, en cualquier caso, la práctica de la televisión contemporánea ha difuminado todavía más las fronteras entre géneros. La pequeña pantalla gusta de un régimen de hipervisibilidad, que prima la importancia de lo subjetivo y emocional, lo microsocioal, cotidiano y vivencial, aderezándolo con recursos realistas, en ocasiones el directo o el falso directo, y saturando la narración de presentismo. Prima la relación inmediata con el espectador y se esfuerza por acercarse a la interactividad, para lo que multiplica los códigos y los canales de comunicación. De ahí, que el resultado se materialice en formatos novedosos, ni absolutamente realistas ni plenamente ficticios, en los que podemos identificar elementos de corte informativo y objetivo, pero dentro de los que también caben recursos propios de la ficción (Imbert, 2003).

En este sentido, la inserción de elementos documentales en un relato de ficción se materializa muy claramente en algunos de los productos contemporáneos creados conforme a la fórmula de la telenovela, y sujetos a procesos de adaptación cultural, nacionalización o indigenización (Martín-Barbero y Rey, 1999:95; Buonanno, 1999). En el caso español, en algunas de sus realizaciones más recientes (“La Señora”, TVE 1, 2008; “Amar en tiempos revueltos”, TVE 1, 2005-2008), el proceso de apropiación de tan popular género ha pasado por su articulación como relato de pasado, recogiendo algún periodo significativo de la reciente historia española. De este modo, el formato recurre a la dramatización de la historia, personalizándola en diversas tramas de corte romántico. Pero, al mismo tiempo, la ficción gusta de la inserción de citas, a través de las que referencia al espectador momentos históricos significativos,

introduciendo entonces elementos de corte informativo, y objetivando, aparentemente, la ficción.

La confusión entre la recreación y lo documental alcanzará sus máximas cotas en algunos de los episodios de ambos seriales. Como tendremos la oportunidad de desarrollar, el relato gustará incluso de introducir pequeños apéndices de apariencia expositiva, a través de los que legitimará el sentido histórico y riguroso de la teleserie. Y es así, tiñendo la información de simulación, como el folletín despliega buena parte de su potencial seductor sobre sus públicos.

LA TELENOVELA:

ESTRATEGIAS PARA SEDUCIR Y CONVENCER

Centrada en el valor de los sentimientos, la telenovela nos sumerge en historias realistas y cotidianas a través de las que se establece una fuerte relación de cercanía con el espectador. “Proximidad social y credibilidad social como efecto. Filmar a un actor de telenovela es hacer un documental sobre el cuerpo y la voz popular” (Vilches, 1997). A partir de ahí, el relato crea vínculos con el público, facilitando mecanismos de proyección y de identificación. Consigue que los personajes, quienes muestran trayectorias vitales cambiantes, como las de sus espectadores, se inserten familiarmente en el espacio doméstico, ofreciendo modelos estereotipados y fácilmente reconocibles. De este modo se reproducen personajes mitificados que dan forma a fabulaciones televisivas, e incluso a patologías y complejos registrados por el psicoanálisis (Gubern, 1997). Por lo tanto, el género ensaya exitosamente la fórmula del hiperrealismo y de la inmediatez relacional.

Cuando este tipo de seriales opta por la ambientación histórica, esto permite que el tiempo pretérito se convierta en inmediato y visible, por lo que puede ser experimentado de manera simultánea al tiempo presente. Se establece, entonces, una relación de cotemporalidad entre el suceso histórico y el momento en el que éste es narrado (Charadeau, 1997). Mediante esta narración en presente histórico, pasado y presente confluyen, de ahí que los viejos avatares tengan la posibilidad de reactualizarse y presentarse como inmediatos. A partir de ahí, el espectador tiene la oportunidad de reconstruir su memoria, conectando ya sea con los recuerdos

de lo experimentado, o bien de lo escuchado o aprendido. Sólo algunos de los miembros del público han sido testigos del momento histórico televisado. Casi todos podrán, sin embargo, otorgar imágenes y adjudicar rostros a momentos depositados en la memoria colectiva, ya sea a través de la transmisión intergeneracional informal, o bien del propio sistema educativo. En este sentido, esta fórmula rescata el enfoque retrospectivo utilizado por otros formatos de éxito –“Cuéntame como pasó” (TVE 1, 2001-2008)–, que tanto facilita al espectador la activación de mecanismos de evocación y reconstrucción de otro tiempo.

Esta es una de las estrategias que utilizan teleseries como “La Señora” o “Amar en tiempos revueltos”. Ambas telenovelas, son resultado del trabajo del mismo equipo de producción (Diagonal TV, del grupo Endemol, para TVE 1). En este sentido ambos productos se insertan en las marcas semánticas y sintácticas propias de los relatos emotivos que siguen las convenciones del folletín melodramático.

Ambientada en los años veinte, “La Señora”, a través de una estructura narrativa de corte ramificado, concentra su atención en los avatares románticos de Victoria Márquez (Adriana Ugarte) y Ángel Ruiz (Rodolfo Sancho). La distancia social entre ambos personajes será la primera de las dificultades para que la relación entre ambos protagonistas se realice plenamente. La rigidez con la que se dibuja el sistema de estratificación social explica que el vínculo entre la hija de un acaudalado empresario, propietario de lucrativas minas de hierro, y un joven, no forme parte de las prácticas socialmente correctas. Este mismo contexto hace las veces de variable explicativa de la decisión del protagonista masculino de seguir, aun sin la oportuna vocación, el camino sacerdotal.

Entre tanto, “Amar en tiempos revueltos” organiza sus primeras tramas en torno a la preguerra y Guerra Civil, si bien sus últimas emisiones (2008) se ambientan ya en la década de 1950. A lo largo de sus cuatro temporadas los espectadores han tenido la oportunidad de recorrer varias tramas románticas especialmente intensas, dadas las dificultades personales y estructurales que separan a los personajes implicados. La clase social, la ideología, la ocupación, la religión, etc. son sólo algunos de los ejes de diferenciación social que han servido para marcar los impedimentos para que se dé esta vinculación amorosa. De este modo, personajes que representan el bienestar y el poder conviven con otros

que simbolizan la dificultad y el deseo de movilidad social, dando lugar a una narración ramificada, centrada en los sinsabores afectivos.

Ambas teleseries, en su intento de generar una narración realista, recurren a un enfoque de pasado, aderezado por referencias a acontecimientos acaecidos con el fin de generar en sus espectadores la sensación de que se ubican ante un visionado de corte casi documental. En ambos casos, el telón histórico de fondo sirve para situar tramas románticas y afectivas, así como para poner de manifiesto los obstáculos a la materialización de buena parte de ellas.

De este modo, la representación de una sociedad caracterizada por rígidos ejes de diferenciación (básicamente, la clase social, la ideología y el género), dan forma a un contexto de polarización que ayuda a explicar algunos conflictos relacionales y, por ende, argumentales. La representación dicotomizada tanto de la estructura social española (tradicción *versus* modernidad, propiedad *versus* trabajo), como de los ejes de diferenciación ideológica (conservadurismo *versus* progresismo), dibujan dos de los pilares en torno a los que articular una explicación coherente y continuista acerca del antes y del después de la Guerra Civil, así como de los propios detonantes del conflicto. Del mismo modo, la presentación de esta lucha de opuestos legitima la realidad actual, que se identifica con los grupos, personajes y situaciones positivizados por el relato. Ambos seriales establecen relaciones intratextuales, de tal manera que se integran en una red de significaciones que ofrece una lectura de la reciente historia española desde una perspectiva cotidiana o microsocia.

Finalmente, las dos telenovelas muestran dosis innegables de originalidad, resultado de su intento por adaptarse a la idiosincrasia del caso español (Buonanno, 1999). En este sentido, la referencia a sendos periodos de la historia española ha permitido, además de mostrar particularidades de nuestro pasado, hacer constar algunas de las preocupaciones del presente. Temáticas como la violencia de género, las relaciones de poder entre hombres y mujeres, la integración femenina en la vida pública, la redefinición de la familia nuclear, la noción de identidad nacional, o la represión de los grupos vencidos se presentan en clave de pasado, si bien entroncan con discursos y obsesiones presentes.

Los años veinte son presentados como etapa caracterizada por un clima de transformación social, en la que dinámicas modernizadoras pugnan

por imponerse sobre grupos y actitudes reaccionarias. De este modo, el discurso esboza una sociedad abocada a un proceso de desarrollo económico, social y político aparentemente natural y previsible, en la que se atisban, no obstante, grupos conservadores interesados en mantener un *statu quo* preindustrial. Entre tanto, el dibujo sobre la posguerra y sus entornos, especialmente la década de 1940, muestra una sociedad estancada, o incluso regresiva, en el plano económico, social, político y cultural, situación que se presenta como una consecuencia directa del conflicto bélico. La dicotomía ideológica y social en torno a la que se sitúa el grueso de los personajes concede a los grupos más tradicionales el rol de dominantes. La narración legitima la resistencia de los más progresistas, quienes tienen un papel especialmente significativo, e incluso sobredimensionado, y que enlazan claramente con actitudes presentistas (democráticas y capitalistas). Por otro lado, el conjunto de estas dinámicas se manifiesta tanto en la representación de lo estrictamente privado (el escenario del hogar), como de lo público, ya sea en forma de escenarios de sociabilidad (la taberna, la coctelería, la plaza), o en el propio terreno laboral. Es así como el relato da cuenta de las consecuencias del conflicto sobre la cotidianeidad de la población civil.

Ambos textos dan forma a una lectura unitaria e integrada de la reciente historia española, a través de la cual se nos presenta a una sociedad caracterizada por una intensa segmentación social y política, cuyo patente proceso de modernización se ve abortado por los intereses de la minoría más tradicional. Desde esta perspectiva, las expectativas de movilidad social, así como la mejora de las condiciones de existencia de una mayoría se ven cerradas por las estrategias y las prácticas de grupos reaccionarios, ejemplificados en instituciones como la nobleza, el ejército, la Iglesia, el aparato político franquista, la policía, etc., que imponen un sistema empobrecedor. De este modo, el relato, plantea una visión macro, en la medida en que su discurso se articula de manera omnicomprendensiva, ajeno a localismos, y reivindicando la historia común de una nación. En torno a la idea de una comunidad inclusiva, y reforzando el valor de un pueblo, la nación española se presenta como sujeto de una historia compartida construida por avatares y dificultades confluentes.

En tanto que recrea el tiempo pasado, este tipo de relato parece arro- garse una suerte de función socializadora y pedagógica. En el plano

macro, tiene capacidad para transmitir cogniciones y representaciones de la vieja sociedad española, poniendo de manifiesto sus desequilibrios y sus fallas. De este modo, la recreación hace las veces de discurso que interpreta y evalúa la realidad. En el plano de lo micro, como todo producto de ficción, ofrece claves de lectura. Ejerce de traducción de nuestras propias experiencias, proponiéndonos, al mismo tiempo, modelos de acción (Caseti y Villa, 1992). En este sentido, algunos trabajos claramente vinculados con el funcionalismo señalan cómo los mensajes televisivos pueden hacer de patrón de referencia o modelo de aprendizaje: el espectador identifica en la pequeña pantalla una situación que le es familiar y ante la que puede tener que enfrentarse y, al mismo tiempo, percibe el diagnóstico y la resolución televisiva como la vía correcta, la que se debe adoptar para resolver el conflicto de manera más funcional (Casata y Skill, 1983).

Los grandes temas universales en los que se centra el grueso de las tramas (el amor, el dolor, la felicidad, la muerte, la maldad...) se sitúan, en este caso, en un tiempo histórico identificable. El espectador puede ganar seguridad y confiarse frente al televisor, actitud especialmente valorada por los públicos femeninos menos formados que, en ocasiones, se perciben con una posición subordinada, insegura, o de potenciales víctimas de la pequeña pantalla, a la que conciben como una institución en su función de representar la realidad (Callejo, 1995). Pero además, el efecto realidad del relato se verá maximizado, si cabe, a través de los oportunos prólogos pseudodocumentales que han precedido a algunas de las emisiones de ambas teleseries: “La Señora. Felices años veinte”, o “Los años cuarenta. Amar en tiempos revueltos” dos ejemplos claros.

FICCIÓN E INFORMACIÓN EN “LA SEÑORA”

Producida por Diagonal TV, del grupo Endemol, y dirigida por Lluís María Güell, “La Señora” comenzó sus emisiones en TVE 1 el jueves 6 de marzo de 2008, y cerró su primera temporada el jueves 29 de mayo. Programada en horario de máxima audiencia (a partir de las 22 horas), se ubicó en la parrilla televisiva, asumiendo el reto de relevar en su seguimiento de público al ya emblemático, y también longevo, “Cuéntame cómo pasó” (TVE 1, 2001-2008).

Si bien mantiene la mirada retrospectiva y evocadora de “Cuéntame cómo pasó”, “La Señora” se inserta en las marcas semánticas y formales de la telenovela, escenificando sus tramas en la España de los años veinte, y optando entonces por un escenario histórico en el que emplazar las redes de relaciones románticas que van dando vida a la historia. Su carácter de relato abierto y flexible (Vilches, 1999), en el que sus personajes ni sus relaciones están perfectamente definidas sino que se van construyendo (Chatman, 1990), le da el sentido de serial. Sin embargo, sus emisiones no seguirán una cadencia diaria, como es habitual en los productos de este tipo de género, sino semanal. Efectivamente, el despliegue de medios que ha rodeado su ejecución (el cuidado y la exquisitez del vestuario, escenarios y, en general, de su puesta en escena, el rodaje tanto en estudio como en exteriores, con localizaciones varias y distantes, o la amplitud del equipo de realización y producción...) ponen de manifiesto la apuesta de TVE “por las grandes series y los grandes guiones. Por directores y actores que cuiden la interpretación en una producción de lujo como esta” (www.vertele.com, www.formulatv.com, 5/03/2008).⁴

El resultado es la producción de una primera temporada que consta de un número reducido de capítulos (13) y que son presentados a su público objetivo como serial melodramático de corte histórico. Se utilizó, de este modo, la buena acogida que previamente había obtenido “Amar en tiempos revueltos”. Así, la campaña de promoción de “La Señora” se concentró en los tiempos de emisión pero también en el público de este último formato. Los asiduos seguidores de “Amar en tiempos revueltos”, adiestrados ya en su discurso, pudieron percibir en los ejercicios publicitarios que anticipaban la nueva teleserie indicios que les garantizaban el conocimiento de sus reglas, generando cierta confianza y capacidad de previsión del relato. Efectivamente, la campaña de autopromoción de TVE 1 incidía en los lugares comunes, así como en la continuidad entre ambos.

No obstante, “La Señora” ha resultado ser un producto cuyos destinatarios no se agotan en el tradicional público femenino del género de la telenovela. Su emisión en la franja estelar, momento en el que el grueso

⁴ Declaraciones del director de programación y contenidos de TVE, Carlos Fernández, en la presentación de la teleserie.

de la familia se reúne frente al televisor, pone de manifiesto las ambiciosas expectativas depositadas por TVE. Las propias cifras de audiencia, su grado de seguimiento por el segmento sociodemográfico varonil (www.rtve.es, 23/05/2008; www.europapress.es 30/05/2008),⁵ así como la producción de la segunda temporada de la teleserie (www.rtve.es, 5/05/2008) son sólo algunos de los indicadores de la buena acogida del producto.

Tanto es así que el programa ha sido seguido cada semana por más de 3 millones de espectadores. De hecho, el episodio decimotercero y último de esta primera temporada batió su propio récord, alcanzando una cuota de pantalla de 23.9% espectadores (3'966,000 de audiencia media).⁶ Se convirtió en el programa más visto en todas las cadenas, llegando a alcanzar los 4'518,000 espectadores y una cuota de pantalla de 30.7% en su minuto estelar. El episodio superó en seis puntos a su competidor más directo ("Lo que se avecina", Telecinco, 2008), ejerciendo el liderazgo en el grupo de edad de más de 45, tanto en hombres como en mujeres, independientemente de la clase social y del tamaño de hábitat (www.europapress.es, 30/05/2008). Naturalmente, la emisión de este último capítulo se vio rodeada de un especial sentido conmemorativo, ceremonial y publicitario, en tanto que precedida por dos capítulos resumen ("Maratón La Señora", TVE, 2008), programado, en este caso, en fin de semana (sábado 24 y domingo 25 de mayo, de 16:00 a 18:15 horas). Esta estrategia de multiexplotación del formato no sólo permitió a TVE rentabilizar hasta el extremo el producto, sino que, además, incrementó la tensión y las expectativas en torno al primer cierre del serial. Todavía más, dadas las previsiones de una audiencia excepcional para este último capítulo, su emisión, el 29 de mayo de 2008, se vio precedida de un reportaje televisivo ("La Señora. Felices años veinte").

Este, realizado por Gustavo Jiménez, aborda buena parte de las temáticas de fondo de la serie de ficción, si bien desde un enfoque aparente-

⁵ Así por ejemplo, los dos últimos capítulos de la teleserie alcanzaron su máximo seguimiento dentro del grupo de varones. De hecho, el jueves 22 de mayo, el 16.8% de los espectadores eran hombres, y seguían el penúltimo capítulo de "La Señora".

⁶ Datos relativos al último capítulo de la primera temporada, emitido por TVE 1 el 29 de mayo de 2008.

mente documental o informativo. Hace las veces de pequeño discurso referencial, de alrededor de quince minutos de duración, y en él se apuntan algunas de las tendencias sociales, económicas y culturales del periodo histórico en el que se sitúa la ficción. La polarización social e ideológica, el advenimiento de los fascismos, la emergencia de una conciencia de género así como de movimientos en pro de los derechos de la mujer, la institucionalización del tiempo de ocio y de ciertas pautas de esparcimiento, etc. son algunas de las dinámicas que el público del reportaje ha tenido la oportunidad de observar.

A pesar de la novedad que supone el prólogo documental a un episodio de ficción, su inserción en el flujo televisivo resultó aparentemente natural. Diseñado para emitirse en los entornos de “La Señora”, y presentado al espectador como una introducción al último de sus capítulos, las relaciones de contigüidad con el episodio de la teleserie, tanto en el plano temático como cronológico, parecieron compensar las discontinuidades genéricas entre formatos, dando lugar, en apariencia, a un solo espacio. De hecho, como tendremos la oportunidad de señalar, el reportaje utilizó ciertos recursos que ejercieron un efecto mimesis con el discurso propio de la ficción, tanto en el aspecto formal como de contenido.

“La Señora. Felices años veinte” comienza su exposición con la utilización de imágenes de archivo en blanco y negro. Su relato, si bien de apariencia documental, fue, dado su horario de emisión, convenientemente adaptado al gran público, en especial a los seguidores de la novela. De ahí la agilidad de su estructura narrativa, que se articula de forma muy expositiva, clara y sencilla, y que concentra buena parte de su carga denotativa en el peso de la imagen. De este modo, prescinde de los habituales fragmentos de entrevistas, testimonios, o las aportaciones de expertos, que si bien podrían haber añadido matices, multiplicando los puntos de vista, complican la exposición e introducen rupturas discursivas. El argumento se va articulando conforme a una estructura de tipo lineal en la que se van señalando algunas de las particularidades, eminentemente culturales, de la década. Mediante una retrospectiva costumbrista y pseudoantropológica, dedica buena parte de su discurso a las novedades que afectan más claramente el espacio femenino durante los años veinte: moda, cuidados físicos, imagen corporal, sexo, pautas de esparcimiento, espacios autonomía femenina, etc. Y es que el

relato informativo se ve igualmente contagiado del enfoque cotidiano de la telenovela a la que precede.

Destaca la presencia de un narrador extradiegético, que presta su voz para secuenciar convenientemente las imágenes, y que sitúa al espectador frente a una de las convenciones típicas del género documental, eminentemente narrativo y testimonial.⁷ Sin embargo, a las imágenes de corte histórico e informativo se añaden las secuencias de la propia teleserie. Estas últimas, con un claro sentido intertextual, servirán, por un lado para apoyar la narración histórica, legitimada por la voz en *off*. Por el otro, la propia trama de ficción parece cobrar mayor rigor en tanto que sustentada por el discurso informativo y periodístico. El resultado último es un formato híbrido en el que se mezclan imágenes documentales con imágenes de ficción, dando forma, pretendidamente, a un discurso informativo.

Desde aquí, la sociedad española de los años veinte es presentada como una formación social en proceso de cambio social acelerado, en la que destacan las dinámicas de progreso tecnológico, así como a las transformaciones de tipo valorativo y axiológico. Se trata de una década en la que:

⁷ La frontera entre el reportaje y el documental es tan difusa que en muchas ocasiones resulta complicado adjudicar una u otra etiqueta de género a un producto televisivo. Sira Hernández señala que las características que mejor definirían al documental son su carácter representativo y explicativo, en tanto que tome planos de la realidad y utilice excepcionalmente reconstrucciones; su sentido interpretativo y persuasivo, para lo que se utilizan recursos como el del narrador así como la oportuna selección de imágenes y sonidos, y finalmente, su sentido estético y artístico. Del mismo modo señala la autora la dificultad para establecer una clara separación entre documental y reportaje periodístico. Sólo criterios como la complejidad o la duración parecen establecer fronteras entre ambos géneros, que, no obstante, son considerados en ocasiones difícilmente diferenciables. Este es el caso del gran reportaje (de larga duración, centrado en un tema monográfico de actualidad y con cierta complejidad en su proceso de producción). Sobre las características del documental, sus materializaciones televisivas y su relación con el género del reportaje véase Hernández, S. (2008).

La cultura de masas, el inicio de la emancipación femenina y la relajación de costumbres describen una sociedad que tras años de guerra, de dificultades económicas y de penalidades sociales quiere instalarse en una vida placentera y confortable.

Los elementos modernizadores coexisten no obstante con algunas rémoras tradicionales que limitan el despegue socioeconómico, y que se hacen levemente presentes en el discurso (las diferencias sociales, el estado de anomía y desorden, las condiciones laborales en el ámbito de la manufactura, etc.). Efectivamente, se ofrece una imagen expresiva y hedonista (“años locos”), en la que el valor del esparcimiento, la llegada del cinematógrafo, la preocupación femenina por la estética, o la liberalización de las costumbres sexuales aparecen como tendencias emergentes y especialmente definitorias. A las transformaciones culturales, que dominan el discurso, se añaden, a su vez, algunas pinceladas de corte sociopolítico (la Guerra de Marruecos, las referencias al fascismo italiano, el poder caciquil, así como el clima de desorden social, o la percepción de un golpe de estado como vía armonizadora y apaciguadora).

El tono triunfalista y glorificador de la voz en *off* femenina (“en un mundo que cambia, mejora y se moderniza”, “los traumas del pasado comienzan a quedar atrás”, “una sociedad que reivindica la modernidad y el cambio, la prosperidad que aún está por llegar”) hace suponer que la dinámica progresista tiene necesariamente que imponerse a la más reaccionaria y conservadora. Los procesos de modernización social y económica son presentados como una suerte de evolución natural, de tendencia histórica inevitable, que sólo se podría ver truncada por la intromisión de los grupos más tradicionales, “abanderados del orden”, defensores de un *statu quo* interesado, y personalizados en los denominados “golpistas”.

“La Señora. Felices años veinte”, en buena medida, apunta algunas de las claves ideológicas presentes en el discurso de ficción trabado por la propia telenovela (modernización, progreso, lucha de clases, reaccionarismo, afirmación femenina, etc.). El reportaje, dramatizado, y el folletín televisivo, con aires documentales, son la materialización de la omnipresente estrategia de la televisión contemporánea de confundir e hibridar información y ficción, realidad y recreación, y que tiene su máximo exponente en el versátil enfoque de la telerrealidad (Cebrián, 2004b). De

este modo, “La Señora. Felices años veinte” reviste la información de espectacularidad y simulación, pinta la evocación de realismo.

La suma de estos dos productos, híbridos pero cercanos, se presenta al espectador como una suerte de documento único, con discursos temáticos conectados pero, sobre todo, con estrategias referenciales equiparables en términos de rigor y representatividad. De hecho, TVE introdujo la suma de ambos formatos como “último capítulo de ‘La Señora’”. El reportaje paratextual fue emitido bajo la misma cabecera que hace las veces de imagen de marca de los episodios de ficción y dibujado por la misma tipografía infográfica. De hecho, tras la pertinente pausa publicitaria, su visionado se reanudó en términos de “TVE les ofrece ‘La Señora’”. Sobra decir que la emisión de ese prólogo pseudoinformativo tuvo la utilidad de ejercer un efecto arrastre sobre los públicos interesados en ver el episodio de ficción, más aún cuando su hora real de emisión no había sido anunciada en la conveniente campaña de autopromoción. Tanto es así, que “Felices años veinte” fue seguido por 3’213,000 espectadores, que representan 18.1% de cuota de pantalla (www.elmundo.es, 20/05/2008). La emisión del decimotercero y último capítulo se insertó en el mismo *continuum* del flujo televisivo, hasta el punto de que se evitó cualquier disrupción publicitaria entre ambos espacios que pudiera desanimar a la audiencia.

“AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS”

O LA RECREACIÓN DOCUMENTAL DE LOS AÑOS CUARENTA

“Amar en tiempos revueltos” es una telenovela producida por Diagonal TV, grupo Endemol, para TVE 1. El serial, dirigido por Lluís M^a Güell y Orestes Lara, y con guiión de Josep M. Benet, Rodolf Sirera y Antoni Oneti, está inspirado en otro producto del mismo género, “Temps de silenci” (TV3, 2001-2002), producido igualmente por Diagonal TV, y que narraba los avatares de una saga familiar durante el periodo de posguerra.

La teleserie comenzó a emitirse el lunes 26 de septiembre de 2005, a las 16 horas, de lunes a viernes. Fue situada estratégicamente en la franja, precediendo a otra del mismo género, con un público ya consolidado – “Amarte así Frijolito” (TVE 1, 2005)– para beneficiarse así de su arrastre. Si bien las previsiones de TVE pasaban por emitir 130 capítulos, de treinta minutos de duración, finalmente, el serial ha superado holgadamente

el capítulo 500. Ya en su primera temporada consiguió una media de 2'095, 000 espectadores, lo que se traduce en 20.9 % de cuota de pantalla, compitiendo en origen con programas como "Aquí hay tomate" (Telecinco, 2003-2008) y seriales como "El auténtico Rodrigo Leal" (Antena 3, 2005), "Pasión de Gavilanes" (Antena 3, 2005-2006) o "Yo soy Bea" (Telecinco, 2006-). Su tercera entrega, que arrancó el 29 de agosto de 2007, continuó incrementado la tasa bruta de audiencia, (2'223,000 espectadores), con una cuota media de pantalla superior al promedio de la cadena (López Herranz y otros, 2005). Si bien sus productores han señalado que la vida de la serie no se alargará más allá del 2009 (www.elperiodico.com, 13/11/2007), el 4 de septiembre de 2008 inició la cuarta de las temporadas, y es previsible la elaboración de una *spin off* de la teleserie (www.formulatv.es, 3/08/2008).

Las características que imprime la propia fórmula al producto conectan muy claramente con el que ha de ser su público objetivo. Mujeres que trabajan en casa, que hacen uso del televisor en la primera parte de la sobremesa, son el *target* que suele gustar de relatos cotidianos, cercanos y emotivos. Tal y como se ha mencionado, los espectadores de "Amar en tiempos revueltos", dan forma al mismo segmento que gusta del relato evocador ofrecido por "La Señora".

Dada la buena acogida tanto de "Amar en tiempos revueltos", en el horario ya institucionalizado para los culebrones (la franja de sobremesa), como de "La Señora", en *prime time*, TVE 1 decidió programar en este último horario (los jueves a partir de las 22 horas), dos capítulos especiales de "Amar en tiempos revueltos" (5 y 12 de junio de 2008). Se trataba entonces de dos emisiones con una duración más amplia de lo habitual, en las que, llevando al extremo la estructura ramificada de este tipo de formatos, se daban cita personajes que habían hecho su aparición en la teleserie en diferentes temporadas. De hecho, la trama principal de esta emisión especial se articuló en torno a dos personajes principales: Andrea (Ana Turpín) y Fernando (Carlos García) quienes no habían compartido escena en los episodios convencionales del serial. Todavía más, el tiempo narrativo en el que se sitúa la acción de estos dos personajes, reunidos para esta entrega especial, se situaría en 1943, fecha que corresponde cronológicamente a la segunda temporada, emitida ya en el 2006/2007. Es decir, si bien a lo largo del 2008, las emisiones ordinarias de "Amar en

tiempos revueltos” sitúan la acción entre 1948 y 1950, estos dos capítulos realizan una suerte de *flashback*, rompiendo el devenir cronológico de la teleserie. A través de este recurso, el espectador tendrá la oportunidad de conocer el pasado de uno de sus protagonistas (Fernando), así como su relación con uno de los personajes extintos (Andrea) y con el que nunca compartió pantalla. La vinculación entre ambos hace las veces de nexo entre tiempos narrativos diferentes y distintas temporadas de la teleserie. En última instancia, esta estrategia no sólo aprovecha la audiencia adiestrada en el consumo de “culebrón” de jueves, sino que también permite compensar las lagunas narrativas que se derivan de un serial de tan amplia duración, organizado en tres temporadas protagonizadas por personajes, a veces, desconectados.

Al margen de las características narrativas de estos dos episodios especiales, y siguiendo la estela de la estrategia ya seguida en la última entrega de “La Señora”, el segundo de los capítulos de esta emisión especial de “Amar en tiempos revueltos” se vio precedido de un breve reportaje televisivo (“Años cuarenta. Amar en tiempos revueltos”) en el que, a modo de documento introductorio, se situaba al espectador ante algunas de las características generales de la década de 1940.

En este sentido, la forma adoptada por este breve reportaje mantiene las mismas pautas que caracterizaron al elaborado en relación con los años veinte, si bien su contenido tiene un sentido sustancialmente diferente. Efectivamente, bajo una apariencia documental, se introducen imágenes de ficción, propias de la teleserie, que se presentan al espectador a modo de certificación de la veracidad histórica de ambos productos (tanto del reportaje como del serial). Curiosamente, el componente realista propio del folletín parece adjudicarle capacidad para legitimar un discurso histórico objetivo. Al mismo tiempo, la utilización de viejas imágenes de archivo, así como la voz en *off* a modo de narrador extradiegético, sustentan, sin embargo, un tono documental. En esta ocasión, la figura del narrador se materializa en una voz masculina, más acorde con el tono solemne, pesimista, ácido, e incluso sarcástico, que en muchas ocasiones adopta el reportaje.

No menos importante es el punto de vista del narrador, quien utilizando un plural mayestático pretende ejemplificar el sentir popular. De este modo, hace las veces de un personaje más, asumiendo el papel de quién

cuenta y quién ha vivido. Su perspectiva, claramente personalizada y explícitamente subjetiva, ayuda a estructurar el relato conforme a la lógica de la dicotomía. Frente al pueblo, materializado en imágenes de archivo y en la voz en *off*, se presentan otras figuras que dan forma a la década y que la tiñen de color grisáceo. Como antagonistas al hambre, el silencio, la ausencia de libertades o las penurias propias de los estratos populares se mencionan a Franco, la Iglesia, la policía o la censura, entre otros.

“Años cuarenta. Amar en tiempos revueltos” ejemplifica claramente la tesis de que esta es una década negra, un periodo de decadencia, tendencia que contrasta no sólo con la brillantez adjudicada a los “felicis veinte”, sino, sobre todo, con la realidad presente. De este modo, el comienzo del discurso plantea ya claramente un punto de vista presentista. Ya con su primera intervención el narrador hace una suerte de declaración de intenciones a través de la que da cuenta de la voluntaria posición anacrónica en la que se sustenta la mirada adoptada por el reportaje:

Como contaba Fernando Fernán Gómez, en aquellos años no había movida, ni televisión, ni motos, ni ordenadores, ni rock, ni hamburguesas, ni vaqueros, ni voto. Pero se gozaba incluso de la vida porque el hombre es tan admirable que pese a todo consigue ser feliz de vez en cuando.

“Los cuarenta son los años del hambre, de los fusilamientos en la tapia del cementerio. Los adultos siempre estaban serios y en casa olía a jabón lagarto”. Subdesarrollo, dictadura política y polarización social como ejes de un periodo explicado en clave de posguerra. La mención a la Guerra Civil se evita de manera notoria, a través de la oportuna elipsis narrativa. Sin embargo, se le adjudica un tácito poder explicativo: hay un antes, cargado de potencialidades y expectativas, y un después, dominado por la negritud, la carestía y la represión.

En el plano estrictamente económico, la definición de la sociedad española pasa por la política de autarquía, la carestía y el racionamiento, el estraperlo, la emigración al extranjero, o el empobrecimiento del campo. En la dimensión social, España es presentada en términos de sociedad dominada por amplias desigualdades sociales, organizadas no sólo en torno al eje de la clase social, sino también en relación con la dicotomía campo-ciudad. Todavía más, se dibuja un clima social de

extrema desconfianza y control social, en el que el poder político ejercía una suerte de vigilancia constante sobre la ciudadanía: “La vida, en ocasiones, parecía normal, hasta que la secreta, un uniforme o una redada, se cruzaba en nuestro camino y nos recordaba que cualquiera podíamos ser sospechoso”.

En el plano de lo político, el discurso del narrador hace un especial hincapié en la ausencia de libertades y en la negación del derecho de participación en la vida pública. De este modo, frases como “un recuerdo se impone a los demás, el silencio”, “al menos en el ruedo era el pueblo el que elegía al mejor” parecen ilustrar la tesis de que el régimen político no daba cabida a las supuestas inquietudes cívicas de la ciudadanía, visibilizando especialmente la ausencia de algunas de las libertades democráticas (libertad de expresión, libertad de conciencia, libertad de ideología, etc.) que se reconocen hoy como derechos fundamentales y que son especialmente ensalzadas por los discursos mediáticos del presente.

De este modo, el reportaje hace explícita una estructura maniquea en la articulación de su discurso. De hecho, en buena medida se trata de extrapolar la lógica de la narración folletinesca al ámbito aparentemente informativo. Así, la realidad se valora en términos claramente dicotomizados y polarizados. Puesto que la teleserie dibuja la estructura social española como un espacio claramente segmentado a partir de ejes como la ideología o la ocupación, el propio discurso del reportaje suscribe esa tesis y la utiliza en su pretendida descripción objetiva del momento:

La verdad es que es una época muy sencilla de entender. Todo era blanco o negro. Aunque para la mayoría de nosotros la cuestión se dividía en rojo o negro. El rojo era el color de la sospecha, del miedo, de los celos. El negro era el color del estraperlo.

El reportaje deja notar en su contenido el público objetivo al que va dirigido, que no es sino aquel que gusta del género del melodrama. En este sentido, su discurso centra buena parte de su interés en la figura femenina de los años cuarenta, subyugada en las diferentes dimensiones de lo social. En el ámbito familiar, su situación era de subordinación frente a la figura del varón cabeza de familia. Su ausencia del entorno laboral reforzaba su dependencia, lo que explicaría que sus estrategias

de movilidad social pasaran por la vía matrimonial (“su fin principal era encontrar un marido”). A partir de ahí, el diagnóstico realizado en relación con la posición de la mujer no puede ser más absoluto: “Las mujeres no eran casi personas”.

La sección femenina es presentada como el emblema de la feminidad franquista, como institución encargada de reforzar la definición más reaccionaria de los roles de mujer. Femenidad apoyada en su estrecha relación con instituciones que representan la más rancia tradición: la familia patriarcal, la patria franquista y la religión. En este sentido, los ejes socializadores de la sección femenina se centrarían en el papel familiar adjudicado a la mujer (trabajo doméstico, crianza de los hijos y subordinación al varón, “eran madres, hermanas y esposas”), en su amor a la patria y en su devoción religiosa (“ser buenas esposas, buenas patriotas y buenas cristianas”).

La figura femenina se contempla en clara relación con otra de las instituciones emblema del tradicionalismo: la Iglesia, que aparece como entidad vigilante que garantiza un *statu quo* premoderno, como gran censora que imponía reglas y se encargaba de sancionar y velar por su cumplimiento. “Con la Iglesia mejor era llevarse bien. No convenía enfrentarse a uno de los pilares del régimen. Mientras Franco paseaba bajo palio, ella nos exigía pero nunca nos escuchaba”.

El capítulo dedicado a actividades hedonistas, de ocio y entretenimiento también tiene cabida en este dibujo en relación con los años cuarenta. No obstante, y dada la oscuridad con la que es presentada esta etapa, la presencia de los elementos de divertimento se ve minimizada, tanto en términos cualitativos como cuantitativos. En el discurso de “La Señora. Felices años veinte” se ensalza la vertiente “entretenida” de la sociedad española como una de las dimensiones más brillantes y destacables de la modernidad. De este modo, las referencias a cuestiones tan sugerentes como el esparcimiento o las tendencias estéticas del momento sirvieron, tal y como se ha señalado, para positivizar y adornar un relato que pretende hacer las veces de canto nostálgico. En el discurso en torno a los años cuarenta, las menciones a las actividades de ocio no tienen ese sentido expresivo, sino que hacen las veces de recurso al servicio de una gran tesis: el proceso regresivo en el que se ve sumergida la sociedad española. Tanto es así que el valor del disfrute no es

presentado como un fin en sí mismo sino que tiene un claro sentido instrumental. Se menciona en calidad de vía de escape para superar otras contradicciones y dificultades. El espacio de ocio y tiempo libre aparece, de hecho, como el escenario alternativo a través del que el “pueblo” puede ejercer actividades participativas y cívicas que no tienen cabida en otras esferas públicas, básicamente la política.

Pero las prácticas de entretenimiento, además, ejercen una segunda función que también es mencionada de manera casi subliminal. Y es que buena parte de estos productos de consumo son generados y distribuidos desde el mismo régimen, de ahí su sentido persuasivo y controlador. Así, es interesante mencionar la referencia realizada a los medios de comunicación y su consumo popular. Los medios se dibujan como entidades adoctrinadoras, utilizadas para socializar a la población en las bondades del régimen, y controladas férreamente desde el poder. De este modo, los productos que ofertan (tanto el cine, como los concursos, los consultorios o los seriales radiofónicos) no dejan de ser bienes contaminados que, o bien ejercen una suerte de disfunción narcotizante y adormecen a la población reduciendo su potencial crítico, o bien sencillamente disfrazan la realidad, planteándola en términos más amables (“el deporte es uno de los pocos antidotos contra la penuria”, “a falta de pan, toros”).

Finalmente, resta señalar que el presunto discurso referencial se ve aderezado por algunas referencias históricas que, además de servir para enmarcar el periodo, son utilizadas con un fin ideológico, reforzando el argumento central del texto. La visita de Eva Perón, o la Segunda Guerra Mundial y la posición de España en este conflicto son algunas de las citas históricas referenciadas. Estas tienen el sentido narrativo de reforzar todavía más la negativa percepción de la situación española. De este modo, el multitudinario recibimiento de Eva Perón es presentado como un ejercicio de caridad internacional a través del que se incrementó la entrada de partidas de cereales. O la Segunda Guerra Mundial se esboza como un acontecimiento ajeno a una ciudadanía demasiado preocupada por garantizar su subsistencia (“fuera de nuestras fronteras había una guerra, pero los rugidos de nuestros estómagos vacíos tapaban el sonido de sus bombas”). El conflicto es utilizado para situar relativamente la posición del régimen, señalando cómo adoptó una postura ambigua, si bien simpatizante con el bloque fascista:

Franco resultó ser un virtuoso del idioma. Decretó neutralidad cuando Hitler invadió Polonia, después cambió neutral por no beligerante, igual que Italia antes de entrar en la contienda. Y recuperamos la palabra neutralidad cuando las cosas se pusieron feas para Hitler.

La referencia a Hitler sirve, por lo tanto, para calificar y situar ideológicamente al régimen franquista.

CONCLUSIONES

Es propio de la televisión contemporánea la experimentación y la búsqueda de fórmulas a través de las cuales establecer relaciones inmediatas, intensas y emotivas con sus públicos. De ahí sus variadas estrategias de espectacularización, simulación y dramatización, siempre con la intención de generar productos entretenidos. La hibridación y mezcolanza de géneros y formatos es tan sólo uno de los recursos de seducción que utiliza hoy la pequeña pantalla. De ahí la creciente dificultad para establecer fronteras entre géneros televisivos, y todavía más, para poder distinguir entre contenidos informativos y referenciales, y aquellos otros que son estrictamente ficción. No en vano el manido término de “telerrealidad” se acuña con el objetivo de calificar aquellos productos que ofrecen ficción informativa, o bien información con pinceladas de simulación.

Sin embargo, y más allá de los nuevos formatos, la confusión entre lo objetivo y lo recreado afecta también a fórmulas relativamente institucionalizadas, con cierta raigambre histórica, así como con convenciones bien asentadas en el imaginario de los telespectadores. De este modo, la telenovela, género eminentemente latinoamericano, en su proceso de particularización y de adaptación al público español, ha optado por temáticas históricas para ofrecer así una recreación simuladora de la realidad social de la España de otro tiempo.

La particular lectura histórica que ofrecen “La Señora” y “Amar en tiempos revueltos” devuelve al espectador una explicación trabada, continuista, coherente y unitaria de una buena parte del reciente pasado español. De este modo, ambas propuestas, emanadas del mismo equipo de producción y realización y destinadas a la misma cadena televisiva, establecen relaciones intratextuales y revisten su relato de

citas históricas en aras de la credibilidad y la verosimilitud. A través de la receta de la ficción ambientada en el pasado reciente, ambas narraciones recrean una conflictiva etapa de la historia española próxima, ofreciendo explicaciones sobre el pasado y el presente que, si bien ficticias, adquieren una carga realista a través de la credibilidad propia del lenguaje audiovisual.

Todavía más, el efecto realidad de la ficción dramatizada se ve agudizado por la utilización de paratextos de apariencia informativa, pero con un contenido y una forma que entronca claramente con la recreación. Un producto propio del género referencial, como es el caso del reportaje, se ve, sin embargo, contagiado por las convenciones propias de la ficción folletinesca. Así, por ejemplo, el recurso a un punto de vista personalizado y emotivo, ejemplificado en la figura de un narrador que articula un discurso subjetivo, o la utilización de una estructura narrativa que hila un discurso a través del enfrentamiento de opuestos, son sólo algunos de los indicadores de la mimesis y confusión entre géneros.

Efectivamente, el discurso de ficción legitima sus mensajes a través de la inserción de prólogos referenciales que se acoplan en el *continuum* del flujo televisivo. La información dramatizada se confunde con la ficción histórica, engrosando las estrategias de innovación, a la par que de distorsión, propias de este medio, e incrementando la fuerza socializadora de su mensaje. Cabe preguntarse si estas temáticas así como los valores que sostienen tendrán continuidad en otros formatos, insertados en este u otros géneros. O si la indigenización de la telenovela pasa por los enfoques de corte histórico. O si las estrategias de documentar y justificar la ficción tienen ya el carácter de condición de verosimilitud.

Bibliografía

- ADORNO, Theodore (1969) "Prólogo a la televisión", *Interpretaciones. Nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- BECHELLONI, Giovanni, (ed.) (1982) *Il mestiere di giornalista. Sguardo sociologico sulle pratiche e sulla ideologia della professione giornalistica*. Napoli: Liguori
- BLUMLER, Jay G. y Gurevitch Michael (1981) "Politicians and the press: an essay on role relationship" en Nimmo-Sanders, *Handbook of Political Communication*, Beverly Hills: Sage.

- BUONANNO, Milly (1999) *El drama televisivo y contenidos sociales*, Barcelona: Gedisa.
- CALLEJO, Javier (1995) *La audiencia activa*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- CASSATA, Mary y Skill, Thomas (1983) "Life on daytime television: turning in american serial drama". Norwood: Ablex.
- CASSETI, Francesco y Villa, Federica (1992) *La storia comune: funzioni, forma e generi della fictione televisiva*, Nuova Eri-Rai: Turin.
- CEBRIÁN, Mariano (2004a) *Modelos de televisión: generalista, temática y convergente con Internet*, Barcelona: Paidós.
- (2004b) *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*, Barcelona: Gedisa.
- (1998) *Información televisiva*, Madrid: Síntesis.
- CHARADEAU, Patrick (1997) *Le discours d'information médiatique*, París: Ina-Nathan.
- CHATMAN, Seymour (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- ECO, Umberto (1991) "Una dicotomía fundamental: informazione e finzione", *Tra informazione ed evasione*, RAI: VQPT.
- ELLIS, John A., (1982) *Visible fictions*, London-Boston: Routledge and Kegan.
- GERBNER, George., Gross, Larry P., Morgan, Michael, Signorelli, Nancy (1986) "Living with television. The dynamics of the cultivation process" en Jennings Bryant, Dolf Zillmann (comps), *Perspectives on media effects*, Erlbaum: Hillsdale.
- GUBERN, Roman (1997) "Fabulación audiovisual y mitogenia", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa, pp. 29-36.
- HERNÁNDEZ, Sira (2008) *La historia contada en televisión*, Barcelona: Gedisa.
- IMBERT, Gerard (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona: Gedisa.
- LACALLE, Charo (2001) *El espectador televisivo*, Barcelona: Gedisa.
- LÓPEZ, Herranz, Teresa et al. (2005) "Telecinco repite el liderazgo en un mercado en profunda transformación, en VVAA, *El anuario de la televisión 2005/06*, Madrid: Geca.
- MANCINI, Paolo (1985) *Videopolítica*, Turin: Eri.

- MARTÍN-BARBERO, J y Rey, Germán (1999) *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona: Gedisa.
- MCCOMBS, Maxwell y Shaw, Donald L. (1972) "The agenda-setting function of mass media", *Public Opinion Quarterly*, 36, pp. 176-187.
- VILCHES, Lorenzo (1999) *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.
- (1997) "La fuerza de los sentimientos" en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa, pp. 51-62.

Páginas web.

- www.vertele.com, miércoles 5 de marzo de 2008, "La Señora llega hoy a TVE".
- www.formulatv.com, miércoles 5 de marzo de 2008, "La Señora es una de las apuestas de TVE por las series de calidad".
- www.formulatv.com, domingo 3 de agosto de 2008, "Amar en tiempos revueltos tendrá su *spin off* en *prime time* en otoño".
- www.rtve.es, viernes 23 de mayo de 2008, "La Señora bate su record de cuota de pantalla con un 20.9% y es lo más visto del jueves".
- www.europapress.es, viernes 30 de mayo de 2008, "La Señora se despide a lo grande".
- www.rtve.es, lunes 5 de mayo de 2008, "La Señora vuelve a rodar en Asturias".
- www.elmundo.es, 20 de mayo de 2008, "La Señora se despide con récord gracias al respaldo de la audiencia".
- www.elperiodico.com, 13 de noviembre de 2007, "Amar en tiempos revueltos prevé su adiós para el 2009".