

M^ª del Mar Chicharro Merayo, profesora de Teoría de la Comunicación y de Sociología de la Comunicación. Centro de Estudios Felipe II. Universidad Complutense de Madrid.

José Carlos Rueda Laffond, profesor del departamento de Historia de la Comunicación Social. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos

Television and Historical Fiction: Amar en tiempos revueltos

Recibido: 10 de marzo de 2008

Aceptado: 7 de abril de 2008

RESUMEN: El presente artículo analiza la serie de ficción *Amar en tiempos revueltos*, emitida por TVE1. El estudio se organiza a partir de dos perspectivas complementarias. Por un lado, establece varios elementos de referencia para la interpretación de la ficción histórica televisiva y acerca del tratamiento cinematográfico y televisivo de la Guerra Civil Española. Por otro lado, analiza los aspectos de contenido más relevantes presentes en la serie citada, así como la originalidad del tema tratado al insertarse en las coordenadas del culebrón televisivo.

Palabras clave: televisión, géneros televisivos, ficción, representación histórica.

ABSTRACT: *This paper analyzes the fiction serial *Amar en tiempos revueltos*, broadcasted by TVE1. The research is organized taking in account two complementary perspectives. On one hand, it points to several important dimensions to understand not only historical fiction on television but also the representation of Spanish Civil War in film and television. On the other hand, it analyzes the most important lines of contents of this serial, and the originality of such kind of subject, placed, in this case, in soap opera genre.*

Key words: *television, television genres, fiction, historical representation.*

1. Introducción¹

La capacidad de la televisión para representar fenómenos de manera verosímil no se agota en los mensajes manifiestamente informativos. En este sentido, los formatos de ficción, los más populares entre la audiencia, también pueden presentarse como una suerte de espejo fiel de la realidad. Es más, en muchas ocasiones el espectador valora la calidad de la ficción utilizando el rasero del realismo². Desde ahí, el relato televisivo puede entroncar con su realidad más privada, capaz de generar emociones y sensaciones intensas, de activar mecanismos de identificación y proyección capaces de conectar con su esfera personal³. Pero, al mismo tiempo, la ficción podrá ejercer esa función de recreación de la realidad en tanto que proponga al espectador un contexto reconocible. De este modo es frecuente que, cuando se refiera al tiempo presente, aborde cuestiones sociales de actualidad, y recree así el escenario del momento. En cualquier caso, la necesidad de garantizar la conexión entre relato y público exigirá que, incluso ambientadas en tiempos pretéritos, las tramas televisivas recojan un corpus de normas, valores, símbolos, creencias susceptibles de una interpretación en clave de presente.

Partiendo de una lógica evocadora e histórica, *Amar en tiempos revueltos* representa uno de los intentos más originales por rescatar la reciente historia española y convertirla en teleserie. Emitida en la franja de sobremesa por TVE1, este culebrón, que alcanza ya su tercera temporada, se ha articulado mediante el entrelazado de historias encadenadas. En ellas, si bien los personajes protagonistas se han ido renovando, algunos de los secundarios o el escenario se han mantenido constantes, con el fin de ofrecer a los espectadores asiduos una sensación de continuidad a pesar de su segmentación en temporadas según diferentes períodos cronológicos. Si bien el serial arrancó con la evocación del triunfo electoral del Frente Popular, en febrero de 1936, a inicios de 2008 el relato se situaba ya a la altura de la década de los cuarenta.

El presente trabajo se plantea reflexionar acerca de las claves de representación histórica que esta serie utiliza a la hora de dibujar la sociedad española en los previos, durante y en las primeras postrimerías de la Guerra Ci-

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "Historia de la Representación Audiovisual de la Guerra, 1898-2003". (Proyecto de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, ref. HUM2004-05353/HIST).

² Cfr. CALLEJO, Javier, *La audiencia activa*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1995.

³ Cfr. TUDOR, Andrew, *Cine y comunicación social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

vil. Partimos, para ello, de diversas premisas. La primera establece que la ficción histórica televisiva, ya desde los años setenta, se ha descubierto como una estrategia narrativa susceptible de representar la Historia y proponer formas de conocimiento histórico. En segundo término, estimaríamos que los productos ficcionales históricos han operado con un mayor grado de dificultad en el plano de la evocación del efecto-realidad respecto a los formatos documentales. En tercer lugar, hay que recordar que el discurso dominante desde la Transición en lo referido a la representación canónica de la Guerra Civil se ha localizado en el drama cinematográfico y en la denominada ficción de calidad producida sobre todo por TVE a partir de los años ochenta. Este tipo de relatos, a pesar de su disparidad narrativa, ha recurrido a unas coordenadas explicativas en buena medida homogéneas, muy distintas a las movilizadas durante la Dictadura franquista.

Frente a este tipo de propuestas, *Amar en tiempos revueltos* se construye con una innegable dosis de originalidad, en términos de adecuación de un referente histórico dramático como es la Guerra Civil respecto a las pautas distintivas del formato de la telenovela. Partimos de la afirmación de que este relato televisivo realiza una aproximación reduccionista y estereotipada a la estructura social del momento, que no obstante, entronca con el imaginario sustentado por su público y alimentado por otros relatos dominantes sobre la guerra. Entendemos también que sus ejes narrativos operan en un plano de vulgarización, en consonancia con las reglas impuestas por los códigos y marcas semánticas que caracterizan al culebrón, como un producto donde se sobredimensionan determinados aspectos como las tramas románticas o el maniqueísmo. En este sentido, la teleserie *Amar en tiempos revueltos* puede ser valorada en términos de españolización de un género eminentemente latinoamericano, en tanto que adapta a claves nacionales el referente de una historia común y la evocación de la Guerra Civil y el primer franquismo como escenarios idóneos para referenciar un imaginario colectivo. Puesto que la ficción histórica televisiva tiene más dificultades para visualizar una sensación de efecto-realidad tan explícita como la de los documentales históricos, requerirá de estrategias específicas para configurar la verosimilitud. Estas podrán advertirse en aspectos como son la ambientación y puesta en escena, la construcción de personajes y tramas, la dramatización, y, sobre todo, la individualización de conflictos o procesos históricos.

Nuestro método partirá de una reflexión referida a diversos aspectos que han definido la ficción histórica internacional en televisión. Asimismo señalaremos algunas modalidades discursivas dominantes aplicadas en el tratamiento audiovisual de la Guerra Civil. La segunda parte de este trabajo tiene por objetivo desentrañar algunas de las claves narrativas, a la par que axiológicas, del discurso televisivo labrado por *Amar en tiempos revueltos* durante la

primera temporada de su emisión. Para ello se recurrirá a un análisis cualitativo, que tendrá en cuenta, en especial, aspectos como son la representación del tiempo histórico, el diseño de una evocación de Madrid como espacio textual, la formalización de conflictos sociohistóricos a través de determinados personajes o la esquematización de las relaciones sociales y de géneros. Para ello se identificarán elementos temáticos, escenarios, personajes, conflictos y nudos argumentales o la estructura de tramas y subtramas, con el propósito de desmenuzar el relato y la representación de la realidad que presenta, así como para estimar los elementos simbólicos y valorativos más destacados propuestos por la serie.

2. *Televisión e historia: algunas reflexiones en torno a las modalidades de ficción histórica televisiva*

2.1. *Relatos audiovisuales y discursos históricos*

La televisión, como fenómeno mediático y social, puede ser caracterizada, en principio, a partir de la confrontación entre categorías en apariencia antinómicas: la pequeña pantalla es ventana de lo fugaz e instantáneo, así como escaparate de lo actual y espacio para un flujo diacrónico de representaciones que transitan en una suerte de presente continuo. Pero, del mismo modo, cualquier parrilla televisiva combina distintas fórmulas de constante aproximación y reactualización sobre el pasado, que puede ser concebido como relevante en cuanto tiempo histórico influyente en términos de actualidad.

Al igual que en el caso del cine ficcional histórico, la singularidad de la ficción histórica televisiva no habría estribado en su capacidad para legitimarse en virtud de un aparente sesgo de autoridad u objetividad a la hora de abordar la Historia (o de adaptarla en clave de lo que se entendería como una reproducción rigurosamente fidedigna), dado que tales valores estarían sobre todo asociados en la cultura espectral a los formatos documentales. Por el contrario, la ficción histórica en la pequeña pantalla sería explicable en tanto que ofrecería unos relatos verosímiles, en los cuales la evocación del pasado podría presentarse, de manera más o menos intensa, como un conjunto de citas reconocibles donde se emplazarían ciertas tramas argumentales, personajes o situaciones justificables en virtud de su naturaleza como simulacros coherentes. Según esta lógica, la propia noción de realidad histórica quedaría difuminada, en beneficio de otros aspectos mucho más relevantes –lo inventado, lo imaginario o lo irreal–, en potencia incompatibles con un ejercicio de datación, descripción y reconocimiento empírico y documental riguroso. No obstante, este enfoque ha sido tildado

como reduccionista. Desde una perspectiva que parte de la consideración de las diferencias discursivas existentes entre el relato histórico académico escrito y las posibilidades del relato audiovisual, Robert Rosenstone ha insistido en la pertinencia de abordar el análisis de la ficción histórica a partir del diferente sesgo que puede tener la invención respecto a los hechos históricos. Cabría hablar entonces de ficciones audiovisuales que operarían con invenciones falsas o con invenciones verdaderas, según el ejercicio desarrollado en el plano de una representación más o menos veraz del conocimiento histórico. Ello no conllevaría el discutir la relación entre ficción y verdad histórica, sino que evidenciaría que la ficción puede manejar diversas herramientas explicativas sobre el pasado, distintas a las que han reglado la racionalidad científica en el discurso histórico escrito⁴. En definitiva, que puede transitar en un plano de representación que, en potencia, permitiría desde la praxis de la versión hasta la revisión o la subversión del conocimiento histórico⁵.

En cualquier caso no debe olvidarse que ha sido desde la ficción histórica televisiva desde donde se han construido y vehiculado las modalidades de representación históricas más divulgadas, al menos desde el punto de vista de los procesos de recepción masiva⁶. Gary R. Edgerton ha destacado cómo la televisión se ha constituido en la principal fuente de significaciones históricas en la actualidad, tanto a un nivel cuantitativo (por su alcance en términos de audiencia), como cualitativo (por ejemplo, respecto a su capacidad para proporcionar enunciaciones hegemónicas, o en lo referido a difundir modos narrativos y estilísticos que suscitarían un efecto de verosimilitud). Tampoco debe obviarse en este contexto que los criterios de programación y de expectativas de audiencia constituirían factores determinantes respecto a la producción y emisión de ficciones históricas, y en lo referido a la prioridad temática de ciertos referentes que resultarían operativos en virtud de su potencialidad comercial. Del mismo modo, también estos mismos criterios de política de programación deberían ponerse en re-

⁴ ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 2001, pp. 60-63.

⁵ ABRASH, Barbara y WALKOWITZ, Daniel J., "Sub/versions of History: A Meditation of Film and Historical Narrative", *History Workshop Journal*, 38, 1994, pp. 203-214.

⁶ Cfr. con los estudios pioneros de COHN, William H., "History for the Masses. Television Portrays the Past", *Journal of Popular Culture*, 10, 1976, pp. 280-289, o de FARASSINO, Alberto, *Televisione e storia*, Bulzoni, Roma, 1981, así como con los trabajos colectivos reunidos en SOBCHACK, Vivian (ed.), *The Persistent of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996.

lación con la utilización de criterios simplificadores en el lenguaje de la ficción histórica televisiva.

Por todo ello tal vez debería admitirse la idea de que la cultura histórica colectiva sería, al menos en parte, la resultante negociada entre determinadas propuestas derivadas de la historiografía académica y ciertos contenidos mediáticos, que circularían en el espacio social en forma de historia popular vulgarizada y condensada⁷. Según esta lógica podría considerarse que la ficción histórica televisiva sería el fruto de una interacción entre diversas prácticas comunitarias. Este tipo de relatos podrían ser explicados entonces como piezas susceptibles de ensamblarse en una articulación didáctica de ciertos mecanismos sociorretóricos, donde participaría una determinada comunidad discursiva de especialistas (los propios historiadores, que en ocasiones pueden actuar además como asesores de productos de corte divulgativo) y las comunidades abiertas de público⁸. Y a su vez, estos mismos mecanismos sociorretóricos estarían implicados activamente en el empeño por proponer –y sobre todo reforzar– elementos de significación para unos espectadores, que podrán trastocarse en lo que Stanley Fisch denominó como comunidades interpretativas⁹.

Por otra parte, en general, los productos de ficción en televisión se han presentado y reconocido como tales definiéndose como modalidades narrativas orientadas en especial a las prácticas de entretenimiento. Sin embargo, en ellos también cabe la presentación y difusión de ciertas formas de identidad sociopolítica o de reconocimiento de instancias de poder. A partir de ahí cabe cuestionarse la implicación activa de la ficción televisiva respecto a la legitimación de un universo simbólico de valores, coherente con un determinado sistema político o una cierta cultura social. Por ello, el alcance de los ejercicios de legitimación televisiva ha de interpretarse como un proceso dirigido a lograr una “objetivación de segundo grado”, encaminada a producir “nuevos significados para integrar los ya atribuidos a procesos institucionales

⁷ EDGERTON, Gary R. “Television as Historian. A Different Kind of History Altogether”, en EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky University Press, Lexington, 2001, pp. 1-5.

⁸ SALVADOR, Vicent, “Discurso periodístico y gestión social de los conocimientos: algunas observaciones sobre didacticidad”, *Anàlisi*, 28, 2002, p. 115.

⁹ FISCH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1980, pp. 277-318. Sobre esta cuestión, aplicada al ámbito de la representación audiovisual, puede verse COATES, Paul, *Film as Intersection of High and Mass Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

dispares”, y cuyo objetivo último habría de situarse en la necesidad por reforzar la integración colectiva¹⁰.

A partir de todas estas consideraciones podríamos estimar, por tanto, que la pequeña pantalla se descubre como el gran catalizador de toda una serie de significaciones dominantes sobre el pasado, susceptibles de implicarse en la cristalización de imaginarios o de referentes. Este aspecto nos trasladaría a otro problema recurrente a la hora del tratamiento e interpretación de los relatos históricos televisivos: el que vincula las instituciones mediáticas con un hipotético papel como “centros de producción de memoria” para la esfera pública¹¹. Es obvio que, a priori, la categorización conceptual de memoria histórica integra diversas dimensiones muy complejas. En primer término, plantea un plano de recuerdo apoyado en la memoria personal y en vivencias individuales, pero que también engarza con símbolos o síntomas de un recuerdo colectivo genérico. En este sentido, la exploración televisiva de la memoria histórica se podrá estructurar tanto desde el testimonio singular, como desde la recreación ficticia de situaciones más o menos coherentes con una valoración consensuada. Por otra parte, la funcionalidad social de la noción de memoria histórica estaría asimismo vinculada a diversas dimensiones donde se implicarían, en distinto grado, los poderes públicos, las industrias culturales o diferentes instituciones del tejido asociativo. De ahí que el sentido social de la apelación a la memoria pueda emplazarse en lógicas que irían desde las pretensiones pedagógicas hasta los esfuerzos por legitimar valores o desarrollar ejercicios de reparación colectiva.

Estos ejes –el didactismo y la rehabilitación– han tenido una clara expresión en la ficción televisiva desde finales de los años sesenta o durante la década de los setenta. Pueden recordarse al respecto las propuestas articuladas mediante una explícita y radical pretensión pedagógica de Roberto Rossellini, que se convertirán en emblemas acerca de cómo abordar la Historia desde las exigencias ligadas al modelo ortodoxo de televisión pública europea¹².

¹⁰ El entrecomillado, en BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1999, pp. 120-121.

¹¹ JULIÁ, Santos, “Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura”, en JULIÁ, Santos (dir.), *Memoria de la guerra y el franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 27.

¹² En este contexto se emplazan diversos trabajos, en especial las series *La edad del hierro* (1964, producida por el Instituto Luce para la RAI) o *Los Hechos de los Apóstoles* (1968, coproducida por la RAI, TVE, la ORTF y Studio Hamburg). Como reflexión clásica de conjunto acerca de la etapa televisiva de Rossellini puede recordarse TRASATTI, Sergio, *Rossellini e la televisione*, La Rassegna Editrice, Roma, 1978.

En el otro extremo, la rehabilitación histórica en clave de comercialidad y la readecuación de señas de identidad específicas encontrarán un reflejo, también paradigmático, en series estadounidenses como *Raíces* (1977) u *Holocausto* (1978), dirigidas por Marvin J. Chomsky para la ABC¹³.

En los dos últimos casos citados la ficción histórica, en cuanto proyecto memorístico, reforzador de identidad, requirió de la movilización de todo un conjunto de recursos empáticos respecto a la cultura de los espectadores en su conjunto y ante la singularidad sociocultural de segmentos concretos de la audiencia estadounidense. A partir de ahí, el referente histórico puede trastocarse en reconocimiento, en virtud de su implicación activa con un universo de significaciones individuales. En este contexto adquirirá sentido la adaptación de marcas de identidad o de citas reconocibles. Ello puede ponerse en relación con la reflexión planteada por Milly Buonanno en lo referido a la fenomenología de la indigenización (o domesticación) de la ficción televisiva¹⁴. Dicho concepto aludiría a los procesos de apropiación y reformulación de referentes formales, expresivos y de contenido externos que serían readecuados a un nuevo marco cultural nacional, susceptibles por tanto de proponer unos sistemas de significación en cierta medida originales, pero adaptados a situaciones locales o particulares¹⁵. En dicha renovación incidiría no sólo la exploración de nuevos recursos narrativos o de estrategias de recreación realista, también la intención por plasmar y adecuar un mundo dramático próximo al televidente.

2.2. *La Guerra Civil española como relato televisivo: estrategias de evocación histórica*

Peter Burke ha recordado que los planos del recuerdo y el olvido pueden constituir dos esferas que se enuncian en términos de alternativa excluyen-

¹³ Cfr. TUCKER, Lauren R. y HEMANT, Shah, "Race and the Transformation of Culture: The Making of the Television Miniseries *Roots*", *Critical Studies in Mass Communication*, 9, 1992, pp. 325-336.

¹⁴ BUONANNO, Milly, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 20.

¹⁵ También pueden citarse fenómenos de adaptación inversos, como el que se ejemplifica en la adaptación (o americanización) de la Shoah a las reglas del melodrama norteamericano, un aspecto que queda representado con claridad en el ejemplo ya citado de la serie *Holocausto*. Sobre esta cuestión, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 154-158, o DONESON, Judith E., "History and Television, 1978-1988: A Survey of Dramatizations of the Holocaust", *Dimensions*, 4, 1989, pp. 23-27.

te. Este fenómeno es perceptible tanto en los numerosísimos ejemplos históricos en los que se procuró potenciar una determinada institucionalización oficial de la memoria y la amnesia colectivas, como en la propia reflexión historiográfica¹⁶. Desde esta lógica, el discurso narrativo de la ficción histórica televisiva puede ser valorado como un ejercicio interesado en establecer una ligazón entre la imagen como evidencia, como reconstitución y, eminentemente, como recurso intencional¹⁷. Desde ahí cabe hablar de lugares recurrentes para la memoria y para el ejercicio histórico en la pequeña pantalla. Este aspecto resulta evidente ante temáticas que aluden al referente bélico, tal y como ha ocurrido con la Guerra de Secesión estadounidense, la II Guerra Mundial, la Guerra de Vietnam, el conflicto del Golfo de 1990-1991 o la Guerra de Irak, tan sólo por citar algunos ejemplos conocidos de sobreexplotación televisiva.

Este fenómeno, llevado al extremo, acabaría por provocar una suerte de acumulación, en el que determinados puntos de referencia (como las normativas de representación del conflicto y su incidencia en la imagen identitaria) llegarían a adquirir incluso la categoría de género¹⁸. Es indudable que la inflación recontextualizada de referentes provee de categorías o símbolos que permiten vincular el discurso televisivo con esquemas modulados por eventos enfatizados, que apelan y refuerzan la memoria y la identidad de una historia común¹⁹. No obstante, la intertextualidad también puede transitar por otras sendas en apariencia más heterodoxas. Un ejemplo clásico lo encontraríamos en la serie de la CBS *MASH* (1972-1983). Este peculiar ejercicio de ficción televisiva partía de la adaptación del film homónimo de R. Altman (1970). No obstante, su especificidad estribaba en proponer una traslación histórica y de género que permitía derivar desde una situación de pasado (la Guerra de Corea) a otra de presente (el Watergate, la resolución del conflicto de Vietnam o la crisis de Irán), y desde los estereotipos dramáticos asociados de manera tradicional al género bélico a los recursos narrativos y de definición de personajes propios de la comedia de situación.

¹⁶ BURKE, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 76-86.

¹⁷ BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 11-24.

¹⁸ Cfr. ANDEREGG, Michael (ed.), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Temple University Press, Philadelphia, 1991.

¹⁹ Puede recordarse al respecto el uso otorgado en los telediarios israelíes entre 1987 y 1990 a la Shoah o la Guerra de Independencia de 1948 en clave de reactualización de presente. HAILLAN, Netta, "Images of History in Israel Television News. The Territorial Dimensions of Collective Memories, 1987-1990", en EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C., *op. cit.*, pp. 207-229.

Si dirigimos la atención a nuestro país, resulta recurrente considerar que la Guerra Civil española ha constituido un marco temático prolífico en su tratamiento audiovisual. La relevancia adquirida por el conflicto, en términos de nudo central de la historia contemporánea española, ayuda a explicar este protagonismo tanto en el campo de las realizaciones de ficción como en las de corte documental. En términos muy laxos parece posible subrayar algunos aspectos dominantes en el grueso de esta producción. En su conjunto, los relatos audiovisuales centrados en la Guerra Civil han operado mediante determinadas modalidades explicativas del pasado que han pretendido proponer al espectador unos criterios interpretativos, más o menos elaborados, acerca de la naturaleza del conflicto. En este sentido, han traducido y actualizado la guerra ante sucesivas generaciones de públicos. Este aspecto constituye un eje determinante para ubicar la producción fílmica sobre la guerra realizada durante el franquismo. Es posible apuntar, en este contexto, la existencia de propuestas que oscilarían desde las versiones oficialistas hasta los posicionamientos críticos que operaron con claves de corte más o menos metafórico. A su vez, el denominado Cine de Cruzada, realizado sobre todo entre 1940 y 1945, adoptó un punto de vista intransigente, heroico y maniqueo, que fue matizándose a lo largo de los años cincuenta mediante la asimilación de consideraciones en apariencia integracionistas respecto a los vencidos, como puede evidenciarse en trabajos como *El camino de la paz* (dirigido por R. G. Garzón, 1959) o *Tierra de todos* (A. Isasi Isasmendi, 1960). No obstante, esta deriva desde un cine que subrayaba la noción de victoria hasta otro que parecía poner de relieve la noción de paz ilustró también, con cierta precisión, los límites de la capacidad de asimilación desplegada por el régimen franquista en el ecuador de los años sesenta.

La idea de una reconciliación que no entrase en colisión con la propia Dictadura evidenciaba asimismo un cierto grado de incomodidad relativa respecto al recuerdo de la guerra, si bien ésta continuó constituyéndose en fuente de legitimidad y en referente socializador. Desde esta lógica tal vez sea explicable la constatación de una cierta invisibilidad relativa de la Guerra Civil en la pequeña pantalla durante aquellos años. Aunque la huella de la contienda se planteó como cita periódica inexcusable en relación con la conmemoración de determinadas fechas como el 18 de Julio o el 1 de Abril, ésta tuvo una presencia muchísimo más reducida en el ámbito de su representación documental y en el terreno de la ficción televisiva. En este sentido, en el campo del documental el intento más ambicioso por dibujar un repaso televisivo al ciclo histórico español descrito en el primer tercio de siglo lo encontraremos en la serie *España, siglo XX* (R. Fernández Latorre, 1973-1975), donde se proponía una visión del conflicto como salida a una dinámica de

descomposición colectiva, cuyas raíces se situarían en la crisis del liberalismo decimonónico²⁰. Por su parte, en el caso de la ficción cabría recordar la adaptación, a inicios de los sesenta, de algunos éxitos literarios –como *Los cipreses creen en Dios*, *La paz empieza nunca* o *Los muertos no se cuentan*–, títulos todos ellos coherentes con esa perspectiva oficial formalmente integracionista antes indicada²¹.

Paloma Aguilar ha retomado la idea propuesta por Antonio Cazorla respecto a la existencia de una “hegemonía del mito antifascista” a la hora de tildar la tónica dominante –si bien no exclusiva– presente en la producción cinematográfica y televisiva sobre la Guerra Civil durante los últimos treinta años. Del mismo modo ha puesto de relieve la existencia de un desajuste entre el plano político fundacional en que se asentaría la Transición (“el pacto de silencio” consensuado entre las elites implicadas en el proceso de desmantelamiento del régimen franquista), y el “pacto de memoria” existente en el ámbito cultural, que se materializaría en una sobreabundancia de estudios históricos o de aproximaciones literarias, cinematográficas o televisivas interesadas por visitar la guerra²².

Así, y a pesar de la extraordinaria disparidad de propuestas audiovisuales que abordan este marco temático, tal vez sería posible extrapolar algunos aspectos propuestos por Henry Rousso para estimar la existencia de un paradigma cultural sobre la gestión del recuerdo de la Guerra Civil, alimentado desde los años ochenta por la televisión y reconocible por parte de los espectadores²³. Dicho paradigma quedaría construido, en gran medida, a partir de la confluencia entre varios vectores: los discursos que enfatizan la obligación social del recuerdo, la sedimentación de temáticas y narrativas, el cre-

²⁰ Respecto a la presencia –y ausencia– de la guerra en la producción documental en la televisión española puede consultarse el recorrido de conjunto propuesto por HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*, Gedisa, Barcelona, 2008, pp. 89-176.

²¹ GARCÍA DE CASTRO, Mario, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 35-36.

²² AGUILAR, Paloma, “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”, en JULIÁ, Santos (dir.), *op. cit.*, pp. 288-289, y CAZORLA, Antonio, “Sobre el Primer Franquismo y la extensión de su apoyo popular”, *Historia y Política*, 8, 2002, p. 305.

²³ Este autor aplica la categoría de paradigma cultural apuntándolo como fenómeno de solidificación de prácticas y significaciones dominantes asociadas a la memoria pública del Holocausto. ROUSSO, Henry, “La memoria de Vichy o la ilusión de la excepción francesa”, en ARÓSTEGUI, Julio y GODICHEAU, François (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Madrid, 2006, pp. 325-329.

ciente peso otorgado al testimonio y a las memorias fragmentarias, o el papel central ocupado por las víctimas. A todo ello habría que añadir los esfuerzos de partidos o instituciones cívicas de muy diverso signo por conformar una política sobre la memoria histórica, entendida como categoría, de hecho, sinónima a guerra y franquismo.

En relación con todo ello cabría hablar de la presencia en televisión de un deber ser, tanto en lo referido a la hegemonía de una interpretación dominante del conflicto, alternativa a las diversas variantes franquistas, como en lo que respecta al uso de tratamientos narrativos canónicos en los documentales expositivos contruidos a partir de material de archivo y en las ficciones de corte dramático. En efecto, a lo largo de los años ochenta se habrá de solidificar un tratamiento estandarizado de la guerra, algunos de cuyos exponentes esenciales los encontraremos en grandes proyectos televisivos ideados para una emisión en horario de *prime-time*. En el caso de la oferta documental, la serie de TVE *España en guerra, 1936-1939* (P. Cervera, 1986-1987) constituirá el prototipo adecuado a unas reglas explicativas organizadas mediante la combinación de material de archivo y el recurso al narrador omnisciente. A este enfoque inicial le seguirá, desde mediados de la década de los noventa, un creciente interés por plasmar el testimonio individual. Si tras la muerte de Franco se exploró el encarnado en figuras esenciales del bando de los vencidos –como evidenció *La vieja memoria* (J. Camino, 1977)–, en los últimos años el punto de gravedad se ha ido reorientando hacia el recuerdo fragmentario de víctimas más o menos anónimas. En este sentido, las propuestas establecidas en tres producciones prácticamente coetáneas –*Los niños de Rusia* (J. Camino, 2001), *Extranjeros de sí mismos* (J.L. López-Linares y J. Rioyo, 2001) y *La guerrilla de la memoria* (J. Corcuera, 2002)– se acoplarán con el discurso de diversas incursiones televisivas interesadas por el plano más inmediato y emocional de las vivencias o las secuelas personales ligadas a la guerra o al franquismo. En estos trabajos el concepto de victimización tiende asimismo a ampliarse, tanto en un plano generacional como territorial. Es a partir de estas coordenadas donde se inscribirá la pedagogía televisiva del recuerdo, un aspecto que, con frecuencia, se habrá de plasmar en propuestas que combinan la denuncia y la testificación de las heridas aún abiertas por la contienda²⁴.

²⁴ Los ejemplos son numerosos en el caso de TVE y, aún más, en el caso de otras televisiones públicas autonómicas. Podemos recordar *Las fosas del olvido* (A. Domingo e I. Bernaola, 2003), *Cautivos en la arena* (J. Sella, 2006), o los trabajos que formaron parte de la serie *La memoria recobrada* (Galicia, *la tempestad del 36* y *Huesos*, realizados por E. Brasó, *Los del Monte*, de M. Melcón, *Extremadura amarga*, de A.L. Ramírez, y *Málaga, la carretera de la muerte*, de J. Madrid), también emitidos en 2006. Respecto a las producciones realizadas por las televisiones au-

En lo que respecta a los formatos de ficción televisiva, la Guerra Civil se ha contextualizado casi de manera exclusiva en las coordenadas de la gran serie dramática realizada en soporte cinematográfico, lo cual ha permitido apuntar la existencia de una correspondencia entre el tema evocado (el conflicto como núcleo de la historia reciente española) y un tratamiento ejercitado por medio de formatos legitimados culturalmente –con base literaria y realización de cineastas reconocidos–, que operaron mediante el denominado entretenimiento de calidad. Si bien a lo largo de la segunda mitad de los años setenta dominaron las temáticas emplazadas en las coordenadas del siglo XIX, a partir de 1981 y hasta el inicio de la década de los noventa, la ficción televisiva histórica se enmarcó en el contexto del primer tercio del siglo XX, pivotando, por tanto, en torno a un tiempo narrativo e histórico condensado y encauzado hacia la guerra²⁵. En tales ejes se inscribirán series con alto coste de producción, como *Los gozos o las sombras* (R. Moreno Alba, 1981), *La plaza del diamante* (F. Bertriu, 1982), *Lorca, muerte de un poeta* (J.A. Bardem, 1987), *El olivar de Atocha* (C. Serrano, 1988), *Los jinetes del Alba* (V. Aranda, 1990), o, en especial, *La forja de un rebelde* (M. Camus, 1990).

La homogeneidad que trasladan todos estos títulos se expresa, sobre todo, en términos de dramatización narrativa en el marco de un período histórico convulso. Estas señas de identidad son asimismo perceptibles en algunos títulos cinematográficos de éxito que también evocaron la Guerra Civil o el primer franquismo, y que podrían ejemplificarse a partir del arco descrito por *Las largas vacaciones del 36* (J. Camino, 1976), *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1984), *Libertarias* (V. Aranda, 1996) y *Las trece rosas* (E. Martínez Lázaro, 2007). Desde esta lógica, existiría un claro paralelismo entre la ficción televisiva más ortodoxa sobre la guerra y esta traducción cinematográfica, en el sentido de articulación de los relatos mediante las reglas impuestas desde el drama histórico, en lógica consonancia con una normativa que presenta a la guerra como tragedia colectiva. No obstante también, ello pondría en evidencia las limitaciones de un modelo narrativo rígido, que ha-

tonómicas destacarían algunas propuestas de Televisió de Catalunya situadas en el plano del periodismo de investigación –como *Operació Nikolai* (D. Genoves, 1993)–, o en el del registro de la memoria individual. GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”, *HMiC*, 3, 2005, pp. 161-166.

²⁵ PALACIO, Manuel, “La historia en televisión”, *Cuadernos de la Academia*, 6, septiembre de 1999, pp. 143-144.

bría evitado transitar por otros terrenos de representación como la comedia, la hibridación de géneros o el tratamiento fantástico, sólo por citar tres marcas semánticas alternativas de éxito, encarnadas en títulos como *La vaquilla* (J.L. García Berlanga, 1985), *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003) o *El laberinto del Fauno* (G. del Toro, 2006).

3. Una relectura histórica convencional y emocional: *Amar en tiempos revueltos*

Amar en tiempos revueltos es una telenovela producida a partir de julio de 2005 por Diagonal TV, grupo Endemol, para TVE1. La serie, dirigida por Lluís M^a Güell y Orestes Lara, y con guión de Josep M. Benet, Rodolf Sirera y Antoni Oneti, está inspirada en la telenovela de TV3 *Temps de silenci* (2001-2002), producida también por Diagonal TV, y que narraba los avatares de una saga familiar durante el período de posguerra.

La teleserie inició su andadura el lunes 26 de septiembre de 2005, a las 16 horas, con emisiones diarias de lunes a viernes. De este modo, fue situada estratégicamente en franja anterior a otra del mismo género –*Amarte así Frijolito* (TVE1, 2005)– y con un público ya consolidado para beneficiarse así de su arrastre. Si bien las previsiones de TVE pasaban por emitir 130 capítulos, de treinta minutos de duración, en la actualidad, el serial ha superado con holgura 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, que compitió 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-...). La tercera entrega, que arrancó el 29 de agosto de 2007, ha continuado incrementado la tasa bruta de audiencia, (2.223.000 espectadores), con una cuota media de pantalla superior a la media de la cadena²⁶, si bien sus productores han señalado que la vida de la serie no se alargará más allá del 2009²⁷. El éxito de la teleserie se ha traducido además en diversas estrategias de multiexplotación. TVE ha comercializado la primera de las temporadas en DVD, pero además, ha llegado a publicar *Azucena de noche*, novela escrita por uno de los

²⁶ LÓPEZ HERRANZ, Teresa y otros, “Telecinco repite el liderazgo en un mercado en profunda transformación, en VVAA, *El anuario de la televisión 2005/06*, Geca, Madrid, 2005, pp. 26-87.

²⁷ GÓMEZ, Antonio, “Amar en tiempos revueltos prevé su adiós para el 2009”, www.elperiodico.com, 13.XI.2007.

guionistas de la serie, Alonso Puerta, que hace las veces de texto complementario a la teleserie.

La arriesgada apuesta por la producción de un culebrón propio de corte histórico, así como el reducido presupuesto con el que contaba (reflejado con claridad en las limitaciones de su puesta en escena), contrasta con la importante acogida popular del producto que ha sorprendido a sus creadores. Por otro lado, el galardón obtenido en el Festival Internacional de Televisión y Promociones de Nueva York (medalla de plata en la categoría de drama), ha supuesto además un reconocimiento por parte de los profesionales del área²⁸.

Aunque la producción nacional ya había realizado algunas incursiones en este género eminentemente latino –*Luna negra*, (TVE1, 2003-2004), *El secreto* (TVE1, 2001-2002), *Géminis, venganza de amor* (TVE1, 2002-2003), *Ciudad Sur* (Antena 3, 2001), *Esencia de poder* (Telecinco, 2001)– en términos generales, su éxito se ha ejemplificado tan sólo en formatos muy concretos (el caso de *Yo soy Bea*). En este sentido *Amar en tiempos revueltos* se ha planteado como un producto que también reproduce buena parte de las reglas de género. Adopta la forma de una serie-río, recurre a un amplio elenco de personajes, la temática amorosa, sentimental o emocional cobra una relevancia central, y se puede visualizar a través de conflictos variados que se materializan en amores condenados a ser felices, pero al tiempo frustrados e imposibles, a veces ilegales y clandestinos, en ocasiones no correspondidos, así como en agravios y afrentas, infidelidades amorosas, abusos de poder, difamaciones y penalidades... y así entronca con las temáticas de los clásicos seriales radiofónicos.

Insertada en el marco de una telenovela abierta, en la que ni los personajes ni sus relaciones están definidas en su totalidad a priori, lo que imprime un importante margen de flexibilidad al relato²⁹, la trama principal de la primera temporada se organiza a partir de la historia de amor de los dos protagonistas o, más bien, de sus dificultades para materializarla. Además de los protagonistas, personajes que representan el bienestar y el poder conviven con otros que simbolizan la dificultad y el deseo de movilidad social, lo que da lugar a una narración ramificada, centrada en los sinsabores afectivos. En términos formales, los recursos de realización utilizados, en especial la sucesión de planos y contraplanos, dan lugar a un montaje más que austero y po-

²⁸ MOLINA, M^a Jesús, “La postguerra española de ‘Amar en tiempos revueltos’ conquista Nueva York”, www.elmundo.es, 3.V.2007.

²⁹ VILCHES Lorenzo, *La televisión. Los efectos del bien y del mal*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 156.

co efectista. Y, del mismo modo, la utilización abusiva de escenarios y los reducidos rodajes en exteriores confieren un sentido casi teatral a la narración. Su principal seña de identidad nos remite sin embargo a su extraordinaria duración, a través de capítulos diarios con finales siempre abiertos, así como a su tono melodramático, estrategias que permiten generar tensión e interés a través de historias cotidianas, incluso ordinarias, pero revestidas del aire heroico que les confiere la dificultad³⁰.

Las características que imprime al producto la propia fórmula conectan con el que ha de ser su público objetivo en su franja de emisión: la primera parte de la sobremesa. Mujeres que trabajan en casa son el *target* objetivo que suele gustar de relatos cotidianos, cercanos y emotivos, y que hace uso del televisor en esos tiempos. No obstante, otras características novedosas de la narración televisiva juegan a reforzar las conexiones entre el telefilme y sus espectadores. Los grandes temas universales en los que se centra el culebrón (el amor, el dolor, la felicidad, la muerte, la maldad...) se sitúan en este caso en un tiempo histórico identificable y del que existe constancia (la antesala de la Guerra Civil, la propia guerra y la posguerra). En este caso, la ubicación del relato en un tiempo que fue ejerce las veces de garante de lo que la pequeña pantalla narra, revistiendo al relato de un halo de rigor que refuerza su efecto realidad. El espectador puede ganar seguridad y confiarse frente al televisor, actitud valorada en especial 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 realidad³¹. En este caso en concreto, la incorporación de imágenes, de corte documental, en blanco y negro ayudan a teñir la ficción de relato acaecido, en tanto que documentado.

En segundo lugar, el escenario histórico en el que se ubica la trama permite al espectador reconstruir su memoria y conectar, 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, a través del visionado de la teleserie, otorgar imágenes y adjudicar rostros a momentos de la reciente historia española depositados en la memoria colectiva a través de la transmisión intergeneracional informal o del propio sistema educativo. En este sentido, esta fórmula rescata la estrategia retrospectiva utilizada por otros formatos de éxi-

³⁰ Cfr. BARROSO, Jaime, *Realización de los géneros televisivos*, Síntesis, Madrid, 1996.

³¹ CALLEJO, Javier, *op. cit.*, pp. 107-111.

to –*Cuéntame como pasó* (TVE1, 2001-...)– y que tanto facilita al espectador la activación de mecanismos de evocación y reconstrucción del tiempo pasado, la identificación con situaciones vividas o sólo referenciadas.

El relato parece arrogarse una suerte de función socializadora y pedagógica, acorde con la cadena pública en la que se emite. Tiene capacidad para transmitir cogniciones y representaciones de la vieja sociedad española, lo que pone de manifiesto sus desequilibrios y sus fallas. Del mismo modo que *Cuéntame cómo pasó* ha hecho las veces de epopeya triunfalista que devuelve al espectador una imagen brillante de un pueblo capaz de adaptarse a una dinámica de cambio social ininterrumpido, *Amar en tiempos revueltos* convence a su público de las bondades de la sociedad de tiempo presente. La armonía, el progreso, la justicia, la igualdad o la libertad son ensalzados como valores de presente a través de la representación de una sociedad de pasado, que según señala el relato, adolece de todos ellos.

3.1. La estructura social española convertida a través de la ficción

En tanto que la teleserie se decanta por una estructura narrativa de corte ramificado, sus capítulos se articulan a partir de todo un conjunto de tramas y subtramas que entrelazan a los distintos personajes. De este modo, el espectador será partícipe de las diferentes historias entretrejidas, hasta tal punto que es difícil distinguir la historia y los personajes principales de los secundarios, vinculados todos ellos por relaciones y espacios.

Los personajes escogidos “de diferente extracción social e ideología [...] hijos de familias de ascendencia burguesa o aristócrata [...] de padres humildes de la clase obrera”³², dibujan una reduccionista representación del universo de la sociedad española, ejemplarizado en la ciudad de Madrid. La elección de Madrid como marco espacial de las tramas tiene un claro sentido simbólico, y pretende conectar al espectador con una comunidad inclusiva, así como activar el sentimiento de pertenencia con un colectivo con rai-gambre histórica. En este sentido, algunos relatos de ficción emitidos por televisiones autonómicas son buenos referentes de la representación de identidades culturales nacionales a través del discurso televisivo: *Ventdeplà*, emitido por TV3 (2005-2007), sitúa a su público frente a una metáfora de la Ca-

³² Tal y como señala la ficha técnica de la serie, publicada por TVE con motivo del comienzo de su rodaje, www.tve.es/files/1013-1304-FICHERO/AETR3TDossierPDF.pdf?download=1,14.IV.2008.

taluña actual, y aporta de este modo una imagen más en la continua construcción de la identidad catalana³³.

Madrid es el espacio simbólico en el que se desarrolla el conjunto de la acción. Por un lado la referencia a esta gran ciudad conferirá al relato un sentido urbano. Por otro, su utilización pretende ensanchar las posibilidades de identificación de los espectadores, recurriendo a un lugar que tiene, en potencia, más connotaciones nacionales que locales. *Amar en tiempos revueltos*, emitida desde una cadena pública de ámbito nacional, rescata imágenes y trabaja en la dirección de devolver al espectador una imagen de la historia, los avatares y dificultades comunes de un pueblo, y refuerza la idea de pertenencia a una comunidad o nación española. Por último, el papel que la ciudad de Madrid jugó durante la Guerra Civil, como plaza republicana resistente, especialmente, golpeada por el conflicto, convierte esta ciudad en un recurso narrativo de utilidad para articular tramas de conflictos, heroicidades y victorias personales y amorosas. De este modo, el telefilme nos hace partícipes de cómo vivió la guerra el Madrid republicano. Pero además, puede mostrarnos su particular lectura acerca de las consecuencias más cotidianas del conflicto sobre la población civil.

La idea de Madrid es representada a través de la imagen de un vecindario, que hace las veces de gran unidad escénica, aunque no exclusiva, en el relato. La tantas veces mencionada “plaza de los frutos” se convierte así en el referente vecinal que, dada la debilidad de la puesta en escena, hace las veces de recurso metonímico, a través del que la parte (la plaza) representa al todo (el barrio e incluso la ciudad). El día a día en torno a ésta viene a hacer las veces de metáfora de la vida en Madrid, ciudad que simula una cotidianeidad republicana extrapolable a cualquier otro entorno urbano.

De este modo, este escenario ejerce de centro neurálgico del relato, lo que da forma, por un lado, al espacio público en el que se mueven los personajes. Es, de hecho, lugar de encuentro obligado, y ámbito de sociabilidad y opinión, relaciones e interacción. Pero además, la propia visión de este escenario nos acerca a otro de los entornos inherentes al género, y que hace las veces de segunda unidad escénica en el relato: el hogar. Éste último es el referente simbólico del espacio privado, que nos asoma a un heterogéneo universo familiar en el que se articulan tanto relaciones afectivas, como de obediencia y subordinación. De este modo, la utilización de la plaza como re-

³³ LACALLE, Charo, “Ficción televisiva y construcción de la identidad cultural. El caso catalán”, *Opción*, n^º 52, 2007, pp. 61-77.

curso narrativo permite conciliar, aunque también oponer, la dimensión más individual frente a la grupal, el ámbito de lo doméstico frente al extradoméstico, ejemplificado a través de lo que ocurre ficción nacional, el escenario de la pequeña comunidad, así como el de la unidad familiar, son los dominantes³⁴.

La plaza –es decir, el vecindario, y por extensión la ciudad– es presentada como espacio en el que confluyen muy distintos estratos sociales e ideológicos, con frecuencia enfrentados, que van dando forma a un clima social de enfrentamiento y polarización, telón histórico de fondo. Para ello, se nos introduce a varios personajes marcados por relaciones de cercanía/oposición, que aunque pretenden dar buena cuenta de la estructura social de preguerra, plantean un dibujo de la realidad social reduccionista. De este modo, el clima de anomía³⁵ o de desestructuración social se explica a través de dos ejes de segmentación social, no siempre consistentes: la clase social y el posicionamiento ideológico.

En torno a ambas variables se sitúan el conjunto de los personajes, y por ende sus unidades familiares. A ambos lados del espectro, se identifican las posiciones más claras, estereotipadas, y en las que clase social e ideología confluyen siguiendo las convenciones. Por un lado, el joven obrero, trabajador manual o de cuello azul (*blue-collar-worker*), procedente de familia proletaria, que parece abocado a reproducir su posición de origen. Bien alejado de las ideologías meritocráticas tan propias del sistema capitalista, esgrime una mentalidad fatalista que deja poco lugar al valor del esfuerzo como mecanismo de movilidad social³⁶. Encarna, entre otros la rigidez y falta de apertura de un sistema que es dibujado más estamental y menos clasista. Consciente de su posición de clase y conocedor de los textos marxistas y anarquistas, representa, si bien de manera muy sutil, la necesidad de un proceso de cambio social para alcanzar principios como la igualdad o libertad, de ahí su convicción adhesión a la República, por la que batirá armas en el momento en que estalle el conflicto (Antonio Ramírez, interpretado por Rodolfo Sancho). Frente a éste, la figura del propietario burgués, sabedor de su poder frente a

³⁴ VILCHES, Lorenzo, BERCIANO, Rosa A. y LACALLE, Charo, “La ficción nacional, por fin a escena”, *Análisi* 23, 1999, pp. 25-57.

³⁵ Emile Durkheim acuña el ya clásico concepto de *anomía* para hacer referencia a situaciones de rápido cambio social, que generan importantes dosis de inestabilidad e incertidumbre. DURKHEIM, Emile, *The suicide*, Free Press, New York, 1966, ed. or., 1897.

³⁶ DAVIS, Kingsley y MOORE, William, “Some Principles of Stratification”, *American Sociological Review*, vol. 10, nº 2, 1945, pp. 242-249.

sus empleados aunque temeroso de sus avances. Autoridad económica al tiempo que parental, emblema de la formulación más clásica de la institución familiar³⁷, defensor de las diferencias sociales y de género, y situado en el extremo derecho del espectro ideológico. Su posición ideológica y económica le permite huir de Madrid en el momento en que el conflicto estalla (Fabián Robles, interpretado por Héctor Colomé). Ambos personajes mantienen una relación dialéctica que abarca varios planos, y que viene a ser una suerte de metáfora de la lucha de clases y de sus consecuencias asociadas. En línea con la lógica marxista, lo que separa y enfrenta a los dos personajes es su vinculación con el gran capital. A partir de ahí se establecen los respectivos roles de dominante/dominado. En tanto que se contraponen en la dimensión económica, y social, su oposición se extrapolará al marco privado, personal y familiar.

De hecho, el enfrentamiento económico entre estos dos personajes nos remite a un segundo espacio escénico que tiene una gran presencia explicativa: el ámbito laboral. Espacio de trabajo que se ejemplifica en la manufactura y que intenta recrear la realidad obrera de preguerra que, según el relato, participa de los principios ideológicos de la República. Espacio de trabajo como segundo escenario en el que confluye, de nuevo, buena parte de la galería de personajes que se insertan en torno a Madrid y su plaza. De este modo, el barrio y la manufactura tienen un sentido narrativo complementario. Cada uno de ellos sirve para mostrar personajes que se oponen en diferentes dimensiones: el enfrentamiento social y personal se hace manifiesto, en especial, en el entorno vecinal; la dialéctica económica, laboral e ideológica se explicita con más claridad en el escenario de trabajo.

3.2. *El pasado como entorno de polarización social*

La narración nos sitúa en la manufactura como lugar sembrado de tensiones y enfrentamientos entre capital y trabajo manual. Conflicto que se simboliza a través de la representación de dos grandes grupos. Por un lado, el pro-

³⁷ Sobre las características y evolución de la familia tradicional véase, VALERO, Ángeles, “La muerte de la familia: mito o realidad”, en MOYA, Carlos *et al.*, *Escritos de teoría sociológica en homenaje a Luis Rodríguez Zúñiga*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1992, pp. 1127-1144; IGLESIAS DE USSEL, Julio, *La familia y el cambio político en España*, Madrid, Tecnos, 1998; REHER, David S., *Perspectives on the Family in Spain. Past and Present*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

pietario junto con sus empleados más cercanos, más cualificados, que realizan trabajos no manuales (*white-collar-workers*). Por otro lado, los trabajadores manuales, que demandan mejores condiciones laborales. De este modo, y frente a la sencillez y reduccionismo con el que es presentado el mundo social, dividido a partir de la ideología, el espacio de trabajo presenta una estructura más compleja, dividida además de por el disfrute de propiedad (variable que distingue al propietario de todos los demás), por el grado de cualificación (variable que discrimina entre trabajadores). Desde ahí, las diferencias de propiedad y las de cualificación se traducen en distancias ideológicas. De hecho, la presencia de trabajadores no manuales y con especial formación nos remite a la ambigua representación que el relato realiza de la clase media, que, como tendremos la oportunidad de señalar, se dibuja como el grupo más segmentado y heterogéneo en términos de ideología.

A partir de los extremos simbolizados por los dos personajes encontrados se ubican otros de los habitantes de la trama, en diferentes puntos del espectro ideológico. Si bien en términos de posicionamiento ideológico caben matices y grados, todos ellos pueden ser situados conforme al eje republicanismo/reaccionarismo. Se nos presentan así algunos personajes prudentes y moderados en su adscripción ideológica, aunque significativos (Mario Ayala, interpretado por Cristóbal Suárez), así como otros, en origen ajenos a la política, en quienes los acontecimientos históricos y las experiencias vitales diseñan un arco de transformación que tendrá en el posicionamiento político una de sus consecuencias fundamentales (Andrea Robles, interpretado por Ana Turpín).

La legitimación de las posiciones republicanas no sólo se consigue a través de su vinculación con los personajes más desfavorecidos y constreñidos por el sistema. De hecho, especialmente útiles desde la perspectiva narrativa son aquellos en los que la posición de clase no es consistente con el posicionamiento ideológico. Su origen social debería situarlos, desde una perspectiva estereotipada, en posiciones conservadoras. Sin embargo participan de principios republicanos, lo que reviste esta postura de un halo romántico y señala además su conveniencia o su sentido normativo. Algo parecido ocurre con la representación de la pequeña burguesía, propietarios menores que engrosan las filas de lo que se conoce como “vieja clase media”. Grupo que, a pesar de compartir con los grandes capitalistas el atributo de la propiedad, no participa de su misma ideología, en tanto que aparece representado en el relato como fiel apoyo republicano. Obviando su carácter de trabajadores por cuenta propia y de propietarios de sus medios de producción, el relato opta por revestir de connotaciones populares y vulgarizadas a esos personajes. El propietario del bar o la tendera del ultramarinos son figuras que entroncan con estereotipos castizos que arrancan del vodevil y de la zarzuela, y que, con-

solidados por la ficción cinematográfica, hacen las veces de referencias identificables en el imaginario del espectador, y le sitúan ante una historia del pueblo llano. Y en tanto que piezas de lo popular, su posicionamiento ideológico no puede sino ser congruente con su condición de pueblo, sin tener en cuenta la de propietarios. Mientras que la posición obrera o la de gran capitalista obligan al personaje a situarse en un determinado plano ideológico, la adscripción política de los integrantes de la clase media se adjudicará en función de las necesidades narrativas o simbólicas del relato. Ya sea en su versión de profesionales liberales, de integrantes de grupos semiprofesionales, de empleados no manuales pertenecientes a los estratos más bajos de las clases medias, o bien de pequeños propietarios su percepción de la realidad política parece tener poco que ver con sus características objetivas³⁸, y mucho más con la necesidad de dibujar una representación de la historia en la que el pueblo, en el sentido más costumbrista del término, apoya los ideales y proyectos republicanos.

En efecto, las figuras más positivas y cuyos puntos de vista adopta con más frecuencia el relato dan forma al significante republicano, que se dibuja en términos de justicia, autonomía, igualdad, idealismo, utopía o libertad. Frente a esta suma de piezas, que van llenando de significados la idea del ser republicano, se articula, mediante una lógica dicotómica, el significado de ser reaccionario. En este sentido, el elenco de personajes que conforma esta opción ideológica es más pequeño. La base social que, según el telefilme, sustenta esta postura estaría formada por familias de grandes propietarios, cuyas riquezas y posición social son el resultado de su transmisión intergeneracional (“son de buena familia”), y que depositan en su descendencia la expectativa de reproducir su posición de origen. El matrimonio se representa entonces como una de las prácticas de cierre social que garantiza la conservación de las posiciones más privilegiadas³⁹.

³⁸ Cfr. GOLTHORPE, John H., “On the Service Class. Its Formation and Future”, en GIDDENS, Anthony y MACKENZIE, Gavin (eds.), *Social Class and the Division of Labour*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 162-285; LOKWOOD, David, *Solidarity and Schism: The Problem of Disorder in Durkheimian and Marxist Sociology*, Clarendon Press, Oxford, 1992; LASH, Scott y URRY, John, *The End of Organized Capitalism*, Polity Press, Cambridge, 1987; BEYNON, Huw, HUDSON, Ray y SADLER, David, *A Tale of Two Industries: The Contraction of Coal and Steel in the North East of England*, Open University Press, Buckingham, 1991; CROMPTON, Rosemary, *Clase y estratificación social: una introducción a los debates actuales*, Tecnos, Madrid, 1994.

³⁹ Cfr. PARKIN, Frank, *Class, Inequality and Political Order: Social Stratification in Capitalist and Communist Societies*, MacGibbon and Kneeb, London, 1971.

Dentro de los personajes escogidos para dar forma a esta opción ideológica, merece mención especial el de Rodrigo Robles (Félix Gómez). Hijo del gran capitalista, educado en un ambiente patriarcal y autoritario, Rodrigo presenta, desde los comienzos mismos de la ficción, su oposición sin paliativos a la República. Amigo de la infancia de Antonio Ramírez, estos dos personajes dialécticos muestran trayectorias ideológicas alternativas y extremas. Del mismo modo que Antonio utilizará las armas para defender al Madrid republicano, Rodrigo ejemplifica la oposición armada a la República, teñida de buena parte de las connotaciones que convencionalmente se atribuyen a los movimientos fascistas: fuerza, virilidad, violencia, irracionalidad, juventud, poder, desmesura... La psicología un tanto desequilibrada que muestra el personaje, llena de connotaciones psicopáticas, parece servir para establecer una suerte de casuística entre estructura de carácter y adhesión al fascismo. En este sentido el personaje parece ser una versión reduccionista, simplificada y casi cómica del síndrome de la personalidad autoritaria, estudiado por Erich Fromm⁴⁰, así como por Adorno y sus colaboradores⁴¹. En el espacio público Rodrigo hará las veces de destacado y reconocido falangista, lo que en el ámbito de lo privado se traducirá en su rol de maltratador de género.

Para finalizar, es relevante reseñar que sólo los personajes masculinos son los que se posicionan y significan ideológicamente desde el comienzo del relato. En tanto que éste avanza, sólo algunas excepciones femeninas mostrarán su condición política. De este modo, los personajes de mujeres tienen una utilidad narrativa bien distinta. Si bien las tramas que entrelazan a los personajes masculinos harán las veces de hilatura a través de la que representar los entresijos del espacio sociopolítico, los femeninos mostrarán una vez más su utilidad para expresar el mundo de los sentimientos y las emociones más íntimas: el amor romántico, o la maternidad, la solidaridad amistosa y el dolor por una separación son algunos de los registros sentimentales que mejor adoptan.

Lo cierto es que, una vez más, la mujer queda sobre todo representada en el terreno doméstico, y por ende sirve para ejemplificar los significados más privados. En cualquier caso, si bien casi ausentes del plano político, estos personajes ayudarán a matizar una representación de la realidad social en la que el género aparece como un eje, si bien menor, a partir del que distinguir grupos dominantes y grupos dominados. De este modo, son variados los roles en

⁴⁰ FROMM, Erick, *Escape from Freedom*, Avon Books, New York, 1941.

⁴¹ ADORNO, Theodore W. et al., *The Authoritarian Personality*, Harper, New York, 1950.

los que la mujer aparece como figura subordinada. En su dimensión de esposa o de hija, se debe a las decisiones del cabeza de familia. En su dimensión de madre tampoco parece esgrimir una gran autoridad, minimizada cuando su descendencia es varonil. Su papel aparece circunscrito al ámbito de la domesticidad, y su función queda establecida en términos de cuidados familiares y por supuesto de reproducción de la posición social establecida. Sólo las representaciones más castizas y populares escapan al seguimiento de la regla. A través de ellas la figura femenina puede ejercer la autoridad de hecho, aunque informalmente. Se trata de personajes que a través de la transgresión de las reglas convencionales pueden reforzar su utilidad como recursos de comedia.

La pertenencia al estrato más popular parece conferir a los personajes un grado de libertad del que adolecen aquellos que representan posiciones privilegiadas. En este sentido, es ilustrativo el personaje de Paloma Beltrán (Ana Otero), que escapa a la definición de la feminidad convencional y que, por contra, entronca con algunos de los estereotipos de mujer que forman parte de los imaginarios de presente. Paloma es una joven viuda, que regenta un modesto negocio del que es propietaria. Independiente, práctica, calculadora, capaz de transgredir y de seguir sus propios principios, no siempre moral, aunque bondadosa y honesta subordinará sus inquietudes afectivas y centrará sus esfuerzos en sus objetivos profesionales. De este modo, es este personaje el único que hace gala de todo un conjunto de estrategias emprendedoras y arriesgadas que le llevarán a incrementar de manera sensible su patrimonio y experimentar una notable movilidad social ascendente. Entrocará con nuevos grupos sociales más acordes con su estatus adquirido, si bien, como personaje del pueblo permanecerá fiel, al menos subjetivamente, a su comunidad original, que hace las veces de grupo de referencia.

El personaje de Paloma provee al espectador de algunos indicios para reconocer claves de la feminidad de presente, así como algunos de los valores centrales de la contemporaneidad (individualismo, esfuerzo, capacidad, mérito, riesgo, osadía, dinero, lujo, patrimonio). De este modo, *Amar en tiempos revueltos* redondea su narración, en tanto que conjuga una imagen del pasado que recrea la realidad junto con estereotipos de presente reconocibles por sus espectadores objetivos.

4. Conclusiones

Es obvio que la capacidad socializadora del medio televisivo se apoya, no sólo en los mensajes asociados a formatos informativos, sino también en otras modalidades discursivas. Es en este marco donde debe emplazarse la capaci-

dad de la ficción televisiva para proponer relatos que, teñidos de verosimilitud, dibujen imaginarios y explicaciones. En este sentido, la recreación televisiva de un tiempo histórico parece ser una estrategia que, entre otras cosas, acredita la veracidad de un relato. La evocación del tiempo pasado en su dimensión más cotidiana, además de hacer las veces de enfoque narrativo original y entretenido, puede incrementar la confianza y la implicación del espectador ante el mensaje.

A partir de ahí, el discurso elaborado por *Amar en tiempos revueltos* se sitúa en las marcas semánticas y formales de un relato televisivo asequible, singularizado en las reglas de un género tan popular como el del culebrón, que establece diferencias explícitas respecto a las modalidades canónicas de recreación histórica documental. Por otra parte, la serie aquí analizada dibuja un esquema de situaciones y relaciones teñidas de dominación, tanto en el plano laboral, personal y por ende social. Estos ejes articulan un relato que permite la dramatización simplificada del recuerdo de la guerra o el primer franquismo. No obstante, esta apelación narrativa a personajes, situaciones o grupos enfrentados, sometidos a unas constantes de polarización, también es susceptible de ser interpretada, de manera indirecta, como positivización y ensalzamiento de una comunidad democrática en el tiempo presente.

Este trabajo ha abordado un objeto de estudio reducido, de ahí su carácter monográfico y puntual. No obstante, hemos procurado señalar algunas claves de interés a la hora de comprender cómo la televisión aborda la representación de la Historia, y cómo la muestra, a un tiempo, de manera ficticia y realista. El estudio del formato no se agota en este análisis, y como también son más las series de corte histórico instaladas en el marco de la telenovela (*La señora*, TVE1, 2008; *2 de Mayo. La libertad de una nación*, TeleMadrid, 2008). En cualquier caso, cabe preguntarse si el universo de valores representados en estos otros títulos alternativos son consistentes con los aquí mencionados, o si quizá la lectura televisiva del pasado colectivo e identitario se matiza o se complica en la medida en que esta opción narrativa (el culebrón histórico) se reduplica y afianza.

Bibliografía citada

- ABRASH, Barbara y WALKOWITZ, Daniel J., "Sub/versions of History: A Meditation of Film and Historical Narrative", *History Workshop Journal*, 38, 1994, pp. 203-214.
- ADORNO, Theodore W. et al., *The Authoritarian Personality*, Harper, New York, 1950.
- AGUILAR, Paloma, "La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas", en JULIÁ, Santos (dir.), *Memoria de la guerra y el franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, pp. 288-289.
- ANDEREGG, Michael (ed.), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Temple University Press, Philadelphia, 1991.
- BARROSO, Jaime, *Realización de los géneros televisivos*, Síntesis, Madrid, 1996.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1999.
- BEYNON, Huw, HUDSON, Ray y SADLER, David, *A Tale of Two Industries: The Contraction of Coal and Steel in the North East of England*, Open University Press, Buckingham, 1991.
- BUONANNO, Milly, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- BURKE, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Alianza, Madrid, 2000.
— *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- CALLEJO, Javier, *La audiencia activa*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1995.
- CAZORLA, Antonio, "Sobre el Primer Franquismo y la extensión de su apoyo popular", *Historia y Política*, 8, 2002, p. 305.
- COATES, Paul, *Film as Intersection of High and Mass Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- COHN, William H., "History for the Masses. Television Portrays the Past", *Journal of Popular Culture*, 10, 1976, pp. 280-289.
- CROMPTON, Rosemary, *Clase y estratificación social: una introducción a los debates actuales*, Tecnos, Madrid, 1994.
- DAVIS, Kingsley y MOORE, William, "Some Principles of Stratification", *American Sociological Review*, vol. 10, n^º 2, 1945, pp. 242-249.
- DONESON, Judith E., "History and Television, 1978-1988: A Survey of Dramatizations of the Holocaust", *Dimensions*, 4, 1989, pp. 23-27.
- DURKHEIM, Emile, *The suicide*, Free Press, New York, 1966, ed. or., 1897.
- EDGERTON, Gary R. "Television as Historian. A Different Kind of History Altogether", en EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky University Press, Lexington, 2001, pp. 1-5.
- FARASSINO, Alberto, *Televisione e storia*, Bulzoni, Roma, 1981.
- FISCH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1980.
- FROMM, Erick, *Escape from Freedom*, Avon Books, New York, 1941.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- GOLTHORPE, John H., "On the Service Class. Its Formation and Future", en GIDDENS, Anthony y MACKENZIE, Gavin (eds.), *Social Class and the Division of Labour*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 162-285.

- GÓMEZ, Antonio, "Amar en tiempos revueltos prevé su adiós para el 2009", www.elperiodico.com, 13.XI.2007.
- GUTIÉRREZ LOZANO, Francisco Javier y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, "La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil", *HMiC*, III, 2005, pp. 161-166.
- HA-ILLAN, Netta, "Images of History in Israel Television News. The Territorial Dimensions of Collective Memories, 1987-1990", en EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky University Press, Lexington, 2001, pp. 207-229
- HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*, Gedisa, Barcelona, 2008.
- IGLESIAS DE USSEL, Julio, *La familia y el cambio político en España*, Tecnos, Madrid, 1998.
- JULIÁ, Santos, "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura", en JULIÁ, Santos (dir.), *Memoria de la guerra y el franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 27.
- LACALLE, Charo, "Ficción televisiva y construcción de la identidad cultural. El caso catalán", *Opción*, nº 52, 2007, pp. 61-77.
- LASH, Scott y URRY, John, *The End of Organized Capitalism*, Polity Press, Cambridge, 1987.
- LOKWOOD, David, *Solidarity and Schism: The Problem of Disorder in Durkheimian and Marxist Sociology*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- LÓPEZ HERRANZ, Teresa y otros, "Telecinco repite el liderazgo en un mercado en profunda transformación", en VVAA, *El anuario de la televisión 2005/06*, Geca, Madrid, 2005, pp. 26-87.
- MOLINA, M^a Jesús, "La posguerra española de 'Amar en tiempos revueltos' conquista Nueva York", www.elmundo.es, 3.V.2007.
- PALACIO, Manuel, "La historia en televisión", *Cuadernos de la Academia*, 6, septiembre de 1999, pp. 143-144.
- PARKIN, Frank, *Class, Inequality and Political Order: Social Stratification in Capitalist and Communist Societies*, MacGibbon and Knee, London, 1971.
- REHER, David S., *Perspectives on the Family in Spain. Past and Present*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
- ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío el cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 2001.
- ROUSSO, Henry, "La memoria de Vichy o la ilusión de la excepción francesa", en ARÓSTEGUI, Julio y GODICHEAU, François (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Madrid, 2006, pp. 325-329.
- SALVADOR, Vicent, "Discurso periodístico y gestión social de los conocimientos: algunas observaciones sobre didacticidad", *Anàlisi*, 28, 2002, pp. 107-120.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006.
- SAND, Shlomo, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona, 2005.
- SOBCHACK, Vivian (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996.
- TRASATTI, Sergio, *Rossellini e la televisione*, La Rassegna Editrice, Roma, 1978.

TUCKER, Lauren R. y HEMANT, Shah, "Race and the Transformation of Culture: The Making of the Television Miniseries *Roots*", *Critical Studies in Mass Communication*, 9, 1992, pp. 325-336.

TUDOR, Andrew, *Cine y comunicación social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

VALERO, Ángeles, "La muerte de la familia: mito o realidad", en MOYA, Carlos, *Escritos de teoría sociológica en homenaje a Luis Rodríguez Zúñiga*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1992, pp. 1127-1144.

VILCHES, Lorenzo, *La televisión. Los efectos del bien y del mal*, Paidós, Barcelona, 1999.

VILCHES, Lorenzo, BERCIANO, Rosa A. y LACALLE Charo, "La ficción nacional, por fin a escena", *Anàlisi* 23, 1999, pp. 25-57.