

## **Construcción audiovisual y recepción de estereotipos de género a principios del siglo XXI: televisión y videojuegos.**

### **Representaciones de mujer en *14 de abril, La República*<sup>1</sup>.**

#### ***Gender representations in April, 14h, Republic.***

Profesora Dra. Mar Chicharro Merayo

Centro de Estudios Superiores Felipe II, Universidad Complutense de Madrid.

Profesora de Sociología y Teoría de la Comunicación.

Titulación de Comunicación Audiovisual

[mchicharro@ajz.ucm.es](mailto:mchicharro@ajz.ucm.es)

Palabras clave: telenovela, socialización, mensaje televisivo, mujeres, imágenes televisivas.

### **Resumen**

El presente trabajo ahonda en el papel educativo del medio televisivo. Parte del supuesto de que el relato televisivo tiene la capacidad para proveer a sus públicos de estructuras de interpretación sobre la realidad circundante. Concretamente, algunos de sus productos, si bien situados en el plano de la ficción, presentan lecturas explicativas sobre la sociedad española de presente y pasado. A partir de ahí, nuestra investigación se concreta en el

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se inserta en los siguientes proyectos de investigación:

- “Cultura audiovisual y representaciones de género en España: mensajes, consumo y apropiación juvenil de la ficción televisiva y los videojuegos”, ref. FEM2011-27381, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, España.
- “Las Fuerzas Armadas en España: construcción social y mediática”, financiado por el Ministerio de Defensa, ref. 094/01, Dirección General de Relaciones Institucionales para la Defensa, Ministerio de Defensa, España.
- Grupo de investigación complutense “Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento”, ref. 940439, Gr 58/08, Banco Santander Central Hispano-Universidad Complutense de Madrid, España.
- “Historia del entretenimiento en España durante el franquismo: cultura, consumo y contenidos audiovisuales (cine, radio y televisión)”, HAR2008-06076/ARTE, Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

estudio de la telenovela *14 de abril, la República*. Insertada en el macrogénero del melodrama, presenta un discurso adaptado a las características culturales de su público objetivo. Su relación con otros textos así como su utilización de estrategias emocionales y realistas viene facilitando su acercamiento a la audiencia. El análisis de este texto nos permitirá identificar las claves semánticas conforme a las que se dibuja el devenir de la sociedad española, presentada en clave sentimental, pero también ideológica. La representación del mundo del trabajo, del espacio rural y urbano, así como de la figura de la mujer son algunos de los aspectos en los que este texto hace hincapié.

Key words: telenovela, socialization, television messages, women, television images.

#### ABSTRACT

This paper tries to study in depth the role of educating that television performs. We make the assumption that television narration has the capacity to provide the audiences with useful interpretation frames about surrounding reality. In this way, some of its products, even if they are placed in the fictional level, are able to build explicative readings about present and past Spanish society. In that sense, our research is focused on the study of April, 14<sup>th</sup>, *Republic* (14 de abril, la República). This telenovela, placed in the macrogender of melodrama, presents a discourse that matches cultural features of its target audience. The relationship with other texts and also the use of emotional and realistic strategies are ways of improving proximity to audience. The analysis of this text will let us identify the semantic keys this telenovela uses to draw the evolution of Spanish society. This process of change has been presented not only in a sentimental but also in an ideological way. Some of the dimensions this research focus are the representation of labour world, the rural and urban scenery, and also the role of women in this fiction.

## **Introducción**

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

*14 de abril, la República*, en la línea de la teleserie precedente, ha conseguido, al menos cuantitativamente, una buena proyección entre la audiencia. Con una cuota media de pantalla a lo largo de la emisión de sus primeros 13 capítulos, alcanzó el máximo seguimiento en la emisión del primero de sus episodios (19,2% de cuota de pantalla, 4.020.000 espectadores, 24 de enero de 2011), manteniendo mejores marcas que las cadenas rivales ([www.formulatv.com](http://www.formulatv.com), 2). Pero las continuidades entre ambos productos no se agotan en sus buenas cifras de público. En primer lugar, *14 de abril, La República* conecta narrativamente con *La Señora*, devolviendo al espectador temas, tramas, estéticas suntuarias, así como personajes familiares. Al mismo tiempo, retoma el tiempo de la historia, resituando la acción en el mismo período y entorno social. De nuevo, el núcleo

narrativo se organiza en torno al hogar burgués, ubicado, en este caso, en el espacio urbano del Madrid republicano. Desde una perspectiva semántica, la representación de la sociedad española de la época articula conforme a claves bien conocidas por el espectador de *La Señora*. El enfrentamiento entre propietarios y asalariados, la polarización ideológica, la inestabilidad política de fondo, el conflicto entre reaccionarismo y vanguardia, así como la hegemonía de los valores románticos para explicar la intrahistoria española son algunas de las claves ideológicas que utilizan ambos relatos para explicar y vulgarizar esta etapa. Sostenidos en un equipo de producción y realización compartido, organizados conforme a las mismas reglas de género, y engarzados en la temática histórica, ambos textos dan forma a una interpretación conectada de la reciente historia española. De ahí su relación de intertextualidad horizontal que funde las dos teleseries en un único discurso interpretativo (Fiske, 1987). Ambos formatos recurren a la dramatización de la historia, personalizándola en diversas tramas de corte romántico, e insertando citas a través de las que se referencia momentos históricos significativos, introduciendo elementos de corte informativo y objetivando, aparentemente, la ficción. En este sentido, no hacen sino retomar la estela de otro formato hermano, de emisión más longeva y diaria, que ya había probado el interés de los públicos por la telenovela histórica. *Amar en tiempos revueltos* (2005-...)

El presente trabajo parte de la hipótesis de que, *14 de abril, la República*, es una muestra de las denominadas “telenovelas de ruptura”, en las que el relato, más complejo que el de la telenovela clásica, alude a cuestiones identitarias y sociales propias del entorno de producción (Costa-Alruzu, 2003). Del mismo modo, se entiende que obedece a estrategias de “indigenización” o adaptación de los géneros televisivos a las particularidades culturales de los públicos nacionales (Buonanno, 2006). En última instancia, se sostiene que, en el ejercicio de la función socializadora, su discurso tiende a reforzar la idea de la

nación española, apoyándola en el pasado compartido y en las dificultades comunes a un pueblo. Además, se sostiene que el formato estudiado articula un texto de ficción que introduce, en relación con sus antecedentes, novedades especialmente reseñables en materia de representaciones femeninas.

El presente trabajo plantea un análisis en profundidad de la primera temporada de la teleserie *14 de abril La República*. En este sentido, el estudio de las representaciones que sobre la sociedad española y alguna de sus instituciones ofrece el relato será el objeto principal de estudio. La primera parte de este trabajo analizará la representación de la historia española propuesta por la teleserie. De este modo, se señalará, sobre todo, cuáles son las claves semánticas, así como los escenarios, las instituciones o los procesos a través de las que se explica el devenir de la sociedad española. En un segundo momento, el texto se detendrá en la representación que la ficción ofrece sobre uno de los espacios con sentido narrativo neurálgico en el relato: el mundo del trabajo. Por último, el trabajo se cierra con el análisis de las representaciones en torno a la mujer planteadas por una ficción claramente feminizada, y pensada, sobre todo, para este tipo de públicos. En este sentido, los valores asociados a los personajes de mujer, así como las relaciones que éstas traban con las figuras masculinas, ponen de manifiesto el sentido educativo del relato, recomendando a sus espectadoras actitudes y formas de comportamiento.

El análisis de contenido cualitativo es el instrumento escogido para analizar el texto de ficción. Las tramas, temas, escenarios o personajes serán explorados a través de una lectura interpretativa o “close reading” para poder presentar un análisis en profundidad de su discurso.

***14 de abril, la República: características generales.***

El relato arranca con la llegada a Madrid de Ludi (Mónica Vedia), chica de servicio de la familia Márquez (*La Señora*). El viaje de Ludi permitirá que el espectador se desplace desde la incipiente burguesía norteña y minera de una pequeña ciudad de provincias en los años veinte, ejemplificada por los Márquez (*La Señora*), hasta la burguesía madrileña de los años treinta, escenificada en el hogar de los de la Torre (*14 de abril, La República*). Desde una perspectiva narrativa, éste es un claro ejemplo de cómo algunos de los viejos secundarios de *La Señora* ganan relevancia narrativa en la secuela, y hacen las veces de punto de conexión entre la primera y la segunda teleserie. Otras figuras (Gonzalo de Castro/Ramiro Villaseca-Roberto Enríquez-) pierden presencia, si bien serán de utilidad para engarzar nuevos y viejos escenarios, personajes, tramas, temas, así como claves de representación de la reciente historia española.

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

El conflicto social e ideológico sigue siendo motor explicativo de un período cargado de convulsiones políticas. De este modo, el enfrentamiento entre burguesía y proletariado,

reaccionarismo y progresismo, o derecha e izquierda sigue presente en el discurso de *14 de septiembre, la Republica*. La polarización, la dialéctica y la lucha de opuestos es, una vez más, la apuesta narrativa para dar forma a un escenario sociopolítico de fondo que ayuda a entender y dramatizar el conjunto de tramas y subtramas, familiares y emocionales, que conectan a los personajes. La familia se mantiene (los de la Torre, los León, los Prado) como núcleo narrativo a través del que relatar la intrahistoria española. Los enfrentamientos interfamiliares e intrafamiliares permiten dar un enfoque cotidiano a tensiones que remiten al espectador a conflictos más profundos, de índole estructural. Herederos de las prebendas y las riquezas que los gobernadores indianos obtuvieron a lo largo del siglo XIX, los de la Torre ejemplifican el día a día de una familia de la alta burguesía, que ha construido una posición, un patrimonio y un prestigio social al cobijo de la Dictadura de Primo de Rivera, en la segunda parte del reinado de Alfonso XII (1923-1930). Este entorno urbanita es la puerta a través de la que el espectador tiene acceso, también, a la representación de la clase trabajadora durante la República. Frente a las explotaciones mineras de los suntuarios Márquez (*La Señora*), el escenario agrario de *La República* sirve para representar a los grupos más desprotegidos, al mismo tiempo que afines al régimen republicano. El latifundio de los de la Torre (“la finca”) es el referente espacial del jornalero, trabajador por cuenta ajena dominante en una España eminentemente rural. Así, el campo es presentado como un escenario casi feudal, dominado por formas de propiedad profundamente desiguales y preindustriales, por relaciones de producción explotadoras e insostenibles, así como por prácticas laborales y comerciales propias de economías poco estancadas y poco desarrolladas. Aquí, el jornalero depende de las decisiones de los propietarios (señores y señoritos) herederos de praxis nobiliarias y medievales.

## **Representaciones de género.**

Cuantitativa, cualitativa y argumentalmente priman los personajes femeninos frente a los masculinos. El sentido narrativo de los personajes masculinos, obedece, a grandes rasgos, a dos grandes funciones. En primer lugar, su presencia dominante en la representación del espacio público añade verosimilitud histórica a la teleserie, constatando audiovisualmente la hegemonía masculina en todas las dimensiones de lo social. Especialmente visibles son instituciones como el ejército, las fuerzas de seguridad, o algunos de los movimientos políticos más emblemáticos de la época, dibujados en clave estrictamente masculina, siguiendo los parámetros del momento. El ejército lleva el nombre de Hugo de Viana o Fernando Alcazar (Raúl Peña); la policía republicana y sus prácticas corruptas se representan a través de la figura del inquietante y chantajista policía Iturmendi; la violencia anarquista toma el nombre de Ventura (Fernando Cayo), señalando cómo la muerte puede ser utilizada como estrategia de acceso al poder político. Pero la representación del varón como sujeto que ejerce formalmente el poder en diferentes espacios de lo social, es, por lo tanto, variada y se desarrolla en diferentes escenarios. La autoridad patriarcal propia del estrato burgués toma forma a través de la figura del cabeza de familia de los Torres (Agustín -Héctor Colomé-) y de su joven sucesor, Fernando. De hecho, y para significar la especial responsabilidad familiar del varón, éste último asumirá un papel proactivo en la supervivencia de una familia que ve amenazada su posición social, y que pretenderá resolver, al menos parcialmente, a través de una estrategia matrimonial instrumental. Francisco de León, acaudalado y exitoso banquero, así como otros personajes que, aunque menores (Marqués de Villa, Conde de Vallellano), son mencionados en varias ocasiones, sirven para representar el poder económico y el valor de la propiedad, así como su gestión masculina. En el plano político,

la fundación del partido Acción Popular, apunta la defensa de los intereses burgueses desde el ejercicio masculino de la política profesional.

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

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

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

Activa y resolutiva, Amparo participa activamente en los entresijos de la política republicana, ejerciendo labores de espionaje al servicio del comunismo ruso. Su rol de mujer de vanguardia, en avanzadilla en el plano político y profesional, se combina, no casualmente, con su condición bisexual, que confiere al personaje un carácter distintivo, más intrépido, arriesgado y rompedor en relación con sus pares femeninos. El personaje visibiliza la orientación sexual lésbica, ya presente en otros formatos con los que mantiene relaciones de intratextualidad (Chicharro, 2011). Ya *Amar en tiempos revueltos* (2005-...), en su quinta temporada, exploró la relación lésbica entre los personajes de Ana (Marina San José) y Teresa (Carlota Olcina), ensalzando así el valor del amor romántico entre mujeres, y señalando como la situación de exclusión social se refuerza cuando la condición homosexual se superpone a la femenina. De ahí la fortaleza y contemporaneidad de los personajes de Ana y Teresa, mujeres trabajadoras que saben triunfar y competir en un entorno eminentemente varonil, género con el que mantienen una relación ciertamente conflictiva. Entre tanto, Amparo ejemplifica, no tanto la capacidad de las mujeres para enfrentarse sino, sobre todo, para colaborar con éstos.

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

Así por ejemplo, Leocadia, maneja parte de la fortuna familiar, a espaldas de su marido; o Mercedes solventa las dificultades económicas de los de la Torre ejerciendo presiones

personales sobre su acaudalado padre. Al igual que en la teleserie precedente, *14 de abril, La República* no deja de ser una exaltación de los procesos de empoderamiento femenino. Pero si en *La Señora* el ascenso femenino pasaba por la lucha, la tensión y el conflicto con el varón, su *spin off*, sin embargo, apuesta por un reparto del poder: en ocasiones, porque van adquiriendo esas cuotas a través de procesos de movilidad social; en otras porque aunque el varón ejerce formalmente la autoridad, las féminas recurren a subterfugios o caminos informales que les permiten ejercerlo de hecho, aunque de manera latente, no reconocida o explícita. De ahí que el relato prestigie la capacidad de la mujer para empoderarse, sorteando los límites legales o institucionales. En cualquier caso, el poder formal, ya sea en su dimensión económica o política, se presenta como un bien deseable, y el relato indica algunos de los procedimientos (cualificación, formación, ambición profesional, relaciones personales, renta y patrimonio...) para que las mujeres se relacionen significativamente con él.

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

caracterizaciones mucho más contemporáneas de la feminidad que las manejadas por las telenovelas más clásicas, adaptándose, igualmente, a expectativas renovadas que los hombres depositan en las mujeres.

Así, la relación entre Alejandra y los personajes masculinos con los que comparte escenario también es ciertamente ilustrativa. Por un lado, construye la trama romántica central junto con Fernando. Las diferencias sociales entre ambos se articulan de la manera más convencional: varón de alta posición social frente y mujer de extracción social humilde (cfr. Gómez, 1996). Ella, es capaz, no obstante, de compensar la distancia, a la manera clásica, a través de su presencia física. Pero además, su ocupación así como por su visibilidad en el espacio público ayudan a reforzar el valor del personaje y a equilibrar las diferencias sociales de partida. La presencia de Alejandra en el espacio público es, además, la clave explicativa de su relación con Roberto, con el que mantiene un noviazgo de baja intensidad, y que da forma al obligado triángulo narrativo de telenovela. Las conexiones ideológicas de ambos personajes, quienes trabajan activamente a favor de la República, son uno de los elementos fundamentales que anudan su relación.

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

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

La figura de Leocadia es un claro ejemplo de cómo el relato muestra cómo la participación de las mujeres en la esfera pública pasa, muy a menudo, por la transgresión de reglas institucionalizadas. Dadas sus limitaciones, articularán vías informales utilizadas para sortearlas. De este modo, algunas de las decisiones que Leocadia toma en relación con su propio patrimonio le generarán importantes conflictos personales con su esposo y cabeza de familia. Así, Leocadia recurre al ejercicio de roles personales (esposa, madre) para intentar influir en la gestión económica del patrimonio familiar, realizada por su marido e hijo.

En cualquier caso, los personajes femeninos explican buena parte de su conducta conforme a variables emocionales o románticas, devolviendo a las espectadoras algunas claves, aparentemente universales de la feminidad. Todos los personajes femeninos, son contruidos, al menos parcialmente, en torno a la variable amorosa y familiar. El amor filial, el romántico, en su dimensión heterosexual u homosexual, en su versión

cooperativa y constructiva, o en su formulación vengativa y despechada es uno de los elementos inherentes a la construcción narrativa del conjunto de los personajes femeninos. De ahí, el papel central que estos personajes tienen en el espacio privado, especialmente, en el escenario del hogar.

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

No obstante, el dibujo de Ludi, como el del grueso de los personajes femeninos, es sobre todo positivo. Y esta valoración se hace especialmente explícita en su comparación con otro personaje relacionado, antagonista, si bien cercano: la esposa de Fernando. Frente a ésta última, dependiente materialmente de su marido, Ludi ensalza la autonomía económica y por ende, la independencia frente al hombre. Ya en el plano moral, es capaz de establecer una relación empática y comprensiva con la mujer de Fernando. De ahí que la relación entre ellas, un tanto inverosímil, sea más de solidaridad que de enfrentamiento, haciendo hincapié en las conquistas grupales del género. Y es que la creciente inserción

de las mujeres en el mercado de trabajo, su ascenso hacia posiciones de poder en la estructura ocupacional, su participación en la esfera política, el ejercicio de su libertad sexual... son presentadas como avances fruto del hacer de mujeres individuales, pero, al mismo tiempo, resultado de su trabajo grupal y conjunto.

### **Conclusiones**

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

*14 de abril, la República* apuesta por personajes de mujer sólidos y resolutivos que muestran sus fortalezas, en buena medida, a través de su relación con los personajes masculinos. Desde una perspectiva narrativa, en tanto que figuras con poder y autoridad formal sirven para reivindicar el poder y las estrategias informales que históricamente han desplegado las mujeres para vencer los límites impuestos por las normas sociales, obteniendo así cuotas de poder tácito, si bien no reconocido formalmente. Figuras del todo contemporáneas, que se incorporan al espacio público o que influyen en éste a través de su presencia en el privado. Se sitúan ante retos similares a los de los personajes varoniles, y orientan sus luchas hacia la consecución de objetivos grupales (estatales, comunitarios, familiares...), que superan los intereses de un género.

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

La adaptación del formato a la idiosincrasia del público español ha pasado, entonces por la ficcionalización de su historia, concediendo un papel fundamental a la mujer en ese proceso de relectura del pasado. De ahí que la “indigenización” del formato responda, no sólo al intento de hacer crecientemente cercano el relato de la telenovela, sino también a la convicción de que la ficción televisiva puede realizar labores pedagógicas y crear en sus espectadoras la voluntad de ascenso social así como la conciencia de las capacidades propias para alcanzar ese objetivo.

## BIBLIOGRAFÍA FINAL

Acosta-Alruzu. C. (2003). “I am Not a Feminist... I Only Defend Women as Human Beings: The Production, Representation, Consumption of Feminism in a Telenovela”. *Critical Studies in Media Communication*, vol 20, nº 3, p. 269-249.

Buonanno, M. (2006) *L'età della televisione*. Rome: Editori Laterza.

Cervantes, A. C. (2005). “La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas” *Investigación y Desarrollo*, vol 13, nº 2. p. 280-295.

Chicharro, M. (2011a), “Aprendiendo de la ficción televisiva. Los efectos socializadores de *Amar en tiempos revueltos*”, *Comunicar*

Chicharro, M., (2011), “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XXIV, nº 1, pp. 189-216.

Fiske, J., (1987), *Television culture*, London: Routledge, 1987.

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

Brown, L. (2009). Pleasuring Body Parts: Women and Soap Operas in Brazil, *Critical Arts. A South-North Journal of Cultural and Media Studies*. 1; 6-25

Páginas *web* consultadas:

[www.formulatv.com](http://www.formulatv.com), (1) “El Partido Popular molesto con *La República*”,  
<http://www.formulatv.com/noticias/18163/el-partido-popular-molesto-la-republica/>, consultado el 8 de julio de 2011.

[www.formulatv.com](http://www.formulatv.com), (2) “La República despide su primera temporada con un buen 17% de media” <http://www.formulatv.com/noticias/19295/la-republica-despide-buen-17-media/>, consultado el 8 de julio de 2011