

Televisión, identidad y memoria: representación de la guerra civil española en la ficción contemporánea¹

Television, identity and memory: representation of the Spanish civil war in contemporary fiction

Elena Galán Fajardo*, José Carlos Rueda Laffond**

*Universidad Carlos III de Madrid²

**Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La Guerra Civil española sigue siendo un hito recurrente en el imaginario colectivo y ha sido frecuentemente utilizada para debatir temas del presente. La televisión, desde la Transición política, ha ejercido un importante papel como agente de memoria. Sin embargo, en las dos últimas décadas se ha detectado un descenso del número de ficciones televisivas ubicadas en este período (1936-1939).

Esta investigación se centra en el análisis de la representación de la guerra española en tres ficciones emitidas por canales generalistas, en el siglo XXI: *Temps de silenci* (TVE-1, 2001), *Amar en tiempos revueltos* (TVE-1, 2005) –basada en la anterior–, y *Plaza de España* (TVE-1, 2011). Las tres están directamente vinculadas a unas coordenadas espacio-temporales desde las que se ofrece una mirada al pasado en clave de presente. Las dos primeras lo hacen a través de un formato serial (bajo una idiosincrasia muy particular) y en ellas la guerra es tan sólo referenciada para hablar de la posguerra; mientras que en la tercera, se propone una visión cómica, distanciada y despolitizada.

Palabras claves: Guerra Civil española, ficción, televisión y memoria.

Abstract

The Spanish Civil War remains a recurring subject in the collective imagination and has been frequently used for discussion of issues of the present. Television, since the political transition, has had an important role as an agent of memory. However, in the last two decades it has been detected a decline in the number of television fiction located in this period (1936-1939).

This research focuses on the analysis of the representation of the Spanish Civil War in three fictions issued by generalist channels in the XXI century: *Temps de silenci* (TVE-1, 2001), *Amar en tiempos revueltos* (TVE-1, 2005), based on the first one, and *Plaza de España* (TVE-1, 2011). The three of them are directly linked to a space-time coordinates to offer a look to the past from the present time. The first two are "soap opera" formats (under a peculiar idiosyncrasy), and the war is only referenced to talk about the post-war, while the third one proposes a comic vision, distanced and depoliticized.

Keywords: Spanish Civil War, television fiction, television and memory.

¹ Este trabajo es un resultado del Proyecto de investigación I+D+I, "Televisión y memoria. Estrategias de representación de la Guerra Civil y la Transición", Ref. HAR2010-20005, MICINN (Gobierno de España).

² Perteneciente al Grupo de Investigación *TECMERIN* (*Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria*) de la Universidad Carlos III de Madrid.

1. Introducción: ejercicios de memoria televisiva

Las primeras reflexiones formuladas sobre la memoria colectiva destacaron la importancia de variables como la naturaleza del grupo, la diacronía o el entorno para poder explicar este tipo de prácticas. Con posterioridad, el desarrollo de los estudios de memoria se ha fundamentado en la crítica de conceptos holistas, proponiendo distintas estrategias metodológicas y reflexionando, desde distintas perspectivas disciplinares, sobre múltiples corpus de estudio (Olick y Robbins, 1998). El objetivo, común a muchos de estos enfoques, ha sido intentar aquilatar y valorar las dinámicas socioculturales e ideológicas que caracterizarían lo que cabría definir como relaciones de memoria, bien a lo largo de un período de tiempo, bien en ciertos entornos de presente.

Cabe situar dichas relaciones en parámetros complejos. Las relaciones de memoria expresan y fundamentan –a un tiempo– lazos compartidos de percepción, reconocimiento o solidaridad, trazados entre individuos que comparten recuerdos o formas de apreciar el pasado. Y pueden facilitar la manifestación de afirmaciones binarias excluyentes, donde se confronten ciertas señas de identidad u otredad. A partir de ahí, tales relaciones se articulan como trama necesaria para la caracterización e integración de una determinada comunidad de memoria, o se implican en las lógicas de individualización de este tipo de colectivos ante otros grupos de rememoración (Zerubavel, 1997).

Estas comunidades pueden interiorizar y manejar, a su vez, escalas múltiples de significación e interpretación mnemónica. En ellas pueden englobarse valores cercanos, propios de los grupos de socialización primaria, como la comunidad familiar. Estos valores incluyen pautas o normas configuradas a través de apelaciones afectivas que aluden a planos inmediatos de proximidad. Otras escalas de significación pueden incorporar, sin embargo, repertorios más vastos o genéricos, como los dirigidos a representar o integrar una realidad inclusiva mayor, como sería la propia de una comunidad nacional (Anderson, 1991). En cualquier caso, los valores simbólicos que nutren una y otra graduación de significación son dinámicos y fluidos (Billig, 1995), incidiendo –y problematizando– la conexión existente entre las esferas del recuerdo (individual y social) y las de la identidad (personal y colectiva).

Este trabajo propone una valoración comparada de diversos discursos públicos de memoria que establecen ciertas relaciones de sentido y percepción del pasado. El artículo se centra en el análisis de varias ficciones televisivas, emitidas durante los últimos años. Se aproxima, por tanto, al rango potencial de los medios de comunicación para convertirse en factores institucionales activos en la (re)construcción, reproducción y circulación de pautas que encuadran y valoran el pasado (Neiger, Meyers y Zandberg, 2011:1-25). Los medios se sitúan en una trama donde se interrelacionan los factores socioculturales, económicos o políticos, actuando como agentes activos en la evocación de lo pretérito. Entre ellos destacaría la televisión por su capacidad socializadora.

Algunas de sus propuestas –como los formatos de ficción– han sido valoradas como contenedores y transmisores de ideología y pautas de comportamiento con gran facilidad para empatizar e implicar emocionalmente al espectador, mediante la fabulación de acontecimientos enmarcados en diferentes contextos históricos (Buonanno, 2012:13-22). Para ello, la ficción se ha servido de una serie de recursos discursivos (la elección del punto de vista y del narrador, la estructura temporal, la decisión de recordar determinadas fechas o escenarios en función de otros), que le ha permitido plantear diferentes mapas de significación.

En este estudio se desarrolla un análisis cualitativo de contenido centrado en las series *Temps de silenci* (2001), *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) y *Plaza de España* (2011). Estos relatos han coincidido en proponer tres ejercicios de evocación de la Guerra Civil española (1936-1939), revisándola desde prismas valorativos propios de la primera década del siglo XXI.

Nuestra hipótesis de trabajo estima que estas prácticas de representación se han resuelto a través de estrategias narrativas complejas. En ellas se habrían sustanciado determinadas claves específicas, de naturaleza formal, semántica, de especificidad de código o de adscripción a ciertas reglas de formato. Pero, sin embargo, consideramos asimismo que estas ficciones también negociaron con ciertas pautas y finalidades compartidas en su reconstitución televisiva de ese tiempo, establecido por la Guerra Civil. Pensamos que estas tres series ofrecieron un conjunto de recursos discursivos que reflejaban claves comunitarias inmediatas –de índole familiar o doméstica–, junto a otras apelaciones situadas en un plano de referencia colectiva mayor, en lo relativo a la identidad nacional. De este modo, las narrativas de *Temps de silenci*, *Amar en tiempos revueltos* (en adelante, *Amar...*) y *Plaza de España* se desplegaron en consonancia con distintas coordenadas territoriales y socioculturales de reconocimiento y consumo potencial. Compartieron una misma orientación por dirigirse hacia colectivos de memoria, y apreciación a través de unos relatos de corte didáctico, donde la cita y la dramatización históricas sirvieron de claves explicativas de presente y de espejo comunitario inclusivo y/o excluyente.

El resultado habría sido un ejercicio de síntesis –o simbiosis afectiva– trazado entre el plano de la rememoración, el de la carga emocional y el de la proposición de claves de identificación. Ello resulta coherente con la capacitación potencial del medio televisivo no sólo para describir o representar ciertas realidades en tono objetivo, sino, fundamentalmente, para vivificarlas y vincularlas pedagógica y subjetivamente con la audiencia, entendida desde un plano integrador como una “gran familia nacional” (Morley, 2000).

Igualmente consideramos que tales operaciones de rememoración y aseveración identitaria deben ser tipificadas como prácticas de afirmación política. Las apelaciones de memoria no son meros ejercicios arqueológicos abstractos, sino que se orientan socialmente con la función de proponer valores de amplio

reconocimiento. Su intencionalidad es la de plantear una lectura actualizadora del ayer, y, paralelamente, enunciar de forma selectiva un pasado con pertinencia presentista (Schudson, 1989: 105-113; Huysen, 2000:21-38).

Aguilar (1996: 35), en relación con el diseño de las estrategias públicas de memoria en la España de la segunda mitad del siglo XX, ha advertido cómo no "cualquier" pasado es relevante ante "cualquier" presente. Ello no quiere decir que el pasado deba regir el presente, sino que éste someterá a ciertos usos y finalidades. De ahí la estrecha vinculación existente, con frecuencia, entre memoria oficial, conmemoración pública y justificación de ciertas actuaciones de las élites de poder. Se trata de iniciativas surgidas con el fin de legitimar, explicar o justificar determinadas posiciones, elecciones o medidas (Todorov, 1995:25).

La Guerra Civil determinó históricamente la dictadura franquista (1939-1975), y ésta la posterior Transición Democrática (1975-1982). Estos tres contextos han repercutido, a su vez, en la conformación de la España del siglo XXI, ocupando un espacio de relieve en el debate político, sociológico, historiográfico o periodístico durante decenios. En tales parámetros, el volumen de relatos audiovisuales que ha aludido al marco temporal y moral de la guerra –ya sea en forma de ficciones cinematográficas o como documentales televisivos– ha sido, asimismo, notable.

Volviendo de nuevo a Aguilar (1996), esta autora puso de relieve la existencia de un desajuste entre el plano político fundacional en que se asentaría la Transición ("el pacto de silencio"), frente al "pacto de memoria" existente en el ámbito cultural, que se materializaría en una sobreabundancia de aproximaciones literarias, cinematográficas o televisivas interesadas por visitar la guerra. En ese sentido, consideramos que la televisión, principalmente Televisión Española, por su función de servicio público y difusión en todo el territorio nacional, pudo en cierto modo quedar a medio camino entre ambos "pactos", ya que actuó como agente cultural, pero también político. Sin embargo, hay que aclarar que esta sobreabundancia de relatos sobre la Guerra Civil tuvo lugar durante la etapa en la que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) estuvo en el Gobierno (es decir, a partir de 1982) pero no durante el período previo y central de la transición (1976-1982). Eso no ocurrió, en cambio, ni con las propuestas cinematográficas ni con géneros literarios como el ensayo, la novela o, en otro ámbito, en la producción historiográfica, donde no existió "un pacto de olvido" sino todo lo contrario, la proliferación de revistas (y de otros formatos) de divulgación histórica donde el tema de la guerra fue hegemónico.

Las narrativas televisivas rememoraron intensivamente el conflicto durante los años ochenta o principio de los noventa pero, con posterioridad, la presencia de la guerra tendió a relativizarse en tales formatos. Cabe pensar que una de las razones de este hecho pudo ser el paulatino cansancio y desinterés por revivir experiencias trágicas del pasado; o bien, la saturación de una reiteración audiovisual de la contienda como trasfondo proyectado repetidamente a través de múltiples medios y soportes.

Asimismo se ha resaltado, como posible clave para explicar esta disuasión en la representación de la Guerra Civil, la escasez presupuestaria en algunas producciones, lo que habría dificultado su reconstrucción dramática; o los efectos del contexto de competencia y retroalimentación temática existente entre las emisoras de televisión (cuyas decisiones vienen precedidas por los índices de audiencia), así como el objetivo por captar el mayor *target* posible, lo que habría implicado abarcar diversas sensibilidades ideológicas mediante la neutralización televisiva de la contienda.

Pero no debe obviarse que dicha invisibilidad entraría en aparente contradicción con esa otra pervivencia discursiva, ideológica o emocional de la guerra. En el espacio público español de los últimos años se han reiterado las polémicas sobre sus enseñanzas, se ha seguido insistiendo sobre sus heridas abiertas y se ha debatido acerca de responsabilidades o imperativos morales y éticos para lograr su reparación. Todo ello evidenciaría una ligazón entre pasado traumático y actualidad.

En relación con tales aspectos, este artículo pretende varios objetivos concretos. El primero es aproximarse a determinados antecedentes, en forma de tradición de representación de la Guerra Civil en la pequeña pantalla, desde la Transición al tiempo presente, para apreciar cómo la agenda de memoria y su traducción televisiva a través del código de la ficción ha ido cambiando a lo largo de los años. No fueron los mismos intereses, ni se intentaron subrayar los mismos acontecimientos durante la etapa de instauración de derechos y libertades, coincidiendo con la aprobación de la Constitución, que a principios del siglo XXI, tras un largo período de estabilización institucional basada en el bipartidismo político. A su vez, dichas claves de rememoración contemporánea de la guerra han podido verse alteradas como consecuencia del cambio de paradigma y la discusión de la propia legitimidad surgida en 1977-78, con motivo de la crisis que comienza a gestarse a partir de 2008.

El segundo objetivo es abordar en profundidad las claves de contenido de las tres ficciones antes mencionadas (*Temps de silenci*, *Amar...* y *Plaza de España*), y que han coincidido en aludir explícitamente a la Guerra Civil en algunos de sus capítulos. En ese sentido, nos parece relevante definir cómo se han configurado y vertebrado estas producciones en forma de prácticas de memoria, y determinar con qué parámetros y escalas de significación mnemónica han trabajado.

Las tres ficciones se emitieron por canales de titularidad pública, si bien con distinto radio de presencia territorial y cultural. Dos de ellas se pudieron ver en el canal nacional Televisión Española –*Amar en tiempos revueltos* (TVE-1, 2005-2012) y *Plaza de España* (TVE-1, 2011)–; y el tercero, *Temps de silenci*, en TV3, un canal regional catalán perteneciente a la Televisió de Catalunya. El análisis de ésta última producción es necesario como antecedente directo de *Amar...*, así como para poder contrastar las políticas de servicio público desarrolladas en Televisión Española y Televisió de Catalunya.

Finalmente, este estudio desea explorar la presencia, caracterización y herencia de la Guerra Civil a partir de su sustanciación en ciertas muestras propias de la narrativa popular televisiva contemporánea. La ficción en la pequeña pantalla debe ser interpretada desde su especificidad generalista, entendiéndose como resultante de unos determinados estándares creativos, productivos, mercantiles y narrativos, y de una codificación y programación características. Paralelamente creemos que las ficciones sobre la guerra de 1936-1939 constatan una dimensión mayor, ligada con la agenda política o con orientaciones estructurales presentes en las industrias culturales. De ahí que uno de los problemas de interpretación de estas series sea relativo al modo con que enfocan el conflicto.

No deja de resultar paradójico que estas realizaciones hayan evitado usar una mirada en profundidad, de rango monográfico, sobre la guerra, y que hayan preferido orientar su atención a otros objetivos. En *Temps de silenci* y *Amar...*, las tramas dramáticas se centraron, sobre todo, en evocar detalladamente el período de la posguerra (1939-1957); y en *Plaza de España* se utilizó el hecho de la contienda como trasfondo desde donde diseñar, a partir de un supuesto de comedia y absurdo, una irreal vida diaria de los habitantes de un pueblo imaginario en la sierra de Guadarrama, cerca de Madrid.

2. Memoria y ficción histórica en los canales de televisión generalista

Se pueden destacar dos períodos en los que la ficción histórica ha tenido una mejor acogida en la programación televisiva: los años ochenta y la primera década del siglo XXI. En ambos casos, y a pesar de la distancia temporal existente, se apostó por una visión antifranquista de la contienda. Esta perspectiva coincidió con gobiernos de partidos de izquierda (con Felipe González como presidente, en el primer caso y José Luis Rodríguez Zapatero, en el segundo), y en coyunturas donde se intentó ofrecer una televisión de servicio público y de calidad. Sin embargo, ambos períodos presentaron lógicas (temáticas y de formato) y modalidades de memoria diferentes en torno al conflicto que, en muchas ocasiones, tuvieron que ver con la actualización de determinados argumentos desde el tiempo presente, o con los "usos" de la memoria comentados anteriormente.

Al igual que López (2012:121) se pregunta acerca de la presencia significativa de ficciones sobre la Guerra Civil en Televisión Española en los años ochenta, sería interesante plantearse el porqué de su posterior ausencia, o la función desempeñada en ambos casos. Incluso sería significativo analizar el discurso articulado desde una coyuntura de tiempo presente, como nos proponemos en estas páginas.

Con la llegada de la Transición política comenzó a favorecerse la producción de series ambientadas en el pasado, y entre ellas, las que de un modo u otro trataban los antecedentes, el desarrollo o las consecuencias de la Guerra Civil. Por ello, desde 1982 a 1990 se fomentó la financiación de series y

películas para televisión que buscaban provocar la reflexión a través de ficciones que, en lugar de eludir el pasado, sirviesen para asumirlo e incorporarlo al imaginario social de los españoles. Esta mirada retrospectiva fue posible gracias a las subvenciones mediante concurso público, que permitieron abordar producciones (normalmente miniseries de pocos capítulos) basadas en obras literarias de reconocido prestigio, con presupuestos elevados y grabadas en soporte fílmico.

A diferencia de las ficciones posteriores sobre la guerra, basadas en guiones originales y no en obras literarias, en los años ochenta el objetivo era "expandir la labor didáctica de TVE al terreno literario, lo cual le daba prestigio a la televisión y visibilidad popular a la literatura" (López, 2012:122).

No fue por ello casualidad que, del total de ficciones históricas, un número considerable de éstas profundizaron en la contienda civil, en el período 1982-1990, privilegiando los aspectos humanos frente a los políticos (Palacio, 203:160). Entre ellas, destacan algunas como *La plaza del diamante* (TVE-1, 1984), ubicada en Barcelona y basada en la novela del mismo nombre de Mercè Rodoreda y dirigida por Francesc Betriu que, además, fue el primer caso de coproducción de la industria nacional; *Lorca, muerte de un poeta* (TVE-1, 1987), con realización de Juan Antonio Bardem, sobre la vida y el fusilamiento, durante la Guerra Civil, del escritor granadino y que estaba basada en la reconstrucción que de ella hizo el historiador e hispanista Ian Gibson; o la coproducción hispano-italiana dirigida por José María Sánchez, y que en España se estrenó bajo el título *Hemingway. Fiesta y muerte* (TVE-1, 1988).

Resulta interesante destacar que la localización de muchas de las series anteriores tuvo lugar en diversos emplazamientos geográficos (Madrid, Galicia, Barcelona, Andalucía...), lo que favoreció la lógica del descentramiento territorial. En este sentido, cabría hablar de una estrategia de representación compatible con la filosofía del diseño del régimen autonómico (Rueda y Galán, 2012).

Si bien estas estrategias de representación se prolongaron de manera puntual hasta principios del siglo XXI en series como *Miguel Hernández. Viento del pueblo*, el criterio más compartido por los programadores y las emisoras fue el de orientar su atención a aquellas producciones de menor presupuesto y que, por el contrario, ofrecían una mayor rentabilidad. Indicativa de este cambio de ciclo fue la última superproducción de Televisión Española, *La forja de un rebelde*, que marcó el final de una época. Dirigida por Mario Camus, consistió en una trilogía autobiográfica y clandestina de Arturo Barea que narraba en primera persona la dura y cruenta resistencia en el Madrid republicano, en noviembre de 1936. Contó con un presupuesto de 2.300 millones de pesetas (el equivalente a casi 14 millones de euros) y con 20.000 extras.

La mencionada ficción coincidió con la llegada de las televisiones privadas y el surgimiento de la competencia. A partir de esta fecha, el cambio de modelo televisivo y el abaratamiento de los costes de producción provocaron que las escasas ficciones basadas en obras literarias o ambientadas en el pasado, casi todas ellas emitidas por canales de titularidad pública –*El Quijote* (TVE-1, 1992); *Celia* (TVE-1, 1993),

La regenta (TVE-1, 1995), *Don Juan* (TVE-1, 1997), *Vicente Blasco Ibáñez* (TVE-1, 1998)...-, fuesen desapareciendo de la programación y sustituyéndose por otros formatos más rentables. En los años noventa, de hecho, sólo hubo una producción de ficción sobre la Guerra Civil en Televisión Española: *La Banda de Pérez* (TVE-1, 1997).

El período comprendido entre 2008-2012 supuso el resurgimiento de las ficciones históricas, favorecidas, al igual que los *telefílm*es, por la aprobación del Real Decreto 2062/2008, de 12 de diciembre, que desarrollaba la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, en la que se regulaba la inversión obligatoria del 5% para la financiación anticipada de largometrajes y cortometrajes cinematográficos y películas para televisión, europeos y españoles. Este período tuvo algunos antecedentes aislados como *Severo Ochoa. La conquista del Nobel* (TVE-1, 2001), *Viento del pueblo, Miguel Hernández* (TVE-1, 2002) y *Vientos de agua* (en este caso de Telecinco, 2006) que, por sus características, recordaban a muchas de las ficciones de la primera edad de oro de la ficción histórica.

Sin embargo, el mayor impulso en la generalización de las ficciones históricas en el año 2008 vino propiciada por el éxito de algunos títulos que marcaron un cambio de rumbo en la programación. En primer lugar, *Temps de Silenci* (TVE-3, 2001) –*Tiempo de Silencio*, en su traducción castellana–, una serie semanal creada por Diagonal TV (productora de origen catalán), que giraba en torno a la vida de una familia acomodada de Barcelona, desde 1935 a 1998. Y, en segundo lugar, por la emisión de *Cuéntame cómo pasó* (TVE-1, 2001) que, tras haber recorrido infructuosamente varios canales televisivos, supo aprovechar su momento. Ambas favorecieron el encargo de un nuevo proyecto, *Amar...*, realizado por la misma productora que *Temps de Silenci*, pero trasladando la acción de Barcelona a Madrid.

No obstante, a pesar de esta profusión de ficciones históricas, se puede afirmar que las relativas a la Guerra Civil española y la inmediata posguerra no han constituido un tema destacado en los canales generalistas en la última década. Obviando títulos como *Clara Campoamor. La mujer olvidada* (TVE-1, 2011) y *14 de abril. La República* (TVE-1, 2011), ambientadas en los inicios de la Segunda República española (1931-1933); u otros ejemplos situados en la recta final de la dictadura franquista, o ya en la Transición como *Cuéntame cómo pasó* (TVE-1, 2001-2012), la miniserie *20-N. Los últimos días de Franco* (Antena 3, 2008), *La chica de ayer* (Antena 3, 2009) y *Tarancón, el quinto mandamiento* (TVE-1, 2011) –ubicada en los años setenta y con breves referencias a la Guerra Civil– tan sólo encontramos una producción que se desarrolle en este período histórico (al margen de la ya mencionada *Amar...*), y lo hace precisamente en clave de comedia: *Plaza de España* (TVE-1, 2011).

3. Diseño de la investigación

3.1. Objeto de estudio

Nos centramos ahora en los tres casos de estudio que han ubicado sus tramas en este período histórico y que se han emitido a principios del siglo XXI en canales de titularidad pública, con la finalidad de analizar sus lógicas discursivas, sus estrategias de evocación, y sus relaciones e implicaciones con ciertas comunidades específicas de memoria e identidad. Como se advertía en páginas anteriores, las series analizadas son: *Temps de silenci* (TV3, 2001-2002), *Amar...* (TVE-1, 2005-2012), inspirada en la anterior y realizada por la misma productora, y, por último, la comedia *Plaza de España* (TVE-1, 2011).

La realización de esta comparativa resulta de interés por dos motivos:

1. Para contrastar las estrategias de las dos únicas ficciones sobre la Guerra Civil emitidas por TVE-1 (*Amar...* y *Plaza de España*) en los últimos años. Ambas se ambientaron en este período, si bien su intención era centrarse en otros aspectos (en la posguerra, en *Amar...* o en el absurdo de la guerra, en *Plaza de España*), lo que resulta sumamente significativo.
2. Para analizar la construcción de dos modalidades de memoria muy diferentes planteadas en clave nacional, dado que *Amar...* estuvo basada en una serie previa, emitida en la Televisió de Catalunya, *Temps de silenci*. Ésta última se ubicó en Barcelona y fue emitida semanalmente en el año 2001 en TV3, canal destinado preferentemente al público catalán y en ese idioma vernáculo; mientras que la segunda, *Amar...*, fue heredera directa de la anterior y se localizó en Madrid, emitiéndose en el año 2005 en Televisión Española, un canal generalista de titularidad pública y de ámbito nacional español.

Temps de silenci (TV-3, 2001), el primero de los casos de estudio fue, como decíamos, una serie semanal emitida en *prime-time* que precedió en la programación a las exitosas *Cuéntame cómo pasó* (TVE-1, 2001) y *Amar...* (TVE-1, 2005). Presentaba la historia (llena de dificultades) de un gran amor: el de Isabel Dalmau y Ramón Comes. Alrededor de estos dos personajes se movían otros conflictos articulados a través de tres familias de diferente estatus y origen: los Dalmau-Muntaner, acomodada propietaria de una fábrica textil; y los Comes, del Baix Llobregat, que fueron ascendiendo poco a poco e la escala social; por último, los Hernández-Utrera, una familia andaluza de nivel humilde, que representó la avalancha migratoria de finales de los 50 y la posterior integración de las generaciones más jóvenes en la sociedad catalana.

Amar..., el segundo caso de estudio, fue estrenada en septiembre de 2005, en TVE-1, en la franja de sobremesa, a continuación de la telenovela *Amarte así, frijolito*, con la intención de atraer inicialmente una audiencia femenina. La serie funcionó correctamente lo que posibilitó, a pesar de algunos comentarios controvertidos en su estreno³, la realización de una segunda temporada. Fue creada por *Diagonal TV*,

³"Telenovelas "made in Spain". Disponible en: <http://miarroba.com/foros/ver.php?foroid=797461&temaid=3660870>

también productora de *Temps de Silenci* y se basó además en otros títulos de planteamiento similar (aunque ambientados en otros períodos históricos) como *14 de abril. La República* (2011, TVE-1), *La Señora* (TVE-1, 2008) o *Isabel* (TVE-1, 2012).

Poco a poco se fue convirtiendo en uno de los títulos identificativos de Televisión Española, con una audiencia media superior a los dos millones de espectadores y alcanzando un total de 1507 capítulos, durante más de siete temporadas y siete años consecutivos.

Como se pudo constatar en las entrevistas realizadas a los guionistas de la serie, en cada temporada se fueron incorporando nuevos personajes y conflictos y la línea cronológica fue avanzando hasta llegar a 1956/1957, exigiendo al equipo creativo una prolongación de los arcos temporales y una matización en el enfoque historiográfico, tanto en la lógica de representación como en la revisión histórica.

El último caso de estudio llevó por título *Plaza de España* (TVE-1, 2011). Al igual que sucedió en *Amar...*, no pretendía ser una ficción sobre la Guerra Civil, en el sentido de hablar o profundizar en el conflicto, pues su objetivo era quitar solemnidad a este período trágico de la historia de España. Los creadores de la serie, nacidos en su mayoría en la recta final de la dictadura franquista o durante la transición democrática, trataron de ofrecer una parodia de la guerra desde el distanciamiento, originando una peculiar visión "despolitizada" del conflicto y ridiculizando determinados tópicos desde el absurdo, si bien las representaciones caricaturescas se centraron más en unos personajes que en otros.

David Troncoso, productor ejecutivo de la serie y uno de sus creadores, explicaba en una entrevista cómo pudo hacer realidad el proyecto gracias a la presencia de actores conocidos del cine y la televisión: "Mi abuelo, que formó parte de la cúpula del ejército nacional, me contaba que Franco tenía siempre la mosca detrás de la oreja porque pensaba que había gente que se escaqueaba. Supe que ahí había una historia y quise hacer una comedia en un lugar en el que la guerra pasa de largo y la gente va a lo suyo" (*El País*, 25 de julio de 2011). Aunque aclaraba: "No nos reímos de la Guerra Civil. No tuvo ninguna gracia. Trata de las personas, de su día a día, sus necesidades, sus preocupaciones... Material de comedia" (*RTVE.es*, 15 de mayo de 2011).

3.2. Método de investigación utilizado

En el desarrollo de las series seleccionadas, se analizaron exclusivamente aquellos capítulos ubicados directamente en la Guerra Civil española a través de un análisis de contenido, que se fue completando con las entrevistas en profundidad realizadas a los guionistas de las series.

En el caso de *Temps de silenci*, la muestra elegida comprendió los capítulos 1-4 de la primera temporada; en *Amar...*, de los capítulos del 1-6 de la primera temporada; en *Plaza de España*, los capítulos 1-12 de la

"La Primera estrena *Amar en tiempos revueltos*", Disponible en: <http://www.formulatv.com/noticias/1503/la-primera-estrena-amar-en-tiempos-revueltos/>

primera y única temporada. Lo que se pretendía investigar no era sólo la elaboración de diferentes propuestas en torno a la memoria de la Guerra Civil, sino también su relación con las coordenadas espacio-temporales del contexto histórico en que fueron creadas.

Compartiendo la idea de O'Donnell (1999:19) que considera que las ficciones, entendidas como textos significantes, son susceptibles de contener diversos niveles de lectura, hemos dividido el análisis en tres etapas, teniendo en cuenta que se trata de un texto pero también de un producto cultural inserto en un contexto determinado. Si bien partimos del análisis textual, pues es donde se proponen ciertas lecturas delimitadas por unos márgenes de pertinencia, su inclusión en unas coordenadas espaciales y temporales resulta de gran importancia.

En ese sentido, el análisis de contenido se ha dividido en tres fases, directamente interrelacionadas y complementarias:

1. Análisis textual:

- a. Concepto de la serie, origen de la emisión/creación, número de temporadas, duración de los capítulos, cuestiones relativas al género y a las convenciones de mismo...
- b. Antecedentes e influencias directas: posibles relaciones de la ficción con otros productos televisivos o cinematográficos que aborden temáticas, personajes, hechos o períodos incluidos en la ficción analizada.
- c. Carácter pedagógico de las ficciones y estrategias de verosimilitud.
- d. Elección temática y criterios de selección de lo que se consideraba históricamente pertinente en virtud de las necesidades creativas del guion: uso de elipsis temporales, uso consciente o inconsciente de anacronismos, punto de vista y focalización, condensaciones...
- e. Formas de construcción y tratamiento de personajes como "marcas" de significación histórica (el recurso a personajes reales y a personajes de ficción).
- f. Aspectos relativos a la puesta en escena: uso del espacio, empleo del fuera de campo, composición musical (intradiegética, extradiegética) y ambientación sonora, iluminación.

2. Análisis de contexto: nivel institucional, nivel político-económico, financiación, modelo de competencia...).

- a. Datos de programación: canal de emisión, fecha de emisión, contraprogramación, duración de las temporadas...
- b. Factores relativos a la producción: fases de la producción, diseño, *casting*, presupuesto, tipo de financiación...
- c. Formas de vinculación de la trama argumental (historia endógena) con respecto a procesos históricos (historia exógena).
- d. Datos de recepción (target, horario, audiencia, *casting*...)

- e. Las relaciones entre el tiempo presente (el tiempo de la escritura del guión, de la realización, de la recepción) y el tiempo histórico representado (con posibles variables políticas o socioculturales de actualidad, las estrategias creativas, las formas de representación, etc.). Dentro de este apartado se analizaron también las siguientes cuestiones: uso y evocación de espacios –físicos o simbólicos- (como efemérides), con referencias históricas (empleo de espacios de memoria colectiva); representación de determinadas identidades (nacionales/locales; políticas; culturales; de raza o edad; de género...); distanciamiento o implicación con temas inherentes al tiempo del receptor; estrategias de reconocimiento y empatía ante el recuerdo directo o indirecto del espectador (por ejemplo, uso de fórmulas de memoria traumática o nostálgica).

3. Entrevistas en profundidad: en esta tercera fase se realizaron entrevistas en profundidad a los guionistas de las series analizadas para obtener información complementaria sobre los orígenes de la propuesta, el tipo de tramas, cuestiones de punto de vista y de construcción discursiva, composición del equipo de guionistas, cánones, censura en el guión, auto-censura por parte del equipo creativo, visibilidad e invisibilidad, temas tabú...

Nombre del entrevistado	Cargo	Fecha de la entrevista	Duración
Rodolf Sirera	Guionista de <i>Temps de silenci</i> /coordinador de guiones y creador de <i>Amar en tiempos revueltos</i> .	5 de junio de 2012	1 hora 15 minutos
Virginia Yagüe	Guionista de <i>Amar...</i>	11 de mayo de 2012	1 hora 40 minutos
Pepón Montero, Juan Maidagán y Abraham Sastre	Creadores de <i>Plaza de España</i>	Entrevistas publicadas a través de diversos medios y recogidas en la página web oficial de Televisión Española.	

Elaboración propia

En el caso de los guionistas de *Plaza de España* no fue posible realizar la entrevista durante el desarrollo de este trabajo de investigación, por lo que se consultaron varias fuentes publicadas, de las que fue posible obtener los datos necesarios.

4. Estudios de caso.

4.1. Primer estudio de caso: la Guerra Civil en *Temps de silenci* (TV3, 2001)

Temps de silenci fue emitida en TV3, en el año 2001. La serie se dividió en dos temporadas. La primera abarcó hasta la muerte de Franco, en 1975, y podía fraccionarse, a su vez, en tres bloques: el primero

comprendió desde 1935-1945 (Guerra Civil y primeros años de posguerra); el segundo, desde 1951 hasta 1963 (aumento de la conflictividad laboral, cambio social con la llegada de los inmigrantes); y el tercero, desde 1965 hasta 1977 (integración y crecimiento industrial).

Los 52 episodios de que constaba la primera temporada finalizaron en abril de 2002. Originalmente, la serie no iba a continuar más allá, pero el éxito de la misma (lo mismo que sucedió con *Amar...*, en TVE-1), hizo que TV3 y Diagonal TV decidiesen grabar una segunda temporada, que partió desde la Transición (1977-1981), coincidiendo con el intento de golpe de Estado de Tejero. A partir de 1981, tras la muerte de Isabel, la protagonista pasaba a ser su hija, Nuria Ribalta, que tomaba el hilo de la narración a lo largo de los años ochenta y noventa, hasta el momento en que la hija de ésta, también llamada Isabel, partía a estudiar al extranjero y recibía de su madre los diarios de su abuela, poniendo fin al recorrido vital de estos personajes en 1998.

La principal diferencia entre *Temps de silenci* y *Amar...* fue que la primera se concibió para el público y mercado televisivo catalán, y la segunda para el público y mercado televisivo español. *Temps de silenci* se ubicó en Barcelona en 1935 y *Amar...*, en Madrid, en 1936, si bien en ambas, y debido a su amplio arco temporal, la selección de determinados momentos históricos fue significativa.

Temps de silenci narraba la historia de la Guerra Civil y de la posguerra desde Cataluña, pero no pretendía ser, en palabras de Rodolf Sirera, "la historia de Cataluña", sino mostrar la idiosincrasia de la sociedad catalana en el contexto español, como un microcosmos con una trayectoria y evolución propia. Sin embargo, la omisión de acontecimientos externos de la geografía española y la diferenciación entre un "nosotros" y un "otros", fue contribuyendo a configurar una determinada reconstrucción del pasado histórico. La elección de Cataluña estuvo justificada por haber sido históricamente uno de los territorios más afectados por el conflicto: los bombardeos, el largo periodo de 1938 en el que se convirtió en frente de guerra, los movimientos políticos y conflictos internos y la dura represión en la posguerra.

En la serie, la problemática en torno a la lengua catalana estuvo presente desde el inicio, y conectó con el debate que estaba teniendo lugar en Cataluña en el momento de su emisión, año 2001, con la victoria del Partido Popular en las Elecciones Generales y la presidencia de Jordi Pujol en la Generalitat de Catalunya. El partido al que representaba, Convergencia y Unió, fue la fuerza mayoritaria en el Parlamento durante varias legislaturas hasta el año 2003. Durante los sucesivos mandatos de Pujol se fue consolidando políticamente la autonomía catalana, que vivió un notable proceso de modernización. Comenzaron a plantearse cuestiones de gran importancia que tuvieron su consolidación en la aprobación del Estatuto de Autonomía de Cataluña, en el año 2006. Éste fue precedido por varios procesos desde la transición política y el final de la dictadura, cuando Cataluña recuperó sus instituciones oficiales y civiles, que habían desaparecido o que habían sido dañadas durante el período del franquismo (como se reflejaba en la serie), iniciando un

proceso de modernización y de apertura a los mercados extranjeros y revitalizando la lengua y la cultura catalanas.

A partir del año 2003, la Presidencia de la Generalitat recayó en el candidato socialista, Pasqual Maragall, que había sido alcalde de la ciudad de Barcelona de 1982 a 1997. Su mandato estuvo marcado por un fuerte impulso a las políticas sociales y, de forma especial, por la reforma del Estatut d'Autonomia de Catalunya. El Parlament de Catalunya aprobó la propuesta de reforma el 30 de septiembre de 2005, que fue objeto de negociación con las Cortes españolas. El texto resultante fue aprobado por el pueblo de Cataluña en el referéndum celebrado el 18 de junio de 2006 y entró en vigor el 9 de agosto del mismo año. Asimismo, se aprobó un nuevo sistema de financiación y un sistema de políticas sociales.

A partir del año 2010, Convergencia y Unió volvió a ganar las elecciones. Artur Mas, heredero de Jordi Pujol, fue investido Presidente de la Generalitat, iniciando un intenso debate alrededor de la independencia y autodeterminación del Estado Catalán.

En el contexto mediático, tal y como recoge Castelló (2007), las televisiones autonómicas "se convirtieron en el principal baluarte en la recuperación cultural y lingüística en los respectivos territorios, sobre todo en las comunidades reconocidas por la Constitución Española como "nacionalidades históricas" (País Vasco, Cataluña y Galicia), pero también en otras con lengua propia (Valencia), o con diferencias culturales marcadas (Andalucía)".

Casi treinta años después de la aparición de las primeras experiencias, fueron desempeñando una función pública indiscutible en cada territorio, transformándose en "televisión de proximidad", con el objetivo de informar, formar y reforzar la identidad de la audiencia, generando modelos de comportamiento.

Además, se consolidaron como plataformas de gran relevancia para la construcción de un espacio y proyecto identitario nacional. En ese sentido, la programación de calidad se consideró como un componente de riqueza social. La audiencia valoró favorablemente aquellos programas que generaron o construyeron una imagen positiva de la comunidad, pues la televisión fue además un mecanismo de gran importancia en la diseminación de representaciones que ayudaron a reconocer y cimentar la identidad nacional, tal y como recoge Barker (2003:65). En ese sentido, la proporción de series de producción propia con respecto a las adquiridas, fue un indicador importante para determinar el grado de proximidad.

Entre todos estos proyectos destacó *Temps de silenci*. La serie se adecuó, desde esa óptica, a los criterios políticos de comunicación de la Televisió de Catalunya, realizando una labor de servicio público, normalización lingüística y promoción cultural. Diversos autores han puesto de manifiesto la importancia de TV3 desde un punto de vista cultural -sobre todo en lo relativo a la lengua- y nacional (Moragas, 1988; Baget, 1999).

Además, siguió el estilo de las telenovelas diarias que comenzaron a desarrollarse en Cataluña a mediados de los años noventa con *Poble Nou* (TV3, 1994) –emitida diariamente en horario de sobremesa–. El título anterior retrataba la vida de varios personajes de este barrio barcelonés y fue dirigida por Joan Bas y Jaume Banacolocha, con guiones originales de Josep Maria Benet i Jornet (que después formaría parte del equipo creativo de *Temps de silenci*).

Con una estructura similar a la *soap opera* británica (*Eastenders*), su éxito propició la creación de otras telenovelas centradas en los acontecimientos diarios de un grupo de personajes, en entornos reconocibles para el público catalán. Algunos de estos títulos fueron *Secrets de família* (TV3, 1995) o *Nissaga de poder* (TV3, 1996), que se consolidaron en la franja de tarde, continuando con otros que también supieron ganarse el interés del público: *Plats Bruts* (TV3, 1999), ambientada en el barrio barcelonés de l'Eixample; o *El cor de la ciutat*, en el barrio Sant Andreu de Barcelona y, posteriormente, en el de Sants. Ésta última destacó por ser la serie de mayor duración producida por TV3, llegando a su fin en 2009, tras 1906 episodios.

Rodolf Sirera definió el peculiar formato de *Temps de silenci*, como una reelaboración que surgió en Cataluña a partir de *Poble Nou* (TV3, 1996), en la que se mezclaba el género del melodrama teatral con elementos del melodrama radiofónico, aunque con ciertas diferencias por el hecho de transcurrir en un contexto histórico donde se ubicaban las historias cotidianas de los personajes.

El objetivo principal de todas estas producciones era reforzar la identidad nacional catalana (política, lingüística, cultural, etc.). Asimismo, presentaban un planteamiento bastante innovador, pues se buscaba huir del sentir general que consideraba las formas seriales (*soap operas*, telenovelas...) como productos de ficción de categoría inferior. Por ello, el equipo de creadores estuvo compuesto por autores de reconocido prestigio y relevancia en el campo teatral, recogiendo temas sociales y rompiendo con los estereotipos de género a través de personajes femeninos fuertes.

Como decíamos, uno de los elementos de proximidad más importantes en estas series fue la política lingüística. Por ejemplo, el catalán constituyó en estas series un elemento fundamental a la hora de la creación de la identidad cultural, en el caso de la televisión autonómica catalana. Como recoge Castelló (2007), también lo fue la autorreferencialidad; esto es, la referencia a ubicaciones geográficas autóctonas reconocibles para el espectador: los conflictos a los que se aludía, los espacios, las políticas, así como la denominación de los personajes con nombres y apellidos catalanes, siendo aún más significativos en el caso de las sagas familiares (Dalmau, Comes, Montaner....), y su actividad profesional.

A partir de 2001 se produjo el auge de los telefilmes, series históricas y miniseries en Cataluña, que trataron diferentes temas como la inmigración, la política, etc. y que obtuvieron varios premios europeos, confiriendo al canal catalán un estatus de calidad. Entre ellas, destacó una co-producción de Canal Sur, In vitro Films y TV3 llamada *La Mari* (TV3, 2002), ambientada en los años setenta.

Temps de Silenci destacó en la oferta de ficciones históricas, alejándose de las propuestas anteriores, ubicadas en un tiempo presente. La elección del período histórico les permitió trabajar una serie de temas que habían sido poco tratados en clave melodramática, permitiéndoles además establecer una lectura de género, al profundizar en la evolución de los personajes femeninos y analizando su contraposición con las normas sociales imperantes. No obstante, los guionistas fueron conscientes de que muchos de los personajes se comportaban de una forma adelantada a su tiempo, pero ello les permitía introducir temas de actualidad. Además, la estructura melodramática acabada en punta ayudaba a fidelizar al espectador.

El formato estuvo condicionado por la cadena, que determinó su emisión semanal (y no diaria como pretendían sus creadores), con una duración aproximada de cincuenta minutos. No obstante, esa decisión supuso algunas ventajas, como disponer de mayor tiempo para la documentación y configuración del guion. La idea inicial era abarcar un arco temporal muy extenso para, a través de elipsis temporales, ir analizando la evolución de la sociedad catalana a través de diferentes contextos históricos. El argumento y guión original fue realizado por Rodolf Sirera, también coordinador de guiones en *Amar...*

El tema de la Guerra Civil no tuvo muy buena acogida por parte del responsable de TV3 en esos momentos, pues se pensaba que no iba a interesar a los telespectadores. Ello les obligó a tener que condensar los 4/5 capítulos que tenían grabados en tan sólo dos. Sin embargo, los elevados índices de audiencia demostraron lo contrario. Tal fue el éxito de *Temps de silenci* que se decidió hacer una segunda temporada e incluso volvió a emitirse en el año 2006 con motivo del setenta aniversario del inicio de la guerra, y también en el verano de 2011. Tuvo su continuación en *16 Dobles*, una serie que TV3 emitió entre 2002 y 2003, donde los hijos de la familia Dalmau decidían vender la casa familiar y convertirla en un hotel que llevaría ese nombre.

La primera temporada se ubicó en el verano de 1935. El hilo conductor fue el diario de Isabel Dalmau, una joven de familia acomodada de Barcelona, que se enamoraba de Ramón Comes, hijo del servicio, justo antes del estallido de la Guerra Civil. Al igual que *Amar en tiempos revueltos*, la serie explicaba la guerra desde la perspectiva de la población civil, especialmente desde la de aquellos que perdieron la guerra, tal y como se destacaba en el capítulo 3 (*Vencuts*)-. Sin embargo, los únicos datos históricos que se proporcionaron fueron aquellos necesarios para ubicar al espectador en ese contexto, y para entender la posguerra y la dictadura franquista (que ocuparían la mayor parte de los capítulos), obviando cualquier tipo de explicación, desarrollo o profundización en las causas de la guerra y en su evolución. Al abarcar un arco temporal tan extenso, fue posible explicar los cambios acaecidos en el país. La idea era contar los sucesos no desde los grandes acontecimientos históricos, sino desde las experiencias cotidianas de los ciudadanos.

La Plaza des Blats fue el escenario neurálgico de la serie. Los negocios que formaban parte de su paisaje cotidiano fueron: una papelería llamada "Almirante", una tienda que llevaba por nombre "Radio Comes" (de

aparatos radiofónicos) y una "boutique" (de origen francés) llamada Milady. La plaza también se erigió como un espacio en constante transformación al ir narrando la evolución de los personajes en los distintos períodos históricos: desde el triunfo del Frente Popular, al posterior levantamiento de parte del ejército, así como el Golpe de Estado, la Guerra Civil, la II Guerra Mundial y el posicionamiento ante la nueva situación política, histórica y socioeconómica en los años cincuenta y sesenta. De ese modo, la acomodada familia Dalmau sufría la crisis del textil, mientras que los Comes veían, por el contrario, prosperar su negocio.

La cabecera de la serie estuvo conformada por imágenes de archivo que se alternaban con imágenes cotidianas y con la historia de amor de los protagonistas. Presentaba una visión más nostálgica que traumática, al estilo de *Cuéntame cómo pasó*. La composición musical de piano (en la cabecera) acompañaba a modo de *leit motiv* los momentos más significativos y emotivos de la serie.

La primera imagen fija era la papelería Almirante, ubicada en la Plaza des Blats, que daba paso a varias mujeres cosiendo en la fábrica textil familiar, al escaparate de radio Comes, un primer plano de Ramón, uno de los protagonistas, varias imágenes de la Plaza des Blats y, sobre-impresionado, el siguiente rótulo: "La guerra 1936-1939". A continuación, un primer plano de Isabel, varios niños en bicicleta, el hermano del protagonista arreglando un aparato de radio, los dos protagonistas besándose, el escaparate de Radio Comes... y para concluir, los títulos de créditos sobre un primer plano de una radio.

Para la construcción de los personajes, tal y como se recogió en las entrevistas, los guionistas se basaron en testimonios orales. En algunos casos, la asociación de imágenes en primer y segundo término, promovió una determinada lectura de los hechos, con lo cual se demostraba cómo la representación discursiva del pasado era, ante todo, una construcción. Por ejemplo, en el capítulo 3, cuando el hijo mayor de la familia Dalmau escondía la bandera republicana en su despacho, una vez acabada la guerra, veíamos, al fondo, el plano detalle de un cartel de la Unión General de Trabajadores: "Unió es força".

En la serie también se pudo percibir un discurso ambivalente en torno a la Iglesia: positivo a través de la figura de los sacerdotes obreros (como el que salvaba a la madre de Ramón Comes) y negativo cuando se mostraba la colaboración de la Iglesia con el Régimen y su labor socializadora y represora.

El relato arrancaba en las vísperas de la guerra y se desarrollaba a lo largo de los capítulos 1-5. Isabel Dalmau y Ramón Comes vivían una historia de amor imposible por las circunstancias sociales pero también por su diferente extracción social. A diferencia de *Amar en tiempos revueltos*, Isabel era la narradora de la historia, por lo que los acontecimientos venían filtrados por su perspectiva y vivencias como mujer, conectando de ese modo con el público femenino, seguidor de la serie.

La Guerra Civil, como se comentó anteriormente, fue narrada mediante elipsis temporales delimitadas por aquellas fechas necesarias para ubicar históricamente los sucesos. Por ello, el capítulo 1, que se iniciaba en el verano de 1935, introducía la relación entre los personajes así como el conflicto principal. Dicho capítulo

finalizaba en enero de 1936, tras la muerte de Francesc Dalmau (interpretado por Josep María Pou), padre de la protagonista y cabeza de la familia, en un accidente de coche provocado indirectamente por su esposa después que éste le dijera que iba a abandonarla por su secretaria. En el accidente también moría inesperadamente el primogénito de la familia: Francesc Dalmau Muntaner.

La trama melodramática comenzaba a adquirir relevancia a partir del capítulo 2, cuando Victòria Muntaner, la viuda, comenzaba a tomar las riendas de la familia conformada por Llorenç Dalmau Muntaner, un arquitecto que vivía en París y que, después de la muerte de su hermano mayor, regresaba a Barcelona, en contra de su voluntad, para hacerse cargo de la fábrica textil familiar, Filatures Dalmau. Durante la Guerra Civil colaboraba con la República, por lo que era detenido, aunque su hermano Joaquim Dalmau Muntaner le sacaba de la prisión con una confesión falsa, firmada por su esposa y su hijo. Del lado de la familia Comes estaba Carmeta Castells, que sirvió toda su vida a la familia Dalmau. Viuda con dos hijos, veía como su hijo menor, Joan, moría durante la guerra.

Isabel y Ramón contraían matrimonio civil (como lo hicieron Andrea y Antonio en *Amar...*) antes de la guerra. Pero al finalizar ésta, los matrimonios civiles perdían su validez, y cuando Ramón volvía del frente, descubría que su prometida, creyéndole muerto, se había casado con Frederic, el pretendiente elegido por su madre y de su misma clase social. Ramón, despechado, se casaba entonces con una ex prostituta viuda, Dolors, y adoptaba a su hijo Jaume como propio. Más adelante, hacía fortuna con un negocio de electrodomésticos. Años después Isabel y Ramón se convertían en amantes, hasta que la esposa de él se suicidaba al descubrirles. Pasado el tiempo, en 1973, Isabel abandonaba finalmente a su marido Frederic por Ramón, pero, al descubrir que a éste le quedaban pocos meses de vida, volvía con él para que no muriera solo. Una vez viuda, se casaba con Ramón en 1975, poniendo fin a la tortuosa historia de amor.

La guerra, como se comentó anteriormente, fue sintetizada en un par de capítulos que comprendieron desde el levantamiento de una parte del ejército y la división de España en dos bandos, hasta la entrada del ejército nacional en Barcelona y el final de la guerra, destacando sólo aquellas fechas clave para entender el transcurso de los acontecimientos. De ese modo, en el capítulo 2 se producía una gran elipsis temporal: desde julio de 1936 a agosto de 1938, mientras que el capítulo 3 se ubicaba en enero de 1939 y llevaba por título "Vencuts" ("Vencidos").

Tras una elipsis temporal de cuatro meses, el capítulo 4, que comenzaba en abril de 1939, mostraba la sustitución del cartel Plaza des Blat por uno similar, en castellano: Plaza del Trigo. La prohibición del catalán se hizo patente en la serie, con la colocación de otros escritos y pintadas como: "¡Si eres español, habla español!", evidenciando la represión existente. Lo más provocativo, en ese sentido, fue caracterizar a un personaje de la burguesía catalana con ideología franquista (Joaquim Dalmau Muntaner, el hijo pequeño de Francesc y Victòria) y además como castellano-parlante. Ello molestó a ciertos sectores de la sociedad

catalana pero, como comentaba Rodolf Sirera en la entrevista, lo que se intentó fue evitar los estereotipos asignados a ambos bandos. No obstante, el miembro del bando franquista, caracterizado con atributos negativos, era castellano parlante, mientras que los del bando republicano así como de otras tendencias políticas de izquierda, eran catalán-parlantes, si bien a lo largo de la serie, muchos de ellos iban cambiando su posición.

4.2. Segundo estudio de caso: la Guerra Civil en *Amar en tiempos revueltos* (TVE-1, 2005).

Como han asegurado los creadores de la serie, el objetivo principal de *Amar...* no era detenerse en la guerra sino en la posguerra y hacerlo a través de historias cotidianas y tramas melodramáticas más propias de la telenovela, sin obviar el trágico escenario que supuso este período. En ese sentido, la Guerra Civil ofrecía la posibilidad de desarrollar un gran número de conflictos, no sólo políticos sino también emocionales.

Lo que interesaba fundamentalmente eran las consecuencias por lo que, al igual que sucedió en *Temps de silenci*, la narración del enfrentamiento estuvo sometida a constantes elipsis temporales, delimitadas por fechas cruciales. Es por ello que *Amar...* arrancó con la victoria del Frente Popular en febrero de 1936, destacando posteriormente algunas fechas importantes como el Golpe de Estado en julio de 1936, o la ofensiva sobre Madrid en noviembre de 1936.

Amar... estaba vinculada además, y de forma directa, con el melodrama, tanto en el planteamiento otorgado a las historias cotidianas como en la evolución y el protagonismo de conflictos emocionales de sus protagonistas (relaciones amorosas, odios, envidias...). Pero, a diferencia de la estructura propia de la *soap opera*, las historias de los personajes de la saga familiar, los Robles, no continuaban más allá de una temporada, ni tampoco la de los protagonistas, aunque sí había una cierta prolongación en las vivencias de determinados secundarios y escenarios. Ello le otorgó determinadas señas de identidad (el Madrid castizo) y, sobre todo, una gran libertad a los guionistas para dar entrada a nuevos personajes sin la necesidad de dilatar los temas innecesariamente, pues cada temporada tenía su propia autonomía. También impidió que se produjese ese efecto tan común en otras series de larga duración como *Cuéntame cómo pasó*, donde los miembros de una misma familia sufrían todo tipo de peripecias.

Smith (2008) se ha referido al formato como el resultado de un proceso transnacional que fusionó el modelo realista anglo-catalán con el romántico de Latinoamérica (más propio del canal generalista), con el añadido de ubicarse en un pasado traumático de la historia de España. La corta duración de los episodios, tan poco habitual en el formato telenovela, le confirió otras especificidades. Si bien el capítulo piloto duró 1 hora y 35 minutos, a partir del segundo ésta se limitó a los 30 minutos (sobre todo por criterios de producción), comprendiendo además un bloque recordatorio, a modo de prólogo, y un bloque-resumen del

capítulo siguiente, como epílogo, quedando por tanto la duración real por debajo de ese tiempo, y más cercana a la que cabe esperar de otros formatos como la comedia de situación. Asimismo, el empleo de localizaciones interiores en *Amar...* otorgó un sentido más teatral a la puesta en escena que otras series de la misma productora como *La señora*.

Amar... fue emitida en un canal generalista de ámbito nacional y la acción se localizó en un barrio castizo de Madrid (la Plaza de los Frutos), que sirvió como exponente para narrar la situación del país y la resistencia republicana en la capital y, a través de una visión local, construir una memoria nacional en clave española. De este modo, se mostraban algunas características diferenciales en términos de identificación espectral. Es decir, la serie presentaba los hechos desde una perspectiva nacional-española frente a la ya comentada perspectiva nacional-catalana de la serie *Temps de Silenci*. En ambos casos fue recurrente el uso de estereotipos, que respondían a las diferentes imágenes nacionales reconocibles por la comunidad, y que contribuían a reafirmar una determinada identidad colectiva.

Desde el franquismo, la imagen de lo español había estado asociada comúnmente a lo folclórico andaluz. Si bien la acción de la serie se ubicó en Madrid, ésta aparecía representada como ciudad de resistencia republicana durante la Guerra Civil, especialmente golpeada por el conflicto, encarnando de ese modo una españolidad difusa. Se presentaba como un escenario relativamente indefinido, en términos de expresión de claves políticas. Aludía, en cambio, a ámbitos de vida cotidiana, sobre todo en su implicación con las relaciones sociales populares. De este modo, tendió a vaciarse de referencias oficiales o centralistas (y también estrictamente localistas), trastocándose en referente impreciso, asimilable a cualquier "calle" o "plaza" española (Rueda y Chicharro, 2008: 57-84), reforzando esa idea que apuntábamos de pertenencia a una comunidad o nación española.

La mención a ubicaciones geográficas "externas" como el asedio sobre la ciudad de Badajoz, estuvieron al servicio de la justificación de acciones emprendidas posteriormente por el bando republicano, y contribuyeron asimismo a concienciar a la población de la necesidad de organizar la resistencia para defender la ciudad (bajo la insignia recurrente del ¡No pasarán!). En la serie, esto se ejemplificó mediante la llegada de numerosos refugiados procedentes de Badajoz (mujeres, ancianos y niños) (capítulo 5). En ese sentido, llamó la atención la ausencia de otros episodios trágicos como el que tuvo lugar en Paracuellos del Jarama, en Madrid.

La "Plaza de los frutos" se convirtió así en el referente comunitario que sirvió como metáfora de todo Madrid (incluso del resto de España). Los dos negocios representados en la ficción ayudaron a identificar unas coordenadas espacio-temporales concretas. La tienda de alimentación "Productos de ultramar Comestibles coloniales" hacía referencia a aquellos productos que venían de las colonias españolas de ultramar, sobre todo de América o Asia, y que posteriormente pasaron a denominarse "tiendas de

alimentación" (en Barcelona, la denominación habitual de ese tipo de negocios fue la de "colmado"). Mientras que la taberna, que llevaba por nombre "Vinos El Asturiano", transmitía los rasgos más populares del Madrid de la época, contribuyendo a su vez a reforzar una determinada identidad nacional-española. A modo de ejemplo, en una pizarra ubicada en la puerta de la taberna, comenzó a incluirse el menú diario (un signo de reconocimiento con el tiempo presente). Esas propuestas culinarias fueron editadas en formato libro con el título: "La cocina de Manolita y Marcelino. Recetas de siempre para hacer hoy", y se incluyó una amplia selección de recetas tradicionales e identificativas de la gastronomía española, como el cocido madrileño, el bacalao a la vizcaína, los boquerones rebozados o las judías pintas con chorizo. A través de este recurso se buscó la proximidad con el telespectador, propiciando el reconocimiento de su entorno cotidiano más inmediato. De este modo, la alusión a una dimensión cotidiana en la realidad más inmediata del espectador (las formas de alimentación tradicional) permitieron la representación televisiva y la extensión intertextual del relato en coherencia con las estrategias de evocación del "nacionalismo banal" estudiadas por Billig (2005).

La plaza fue además el lugar en el que confluyeron los distintos estratos sociales e ideológicos que fueron dando forma a un clima social de enfrentamiento y polarización en los distintos períodos históricos. Sin ir más lejos, las dos familias protagonistas (los Roble y los Ramírez), de diferente extracción social, vivían en el mismo edificio, si bien los espacios domésticos presentaban grandes diferencias, remarcando un nivel socio-económico determinado. La selección de estos espacios también sirvió para introducir la oposición entre dos trayectorias ideológicas alternativas y extremas como la de Antonio (el protagonista) y Rodrigo (su cuñado).

Por otro lado, el hogar, referente simbólico del espacio privado y relacionado fundamentalmente con lo femenino, sirvió para articular las relaciones afectivas, pero también los imperativos de obediencia y subordinación. Esto permitió a su vez contraponer dos escenarios y sus conflictos: el público (a través de la plaza) y el privado o doméstico (en las viviendas); el masculino (exterior) frente al femenino (interior).

La serie arrancaba en el Pirineo catalán, en agosto de 1945. Andrea y Antonio, los protagonistas, intentaban huir a Francia con su hijo. Posteriormente el relato retrocedía nueve años atrás para ubicarnos en Madrid, en febrero de 1936, alternando las imágenes de los personajes con las imágenes de archivo, mostrando el triunfo del Frente Popular y la euforia de las clases populares al grito de "¡Viva la República!". De ese modo, se dejaba inconclusa la escena anterior, cuya resolución marcaría el final de la primera temporada. La narración de la Guerra Civil mediante un *flashback* resultó significativa, pues abarcó estructuralmente toda la primera temporada. Parecía tratarse de una explicación que había que incluir para que se entendiese la represión durante la dictadura, pero en la que no interesaba detenerse demasiado.

Por otro lado, el relato condensó dos hechos que no coincidieron en el mismo tiempo, pues las celebraciones por la victoria del Frente Popular no fueron en nombre de la República (por tanto, asociar Frente Popular y República fue algo posterior, pero no de febrero de 1936). No obstante, esta alusión fue representativa a la hora de posicionar al espectador frente a los hechos que se relataban de manera rápida y eficaz.

Este capítulo introductorio planteaba además la semilla germinal del conflicto que daba sentido al título: la historia de amor propia del melodrama (*Amar...*) y la dificultad de la relación amorosa en el contexto de la Guerra Civil y la posguerra (*en tiempos revueltos*). De ese modo, la relación entre los protagonistas sirvió como excusa para analizar la realidad social en términos de la dialéctica de lucha de clases. Ello atendía a tres factores, divididos en polos claramente diferenciados: social (burguesía frente a proletariado); ideológico (capitalismo-fascismo-conservadurismo-monarquía frente a comunismo-anarquismo-reformismo-República) y religioso (catolicismo frente a laicismo).

La cabecera adelantaba muchas de las claves del formato. Por un lado, no utilizaba música instrumental, sino que su sintonía –interpretada por la cantante Mónica Molina y compuesta ex profeso por su hermano, Noel Molina, para esta ficción– incidía en las dificultades de una época marcada por el hambre, la escasez, así como en las dramáticas consecuencias de una Guerra Civil, que derivaba en una larga dictadura y en una feroz represión hacia el bando perdedor. Las imágenes de archivo, en blanco y negro, mostraban imágenes de un mercado ambulante lleno de gente, el rostro de un niño mirando extasiado un puesto de soldaditos de plomo, niños en un colegio religioso haciendo el saludo fascista, soldados hambrientos y desolados, niñas haciendo la comunión y santiguándose y cientos de huérfanos con la cabeza pelada comiendo en un comedor de lo que parecía un orfanato o un colegio, generando un tipo de memoria traumática muy diferente a la construida en *Temps de silenci*.

Es importante destacar que todas las composiciones musicales fueron editadas en un álbum con el mismo nombre que la serie. Para ello se seleccionaron canciones reconocibles para el público popular de grandes artistas vinculados a lo español (Imperio Argentina, Lola Flores o Antonio Molina) interpretando géneros como la copla y el flamenco. Asimismo, se elaboraron materiales y relatos secundarios partiendo de la serie, como novelas, obras de teatro, telefilmes... mediante una política transmedia con la que se pretendía rentabilizar el éxito obtenido.

Al igual que en *Temps de silenci*, se intentó equilibrar la división de los personajes en dos bandos (“vencedores” y “vencidos”), utilizando un amplio abanico de identificaciones posibles mediante maniobras espejo. Si por un lado se destacaba el papel socializador y represor de la Iglesia (la cruz presidiendo todas las estancias) también se hacía referencia a los ataques a religiosos por grupos descontrolados o a la discrepancia por parte de los obreros en la toma de las fábricas (capítulo 2). A pesar de todo ello, la serie

presentaba los acontecimientos desde una visión de izquierdas, inclinándose hacia aquellos que sufrieron la represión tras haber perdido la guerra.

4.3. Tercer estudio de caso. La Guerra Civil en formato *sit-com*: *Plaza de España* (TVE-1, 2011)

Plaza de España (TVE-1, 2011) comenzó a emitirse el lunes 25 de julio de 2011, en plena temporada estival (julio y agosto) y en horario de máxima audiencia (22.15 horas), aprovechando el descanso de una exitosa serie de suspense protagonizada por un personaje femenino: *Los misterios de Laura*.

El subdirector de Ficción de TVE, Javier Pascual, sostenía en la presentación de este nuevo proyecto que tanto TVE como la productora habían llegado a un acuerdo para testar la serie en verano: "La primera temporada tiene 12 capítulos breves (25 minutos) que se emitirán de dos en dos durante seis semanas y, si la audiencia responde, podríamos ponernos a grabar la segunda inmediatamente" (*El País*, 25 de julio de 2011). Esta segunda temporada no llegó a existir, pues TVE adujo falta de presupuesto por los recortes sufridos.

Se trataba de una comedia coral para televisión que se estrenó cuando se cumplían 75 años del inicio de la Guerra Civil y fue producida por Hill Valley. Creada por Enrique Pérez Vergara (conocido artísticamente como "Flipy"), junto a su hermano Rafael Pérez Vergara y Jorge Torrens en el año 2009, se convirtió en una de las empresas nacionales más representativas en el terreno del humor con formatos exitosos como *Muchachada Nui* (TVE-2, 2007) o *La Hora de José Mota* (TVE-1, 2009).

Fue dirigida por Antonio Trashorras (*Los serrano*, *El comisario*) y Rafa Parbus, que colaboró en algunos capítulos y que a su vez había sido colaborador de programas de humor de la productora Hill Valley (*Muchachada Nui* y *La hora de José Mota*). La idea original partió de Abraham Sastre y David Troncoso, aunque el guion fue escrito por Pepón Montero y Juan Maidagán. El hecho de utilizar un tono humorístico para desdramatizar la guerra tuvo que ser justificado en varias ocasiones durante su presentación: "La serie quiere unir y no dividir, porque la gente que vive en el pueblo son de todos los bandos y lo que deciden es olvidar bandos y banderas y vivir juntos y a su manera. Y ahí la guerra es el escenario perfecto para contar esta historia, pero no se trata de una serie sobre bandos, ni una reflexión sobre la Guerra Civil. Es la historia de unos caraduras que se aprovechan de una situación en un momento determinado" (*Vertele.com*, 9 de junio de 2011).

El protagonista de la historia, Gorka Otxoa (*RTVE.es*, 26 de julio de 2011) añadía: "Soy consciente de que puede haber unos poquíssimos a los que les moleste, pero como en casi todo. Si haces humor con cariño y sin posicionarte yo creo que a la gente no le molesta. De hecho es bueno y terapéutico hacer humor con absolutamente todo, en mi opinión. Siempre se han hecho comedias sobre el nazismo, la Segunda Guerra Mundial... Nosotros en *Vaya Semanita* con el tema vasco, etc. A los pocos que les pueda molestar, de

antemano disculpas de todo el equipo". El actor pensaba que la serie podía ayudar a "acabar de una vez con la estupidez de las dos Españas" mediante el humor.

Según David Troncoso, en una entrevista realizada para Televisión Española el 20 de julio de 2011, lo más importante era que la gente fuese capaz de reírse para dejar atrás los problemas. En ese sentido, *Plaza de España*, a través de una nueva forma de hacer comedia, como defendían sus creadores, podía conectarse con la serie *MASH*, antibélica y nacida como una protesta a la Guerra de Vietnam, pero también con una serie anterior emitida por TVE-1, llamada *La banda de Pérez* (TVE-1, 1997) dirigida por Ricardo Palacios, inspirada en el largometraje cinematográfico *Biba la banda* (1987), del mismo director y sobre el mismo tema, realizada una década antes. *Biba la banda* contaba las peripecias de una banda de música militar liderada por Jeremías Pérez. Al estallar la Guerra Civil española, la banda se encontraba en pleno territorio nacional. Pérez, siempre pragmático, optaba por seguir tocando con su banda para entretener a las tropas de Franco.

Enrique Villén, también actor de la serie, afirmó que *Plaza de España* había heredado el espíritu del cine de Luis García Berlanga y los guiones de Rafael Azcona (*La Vaquilla*), pues pretendía acercarse a la comedia cinematográfica, huyendo de los mecanismos propios de la comedia de situación televisiva. Otras de sus influencias fueron las revistas *La ametralladora* y *La codorniz*.

Sin embargo, existieron algunas diferencias importantes. *La vaquilla* se estrenó en el año 1985, durante la primera legislatura del Partido Socialista Obrero Español, bajo la presidencia de Felipe González, en un contexto donde se era especialmente cuidadoso con los discursos en torno a la guerra, para evitar cualquier repetición de los errores del pasado. En esa película, Azcona, guionista de la misma, y Berlanga, parecían querer responsabilizar de la guerra por igual a los dos bandos. Y lo hicieron mediante la metáfora de la vaquilla, que acaba masacrada en el medio del campo de batalla. Si bien la acción se situaba en el frente de León y eran muchas las coincidencias (el tipo de personajes, la celebración de las fiestas del pueblo, las costumbres populares, el tipo de humor carnavalesco, la representación de los poderes fácticos, etc.) en *Plaza de España* el contexto de emisión fue totalmente diferente. Habían pasado siete décadas desde el inicio de la guerra, y para muchos era un recuerdo lejano construido a través de los numerosos relatos y referentes existentes.

Si ambas trabajaron sobre modelos populares y parodiaron a ambos bandos, en *La vaquilla* esa inutilidad de la guerra quedó mucho más patente y su lectura tuvo una especial significación durante los inicios de la transición democrática en España, en la que "la huella de la Guerra Civil, omnipresente tras cuarenta años de dictadura franquista, desarrolla en España una curiosa habilidad para evitar modelos de representación televisivos basados en la división ideológica y el enfrentamiento político" (Palacio e Ibáñez, 2005:132).

La acción de *Plaza de España* (TVE-1, 2011), nombre singular y bastante significativo, se ubicó en el Frente de Guadarrama, la primera campaña militar de la Guerra Civil Española que tuvo lugar en la última semana de julio y principios de agosto de 1936, y en la que se enfrentaron las columnas del bando sublevado enviadas por el general Mola desde Castilla y León y desde Navarra, para atravesar los puertos de montaña de esa zona y llegar desde el norte a Madrid. En el lado contrario estaban las columnas del bando republicano que había salido de la capital para intentar impedirlo.

En ese sentido se proponía una visión centralista de la guerra desde una perspectiva nacional-española, al igual que lo hizo *Amar en tiempos revueltos* y a diferencia de *Temps de silenci*. El diseño de la cabecera, realizada por Carmela Alvarado y animada por Hill Valley, anticipaba la atmósfera de la serie, mientras que la música y la letra fueron compuestas por Pepón Fuentes y David Troncoso. La letra de la canción introductoria "Vivir del cuento", resumía el conflicto principal: "Como aquí en ninguna parte, Peñaseca es singular. Ahora que no está el Marqués, nadie quiere trabajar. Como en ninguna parte, aquí se guarda el secreto, desde el cura hasta el alcalde para así, vivir del cuento". El plano final mostraba en primer término el cartel de "Plaza de España" y, a continuación, los créditos del capítulo.

La farsa comenzaba exactamente el 18 de julio de 1936 (momento en que se produjo la sublevación militar), en algún lugar imaginario ubicado en el frente de Guadarrama. Los habitantes de Peñaseca descubrían que el marqués (que tenía al pueblo subyugado) había muerto sin dejar descendencia y decidían, por unanimidad, ocupar su palacete. Desde ese momento, vivían y disfrutaban de la herencia del noble, sin trabajar. Ante la llegada del Ejército Nacional, y el miedo a que la mentira fuese descubierta y todo regresase a la situación anterior, los escasos habitantes de Peñaseca decidían continuar con la farsa, generando situaciones hilarantes acompañadas a menudo por música extradiegética a ritmo de Pasodoble. El teniente decidía no denunciarles para que no tomasen represalias contra ellos y les ayudaba a caracterizarse como "fuerzas vivas", para no resultar sospechosos, creando de ese modo un alcalde, un maestro, un médico y un boticario ficticios, así como un militar falangista (que debía dejarse bigote y llevar bordado en su uniforme el emblema de la Falange, con el yugo y las flechas). Entre los roles menos favorecidos estuvieron los sirvientes del marqués y los "rojos" (a los que continuamente querían dar el "paseo") y que, acudiendo al imaginario popular, y para ser reconocidos, debían gritar (capítulo 1): "¡Queremos libertad. Fuera los caciques...!" (...) "¡Vamos a quemar conventos!" "¡Vamos a ultrajar a las monjas!".

A pesar de contar con una línea argumental abierta (la que tenía que ver con la muerte del marqués), en cada capítulo se desarrollaba un conflicto que se resolvía en entregas autónomas y que le distinguía frontalmente de las dos series analizadas anteriormente. En el capítulo 1, "Peñaseca", se presentaba la trama principal: el secreto alrededor de la muerte del marqués. El capítulo 2, "El martillo", tenía que ver

con la insistencia de los habitantes del pueblo, en contra de la orden del Coronel y a pesar de la guerra, de celebrar las fiestas de San Rogelio. En el capítulo 3, "El cerdo", se pretendía organizar una matanza para subir la moral a la población. El capítulo 4, "Setas" (ubicada en otoño de 1936), el coronel mandaba a los supuestos rojos a recoger setas al bosque para no correr riesgos. En el capítulo 5, "Enigma", el coronel había comenzado a adoptar una extraña costumbre que consistía en darse una comilona, a costa de los habitantes del pueblo, cuando su tropa conseguía algún triunfo en el frente. Para evitarlo, el pueblo decidió sabotear la información estropeando una máquina alemana para cifrar mensajes llamada Enigma, haciéndole creer que iban perdiendo la guerra -"Hemos perdido Badajoz, Mérida y Cáceres"- y que los rusos estaban saliendo de Madrid, después de derrotar al bando nacional. El capítulo 6, "En el calor de la noche", trataba sobre una leyenda que tenía lugar las noches de luna llena, cuando en el pueblo se desataba la locura. El capítulo 7: "El del monte" (que, teniendo en cuenta el contexto, parecía referirse a los maquis), trataba del enamoramiento de Remedios, prima del Teniente (de la que éste estaba enamorado), de un anacoreta alejado de la civilización.

A menudo, se narraban acontecimientos trágicos que eran desdramatizados desde el absurdo. Por ejemplo, en el capítulo 8, "Cuatro gallardos y un cobarde", el teniente tenía que comunicar a una madre el fallecimiento, uno por uno, de sus cuatro hijos, en circunstancias absurdas que intentaba enmascarar dándole un tono más heroico. Al principio del capítulo había un *flashback* donde se mostraba cómo el ex alcalde del pueblo entraba corriendo en la casa del antiguo marqués gritando que los militares se habían sublevado y se escondía en un refugio en la chimenea, que el marqués había preparado por si la situación se ponía fea. Este *flashback* sirvió para mostrar que, desde entonces, el alcalde había permanecido escondido, causando una gran conmoción a los habitantes del pueblo, que le creían en París: "Me tuve que esconder aquel día aciago, en que la libertad nos fue arrebatada" -decía-. Al enterarse de que en el pueblo se había convertido en un héroe (corría la leyenda de que le habían dado "el paseo"), se escondió de nuevo. En este capítulo, Paco, el criado del marqués, pedía un salvoconducto para darse una vuelta por el frente de Guadarrama, pues quería saber cómo se hacía la historia con mayúsculas. Asimismo, se hacía una breve referencia, irónica, a la duración de la Guerra Civil "A lo mejor dura tres meses" -decía Melitón, el secretario del marqués, al alcalde-. A lo que el alcalde respondía con tono burlón: "O tres años".

En el capítulo 9, "Viuda de guerra", el palacete del marqués se convertía en un improvisado hospital para los heridos del bando nacional. En el capítulo 10, "Mercedes", aparecía una mujer que se hacía pasar por la marquesa. El capítulo 11 "Otoño del 36", se ubicaba en plena contienda en el frente de Madrid con la llegada de dos heridos al pueblo. Por último, en el capítulo 12, "Los últimos de Peñaseca", el alcalde, el único personaje republicano, decidía escaparse de nuevo para acudir al prostíbulo. Alguien, al verle, comenzaba a extender el rumor de que la guerra la habían ganado los republicanos. Ello generaba mucha

confusión y los militares del bando nacional se amotinaban, temiendo represalias: "Esto va a ser como el Alcázar de Toledo". Remedios decidía aprovechar el final de la guerra para irse a servir a casa de Azaña y salir por fin del pueblo. Se colocaban carteles con el lema "¡Viva la República!" y muchos empezaban a hacerse pasar por rojos, convirtiendo la casa del marqués en la Casa del Pueblo. A pesar de todo, los habitantes se disgustaban porque decían que se les había acabado la buena vida, mientras se aludía al imaginario colectivo, tan presente en la España del siglo XXI, de las "dos Españas"⁴: "Ya estamos con las dos Españas. Y al final ¿Quién sufre en este país? Pues los de siempre. Los españolitos de a pie". El antiguo alcalde ocupaba de nuevo su lugar mientras esperaban la llegada de los milicianos. Finalmente se aclaraba el rumor. El alcalde volvía a su escondite, llevando el periódico *El debate* (de ideología conservadora y católica, que dejó de editarse en 1936), mientras pedía al secretario del marqués que hiciese correr la voz de que estaba en el exilio, para que no le tachasen de cobarde.

Por tanto, los personajes de esta comedia se constituían alrededor de estereotipos inmutables y predecibles, pero también necesarios como elementos de reconocimiento y generación del humor, mediante el cual se ridiculizaba sus vicios y defectos, tratando las realidades del mundo cotidiano a través de la ironía y el sarcasmo. Aquellos con una ideología más definida, como en el caso del teniente, el coronel y el exalcalde, eran continuamente parodiados. Los dos primeros sólo querían que la guerra terminase para volver a la situación anterior, mientras que el exalcalde prefería vivir oculto, sin presiones, cansado de su anterior puesto de responsabilidad. El resto de habitantes del pueblo estaban fuertemente despolitizados. Se movían exclusivamente por interés y les daba igual que ganase uno u otro bando. Incluso preferían que la guerra continuase porque ello les permitiría seguir como hasta entonces, fingiendo una realidad que no existía y llevando una vida cómoda sin tener que trabajar y sin el control de ningún tipo de autoridad.

La mayor parte de las tramas estaban centradas en el diálogo y no tanto en los decorados o tomas exteriores. Los espacios eran muy limitados (la casa de Vicenta, la casa del Marqués, la tienda de campaña del Coronel...) y el resto de escenarios estaban rodados en plató.

La historia se narraba desde el punto de vista del teniente Sebastián Rivera. Como se indicaba en la página web de RTVE (5 de mayo de 2011), se trataba de un joven de estrictos principios morales, recto, metódico, que se unió al Movimiento por auténtica convicción. Pensaba que España tenía arreglo y su lema era: "con Franco viviremos mejor". Además estaba acostumbrado a los entornos urbanos ("¡En Valladolid hay un ambiente...!"), de modo que la vida rural le mataba ("esa parsimonia, el hecho de que todo el mundo se conociese, los olores, los sabores, el contacto con la naturaleza y los animales"). Su ilusión era estar en el campo de batalla. Sufría un constante debate moral con cada acción, con cada detalle. Quería que el frente

⁴ Tal y como recoge Juliá (2004) este término recoge y condensa una larga tradición "que había visto en la existencia de las dos Españas las claves de las luchas ideológicas y políticas del siglo XIX y la entraña misma de la constitución de España en los primeros años del siglo XX". Es decir, la España antigua, tradicional, en lucha incesante con la España joven y nueva.

avanzase y poder así volver con su Regimiento, pero lo que no sabía es que no se movería en los tres años de guerra.

Por el contrario, el coronel era un personaje ingenuo, muy crédulo, casi inofensivo, al que no resultaba difícil engañar. Respetaba mucho al marqués y odiaba al teniente, por eso le había destinado al pueblo, para quitárselo de encima. Llevaba una larga carrera militar a sus espaldas. Se había hecho todas las campañas del Norte de África y estaba cansado. Deseaba que el Frente avanzase, pero para que se acabase la guerra de una vez: "Yo quiero retirarme. A mí ya que me hagan una estatua a caballo, que le pongan mi nombre a una calle y vivir cuarenta años tranquilo. No pido más" (capítulo 5). A menudo, se le veía frente a un tablero que reproducía el campo de batalla con fichas rojas y azules, desde donde iba siguiendo el transcurso de la guerra (capítulo 2).

En el capítulo 10, el coronel se refería a Franco con desprecio, tratándole de oportunista y añadiendo que conocía a gente mucho más preparada que él. La parodia continuaba cuando Paco, el criado del marqués, empezaba a tallar el rostro de Franco en las patatas de la huerta y las vendía como recuerdo.

Melitón, el secretario, era el personaje más cercano al marqués, hasta su muerte. Por ello, conocía todo acerca de sus posesiones: las cuentas, las fincas, los arrendamientos. Tuvo la idea de ocupar la casa, la idea de que el pueblo se apropiara del patrimonio y la idea de hacerse pasar por el marqués. Sin embargo, nadie reconocía su autoridad moral pero él no se daba por enterado. Se comportaba como si el pueblo le admirara, agradeciera sus desvelos. En ese sentido, y a través de la figura del marqués, se parodiaba a la nobleza, pero también a los habitantes del pueblo, que querían adoptar exactamente los mismos vicios y privilegios.

Otros personajes fueron Vicenta, la abuela del Teniente; Don Benito, el cura del pueblo, que desde la llegada de los heridos del frente y el comienzo de la Guerra Civil, estaba desbordado al tener que celebrar tantos funerales (capítulo 9). De esta manera, la parodia también alcanzaba a la Iglesia, a través de un personaje esperpéntico y unas prácticas religiosas carentes del sentido (en este punto, la serie conectaba con *La vaquilla*). Pacorro, el criado, acostumbrado a una educación a base de gritos, insultos y correazos, era el que más recelaba de cualquier autoridad. Remedios, la prima del Teniente que cuidaba de la abuela y por la que éste se sentía sexualmente atraído quería irse a servir a Madrid. Por último, destacaban algunos personajes secundarios como el falso falangista ("Qué revista más guapa ¿Me la prestas?" – refiriéndose a Fuerza Nueva- en el capítulo 9), los soldados o las vecinas del pueblo, así como Severiano y Antonia, los guardeses, cuya vida seguía siendo igual de miserable tras la muerte del marqués, pues seguían siendo explotados por gente del pueblo.

El capítulo 7 de *Plaza de España*, "El del monte", fue uno de los más vistos, con una media de 1.300.000 espectadores, un 11,3% de cuota de pantalla. El capítulo 8, "Cuatro gallardos y un cobarde" fue seguido a

su vez por 1.308.000 espectadores, un 10,9% de cuota. El minuto de oro llegaba a las 22.54h, cuando 1.423.000 espectadores, un 11,8% de cuota, veían como Melitón conseguía despistar al teniente Rivera.

5. Conclusiones: memorias del pasado en la ficción televisiva contemporánea

Las tres ficciones analizadas se interrogaron sobre el pasado reciente, apelando directamente a la memoria del espectador, y actuaron como un espacio que proponía una lectura actualizada en clave de presente. Si bien la Guerra Civil no fue el objetivo prioritario de ninguna de ellas, su mención resultó necesaria para entender la posguerra (en *Temps de silenci* o *Amar...*) y reflexionar sobre temas de fondo de relevancia social como la situación de la mujer, la represión por parte de la iglesia durante el franquismo, la lucha de clases o el papel de los medios de comunicación durante el conflicto bélico.

Esta perspectiva presentista no estuvo únicamente condicionada por el formato, sino también y sobre todo, por el contexto de emisión-producción. Dicho contexto no se tradujo, como en otras series, en una mirada nostálgica sobre el pasado (*Cuéntame cómo pasó*), sino en una memoria traumática sobre una de las épocas más negras de la historia reciente de España (sobre todo en *Amar...*), mediante una mirada distanciada e irónica (*Plaza de España*).

Temps de silenci conectaba de forma directa con temas del presente y, a través de sus tramas de ficción, hacía una profunda reflexión sobre la identidad catalana que coincidía, además, con la política de comunicación propuesta por Televisió de Catalunya (TVC) a través de una televisión de proximidad. Por ello, la construcción dramática de la serie estuvo apoyada en la importancia de la lengua catalana y la selección de espacios locales y otros elementos de reconocimiento identitario (las costumbres, la gastronomía...).

En ese sentido existieron algunas diferencias con respecto a *Amar...*, aunque también algunas similitudes, como el hecho de narrar la guerra en fuera de campo a través de micro-espacios (un barrio barcelonés, en el primer caso, y un barrio castizo de Madrid, en el segundo), sin introducir referencias externas a otros emplazamientos, y menos aún desde Barcelona a Madrid o a la inversa, desde Madrid a Barcelona. Ello supuso un gran esfuerzo de adaptación, al tener que construir diferentes memorias traumáticas vinculadas a los espacios locales y a los personajes que los habitaban, con el fin de hacerlas más cercanas a la idiosincrasia de cada lugar y que ayudaron a conformar determinadas construcciones en clave nacional.

La elección de Madrid como núcleo central de las tramas coincidía, como se explicó en páginas anteriores, con la construcción de una memoria nacional española, frente a la construcción de una memoria nacional catalana de *Temps de silenci*, tan acorde a una visión presentista del pasado. Llama la atención, en ese sentido, que ambas propuestas fueron promovidas por televisiones públicas y que, a pesar de tratarse de la misma productora se sustentaron dos modelos de memoria independientes y diferenciadas.

Por ejemplo, en *Temps de silenci* se destacó el papel relevante de la radio y el cine en la sociedad catalana, no sólo como medios de información y entretenimiento (como se pone de manifiesto en *Amar...*), sino destacando el importante papel que Barcelona (o en su extensión, Cataluña) pudieron tener en la historia social de estos medios. Ramón Comes, el protagonista de la historia, era un apasionado de la tecnología y además tenía una cámara de cine con la que iba registrando los sucesos más importantes. Por otro lado, arreglaba, en sus ratos libres aparatos de radio, lo que le permitió años después montar su propio negocio, con su apellido familiar: "Radio Comes". En ese sentido la clase obrera de *Temps de silenci* presentaban una mayor inquietud intelectual o deseo de prosperar que en el caso de *Amar...* y la relación entre las clases sociales era bastante menos violenta y conflictiva, al menos en la saga familiar protagonista.

Las tres series estuvieron condicionadas por su contexto de creación, que se puede apreciar en la forma de tratar e incorporar determinados temas. En el caso de *Temps de silenci*, todas aquellas cuestiones relativas a aspectos identitarios que confluyeron en la aprobación del Estatuto Catalán en el año 2006; mientras que *Amar en tiempos revueltos* coincidieron con las políticas a favor de la recuperación de la "memoria histórica" desarrolladas durante la primera legislatura del Gobierno del partido socialista.

En ambas se planteó una determinada conciencia de género (en los dos primeros casos: *Temps de silenci* y *Amar...*), más propia del presente, centrándose en la evolución del papel de la mujer así como la represión y adoctrinamiento ejercido por la familia patriarcal y prolongado por la Iglesia, la escuela y otras instituciones como la Sección Femenina. De este modo se acentuaron los importantes cambios conseguidos por las mujeres, gracias al sacrificio de muchas de ellas.

Rodolf Sirera, creador de la serie, subrayaba en una entrevista realizada en Madrid el 5 de junio de 2012, la importancia que tuvieron para él los personajes femeninos en el desarrollo de ambas series, pues le permitieron expresar los enormes cambios sociales experimentados por las mujeres desde los años cuarenta y la enorme evolución de la sociedad española.

Una de las ideas fundamentales era que el espectador bucease en la memoria colectiva, reconociéndose en situaciones cotidianas que habían sucedido en su país. En ambos casos, se ofreció una visión deslegitimadora de la violencia mediante una condena explícita que encuadraba no sólo la violencia de género, sino cualquier otra manifestación de fuerza. Sin embargo, esta óptica desde el presente no coincidía con las lógicas manejadas durante el conflicto, en los que la violencia fue considerada como una herramienta de uso común y justificada como un medio necesario para conseguir determinados fines⁵.

De todos modos, esta visión presentista hizo que en ninguna de las dos se explicase adecuadamente y menos aún en el contexto de una Guerra Civil, donde existía violencia en el frente y sobre todo en la

⁵ Tal y como recogen algunas publicaciones recientes como la obra colectiva *Palabras como puños: la intransigencia política en la Segunda República española*, coordinada por Fernando del Rey.

retaguardia. Para muchos sectores de la sociedad, la violencia no solo era inevitable, era necesaria (pero esa idea era y es muy difícil de explicar en una ficción televisiva y más en un formato melodramático).

Amar... coincidía también con aquellos discursos que venían ofreciendo una visión idealizada de la II República como paraíso perdido, sin profundizar en la intransigencia política y en los enfrentamientos internos de la izquierda. Por ejemplo, se incidió en los momentos previos al Golpe de Estado en los cuales la unidad de la izquierda parecía infranqueable, pero no se hizo referencia alguna a la fase final de la Guerra Civil. Con ello se evitó hablar de la disgregación, crisis interna y enfrentamientos (incluso asesinatos) entre determinadas corrientes, así como la huida de los principales mandos del gobierno, ante la irremediable derrota del bando republicano.

Por el contrario, en *Plaza de España*, la visión despolitizada del conflicto implicó una ausencia absoluta de violencia. El objetivo fue romper con la imagen dividida de las dos Españas para, mediante el humor, provocar distanciamiento centrándose en las vivencias de la población a través de estereotipos que generaban un rápido reconocimiento por parte del telespectador.

La significación de Madrid –bien la ciudad, en el caso de *Amar...*; bien un entorno rural próximo e indeterminado, en *Plaza de España*– como escenario donde ubicar las tramas contrastó, además, con otras pautas de representación propuestas para otras escalas comunitarias de memoria y reconocimiento. Cabe valorar al “catalanismo”, “galleguismo”, “andalucismo” o “vasquismo” como variables de sentido y significación esenciales en realizaciones emitidas por de las distintas televisiones regionales: en TV3, en el caso de *Poble Nou*, (1994), *Nissaga de poder* (1997–1998) o *Ventdelplá* (2005–2009); en la gallega *Padre Casares* (TVG, 2008–2009); en la andaluza *Arrayán* (Canal Sur, 2001–2009), o en la vasca *Goenkale* (ETB, 1993, el serial más longevo programado por un canal televisivo autonómico en España). Todos estos relatos pueden entenderse como enfoques de recreación, donde se armonizaron las escalas territoriales de producción, programación y consumo, convirtiéndose en vehículos para la expresión y la empatía del sentimiento identitario. El uso de una lengua propia (euskera, gallego o catalán), o de los acentos vernáculos, las alusiones a personajes e instituciones locales, la evocación de hábitos o formas de interacción idiosincrásicas... compondría un claro repertorio de estrategias desde donde proponer marcos de afirmación y reconocimiento.

La ficción histórica programada desde canales generalistas españoles (la pública TVE, las privadas Antena 3 y Telecinco) ha formulado, en cambio, otro tipo de discursos sobre la entidad nacional. En ellos el referente de pasado ha actuado como raíz y antecedente comunitario, anulando referencias territoriales periféricas. En este sentido, la apuesta por “la españolidad” sería explícita en algunas realizaciones desde el propio título –*Plaza de España*, pero también en las series de época *Hispania* o *Toledo*–, en este último caso

mediante un topónimo que simbolizaría la convivencia entre las culturas cristiana, musulmana y judía, y por tanto una idílica dimensión de esa "españolidad" en clave de multiculturalismo integrador.

Tal y cómo se ha indicado ya, otras ficciones –como *Amar...*– han explicitado los conflictos de clase, los enfrentamientos políticos o religiosos (catolicismo vs. laicismo), o las tensiones de género. No ha ocurrido lo mismo, en cambio, con los enfrentamientos territoriales. La representación de la lucha ideológica se ha relacionado con la polarización política y con las sacudidas sociales presentes en la España de la década de los treinta. Pero en este relato, en ningún momento se ha polemizado con cuestiones con nítida proyección en clave de debate o polémica de presente, como la unidad nacional, las formas de descentralización territorial, las invocaciones nacionalistas periféricas o el derecho a la autodeterminación o independencia. Todas ellas son cuestiones presentes en el debate político público desde el período de la Transición, pero que han sido neutralizadas, como citas, en las ficciones históricas programadas por esos canales españoles. En cambio, *Temps de silenci* sí evidenció explícitamente este plano de representación como clave dramática: las tensiones territoriales, o, más bien, los ejercicios de dominación y violencia "españolista" sobre la cultura, el autogobierno o las tradiciones catalanas a partir de la "victoria" franquista en abril de 1939. En este sentido, la alusión a la posguerra permitía ilustrar vívidamente la anulación de estos derechos, pero también su pervivencia –siquiera clandestina– entre la población barcelonesa, independiente de su adscripción ideológica o social (burguesía conservadora o trabajadores de izquierdas). Dicha pervivencia expresaría una lógica no de sumisión, sino de resistencia durante el franquismo. De esta forma, el relato de ficción sustentaba una continuidad simbólica entre las experiencias de especificidad política nacional (autogobierno) de la II República y su "recuperación" a partir de la Transición democrática y hacia el presente. Desde este prisma valorativo, que vinculaba pasado y actualidad, la dictadura figuraría como un obligado paréntesis, no sólo para las libertades y derechos políticos en su acepción colectiva más genérica, sino, ante todo, para su dimensión específica como *libertades y derechos políticos nacionales* catalanes. Por su parte, el punto de vista adoptado en *Plaza de España* coincidía con aquellos que no había vivido la guerra y que habían recibido una sobreabundancia de relatos sobre la contienda y para los que, además, resultaba un acontecimiento muy lejano. Es decir, de aquellos que sólo poseían un recuerdo heredado (casi todos ellos de segunda generación), por no haberla vivido directamente. Aunque hubo un intento por parodiar ambos bandos, los poderes fácticos (aristocracia, Iglesia y ejército) fueron los más caricaturizados: "Esto del alzamiento es muy caro" (...) "Está España que da asco" (decía el coronel en el capítulo 1), o las continuas burlas a la figura de Franco. En el caso republicano, a pesar de existir un número menor de personajes (el exalcalde y los personajes que habían sido caracterizados como "rojos"), también se utilizó una representación ridiculizada, si bien el protagonismo no fue el mismo.

En relación al formato, el trasfondo histórico, tanto en *Temps de silenci* como en *Amar...* estuvo al servicio de la historia de amor que culminó en un final feliz: el matrimonio tardío entre los dos protagonistas con la llegada de la transición; o la huida a Francia de los protagonistas y el hijo de ambos, al finalizar la primera temporada. La serie se basó en testimonios orales y fuentes documentales (imágenes de archivo, por ejemplo) que ilustraron lo sucedido, sin hacer referencia directa a personajes reales. Ambas series supusieron una propuesta arriesgada al presentar los horrores y las represalias en la posguerra española, y al ubicar la historia de amor en uno de los capítulos más negros que explica la situación y conformación de la España reciente: "La guerra ha terminado. Se acabaron las bombas, los bombardeos...". "¿Y ahora qué empieza?" (...) "Las sacas, los fusilamientos, la cárcel" (capítulo 7 de *Amar...*). *Plaza de España*, por su parte, intentó seguir la estela de producciones cinematográficas y otros títulos televisivos que habían intentado previamente desmitificar este período, si bien la visión presentista no estaba ya al servicio de unificar y reflexionar sobre la guerra, sino de distanciarse de ella para intentar superar el debate repetitivo en torno a ésta.

Temps de silenci finalizó en el año 2002, aunque fue remitida con notable éxito en años posteriores, mientras que *Amar...*, a pesar de su enorme éxito de audiencia y su longevidad, dejó de emitirse en Televisión Española en el año 2012, coincidiendo con la victoria del Partido Popular en las elecciones y la alusión a la falta de presupuesto por los recortes sufridos. Finalmente la productora decidió, ante la falta de confirmación y las repuestas ambiguas del canal, romper relaciones con TVE (si bien continuó con la emisión de la serie *Isabel*, en TVE-1) y buscar nuevas posibilidades en Antena 3, estrenándose en enero de 2013, con el nombre *Amar es para siempre*, ubicada ya los años sesenta. En el caso de *Plaza de España*, cuyos índices de audiencias no fueron nada desdeñables teniendo en cuenta su emisión en temporada estival, también se apostó, como en el caso anterior, por retirarla de la programación por falta de presupuesto, desapareciendo de este modo las últimas representaciones hasta el momento sobre la Guerra Civil, en la pantalla televisiva y en formato de ficción.

Referencias

Aguilar, Paloma. *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, págs. 35, 42.

Anderson, Benedict R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.

Baget, Josep M. *Quaranta anys de televisió a Catalunya*. Barcelona: Pòrtic, 1999.

Barker, Chris (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós, 1999, pág. 65.

Billig, Michael. *Banal Nationalism*. Londres: Sage, 1995.

Buonanno, Milly. *Italian TV Drama and Beyond: Stories from the Soil, Stories from the Sea*. Chicago: Intellect, University of Chicago Press, 2012.

Castelló, Enric. *Sèries de ficció i construcció nacional. Imaginant una Catalunya televisiva*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2007.

Chicharro Merayo, Mar y Rueda Laffond, José Carlos: "Televisión y ficción histórica. *Amar en tiempos revueltos*". En *Comunicación y Sociedad*. Vol. XXI, Núm. 2, 2008, pág. 73.

Del Rey, Fernando (dir.). *Palabras como puños: la intransigencia política en la Segunda República Española*. Madrid: Editorial Tecnos, 2011.

"Encuentros digitales de Radio Televisión Española con Gorka Otxoa" (26 de julio de 2011). Recuperado el 12 de enero de 2012, de http://encuentrosdigitales.rtve.es/2011/gorka_otxo.html

Huysen, Andreas: "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". En *Public Culture*, vol. 12, número 1, 2000, págs. 21-38.

Juliá, Santos. *Historia de las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2004.

"La Primera estrena *Amar en tiempos revueltos*". Recuperado el 12 de enero de 2012, de <http://www.formulatv.com/noticias/1503/la-primera-estrena-amar-en-tiempos-revueltos/>

López, Francisca: "Ardor democrático, ficciones bélicas y TVE en la década de 1980". En Sira Hernández Corchete (ed.). *La guerra civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*. Zamora: Comunicación Social, 2012, págs. 121, 122.

Moragas i Spà, Miquel. *Espais de comunicació: experiències i perspectives a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1988.

Morley, David. *Home Territories. Media, Mobility and Identity*. Londres: Routledge, 2000.

Muñoz Lara, Aurora: "Una guerra berlanguiana". En la sección *Reportajes: series*. En *El País* (25 de julio de 2011). Recuperado el 25 de octubre de 2012, de http://elpais.com/diario/2011/07/25/radiotv/1311544802_850215.html

Neiger, Motti, Meyers, Oren y Zandberg, Eyal: "On Media Memory. Editors' Introduction". En Neiger, Motti, Meyers, Oren y Zandberg, Eyal (eds.). *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, págs. 1-25.

Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de Mémoire*. París: Gallimard, 1984.

O'Donnell, Hugh. *Good times, Bad times. Soap operas and society in Western Europe*. Londres: Leicester University Press, 1999.

Olick, Jeffrey K y Robbins, Joyce: "Social Memory Studies: From 'Collective Memory' to the Historical Sociology of Mnemonic Practices". En *Annual Review of Sociology*, Vol. 24, 1998, págs. 105-140.

Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003, pág. 160.

Palacio, Manuel e Ibáñez, Juan Carlos: "Berlangua y la quiebra del canon en la ficción histórica televisiva: Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)". En Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha (ed.). *La atalaya en la tormenta. El cine de Luis García Berlanga*. Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005, Ourense, pág. 132.

Piña, Raúl: "Amar en tiempos revueltos cambia La 1 por Antena 3". En *El Mundo* (27 de septiembre de 2012). Recuperado el 25 de mayo de 2012, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/27/television/1348742890.html>

Ramón, Esteban: "Plaza de España: cómo escaquearse de la guerra". En *RTVE.es* (15 de mayo de 2011). Recuperado el 25 de octubre de 2012, de <http://www.rtve.es/television/20110515/plaza-espana-como-escaquearse-guerra/432773.shtml>

Rueda Laffond, José Carlos y Galán Fajardo, Elena: "Huellas y sombras. La Guerra Civil en la ficción televisiva histórica nacional (2001-2012)". En Sira Hernández (ed.). *La Guerra Civil televisada*, Zamora, Comunicación Social, 2012, págs. 170-197.

"Sebastián Rivera, el teniente". En *RTVE.es* (5 de mayo de 2011). Recuperado el 25 de octubre de 2012, de: <http://www.rtve.es/television/20110505/sebastian-rivera-teniente/430303.shtml>

Schudson, Michael: "The Present in the Past versus the Past in the Present". En *Communications*, Vol. 11, 1989, págs. 105-113.

Smith, Paul Julian: "Transnational Telenovela: the Case of *Amar en tiempos revueltos* (Loving in Troubled Times)". En *Critical Studies in Television: An International Journal of Television Studies*, Volume 3, Number 2, Autumn 2008, págs. 4-18.

"Telenovelas "made in Spain". Recuperado el 25 de octubre de 2012, de <http://miarroba.com/foros/ver.php?foroid=797461&temaid=3660870>.

Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire* (1995) -Traducción: *Los abusos de la memoria*-, Paidós, 2008, págs. 25, 190-203.

"TVE para la grabación de "Plaza de España", su sitcom de la Guerra Civil". En *Vertele.com* (9 de junio de 2011). Recuperado el 25 de octubre de 2012, de <http://www.vertele.com/noticias/tve-para-la-grabacion-de-plaza-espana-su-sitcom-de-la-guerra-civil/>

Zerubavel, Eviatar: *Social Mindscape: An Invitation to Cognitive Sociology*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.