

Propuesta metodológica para el análisis de ficciones históricas televisivas: el ejemplo de *La Señora*¹

Methodological proposal for analysing historical television fictions: the case of *La Señora*

Proposta metodológica para a análise de ficções históricas televisivas: o exemplo de *La Señora*

SUSANA RODRÍGUEZ MARCOS, Universidad Complutense, Madrid, España (RMarcosSusana@hotmail.com)

RESUMEN

El auge de las ficciones históricas televisivas en España avala su investigación como instancias configuradoras del pasado. Este artículo presenta una propuesta metodológica que incluye las tres etapas del proceso comunicativo — producción, emisión y recepción—, lo que exige combinar técnicas cuantitativas y cualitativas. La validez del modelo se comprobó mediante el análisis de la serie española de época, *La Señora*. Los resultados evidencian la importancia de los factores económicos y de mercado en el diseño de la producción, junto con la supeditación de los elementos históricos a los dramáticos y el limitado interés del público en aspectos del pasado.

Palabras clave: metodología, ficción, drama, Historia, televisión, España.

ABSTRACT

The success of historical fictions in Spanish television supports an investigation focused on these productions, which can shape the past. This article presents a methodological proposal that included the three steps of the communicative process: production, broadcasting and reception. This triple perspective demands the use of qualitative and quantitative techniques. The validity of this proposal was verified by the analysis of the period drama La Señora. The results show the importance of economic and market factors in the design of production, along with the subjection of the historical elements to the dramatic ones and the limited interest of the audience in aspects of the past.

Keywords: methodology, fictions, drama, History, television, Spain.

RESUMO

O auge da ficção histórica televisiva na Espanha autoriza a pesquisa de tal objeto como uma instância configuradora do passado. Este artigo apresenta uma proposta metodológica que inclui as três etapas do processo de comunicação -produção, transmissão e recepção-, o que requer a combinação de técnicas quantitativas e qualitativas. A validez do modelo foi verificada através da análise da série de época espanhola *La Señora*. Os resultados mostram a importância dos fatores económicos e de mercado na concepção da produção, juntamente com a subordinação dos elementos históricos aos dramáticos e do limitado interesse público em aspectos do passado.

Palavras-chave: metodologia, ficção, drama, história, televisão, Espanha.

Forma de citar:

Rodríguez, S. (2016). Propuesta metodológica para el análisis de ficciones históricas televisivas: el ejemplo de *La Señora*. *Cuadernos.info*, (39), 181-194. doi: 10.7764/cdi.39.823

INTRODUCCIÓN

Es innegable el peso que las ficciones tienen en el panorama televisivo actual (véase la comparativa entre España y Chile en Castillo, Simelio y Ruiz, 2012). El público exige relatos que se acerquen a su peculiar manera de ser y de pensar, que recojan aspectos distintivos de su país, que permitan al espectador reconocerse en la instancia narradora.

Las cadenas satisfacen esta demanda y aprovechan para afianzar su posición en el mercado, asegurándose la audiencia. La producción de este tipo de relatos repercute positivamente en su consideración, puesto que legitima la televisión como medio de comunicación (Palacio, 2001).

En el caso español, las producciones nacionales de carácter histórico no dejan de aumentar y copan los primeros puestos en las listas de espacios de ficción más vistos (Bellido, 2014, sobre datos de TNS Sofres, Barlovento Comunicación y Kantar Media). En 2009, seis de las diez ficciones con mayores cifras de audiencia se habían realizado en España: la miniserie *23-F, el día más difícil del rey*, ocupaba los primeros puestos, con una media de más de 6.705.000 espectadores, mientras que *Águila Roja* dominaba el final de la tabla con números cercanos a los 5.000.000. La multiplicación de títulos se hizo evidente en 2010: *La Señora* se situaba en tercera posición; tras ella, la miniserie *Felipe y Letizia*, la producción semanal *Hispania* y el biopic *La Duquesa*. Sus cifras se situaban alrededor de los 4.500.000 seguidores. La tendencia se confirmaba en 2011: *14 de abril. La República*, secuela de *La Señora*, se afianzaba en cuarta posición (3.515.000) y aparecían otras dos miniseries en séptimo y noveno lugar (*El ángel de Budapest* y *Tarancón, el quinto mandamiento*)². El éxito de este formato exige una reflexión más profunda sobre su tratamiento del pasado.

OBJETIVO

El objetivo de la presente investigación es la implementación de una metodología que permita abordar con rigor el análisis de las ficciones históricas televisivas para descubrir los elementos dramáticos y las aportaciones históricas de estas producciones. Se parte de la hipótesis de que es imprescindible atender la totalidad del proceso relacionado con las producciones televisivas (desde la génesis de la idea y su plasmación en imágenes hasta la recepción por parte del espectador), porque solo así se pueden obtener datos suficientes para la correcta evaluación de los elementos históricos

incluidos en el discurso dramático y del peso específico que en su diseño tienen otros factores externos (económicos, de mercado, de programación, etcétera).

Se entiende que, aunque existan formatos y una tipología de series, cada ficción representa un caso particular que requiere un análisis detallado para valorar su relación con la Historia. La propuesta metodológica que aquí se expone se completa con ideas procedentes de la teoría y la estética de la imagen, claves para investigar la creación de sentido.

ESTADO DEL ARTE

La bibliografía que analiza la capacidad del cine para transmitir de forma fidedigna la Historia es abundante y puede servir de base para nuevos estudios centrados en el ámbito de la televisión, aun admitiendo las diferencias entre medios. Las posibilidades de la pequeña pantalla continúan debatiéndose: Stephen Lacey (2006) afirma que la inherente capacidad testificadora de la televisión impediría que construyera relatos históricos válidos; David Cannadine (2004) señala que otras características propias de la televisión —como el “alfabetismo televisivo”, la concentración de estereotipos y el “poder de la imaginación”— son incompatibles con el discurso histórico; mientras Montero y Paz (2013) defienden el potencial de los relatos audiovisuales para divulgar la Historia, aunque ellos se adapten necesariamente a las exigencias del medio.

A pesar del número de textos generados por esta cuestión, las investigaciones sobre la etapa de producción de relatos filmicos son escasas: destaca la obra de Hughes-Warrington (2007) sobre cómo la instancia enunciativa puede condicionar el contenido y la forma del texto histórico desde su origen. En este sentido, varios historiadores, tras una desalentadora experiencia personal en el campo de la producción audiovisual, han denunciado que la fuerte influencia de factores económicos y de mercado en la creación de ficciones históricas puede llegar a inhabilitar el producto final (Blake Smith, 2003; Davis, 2003). En el caso de la televisión, las aportaciones son casi inexistentes: debe citarse la obra de Gómez y García (2010) sobre el trabajo específico de los guionistas en televisión, y sobresale, por incluir el estudio de los contextos de producción y de recepción, la propuesta metodológica de Francisco Zurián (2013).

En lo relativo al análisis de los productos televisivos, las investigaciones en castellano son muy parciales y tratan, generalmente, sobre los mecanismos narrativos

empleados para construir significado a través de las imágenes (Galán, 2006 y 2007, se centra en los arquetipos de la mujer y el inmigrante; Medina y Rodrigo, 2009, en la estructura del sentimiento amoroso). Por tomar como objeto de estudio producciones históricas, merecen señalarse los trabajos de Cascajosa (2012), que analiza la serie *La chica de ayer*, ambientada en el Madrid de la *movida*; el estudio sobre *La Señora*, de Chicharro (2009b); y el de Chicharro y Gómez-García (2014) sobre el 23-F, el fallido golpe de Estado en España.

En cuanto a la investigación de la recepción del mensaje, debe mencionarse el modelo de análisis de un *blog* como forma de promoción de un producto audiovisual, de Jiménez y Solís (2008).

En definitiva, la revisión bibliográfica pone de manifiesto la urgencia de una profunda sistematización que cristalice en la formulación de una metodología rigurosa, la cual permita seguir avanzando en este tipo de investigaciones.

METODOLOGÍA

La metodología propuesta en este artículo surge *a posteriori*, como respuesta a la necesidad de encontrar una forma adecuada para analizar la serie de época *La Señora*. Esta ficción histórica, producida por Diagonal Televisión para Televisión Española, se emitió por el primer canal de la cadena pública, en horario *primetime*, entre el 6 de marzo de 2008 y el 18 de enero de 2010. La producción, compuesta por 39 capítulos estructurados en tres temporadas, narra la historia de amor imposible entre Victoria (hija menor de un rico indiano) y Ángel (joven obrero de origen humilde) en una pequeña ciudad asturiana durante los años veinte. La recreación de las diferencias sociales —causa principal de las desventuras de los amantes— abría las puertas al análisis del traslado de la dinámica social a la pequeña pantalla. Que *La Señora* se promocionara como una “historia de lucha de clases” (<http://www.rtve.es/television/la-senora/>) y que, entre los personajes, existieran representantes de la aristocracia, la Iglesia, el Ejército, la burguesía, obreros, etcétera, evidenciaba el deseo de convertir la serie en un retrato de un periodo histórico apenas tratado en el cine o la televisión en España.

La presente investigación se ha desarrollado en varias etapas. Tras la obligada revisión bibliográfica y visionado de la totalidad de la serie (47:25:49 horas), se realizó un análisis de contenido para: (i) distinguir

las tramas y sus puntos de giro; (ii) identificar los personajes que representaban a colectivos y establecer su arco de transformación; (iii) aislar y describir los escenarios asociados a estos personajes.

Con el fin de certificar los resultados de la investigación cualitativa, se elaboró una base de datos con las 2.218 escenas en las que se desglosaron los 39 episodios de *La Señora*. Mediante esta herramienta cuantitativa se pretendía objetivar, a partir de su número de apariciones, la importancia de las referencias históricas y de las tramas establecidas (amorosa, relativa a los negocios o vinculada a los obreros).

Este análisis, sin embargo, no aportaba información sobre el proceso de producción, por lo que se decidió acudir a las fuentes primarias: se entrevistó a los responsables del diseño de la serie y se consultaron las *biblias*. En estos documentos de uso interno, elaborados por el equipo de guion, se detalla la evolución de las líneas argumentales y de los personajes, se describen los escenarios y se explica el marco espacio-temporal en el que se sitúa la acción. Por ello, la información contenida en estos auténticos mapas del universo de la ficción debe tenerse en cuenta en todas las fases de la propuesta metodológica.

Para el estudio del proceso de recepción, se optó por examinar el foro oficial de *La Señora* dentro del sitio web de Televisión Española⁴. El número de personas registradas (22.548), de visitas efectuadas (255.625) y de mensajes publicados (5.423) constituían una muestra estadística suficiente para obtener datos significativos que pudieran extrapolarse a la totalidad de la población.

De nuevo las cifras del examen cuantitativo se completaron con las conclusiones arrojadas por el análisis de contenido. En primer lugar, se creó una base de datos con las intervenciones de cada forero. Durante este proceso, se consideró interesante elaborar una segunda base con los datos personales de cada participante para poder establecer un perfil de la audiencia. Finalmente se analizaron los 270 mensajes más significativos, aquellos en los que los espectadores valoraban la serie. Mediante la aplicación de esta herramienta se podía averiguar si el discurso había incrementado el conocimiento o modificado la opinión del espectador sobre un tema concreto.

En definitiva, los resultados demuestran que solo prestando atención a estas tres etapas del proceso comunicativo se obtienen conclusiones certeras sobre la intencionalidad y, por tanto, sobre la eficacia de los productos audiovisuales en la transmisión y consolidación del saber histórico.

RESULTADOS: PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE FICCIONES HISTÓRICAS TELEVISIVAS

La metodología formulada examina la totalidad del proceso comunicativo (diseño de la producción, articulación de significado en el discurso, y decodificación y posterior incorporación al imaginario por parte del espectador) y para ello, utiliza diferentes herramientas de análisis complementarias (figura 1).

ESTUDIO DE LA ETAPA DE PRODUCCIÓN: CONSTRUYENDO LA HISTORIA

El primer aspecto que ha de valorarse en una serie televisiva histórica es el proceso de producción. El objetivo es determinar la relevancia concreta que, en la toma de decisiones sobre el contenido y la forma del relato audiovisual, tienen aspectos de carácter económico y mercadotécnico exógenos a la producción. A veces incluso se detectan condicionantes políticos, como es el caso de la Ley de Memoria Histórica, aprobada en España en 2007, que ha estimulado producciones televisivas para revisar el pasado desde perspectivas diferentes a las difundidas hasta ahora.

La herramienta más adecuada para abordar esta parte de la investigación es la entrevista en profundidad a los responsables del departamento de guion y a los directores de Arte, vestuario, maquillaje y peluquería. También resulta importante contar con el testimonio del asesor histórico —en el caso de que lo hubiere—, puesto que esta figura, en principio, parece garantizar la fidelidad con el pasado; y con el del compositor de la banda sonora, porque este elemento —exclusivo de las producciones audiovisuales— denuncia la construcción dramática del relato.

Se debe partir de un cuestionario que contenga los temas clave, pero que sea lo suficientemente flexible para incluir aquellos aspectos que de forma espontánea surjan durante la charla. Se aconseja plantear, al menos, tres grandes bloques de preguntas. El primero, enfocado en el proceso creativo de cada uno de los departamentos, consta de cuestiones relacionadas con el diseño de la trama y de los personajes. A los miembros del equipo de guion se les requerirá información sobre el origen de la serie, la elección del tema principal y la construcción de los personajes, mientras que a los directores de vestuario y peluquería se les pedirá que describan su trabajo (dónde comienza, presencia en el *casting* de actores, porcentaje del presupuesto del que disponen, etcétera).

Dado el carácter particular de las series objeto de estudio, el segundo bloque de cuestiones debe incidir en las fuentes de documentación empleadas: repercusión de la existencia de un asesor histórico en la labor del resto de departamentos, carácter de la bibliografía consultada, uso de imágenes, influencias de otras producciones audiovisuales... Esta serie de preguntas facilita la entrada en el tercer bloque diseñado para sacar a la luz la especial relación que se establece entre el medio audiovisual y la Historia. La primera pregunta, por tanto, de carácter muy general y subjetivo, debe ser: *¿Cree que esta serie refleja correctamente un periodo histórico?* Habitualmente, el entrevistado ofrece su opinión y aporta ejemplos para justificarla. De este modo, se averiguan prácticas comunes que permanecen ocultas para el investigador: criterios de selección de los acontecimientos y figuras históricas, pequeñas adecuaciones que se efectúan para que el argumento y los personajes resulten atractivos e interesantes, ajustes

Metodología de triple perspectiva Herramientas cuantitativas y cualitativas



Figura 1. Metodología propuesta

Fuente: Elaboración propia.

del estilo visual a la imagen que sobre el pasado tiene el espectador... En definitiva, las respuestas permiten valorar la primacía de los aspectos dramáticos sobre los históricos o viceversa.

También es importante el estudio de las *biblias*, puesto que, como afirmaron los entrevistados, solo comprendiendo la fase de evolución en la que se encuentra el personaje es posible caracterizarlo y, de acuerdo con esto, conseguir que los escenarios traduzcan su personalidad. También así se logra que la banda sonora cumpla sus cometidos⁵.

ANÁLISIS DEL DISCURSO DRAMÁTICO: DECONSTRUYENDO LA HISTORIA

El segundo apartado de la metodología propuesta se centra en el análisis del propio relato audiovisual como producto elaborado y diseñado para portar significado. Por ello, se debe prestar atención a los elementos que contribuyen a la creación de sentido: las tramas (ejes estructurales de la narración y vehículo, en consecuencia, del mensaje que se quiere transmitir), los personajes (sujetos de la acción y modelos de actuación) y, en el caso de las series de época, los escenarios, puesto que son la clave para dotar a la producción de verosimilitud. La bibliografía consultada señala que en los textos audiovisuales la veracidad se equipara con la verosimilitud. La realidad se reduce a su apariencia: mientras que, en su superficie, el relato permanezca fiel a unos códigos asentados en el imaginario popular, los rasgos definitorios de una época —los conflictos estructurales que la

caracterizan—pueden obviarse e incluso alterarse sin perjudicar la supuesta calidad histórica de la producción (Davis, 2003; Rosenstone, 1997).

El éxito de las series de época radica en la exacta y cuidadosa reproducción de los más mínimos detalles (Monteverde, Selva & Solà, 2004). Cuando la acción se sitúa en el pasado reciente —en un tiempo que el espectador ha vivido o que conoce a través de testimonios directos—provoca a veces un sentimiento de nostalgia basado en el reconocimiento de elementos que favorece la identificación del espectador con los personajes (Rueda & Guerra, 2009), mientras que en las situadas en un pasado lejano únicamente se remite a una imagen mental sobre cómo cree el espectador que fue ese periodo. Lo mostrado en pantalla no puede chocar frontalmente con esta imagen mental porque, de hacerlo, el relato resultaría increíble.

Para abordar el análisis de la narración, se aconseja desglosar los capítulos en escenas y organizar la información según se muestra en la siguiente ficha de análisis (tabla 1). Es decir, hay que incluir los campos identificativos de la escena: acción que se desarrolla en pantalla, localización, día/noche y personajes presentes. Es fundamental la adscripción de la escena a una de las tramas principales. El uso de música diegética o extradiegética puede ofrecer pistas sobre la construcción dramática del relato; y para determinar la importancia de la Historia, es esencial cuantificar tanto los acontecimientos y figuras históricas citadas como los aspectos y elementos de la vida cotidiana o costumbres que aparecen en pantalla.

Ficha de Escena

Acción desarrollada en pantalla	
Localización	
Día	Noche
Adscripción TRAMA	
PERSONAJES presentes	
MÚSICA diegética	MÚSICA extradiegética
REFERENCIAS HISTÓRICAS	
Acontecimientos mencionados	
Figuras históricas mencionadas	
Datos relativos a la vida cotidiana o costumbres	

Tabla 1. Ficha de análisis para el estudio de las escenas en una serie televisiva histórica

Fuente: Elaboración propia.

El primer paso en el estudio de las tramas es su correcta delimitación. Para ello, se debe emplear la lectura dramática del relato y cotejar los resultados con lo expuesto en las *biblias*. Asignar cada escena a una línea argumental es una tarea bastante ardua, debido al alto grado de imbricación de las tramas. Siguiendo las indicaciones de los guionistas entrevistados, cuando se tratan varios asuntos en una misma escena, esta debe adscribirse a la trama que se menciona en último lugar, ya que habitualmente la importancia dramática se concentra al final de la unidad audiovisual.

El segundo elemento narrativo imprescindible en el análisis de las ficciones históricas corresponde a los personajes. Se recomienda centrar el estudio en varios personajes seleccionados por su grado de participación (mensurable a través de la base de datos elaborada) y su pertenencia a un grupo señalado como característico por el equipo de guion.

El análisis parte de la premisa de que todo personaje es el sujeto de la acción, el que la realiza o el que la padece: solo a través de aspectos externos como su actitud y comportamiento se puede deducir su mundo interior, su forma de pensar, sus sentimientos, los motivos que guían sus actos, etcétera (Field, 2002). Por ello, es fundamental realizar un análisis dramático de los personajes: cuál es su objetivo, qué hace para lograrlo y qué obstáculos debe superar. Además, se deben anotar detalles, como la forma de vestir o de peinarse, que contribuyen a la identificación de cada personaje; por ejemplo, *¿fuma?, ¿lee?, ¿qué lee?, ¿cómo se divierte?* También es importante recoger los calificativos que otros personajes utilizan para referirse a ellos. Esta información servirá para la elaboración de un apartado en el que se recoja la visión que se ofrece de cada personaje. La *lectura histórica* es especialmente significativa en el caso de los personajes que representan a colectivos, porque permite constatar si responden a un estereotipo y si los rasgos asignados se ajustan a lo expuesto en las fuentes históricas.

PROCESO DE RECEPCIÓN: RECONSTRUYENDO LA HISTORIA

El tercer elemento que debe analizarse es el proceso de recepción. Interesa conocer los mecanismos que permiten al espectador interpretar lo mostrado en una producción audiovisual y delimitar tanto las partes que se ignoran como aquellas que se asimilan y pasan a formar parte del bagaje cognitivo del individuo.

El estudio de las publicaciones de los espectadores en foros hace posible saber su opinión directamente sin

que exista mediación de un tercero y, por tanto, minimizando la influencia que un moderador puede tener en grupos de discusión o la dirección de cuestionarios cerrados. Además, el examen de estas nuevas formas de interacción permite constatar la transformación de la audiencia de un ente pasivo a grupos muy selectivos y especializados, que colaboran en la producción elaborando productos derivados y que actúan como un consumidor (Jenkins, 2008; Rosique, 2010).

Por otra parte, con la lectura de la totalidad de los comentarios se puede averiguar la finalidad de este foro virtual: ¿incorpora a la ficción las sugerencias de los telespectadores?, ¿tiene carácter promocional?, ¿busca la fidelización del público?

Se aconseja la creación de dos bases de datos: en la primera se recoge el número de visitas y de comentarios registrados para analizar la participación; la segunda, compuesta por las fichas identificativas de los participantes, posibilitará la obtención de un perfil del público. Los campos consignados son: *nick* o apodo en Internet, foto de la firma (si la hubiere), sexo, edad aproximada, profesión, lugar de residencia, forma de visionado y número de intervenciones por hilo.

El estudio debe completarse con el análisis de contenido de los mensajes más significativos. Se escogerán aquellos en los que se valoren las tramas, los personajes y la recreación histórica. Es aconsejable centrar la atención solo en algunas referencias históricas: una simple búsqueda en la base de datos arrojará la entrada con mayor número de citas. Interesa averiguar, primero, si los espectadores reconocen los elementos históricos incorporados al mensaje; en segundo lugar, qué saben y qué opinan sobre ellos antes de la emisión de la serie; y, en tercer lugar, si su visión se modifica después de lo mostrado en pantalla.

CONCLUSIONES OBTENIDAS MEDIANTE LA APLICACIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA A LA SERIE DE ÉPOCA LA SEÑORA

LO QUE AFIRMAN LOS PROFESIONALES

La aplicación de la metodología a un caso concreto —análisis de *La Señora*— demuestra la necesidad de incluir los procesos de producción y de recepción en estas investigaciones. Así, durante el examen de la fase de creación, se descubrió que la ficción fue un encargo de TVE: la cadena de televisión pública buscaba una serie de periodicidad semanal para emitir en horario *primetime*, protagonizada por una mujer y ambientada en los años veinte.

La autora de la idea original y coordinadora de guion (Virginia Yagüe) se inspiró en las novelas realistas españolas del siglo XIX, concretamente en *La Regenta*, de Leopoldo Alas, “Clarín”⁶. Esta obra narra la relación sentimental entre la esposa de un destacado miembro de la administración de justicia y su confesor a finales de siglo en una ciudad de provincias de Asturias: las similitudes argumentales con *La Señora* son más que evidentes. Además, ambas ficciones reproducen el patrón del amor imposible establecido por *Romeo y Julieta* (Balló & Pérez, 1995; Tobías, 1999), de manera que se puede concluir que la elección del argumento respondió a una necesidad de mercado: Televisión Española quería un producto enfocado a cierta franja y a un público concreto.

Estos mismos factores determinaron en gran medida el formato y, por tanto, el género de la producción. *La Señora* es ejemplo de la hibridación televisiva: toma elementos del serial o telenovela, los combina con rasgos de las miniseries sobre obras literarias y adopta la forma de las series semanales producidas para los canales regionales españoles durante los años noventa. Estas producciones, a su vez, surgen como una evolución de aquellas que adaptaban la fórmula del *culebrón* a la particular idiosincrasia de una comunidad, en un proceso que se ha denominado *indigenización* (Buonanno, 1999; Chicharro, 2011).

Por otra parte, la importancia argumental que en *La Señora* se da a las tramas protagonizadas por el personal de servicio, la minuciosa recreación de los espacios y de las tareas propias de cada grupo, la adopción de una inusual separación vertical y la enfatización de estos aspectos a través de la realización audiovisual vinculan la producción con las series de época británicas cuyo máximo representante es la clásica *Upstairs, Downstairs* (ITV, 1971-1975).

En las series de época —o en las *telenovelas pastiche* (Mujica, 2007)—, la Historia es solo una excusa, un recurso de ambientación. Esto no las exime de mantener cierta fidelidad hacia el pasado, a fin de evitar errores graves que no pasarían desapercibidos para el espectador medio y que romperían la ilusión de verosimilitud. Esta es, según el catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Carlos III de Madrid, Ángel Bahamonde, la principal función del asesor histórico⁷. De acuerdo con su testimonio, su trabajo en *La Señora* se limitó a la lectura y revisión de los guiones y, en algunos casos, a facilitar documentación (bibliografía, fuentes gráficas, etcétera). Al permanecer como un profesional externo al grupo de diseño, su opinión se tenía en cuenta, pero carecía del poder de decisión necesario

para determinar qué acontecimientos o aspectos históricos debían incorporarse a la trama.

El criterio empleado, según los miembros del equipo de guion entrevistados⁸, fue el potencial dramático del hecho histórico. En primer lugar se evaluaba su necesidad y el grado de espectacularidad que debía alcanzar; es decir, se planteaban preguntas como *¿hace falta que el personaje se vea involucrado en este hecho?*, *¿modificará su carácter?*, *¿le dará una motivación?* En caso afirmativo, la siguiente cuestión era *cómo debe mostrarse el acontecimiento*, hasta qué punto debe ser significativo, impactante y, en consecuencia, el tercer interrogante: *¿el presupuesto lo permite?*

Por ejemplo, en *La Señora*, se decidió tratar la guerra de Marruecos a través de los personajes. El único vínculo con el mayor conflicto bélico en la España de las primeras décadas de siglo⁹ es un joven burgués que se alista como voluntario en el Ejército y que, gracias a los logros en el campo de batalla, consigue ascender en el escalafón militar. Hugo de Viana llega a participar en el desembarco de Alhucemas, pero este episodio —históricamente decisivo para el desenlace del enfrentamiento armado, y visualmente muy espectacular— no se recreó en pantalla porque, al ser *La Señora* un relato melodramático, solo era necesario que se mostrasen los problemas íntimos de los personajes (la transformación de Hugo tras sus vivencias en el frente).

Las posibilidades de interacción entre los personajes también se sopesan desde el momento de su creación. De este modo, se diseñó la figura de Fernando Alcázar para encarnar al sector del Ejército partidario de la instauración de una República. Con el fin de enfatizar las diferencias ideológicas con Hugo —que, como su *alter ego*, representaba al estamento militar más tradicional—, se decidió que formaran parte de un triángulo amoroso.

En definitiva, de nuevo, factores ajenos a la propia producción determinan el contenido del relato histórico: el *qué le pasa a quién* viene dado por criterios dramáticos y económicos que llegan a primar sobre los datos históricos.

Las preguntas sobre el proceso de documentación corroboran el uso de materiales históricos en el diseño de la serie. Por ejemplo, Marcelo Pacheco¹⁰—director de Arte de *La Señora*— completó sus conocimientos arquitectónicos acudiendo a monografías sobre las casas de indios y recreó la decoración consultando tanto libros sobre el Art Nouveau y el Art Decó (estilos vigentes en el primer tercio del siglo XX), como publicaciones especializadas (*La construcción moderna*¹¹).

Del mismo modo, Pepe Reyes y Martha Marín¹² —responsables de la caracterización— utilizaron fotografías de la época: los peinados y tocados se crearon a partir de fotografías procedentes de álbumes familiares, el vestuario de las clases más humildes se inspiró en la obra gráfica del fotógrafo Santos Yubero y la indumentaria de los grupos socioeconómicos más elevados, en ilustraciones de revistas como *Adán*, *La moda práctica* o *Blanco y Negro*.

También se emplearon fuentes secundarias (películas como *La edad de la inocencia*, de Scorsese, 1993; *Gosford Park*, de Altman, 2001; *Regreso a Brideshead*, de Jarrold, 2008; y clásicos como *Ninotchka*, de Lubitsch, 1939; o *Rebeca*, de Hitchcock, 1940). Esto certifica la existencia de códigos comunes interiorizados a partir de textos anteriores que contribuyen, en gran medida, a la imagen del pasado que posee el espectador.

Finalmente, como se ha mencionado, las preguntas sobre la relación entre Historia y producciones audiovisuales corroboraron la primacía de los elementos dramáticos sobre los históricos. Una de las mayores dificultades del trabajo de los responsables de ambientación y caracterización es encontrar el equilibrio entre lo que la documentación dice que realmente pasó, lo que los espectadores creen que sucedió y lo que el presupuesto permite. Según sus propias palabras, su trabajo no consiste en hacer documentales, sino en realizar un producto atractivo para el público. Así, en *La Señora*, era primordial que el protagonista masculino fuera una figura seductora para el grueso de las espectadoras; por eso se le entalló la sotana y se le permitió llevar *barba de dos días*, a pesar de que contravenía el rigor histórico. Por tanto, es evidente que el primer elemento que se sacrifica en pos del interés de la audiencia es el propio pasado.

LO QUE REVELA EL TEXTO

El análisis de tramas de *La Señora* demuestra que esta ficción se concibió como un drama centrado en la historia íntima de los personajes y no como una narración destinada, no ya a explicar, sino a inducir a la reflexión sobre determinados acontecimientos históricos. Así, en las *biblias*, las líneas argumentales no se desarrollan a partir de conflictos, sino de personajes: la trama amorosa se identificaba como “línea Victoria-Ángel-Gonzalo” y la vinculada con los obreros se denominaba “línea Ventura” y “línea Encarna”. Los datos resultantes de la base de datos confirmaron la preponderancia de las cuestiones sentimentales: durante la primera temporada, las tramas amorosas

suponían más del 70% del tiempo total del episodio; el porcentaje aumentaba en la segunda y disminuía considerablemente en la tercera. Paralelamente, se apreciaba un incremento de las escenas dedicadas a la trama relacionada con los obreros.

La información obtenida durante el estudio del diseño de la serie permitió explicar este cambio: el éxito de la ficción conllevó su prolongación en dos temporadas más, lo que determinó una ralentización de la trama principal y la atomización de tramas menores. Además, en ese momento, ya se barajaba la producción de un *spin off* localizado en el Madrid de la Segunda República y cuya protagonista sería Encarna: dotar de importancia a este personaje —que destacaba por su militancia política y su implicación en la lucha obrera— facilitaba la continuidad entre las dos series.

En el estudio de los personajes y su adscripción a colectivos se observó que las mujeres de *La Señora* eran fuertes y decididas, alcanzaban unas cotas de independencia respecto al varón increíbles en la España de los años veinte, pero se las presentaba como incompletas si no contaban con el amor de un hombre (multiplicación de las tramas basadas en relaciones sentimentales, utilización de la figura del *hijo* —embarazos, crianza y educación— como obstáculo y, al mismo tiempo, motor dramático de los personajes femeninos, etcétera). De nuevo, la información obtenida durante las entrevistas en profundidad ayudó a valorar la situación. En *La Señora*, esta paradoja fue consecuencia directa del doble deseo de Virginia Yagüe de reivindicar el papel de la mujer en la sociedad y de profundizar en los conceptos de familia y maternidad¹³. Para ello, proyectó los valores de la mujer actual sobre los personajes femeninos, consiguiendo subrayar el proceso emancipador producido en el primer tercio de siglo. Esto ocasionó que, tras el aparente mensaje proactivo, permaneciera la escala tradicional de valores.

Por otro lado, se corroboró que en el caso de los personajes identificados con una ideología, su comportamiento errático provocó la fallida representación de las corrientes de pensamiento. Por ejemplo, el fascismo se contagió de los rasgos negativos del joven caprichoso e irreflexivo que le daba vida y quedó reducido a sus signos externos (uso de la camisa negra) y a unos postulados fácilmente identificables por el espectador medio (seducción por la figura de Mussolini, defensa de los grupos de combate, etcétera). Por todo ello, se presentó como una ideología débil, poco sólida, exenta de una estructura intelectual. Por el contrario, la visión del anarquismo se edulcoró: su líder era un hombre fiel a

sus principios y leal con sus compañeros, una especie de Robin Hood que luchaba por restaurar la justicia en la sociedad.

Se muestra, por tanto, que en *La Señora* se producía un fuerte reduccionismo: los *buenos* eran los partidarios de la República, los que luchaban por los obreros, los que —curiosamente— siempre habían apoyado la relación amorosa entre los protagonistas; los *malos* eran los sectores más conservadores (la Iglesia, la aristocracia, el Ejército), los que intentaban mantener el *statu quo* y, por tanto, se oponían a la historia entre Ángel y Victoria. El enfrentamiento entre estos dos bloques, que representan el progreso y la tradición, se mostraba como motivo último de la Guerra Civil española (Chicharro, 2009a).

En cuanto a los escenarios, se identificaron varios espacios asociados a grupos sociales: el casino, como lugar de esparcimiento exclusivo de las clases acomodadas, se oponía a la taberna, punto de reunión de los trabajadores. La distancia social entre clases se enfatizaba en la disposición de las estancias de la casa de la protagonista: los criados permanecían en la cocina mientras que los propietarios vivían en los pisos superiores. Exceptuando esta inusual separación vertical (propia de los países anglosajones, como se ha comentado), la recreación de los escenarios se ajusta a lo descrito en las fuentes documentales consultadas, lo que aumenta el efecto de verosimilitud, esencial para la valoración positiva de la serie.

LO QUE PERCIBEN LOS ESPECTADORES

Además de aportar información sobre los procesos de construcción del significado, el trabajo sobre el foro permitió constatar la aparición de un espectador mucho más activo que se involucra en el acto comunicativo. Así, el seguidor de la serie no dudaba en participar en un foro que cumplía el objetivo de avivar el interés del público fomentando el contacto del emisor-productor con los seguidores y de estos entre ellos. El desfase de dos semanas entre la grabación y la emisión del capítulo hacía imposible añadir a la ficción las ideas de los espectadores sobre el desarrollo de las tramas o sus filias/fobias acerca de los personajes.

El análisis de 361 fichas con las características socio-demográficas de los foreros ratifica que su perfil coincide con el del *target* de La 1 de TVE: mujer, entre 40 y 50 años de edad, residente en núcleos urbanos y con un nivel socioeconómico medio (Gabinete de Estudios de Comunicación Audiovisual [GECA], 2006). El 10,83% de los foreros residía fuera de España y

recurría al Canal Internacional de TVE o al sitio web para seguir la serie. Esto demuestra que el diseño de la serie fue correcto: se llegó exactamente al nicho de mercado que se quería.

El público señalado no se ajusta al tipo de usuario de las nuevas tecnologías que está revolucionando el modelo de comunicación¹⁴, pero sus prácticas deben valorarse positivamente, porque evidencian un cambio de tendencia en un periodo en el que las nuevas tecnologías no estaban suficientemente implantadas aún y su desarrollo, como canales de comunicación con el espectador, se encontraba en estado embrionario (mantenimiento del foro: 22 de mayo de 2009 – 31 de marzo de 2011). Las actividades que desarrollan son parecidas a las propias del nuevo espectador, que ya supone entre el 1% y el 5% de la audiencia (Gómez, 2012): simultanean el consumo de televisión y de Internet (el 22,70% de los comentarios se realizó durante la emisión del capítulo), ofrecen lecturas alternativas de los textos (Rubio-Hernández, 2011), manipulan imágenes y montan videos (González-Alarcón & Anyó, 2009; Turk, 2011).

El análisis textual de los 270 mensajes más significativos del foro subrayó que, de las tres líneas argumentales identificadas en *La Señora*, solo la amorosa conseguía *enganchar* al espectador. Estos afirmaban reiteradamente que la relación entre Ángel y Victoria era el eje de la producción: toleraban el resto de las tramas siempre que no restasen tiempo de desarrollo a la historia de amor entre los protagonistas. Por otra parte, solo se apreció la trama relacionada con el movimiento obrero cuando se ralentizó el avance de la línea dedicada a Ángel y Victoria. Además, como se ha mencionado, los conflictos relacionados con la lucha política se identificaron con el personaje femenino en torno al cual giraban, Encarna. En general, esta trama resulta atractiva en la medida en que el espectador había empatizado previamente con esta mujer.

La interpretación de los personajes por los foreros coincidía con la expuesta en la *Lectura histórica*. Se valoraba positivamente a los caracteres que mantenían una actitud combativa, porque representaban el progreso frente al conservadurismo reaccionario. Los mensajes evidenciaron que el espectador volcaba sobre el pasado su concepción del presente; es decir, lo enjuiciaba en función de parámetros contemporáneos (Porto, 2005).

También se concluye que los seguidores de la serie identificaban las referencias históricas citadas en el relato y que las utilizaban para anclar la acción en un eje temporal. Como estas menciones son las que

la historiografía, los medios de comunicación y la memoria personal han señalado como definitorias de una etapa del pasado, el relato cobra credibilidad (Edgerton, 2003).

Finalmente, según se infiere del análisis, el conocimiento histórico del espectador medio es muy limitado, pero toma lo recreado en la serie como punto de partida para profundizar en determinados aspectos del pasado. Lo aprendido se comparte, después, en el foro. Por tanto, la comunidad va poco a poco subsanando sus propias carencias culturales, lo que le permite interpretar mejor la ficción.

En definitiva, el simple visionado del episodio no aumenta el saber histórico del espectador, pero la curiosidad que genera sí funciona como detonador del proceso intelectual. La *cantidad* y la *calidad* de lo aprendido dependen, como sucede en cualquier ámbito de estudio, del esfuerzo invertido en el proceso.

DISCUSIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA

La capacidad del cine y de la televisión como medios adecuados para transmitir el conocimiento histórico ha constituido un importante tema de debate para los estudios culturales y audiovisuales. Es incuestionable que, incluso a través de la ficción, el espectador recibe información que incorpora a su bagaje cultural y en función de la cual articula una interpretación no solo de lo que le rodea, sino de lo que lo trajo hasta ahí, es decir, del pasado. Por ello, es necesario formular una metodología que posibilite la obtención de conclusiones correctas, alejadas de la especulación y que, en esa medida, permita la valoración de los relatos televisivos como fuentes secundarias fidedignas para el estudio de la Historia.

La investigación corroboró la tesis de partida: los estudios sobre ficciones audiovisuales, que se restringen habitualmente al examen del texto y de sus elementos, no son adecuados para determinar la validez de estos relatos como vehículos del conocimiento histórico. Al no prestar atención al proceso de producción, ignoran los factores externos —sobre todo, económicos y

mercadotécnicos—que condicionan la narración desde sus orígenes y que, en muchas ocasiones, motivan cambios profundos en la ficción. Del mismo modo, esos estudios sobredimensionan la capacidad del relato para modificar la cosmovisión del espectador.

En definitiva, se defiende una ambiciosa propuesta metodológica, que reclama la importancia que en la construcción del discurso tienen factores externos a este y reivindica el papel del espectador como un sujeto activo que filtra lo mostrado en la pequeña pantalla, lo confronta con otras fuentes de conocimiento y solo lo interioriza si lo considera verdadero.

Esta propuesta se puede utilizar para el estudio no solo de las series de época, sino de cualquier ficción histórica —independientemente de su lugar de producción—, siempre que se varíe la importancia de ciertos parámetros y se posea un profundo conocimiento del marco espacio-temporal recreado. Por ejemplo, si se trabaja sobre un *biopic*, se debe desarrollar en mayor medida la parte dedicada a los personajes.

Como limitación metodológica, debe destacarse la posibilidad de acceso a las fuentes primarias: los profesionales implicados en la realización de estas producciones no siempre están dispuestos a participar en el estudio y a veces se muestran reacios a enseñar los materiales utilizados en su trabajo. Por otra parte, el estudio se enriquece notablemente con el manejo de las *biblias*, pero es difícil que las productoras presten esta documentación al investigador.

Finalmente, cabe señalar que la información obtenida en cada fase debe utilizarse para completar la de otras, pero las muestras y los objetivos de cada apartado tienen que establecerse con claridad y precisión. En este sentido se recomienda que se fijen criterios de selección estrictos y que el análisis se focalice en pocos elementos.

Solo a través de una metodología que comprenda el producto televisivo desde su génesis hasta su recepción, se alcanzarán análisis válidos cuyas conclusiones arrojen luz sobre el peso específico de los elementos dramáticos en las series de ficción histórica y sobre la primacía de estos sobre los aspectos históricos.

NOTAS AL PIE

1. Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación *Historia de la Programación y de los Programas de Televisión en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico, 1990-2010*. Referencia: CSO2015-66260-C4-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España).

2. Como se puede apreciar, es necesario diferenciar dos clases de producciones históricas: uno, los *biopic*, centrados en una figura o hecho real documentado (por ejemplo, *Felipe y Letizia*, sobre los actuales reyes de España, herederos al trono en 2009; o *La Duquesa*, dedicada a Cayetana Fitz-James Stuart, decimoctava duquesa de Alba); y, dos, las series de época, que, protagonizadas por personajes de ficción, tratan temas universales como el amor, la familia, la amistad o la solidaridad y se caracterizan por ambientarse en un periodo histórico que se recrea para el espectador (es el caso de *Águila Roja* o *La Señora*). Asimismo, se establece una tipología según el formato de las ficciones históricas: seriales (periodicidad diaria), series (periodicidad semanal) y miniseries (número limitado de capítulos que se presentan como un producto extraordinario dentro de la programación).

3. Se distinguen dos posturas enfrentadas: Carner (1995), Ferro (1995, 2008) o Rosenstone (1997, 2014) defienden el uso de los materiales audiovisuales como fuentes secundarias para el estudio de la Historia, mientras que el grupo liderado por Sorlin (1980) considera que la conversión al medio resta rigor al estudio hasta el punto de “reinventar” el pasado (Cartmell, Hunter & Welehan, 2001).

4. En este apartado, el espectador podía acceder al visionado de los episodios completos después de su estreno en televisión; se le ofrecían contenidos extra relacionados con la grabación; se publicaban fotos, noticias y entrevistas con los actores o miembros del equipo técnico y artístico, etcétera.

5. Según Federico Jusid, compositor de la banda sonora de *La Señora*, la música debe, en primer lugar, “ilustrar una época (...), colorear el universo físico y completar la escenografía” y, después, ser un “hinchador emocional”, evocando en el espectador lo que sienten los personajes. Entrevista personal realizada el 3 de febrero de 2014.

6. Entrevista personal realizada el 12 de abril de 2014.

7. Cuestionario remitido el 7 de mayo de 2014.

8. Entrevista personal realizada el 28 de febrero de 2014.

9. Numerosos historiadores señalan la enorme dimensión que la guerra de Marruecos tuvo en el panorama político, económico y social español (Ben-Ami, 2012; Bahamonde, 2000; Casanova & Gil, 2009). Incluso el general Miguel Primo de Rivera la utilizó para justificar su alzamiento y posterior implantación de una dictadura entre 1920 y 1930.

10. Entrevista personal realizada el 22 de mayo de 2014.

11. Subtitulada “Revista quincenal de Arquitectura e Ingeniería”, *La construcción moderna* fue la publicación más prestigiosa del ámbito profesional de la arquitectura en España. Se editó desde 1903 hasta el estallido de la Guerra Civil.

12. Entrevistas personales realizadas el 8 de abril y el 31 de marzo de 2014, respectivamente.

13. Entrevista personal realizada el 12 de abril de 2014.

14. Según los trabajos de Castells y Tubella (2009), Tabernero y Dwyer (2008), los menores de 30, alfabetizados en la era digital, cuestionan el concepto de *primetime* con su comportamiento (uso de varias pantalla a la vez, visionado de televisión en diferido y a través de otras plataformas, etcétera) y sugieren, de acuerdo con la gestión de su tiempo de ocio, la aparición del nuevo término *mytime*: usan a la vez varias pantallas, utilizan la web para el visionado de sus series, etc.

LISTADO DE ENTREVISTAS

Bahamonde, A. (7 de mayo de 2014). Cuestionario al asesor histórico de *La Señora* (S. Rodríguez, redactora).

García Mochales, M. J. (28 de febrero de 2014). Entrevista personal. Guionista de la segunda y tercera temporadas de *La Señora* (S. Rodríguez, entrevistadora).

Jusid, F. (3 de febrero de 2014). Entrevista personal al compositor de la banda sonora de *La Señora* (S. Rodríguez, entrevistadora).

Marín, M. (31 de marzo de 2014). Entrevista personal a la directora de peluquería y maquillaje de *La Señora* (S. Rodríguez, entrevistadora).

Pacheco, M. (22 de mayo de 2014). Entrevista personal al director de Arte de *La Señora* (S. Rodríguez, entrevistadora).

- Reyes, P. (8 de abril de 2014). Entrevista personal al director de vestuario de *La Señora* (S. Rodríguez, entrevistadora).
- Yagüe, V. (12 de abril de 2014). Entrevista personal a la autora de la idea original y coordinadora de guión de *La Señora*. (S. Rodríguez, entrevistadora).

REFERENCIAS

- Bahamonde, A. (Coord.). (2000). *Historia de España 1876-1939* [History of Spain 1876-1939]. Madrid: Cátedra.
- Balló, J. & Pérez, X. (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* [The immortal seed. Universal plots in films]. Barcelona: Anagrama.
- Bellido, G. (2014). *Ficción y no ficción en las miniseries españolas contemporáneas*. [Fiction and non-fiction in Spanish contemporary mini-series] (Unpublished doctoral thesis). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Retrieved from <http://eprints.ucm.es/25335/1/T35338.pdf>
- Ben-Ami, S. (2012). *El cirujano de hierro. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)* [The iron surgeon. Primo Rivera's dictatorship (1923-1930)]. Barcelona: RBA.
- Blake Smith, D. (2003). The (un)making of a historical drama: A historian/screenwriter confronts Hollywood. *The Public Historian*, 25(3), 27-44. doi: 10.1525/tp.2003.25.3.27
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* [Television drama. Identity and social content]. Barcelona: Gedisa.
- Cannadine, D. (Ed.). (2004). *History and the media*. London: Palgrave Macmillan.
- Carner, M. C. (Ed.). (1995). *Past imperfect: History according to the movies*. London: Henry Holt.
- Cartmell, D., Hunter, I. Q. & Whelehan, I. (Eds.). (2001). *Retrovisions: Reinventing the past in film and fiction*. London: Pluto Press.
- Casanova, J. & Gil, C. (2009). *Historia de España en el siglo XX* [History of Spain during the 21st Century]. Madrid: Ariel.
- Casajosa, C. (2012). *La chica de ayer: memoria y desmemoria televisivas de la Transición Española* ["La chica de ayer": Television memory and forgetfulness about Spanish Transition]. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13(3), 260-275. doi: 10.1080/14636204.2013.788913
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder* [Communication and power]. Madrid: Alianza.
- Castillo, A. M., Simelio, N. & Ruiz, M. J. (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España [Reconstruction of the recent past through television narrative. Comparative study of the cases of Chile and Spain]. *Revista Comunicación*, 1(10), 666-681. Retrieved from <http://bit.ly/2f205AW>
- Chicharro, M. M. (2009a). Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia [Information, fiction, TV reality and soap opera: Some television readings on Spanish society and its history]. *Comunicación y sociedad*, (11), 73-98. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3038987>
- Chicharro, M. M. (2009b). Recreando la sociedad del pasado: modernización y conflicto social en *La Señora* [Remaking the past society: Modernization and social conflict in *La Señora*]. *Análisi*, (39), 51-70. Retrieved from <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/184489/237757>
- Chicharro, M. M. (2011). Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género [History of soap opera in Spain: Learning, testing and appropriation of a genre]. *Comunicación y sociedad*, 24(1), 189-216. Retrieved from http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=385
- Chicharro, M. M. & Gómez-García, S. (2014). Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F [Memory of a television coup: Historical fiction about the 23-F]. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 21(65), 219-245. Retrieved from <http://www.redalyc.org/pdf/105/10530175009.pdf>

- Davis, N. Z. (2003). Movie or monograph? A Historia/filmmaker's perspective. *The Public Historian*, 25(3), 45-48. doi: 10.1525/tpb.2003.25.3.45
- Edgerton, G. R. (2003). Television as historian. A different kind all together. In G. R. Edgerton & P. C. Rollins (Eds.), *Television histories. Shaping collective memories in the media age* (pp. 1-29). Lexington: University of Kentucky Press.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine* [Contemporary history and cinema]. Barcelona: Ariel.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la Historia* [Cinema, a vision of History]. Madrid: Akal.
- Field, S. (2002). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones* [The screenwriter's workbook. Fundamentals of screenwriting]. Madrid: Plot.
- Gabinete de Estudios de Comunicación Audiovisual (GECA). (2006). *Anuario de la televisión, 2005* [Television Yearbook, 2005]. Madrid: GECA Consultores.
- Galán, E. (2006). La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central* [Portrayal of immigrants in television fiction in Spain. Proposal for a content analysis. *El Comisario and Hospital Central*]. *Revista Latina de Comunicación Social*, (61). Retrieved from <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.pdf>
- Galán, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción* [Social image of women in drama series]. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Gómez, I. (2012). Contenidos transmedia en la producción audiovisual [Transmedia content in audiovisual production]. In A. Gómez (Ed.), *Nuevos modelos de negocio: transformaciones en la cadena de valor audiovisual-TIC* [New business models: Changes in the audiovisual value chain-ICT] (pp. 217-230). Sevilla: Fundación AVA.
- Gómez Martínez, P. & García García, F. (2010). *El guión en las series televisivas: formatos de ficción y presentación de proyectos* [The script in television series: Fiction formats and presentation of projects]. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria.
- González-Alarcón, S. & Anyó, L. (2009). Experiencia fan en la cultura digital: el caso de *Perdidos* [Fan experience in digital culture: The case of *Lost*]. *Tripodos*, (1) (extra), 407-414. Retrieved from http://cicr.blanquerna.url.edu/conclusions/data/Ambit_01.pdf
- Hughes-Warrington, M. (2007). *History goes to the movies: Studying history on films*. London: Routledge.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* [Convergence culture: Where old media and new media collide]. Barcelona: Paidós.
- Jiménez Iglesias, E. & Solís Terrazas, M. E. (2008). Los telespectadores de ficción y su participación en Internet. Análisis de un blog promocional: *House vs. Grey en Cuatro* [Viewers of fiction and participation on the Internet. Analysis of a promotional blog: *House vs. Grey* in channel *Cuatro*]. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 3(24), 125-156. Retrieved from <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/3612/3244>
- Lacey, S. (2006). Some thoughts on television history and historiography: A British perspective. *Critical Studies in Television*, 1(1), 4-12. Retrieved from http://cdn.cstonline.tv/assets/file/user_92/s2.pdf
- Medina, P. & Rodrigo, M. (2009). Análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual. Estudio de caso: *Los Serrano* y *Porca Misèria* [Analysis of the narrative structure of amorous discourse in audiovisual Fiction. Case study: *Los Serrano* and *Porca Misèria*]. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 14(27), 83-101. Retrieved from <http://bit.ly/2f6OoqO>
- Montero, J. & Paz, M. A. (2013). Historia audiovisual para una sociedad audiovisual [Audiovisual history for an audiovisual society]. *Historia Crítica*, (49), 159-183. doi: 10.7440/HISTCRIT49.2013.08
- Monteverde, J. E., Selva, M. & Solà, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia* [Cinematographic portrayal of History]. Madrid: Akal.
- Mujica, C. (2007). La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma [Chilean period soap opera: Between metaphor and trauma]. *Cuadernos de Información*, 2(21), 20-33. doi: 10.7764/cdi.21.102

- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España* [History of television in Spain]. Barcelona: Gedisa.
- Porto, M. P. (2005). Political controversies in Brazilian TV fiction. Viewers' interpretation of the telenovela *Terra Nostra*. *Television and New Media*, 6(4), 342-359. doi: 10.1177/1527476405279862
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* [Visions of the past: The challenge of film to our idea of the past]. Barcelona: Ariel.
- Rosenstone, R. A. (2014). *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia* [History on Film. Film on History]. Madrid: Rialp.
- Rosique Cedillo, G. (2010). El papel del telespectador en los medios audiovisuales. De *homo-spectador* a *homo-civis* [The role of the viewer in the media. From *homo-spectator* to *homo-civis*]. *Icono 14*, (15), 147-163. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3301335>
- Rubio-Hernández, M. M. (2011). Slash fiction; an active fandom in the current television series context. In M. A. Pérez-Gómez (Ed.), *Previously on: Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión* [Previously on: Interdisciplinary studies of television fiction in the third golden age of television] (pp. 533-545). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Retrieved from <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/32.pdf>
- Rueda J. C. & Guerra, A. (2009). Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó* [Television and homesickness. *The Wonder Years* and *Cuéntame cómo pasó*]. *Revista Latina de Comunicación Social*, (64), 396-409. doi: 10.4185/RLCS-64-2009-831-396-409
- Sorlin, P. (1980). *The film in history: Restaging the past*. Oxford: Blackwell.
- Tobías, R. B. (1999). *El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual* [The script and plot: Fundamentals of audiovisual playwriting]. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Tubella, I., Tabernero, C. & Dwyer, V. (2008). *La guerra de las pantallas. Internet y televisión* [Screen war. Internet and television]. Barcelona: Ariel.
- Turk, T. (2011). Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction. In K. Kukkonen & S. Klimek (Eds.), *Metalepsis in popular culture* (pp. 83-103). Berlin: Walter de Gruyter. Retrieved from http://digitalcommons.morris.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=eng_facpubs
- Zurián, F. A. (2013). ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los gender studies y la estética audiovisual [Gender of images. A methodological proposal from the gender studies and audiovisual aesthetics]. In M. Pacheco, M. Vicent & T. González (Eds.), *Investigar la comunicación hoy. Revisión de las políticas científicas y aportaciones metodológicas. Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación* [Investigate communication today. Review of scientific policies and methodological contributions. International Symposium on Communication Science Policy] (pp. 475-486). Segovia: Ed. Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación.

SOBRE LA AUTORA

Susana Rodríguez Marcos, licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (2001) y en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (2012). Obtuvo el grado de doctor en Periodismo en 2015 con la calificación de Sobresaliente *cum laude*. Ha simultaneado su labor investigadora —centrada en la construcción de significado a través de los relatos audiovisuales— con el trabajo como técnico de sonido en una emisora de radio nacional durante los últimos doce años.