

# Recreando la sociedad del pasado: modernización y conflicto social en *La Señora*<sup>1</sup>

Ma del Mar Chicharro Merayo

Centro de Estudios Superiores Felipe II, UCM  
Edificio Lucas Jordán. 28300 Aranjuez  
mchicharro@cesfelipeseundo.com

Data de recepció: 30/7/2008

Data d'acceptació: 8/6/2009

## Resumen

El presente trabajo ahonda en la función socializadora del medio televisivo. Parte del supuesto de que el relato televisivo tiene la capacidad de proveer a sus públicos de estructuras de interpretación sobre la realidad circundante. Concretamente, algunos de sus productos, si bien situados en el plano de la ficción, presentan lecturas explicativas sobre la sociedad española del presente y del pasado. A partir de ahí, nuestra investigación se concreta en el estudio de la telenovela *La Señora*. Insertada en el macrogénero del melodrama, presenta un discurso adaptado a las características culturales de su público objetivo. Su relación con otros textos, así como su utilización de estrategias emocionales y realistas, viene facilitando su acercamiento a la audiencia. El análisis de este texto nos permitirá identificar las claves semánticas conforme a las que se dibuja el devenir de la sociedad española, presentada en clave sentimental, pero también ideológica.

**Palabras clave:** telenovela, socialización, públicos televisivos, representación sociohistórica.

**Abstract.** *Recreating the Society of the Past: The Modernization Process and Social Conflict in La Señora (The Lady)*

This paper aims to conduct a profound study into the socialization function performed by television. We start from the assumption that television narration has the capacity to provide its audiences with useful frameworks for interpreting the surrounding reality. More specifically, some of its products, although they belong in the realm of fiction, build explanatory interpretations of Spanish society in the present and past. From there our research focuses on the study of the soap opera *La Señora* (The Lady). This soap opera, under the macro-genre of melodrama, presents a discourse that adapts to the cultural features of its target audience. Its relationship with other texts, as well as its use of emotional and realistic strategies, facilitate its proximity to the audience. The analysis of this text will enable us

1. El presente trabajo se enmarca en los siguientes proyectos de investigación:
  - a) Proyecto de investigación financiado por la convocatoria «Creación y consolidación de grupos de investigación» BSCH-Universidad Complutense de Madrid, Gr 58/08, «Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento» (ref. 940439).
  - b) HAR2008-06076/ARTE, sobre cultura, consumo y contenidos audiovisuales (cine, radio y televisión) en el caso español, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

to identify the semantic keys used by this soap opera to reflect the evolution of Spanish society. This process of change has been presented not only in a sentimental but also in an ideological way.

**Key words:** soap opera, socialization, television audience, sociohistorical representation.

### Sumario

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 1. Introducción                               | 5. La interacción familiar recreada |
| 2. Los años veinte desde el serial de ficción | Conclusiones                        |
| 3. Modernidad <i>versus</i> tradicionalismo   | Bibliografía                        |
| 4. Hogar y diferencias sociales               |                                     |

## 1. Introducción

La elaboración de discursos emotivos es una de las estrategias utilizadas, entre otros, por los formatos televisivos de corte melodramático para establecer relaciones intensas y significativas con sus públicos. Tanto es así, que las tramas o los personajes teñidos de sentimentalismo facilitan mecanismos psicológicos como la proyección y la identificación, lo cual fomenta la participación del espectador en el relato, ya sea en términos afectivos, cognitivos o comportamentales<sup>2</sup>. En este sentido, la «proximidad cultural» entre texto y público, definida por elementos culturales coincidentes, tales como la lengua, la historia, el territorio o la religión compartida, viene a ser uno de los indicadores del éxito del producto<sup>3</sup>. El melodrama televisivo, rico en alusiones emotivas, presenta entonces contenidos y estructuras que enlazan con algunas de las emociones humanas más básicas, entroncando con ejercicios narrativos pretelevisivos, presentes en culturas dispares<sup>4</sup>. Sobre la base de esta estructura relativamente compartida y popularizada en forma de géneros como el *soap opera* y la telenovela, el capital social y cultural de los espectadores explicará la construcción de lazos de cercanía, más o menos intensos, con el relato en cuestión<sup>5</sup>.

2. RUBIN, A. M.; Perse, E. M. (1987). «Audience Activity and Soap Opera Involvement: A Uses and Effects Investigation». *Human Communication Research*, vol. 14, p. 246-268.
3. STRAUBHAAR, J. D. (1991). «Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity». *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 8, p. 39-59.
3. STRAUBHAAR, J. D. (1998). «Cultural Capital, Language and Cultural Proximity in the Globalization of Television», presented at the *48th International Communication Association*, Jerusalem.
4. OBREGON, R. (1995). «Telenovelas: An Exploration of Genre Proximity in International Television». Unpublished paper, cit. por LA PASQUINA, A. C.; STRAUBHAAR J. D. (2005). «Multiple Proximities Between Television, Genres, and Audiences». *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, vol. 6, núm. 3, p. 271-288.
5. LA PASQUINA, A. C.; STRAUBHAAR, J. D. (2005). «Multiple Proximities Between Television, Genres, and Audiences». *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, vol. 6, núm. 3, p. 271-288.

La telenovela, como subgénero particular dentro del melodrama, y como fórmula eminentemente latinoamericana, se define por una idiosincrasia propia, distinta de la propia de la *soap opera* de origen anglosajón. Tanto el carácter limitado de sus episodios, la franja televisiva en la que se emite —ya sea el *prime time* o la primera parte de la tarde— o el particular sistema de estrellas que se va construyendo en torno al género, en el que los actores principales pueden desempeñar papeles distintos en diferentes seriales manteniendo credibilidad frente al espectador, son algunos de sus elementos distintivos<sup>6</sup>. La centralidad de la temática del amor romántico, así como los conflictos y las dificultades para alcanzar la felicidad amorosa, y por ende personal, son algunos de los pilares temáticos y dramáticos de la telenovela clásica<sup>7</sup>. Del mismo modo, el dibujo de los principales personajes femeninos en términos de confrontación maniquea entre el bien y el mal<sup>8</sup>, o la estructuración de la trama principal en torno a un triángulo amoroso en el que dos mujeres se enfrentan por el afecto de un mismo hombre<sup>9</sup>, son otras de sus características narrativas distintivas. En cualquier caso, lo cierto es que las fronteras del género son difíciles de delimitar, en tanto que fórmula viva que ha evolucionado hacia la creación de productos en los que los personajes son menos previsibles, están menos estereotipados y en los que, además de las temáticas estrictamente personales, se referencian preocupaciones sociales, y se tiñe el relato de elementos culturales e identitarios propios del entorno social de producción («telenovelas de ruptura»)<sup>10</sup>.

El discurso de la telenovela tiene la capacidad de proveer al espectador de marcos interpretativos, que se construyen no sólo a través del propio texto televisivo, sino también de la interacción de éste con el contexto. Los espectadores pueden utilizar el relato en términos afectivos y cognitivos, ya sea para otorgar significado a sus experiencias (de discriminación de clase, o de raza, por ejemplo)<sup>11</sup>, para reflexionar sobre sus relaciones personales, a través de personajes con los que traban relaciones significativas<sup>12</sup>, o incluso para

6. MATELSKI, M. (1999). *Soap Operas Worldwide: Cultural and Serial Realities*. NC: Mcfarland.
7. GÓMEZ, R. (1996). «Temas articuladores del género telenovela». En: SOTO, M. (ed.). *Telenovela/telenovelas*. Buenos Aires: Atuel, p. 37-50.
8. ROURA, A. (1993). *Telenovelas, pasiones de mujer: El sexo del culebrón*. Barcelona: Gedisa.
9. KLAGSBRUNN, M. (1993). «The Brazilian telenovela: A genre in development». En: FADUL, A. M. (ed.). *Serial fiction in TV: The Latin American telenovelas*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, p. 15-24.
10. ACOSTA-ALRUZU, C. (2003). «I am Not a Feminist... I Only Defend Women as Human Beings: The Production, Representation, Consumption of Feminism in a Telenovela». *Critical Studies in Media Communication*, vol. 20, núm. 3, p. 269-249.
11. TUFTE, T. (1994). *Living with the Rubbish Queen: A media ethnography about telenovelas in everyday life of Brazilian women*. Unpublished doctoral dissertation. Copenhagen: University of Copenhagen.
12. TUFTE, T. (2000). *Living with the Rubbish Queen: Telenovelas, culture and modernity in Brazil*. Luton: University of Luton Press.
13. LEAL, O. F. (1986). *A leitura social da novela das oito*. [The social reading of the eight o'clock telenovela]. Petrópolis: Editora Vozes.
14. LEAL, O. F. (1988). «Class interpretations of a soap opera narrative: The case of the Brazilian novela "Summer Sun"». *Theory, Culture and Society*, vol. 5, p. 81-88.

obtener información y orientación en la interpretación de los asuntos públicos<sup>13</sup>. Del mismo modo, puede contribuir a conectar pasado y presente, construyendo y redefiniendo conceptos como «identidad» o «comunidad», o conectando emocionalmente al público en torno a la representación de sus orígenes comunes, o de los logros adquiridos históricamente<sup>14</sup>. En este sentido, la representación de elementos culturales como el folklore, las costumbres y tradiciones, la gastronomía, los códigos de vestimenta, la música, etc., a través de la ficción televisiva es una vía más para construir y reforzar el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad. Valgan como ejemplos significativos algunas conocidas teleseries de ficción histórica, como la británica *Upstairs, Downstairs* (*Arriba, abajo*), que narra las vicisitudes de una familia británica de clase alta en el primer tercio del siglo XX, o la alemana *Heimat* (*Patria*), que realiza una incursión en la reciente historia alemana (1919-2000) a través del seguimiento de una familia y de la comunidad en la que vive<sup>15</sup>.

Tanto es así, que en el caso español, los orígenes de la producción doméstica de telenovelas se emplazan en el marco autonómico. Seriales como *Poble Nou* (1994, TV3), *Nissaga de Poder* (1996-98, TV3), *Compostela, Sol e Lúa* (1993, TVG), *A flor de pell* (1996, Canal 9, 2002, Punt 2) o *Goenkale* (1994, ETB1) son sólo algunas de las materializaciones autonómicas con nombre de ficción. En cualquier caso, se trata de productos que pretenden reflejar las particularidades de sus comunidades de referencia, utilizando, como elemento identitario por excelencia, la lengua propia, mostrada en la mayoría de las ocasiones de manera banalizada y poco representativa<sup>16</sup>. A la centralidad del componente lingüístico, se une la exaltación de valores como la convivencia, el

13. PORTO, M. P. (2005). «Political Controversies in Brazilian TV Fiction. Viewers' Interpretation of the Telenovela Terra Nostra». *Television and New Media*, vol. 6, núm. 4, p. 342-395.
14. RODRÍGUEZ CADENA, M. A. (2004). «Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television». *Film and History*, vol. 34, núm. 1, p. 49-55.
15. CASTELLÓ, E. «The Nation as Political Stage: A Theoretical Approach to Television Fiction and National Identity». *International Communication Gazette*, vol. 71, núm. 4, p. 303-322.
16. En este sentido, Enric Castelló señala cómo la situación lingüística retratada en la ficción catalana y vasca obvia la multiculturalidad y la convivencia entre lenguas, presentando una sociedad monolingüe, que utiliza un código estandarizado. Del mismo modo, esta tendencia a sobredimensionar la presencia de las lenguas regionales, como mecanismo a través del que exaltar la identidad nacional, también ha sido destacada en trabajos como el realizado por O'Donnell, quien realiza un estudio comparativo entre productos de ficción vasca, escocesa e irlandesa. Concretamente, en el caso escocés, señala producciones propias como *Machair* (1933-1999, Gaelic/Scottish TV), donde se utiliza la lengua como único elemento con el que marcar la identidad escocesa de sus personajes. CASTELLÓ, E. (2004). «Mecanismos de construcción de la identidad cultural en las series de ficción: el caso de la televisión autonómica en España». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 20, p. 45-77. O'DONNELL, H. (2002). «Peripheral Fissions? Language and Identity in Three Minority-Language Soaps». *Entertext. An Interactive Interdisciplinary E-Journal for Cultural and Historical Studies and Creative Work*, vol. 2, núm. 1, p. 173-97.

diálogo, el acuerdo y la negociación, o la importancia del bienestar identificados en el común de estas producciones, como parte de un bagaje axiológico compartido<sup>17</sup>.

La ficción de producción propia mantiene esa llamada al sentimiento de pertenencia a una comunidad, si bien con un sentido bien distinto, en otros de sus formatos, emitidos, en este caso, en cadenas generalistas de rango nacional. En esta dirección, mención especial merece *La Señora* (2008-2009, TVE), producto melodramático cuyos pilares interpretativos enlazan con la representación de la realidad articulada por otra telenovela de corte histórico: *Amar en tiempos revueltos* (2005, TVE)<sup>18</sup>. La primera sitúa al espectador en la década de los años veinte, focalizando la acción en los avatares de una joven de procedencia burguesa. La segunda comienza su narración en los tiempos previos a la guerra civil, y ya, en su cuarta temporada, se adentra en los cincuenta. Esta última, articulando tramas ramificadas, muchas de las cuales se prolongan sólo una temporada, viene dando cabida a múltiples y cambiantes personajes, si bien algunos permanecen, así como ciertos escenarios neurálgicos y ya emblemáticos (la plaza de los Frutos, por ejemplo).

Entendemos así que ambos productos comparten código y convenciones del género de la telenovela. Desde ahí, ambas construyen un relato adaptado a las características socioculturales de buena parte del público español. En tanto que productos «indigenizados», próximos o propios, muestran narrativas, temáticas y semánticas<sup>19</sup>. De ahí su relación de intertextualidad horizontal, basada en las concomitancias en términos de género y contenido, y que nos lleva a afirmar la necesidad de analizar ambos textos de manera relacionada<sup>20</sup>. De hecho, cada una de las teleseries realiza una representación igualmente simplificada de las dinámicas sociales de otro tiempo, acotada a unos límites cronológicos claramente delimitados. Sin embargo, sus relaciones interdiscursivas no se agotan aquí. La importancia explicativa que los dos textos adjudican al sistema de estratificación social, o la visibilización que ambos realizan del escenario político o de las diferencias ideológicas, la recreación de los espacios intrahogar, representados en términos dialécticos, o el papel proactivo concedido

17. O'DONNELL, H. (1999). *Good Times, Bad Times: Soap Operas and Society in Western Europe*. Londres y Nueva York: Leicester University Press, p 159-178.

18. Para una reflexión en profundidad, entre otros, sobre la conexión de este formato con la telenovela latinoamericana y con la *soap opera* anglosajona, véase SMITH, P. J. (2008). «Transnational Telenovela. The Case of *Amar en Tiempos Revueltos*». *Critical Studies in Television*, vol. 3, núm. 2, p. 4-18. Para un análisis sobre la relación entre las temáticas propuestas en el texto televisivo y las preocupaciones del momento de enunciación, véase GALÁN, E. (2007). «Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española». *Razón y Palabra*, 56, [www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/.actual/egalan.html](http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/.actual/egalan.html). Para un análisis cualitativo de las claves de interpretación utilizadas en la primera temporada de *Amar en tiempos revueltos*, véase CHICHARRO, M. y RUEDA J. C. (2008), «Televisión y ficción histórica. *Amar en tiempos revueltos*». *Comunicación y Sociedad*, 2008, núm. 2, p. 57-84.

19. BUONANNO, M. (2006). *L'età della televisione*. Roma: Editori Laterza, p. 108.

20. FISKE, J. (1987). *Television culture*. Londres: Routledge.

a los personajes femeninos, mediante la utilización de estereotipos de presente, son sólo algunos de los indicadores de la uniformidad interpretativa de ambos relatos, que incluso llegan a establecer citas intertextuales<sup>21</sup>. Ambos, aparentemente monográficos y fragmentarios, van dando forma, sin embargo, a un continuo interpretativo que ofrece una explicación bien anudada de la evolución de la sociedad española.

*La Señora* presenta un dibujo de la estructura social española en términos de mutación y modernización, procesos planteados como resultado de una suerte de evolución natural, de tendencia histórica inevitable, sólo truncada por la intervención interesada de los grupos más reaccionarios. La alusión al enfrentamiento entre capital y trabajo, o a la oposición entre ideologías, o incluso entre géneros, para explicar tanto la evolución española como los propios arcos de transformación de los personajes, son sólo algunas de las claves del relato. Mención especial merece el protagonismo de los personajes femeninos, que evocan, como viene siendo tradicional en este tipo de formatos, la necesidad de este colectivo de superar roles marginados y subordinados<sup>22</sup>. Desde una perspectiva narrativa, son los responsables de buena parte de la carga melodramática. Desde una perspectiva semántica, apuestan por una redefinición del rol y de las características asociadas a la formulación de la feminidad más tradicional y habitualmente presente en los folletines más ortodoxos.

Sostenemos igualmente que el relato en torno al pasado no sólo permite articular claves realistas, sino que también fomenta la identificación de determinados estratos del público, que pueden así reconocer y evocar situaciones familiares. Al mismo tiempo, hace las veces de discurso legitimador de la sociedad de presente, en tanto que pone de manifiesto el universo de dificultades por las que ha atravesado el proceso de modernización española, dibujando su evolución social en clave de gran gesta social. La aproximación ficcional a un escenario de otro tiempo se presenta como un ejercicio de comprensión del pasado de un pueblo, ensalzando sentimientos identitarios. Al mismo tiempo, la inevitable comparación entre el tiempo de la narración y el de la recepción sirve para ensalzar la sociedad del presente, asociada a la materialización de valores como la igualdad, el progreso o la riqueza económica, de los que parecen adolecer sociedades de otro tiempo.

21. En este sentido, cabe citar, a título de ejemplo, referencias como las protagonizadas por el personaje de Regina Caballero (Marta Calvo, 3ª temporada). Esposa de un alto funcionario franquista, mujer rígida, extremadamente religiosa y profundamente franquista, este personaje ejemplifica la feminidad en su dimensión más ortodoxa y conservadora. Conecta así con otras representaciones de género ciertamente coincidentes en el texto de *La Señora*. Tal es el caso del personaje de Isabelita (Carolina Lapausa), joven tradicional, casada con un militar de actitudes autoritarias. De este modo, Regina, en alguna de sus intervenciones, alude a la década de los años veinte en términos de etapa de libertinaje y costumbres licenciosas, ejemplificando así la supuesta lectura de los grupos más inmovilistas en relación con ese período.
22. CERVANTES, A. C. (2005). «La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas». *Investigación y Desarrollo*, vol. 13, núm. 2. p. 280-295.

Sobre estos ejes, el presente trabajo se plantea identificar cuáles son las claves discursivas sobre las que esta telenovela articula su dibujo evocador de la sociedad española de los años veinte. Para ello realizaremos una lectura interpretativa del texto televisivo, analizando cualitativamente categorías tales como personajes, tramas, temas y escenarios. A partir de ahí, podremos identificar algunos de los significados atribuidos a cuestiones como el género, la clase social o la ideología, y en torno a las que se articula la representación de la sociedad española de otro tiempo que propone este ejercicio de ficción.

## 2. Los años veinte desde el serial de ficción

Producida por Diagonal TV, del grupo Endemol (*Ventdelplà, Amar en tiempos revueltos*), y dirigida por Luis María Güell y Jordi Frade, y con la colaboración de Virginia Yagüe y Rodolfo Sirera, en calidad de directora argumental y coordinador de guiones, respectivamente, *La Señora* fue emitida por primera vez en TVE 1 el jueves 6 de marzo de 2008 y cerró su primera temporada el jueves 29 de mayo. Programada en horario de máxima audiencia (a partir de las 22 horas), asumió el reto de relevar, no sólo en términos de horario, sino también de audiencias, al ya emblemático *Cuéntame cómo pasó* (TVE 1, 2001).

Si bien mantiene la mirada retrospectiva y evocadora de *Cuéntame, La Señora* se inserta en las marcas semánticas y formales de la telenovela, escenifica sus tramas en la España de los años veinte, y opta entonces por un escenario histórico en el que emplazar una red de tramas románticas. Su carácter de relato flexible, en el que ni sus personajes ni sus relaciones están perfectamente definidas sino que se van construyendo, le da el sentido de serial, si bien, en principio, no adopta un formato episódico de larga duración (sus emisiones no seguirán una cadencia diaria, como es habitual en los productos de este tipo de género, sino semanal)<sup>23</sup>. Efectivamente, el despliegue de medios que ha rodeado su ejecución (el cuidado y la exquisitez del vestuario, el estilismo, los escenarios, la decoración y en general de su puesta en escena, el rodaje y la fotografía en exteriores, con localizaciones varias y distantes, la amplitud del equipo de realización y producción, o el grado de elaboración y documentación de sus guiones, etc.) ponen de manifiesto la apuesta de TVE «por las grandes series y los grandes guiones. Por directores y actores que cuiden la interpretación en una producción de lujo como ésta»<sup>24</sup>.

Aprovechando la buena acogida de otro producto del grupo Endemol, *Amar en tiempos revueltos*, la campaña de promoción de *La Señora* se concentró en los tiempos de emisión, pero también en los habituales de este último for-

23. Cfr. VILCHES, L. (1999). *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós; CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

24. Declaraciones del director de programación y contenidos de TVE, Carlos Fernández, en la presentación de la teleserie, «*La Señora* llega hoy a TVE», [www.vertele.com](http://www.vertele.com), miércoles 5 de marzo de 2008, y «*La Señora* es una de las apuestas de TVE por las series de calidad», [www.formulatv.com](http://www.formulatv.com), miércoles 5 de marzo de 2008.

mato<sup>25</sup>. Y es que los lugares comunes entre ambas teleseries, las convenciones del género o la perspectiva histórica compartida han sido utilizadas para intentar activar en su público objetivo una sensación de confianza o cercanía con el relato. Aún así *La Señora* se ha presentado como un producto cuyos destinatarios no se agotan en los tradicionales estratos femeninos asociados al culebrón. De hecho, su emisión en la franja estelar, momento en el que el grueso de la familia se reúne frente al televisor, sitúa el producto ante un amplio público objetivo. Las propias cifras de audiencia, su seguimiento significativo por el segmento sociodemográfico varonil<sup>26</sup>, así como la producción de una segunda temporada<sup>27</sup> son sólo algunos de los indicadores de la buena acogida del producto.

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

Desde la perspectiva semántica, este arco de transformación se presenta como la representación de una estrategia de movilidad social ascendente. Desde una óptica narrativa, su pertenencia al clero refuerza los obstáculos a la relación sentimental, incrementa la dosis de dificultad y le confiere la categoría melodramática de «amor imposible». Finalmente, el necesario triángulo amoroso se cierra con la figura de Gonzalo, marqués consorte de Castro (Roberto Enríquez), socio capitalista en los negocios de la familia, quien ejemplifica la necesaria adaptación del estamento nobiliario a una tesitura en la que la burguesía es la clase dominante. De hecho, este personaje testimonia desde la alianza económica entre *dinero viejo* y *dinero nuevo*, hasta la eliminación de algunas de las prácticas de cierre social típicamente nobiliarias, tal es el caso de los matrimonios endogámicos o de la transmisión intergeneracional de los derechos nobiliarios.

25. Sobre la estrategia de programación y publicitación de TVE en relación con *Amar en tiempos revueltos* y *La Señora*, véase CHICHARRO, M. (2009). «Información, ficción, telerrealidad y telenovela. Algunas lecturas sobre la sociedad española y su historia». *Comunicación y Sociedad*, núm. 11, p. 73-98. Universidad de Guadalajara.

26. Así, por ejemplo, los dos últimos capítulos de la teleserie alcanzaron su máximo seguimiento dentro del grupo de varones. De hecho, el jueves 22 de mayo, el 16,8% de los espectadores eran hombres, y seguían el penúltimo capítulo de *La Señora*. «*La Señora* bate su record de cuota de pantalla con un 20,9% y es lo más visto del jueves», [www.rtve.es](http://www.rtve.es), viernes 23 de mayo de 2008; «*La Señora* se despidió a lo grande», [www.europapress.es](http://www.europapress.es), viernes 30 de mayo de 2008.

27. Una vez más, la segunda de las temporadas requiere de la movilización del equipo a tierras asturianas. «*La Señora* vuelve a rodar en Asturias», [www.rtve.es](http://www.rtve.es), lunes 5 de mayo de 2008.

### 3. Modernidad *versus* tradicionalismo

En torno a los tres personajes principales se van entretejiendo una red de subtramas que sostienen relaciones personales, así como escenarios con un claro sentido representativo y realista, pero a la vez simbólico. De este modo, recurriendo al enfrentamiento de elementos opuestos, tan propio, aunque no exclusivo, de la telenovela, el relato contrapone personajes y situaciones arcaicas frente a figuras modernizadoras y vanguardistas, tanto en el plano social y económico, como en el estrictamente ideológico. Dibujando así el devenir histórico en términos de «lucha de opuestos», el discurso articula su tesis última: la sociedad de los años veinte como formación en vías de modernización, proceso fomentado por grupos e instituciones progresistas, al mismo tiempo que lastrado por las organizaciones más reaccionarias. De hecho, este eje semántico (vanguardismo y tradicionalismo) es el que permite clasificar personajes o escenarios y, al mismo tiempo, propicia tensiones y conflictos narrativos.

De hecho, la ficción opta por personalizar tanto los elementos de continuidad como aquellos que encarnan valores de progresía. Es más, el relato hace un especial hincapié en cómo estas contradicciones se reflejan sobre un sistema de estratificación capitalista en proceso de consolidación, representando reductos preindustriales que, insertados en un discurso modernizador, parecen, si cabe, más reaccionarios. Así por ejemplo, Irene, Marquesa de Castro (Ana Turpín) ejemplifica los vestigios de una sociedad estamental, en la que el estrato nobiliario mantiene una fuerte presencia en términos de poder económico y prestigio social. Su hermana Catalina (Laura Domínguez), por la que circula sangre negra, nos remite a los procesos de mestizaje, así como a las prácticas de cierre social ejercidas por los grupos blancos, o al peso del criterio racial en las dinámicas de clasificación social. La institución eclesiástica adopta forma humana a través de la figura del párroco Don Enrique (Pedro Miguel Martínez). Representada como reducto arcaico, sus conexiones con el poder económico, nobiliario y caciquil le confieren objetivos eminentemente materiales. La institución del ejército está convenientemente representada por el personaje de Hugo de Viana (Raúl Peña), quien se inserta en las filas castrenses y participa en la Guerra de África. Las referencias al ejército como organización pacificadora y controladora del caos social anticipan algunos de los eventos históricos pendientes de ser referenciados en el relato.

En el otro lado de la frontera, a modo de exponentes de la modernización, se nos introducen personajes que, apresados por las dificultades de su condición subordinada, adquieren mayor carga resolutiva y dinamizadora. Y es que, en buena medida, la dinámica de cambio social que se pretende documentar descansa en escenarios y figuras que luchan por transformar un estado de cosas. Salvador Ruiz (Raúl Prieto) muestra al espectador las duras condiciones laborales del trabajo propias de la minería. De este modo, alude a los intereses obreros, da buena cuenta de las oposiciones entre capital y trabajo, así como de la debilidad de los peor situados frente a los poderes fácticos. La escuela para mujeres, regentada por Encarna (Lucía Jiménez) viene a certificar los intentos femeni-

nos por aminorar las diferencias de género. El prostíbulo regentado por Alicia (Carmen Conesa) muestra una de las dimensiones del trabajo femenino, así como las estrategias de acumulación de renta o de propiedad de este colectivo. Es presentado como un escenario en el que la mujer tiene libertad para interaccionar al margen de las convenciones, así como para influir en los estratos varoniles. Finalmente, los sirvientes de la familia Márquez encarnan la interiorización de las diferencias sociales, la asunción, por parte de los estratos subordinados, de un *statu quo* basado en rígidas diferencias sociales. En este caso, la docilidad y la dominación se tiñen de afectividad, con lo cual se establecen conexiones de empatía y complicidad entre débiles y poderosos, ello representa entonces las posibilidades de una *entente cordiale* entre grupos disímiles.

En la práctica, el relato está haciendo referencia a la cristalización de un sistema de estratificación social que responde a lo que se suele denominar «sociedad abierta», que da cabida a procesos de movilidad intergeneracional e intrageneracional, horizontal y vertical. Desde una perspectiva formal, se trataría de un sistema dinámico, amparado por una legalidad que reconoce el derecho inalienable a la igualdad jurídica. En la práctica, va asociado a todo un conjunto de transformaciones en el sistema de ocupaciones, cambios en la distribución de la renta, en la concentración de la población activa por sectores económicos, en el papel de la ocupación a la hora de establecer desigualdades, en la relación entre nivel educativo y clase social, o entre clase de referencia y participación política o incluso pautas de consumo<sup>28</sup>.

En esta formulación de la estratificación social, basada formalmente en clases sociales, la posición de cada individuo dependerá de la conjugación de diferentes factores. La renta comienza a convertirse en la variable central a la hora de definir la ubicación de un individuo. Pero, además de la renta, aunque en clara relación con ésta, se han de tener en cuenta toda una serie de criterios de estratificación. La propiedad, el prestigio social, la educación, o incluso el género, son algunos de los elementos que, de manera integrada, van a ir señalando la posición social. No obstante, el estudio empírico de las diferencias sociales es lo suficientemente complejo como para que, incluso las clasificaciones más elaboradas resulten, en ocasiones, discutibles. De ahí la dificultad para definir qué es una clase social y conforme a qué criterios identificarlas. Todavía hoy, no existe una definición estandarizada, hasta el punto de que los diferentes investigadores construirán sus propios índices e indicadores de clase<sup>29</sup>.

28. ARON, R. (1965). *Dieciocho lecciones sobre la sociedad industrial*. Barcelona: Seix Barral; BELL, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid: Alianza; EISENSTADT, S. N. (1992). «Estudios de modernización y teoría sociológica». En: CARNERO ARBAT, T. (ed.). *Modernización, desarrollo político y cambio social*. Madrid: Alianza, p. 71-100; SMELSER, N. J. (1971). «Mecanismos de cambio y ajuste al cambio». En: HOSELITZ, B. F.; MOORE, W. E. (eds.). *Industrialización y sociedad*. Madrid: Euramérica, p. 45-75; SOLÉ, C. (1976). *Modernización: un análisis sociológico*. Barcelona: Península.
29. GOLDTHORPE, J. H.; MARSHALL, G. (1992). «The Promising future of class analysis». *Sociology*, 26; ERICKSON, R.; GOLDTHORPE, J. H. (1993). *The Constant Flux: A Study of Class Mobility in Industrial Societies*. Oxford: Clarendon Press; WRIGHT, E. O. (1978). *Class, Crisis and State*. Londres: Verso.

En esta dirección, el relato manifiesta cómo el despegue económico parece ejemplificarse en la existencia de una incipiente clase burguesa propietaria de industrias básicas, como es el caso de la minería. Estrato burgués como clase capitalista, forjada al abrigo del incipiente desarrollo económico y que basa su posición social en la acumulación de propiedad. Se presenta entonces como el máximo exponente de una sociedad en la que los individuos tienen la posibilidad, al menos formalmente, de alcanzar una posición propia más allá de la adscrita por nacimiento, lo que permite articular estrategias de movilidad social impensables en un espacio social cerrado, como es el organizado a través de estamentos.

La utilización de la industria minera como ejemplo de espacio laboral de la época no es accidental. Este tipo de explotación referencia no sólo los albores de la revolución industrial, sino también duras y acuciantes condiciones de trabajo, coyuntura adecuada para la emergencia de un movimiento obrero combativo y proactivo. Es por lo tanto el lugar simbólico ideal para presentar a dos grupos irrevocablemente enfrentados, que defienden intereses contrapuestos e irreconciliables. De un lado, los empresarios capitalistas, movidos por la lógica del máximo beneficio, motivados por la reducción de costes laborales, y presentados en su dimensión más ventajista. De otro, el proletariado, que lucha por aminorar las condiciones de explotación, a todas luces inaceptables desde la perspectiva del tiempo enunciativo.

La narración da cuenta de una clase obrera, trabajadores manuales por cuenta ajena, crecientemente amplia. Ocupaciones que no son privativas de los estratos masculinos, sino que definen también a extensos grupos femeninos, así como a sectores infantiles. En este sentido, el formato parece reflejar la realidad de los primeros momentos de la industrialización, en los que mujeres y hombres compartían la condición de trabajadores extradomésticos. Será necesario que los grupos proletarios mejoren sus condiciones laborales y vitales y se acerquen, en términos de *clase objetiva y subjetiva*, a los estratos medios, para que las mujeres queden recluidas al ámbito estrictamente doméstico. Es más, esta estrategia de distinción social vendrá a significar que la posición de la unidad familiar es lo suficientemente desahogada como para sustentarse en una única fuente de ingresos<sup>30</sup>.

#### 4. Hogar y diferencias sociales

##### a) *El espacio burgués*

La acción de *La Señora* se sitúa en una ciudad de provincia del norte de España. Efectivamente, el relato no concede nombre a este lugar, si bien el espectador obtiene claves para conceder un emplazamiento real a este espacio. Las carac-

30. IGLESIAS DE USSEL, J. (1992). «El influjo de la Revolución Francesa en la familia moderna». En: VVAA. *Escritos de teoría sociológica en homenaje a Luis Rodríguez Zúñiga*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, p. 525-538.

terísticas del escenario de fondo permiten situar el grueso de la trama en un punto geográfico norteño, húmedo, de vegetación frondosa y bañado por el mar. Los espacios abiertos y naturales tienen una presencia muy importante en el relato, tanto desde una perspectiva narrativa como desde una dimensión estética y figurativa. En torno a éstos se desarrollan algunos momentos especialmente significativos dentro de la trama: encuentros, reencuentros, conflictos, resoluciones o puntos de giro varios tienen lugar con el acantilado de fondo o en la frondosidad del bosque.

El peso de los escenarios naturales entronca muy claramente con la escenografía, la ambientación y con algunas de las claves estéticas e incluso filosóficas que subyacen en los relatos realistas de finales del siglo XIX. La consideración del hombre y la naturaleza como elementos dicotómicos, aunque dependientes y relacionados. El supuesto de que el individuo está inserto en el medio del que forma parte, si bien compitiendo con el resto de las piezas del ecosistema. En consecuencia, es en estos espacios naturales donde se va trabando el grueso de la trama romántica, simbolizando entonces su carácter natural y espontáneo, frente a la artificialidad de las construcciones y las barreras sociales. La relación entre los dos protagonistas se equipara con la dimensión humana más instintiva y original, la más esencial e irrenunciable, que es, a su vez, la que conecta al hombre con su entorno natural. Así, los escenarios bucólicos hacen las veces de referentes simbólicos, de principios axiológicos tales como el libre albedrío, la autonomía personal, el equilibrio emocional o el disfrute estético. De hecho, los protagonistas retornan a estos lugares cuando pretenden revivir estos valores.

El peso figurativo de los espacios abiertos toma un sentido más nítido en su oposición a los escenarios cerrados, básicamente hogareños. Siguiendo las convenciones del género, una suma de hogares va dando forma a los puntos neurálgicos conforme a los cuales se va hilando la red de la narración. En este caso, el relato nos conduce por tres espacios intrahogar, que tienen un sentido referencial diferente en tanto que encontrado.

Centralizando el relato, se sitúa el hogar de los Márquez. Esta casa, de porte señorial y lujoso, retrata un auténtico hogar familiar de la alta burguesía, digno de generar sensaciones proyectivas en los espectadores. Y es que es aquí donde se da forma al estilo de vida propio del estrato social dominante, presentado como el acicate de la modernización en la España de los años veinte. En el aspecto formal, la luminosidad de los planos o la frescura de los colores utilizados en la representación de este espacio transmiten la confortabilidad propia de un lugar acogedor y deseable. Y en evidente consonancia con esta representación estética, sus habitantes explicitan un tipo de interacción claramente afectiva, expresiva, cercana y, en consecuencia, familiar y hogareña.

En el hogar de los Márquez, el espectador tiene la oportunidad de asomarse a varias de sus estancias, al servicio de utilidades narrativas y simbólicas bien diferentes. Desde la habitación de Victoria, espacio emotivo y romántico, hasta el despacho, que da cabida a las actividades económicas de la familia, eminentemente masculinas en los primeros episodios, en proceso de feminización en

la medida en que nos acercamos a la clausura. Entre tanto, el invernadero evoca de nuevo la comunión entre el hombre y la naturaleza, a la vez que ejerce de indicador de lujo y opulencia o incluso de foro público, reservado a la sociabilidad y a la interacción con otros, pero inserto en el escenario intrahogar.

No obstante, el salón es la estancia a través de la que, de una manera especialmente nítida, el espacio doméstico es capaz de abarcar la dimensión pública. En torno a su apariencia lujosa, se dibujan algunos de los ritos sociales pretendidamente burgueses, que ejemplifican muy claramente prácticas de distinción y cierre social, añadiendo así cierto toque etnográfico al relato. De este modo, estas *glamourosas* celebraciones introducen un toque expresivo y estético en la puesta en escena de un relato que gusta de exhibir actos figurativos y deslumbrantes para el espectador. Por otro lado, el salón de los Márquez es el único espacio público en el que hombres y mujeres conviven y se relacionan. De hecho, el discurso señala las limitaciones de esta interacción y las reduce a la actividad del cortejo.

### b) *El otro espacio*

La visualización de la cocina permite dualizar la perspectiva desde la que el espectador puede acercarse al relato. De este modo, la casa de los Márquez hace las veces de microcosmos que contiene estratos sociales alejados. Frente a los propietarios del hogar, los empleados y subordinados tienen su reducto propio en el espacio entre pucheros, lugar en el que, rodeados de sus pares, explicitan los valores y las actitudes que les son propios. A través de la representación de este «otro espacio», la narración esboza la tesis de la existencia de una subcultura de clase trabajadora, portadora de normas y valores profundamente convencionales, legitimadora de un orden basado en rígidas diferencias sociales y reproductora de su propia subordinación<sup>31</sup>.

La cocina, en tanto que microsistema obrero, también está definida por relaciones de poder y subordinación. Al frente de la intendencia se sitúa la figura de Vicenta (Ana Wagener), quien asigna tareas, evalúa su ejecución y sanciona las transgresiones. Al mismo tiempo, este personaje sirve para explicar las relaciones de coexistencia pacífica entre grupos alejados socialmente. La vinculación emotiva que mantiene con Victoria permite dibujar la casa de los Márquez como una suerte de microsociedad armoniosa en la que cada estrato ocupa su lugar asignado socialmente sin atisbo alguno de rebeldía. Las relaciones perfectas entre patronos y empleados se recrean a través de esta particular

31. Esta visión de la clase trabajadora es congruente con trabajos como la ya clásica investigación de WILLIS, P. (1977). *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough: Saxon House, donde su autor postula la capacidad de la clase trabajadora para reproducir su situación social a través de un dispositivo familiar de legitimación de la propia posición de clase. Paul Willis señala, de hecho, la incapacidad de la institución escolar para alterar la que el denomina «subcultura contraescolar», que el joven de origen obrero adquiere ya en el entorno familiar, refuerza a través de su grupo de pares, y que le encamina hacia ocupaciones de corte manual.

representación del hogar familiar, que viene a mostrar la cara más amable de las relaciones laborales y las diferencias de clase. Éstos, en tanto que estratos serviles y condescendientes con el orden social, contribuyen al bienestar de sus patronos y, por extensión, al mantenimiento de un orden social que les perjudica y que, paradójicamente, legitiman.

De nuevo, continuando con el sentido pretendidamente etnográfico y realista del relato, la cocina nos ofrece la oportunidad de visualizar el día a día de quienes ejemplifican al estrato de la clase trabajadora. Es aquí dónde el espectador puede visualizar los bastidores, el *backstage* de un hogar suntuario y burgués. En este sentido, la representación de este espacio es una clara materialización de la metáfora interaccionista acuñada por Goffman, quien compara la vida social y la interpretación dramaturgica. Desde esta perspectiva, los comportamientos sociales deben analizarse distinguiendo entre regiones anteriores y regiones posteriores. El primero es un espacio de interacción formal, regido por rígidas normas sociales y en el que la presión y las expectativas de los otros condiciona de manera importante nuestra «representación». En el segundo, nuestro comportamiento es mucho más sincero y espontáneo, dada la flexibilidad de las reglas y la transigencia de nuestro público<sup>32</sup>. De este modo, los personajes que ejercen de empleados domésticos de los Márquez observan las normas más convencionales de interacción en el resto de los espacios domésticos (el salón, el invernadero, el despacho, etc.), poniendo así de manifiesto la distancia social, como también la relación de subordinación que les une a los propietarios de la casa. Frente a esas dependencias, la cocina hace las veces de submundo, en el que muestran sus temas de interés y sus opiniones más particulares, y al mismo tiempo pueden desplegar códigos y registros vinculados a su condición de clase.

En términos narrativos, el reducto de la cocina es también el espacio a través del que se evoca la figura de la alteridad, o del otro social. La cocina hace las veces de caja de resonancia que sirve para dar a conocer al espectador los rumores o los dimes y diretes de los que sus habitantes son testigos. Es el referente de la tradicional «plaza pública», de la «calle mayor» de las ciudades de provincias, en las que sus habitantes ejercen labores de control y sanción informal a quienes manifiestan pautas alternativas de conducta, ya sea a través del comentario, la difamación o el ostracismo. Es la estancia de la casa, y por ende, el escenario puente con el mundo exterior, con el entorno de lo público en su dimensión de grupalidad que evalúa y media en el comportamiento individual.

## 5. La interacción familiar recreada

El hogar burgués de los Márquez plantea, igualmente, el deber ser de la institución familiar a través de una representación anacrónica de este entorno gr-

32. GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, Nueva York: Anchor Books; GOFFMAN, E. (1982). «The Interaction Order». *American Sociological Review*, vol. 48, p. 1-17.

pal. Alrededor de este espacio, tanto quienes se ven ligados por lazos de sangre como incluso buena parte de los empleados domésticos establecen conexiones basadas en el afecto y en el apoyo mutuos. La familia es dibujada entonces como reducto de lo íntimo y lo privado, en el que sus miembros establecen relaciones expresivas, emocionales y desinteresadas. La preocupación por la crianza de los hijos y, sobre todo, por la construcción de un contexto que asegure la estabilidad psicológica de sus miembros da un sentido actual a esta institución, y ello la acerca al tipo de familia *nuclear doméstica y cerrada*, propia del modelo matrimonial de *alianza* (compromiso afectivo, indisoluble) o incluso matrimonial de *fusión* (compromiso afectivo disoluble)<sup>33</sup>.

Todavía más, el carácter afectivo y conveniente de esta formulación familiar se ve todavía reforzado por la presentación del espacio antagónico: el palacio de los marqueses de Castro. Carente de las cualidades que hacen hogar (calidez, armonía, afecto, complicidad, confortabilidad, etc.) el relato nos presenta éste como un lugar que inspira sensación de sordidez y desconfianza. Caracterizado por la austeridad de su decoración, de porte adusto y regio a la par que hostil, este segundo escenario se ve dominado por la oscuridad y la tenebrosidad de su ambiente, que contrasta con la luminosidad de la casa de los Márquez. No en vano, buena parte de las secuencias que se sitúan aquí se desarrollan durante la noche, lo que redundará en un clima oscurantista y asfixiante. Así, las relaciones entre sus habitantes son presentadas como paradójicas y cuanto menos «antinaturales». El odio y la muerte entre quienes comparten lazos cosanguíneos, la esterilidad, la enfermedad psicológica, la infidelidad, la mentira, etc., dan sentido a los conflictos propios de este espacio, en el que habita la institución matrimonial en su versión más tradicional (*matrimonio tradicional*), presentada como contrato para consolidar un patrimonio, o recurso eminentemente reproductivo en el que el valor de los afectos se minimiza.

A través de ambas descripciones, se legitima el retrato de la familia contemporánea, cuyas reglas de interacción son presentadas como universales, obviándose su carácter de realidad cambiante y evolutiva en función de complejos procesos sociales. Así, la narración no sólo recurre a marcas pedagógicas y socializadoras que muestran el buen hacer familiar. Una vez más, el dibujo de una institución cercana y deseable permite al espectador visualizar parte de su cotidianeidad, transferir anhelos, a veces proyecciones catárticas<sup>34</sup>,

33. STONE, L. (1977). *The Family, Sex and Marriage in England. 1500-1800*. Nueva York: Harper and Row; HARRIS, C. (1983). *Familia y sociedad industrial*. Barcelona: Península; GIDDENS, A. (1995). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra. Sobre las características y evolución de la familia y la institución matrimonial, véase VALERO, Á. (1992). «La muerte de la familia: mito o realidad». En: MOYA, C.; et al. *Escritos de teoría sociológica en homenaje a Luis Rodríguez Zúñiga*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, p. 1127-1144; IGLESIAS DE USSEL, J. (1998). *La familia y el cambio político en España*. Madrid: Tecnos; REHER, D. S. (1997). *Perspectives on the Family in Spain. Past and Present*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

34. GORTON, K. (2008). «There's No Place Like Home. Emotional Exposure, Excess and Empathy on TV». *Critical Studies in Television*, vol. 3, núm. 1, p. 3-14.

o evocar valores universales y que dan forma a las preocupaciones humanas (el amor, el sexo, la muerte, el tiempo, etc.)<sup>35</sup>.

Finalmente, esta representación aparece asociada a otras cuestiones de todo ahistóricas pero necesarias para formular este tipo de productos. Tal es el caso del amor romántico como sustento de la elección de pareja o de la propia continuidad matrimonial. De este modo, el relato observa la temática y los conflictos indispensables en toda telenovela y, por extensión, en toda narrativa de corte sentimental y amoroso, y al mismo tiempo aplica criterios de evaluación a las relaciones humanas propios de la sociedad de presente, presentándolos como universales culturales.

La galería de personajes que va dando forma a estas tramas familiares se inserta en el escenario de fondo de la España de los años veinte. Para recrear este período de manera ya no sólo verosímil, sino también realista, el discurso utiliza recursos varios que revisten la narración de cierto efecto de realidad.

En primer lugar, el texto cita ciertos avatares históricos que servirán para ubicar cronológicamente el relato. Las menciones a acontecimientos como la Guerra de Marruecos, o a personajes históricos como Primo de Rivera, hacen las veces de referencias objetivas que certifican el pretendido carácter fidedigno de la ficción, y la reviste de cierto halo de documento histórico. En segundo lugar, la narración busca activar en los espectadores claves de reconocimiento de este particular período. Por un lado, el hecho de que la etapa representada se sitúe tan lejana del tiempo enunciativo explica la imposibilidad de los públicos para evocar un tiempo que no han experimentado. Por otro, la debilidad de un imaginario televisivo en relación con esta etapa explica que el espectador apenas cuente con marcas mediáticas que faciliten su reconocimiento. De ahí que el relato opte por conectar con algunos de los estereotipos forjados desde otros textos y que los públicos manejan en relación con este período. El hedonismo, el *glamour*, la diversión y el entretenimiento despuntan como valores que se vinculan de manera intuitiva con una etapa calificada convencionalmente como «los felices veinte»<sup>36</sup>. A partir de ahí, y mediante la recreación de escenarios y de prácticas sociales (reuniones exclusivas, fiestas lujosas, vestuarios brillantes y llamativos, etc.), el público tendrá la oportunidad de establecer mecanismos de proyección con buena parte de los personajes y de las situaciones, caracterizadas como deseables y envidiables.

35. IMBERT, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa. CHICHARRO, M.; RUEDA, J. C. (2005). *Imágenes y palabras. Medios de comunicación y públicos contemporáneos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

36. De hecho, el último de los capítulos de la primera temporada se vio precedido por un breve reportaje titulado *La Señora. Felices veinte*, en el que, mediante un montaje que alternaba imágenes documentales con secuencias de ficción propias de la teleserie, se señalaban algunas de las pautas supuestamente distintivas de este período, haciendo un especial hincapié en algunos de los elementos que hacen las veces de pilares argumentales de la teleserie (diferencias de clase, anomía y desorden social, emergente cultura del ocio, llegada del cinematógrafo, preocupación femenina por la estética y liberalización de las costumbres sexuales).

Además, la teleserie recurre a otras marcas fácilmente reconocibles para el espectador y que permiten que éste se sitúe ante una historia próxima. Así, las claves semánticas y sintácticas del culebrón generan sobre sus seguidores la seguridad de que controlan y tienen capacidad de previsión sobre el relato. Y es que buena parte de quienes gustan del género cuentan con cierto bagaje, adquirido a través del visionado de productos afines, lo que les faculta para maximizar las posibles gratificaciones asociadas a su consumo (evasión, diversión, entretenimiento, aprendizaje, socialización, información, identificación, proyección, conversación, compañía, etc.).

## Conclusiones

El entretenimiento parece ser el eje que dicta los contenidos y la narrativa de los formatos de ficción. Sin embargo, un análisis más exhaustivo de algunos de estos textos pone de manifiesto su sentido socializador, así como ideológico y explicativo. Efectivamente, *La Señora* es un melodrama romántico que utiliza un escenario histórico, lo que dota al relato de cierto efecto de realidad. La confianza que el relato puede generar en el espectador se ve incrementada por sus marcas semánticas y sintácticas, insertadas en el popular género de la telenovela. Todavía más, sus conexiones intertextuales con *Amar en tiempos revueltos* maximizan su capacidad persuasiva e insertan su discurso en una explicación más amplia sobre la sociedad española en pretérito, así como sobre su propia realidad de presente.

Este formato presenta un dibujo de los años veinte en términos de ausencia de consensos y enfrentamiento social e ideológico. De este modo, se dibuja un entorno de inevitable modernización, en el que los elementos que encarnan valores contemporáneos hacen las veces de pujas del progreso que se enfrentan a las rémoras preindustriales. En última instancia, ofrece una argumentación cuyas claves son piezas extrapolables al análisis de períodos y acontecimientos encadenados posteriormente (la Guerra Civil o el propio período franquista). Finalmente, mediante un formato cuya narración dramatizada refuerza su tono romántico, se realiza, además, un ejercicio de legitimación de la sociedad de presente. La democracia, la reducción de las diferencias entre géneros, la importancia cuantitativa y cualitativa de las clases medias, el consumo de masas, los procesos de movilidad social o las nuevas estructuras familiares son sólo algunas de las características de las sociedades contemporáneas, convenientemente ensalzadas a través de un relato que remarca la ausencia de todas estas dinámicas.

## Bibliografía

- ACOSTA-ALRUZU, C. (2003). «I am Not a Feminist... I Only Defend Women as Human Beings: The Production, Representation, Consumption of Feminism in a Telenovela». *Critical Studies in Media Communication*, vol. 20, núm. 3, p. 269-249.
- ARON, R. (1965). *Dieciocho lecciones sobre la sociedad industrial*. Barcelona: Seix Barral.
- BELL, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid: Alianza.

- BUONANNO, M. (2006). *Letà della televisione*. Roma: Editori Laterza.
- CASTELLÓ, E. (2004). «Mecanismos de construcción de la identidad cultural en las series de ficción: el caso de la televisión autonómica en España». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 20, p. 45-77.
- (2009). «The Nation as Political Stage: A Theoretical Approach to Television Fiction and National Identity». *International Communication Gazette*, vol. 71, núm. 4, p. 303-322.
- CERVANTES, A. C. (2005). «La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas». *Investigación y Desarrollo*, vol. 13, núm. 2, p. 280-295.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- CHICHARRO, M. (2009). «Información, ficción, telerrealidad y telenovela. Algunas lecturas sobre la sociedad española y su historia». *Comunicación y Sociedad*, núm. 11, p. 73-98. Universidad de Guadalajara.
- CHICHARRO, M.; RUEDA, J. C. (2005). *Imágenes y palabras. Medios de comunicación y públicos contemporáneos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- (2008). «Televisión y ficción histórica. Amar en tiempos revueltos». *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, p. 57-84.
- EISENSTADT, S. N. (1992). «Estudios de modernización y teoría sociológica». En: CARNERO ARBAT, T. (ed.). *Modernización, desarrollo político y cambio social*. Madrid: Alianza, p. 71-100.
- ERICKSON, R.; GOLDTHORPE, J. H. (1993). *The Constant Flux: A Study of Class Mobility in Industrial Societies*. Oxford: Clarendon Press.
- FERRÉS, J. (1996). *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona: Paidós.
- FISKE, J. (1987). *Television culture*. Londres: Routledge.
- GALÁN, E. (2007). «Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española». *Razón y Palabra*, 56, [www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/actual/egalan.html](http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/actual/egalan.html)
- GIDDENS, A. (1995). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, Nueva York: Anchor Books.
- (1982). «The Interaction Order». *American Sociological Review*, vol. 48, p. 1-17.
- GOLDTHORPE, J. H.; MARSHALL, G. (1992). «The Promising future of class analysis». *Sociology*, 26.
- GÓMEZ, R. (1996). «Temas articuladores del género telenovela». En: SOTO, M. (ed.). *Telenovela/telenovelas*. Buenos Aires: Atuel, p. 37-50.
- GORTON, K. (2008). «There's No Place Like Home. Emotional Exposure, Excess and Empathy on TV». *Critical Studies in Television*, vol. 3, núm. 1, p. 3-14.
- HARRIS, C. (1983). *Familia y sociedad industrial*. Barcelona: Península.
- IGLESIAS DE USSEL, J. (1998). *La familia y el cambio político en España*. Madrid: Tecnos.
- (1992). «El influjo de la Revolución Francesa en la familia moderna». En: VVAA. *Escritos de teoría sociológica en homenaje a Luis Rodríguez Zúñiga*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, p. 525-538.
- IMBERT, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa, p. 96.

- KLAGSBRUNN, M. (1993). «The Brazilian telenovela: A genre in development». En: FADUL, A. M. (ed.). *Serial fiction in TV: The Latin American telenovelas*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, p. 15-24.
- LA PASQUINA, A. C.; STRAUGBHAAR, J. D. (2005). «Multiple proximities between television, genres, and audiences». *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, vol. 6, núm. 3, p. 271-288.
- LEAL, O. F. (1986). *A leitura social da novela das oito [The social reading of the eight o'clock telenovela]*. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes.
- (1988). «Class interpretations of a soap opera narrative: The case of the Brazilian novella “Summer Sun”». *Theory, Culture and Society*, vol. 5, p. 81-88.
- MATELSKI, M. (1999). *Soap Operas Worldwide: Cultural and Serial Realities*. Jefferson, NC: Mcfarland.
- OBREGON, R. (1995). «Telenovelas: An Exploration of Genre Proximity in International Television». Texto no publicado citado por LA PASQUINA, A. C.; STRAUGBHAAR J. D. (2005). «Multiple proximities between television, genres, and audiences». *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, vol. 67, núm. 3, p. 271-288.
- O'DONNELL, H. (1999). *Good Times, Bad Times: Soap Operas and Society in Western Europe*. Londres y Nueva York: Leicester University Press, p. 159-178.
- (2002). «Peripheral Fissions? Language and Identity in Three Minority-Language Soaps». *EnterText. An Interactive Interdisciplinary E-Journal for Cultural and Historical Studies and Creative Work*, vol. 2, núm. 1, p. 173-97.
- PORTO, M. P. (2005). «Political Controversies in Brazilian TV Fiction. Viewers' Interpretation of the Telenovela Terra Nostra». *Television and New Media*, vol. 6, núm. 4, p. 342-395.
- REHER, D. S. (1997). *Perspectives on the Family in Spain. Past and Present*. Oxford: Clarendon Press.
- RUBIN, A. M.; PERSE, E. M. (1987). «Audience Activity and Soap Opera Involvement: A Uses and Effects Investigation». *Human Communication Research*, vol. 14, p. 246-268.
- SILVERSTONE, R. (1994). *Television and Everyday Life*. Londres: Routledge.
- SMELSER, N. J. (1971). «Mecanismos de cambio y ajuste al cambio». En: HOSELITZ, B. F.; MOORE, W. E. (eds.). *Industrialización y sociedad*. Madrid: Euramérica, p. 45-75.
- SMITH, P. J. (2008). «Transnational Telenovela. The Case of *Amar en Tiempos Revueltos*». *Critical Studies in Television*, vol. 3, núm. 2, p. 4-18.
- SOLÉ, C. (1976). *Modernización: un análisis sociológico*. Barcelona: Península.
- STONE, L. (1977). *The Family, Sex and Marriage in England. 1500-1800*. Nueva York: Harper and Row.
- STRAUBHAAR, J. D. (1991). «Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity». *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 8, p. 39-59.
- (1998). «Cultural Capital, Language and Cultural Proximity in the Globalization of Television». Presented at the 48th International Communication Association, Jerusalem.
- TUFTE, T. (1994). *Living with the Rubbish Queen: A media ethnography about telenovelas in everyday life of Brazilian women*. Unpublished doctoral dissertation, Dinamarca: Universidad de Copenhagen.
- (2000). *Living with the Rubbish Queen: Telenovelas, culture and modernity in Brazil*. Luton: University of Luton Press.

- VALERO, Á. (1992). «La muerte de la familia: mito o realidad». En: MOYA, C.; et. al. *Escritos de teoría sociológica en homenaje a Luis Rodríguez Zúñiga*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, p. 1127-1144.
- VILCHES, L. (1999). *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.
- WILLIS, P. (1977). *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough: Saxon House.
- WRIGHT, E. O. (1978). *Class, Crisis and State*. Londres: Verso.

---

M<sup>a</sup> del Mar Chicharro Merayo es profesora de Sociología de la Comunicación del Centro de Estudios Superiores Felipe II, UCM.

---