

Foros en páginas web: un instrumento de análisis de la recepción de series de ficción históricas. El caso de *La Señora**

Web forum: a tool for analysing reception process of television historical fictions. *La Señora* as an example

Susana Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid, España.
srodriguez@radiomarca.com

Resumen

El objetivo de este artículo es conocer cómo los espectadores interpretan las ficciones históricas televisivas y la relevancia que otorgan a sus elementos dramáticos. Se analiza la recepción de *La Señora* (2008-2010, La 1 de TVE) a través del foro oficial del sitio web de esta serie de época. Se examinaron los 5.423 comentarios registrados para seleccionar los 270 más significativos por la valoración que los *fans* realizan sobre los componentes narrativos (tramas y personajes) y sobre los aspectos históricos del relato (recreación). Las principales conclusiones demuestran que el espectador centra su atención en el triángulo amoroso argumental, dejando en un segundo plano los elementos históricos que únicamente valora porque aportan verosimilitud a la narración. Además, se aprecia una lectura del relato desde el presente lo que condiciona el enjuiciamiento de los personajes femeninos.

Palabras clave

Televisión; ficción histórica; audiencia; recepción; España.

Abstract

The main objective of this article is to know how audience decotes and understands television historic fictions and its dramatical items. The analysis is focused on the reception process of the period drama *La Señora* (broadcasted from 2008 to 2010 by the principal channel of the national Spanish television). 270 comments have been selected from the 5.423 ones posted in the official web forum according to its value about spectators' opinion in relation to the influence of the narrative objects of the story (plots and characters) and the lecture of the historic aspects inside the audiovisual product (context and art design). The principal conclusions verify: first of all, audience's main interest is the love triangle of the plot; secondly, historic elements remain on the background and they are only appreciated as a way of making the story possible; finally, spectators use a present point of view which leads to peculiar interpretations.

Keywords

Television; historical fictions; reception; audience; Spain.

* Esta investigación 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 desregularización al apagón analógico, 1990-2010*. Referencia: CS02015-66260-C4-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España).

1. Introducción

Los foros habilitados en las *webs* de series de televisión constituyen la más rudimentaria herramienta de todo un nuevo entramado tecnológico puesto en marcha por las cadenas para promocionar sus productos. La programación HTML permitió la creación de sitios *web 2.0* mucho más intuitivos que rápidamente fueron utilizados como segunda plataforma de difusión. Las prácticas comunicativas de los menores de 30 años cuestionan, incluso, el concepto de *prime-time* para establecer un modo concreto de actuación en el que se gestiona el tiempo dedicado a los medios tradicionales, el *my-time* (Tubella, Tabernero & Dwyer, 2008).

Estos sitios web dotan a los espectadores de un espacio virtual en el que reunirse, propiciando que dejen de ser seguidores pasivos para convertirse en apasionados *fans* que enriquecen el producto con la creación de otros derivados que comprenden desde la mera relectura de los textos (comentario de los capítulos o montaje de versiones alternativas a partir de imágenes emitidas) a la publicación en la red de auténticas enciclopedias¹. Una serie de televisión continúa alimentándose en la pantalla del ordenador con *blogs*, vídeos de *making of*, juegos, etc. Paralelamente, los medios de comunicación implementan canales (foros y redes sociales) para conocer la opinión de los seguidores, considerados expertos en la materia (Barragán, 2013). Las narraciones son hoy transmediáticas.

En definitiva, el esquema emisor-receptor empieza a ser una excesiva simplificación ante el empuje de las nuevas formas de visionado multipantalla y las plataformas de distribución de contenidos en Internet –*YouTube*– que abocan a un modelo de comunicación *many-to-many* (de muchos a muchos). Se reclama el carácter de revolución cultural para el proceso que ha derivado en la actual situación (Fiske, 1987; Tulloch y Jenkins, 1995). El auge de las series como fenómeno constatable en las parrillas televisivas de España –se habla de una “nueva Edad de Oro” de la ficción (Smith, 2006:12)– unido a la particular articulación del discurso histórico impuesta por la especificidad del lenguaje audiovisual (Montero & Paz, 2013), hacen necesario revisar el modo en que el conocimiento –concretamente, el histórico–, llega, envuelto en una dramatización, al espectador y la forma en que este lo interpreta y lo incorpora.

2. Estado de la cuestión

La modificación de la relación entre medios de comunicación y público se ha convertido en un importante campo de estudio. La mayoría de las publicaciones se centran en la transformación del perfil del espectador (Jenkins, 2006, 2008 y 2010). Se equipara su comportamiento al de un ciudadano que, en la medida que asume responsabilidad derivada de su participación, exige su derecho a un producto de calidad (Rosique, 2010).

Los contenidos transmediáticos constituyen, también en España, un campo de estudio en constante crecimiento (Roig, 2009; Hernández & Grandío, 2011; Rubio-Hernández, 2011; Gómez, 2012). Sobresalen, por focalizarse exclusivamente en las series de ficción históricas como origen de estos relatos, los trabajos de Scolari, Jiménez y Guerrero (2012), Cascajosa (2016) y Chamorro (2015).

Una segunda línea de investigación trata la conversión paralela de los medios de comunicación: producción de contenidos exclusivos para los nuevos canales de difusión (series-*webs*), adaptación de los formatos tradicionales para los entornos multipantalla (Cabrera, 2010) y nuevas formas de comercialización (Meso & Larrondo, 2010). Los primeros estudios versaban sobre la promoción de las ficciones estadounidenses (Tous, 2009), pero la compra y posterior emisión de estos productos en mercados foráneos propició el examen de las estrategias puestas en marcha en los distintos países y abrió el estudio sobre las propias ficciones nacionales (Galán & Del Pino, 2010).

3. Objeto y metodología

El presente artículo se inscribe en esta última línea de acción, centrándose en el análisis de recepción: a través de las opiniones de los foreros, se pueden inferir tanto sus gustos como sus expectativas y valorar la capacidad de la televisión para trasladar el saber histórico a la población. Se abordan la investigación del contexto de recepción y la reflexión sobre la creación de sentido, elementos clave en el estudio de los productos audiovisuales desde una perspectiva teórica y estética (Zurián, 2013).

La Señora es una serie de época de 39 capítulos (estructurados en tres temporadas), emitidos entre 2008 y 2010 en horario de *prime-time* por el principal canal de la televisión pública española (La 1, de

TVE). Narra la historia de amor entre la hija menor de un rico indiano (Victoria Márquez) y un joven de clase humilde (Ángel) que, por diversas vicisitudes, se ve obligado a ordenarse sacerdote. La acción se sitúa en la cuenca minera asturiana durante las décadas de 1920-1930, un periodo convulso en la Historia de España, apenas retratado en el cine o la televisión.

El estudio del foro de esta ficción -alojado en el sitio *web* oficial de la cadena emisora² - permitía analizar: (1) la articulación de los elementos dramáticos del discurso narrativo y la inclusión de referencias históricas que aportan verosimilitud al periodo recreado; (2) la valoración por parte de los espectadores de estos aspectos; (3) la posible modificación del conocimiento sobre el pasado histórico tras el visionado de la ficción.

La hipótesis de partida sugería que los telespectadores centraban su interés en la trama amorosa y consideraban los elementos históricos un telón de fondo. Sin embargo, su presencia en el relato podía desencadenar un proceso intelectual que, a través de la investigación particular, concluyera en un mayor conocimiento sobre el pasado nacional.

La elección del foro como objeto de estudio estuvo determinada por el embrionario desarrollo en el que se encontraban la política transmediática de Televisión Española en el momento de emisión de la serie. Como señala Agustín Alonso, Coordinador de Ficción y Proyectos de TVE, la ficción *Isabel* -estrenada en septiembre de 2012- fue la primera que contó con una estrategia de diversificación de contenidos (Cascajosa, 2016:64). No se crearon, por tanto, para *La Señora* perfiles de Facebook o Twitter -canales que generan un mayor flujo comunicativo y que, en consecuencia, han sido analizados con más profundidad (Tur-Viñes & Rodríguez, 2014)- en torno a los cuales naciera una comunidad de fans. Existían otros foros en webs especializadas (<http://www.formulatv.com/series/la-senora/foros/>), pero el examen del foro oficial permitía ahondar en el origen del proceso de adaptación a las nuevas tecnologías mencionado anteriormente. En este sentido, han resultado muy útiles las propuesta metodológica para el análisis de los sitios *web* de series de ficción de Hernández-García, Ruiz-Muñoz y Simelio-Solà (2013), el trabajo sobre las herramientas creativas ofrecidas por las televisiones en España de Costa-Sánchez y Piñeiro-Otero (2012) y el estudio de la página *web* de RTVE de Arjona (2009).

La investigación se desarrolló en varias etapas. Se realizó una profunda revisión bibliográfica que demostró que, frente al número de estudios sobre el nuevo espectador y sus prácticas, apenas se había investigado sobre el contenido de estos productos derivados. Merece destacarse el estudio de Jiménez y Solís (2008) sobre los comentarios vertidos en un *blog* promocional.

Se decidió aprovechar el examen del foro para corroborar la existencia del denominado *prosumer* (Toffler, 1980). Para ello se elaboró una primera base de datos sobre los 5.423 mensajes publicados en la que se recogió el número de intervenciones de cada participante por hilo/tema³ y el momento en que se produjeron. La aplicación de esta herramienta cuantitativa posibilitaba examinar el grado de participación -confrontación del número de visitas y del número de mensajes- y el cambio de hábitos tras la expansión de Internet (la coincidencia de la publicación del comentario con la emisión del capítulo suponía una práctica multipantalla). Paralelamente, se creó otra base de datos con la información personal que se pudiera inferir de los comentarios de los foreros⁴. Los campos eran: *nick*, hora y fecha de registro, foto de la firma si la hubiere, ubicación, sexo, edad aproximada, profesión y número de intervenciones. Se pretendía aislar el mayor número de perfiles para cotejar sus características socio-demográficas con el *target* de la cadena de televisión. Aunque en la *web* se afirma que existieron 22.548 usuarios registrados, a la conclusión de este trabajo, sólo se constató la existencia de 361 participantes⁵.

Finalmente, el análisis de la recepción de los elementos históricos de la serie exigía la lectura por menorizada de los 5.423 mensajes del foro para seleccionar los 270 más significativos, bien por la apreciación que en ellos se hacía de los elementos dramáticos básicos para la estructuración de la narración (tramas y personajes femeninos⁶), bien por la valoración de la caracterización de la serie (vestuario y ambientación) o por la inclusión de datos históricos concretos, ya fueran acontecimientos relevantes (Primera Guerra Mundial), figuras destacadas (Primo de Rivera o Benito Mussolini), u objetos/ aspectos cotidianos en España durante los años veinte (luz eléctrica, teléfono, cine, tradiciones, etc.).

Cada uno de estos 270 mensajes se ha estudiado de forma aislada al considerar que toda opinión es un discurso independiente elaborado con el propósito de plasmar las preferencias o aversiones ante el producto televisivo (Ang, 1985). Los comentarios se reproducen literalmente porque los errores ortográficos y de puntuación denotan el modo de expresión y el nivel cultural de los foreros. La selección de las muestras garantiza la validez de los estudios cuantitativos mientras el carácter espontáneo, no dirigido y sin mediatizar⁷ de las opiniones emitidas convierten al foro en un objeto de estudio adecuado para el análisis de la recepción.

4. Resultados

4.1. La transformación de la audiencia: el nuevo consumidor

La primera conclusión extraída del análisis del foro corrobora que el perfil del participante coincidía con el del público objetivo de la primera cadena de Televisión Española (GECA, 2005): mujer (solo el 4,17% de los foreros son hombres), entre los 40 y los 50 años, residente en núcleos urbanos y con un nivel socio-económico medio (muchos de los seguidores declaran dedicarse profesionalmente a la enseñanza media o superior y un número destacado son estudiantes superiores). Esto suponía un éxito para la productora de la serie, ya que la ficción fue un encargo de TVE que buscaba una historia protagonizada por una mujer, ambientada en los años veinte y diseñada para emitirse en *prime-time*⁸.

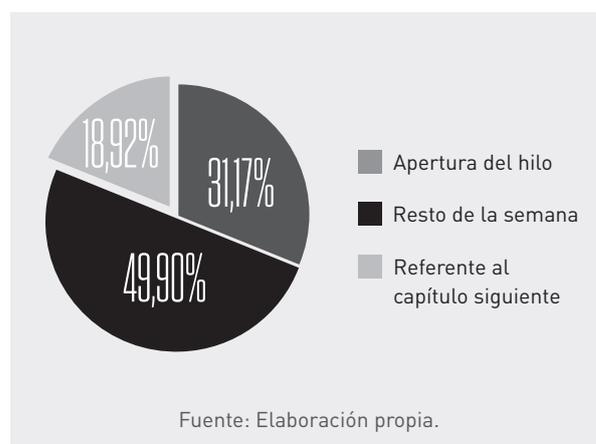
La producción estaba dirigida al consumo nacional aunque existía un porcentaje considerable de espectadores que seguían la serie desde el extranjero, ya fuera a través del canal internacional de TVE o mediante Internet (10,83%). La mayoría de ellos residían en América (más del 51%), situándose después los europeos (por encima del 23%). En ambos casos, los participantes admiten que la serie les permite mejorar su dominio del castellano.

La desproporción entre las visitas (255.625) y los comentarios realizados (5.423) evidencia un bajo índice de participación: la media de las tres temporadas es de 1,52%; es decir, menos 2 de cada 100 visitantes dejaba su opinión en el foro. De los 361 perfiles estudiados, 303 (83,93%) publicaron menos o diez comentarios y únicamente 7 (1,93%) su-

peraron los 100 mensajes: cinco de ellos realizaron más de 200 intervenciones. La franja entre 11 y 20 mensajes concentra al mayor número de usuarios: 18 personas que solo representan el 4,98% del total. Por lo tanto, la interacción en el foro se redujo básicamente al intercambio de opiniones entre un grupo muy reducido de personas que hicieron de él, un lugar para la socialización.

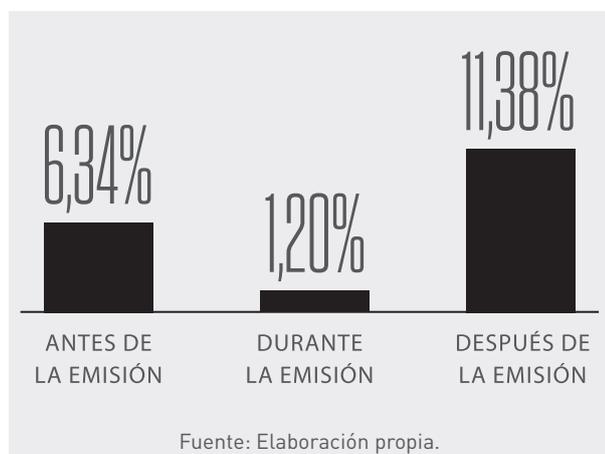
Por otra parte, el estudio de los hilos permite establecer un patrón de participación. Después de la emisión de cada episodio, el administrador abría un nuevo tema: más del 30% de los mensajes se recibían ese mismo día manteniéndose la actividad hasta la apertura del siguiente hilo, independientemente de que se refiera a ese capítulo o no (Gráfico 1).

Gráfico 1. Distribución de la participación en porcentaje, por clasificación temporal.



Destaca el número de comentarios que se producen durante las 22 horas previas a la emisión del siguiente capítulo e incluso los que se registran durante la hora y cuarenta y cinco minutos de duración de la emisión (Gráfico 2). Los telespectadores sienten la necesidad apremiante de compartir sus impresiones con el resto de los seguidores y comprobamos que algunos usan simultáneamente varias pantallas durante el proceso de recepción.

Gráfico 2. Participación previa, durante y después de la emisión del capítulo, en porcentajes.



4.2. Valoración del contexto histórico: una Historia de cartón piedra

La Señora se puede considerar una "telenovela de época y *pastiche*" (Mujica, 2007:22). Estos productos audiovisuales se caracterizan por mantenerse en la "epidermis" del relato histórico: copian su *look* (las modas, las apariencias, sus elementos externos), pero no pretenden explicar sus causas internas; se intenta que el espectador reconozca lo mostrado apelando al imaginario colectivo de una época a través de la acumulación de imágenes desconectadas entre sí. En definitiva, se recrea un momento histórico con bastante fidelidad pero sin que éste se convierta en el centro del relato: el contexto es un telón de fondo.

El vestuario, la caracterización, la ambientación y las localizaciones son valorados positivamente por los foreros como elementos que dan a la serie un valor histórico:

Mientras se siga manteniendo el rigor y fidelidad histórica y artística en los decorados, vestidos, acontecimientos históricos y políticos y datos documentales e instructivos... Chapeau por la serie (Turquesa, Cap. 20).

Me gustaría felicitar a todos los que hacen posible *La Señora*, sobre todo a los encargados del casting y ambientación, así como al asesor histórico. ¡El conjunto es de un GRAN credibilidad! (Button, Cap. 25).

Sólo una minoría de los participantes es capaz de percibir errores históricos y la mayor parte de ellos se refieren también a elementos de caracterización. En el capítulo 35 una forera advirtió que los trajes de gala de los hombres corresponden al esmoquin que se popularizó en los años setenta (no en los años veinte); otra señala que en la tercera temporada el traje del legado papal no se ajusta al que le correspondería en la escala eclesiástica. Efectivamente los foreros establecen diferentes niveles de lectura dependiendo de la formación del espectador (Montero & Paz, 2013).

Numerosos elementos cotidianos (periódicos, avances tecnológicos como el teléfono, la luz eléctrica o el gramófono) y otros relacionados con las costumbres de la época, se incorporan a los escenarios. Estos detalles, que en el fondo son totalmente anecdóticos, son muy apreciados por el público, según se deduce de los comentarios en el foro.

Las referencias históricas no son determinantes en el avance de la trama, pero permiten al espectador establecer un marco espacio-temporal. Por ejemplo, el nombre de la mascota de la protagonista sirve para situar la narración en el reinado de Alfonso XIII⁹:

La época en la que nos encontramos: la Restauración monárquica, bajo el reinado de Alfonso XIII. Aquí queda perfectamente apuntado con el mono, un paralelismo muy atrevido (no deja de ser el abuelo del actual rey). Este rey no era muy dado a la política (cabe recordar que en ese sistema político los monarcas aún conservan un poder importante), y le gustaban más otras cosas, como el golf, la caza, o el cine (gran amante de películas eróticas; como podréis adivinar, estas chorraditas a mis alumnos les encantan). Desconozco los gustos del mono (Anusqueta, Cap. 1).

Cuando en la ficción se plantea el divorcio, sale a la luz otra práctica habitual de los seguidores de la serie: tomando como punto de partida datos mostrados, investigan sobre ellos y comparten los conocimientos históricos adquiridos, lo que les permite interpretar mejor las referencias al pasado.

Quería hacer un comentario de cuando Fernando le dice a Isabel que dentro de poco saldría el divorcio, y ella podría estar junto a él. Si ellos están en los años 20 y 30, la ley del divorcio no sale hasta 1981 (Rociogaditana, Cap. 38).

Con la República se aprobó el divorcio en España. Fue uno de tantos avances que hubo en aquella época, que desgraciadamente luego se perdieron (Caro, Cap. 38).

Durante la República se aprobó una Ley del divorcio en 1932 (Marian2046, Cap. 38).

4.3. Identificación de estereotipos y personajes históricos en la ficción

Se observa el empleo de estereotipos en la construcción de personajes para facilitar la identificación y la asimilación de contenidos (Galán, 2007:73-78). El éxito de estas figuras depende de la capacidad del espectador para decodificarlas y asociarlas a personas reales que haya conocido o de las que haya oído hablar. Los foreros reconocen, entre sus allegados, al personaje del ama de llaves: una tía, abuela, nana o sirvienta -en cualquier caso, mujeres mayores-, de carácter seco y rígido, que velaba porque su comportamiento se ajustase a las costumbres establecidas, personas temerosas del “qué dirán” y pendientes de la reputación de la familia:

Mi abuela sirvió en casas, en Asturias y Madrid, en los años 30. La reverencia con la que siempre hablaba de los “señores” [...] siempre me llamó la atención. Ni se le pasaría por la imaginación que uno de ellos pudiese mezclarse con alguien de una clase inferior (Kloca2, Cap. 3).

En mi familia también hubo una Vicenta. [...] Fuensanta había sido la niñera de mi abuelo y sus hermanos y para el padre (mi bisabuelo), algo más. [...] Fuensanta siguió en la casa, dirigiéndolo todo y ocupándose de los hijos (como Vicenta)... (Soley, Cap. 3).

Estos estereotipos se enriquecen con la reinterpretación que se hace de cada uno de ellos en nuevas series o películas: “Son cosas más o... ¿Vicenta cada vez se parece más a la Sra. Danvers de *Rebeca*?” (Maruxina, Cap. 35). En otros casos, las similitudes entre personaje de ficción y personaje histórico son tan patentes que sugieren que uno se ha tomado como base para construir al otro: los foreros relacionan a Encarna, comprometida con la lucha política, con Dolores Ibárruri¹⁰; a Ventura, militante anarquista, con Buenaventura Durruti¹¹;

y a Hugo de Viana, militar conservador que combate en la Guerra de Marruecos, con el General Francisco Franco. El enfrentamiento entre Hugo y su *alter ego*, su compañero Ferando Alcázar, por el amor de una mujer se convierte en un símil del conflicto bélico derivado de la sublevación de julio de 1936.

En un principio, los espectadores no admiten la existencia de un militar republicano (de hecho, el papel de Fernando les llega a resultar incoherente), pero, de nuevo, el foro se utiliza para intercambiar información sobre esta cuestión:

No llego a entender del todo. ¿Militar y republicano? ¿Espía? (Forera7, Cap. 31).

Es militar y republicano, pero es que en esa época los había a cientos dentro del ejército, republicano no quiere decir que se sea de ideas progresistas, también los hay de derechas y en esa época se reunían para derrocar la monarquía y dar al pueblo la capacidad de decidir por quien quería ser gobernado (Siseñora, Cap. 31).

Por supuesto que hay militares republicanos. De hecho la guerra civil tuvo lugar por una división del ejército: los rebeldes fueron los franquistas (a los que sin duda se apuntaría y lideraría Hugo de Viana) y el resto permanecieron fieles a la República, que al margen de su ideología, era la legalidad española (Caramba, Cap. 31).

Curiosamente, en el foro apenas se comentan las apariciones en la trama de ficción de personajes históricos reales (general Miguel Primo de Rivera¹² en el capítulo 9) o las referencias explícitas a políticos y dirigentes de la época (Eduardo Dato en el capítulo 5 o Benito Mussolini en el capítulo 11). A pesar de ello, algunos participantes señalan al contexto socio-político como un aspecto que podía y debía ser tratado como una subtrama de importancia puesto que el devenir histórico afectaba a los personajes:

Todavía se le puede sacar mucho jugo; hay que recordar que no sólo está la cuestión sentimental de los personajes sino toda una trama histórica que envuelve a estas historias. Si ahora están con la dictadura de Primo de Rivera, las huelgas en las minas, tan importantes en esos momentos, luego vendrá la II República con un gobierno de izquierdas que tendrá que mover muchas cosas y después, etc, etc. Todo eso también hace que cambie la vida de sus protagonistas (Raquel, Cap. 23).

Si la trama continúa y avanzamos en el tiempo, la política y los acontecimientos que llegan, harán de nuevo converger los ideales de Ángel y Victoria [...]. Puedo imaginarme a un Ángel (¿por que me lo imagino despojado de la sotana?) de nuevo con los obreros, con Salvador, con una idealista y combativa Encarna y contra los autoritarios Viana y Castro (Borealis, Cap. 31).

En realidad, los aspectos históricos se esbozan de manera reducida: como en *Romeo y Julieta* –paradigma de las historias de amor prohibido– donde sólo se abordan las diferencias de clase porque impiden la relación entre los jóvenes (Balló & Pérez, 1995; Tobías, 1999). Básicamente se muestra una sociedad injusta en la que los estratos superiores acaparan riqueza y poder gracias al apoyo de la Iglesia, mientras que los grupos inferiores tratan de organizarse en un incipiente movimiento obrero:

[Ángel] Es una víctima de una sociedad encorsetada, que veía el pecado en las clases bajas, pero que entre la burguesía hacían y deshacían a su antojo. (Vamos, como sigue pasando. A Dios rogando y con el mazo dando) Bueno, y no voy a seguir por estos derrotados, que me calientan y me pongo muy crítica también con la sociedad actual y la Iglesia (María Jesús, Cap. 26).

Se ofrece por tanto una simplificación de la situación social en España muy elemental. Es más, en esta serie los orígenes del movimiento obrero se sitúan en el primer tercio del siglo XX (Gobierno de Primo de Rivera/advenimiento de la Segunda República), cuando la ejecución del líder obrero José Barceló, tras las diez jornadas de huelga general en Barcelona en julio de 1855, evidencia la importancia y la presión ejercida por estos grupos en regiones industriales como Cataluña a finales del siglo XIX (Ben-Ami, 2012; Casanova & Gil, 2009; González, 2005). De hecho, la expansión del anarquismo y fundación del Partido Socialista se producen entre 1860 y 1875 (Tuñón de Lara, 1997).

La Segunda República se muestra como la consecuencia natural del progresismo social y político. Adquiere las connotaciones de un paraíso utópico donde se realizarán los ideales de Justicia y bienestar. Del mismo modo, la Guerra Civil se presenta como el resultado del enfrentamiento entre los sectores más conservadores de la sociedad y los partidarios del cambio (Chicharro, 2009:67); es decir, en *La Señora*, el inmovilismo (Hugo de Viana) se opone a la acción (representada por las muje-

res: Victoria Márquez y Encarna). Se simplifican las causas de la contienda y se favorece el reduccionismo:

Espero que la serie con ese salto que se supone que van a hacer de 5 años se vea la proclamación de la Segunda República Española y así poder dar un patadón al Marqués y terminar con las clases sociales. Desgraciadamente esto pasará sólo hasta 1936 debido a la sublevación de los desgraciados de África (Sashenka, Cap. 29).

El tema de la República me apasiona, y también me entristece. ¡Tantos anhelos, tantas esperanzas, y tantas zancadillas por los de siempre, para acabar peor que antes del 31, ¡ya sabeis como! (Anusqueta, Cap. 37).

La creación de una versión popular de la Historia a partir de la dramatización y la condensación argumental, el tratamiento dúctil de lo sucedido y la apelación al recuerdo o la propia experiencia del espectador a través de los elementos de ambientación más reconocidos son formas de proceder habituales en la ficción de carácter histórico (Edgerton, 2001). La mayoría de los espectadores, dada su edad, no tienen ningún testimonio de aquella época y aceptan lo mostrado en pantalla:

Lo que sí veo muy interesante en el guión, es la crítica feroz y CASI velada a la sociedad de aquellos años, en los que la diferencia de clases era tan abismal que la justicia férrea era sólo para los humildes (Gusiluz, Cap. 26).

En cualquier caso, interpretan la versión ofrecida por la serie desde su realidad actual y concluyen que nada cambió con el advenimiento de la Segunda República y que las diferencias sociales se mantuvieron, porque al final todo se reduce a la lucha entre ricos y pobres:

Yo no he vivido ninguna república, mi padre sí, la segunda le pilló de pleno. Lo único que yo soy capaz de ver, es que los pobres continuaron viviendo mal, y que la nobleza mantuvo sus posesiones, que la Iglesia, por muy maltratada que estuviese, consiguió mantener su poder moral sobre la mayoría de este país....A la conclusión que llego es que, haya el gobierno que haya, haya rey, presidente, o caudillo... Los pobres seguirán siendo pobres y los que más tienen seguirán acumulando poder y dinero (Onga, Cap. 33).

A pesar de que los foreros dan mayor importancia a la historia de amor entre los protagonistas, ad-

miten que la serie es una fuente de conocimientos históricos y que les permite profundizar en un periodo de la historia de España:

Aunque soy extranjera esta serie engancha y aparte facilita a la gente comprender como se vivía antes con sus normas, ropa, etc. (Aila, Cap. 30).

Ayer fue el caso del alzamiento de los militares exaltados que proclamaron la República (entre ellos Fernando). Quizá cualquier estudiante de la carrera de Historia diría lo mismo, pero todo esto me transporta en un ambiente que está cercano y lejos a la vez, ¡y me encanta! (Dafne, Cap. 37).

4.4. Valoración de la trama dramática: ante todo y sobre todo, el amor

El análisis del foro evidencia, como se ha expuesto, que el aspecto que más interés y comentarios provoca es el triángulo amoroso entorno al cual giran las tres temporadas de esta ficción. Tal es la atención despertada que la multiplicación de obstáculos en la trama se considera un subterfugio de los guionistas para alargar la serie y repercute sobre la valoración de su calidad acercándola al denostado “culebrón”:

En las primeras temporadas “La Señora” no era como un culebrón. [...] Pero ahora lo que tenemos son pocas historias importantes y muchedumbre de historietas que no son profundamente desarrolladas y parece que su única función es rellenar el espacio y alargar la temporada (Marine, Cap. 36).

En la tercera temporada, se denuncia la aparición de tramas similares a la principal como un intento, por parte de la productora, de dar continuidad a la serie y a su *spin off*:

Creo que está claro que si van a seguir la serie o la secuela los personajes principales serán ahora Carlota y el otro Castro (no me acuerdo cómo se llama) ya que los están introduciendo a mitad de la última temporada y creo que será para seguir (Pepeio, Cap. 33).

Según los espectadores, estas historias inciden negativamente en el ritmo narrativo de los episodios:

El ritmo general del capítulo me ha vuelto a parecer muy lento, nos meten con calzador la historia

de Carlota y Antón y se olvidan de los protagonistas (Guadarrama, Cap. 35).

Para los protagonistas de la trama principal se exige un final épico acorde a su sufrimiento; es decir, un *happy ending* que restaure el equilibrio entre el Bien y el Mal:

Todos necesitamos un final feliz donde se imponga la justicia y el amor, para dramas ya está el telediaro (Button, Cap. 25).

Y en cuanto al final, pido a quien sea que no nos ofrezcan una tragedia, que drama ya llevamos durante bastantes capítulos. Victoria y Ángel se merecen un final digno, feliz, juntos (Borealis, Cap. 37).

Sin embargo, algunos *fans* defienden la incorporación de subtramas, porque consideran que enriquecen la serie y aligeran la carga dramática de la historia principal:

Me gusta que haya tantos personajes secundarios e historias paralelas, porque si no esto no pasaría de novelita rosa (Ping, Cap. 37).

Creo que el hecho de no haberse centrado solamente en la historia de Victoria y Ángel y de habernos contado los sentimientos de Encarna, Vicenta y la tabernera y de manera tan brillante es una de las cosas más grandes de esta serie. ¡¡Olé los guionistas!!, (Dafne, Cap. 37).

La mayoría de las subtramas son de carácter amoroso y vuelven a reproducir el manido esquema de triángulo, lo que evidencia, como ya se ha señalado, la concepción de *La Señora* como una telenovela de corte melodramático.

4.5. Interpretación de los personajes femeninos desde el presente: mujeres fuertes y libres

La mujer es la protagonista absoluta de *La Señora*. El 51,85% de los personajes que aparecen en la *web* oficial de la serie son mujeres de todo tipo y condición: desde la nobleza de Irene de Castro, sometida a su esposo, a Conchita, la criada que abandona su puesto para trabajar en la casa de citas de Alicia Santibáñez porque considera que será una forma más rápida y eficaz de alcanzar cierto nivel económico. Tal diversidad de estereotipos facilita la identificación del público femenino con los

personajes.

La construcción del género a través de los relatos audiovisuales constituye un importante campo de investigación. Desde los clásicos estudios de Gerbner & Signorielli (1979), Greenberg (1980) o Gunter (1986), se constata una transformación en la representación de la mujer para incluir aspectos fundamentales de su evolución social como la incorporación al trabajo (Ortego & Simelio, 2010; García, Fedele & Gómez, 2012) o su liberación sexual (Capdevilla, Tortajada & Araña, 2011; Nogales & Martín, 2010). Sin embargo, el reciente estudio de Mateos-Pérez & Ochoa (2016) corrobora que la actualización de los personajes femeninos en las ficciones televisivas deviene en representaciones más estereotipadas acordes con el tono melodramático de las narraciones. Del mismo modo, estos autores coinciden en señalar la influencia del contexto histórico de producción en la estructuración del contenido y la creación del género de los personajes (Menéndez, 2014).

Tradicionalmente se ha considerado que las telenovelas proveen a las mujeres de modelos de actuación que guían su comportamiento y sancionan como positivos ciertos modos de pensar y de desenvolverse (Chicharro, 2011), favoreciendo el fortalecimiento de los roles de esposas, madres y amas de casa. Sin embargo, los estudios feministas y culturales han cuestionado esta idea al afirmar que el visonado de seriales es en un modo de rebelarse y subvertir los modelos hegemónicos del patriarcado (Brown, 1995; Blumenthal, 1997). Los comentarios sobre las protagonistas femeninas evidencian que el contexto histórico no se tiene en cuenta y se interpreta a las mujeres, mucho más que a los hombres, desde el presente. En general, se valora positivamente la mujer puesto que simboliza el progreso frente al conservadurismo:

Victoria se está creciendo por momentos y convirtiéndose en toda una mujer avanzada en su época, luchadora, indómita con toda una serie de características que la hacen aún más atractiva tanto como mujer como personaje (Raquel, Cap. 19).

La actitud conformista y sumisa se rechaza, es causa de burla e incluso sugiere el castigo metafórico que, en el caso de la ficción televisiva, equivale a no lograr el objetivo dramático:

Por un lado pienso que [Victoria] merece terminar sola, su ceguera para con el marqués es ya tan larga que no puedo entenderla. Pero le doy un

margen de confianza (Borealis, Cap. 31).

El título de "La Señora" no está a la talla [...] porque se cree de un personaje con un carácter fuerte, decidido, inflexible y muy realista [...] como comenzó con la primera temporada [...], pero que estas 2 temporadas que estamos viendo nada que ver con ella [con Victoria], vamos que ahora se ha vuelto una que no vive para nadie, sólo para el maridito (Borealis, Cap. 31).

Es decir, los espectadores quieren y reclaman una mujer fuerte y decidida, acorde con los valores que en la actualidad se consideran positivos. La dignidad y la bondad se entienden como las cualidades morales de una gran mujer:

La Señora ha quedado como una gran Señora. Dejando las cosas bien atadas en la mina, salvando el legado de su padre a favor de los trabajadores, que se han dado cuenta de la grandeza de su patrona. La conversación con Gonzalo, en que no se puso a su altura y demostró que tiene corazón, marcando así las distancias morales con su marido. Y con su gran amor, Ángel (Sofía, Cap. 39).

También son muy bien acogidos los personajes femeninos cuya lucha se desarrolla en la realización efectiva de su compromiso político. En este caso, se destaca la lealtad a unos ideales:

Encarna, magnífica como siempre. Ella sí que sabe dónde está su sitio. A pesar de ser ahora la Sra. de casa Marqués, sigue fiel a sus ideales y a sus compañeros y no se ha interesado por participar en el círculo social de Victoria (son familia, si quisiera ir a las fiestas de los marqueses iría. Pero no, ella en la taberna, con los de siempre) (Soley, Cap. 33).

El análisis del personaje de Alicia –la dueña de un prostíbulo– arroja datos sobre la consideración social de este colectivo. En general, la *madame* es admirada por ser firme en sus convicciones y audaz en la lucha ("Alicia es maravillosa, una mujer fuerte, valiente, decidida, inteligente, llena de vida y de ganas de avanzar", Annita80, Cap. 34), sin embargo se duda de su integridad ética ("Alicia no puede con su antigua profesión, le importa poco al momento de la calentura acostarse con el prometido de su hija... pero qué le hace una mancha más al tigre", Mechi, Cap. 37). Nadie protesta porque no consiga al amor de su vida: se entiende tácitamente que sólo una mujer decente lo merece. Por el contrario, sí se considera legítimo que luche por su

hija. Al mismo tiempo, su carácter la convierte en la persona idónea para ejercer la venganza, que no sólo se permite, sino que se aplaude:

Me encantó la salida de Alicia del sanatorio, espero que utilice todas sus fuerzas para recuperar a su hija (Iruna, Cap. 31).

Alicia tiene que resurgir de sus cenizas y hacerle “pupita”, mucha “pupita” al señor Marqués de Castro (Onga, Cap. 30).

La modernidad se valora positivamente aunque sólo se restrinja a la apariencia externa: los foreros alaban que Isabel de Viana se ponga pantalones, juegue al tenis o conduzca, sin importarles que se señale al amor como motor de esta transformación del género.

[Isabel] ha evolucionado súper bien, al sentido opuesto de Victoria, de una chica superconformista y sin interés se ha vuelto una muchacha moderna, independiente e inteligente, encontrando un compromiso intermediario en su vida pero al menos viviendo su amor verdadero (Raquelita, Cap. 33).

Las relaciones extraconyugales se aceptan si se basan en el amor verdadero, pero se prefiere que los personajes femeninos se realicen en los brazos de su pareja legal y oficial:

Isabelita siempre ha estado enamorada de Hugo, y si se lía con Fernando es porque está decepcionada y sola y necesita ser un poco feliz, pero, y ahora que Hugo parece que está enamorado de ella, ¿que hará Isabelita? (La monaguilla, Cap. 29).

La escena posterior en que Hugo e Isabel rien juntos, ¡me ha encantado! y ese “te quiero” de él... De lo más sincero... Ha tenido que pasar mucho tiempo para que ame a su esposa... Y eso es lo que ella necesitaba realmente antes de empezar con Fernando... (MallorK, Cap. 35).

Se deduce, por tanto, que la mayoría de los seguidores quieren desarrollos dramáticos tradicionales. A pesar de la comparación que hacen de los personajes con la actualidad, apoyan la idea de que la maternidad y la vida familiar constituye el destino feliz de una mujer (González & Núñez, 2000).

5. Conclusiones

El estudio del foro alojado en el sitio web oficial de la serie *La Señora* ha demostrado la validez de esta herramienta como fuente primaria para indagar en el proceso de recepción de la ficción televisiva. El análisis evidenció que para los participantes lo más importante son los conflictos humanos, en concreto, la consecución del amor. Las relaciones imposibles por diferencias sociales y los triángulos amorosos tienen muy buena acogida entre sus espectadores, sobre todo porque, en estos últimos, no hay dudas sobre quién debe triunfar.

Se aprecian las cualidades morales de los personajes: se ensalza a las mujeres fuertes, con energía, con capacidad de reacción y congruentes con sus ideas. Hay una clara extrapolación a los valores y características de la sociedad actual sin preocupar demasiado las características del contexto histórico de referencia. No obstante, hay elementos sexogenéricos que tradicionalmente se condenan (la prostitución y la infidelidad) o destinos asociados al género que no parecen cambiar: el ámbito familiar como marco indispensable para que la mujer alcance la felicidad.

Las intervenciones en este foro demuestran que los espectadores reinterpretan las diferentes tramas y personajes de acuerdo con su experiencia personal y su bagaje cultural, donde los códigos cinematográficos y televisivos siguen jugando un papel muy importante.

El valor histórico de la serie preocupa poco. Lo que realmente despierta interés es la *apariencia* del pasado: el vestuario, los decorados, los objetos, las localizaciones o las costumbres de ese momento dotan de realismo a la narración. No se ofrece veracidad sino verosimilitud: mientras la ambientación resulte creíble, los personajes y sus acciones –que son realmente portadores de significado– pueden ser incoherentes con la realidad histórica (Rosentone, 1997). En general, el público no posee conocimientos sobre estos años y se conforma con poco.

No se explica la Historia: los acontecimientos relevantes se simplifican y todo hecho es causa y consecuencia a la vez. La Historia se convierte en un relato cerrado que no admite ninguna interpretación alternativa. Por ejemplo, en *La Señora*, los años veinte se muestran como un momento de conflicto latente entre el progreso y la tradición que, sin solución de continuidad, conducirá a la Guerra

Civil. Por otra parte, los problemas estructurales se personalizan en individuos, de manera que la consecución de su objetivo dramático se identifica con la resolución de estos conflictos. De este modo, el triunfo de Ángel y Victoria se equipara con la abolición de las diferencias de clase.

Como se ha mostrado, hay determinados periodos de nuestra historia reciente que se idealizan sistemáticamente en la ficción televisiva (Segunda República) conduciendo a una interpretación de los sucesos posteriores (Guerra Civil) muy empobrecida. Lamentablemente, los espectadores no adoptan una postura crítica y se dejan arrastrar por los sentimientos provocados por la narración. Los foreros dejan claro que la Historia representa, en esta serie, sólo una estética que aleja a *La Señora* de las telenovelas o seriales más populares, un barniz para la trama principal (una historia de amor) de manera que los instintos primarios (celos, venganza, envidia) parezcan más dignos.

Notas

1. Véase los sitios *web* dedicados a las series *Lost*, *Fringe* o *Juego de tronos* (<http://es.lostpedia.wikia.com/>, <http://es.fringe.wikia.com/> y <http://hieloyfuego.wikia.com/>, respectivamente).

2. Sitio web: www.forolasenora.rtve.es.

3. Los foreros apenas aportaban información personal, por lo que se ha deducido su sexo por el empleo del femenino y del masculino para referirse a sí mismos y solo se han tenido en cuenta aquellos datos que han corroborado como válidos (por ejemplo, únicamente se ha asociado la profesión a un seguidor cuando éste la ha hecho explícita en sus comentarios).

4. Es posible que el número aportado por RTVE se ajuste a la realidad puesto que los contenidos del foro eran públicos y de libre acceso, sin que fuera necesario estar inscrito para leerlos, pero sí para poder participar.

5. Se presta especial atención a las opiniones relativas a los personajes femeninos porque, ya desde la *web* de la producción, se subrayaba el papel de la mujer en la serie (<http://www.rtve.es/television/la-senora/>).

6. El administrador del foro, RTVE, apenas intervenía: su actuación se limitaba a abrir un nuevo *hilo* tras la emisión del capítulo y a eliminar aquellos mensajes que pudieran resultar ofensivos. Es evidente, por tanto, que en ningún caso se dirigía la conversación ni se limitaba la libertad de opinión.

7. Entrevista personal a Virginia Yagüe, autora de la idea original y coordinadora de guión, realizada el 10 de abril de 2014.

8. Alfonso XIII, monarca español entre 1886 y 1931, ocupó el trono al alcanzar la mayoría de edad en 1902 tras la regencia de su madre María Cristina de Habsburgo. Apoyó la dictadura del general Primo de Rivera y se vio obligado a exiliarse a Roma después de la proclamación de la Segunda República en abril de 1931. Es el bisabuelo del actual rey, Felipe VI.

9. Dolores Ibárruri, apodada "La Pasionaria", fue una destacada dirigente del Partido Comunista de España (miembro del Comité Central en 1930, secretaria general entre 1942 y 1960 y presidenta del partido entre 1960 y 1989). Tuvo una enorme proyección pública durante la Segunda República (1931-1936), fue elegida para el Congreso entre 1936 y 1939 y realizó una intensa labor propagandística durante la Guerra Civil. Se exilió tras la victoria franquista en el conflicto armado.

10. Buenaventura Durruti, líder del anarquismo español vinculado en su juventud a su sindicato CNT, combatió en la Guerra Civil contra los sublevados franquistas y falleció a causa de las heridas recibidas en la batalla de la Ciudad Universitaria de Madrid el 19 de noviembre de 1936.

11. El general militar Primo de Rivera gobernó España de forma dictatorial entre 1923 y 1930. El golpe de Estado que le alzó al poder contó con el beneplácito del monarca Alfonso XIII.

Referencias bibliográficas

Ang, I. (1985). *Watching Dallas*. London: Methuen.

Arjona, J. B. (2010). "Los nuevos canales audiovisuales basados en webs: RTVE.es", *Icono* 14, 8 (1), 98-113. doi.: 10.7195/ri14.v8i1.283

Balló, J. & Pérez, X. (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

Barragán, A. I. (2013). "Los banderizos de *Juego de Tronos*. Creación de comunidades y producciones discursivas del fandom". En J. Lozano, I. Raya y F. J. López (ed.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*, pp. 453-476. Madrid: Fragua.

Ben-Ami, S. (2012). *El cirujano de hierro. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Barcelona: RBA.

Blumenthal, D. (1997). *Women and Soap Opera. A Cultural Feminist Perspective*. Westport: Praeger.

Brown, M. E. (1995). "Melodramas televisivos y conversaciones de mujeres: la posibilidad de lecturas emancipadoras". En C. Peñarín y P. López (ed.), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, pp. 51-69. Madrid: Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid y Universidad Complutense de Madrid.

Cabrera, M. A. (2010). "La interactividad de las audiencias en entornos de convergencia digital". *Icono* 14, 8(1), 164-177. doi: 10.7195/ri14.v8i1.287

Capdevilla, A. Tortajada, I. & Araüna, N. (2011). "Los roles de género, las relaciones de amor y de sexo en las series de ficción. El caso de *Sin tetas no hay paraíso*". *Quaderns del CAC*, 14(1), 67-75. Recuperado de: <https://www.cac.cat/web/recerca/quaderns/hemeroteca/detall.jsp?NDg%3D&Mg%3D%3D&Jyc%3D&Mzc%3D>

Casanova, J. & Gil Andrés, C. (2009). *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Ariel.

Cascajosa, C. (2016). "Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*". *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, 2, 53-69. Recuperado de <http://revistadigitos.com/index.php/digitos/article/view/50>

Chamorro, M. A. (2015). "La extensión del relato audiovisual en las redes sociales: el caso de las series de ficción *Cuéntame cómo pasó* de España y *Los 80* de Chile". En *Razón y Palabra*, 19(89). Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N89/V89/09_Chamorro_V89.pdf

Chicharro, M. M. (2009). "Recreando la sociedad del pasado: modernización y conflicto social en *La Señora*". *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 39, 51-70. Recuperado de <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n39/02112175n39p51.pdf>

Chicharro, M. M. (2011). "Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género". *Comunicación y sociedad*, 24(1), 189-216. Recuperado de http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=385

Costa-Sánchez, C. & Piñeiro-Otero, T. (2012). "¿Espectadores o creadores? El empleo de las tecnologías creativas por los seguidores de las series españolas". *Comunicação e Sociedade* (22), 184-204. doi: 10.17231/comsoc.22(2012).1281

Edgerton, G. R. (2001). "Television as Historian. A Different Kind All Together". En G. R. Edgerton y P. C. Rollins (ed.), *Television Histories. Shaping Collective Memories in the Media Age*, pp. 1-29. Lexington: University of Kentucky Press.

Fiske, J. (1987). *Television Culture*. New York: Methuen.

Gabinete de Estudios de Comunicación Audiovisual (GECA). (2006). *Anuario de la televisión, 2005*. Madrid: GECA Consultores.

Galán, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Galán, E. & Del Pino, C. (2010). "Jóvenes, ficción televisiva y nuevas tecnologías". *Área abierta*, 25. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010130003A/4082>

García, N., Fedele, M. & Gómez, X. (2012, enero). "La representación laboral de las mujeres en las series de *prime-time*". Trabajo presentado Comunicació i Risc: III Congrés Internacional Associació de la Comunicació, Tarragona. Recuperado de: http://www.ae-ic.org/tarragona2012/contents/download/aeic2012tgn_abstract_ok_def.pdf

Gerbner, G. & Signorielli, N. (1979). *Women and Minorities in Television Drama: 1969-1978*. Philadelphia: Annenberg School of Communications, University of Pennsylvania.

Gómez, I. (2012). "Contenidos transmedia en la producción audiovisual". En A. Gómez (coord.), *Nuevos modelos de negocio: transformaciones en la cadena de valor audiovisual-TIC*, pp. 217-230. Sevilla: Fundación AVA.

González, E. (2005). *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*. Madrid: Alianza.

González, R. & Núñez, T. (2000). *¿Cómo se ven las mujeres en televisión?* Sevilla: Padilla.

Greenberg, B. S. (1980). *Life on Television. Content Analyses of U.S. TV Drama*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.

Gunter, B. (1986). *Television and Sex Role Stereotyping*. London: Libbey

Hernández-García, P., Ruiz-Muñoz, M. J. & Simelio-Solà, N. (2013). "Propuesta metodológica para el análisis de la ficción televisiva 2.0". *Palabra Clave*, 16(2), 449-469. Recuperado de <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/2588/3150>

Hernández, M. & Grandío, M. (2011). "Narrativa *crossmedia* en el discurso televisivo de ciencia ficción. Estudio de *Battlestar Galactica* (2003-2010)". *Área abierta*, 28. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/4873>

Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers and gamers: Exploring participatory culture*. New York: New York University Press.

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Jenkins, H. (2010). "Transmedia storytelling and entertainment: An annotated syllabus". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24(6), 943-958. doi:10.1080/10304312.2010.510599

Jiménez, E. & Solís, M. E. (2008). "Los telespectadores de ficción y su participación en Internet. Análisis de un blog promocional: *House vs. Grey* en Cuatro". *Zer*, 13(24), 125-156. Recuperado de <http://www.ehu.es/zer/es/hemeroteca/articulo/los-telespectadores-de-ficcion-y-su-participacion-en-internet-analisis-de-un-blog-promocional-house-vs-grey-en-cuatro/349>

Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (2016). "Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014)". *Cuadernos.info*, 39, 55-66. doi: 10.7764/cdi.39.832

Menéndez, M. (2014). "Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE *Mujeres* y *Con dos tacones* (2005-2006)". *Área abierta*, 14(3), 61-80. doi: 10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.45722

Meso, K. & Larrondo, A. (2010, octubre). "Cambios en las estrategias de las audiencias de las páginas web de televisión. Análisis de la participación en los entes públicos autonómicos en España". Trabajo presentado en II Congreso Internacional Comunicación 3.0, Salamanca.

Montero, J. & Paz, M.A. (2013). "Historia audiovisual para una sociedad audiovisual". *Historia crítica*, 49, 159-183. doi:10.7440/HISTCRIT49.2013.08

Mujica, C. (2007). "La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma". *Cuadernos.info*, 21, 20-33.

Nogales, A. I. & Martín, A. J. (2010). "La imagen de la nueva mujer en la ficción de éxito estadounidense. *Sexo en Nueva York*, *Mujeres desesperadas* y *Mujeres en Manhattan*". En I. Vázquez (coord.) *Investigaciones multidisciplinares de género: II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, pp. 755-768. Sevilla: Unidad para la Igualdad, Universidad de Sevilla.

Ortega, M. & Simelio, N. (2010). "La representación de mujeres trabajadoras en series de máxima audiencia". *Comunicación*, 10(1), 1006-1016.

Roig, T. (2009). "Cine en conexión: producción industrial y social en la era *cross-media*". Barcelona: UOC Press.

Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Rosique, G. (2010). "El papel del telespectador en los medios audiovisuales. De homo-spectador a homo-civis". *Icono* 14, 8(1), 147-163.

Rubio-Hernández, M. M. (2011). "Slash Fiction; an Active Fandom in the Current Television Series Context". En M. A. Pérez-Gómez, *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Edad de Oro de la Televisión*, pp. 533-545. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

Scolari, C. A., Jiménez, M. & Guerrero, M. (2012). "Nuevas narrativas transmediáticas en España: cuatro ficciones en busca de un destino *cross-media*". *Comunicación y Sociedad*, 25(1), 137-163.

Smith, P. J. (2006). *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*. Woolbridge: Tamesis.

Tobías, R. B. (1999). *El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. New York: Bantam Books.

Tous, A. (2009). "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas norteamericanas". *Comunicar: Revista Iberoamericana de Comunicación y Educación*, 17(33), 175-183. doi: 10.3916/c33-2009-03-009

Tubella, I., Taberner, C., y Dwyer, V. (2008). *Internet y televisión. La guerra de las pantallas*. Barcelona: Ariel.

Tulloch, J. & Jenkins, H. (1995). *Science Ficción Audiences: Watching Star Trek and Doctor Who*. London: Routledge.

Tuñón de Lara, M. (1977). *El movimiento obrero en la historia de España, 1832-1899, Vol. 1*. Madrid: Taurus.

Tur-Viñes, V. & Rodríguez, R. (2014). "Transmedialidad, series de ficción y redes sociales: el caso de *Pulseras Rojas* en el grupo oficial de Facebook (Antena 3. España)". *Cuadernos.info*, 34, 115-131.

Zurián, F. A. (2013). "¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los gender studies y la estética audiovisual". En M. Pacheco, M. Vicente y T. González (ed.), *Investigar la comunicación hoy. Revisión de las políticas científicas y aportaciones metodológicas. Simposio internacional sobre política científica en comunicación*, pp. 475-486. Segovia: Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación.

Sobre la autora

Susana Rodríguez

Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (2001) y licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (2012). Obtuvo el título de doctor en Periodismo en 2015 con la tesis "La Señora: entre el drama y la Historia", calificada con Sobresaliente cum laude, en la que investiga la plasmación y transmisión del conocimiento histórico en los relatos audiovisuales.

Cómo citar:

Rodríguez, S. (2016). "Foros en páginas web: un instrumento de análisis de la recepción de series de ficción históricas". El caso de La Señora. *Comunicación y Medios*, 25 (34), 22 - 37.

