

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**TESIS DOCTORAL**

**Ficción y no ficción en las miniseries españolas contemporáneas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Gema Bellido Acevedo**

Director

Norberto Mínguez Arranz

**Madrid, 2014**

# **Ficción y no ficción en las miniserias españolas contemporáneas**

Tesis doctoral



Autora: Gema Bellido Acevedo  
Director: Norberto Mínguez Arranz

Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad 1  
Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid  
Madrid 2012

**“Después de la verdad, no hay nada tan bello como la ficción”.**

**Antonio Machado**

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la ayuda y el constante apoyo de muchas personas. En primer lugar, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Norberto Mínguez, mi director de tesis. Su dedicación, su apoyo y su trabajo a lo largo de estos años han constituido, sin ninguna duda, los pilares fundamentales de esta investigación. Sin su disponibilidad nada de esto hubiera sido posible.

Quiero hacer constar también mi agradecimiento a los guionistas y productores que han colaborado conmigo en las entrevistas. Gracias a Helena Medina, Pablo Usón, Carlos López, Antonio Onetti, Juan Carlos Rubio y Emiliano Pedraza. De la misma forma, no puedo dejar de nombrar a todos aquellos, que en la última fase de la tesis, colaboraron desinteresadamente en la realización de los grupos de discusión y en las encuestas.

En un plano más personal, me gustaría dar las gracias a mis padres y a mis cinco hermanos. Por apoyarme incondicionalmente en todos los proyectos que me propongo, por estar pendientes para ayudarme en todo lo que necesito y por enseñarme a trabajar con esfuerzo por servir mejor a los demás.

Me gustaría también dar las gracias a todas las personas del Centro Universitario Villanueva que me han ayudado en estos años, en especial a Álvaro, Carmen, Jars, Elena, Elba y Sofía. Y a Leticia: sin ella el final feliz de esta tesis no habría sido posible. Gracias por vuestros consejos, orientaciones y ánimos en todo el proceso de este trabajo. Y también gracias a Mamen, María Jesús, Silvia y Mercedes, de la biblioteca de la Universidad, cuya diligente labor me ha facilitado enormemente la realización de esta tesis.

Soy consciente de que no os he nombrado a todos; es sólo una cuestión de espacio. En cualquier caso, muchas gracias. Sin vosotros, esta tesis no habría sido posible.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Objetivos.....	15
1.2 Metodología .....	18
2. EL CONCEPTO DE MINISERIE .....	35
3. BREVE HISTORIA DEL GÉNERO .....	45
3.1 Antecedentes.....	45
3.2 Antecedentes en España .....	48
3.2.1 Los años setenta.....	50
3.2.2 Los años ochenta.....	52
3.3 Los años noventa: desarrollo de las principales características de las miniseries españolas.....	56
3.4 Desde el 2000 hasta nuestros días: la consolidación del género en las cadenas españolas.....	59
4. FACTORES DETERMINANTES DEL ÉXITO DE LAS MINISERIES EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.....	67
5. DEFINICIÓN Y BREVE DESARROLLO DE CONCEPTOS UTILIZADOS EN EL ANÁLISIS DE LAS MINISERIES .....	83
5.1 Características de la televisión contemporánea.....	83
5.2 La historia en televisión .....	85
5.3 Ficción/No ficción .....	91
5.4 Hibridación en televisión .....	97
5.5 Algunos conceptos de guion.....	103
5.6 Recepción .....	106
6. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN <i>23F, EL DÍA MÁS DIFÍCIL DEL REY</i> .....	111
6.1 Personajes.....	113
6.2 Historia.....	124

6.3 Puesta en escena .....	133
6.4 Estructura temporal.....	138
6.5 Producción .....	142
6.6 Audiencia .....	146
6.7 El género de <i>23F, el día más difícil del Rey</i> .....	152
6.8 El suceso del 23F y su representación en la televisión.....	155
6.9 Ficción/no ficción en <i>23F, el día más difícil del Rey</i> .....	166
7. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN <i>11M, PARA QUE NADIE LO OLVIDE</i> .....	175
7.1 Personajes.....	178
7.2 Historia.....	198
7.3 Puesta en escena .....	203
7.4 Estructura Temporal .....	209
7.5 Producción .....	210
7.6 Audiencia .....	216
7.7 El género de <i>11M, para que nadie lo olvide</i> .....	222
7.8 El suceso del 11M y su representación en la televisión. ....	225
7.9 Ficción/no ficción en <i>11M, para que nadie lo olvide</i> .....	230
8. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN <i>PADRE CORAJE</i> .....	237
8.1 Personajes.....	239
8.2 Historia.....	246
8.3 Puesta en escena .....	252
8.4 Estructura temporal.....	256
8.5 Producción .....	257
8.6 Audiencia .....	262
8.7 El suceso de Padre Coraje y su representación .....	265
8.8 El género de <i>Padre Coraje</i> . ....	267
8.9 Ficción/no ficción en <i>Padre Coraje</i> .....	271
9. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN <i>ADOLFO SUÁREZ, EL PRESIDENTE</i> .....	281
9.1 Personajes.....	283
9.2 Historia.....	294
9.3 Puesta en escena .....	303
9.4 Estructura Temporal .....	306
9.5 Producción .....	308
9.6 Audiencia .....	313
9.7 El género de <i>Adolfo Suárez, el Presidente</i> . ....	316
9.8 El suceso de <i>Adolfo Suárez, el Presidente</i> y su representación en la televisión...	319
9.9 Ficción/no ficción en <i>Adolfo Suárez, el Presidente</i> .....	325

10.	ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN .....	333
10.1	Recepción por parte de la crítica especializada.....	333
10.2	Estudio exploratorio de las percepciones del público acerca de las miniseries.	361
10.2.1	Conclusiones que se extraen de los cuestionarios.....	362
10.2.2	Conclusiones que se extraen de los grupos de discusión .....	383
11.	CONCLUSIONES .....	409
12.	ENGLISH SUMMARY .....	429
12.1	Methodology .....	431
12.2	Results and Conclusions .....	434
13.	BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA.....	443
	Bibliografía.....	443
	Webgrafía .....	456
	Filmografía y contenidos televisivos citados .....	464



## 1. INTRODUCCIÓN

Vivimos en una época en la que resulta muy habitual que en gran parte de los discursos se mezclen aspectos de la no ficción y de la ficción. Esa hibridación que se caracteriza por la ausencia de límites definidos que separen cada uno de estos macrogéneros, es considerada por algunos autores como un producto de la posmodernidad (Guarinos, V. y Jiménez, J., 2009, pág. 95).

Podemos encontrar estas formas híbridas que toman los textos y los relatos en todos los ámbitos discursivos. En la literatura, existen numerosos autores contemporáneos que hacen de la realidad el argumento de sus novelas. De hecho, George Steiner en los años setenta acuñó el término *postfiction*, para referirse a esta tendencia. Esta “nueva ficción” posee el don de difuminar la doble frontera estética y epistemológica que hasta hace medio siglo distinguía con nitidez las dos grandes vertientes de toda actividad discursiva: de un lado el ámbito de la ficción, de otro el de la no ficción (Chillón, 2011, pág. 26). En España un autor actual que resulta significativo en este sentido es Javier Cercas que, en novelas como *Soldados de Salamina* o *Anatomía de un instante*, pone al lector en tesitura de confundir las situaciones o personajes que pertenecen a la ficción y aquellos que son estrictamente históricos. El cine, por su parte, también constituye un marco en el que esa hibridación es muy habitual. El famoso “basado en hechos reales” tiene cada vez más presencia en el cine español. Se podrían citar como ejemplos las siguientes películas: *Heroína* (2005), *The Pelayos* (2012) o *Lo imposible* (2012). Esta tendencia de los relatos literarios y cinematográficos ha hecho también su entrada en el mundo de la televisión.

Algunos autores, como Inmaculada Gordillo, señalan la hibridación como característica propia de la hipertelevisión, en la división que realiza de las etapas de desarrollo de la

televisión (Gordillo I. , 2009b, pág. 23). Estas etapas, resumidamente, se caracterizarían por lo siguiente:

- Paleotelevisión: comprende desde el nacimiento de la televisión hasta los años 80. Los protagonistas de esta televisión son los que detentan el poder, el saber y las habilidades o méritos clásicos: políticos, escritores, filósofos... Los contenidos se caracterizan por lo que Gordillo denomina “visión vertical”, que consiste en la no intervención de los espectadores. Esta etapa coincide con el monopolio de las televisiones públicas, la ausencia de ofertas variadas y la inexistencia del mando a distancia.
- Neotelevisión: se funda a mitad de los ochenta y dura hasta finales de los 90. Se puede denominar también como la “televisión espejo” porque en ella los espectadores se ven reflejados. Es una televisión donde el público empieza a ganar protagonismo y los contenidos se nutren de sucesos cotidianos y cercanos al espectador. Éste deja de ser sujeto pasivo y pasa a participar de los mismos. Es un modelo de televisión que, aparte de reflejar sucesos de la vida real, también puede provocarlos. En estos años se produce la diversificación tecnológica (empieza a emitirse a través del cable y del satélite), la proliferación de empresas televisivas, el aumento de la oferta y -la consiguiente- segmentación de la audiencia.
- Hipertelevisión: esta etapa surge por la revolución que supone en la televisión la llegada de los *reality shows* y, particularmente, el programa *Gran Hermano*. La “televisión espejo” se convierte en “televisión ranura”, es decir, el espectador pasa de verse reflejado en el medio a acudir a él como “espectador-voyeurista”. La televisión ya no es el espacio de lo cotidiano, sino de lo ordinario. Es también la época de la llamada televisión basura. Se denomina hipertelevisión siguiendo a Gilles Lipovestky que denomina esta época con el término hipermodernidad (Lipovestky, 2006). Como características propias de este periodo, Lipovestky señala el hiperconsumo, el hipernarcisismo, el culto a la salud, el aumento del miedo, la proliferación de los hipermercados, etc.

En el ámbito social de la hipermodernidad se desarrolla la hipertelevisión, en la que podemos encontrar las siguientes características:

- La televisión pasa a ser un medio en el que no se diferencian claramente unos programas de otros. Acontece lo que se conoce como fragmentación transversal, en la que contenidos de un programa tienen presencia en otros de la misma cadena.
- Se produce una reubicación y revisión constantes en los contenidos, provocada por los gustos de la audiencia. Así se explican los cambios de última hora en la programación prevista, la interrupción de determinados programas que no alcanzan el éxito de audiencia esperados, etc.
- Se reciclan fórmulas y contenidos: para poner de actualidad lo pasado, reactivar formatos televisivos ya olvidados pero que tuvieron éxito, etc.
- Asistimos a la “cotidianización” del espectáculo donde la realidad se convierte en un objeto de consumo que compite con la ficción para atraer grandes audiencias.
- Se produce coincidencia de contenidos, de personajes y de temáticas en los diferentes espacios y cadenas.
- El presente es visto como valor supremo, y -en consecuencia- la importancia del directo es clave en todos los espacios televisivos, especialmente en los informativos.
- Se percibe la primacía del entretenimiento en todos los formatos (informativos y de ficción).
- El aumento de canales con la televisión digital terrestre provoca la dispersión de la audiencia, que tiene más oferta entre la que elegir. Como consecuencia de este hecho, se fragmentan de forma transversal los contenidos, buscando reunir al mayor número posible de espectadores en cada espacio televisivo.
- La hibridación de géneros es una de las características más esenciales de la televisión de esta etapa, tal y como se ha señalado anteriormente.

Imbert califica la etapa actual del medio con el término *postelevisión*, la televisión de la posmodernidad, y la define como una ventana abierta de par en par a la intimidad (Imbert, G., 2010, pág. 57). Se caracteriza por la hipervisibilidad (que muestra lo socialmente invisible: la intimidad de los personajes que en ella aparecen), la ilusión del presente, la identificación con el otro y la tendencia a ir a los extremos, escogiendo perfiles humanos exagerados y caricaturizándolos. En esta televisión, la intimidad se

hace pública y lo ajeno se hace propio por el consumo. Imbert, al igual que Gordillo, señala la hibridación como uno de los rasgos definitorios del momento que vive la televisión actual. Y utilizando una expresión de Bauman, añade que la hibridación es “el movimiento hacia una identidad perpetuamente por fijar” (Bauman, 2006, pág. 47).

Para poder estudiar la hibridación en el discurso audiovisual es necesario, en primer lugar, definir los distintos macrogéneros que existen para representar el mundo. Nichols distingue entre el modo de representación de la ficción y el de la no ficción, señalando que el documental es el acceso al mundo, mientras que la ficción nos permite entrar en un mundo (Nichols, B., 1997, pág. 157).

A lo largo de este trabajo para referirnos a estos diferentes modos de representación se recurrirá frecuentemente a las expresiones paradigma o eje ficción/no ficción. Este paradigma, modelo o eje trata de poner en relación dos formas dicotómicas y, a primera vista, excluyentes. Al hablar así, se pretende destacar las diferencias existentes entre los modos, recursos, temáticas, etc. propios de la ficción y aquellos propios de la no ficción y sus diversas manifestaciones en los textos audiovisuales que se analizarán en esta tesis doctoral.

La no ficción se identificaría con lo real. Este modo de representación se caracterizaría por la ausencia de manipulación. Los discursos pertenecientes al macrogénero de la no ficción (o de lo real, como a veces se los denomina) buscan la objetividad, mostrar la realidad tal y como sucede, sin más mediación que la estrictamente necesaria para la transmisión del mensaje, huyendo de la interpretación del intermediario. La ficción, por el contrario, es un sistema de representación que utiliza una serie de recursos y determinadas reglas narrativas que logran que el discurso represente un universo imaginario y que adquiera una forma y un ritmo más atractivo para el público pero, a la vez, menos objetivo (justamente por el tratamiento que recibe). Tradicionalmente se han relacionado con este macrogénero de la ficción, géneros como la novela, y conceptos como la fantasía, la imaginación<sup>1</sup>, etc. De unos años a esta parte, sin

---

<sup>1</sup> Resulta significativo que una de las definiciones de ficción que incluye el Diccionario de la Real Academia Española es la de: “Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de

embargo, esa distinción tan clara entre ficción y no ficción ha ido perdiendo nitidez. Los dos macrogéneros, como se estudiará más detenidamente, se han ido integrando en la construcción de los discursos y se ha empezado a considerar que la diferencia principal entre la ficción y la no ficción estriba en la postura que se toma frente al mundo que se proyecta<sup>2</sup>.

La televisión, según afirma Jaime Barroso, es el ámbito más adecuado para la “confusión genérica” (Barroso J., 2005, pág. 173), es decir, para la mezcla de géneros. Por este motivo se ha visto oportuno acudir a este medio para analizar el paradigma ficción/no ficción. Para delimitar el estudio a un ámbito más restringido y hacerlo más concreto, se ha decidido plantear como objeto de estudio un contenido televisivo de mucho éxito y desarrollo en la televisión española contemporánea: las miniseries.

En esta parte introductoria, resulta necesario considerar cómo la historia en televisión es hoy un gran negocio. Y la historia ficcionada, aún más. Un referente en nuestras cadenas televisivas lo constituye la serie *Cuéntame cómo pasó* que lleva trece temporadas (once años) emitiéndose en TVE. Por otro lado, *23F, el día más difícil del Rey*, constituye un ejemplo del mismo fenómeno en cuanto a miniseries se refiere, ya que se ha convertido en la miniserie más vista de la historia de televisión en España, con una media de audiencia de más de seis millones setecientos mil espectadores.

No hay que obviar que la ficción es el macrogénero que mejores puestos de audiencia y de parrilla logra en nuestro país, y la ficción producida en España ocupa un puesto preeminente dentro de ella. Palacio (2001, pág. 143) explica que, desde los orígenes mismos de la televisión, las distintas formas de ficción se han constituido en uno de los elementos claves para la legitimación social y cultural del medio. De hecho, la cantidad y calidad de ficción de producción propia es lo que demuestra la consolidación de las cadenas en el mercado y el prestigio que el público le otorga.

---

sucesos y personajes imaginarios”. (voz ficción. Fuente: RAE consultado a través de Internet: <http://lema.rae.es/drae/?val=ficci%C3%B3n> consultado el 18 de octubre de 2012)

<sup>2</sup> Un mayor desarrollo de los conceptos ficción, no ficción e hibridación se realizará en el capítulo 5.

Además, esta ficción nacional, en el caso español, domina los espacios más relevantes de la televisión, el considerado prime-time, la franja horaria en la que se congrega un mayor número de espectadores para ver la televisión.

Si hacemos un breve análisis de los últimos años, observaremos que en 2007 se superaron las mil horas de emisión de ficción nacional<sup>3</sup>. En 2008 la emisión de series de ficción en nuestra televisión aumentó un 9% respecto al año anterior y -un hecho que resulta reseñable para nuestro trabajo- las veinte emisiones que tuvieron mayor audiencia, estaban producidas en España<sup>4</sup>. Al combinar los datos de nacionalidad con su distribución por franjas horarias, se observa cómo las series de ficción españolas se emitieron, principalmente en prime time, mientras que las obras de procedencia norteamericana se programaron en horario de mañana y de madrugada<sup>5</sup>.

En 2008 una de las novedades más destacadas en la ficción española fue la miniserie *El castigo*, con la que Antena 3 atrajo a más de 5.333.000 millones de espectadores en el desenlace final.

**Tabla: los productos de ficción más vistos en 2008. Total España**

Nº	Nombre	Cadena	Fecha	Miles	Share
1	Yo soy Bea	Telecinco	08/06/08	8.226	42.1
2	Aída	Telecinco	02/03/08	6.642	35.6
3	El castigo	Antena 3	16/12/08	5.333	27.8
4	CSI	Telecinco	31/03/08	5.321	27.8
5	El castigo	Antena 3	15/12/05	4.874	26.5
6	Sin tetas no hay paraíso	Telecinco	02/04/08	4.795	28
7	El internado	Antena 3	02/01/08	4.693	25.4

<sup>3</sup> Fuente TNS Sofres.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> *Ibíd.*

<b>8</b>	Cuéntame cómo pasó	TVE1	23/10/08	4.486	24.6
<b>9</b>	Camera Café	Telecinco	02/03/08	4.455	24
<b>10</b>	Escenas de matrimonio	Telecinco	13/02/08	4.362	23.1

Tabla de Elaboración propia a partir de datos de Corporación Multimedia

En 2009, el tiempo dedicado a la ficción nacional descendió un 13% respecto al año anterior<sup>6</sup>. Aun así, en ese mismo año se produjo un éxito sin precedentes en la emisión de *23F, el día más difícil del Rey* que consiguió entrar en el ranking de las 10 emisiones más vistas de 2009 y se convirtió en la miniserie más vista de la historia de la televisión en España<sup>7</sup>.

**Tabla: los productos de ficción más vistos de 2009**

<b>Nº</b>	<b>Nombre</b>	<b>Cadena</b>	<b>Miles</b>	<b>Share</b>
<b>1</b>	23F, el día más difícil del Rey (12/2)	TVE1	6.920	35.5
<b>2</b>	23F, el día más difícil del Rey (10/02)	TVE1	6.491	31.5
<b>3</b>	Aida (11/01)	Telecinco	5.735	29.2
<b>4</b>	Sin tetas no hay paraíso (08/01)	Telecinco	5.311	30.1
<b>5</b>	Aida (20/01)	Telecinco	5.216	25.4
<b>6</b>	Aida (04/01)	Telecinco	5.107	26.4
<b>7</b>	Águila Roja (26/02)	TVE1	5.056	26.5
<b>8</b>	Águila Roja (21/05)	TVE1	5.026	28.4
<b>9</b>	Águila Roja (19/02)	TVE1	5.013	26.4
<b>10</b>	Águila Roja (05/03)	TVE1	4.899	25.8

Tabla de Elaboración propia a partir de datos de Barlovento Comunicación

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> *Ibíd.*

En 2010, sin embargo, se constata un incremento del género de la ficción en las parrillas televisivas, que se situó en el 29 % del total de las emisiones, frente al 25 % registrado en 2009<sup>8</sup>.

Además, en el año 2010 se observa un aumento de miniseries en el ranking de las emisiones de ficción más vistas.

**Tabla: los productos de ficción más vistos de 2010**

Nº	Nombre	Cadena	Miles	Share
1	Águila Roja	TVE1	5.657	28.9
2	Cuéntame cómo pasó	TVE1	4.813	24.6
3	La Señora	TVE1	4.755	23.3
4	Felipe y Letizia	Telecinco	4.637	22.6
5	Hispania	Antena 3	4.452	23.5
6	La Duquesa	Telecinco	4.186	22.1
7	Los pilares de la Tierra	Cuatro	4.150	24.2
8	Gran Reserva	TVE1	3.926	21.3
9	El Pacto	Telecinco	3.796	20.2
10	La Huella del crimen	TVE1	3.464	17.2

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

Tres miniseries españolas logran situarse en los puestos más altos en cuanto a números de espectadores se refiere y todas ellas fueron emitidas por la misma cadena, Telecinco. Además, hay una miniserie extranjera, *Los pilares de la tierra*, que se emitió en Cuatro y que tuvo un notable éxito, haciendo posible que esta cadena entrara en el ranking de programas de ficción más vistos, hecho poco habitual en los últimos años.

<sup>8</sup> Ibíd

**Tabla: los productos de ficción más vistos de 2011**

Nº	Nombre	Cadena	Miles	Share
1	Águila Roja	TVE1	5.741	29.2
2	Cuéntame cómo pasó	TVE1	4.481	22.5
3	El Barco	Antena 3	3.544	19.0
4	La República	TVE1	3.515	17.0
5	Gran Reserva	TVE1	3.474	18.4
6	Aída	Telecinco	3.441	17.2
7	El ángel de Budapest	TVE1	3.432	18.7
8	Los misterios de Laura	TVE1	3.100	16.5
9	Tarancón, el quinto mandamiento	TVE1	3.042	18.2
10	Los Protegidos	Antena 3	3.021	15.1

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

En el año 2011, desciende la presencia de miniseries entre las ficciones más vistas del año. *El ángel de Budapest* y *Tarancón, el quinto mandamiento* son las miniseries más seguidas y ambas pertenecen a la misma cadena, TVE.

Tal y como analizaremos más adelante, la multiplicación de miniseries y tv movies<sup>9</sup> dentro del macrogénero de la ficción ha sido una resultante directa de determinadas estrategias ligadas al diseño de orientaciones estructurales de producción.

Antena 3 fue pionera en el género de las miniseries con *Padre Coraje*. José Torrescusa, responsable ejecutivo de Antena 3 films, subrayaba que este tipo de productos conformaban una opción consolidada en el mercado español y una estrategia de programación específica. Ésta se definiría por su flexibilidad, la relativa rapidez entre diseño y emisión, por su capacidad de ser presentada como evento cinematográfico a modo de estreno absoluto y por su incidencia en la imagen corporativa de la cadena.

<sup>9</sup>Los conceptos de miniserie y tv movie se explicarán con detenimiento en el epígrafe “el concepto de miniserie”. Ver pág.33 y ss.

En la actualidad, las miniserias suelen ser el género elegido en televisión para presentar en forma de ficción, o para adaptar a la ficción, hechos reales de carácter histórico o social, o biografías (biopics). Por tanto, la relación entre ficción y no ficción es estrecha en este género, y los ámbitos de encuentro son amplios.

En palabras de Helena Medina el objetivo principal de estas miniserias basadas en la realidad “es hacer una incursión en la trastienda de la historia. La audiencia conoce lo que fue visible, pero la ficción trata de recrear lo que fue invisible a los ojos de la audiencia”<sup>10</sup>. Por eso, en este tipo de ficciones basadas en la historia se privilegia la anécdota (en eso cumplen una función narrativa) más que los hechos en sentido histórico y periodístico (Imbert, G., 2010).

Aunque, como se estudiará más adelante el recurso de este género a la realidad no es reciente, sí que se puede afirmar que en los últimos años han aumentado significativamente las miniserias basadas en personajes o hechos reales<sup>11</sup>. A lo largo de este trabajo, nos proponemos identificar qué recursos de la realidad y cuáles de la ficción están presentes en estas producciones, basándonos, fundamentalmente, en el análisis textual de las miniserias. Las miniserias elegidas para este análisis son las siguientes: *23F, el día más difícil del Rey*, *11M, para que nadie lo olvide*, *Padre Coraje* y *Adolfo Suárez, el Presidente*.

---

<sup>10</sup> Reflexiones de Helena Medina, guionista de *23F el día más difícil del Rey* realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)* financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

<sup>11</sup> Cfr. Tabla: Miniserias (2003-2012) según la temática, pág.41-42.

## 1.1 Objetivos

Las nuevas formas que adopta el eje ficción/no ficción son un elemento clave en la configuración del discurso audiovisual y en la construcción de nuevos lenguajes y géneros.

La miniserie es un género que ha sido poco estudiado, ya sea por su corta vida o porque está teniendo más auge en los últimos años. Acotando el estudio a un ámbito concreto, resulta interesante explorar el paradigma ficción/no ficción en las miniseries españolas contemporáneas basadas en hechos o personajes reales, ya que recientemente están teniendo una amplia difusión en los canales de televisión nacionales y una buena acogida por parte del público. Este es el motivo de que nos parezca necesario un estudio serio y detallado de este género televisivo.

Los objetivos que se propone alcanzar este trabajo de investigación son los siguientes:

1. Estudiar el género de las miniseries televisivas que actualmente no cuenta con un estudio científico en profundidad, tomando como ejemplos paradigmáticos las miniseries *23F*, *el día más difícil del Rey*, *11M*, *para que nadie lo olvide*, *Padre Coraje* y *Adolfo Suárez, el Presidente*.
2. Explorar y determinar las causas de la proliferación de miniseries en la televisión española contemporánea estudiando los aspectos legales, económicos, sociales y culturales.
3. Definir el concepto de miniserie esclareciendo las posibles confusiones con otros géneros cercanos como las tv movies y las series.
4. Establecer una breve historia del género que ayude a la contextualización de este trabajo y a la mejor comprensión del concepto de miniserie tal y como lo conocemos hoy día. Para ello, se comentarán concisamente los antecedentes de las miniseries en televisión, el nacimiento de este género, su desarrollo en el tiempo y la evolución sufrida tanto a nivel global como en nuestra propia televisión, hasta llegar al concepto de miniserie actual.

5. Analizar el paradigma ficción/no ficción y los modos de hibridación existentes en las miniseries españolas contemporáneas, a partir del estudio de los aspectos narrativos, el tratamiento de la historia y el uso de elementos retóricos factuales y/o de ficción.

6. Estudiar la recepción de estas miniseries considerando, por un lado, la crítica publicada y, por otro, la percepción que tiene la audiencia de las miniseries contemporáneas que se basan en hechos reales. Este estudio exploratorio servirá para analizar conceptos como los de realismo y verosimilitud e identificar las principales causas del éxito que tienen estos productos.

Se trata de unos objetivos científicamente relevantes ya que el estudio de las miniseries es escaso tanto a nivel nacional como internacional. Este trabajo aportará una explicación científica de un contenido televisivo poco estudiado en ámbitos académicos y explicará las principales causas de la proliferación de miniseries en las pantallas españolas. Además, esta tesis doctoral busca profundizar en un fenómeno actual, la hibridación presente en la televisión, focalizando su análisis en cuatro miniseries españolas contemporáneas cuyo argumento se basa en la realidad. De este modo, el estudio del paradigma ficción/no ficción se aplica mediante la metodología del análisis textual a unos casos concretos desde los cuales pueden sacarse conclusiones precisas.

Las miniseries escogidas son las siguientes: *23F, el día más difícil del Rey*, *11M, para que nadie lo olvide*, *Padre Coraje* y *Adolfo Suárez, el Presidente*. Esta elección responde a varias razones. En primer lugar, era necesario que las miniseries analizadas se basaran en un acontecimiento, personaje o momento histórico de dominio público, que permitiera establecer una comparación entre el hecho en sí mismo y su representación en la ficción. Esto excluía de la selección, por un lado, todas aquellas miniseries basadas en la vida privada de determinados personajes públicos y del llamado “mundo de los famosos”. Por otra parte, también quedaban fuera del objeto de estudio todas las miniseries que no tienen la realidad como referente, como son las basadas en textos literarios o aquellas que poseen un guion original.

*23F, el día más difícil del Rey* se basa en un suceso de la historia contemporánea de nuestro país: el intento de Golpe de Estado ocurrido el 23 de febrero de 1981. El hecho de que sea un acontecimiento relativamente cercano en el tiempo permite comparar la

percepción de dos generaciones distintas: las personas que lo vivieron y aquellas que nacieron después de esa fecha. Se trata de la miniserie más vista de la historia en nuestro país, y esto, en cierto modo, asegura la posibilidad de analizar posteriormente la recepción por parte de los espectadores en el estudio exploratorio que se realizará en la tesis doctoral. La calidad técnica y artística es otra de las razones por las que se escogió esta miniserie para su análisis más detallado. Finalmente, se buscó que cada una de las miniseries fueran representativas de los géneros o temáticas más habituales en las miniseries españolas contemporáneas. Dentro de las miniseries que se estudian en este trabajo, *23F, el día más difícil del Rey* tiene una temática más política e histórica.

*11M, para que nadie lo olvide* retrata un hecho muy reciente e impactante en la vida social española. Resultaba interesante estudiar el tratamiento dado en la ficción a un suceso tan dramático y traumático y, por otra parte, se quería analizar la respuesta del público ante esta miniserie. La temática es social y estaría a medio camino entre el género histórico y el de sucesos.

*Padre Coraje* resulta interesante de analizar porque puede ser considerada como la primera que reúne las características de las miniseries españolas contemporáneas (duración, factura visual cinematográfica, temática, etc.). En cierto modo, descubre una tendencia que luego se ha desarrollado y, por ello, puede estudiarse como pionera. La alta calidad técnica y artística es otra de las razones que ha llevado a la elección de esta miniserie, así como que resulta representativa del género de sucesos, muy utilizado en las miniseries actuales.

Finalmente, se ha escogido *Adolfo Suárez, el Presidente* fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, al pertenecer al género biopic, es representativa de muchas de las miniseries que se acogen a este género en la actualidad. Por otro lado, en este texto audiovisual se trata de la Transición, época de la historia española a la que se ha acudido de forma recurrente en estos últimos años a través del género de las miniseries (*Tarancón, el quinto mandamiento, 20-N, los últimos días de Franco, 23F: Historia de una traición*, etc.) y esto permite confrontar distintas aproximaciones a ese hecho histórico.

## 1.2 Metodología

El objeto central de esta investigación son los textos y los contenidos del discurso audiovisual junto con su proceso de producción. Por tanto, se ha considerado que, desde el punto de vista metodológico, esta tesis doctoral se debe fundamentar en la tradición del análisis textual.

### El análisis textual

Los análisis textuales son realizaciones lingüísticas y comunicativas, es decir, construcciones propiamente dichas, que trabajan a partir de material simbólico (signos, figuras y símbolos presentes en el léxico de una comunidad), obedecen a reglas de composición específicas y producen determinados efectos de sentido (Casetti, F. y di Chio, F., 1999, pág. 249). Por un lado, el análisis textual desplaza su atención hacia los elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construye y, por otro lado, extiende su atención hacia el modo de interpretar su significado en un sentido global, de valorizar los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su propio discurso. En el esquema de análisis textual actúan dos tipos de procedimientos diferentes. Por un lado, la descripción (se trata de identificar e inventariar los elementos significativos del texto); por otro lado, la interpretación (se trata de recomponer dichos elementos en un conjunto que explique la estructura y los procesos del texto). La primera fase es objetiva, la otra subjetiva y personal, pero no hay una neta división entre ambas (Casetti, F. y di Chio, F., 1999, pág. 258).

En la presente investigación, los textos que más nos interesan son aquellos que están contruidos sobre un mestizaje entre materiales factuales y de ficción. En este sentido, nos detendremos en el análisis de miniseries basadas en sucesos reales y se atenderá al estudio del paradigma ficción/no ficción en esas producciones concretas.

El esquema metodológico del análisis de las miniseries se articulará de acuerdo con la siguiente estructura<sup>12</sup> y siempre desde el prisma de las nuevas formas de relación dentro de los macrogéneros de la ficción y la no ficción:

- Personajes: se analizarán los personajes principales y secundarios, estableciendo el peso que se le concede en el guion a cada uno de ellos, y su adecuación con el personaje real al que representan. En *23F, el día más difícil del Rey* se estudiará el personaje del Rey bajo el prisma narrativo del viaje del héroe, deteniéndonos en el análisis detallado de esa figura. Asimismo se definirán otros personajes que siguen modelos o roles narrativos como: el confidente, el mentor, los antagonistas, etc. Ese mismo recurso de guion podrá ser aplicado al personaje de *Padre Coraje*, aunque con alguna diferencia respecto al héroe que representa el Rey. Tanto en *Padre Coraje* como en *11M, para que nadie lo olvide* se analizarán determinados personajes a partir de su “configuración sonora”.
- Historia: en este punto se analizará el argumento en el que se basa el guion y se estudiará la estructura narrativa del mismo: la historia principal y las secundarias. Trabajaremos por separado el planteamiento, el nudo y el desenlace, deteniéndonos en cada uno de ellos para lograr así un estudio más completo.
- Puesta en escena: en este apartado se estudiarán cuestiones técnicas que ayudan a dar credibilidad y que se constituyen en parámetros de calidad de los productos audiovisuales, como la iluminación, el vestuario, los escenarios, los movimientos de cámara, etc.
- Estructura temporal: nos detendremos en la relación que existe entre la duración supuesta de la acción diegética y la duración que el relato le dedica. Se estudiará el tratamiento del tiempo, la estructura lineal/no lineal de la acción, y la relación entre el tiempo representado y el tiempo de representación. La

---

<sup>12</sup> Este esquema ha sido elaborado por la autora de la tesis para el análisis de las miniseries. Toma como punto de partida algunas pautas que proponen Casetti y di Chio en el libro *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós, Barcelona, 1999.

división de la miniserie en capítulos será objeto de estudio para descubrir las implicaciones de guion, estructura, etc. que esta decisión supone.

- Producción: a través de datos objetivos como el presupuesto con el que se ha contado para el rodaje de la miniserie, se analizarán los criterios de producción aplicados a las distintas miniseries: localizaciones, casting, características del rodaje, etc.
- Audiencia: en este punto se analizará la promoción del producto y su influencia en el éxito de audiencia del mismo. Además, se recogerán los datos de audiencia que obtuvieron las miniseries en los días de emisión, señalando las principales características de los espectadores que las siguieron.
- Género: se clasificarán y determinarán el/los género/s que pueden advertirse en cada miniserie. Se definirán conceptos como el de “thriller de despachos”, que puede ser aplicado en *23 F, el día más difícil del Rey*, se estudiará el género biopic en *Adolfo Suárez, el Presidente* y los diferentes géneros a los que se pueden adscribir las miniseries de *11M, para que nadie lo olvide* y *Padre Coraje*.
- El suceso narrado y su representación en la televisión: tratándose de acontecimientos reales, la gran mayoría de ellos muy representados en los últimos años por las cadenas de televisión, resulta necesario establecer un análisis del tratamiento televisivo de estos hechos o personajes de la historia reciente de nuestro país. Se compararán las miniseries elegidas con otros productos de ficción basados en los mismos acontecimientos y también se establecerán comparaciones con documentales o reportajes que tratan el tema desde una retórica factual. En el caso de *Padre Coraje* se comparará la miniserie con un libro elaborado por dos periodistas y que se publicó poco antes de la emisión de la miniserie.
- Ficción/no ficción en cada una de las miniseries analizadas. Finalmente se estudiarán las miniseries bajo el prisma de la hibridación entre la ficción y lo factual. En este apartado se examinarán detenidamente las ficciones audiovisuales a partir de conceptos claves en esta investigación como el realismo, la veracidad, la objetividad de la historia narrada, el tratamiento que de la historia realizan los guiones de las miniseries, la documentación llevada a cabo por los creadores, etc. y se pondrán de manifiesto los recursos propios de

la ficción y aquellos más cercano a la no ficción que son utilizados en estas miniseries.

El análisis relativo a cuestiones como los personajes, la estructura temporal, la historia, etc. en cada una de las miniseries analizadas es imprescindible para el posterior desarrollo del análisis textual desde la perspectiva de la ficción y la no ficción, e, incluso, ese mismo análisis previo se realiza desde la misma perspectiva, lo que aporta un estudio más completo al conjunto del análisis de las miniseries.

#### La entrevista en profundidad

Otra de las técnicas sobre la que se construye esta investigación es la entrevista en profundidad. A menudo la imagen que se tiene de la entrevista coincide con un proceso estandarizado y cerrado de pregunta-respuesta. Sin embargo, la entrevista en profundidad va más allá. Puede ser definida como una técnica cualitativa no dirigida, no estructurada y no estandarizada.

La riqueza de la entrevista en profundidad se basa en la flexibilidad de su carácter. En este sentido no hay preguntas previamente pactadas entre el investigador y el informante; de hecho, la mayoría de las veces el entrevistador tampoco las lleva sino que tiene en mente una serie de temas, axiomas o tópicos sobre los que se quiere recabar información de la persona entrevistada. La entrevista en profundidad debe parecerse más a una conversación fluida que a una encuesta estandarizada.

En este trabajo de investigación, se han realizado en total seis entrevistas en profundidad. Las personas a las que se ha entrevistado son guionistas o productores de las miniseries analizadas:

- Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*.
- Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey*.
- Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide*.
- Antonio Onetti, guionista de *Padre Coraje*.
- Juan Carlos Rubio, guionista de *Adolfo Suárez, el Presidente*.
- Emiliano Pedraza, productor de *Adolfo Suárez, el Presidente*.

La información obtenida de las entrevistas en profundidad con estas personas tiene un gran valor para esta investigación, pues constituye información primaria acerca de aspectos como la documentación y elaboración de los guiones, decisiones de producción, intencionalidad de las miniseries, etc. Se ha llegado a la conclusión de que el mejor modo de integrar estas entrevistas en el corpus de la tesis es incluyéndolas dentro del análisis de las miniseries que se realiza. Así, se transcribirán determinados comentarios separados por comillas, que se refieren a los aspectos estudiados en dicho análisis.

#### Otras técnicas de investigación usadas en esta tesis doctoral

A pesar de que la parte más importante de esta tesis doctoral se fundamenta en el análisis textual y en la información obtenida de las entrevistas en profundidad, también se utilizarán otras técnicas de investigación a lo largo de este trabajo. Por este motivo, se recoge a continuación una breve explicación de la encuesta y los grupos de discusión, técnicas usadas para la elaboración de la parte final del trabajo, donde se busca realizar un estudio exploratorio de la percepción del público.

En primer lugar, resulta necesario aclarar que el apartado dedicado a la percepción del público acerca de las miniseries tiene un valor meramente exploratorio. Es el resultado de una incursión tentativa en un territorio en el que la autora piensa continuar en posteriores trabajos de investigación. Aunque el valor científico de esta parte de la investigación sea relativo, es interesante incluir en esta tesis doctoral las primeras conclusiones que se obtienen de este trabajo exploratorio y que, en posteriores investigaciones, serán validadas o rechazadas.

Para la elaboración de este apartado se ha visto oportuno acudir a los métodos y técnicas de la investigación social, tanto las cualitativas (grupos de discusión) como las cuantitativas (encuestas). Esta es la razón por la que podemos afirmar que el presente trabajo podría definirse por la utilización de la triangulación metodológica.

Enmarcada en la metodología cuantitativa, la encuesta es, sin duda, el instrumento de análisis y recogida de datos más extendido en nuestra sociedad actual. Esta técnica nos permite registrar de manera metódica y sistemática, las opiniones, actitudes y creencias

que una muestra representativa de nuestro universo de investigación declara poseer. Por un lado, se puede definir la encuesta como “una investigación realizada sobre una muestra de sujetos representativos de un colectivo más amplio, que se lleva a cabo en el contexto de la vida cotidiana, utilizando procedimientos estandarizados de interrogación, con el fin de obtener mediciones cuantitativas con características objetivas y subjetivas de la población” (García Fernando, 1986, pág. 164). Además, “la información recogida se limita a la delineada por las preguntas que componen el cuestionario precodificado, diseñado al efecto” (Cea D’Ancona, M., 1999, pág. 240) y que es invariable para toda la muestra, de modo que el análisis de la encuesta de cada individuo pueda ser comparable punto por punto con el de los otros individuos de la muestra (Casetti, F. y di Chio, F., 1999, pág. 90).

Aunque sería deseable la realización de una encuesta a una muestra suficiente de población, excedía del ámbito y objetivos de esta tesis doctoral la acometida directa de la misma. Sin embargo, sí ha parecido conveniente realizar una primera aproximación exploratoria con el doble objetivo de validación de un posible cuestionario, y de detección de tendencias generales que pudieran volcarse a la configuración muestral de un futuro trabajo de campo. Con estos fines, se enviaron 100 cuestionarios de los cuales fueron devueltos, debidamente cumplimentados, un total de 61. A partir de la información obtenida se ha realizado el análisis preliminar que se recoge en el capítulo diez de este trabajo de investigación.

El cuestionario planteado se diseña para resolver las siguientes cuestiones:

- Conocimiento o desconocimiento del suceso antes del visionado de la miniserie (pregunta 1)
- Procedencia del conocimiento previo (Pregunta 1.2)
- ¿la miniserie corrobora o cambia la visión que ya tenía del suceso o personaje? (pregunta 2)
- Adecuación a la realidad de las miniseries (preguntas 3, 4, 5 y 10)
- Representación de los personajes en las miniseries (pregunta 6)
- Percepción de las miniseries como ficción/no ficción (pregunta 7)
- Finalidad con la que se hacen las miniseries (pregunta 8)

- ¿Por qué ve las miniseries? (pregunta 9)
- Miniseries vistas (pregunta 14)

A continuación se incluye el modelo de cuestionario que se utilizó en esta parte de la investigación.

### **Cuestionario miniseries**

Instrucciones: señale con una x la respuesta escogida.

1. En la mayoría de los casos de las miniseries que ha visto, ¿conocía el suceso que narra la miniserie antes de su visionado?

- SI (continúe por la pregunta 1.1)
- NO (continúe por la pregunta 2)
- NS/NC

1.1 Seleccione de dónde provenía ese conocimiento (posibilidad de responder varias opciones):

- Estudio de la historia en el colegio/universidad
- Conocimiento transmitido oralmente: alguna persona se lo había contado
- Reportajes o noticias televisivas
- Prensa
- libros
- Otros: \_\_\_\_\_

2. El visionado de la miniserie, ¿le lleva a corroborar la imagen que tenía del suceso o a cambiar esa imagen?

- Corroborar (continúe por la pregunta 3)
- Cambiar (conteste la pregunta 2.1)

2.1 Indique qué cambio ha producido:

3. Valore del 0 al 10 el grado de adecuación a la realidad que considera que tienen las miniseries contemporáneas que se basan en sucesos reales. (El 0 sería nula adecuación a la realidad y el 10 grado de adecuación muy alto.)

Título miniserie	Puntuación (0 a 10)

4. Señale un ejemplo de alguna de las miniseries vistas en las que se exponga un hecho tal y como ocurrió
  
5. Señale un ejemplo de alguna de las miniseries vistas en las que se narre algo inventado o que no ocurrió tal y como se presenta.
  
6. ¿cómo definiría la representación de los personajes protagonistas en las miniseries que ha visto? Puede indicar entre paréntesis, la miniserie a la que hace referencia al contestar la pregunta.
  - Realista
  - Idealizada
  - Nada cercana a la realidad
  - Otros: \_\_\_\_\_
  
7. Percibe la miniserie como...
  - Una ficción
  - Un producto cercano a la realidad, comparable a un reportaje o documental
  - Combinación de ambas
  - Otras: \_\_\_\_\_

8. ¿Con que fin cree que se hacen las miniseries actuales?

- Entretener
- Informar
- Ideologizar
- Otros: \_\_\_\_\_

9. ¿Cuál de estas razones considera que le afecta más a la hora de decidir ver una miniserie basada en hechos reales (posibilidad de responder varias opciones):

- Informarme acerca de un hecho de la historia española contemporánea
- Conocer a los principales personajes implicados en el suceso
- Ver una obra audiovisual que parece de calidad, con unos buenos actores
- Me han dicho otras personas que es un buen producto.
- Publicidad que hace la cadena sobre la miniserie
- Entretenimiento
- Otras: \_\_\_\_\_

10. ¿qué percepción tiene acerca de la objetividad de estas miniseries?

- Muy objetivas
- Aceptablemente objetivas
- Poco objetiva
- Otras: \_\_\_\_\_

11. Indique su sexo:

- Mujer
- Hombre

12. Señale su edad:

- 18-35
- 36-55
- Más de 55

13. Indique el nivel de estudios:

- Educación universitaria
- Educación Secundaria obligatoria o similar
- Estudios primarios
- Sin estudios

14. Señale las miniseries que ha visto (posibilidad de elegir varias opciones):

- Padre Coraje
- Adolfo Suárez, El Presidente
- 23 F, el día más difícil del Rey
- 11M, para que nadie lo olvide
- Otras: \_\_\_\_\_

Para completar la información obtenida de las encuestas, se decidió realizar dos grupos de discusión. Ésta es una de las principales técnicas cualitativas de recogida de información. Se entiende por grupo de discusión “aquella técnica o enfoque basados en la reunión de un colectivo humano, cuyo número no suele superar la docena de individuos, destinada a inducir la producción del discurso espontáneo de sus participantes ante un conjunto de conceptos delimitados por el investigador o por la persona encargada de realizar el estudio” (De Miguel, R., 2005, pág. 265).

Al utilizar esta técnica de investigación se busca no tanto conocer una serie de datos numéricos acerca de la realidad social sino conocer el discurso social que impera sobre un tema concreto. En este sentido, el grupo de discusión es una técnica que aporta una gran cantidad de información. De hecho, a menudo la realización de un grupo de discusión supone la aparición de nuevas hipótesis y/o nuevos elementos interesantes de explorar que previamente no habían surgido.

En un primer momento es necesario diseñar el mapa cognitivo, es decir, elegir los diferentes parámetros según los cuales se establecerán cada uno de los grupos de

discusión. Al hacer este diseño hay que tener en cuenta que los grupos deben ser coherentes socialmente. Conjuntamente, dentro de esa coherencia, el grupo debe presentar pequeñas diferencias internas que garanticen una cierta variedad y riqueza discursiva.

Al mismo tiempo, otra de las condiciones fundamentales de los grupos de discusión es que éstos sean heterogéneos (opuestos, o al menos diferentes) con respecto al resto de grupos formados (Templeton, J., 1994).

En esta tesis doctoral se ha optado por realizar dos grupos de discusión que se formarán atendiendo únicamente al parámetro de edad. Éste es un factor que puede influir en la percepción de esas miniseries, ya que determinados sucesos que las mismas narran pueden haber sido vividos en primera persona por individuos con una cierta edad. La división de grupos por edad, permitirá comparar las diferencias que existan entre esas personas y aquellas más jóvenes que hayan conocido el suceso a través de fuentes secundarias. Por otro lado, será interesante descubrir las diferentes percepciones que tengan las personas según su cultura audiovisual, muchas veces dependiente del factor edad, lo que conlleva una diferente visión de los productos audiovisuales en cuestiones como la verosimilitud, el realismo, la calidad, etc.

Teniendo en cuenta la variable de edad se dividirá a los participantes en dos grupos: personas de 18 a 44 años y personas que tienen más de 44 años.

El primer grupo de discusión realizado reunió a seis personas con las siguientes características: edades comprendidas entre los 18 y los 44 años, todas ellas con estudios universitarios. Este grupo se desarrolló el día 30 de junio de 2012. La composición del grupo era la siguiente:

- Participante 1: Hombre. Licenciado en Derecho. Trabaja en la Administración Pública. 36 años.
- Participante 2: Mujer. Diplomada en Magisterio de Inglés. Desempleada. 20 años.
- Participante 3: Mujer. Licenciada en Psicología. Trabaja en los servicios sociales. 30 años.
- Participante 4: Mujer. Diplomada en Educación Especial y Audición y Lenguaje. Trabaja como profesora de primaria. 22 años.

- Participante 5: Hombre. Diplomado en empresariales. Trabaja como contable. 40 años.
- Participante 6: Hombre. Licenciado en Derecho. Trabaja como técnico en la Administración Pública. 37 años.

El segundo grupo de discusión reunió a seis personas con las siguientes características: personas mayores de 44 años, la mayor parte sin estudios universitarios. Este grupo tuvo lugar el día 7 de julio de 2012. La composición del grupo era la siguiente:

- Participante 1: Hombre. Ingeniero técnico industrial. Trabajó en Alcatel y actualmente está jubilado. 64 años.
- Participante 2: Hombre. Nivel de estudios medio (equivalente a Educación Secundaria Obligatoria). Trabaja como empleado en Loterías y Apuestas del Estado. 55 años.
- Participante 3: Mujer. Ama de casa. Nivel de estudios medio (equivalente a Educación Secundaria Obligatoria). 45 años.
- Participante 4: Mujer. Ama de casa. Nivel de estudios primarios. 65 años.
- Participante 5: Hombre. Empleado de Iberia actualmente jubilado. 65 años.
- Participante 6: Mujer. Ama de casa. Nivel de estudios medio (equivalente a Educación Secundaria Obligatoria). 61 años.

Como punto de partida, es necesario indicar que no se ha llegado a la saturación del discurso<sup>13</sup> que es lo deseable al aplicar esta técnica de investigación, por lo que sería conveniente hacer más grupos de discusión en futuras investigaciones. Sin embargo, sí que se llega a algunas conclusiones que se pueden percibir como discursos dominantes y esta es la razón por la que se ha visto pertinente incluirlo en esta tesis doctoral.

Para la consecución de los objetivos planteados en esta tesis doctoral, la metodología la utilizar será la siguiente:

---

<sup>13</sup> Se afirma que un grupo ha alcanzado el punto de saturación empírica cuando el proceso de recogida y análisis de datos genera información redundante y ya no consigue aportar información relevante a la investigación (Llopis Goig, 2004, pág. 78)

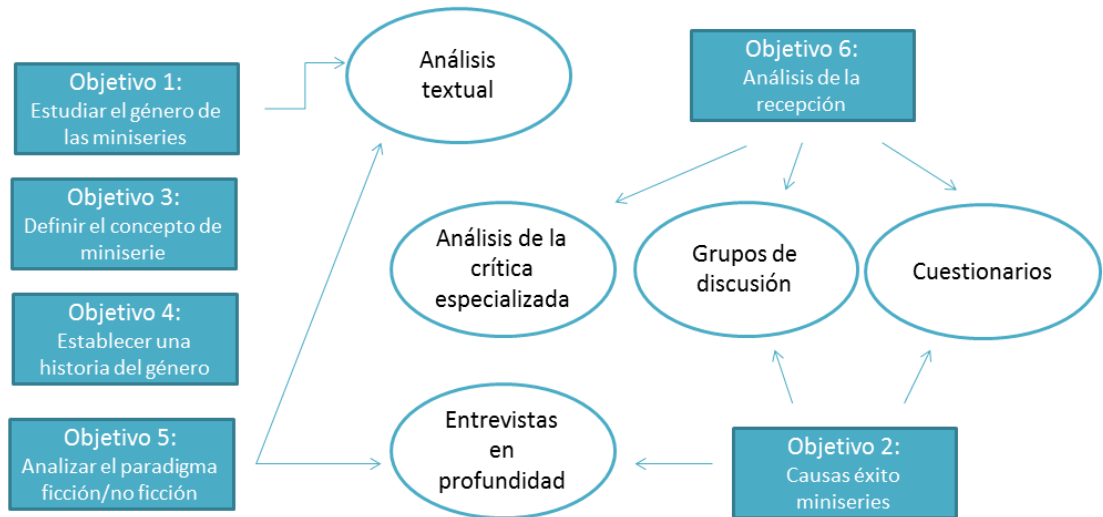
**Gráfico: metodología utilizada por objetivos**

Gráfico de elaboración propia

Una vez explicada la metodología utilizada en esta tesis doctoral, se refiere brevemente el esquema que tendrá el presente trabajo.

En primer lugar resulta necesario comprender mejor un concepto como el de miniserie, poco estudiado hasta este momento y sobre el que los académicos y profesionales no se ponen de acuerdo. Con este fin, en el capítulo 2, se buscará una definición lo más precisa posible que se adecúe tanto a los primeros productos televisivos que se pueden englobar bajo el concepto de miniserie como a las miniserias actuales que vemos en televisión.

Posteriormente, en el capítulo 3, se realizará un breve recorrido de la historia del género que ayude a comprender la evolución de las miniserias y sirva para contextualizar el trabajo. Aunque quizás hubiera sido interesante realizar una historia de la televisión desde la perspectiva de las diferentes formas de relación entre la ficción y la no ficción, posiblemente eso nos hubiera desviado del verdadero sentido de este capítulo, que es

aclarar el concepto de miniserie y su evolución desde sus inicios hasta lo que actualmente englobamos en este género.

Para entender las causas del éxito de audiencia de este tipo de productos, en el capítulo 4 se estudiarán el mercado audiovisual televisivo y los diferentes factores que en él influyen, tales como: el gusto de la audiencia, la legislación referente a este ámbito y las ayudas públicas para la producción.

Antes de comenzar con el análisis detallado de las miniseries, se ha visto necesario definir en el capítulo 5 algunos conceptos para establecer el marco teórico que será utilizado a lo largo de los capítulos posteriores. Son conceptos que se refieren, de forma general, a la presencia de la historia en la televisión, las retóricas de la ficción y de lo factual, la hibridación en televisión, algunos conceptos de guion y determinados aspectos referentes a la recepción de los textos audiovisuales.

Los siguientes capítulos desarrollan el análisis de las miniseries escogidas. El capítulo 6 trata de *23F, el día más difícil del Rey*. El capítulo 7 estudia la miniserie *11M, para que nadie lo olvide*. El capítulo 8 corresponde a la miniserie *Padre Coraje* y, finalmente, el capítulo 9 trata de *Adolfo Suárez, el Presidente*.

La parte final de este trabajo (capítulo 10) es un análisis de la recepción. Para este análisis, se examinará, de una parte, el tratamiento crítico que los principales medios escritos otorgaron a las miniseries estudiadas en esta tesis doctoral, basándonos en los cuatro periódicos nacionales más leídos (El País, El Mundo, ABC y La Vanguardia) y en dos medios especializados en información televisiva (Formula TV y Vertele). Por otro lado, este capítulo explorará la recepción del público y la percepción que tiene de las miniseries centrandó la investigación más concretamente en el paradigma ficción/no ficción en estos productos audiovisuales. En esta parte se estudiarán los datos obtenidos de las encuestas y los grupos de discusión elaborados. Esto permitirá comparar las conclusiones que se extraen del análisis textual de las miniseries con aquellas que surgen desde la perspectiva de los medios o de los propios espectadores.

El tema de la tesis doctoral es un tema acotado, de una gran novedad y originalidad en la investigación española en comunicación, lo cual viene demostrado por la ausencia de

bibliografía específica acerca de las miniseries. Por tanto, responde a una carencia real en la investigación en comunicación y pretende ser una contribución científica relevante para posteriores estudios.

Esta tesis doctoral se encuadra dentro del proyecto *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)*. La autora del mismo forma parte del equipo de este proyecto de investigación financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es el profesor de la UCM, Dr. Norberto Mínguez Arranz.



## 2. EL CONCEPTO DE MINISERIE

Las miniseries son un producto de difícil definición y acotamiento. A lo largo de su existencia, muchos términos han sido utilizados para su denominación y esto ha generado la ausencia de un único concepto que sirva para unificar y clarificar su estudio. Habitualmente las miniseries se confunden con las tv movies o con las series y se les llama indistintamente de todos estos modos. En esta investigación se tratará de definir y clarificar el concepto de miniserie, para desde él poder avanzar en la investigación con una mayor precisión.

En un primer momento, parece adecuado partir de definiciones que se utilizan actualmente para designar las miniseries. Sánchez Noriega (2006, pág. 677) las define como “películas de larga duración- hasta cuatro o cinco horas- que son emitidas en televisión en dos o más capítulos de 60 a 90 minutos en un breve periodo de tiempo, nunca superior a quince días. Suelen hacerse remakes de éxitos recientes del cine o de sucesos históricos contemporáneos”. Creeber (2008, pág. 47) añade que las miniseries o “finite-serial” pueden proponer un espacio más completo para ensayos e innovaciones estilísticas que otras series o seriales continuos, lo que las dota de una mayor capacidad de creatividad. Gordillo establece las diferencias entre miniseries y tv movies. De estas últimas destaca que su modelo narrativo es el cinematográfico y que se caracterizan por ser un relato unitario e independiente cuya duración oscila entre los 90-120 minutos. Explica que su emisión es autónoma, aunque en ocasiones se pueden dividir en dos capítulos presentándolas como una miniserie y difundiéndolas en dos jornadas diferentes. En cuanto a los elementos de producción, la puesta en escena de las tv movies es más sencilla y hay una menor elaboración de elementos narrativos y de realización. El rodaje se caracteriza por ser más rápido que el de una película, la composición habitualmente es lineal, y los elementos formales están basados en la funcionalidad: planos cortos, pocos exteriores, uso repetitivo del plano/contraplano en

las secuencias dialogadas, cámara fija y recurso al zoom, pocos efectos especiales, etc. Además, se trata de un producto estandarizado, con un esquema narrativo repetitivo (Gordillo I. , 2009b, págs. 172-173). A esta definición, habría que añadir que las tv movies son producciones cuya estructura y metraje responden a los de una película cinematográfica, pero su principal diferencia respecto a ésta es básicamente la exhibición, ya que las tv movies no se exhiben en salas cinematográficas (Galán, E. y Herrero, B., 2011, pág. 82).

Al hablar de las miniseries, Gordillo las califica como series dramáticas con un limitado número de capítulos concebidos con estructura serial. Su composición serial es cerrada y limitada (de 2 a 12 capítulos). Según la misma autora (Gordillo I. , 2009b, pág. 170) se trata de un producto muy desarrollado durante la paleotelevisión, sobre todo en los años setenta en Inglaterra y ochenta en España.

Cascajosa (2006, pág. 19) explica que la propia definición de la miniserie como género de televisión es algo ambigua, ya que se la considera una derivación finita del serial, es decir, que a nivel narrativo su argumento se encadena de un capítulo a otro y no tiene el propósito de prolongarse indefinidamente. La búsqueda de la conclusión final como cierre del texto es lo que la diferencia del serial, hasta el punto de convertirla en algo similar a un telefilme extendido y fragmentado. Para Margaret Montgomery<sup>14</sup> una miniserie es un programa de duración limitada que tiene más de dos y menos de trece capítulos, que configuran una media temporada en el ámbito norteamericano. Considerado desde esta perspectiva, la mayor parte de las series de televisión británicas deberían ser consideradas miniseries, ya que en muchas ocasiones estos programas se prolongan a lo largo de entre 5 y 8 capítulos.

La Ley 7/2010, de 31 de marzo General de Comunicación Audiovisual diferencia entre película para televisión y miniseries de televisión.

---

<sup>14</sup> The museum of Broadcast Comunicación(<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=miniseries>) consultado el 25 de marzo de 2011.

- “Película para televisión: La obra audiovisual unitaria de ficción, con características creativas similares a las de las películas cinematográficas, cuya duración sea superior a 60 minutos e inferior a 200 minutos, tenga desenlace final y con la singularidad de que su explotación comercial esté destinada a su emisión o radiodifusión por operadores de televisión y no incluya, en primer término, la exhibición en salas de cine. Cuando sea oportuno en razón de su duración, podrá ser objeto de emisión dividida en dos partes.

- Miniseries de Televisión: Aquellas películas para televisión que, por razón de su duración, puedan ser objeto de emisión dividida en dos partes y que, cuando tenga lugar su emisión en estas condiciones, la duración conjunta de estas películas no supere los 200 minutos”<sup>15</sup>.

De la lectura de estas definiciones se puede concluir la poca diferencia existente entre ambas y la consiguiente utilización de ambos términos de manera indiferente para referirnos a ellas, tanto en el ámbito profesional como en los medios de comunicación.

Esta confusión indica, además, que el propio concepto de miniserie está sujeto a perspectivas que contemplan distintos intereses: el legal, el de la producción, el de la programación, etc.

El género de las miniseries ha ido sufriendo variaciones a lo largo de su historia contando en ocasiones con más de cinco capítulos o, lo más habitual hoy día, reduciendo su contenido a dos o tres capítulos de emisión separada. En la definición que aporta la Ley sólo se englobaría lo que actualmente se considera miniserie y no todas las miniseries que ha habido anteriormente.

Otra cuestión que es necesario resolver para encontrar la definición de miniserie es el hecho de si se deben considerar las miniseries como un género o como un formato televisivo.

---

<sup>15</sup> <http://www.boe.es/boe/dias/2010/04/01/pdfs/BOE-A-2010-5292.pdf> consultado a través de Internet el día 17 de julio de 2012.

Mauro Wolf considera que los géneros son, ante todo, modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles dentro de determinadas comunidades sociales, lo que implica consecuencias para todos los componentes de la comunicación (Wolf, M., 1994, pág. 104). Los géneros, según esta acepción, se entienden como sistemas de reglas a las cuales se hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o del de la recepción (Wolf, M., 1984, pág. 189).

Desde la perspectiva de la producción, existen unos sistemas de reglas y convenciones previamente establecidos, un conjunto de procedimientos repetidos para construir los discursos, unas normas de coherencia textual que sirven de modelo convencional para elaborar discursos adscritos a un género determinado. La repetición, los tópicos de contenido, los lugares comunes o las convenciones formales son cuestiones relacionadas con el género y la autoría.

Centrándonos en la recepción, los géneros dan un conjunto de instrucciones que marcarán las condiciones de interpretación. Ello implica cuestiones relacionadas con el reconocimiento, la previsibilidad, la competencia textual y la creación de expectativas, sin olvidar la noción de pacto comunicativo<sup>16</sup>: cada género indicará al espectador qué tipo de actitud tomar ante el discurso y cómo debe comportarse. Además, los géneros poseen un componente socializador que permite unificar grupos ideológicos, estéticos, etc. y regular los elementos de relación entre ellos.

El género es una estructura que sirve para organizar el mensaje narrativo dentro de un determinado paradigma genérico, dotándolo de unas características propias que lo definen y diferencian de otros géneros.

En la comercialización y programación del producto televisivo, el género es una especie de etiqueta que va a caracterizar los distintos discursos y a través de la cual el espectador elige el que quiere consumir.

---

<sup>16</sup> La noción de pacto comunicativo o negociación comunicativa viene ampliamente desarrollada en Casetti, F. *Communicative Negotiation in Cinema and Television*. Milán: Vita e Pensiero, 2002.

En televisión, género y formato son dos conceptos que pueden confundirse. Castañares señala que los programas suelen ir precedidos por indicadores de género y cita algunos como: animación, informativo, magazine, telenovela, tertulia, etc. (Castañares, W., 1997, pág. 174), siendo algo definitorio de que un género está consolidado, el reconocimiento del mismo por parte de la audiencia a los pocos segundos de sintonizar con un espacio televisivo.

En cuanto al formato, se partirá de algunas definiciones de profesionales de la televisión que recoge Gloria Saló (2003, pág. 16). Diego Guebel, CEO de Cuatro Cabezas lo define como “concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás. También debe poder adaptarse y aplicarse a distintos territorios y culturas sin perder su esencia y fin”. Paul Julian Smith, profesor de la City University of New York explica que “un formato para televisión es un concepto para un programa, el cual ha sido desarrollado y puede ser vendido a terceros. Un formato parte de unas reglas en las que se define cómo se debe jugar, cómo se debe producir el programa... el formato es el marco en el que se suman elementos para hacer el programa adecuado para un país o mercado concreto” (Saló, G., 2003, pág. 17). Y el director general de contenidos de Telecinco, Manuel Villanueva, dice que “es transformar una idea morfológicamente en una sintaxis audiovisual. Lo que ocurre es que la idea original sufre un proceso para darle forma y llegar a la transcripción audiovisual de esa idea, de ahí viene el formato” (Saló, G., 2003, pág. 29).

A modo de resumen, se podría decir que el género es un concepto más amplio, que define un programa y que el espectador es capaz de identificar gracias a algunos rasgos esenciales. Un formato, en cambio, es el tratamiento específico que reciben algunos géneros televisivos, y que tiene una serie de características que son susceptibles de ser adaptadas a otros mercados televisivos.

Para establecer una definición precisa y válida que englobe todos los productos que pueden ser llamados miniseries y sienta las bases para poder explicar detalladamente en qué consiste una miniserie, se han establecido las principales características comunes a

todas las miniseries -tanto actuales como antiguas- y se ha intentado aunar las definiciones de los diferentes autores.

En lo que coinciden este tipo de productos, en cuanto a su estructura y duración, es que todas ellas tienen un final cerrado, se componen de dos o más capítulos, con una duración de unos cincuenta-setenta minutos por capítulo. Comparten una factura visual más cercana a la cinematográfica que a la propia de otros programas televisivos y todas han sido diseñadas y pensadas desde el principio teniendo claro el final (en el sentido de que son planificadas de acuerdo a un determinado plan de rodaje y contando con los capítulos que va a tener y no se plantean seguir haciendo más capítulos, aunque la miniserie consiga tener mucho éxito).

El proceso de producción es el mismo en todas ellas, por lo que se puede hablar de un modelo de producción de miniseries caracterizado por el rodaje unificado de todos los capítulos de los que consta la miniserie. Con esto, se abaratan los costes de producción y se solucionan los futuros problemas de disponibilidad de los actores. Esto no ocurre con las series, que normalmente se van grabando coincidiendo con la emisión de la misma y muchas veces, la grabación de nuevos capítulos está supeditada a los resultados de audiencia que obtengan. El modelo de producción de las miniseries se ha utilizado en ocasiones en el ámbito de la ficción cinematográfica. Un ejemplo paradigmático es el de *El Señor de los anillos*, como señala Cascajosa (2006, pág. 123). En este caso, se toma un texto literario de referencia para adaptarlo con mucha más amplitud de lo que sería posible en una adaptación cinematográfica convencional. Además, como ocurre con las miniseries todo se ha rodado en un único periodo de tiempo y su explotación se ha realizado de forma fragmentada pero regular, durante las Navidades de los años 2001, 2002 y 2003.

En cuanto a la cuestión de si las miniseries son un género o un formato y después de haber analizado en qué consiste cada uno de ellos, hemos estimado que es más apropiado considerar las miniseries como género. Por un lado, tiene unas convenciones previamente establecidas, es decir, se sabe cuáles son las características propias de las miniseries y los productores y guionistas se atienen a ellas si quieren hacer este tipo de productos. Es decir, se ha construido un modelo convencional, lo que es específico de

los géneros. Por otro lado, en cuanto a la recepción, el público es capaz de reconocer, a los pocos segundos de sintonizar con una miniserie que se trata de un producto de este tipo y no una serie, un documental u otro tipo de programas, esto es porque los espectadores son capaces de reconocer las características esenciales y genéricas de las miniseries. En cuanto a la comercialización y programación, el género actúa como etiqueta para anunciar y promocionar el estreno o la emisión de una miniserie.

En cambio, el formato es algo mucho más concreto, se refiere a un programa - perteneciente a un género- donde unas características propias y determinadas lo diferencian del resto y que esencialmente- es decir tomando la esencia y dejando a un lado otros elementos como la ambientación, los vestuarios, la producción, etc.- se puede adaptar a otras cadenas o países.

El género incluye muchos prototipos, muchas ideas o conceptos, el formato es un prototipo, una idea o concepto.

Además, en los estudios cuantitativos de televisión, como los informes anuales, se considera a las miniseries como géneros, aunque habitualmente dentro del mismo bloque que las tv movies.

Por todo ello se propone en este trabajo la siguiente definición de miniserie: género televisivo cuyo relato está articulado según la retórica narrativa de la ficción. Está compuesto de dos o más capítulos (nunca más de diez<sup>17</sup>) que guardan dependencia narrativa entre ellos, con un final cerrado, un número de capítulos fijado desde la fase de preproducción y sin posibilidad de aumentar, y con una factura visual cinematográfica.

Además, hay determinadas características propias de las miniseries españolas actuales (2002-2012) que deben ser señaladas:

---

<sup>17</sup> Aun señalando un número exacto de capítulos, es necesario explicar que se trata de una cifra convencional. Sin embargo, a la vista de la historia del género y de la evolución que ha experimentado a lo largo del tiempo, se puede considerar que en torno a diez capítulos estaría el límite a establecer entre las miniseries y otros productos de mayor extensión, como las series.

- Todas ellas se programan en prime time, el horario de mayor consumo televisivo.
- Se trata de producciones en las que las cadenas de televisión se asocian con productoras independientes para realizarlas. Esta producción es conocida como “llave en mano”, donde la cadena delega la realización en la productora independiente, se acuerda el beneficio industrial, y una vez entregado el producto se paga la cantidad fijada a la productora independiente.
- Las cadenas llevan a cabo una importante labor de marketing y promoción durante los días previos a la emisión buscando el reconocimiento por parte del público, la creación de expectación y la congregación de un alto número de espectadores en el estreno y en los capítulos sucesivos.
- No son productos que necesiten mantener la audiencia durante un largo periodo de tiempo, como sucede con las series de emisión semanal o diaria, por lo que suponen menos riesgo para las cadenas. De forma general, las miniseries españolas actuales constan de dos a cuatro capítulos.
- Tienen una mayor “identidad autoral” que el resto de contenidos de ficción televisiva. Es decir, de forma general, el actor protagonista, el director o el guionista tienen mayor peso para la producción y para el público que en las series. Frecuentemente ese carácter de autoría también se utiliza para la promoción de la miniserie.
- Entre los temas tratados existe la tendencia consolidada a lo largo de este período (2002-2012) hacia lo factual, en el sentido de que se basan en personajes o sucesos reales a partir de los cuales desarrollan el guion.

Es significativo el aumento en la producción de miniseries desde el año 2008 hasta nuestros días. Las causas habrá tiempo de analizarlas posteriormente pero conviene señalar aquí que el éxito de un determinado género incita a la repetición de la fórmula, para provocar la misma reacción en la audiencia. Se produce pensando en la audiencia y esa audiencia es cada vez más conservadora y rechaza las sorpresas y novedades. Así, se suceden los contenidos miméticos (García Serrano, F. y Herrero, R., 1987, pág. 7). Por otro lado, esta tendencia permite reforzar los elementos constitutivos del género, el mantenimiento e incluso la actualización del mismo (Gordillo I. , 2009b, pág. 105).

En cuanto a la temática de las miniseries, se observa un claro predominio de aquellas que basan su guion en sucesos reales históricos o en biografías, como se puede apreciar en la siguiente tabla.

**Tabla: Miniseries (2003-2012) según la temática**

NOMBRE	CANAL	TEMÁTICA	AÑO EMISIÓN	AUDIENCIA MEDIA
Arroz y Tartana	TVE	Basada novela	2003	1.385.000
El caballero Don Quijote (2002)	TVE	Basada novela	2005	1.500.000
Las cerezas del cementerio	TVE	Basada novela	2005	2.800.000
Proceso a Mariana Pineda (1984)	TVE	Basada en hechos reales	2005	1.027.000
Augusto (coproducción europea)	Telecinco	Biografía	2006	1.623.000
Fago	TVE	Basada en hechos reales	2008	3.716.000
El Castigo	Antena 3	Basada en hechos reales	2008	5.073.500
23F, el día más difícil del Rey	TVE	Basada en hechos reales	2009	6.705.500
Una bala para el Rey	Antena 3	Basada en hechos reales	2009	2.619.000
Marisol	Antena 3	Biografía	2009	3.417.000
El bloque: Coslada cero	TVE	Basada en hechos reales	2009	2281500
Un burka por amor	Antena 3	Basada novela	2009	4.009.500
La ira	Telecinco	Basada en hechos reales	2009	1.976.000
Paquirri	Telecinco	Biografía	2009	3.228.500
23 F Historia de una traición	Antena 3	Basada en hechos reales	2009	2.187.000
Días sin luz	Antena 3	Basada en hechos reales	2009	3.215.000
Lola Flores	Antena 3	Biografía	2009	3.000.000
Felipe y Letizia	Telecinco	Basada en hechos reales	2010	4.635.000
La Duquesa	Telecinco	Biografía	2010	4.186.000
El Pacto	Telecinco	Basada en hechos reales	2010	3.771.000
El secuestro de Anabel	TVE	Basada en hechos reales	2010	3.679.000
El Asesino dentro del círculo	TVE	Basada en hechos reales	2010	3.197.000
La última guardia	Antena 3	Basada en una serie de televisión	2010	3.122.000
Adolfo Suárez, el presidente	Antena 3	Biografía	2010	2.945.000
Alfonso, el príncipe maldito	Telecinco	Biografía	2010	2.898.000
La princesa de Éboli	Antena 3	Biografía	2010	2.628.000

<b>Ojo por ojo</b>	TVE	Guion original	2010	2.495.000
<b>Raphael</b>	Antena 3	Biografía	2010	2.436.000
<b>La piel azul</b>	Antena 3	Guion original	2010	2.393.000
<b>Inocentes</b>	Telecinco	Guion original	2010	2.378.000
<b>Vuelo IL8714</b>	Telecinco	Basada en hechos reales	2010	1.533.000
<b>El gordo</b>	Antena 3	Basada en hechos reales	2010	1.194.000
<b>No soy como tú</b>	Antena 3	Guion original	2010	1.155.000
<b>Clara Campoamor</b>	TVE	Biografía	2011	2.634.000
<b>Días sin luz (reposición)</b>	Antena 3	Basada en hechos reales	2011	1.000.000
<b>Operación Malaya</b>	TVE	Basada en hechos reales	2011	2.091.000
<b>Sofía</b>	Antena 3	Biografía	2011	2.134.000
<b>La mujer Papa</b>	Antena 3	Biografía	2011	2.416.000
<b>Mi gitana</b>	Telecinco	Biografía	2012	3.587.000
<b>Carmina</b>	Telecinco	Biografía	2012	2.771.000

Tabla de elaboración propia

Dentro de este claro predominio de las miniseries basadas en acontecimientos o personajes reales juegan un papel significativo las relativas a sucesos (asesinatos, casos de corrupción...) como *Padre Coraje*, *Fago*, etc. Los biopics como *La Duquesa*, *La princesa de Éboli*, *Adolfo Suárez*, *el Presidente*, *Marisol*, *Lola* o *Raphael*. Las que toman como punto de partida hechos de gran impacto mediático como *Vuelo IL8714*, *Operación Jaque...* y las basadas en hechos de la historia reciente de España como *23: Historia de una traición*, *23F*, *el día más difícil del Rey*, *20-N*, *los últimos días de Franco*, etc.

## 3. BREVE HISTORIA DEL GÉNERO

### 3.1 Antecedentes

El origen exacto de la emisión de miniseries televisivas está poco claro. Por un lado, se podría afirmar que el género comenzó en Estados Unidos con la emisión en la cadena ABC de *The Rise and Fall of the Third Reich (Auge y Caída del Tercer Reich)* emitida en 1966 y producida por David L. Wolper. Esta serie está basada en el libro de William L. Shirer y narra la historia de Alemania desde 1938 hasta 1946. A pesar de que este producto audiovisual utiliza algunos recursos narrativos propios del cine como el uso del montaje de las imágenes otorgando al relato un ritmo ágil, no se puede considerar *Auge y caída del Tercer Reich* una miniserie por varios factores. El primero y más importante, porque tiene muchos más elementos propios de la narrativa documental que de la ficción, entre los que cabe destacar la existencia de un narrador, que sirviéndose de una voz en off hace que avance el relato. Aunque este recurso puede ser utilizado en la ficción, como de hecho sucede en películas como *All about Eve*, en los documentales todo el peso narrativo está apoyado en la voz en off, como ocurre en *Auge y Caída del Tercer Reich*. Por otro lado, en esta producción los acontecimientos se construyen a partir de fotografías y vídeos de archivo, que representan la historia basándose en material histórico preexistente. Además, diferentes personajes reales (historiadores y expertos) aparecen hablando a cámara a modo de testimonios, un recurso más cercano al tratamiento narrativo propio del documental.

Autores como Patricia Diego (2004, pág. 422) establecen el comienzo del género en el Reino Unido con títulos como *La saga de los Forsyte (The Forsyte saga, 1967)*, *Civilización (Civilisation, 1969)*, *Elisabeth R. (1971)* o *Las seis esposas de Enrique VIII (Henry VIII and his six wives, 1970)*.

*La saga de los Forsyte*, producida en 1967 por la BBC cuenta las vicisitudes de los principales miembros de una familia británica de clase media-alta de finales del siglo XIX. Se basa en las novelas de John Galsworthy. La historia avanza a partir de un narrador, que es uno de los miembros de la familia. Consta de 26 capítulos con una duración de cincuenta minutos por capítulo y se emitía los sábados por la noche. Aunque se pueda considerar *La saga de los Forsyte* como la primera miniserie, podría tratarse, más bien, de un ejemplo de serial televisivo de continuidad, principalmente por su extensión (26 capítulos), que condiciona la estructura narrativa.

*Civilisation (Civilización)* se emitió en la misma cadena inglesa durante el año 1969. Consta de 13 capítulos de 50 minutos de duración que, con una retórica cercana al documental, repasaba en cada capítulo la historia de occidente a través del arte y la cultura. Dirigida por Michael Gill y presentada por Kenneth Clark fue una de las primeras series documentales emitidas en color en el Reino Unido. En este trabajo de investigación, se decide no considerarlo una miniserie por su temática documental y porque cada uno de los capítulos es totalmente independiente y autoconclusivo, es decir, tiene un final cerrado y en cada capítulo concreto no se hace referencia ni al anterior ni al posterior, mientras que una de las características de las miniseries es que cada uno de sus capítulos, excepto el último, tiene un final abierto, que se continúa en el siguiente capítulo. Esta misma objeción se podría aplicar a *Las seis esposas de Enrique VIII* que, a pesar de que la totalidad de los capítulos tienen la misma temática -repasar la vida de Enrique VIII a través de sus amores-, cada uno de ellos corresponde a una de las esposas y tiene un claro principio y final independientes de los capítulos anteriores o posteriores.

Según Patricia Diego (2004), el género inglés se exportó a EE.UU. en la década de los setenta donde se producen algunas miniseries como *Hombre rico, hombre pobre (Richman, poorman, 1976)*, *Raíces (Roots, 1977)* y *Holocausto (Holocaust, 1978)*.

*Hombre rico, hombre pobre* ganó cuatro premios Emmy y finalizó la temporada televisiva 1976-77 como el segundo programa en el ranking de audiencia. Esta serie narra la historia de la familia Jordache, centrándose en los hermanos Rudolph y Thomas

y en cómo sus vidas toman distintos caminos con el paso del tiempo, llevando a uno a disfrutar de una riqueza y un poder enorme, y al otro, al borde de la destrucción.

Muchos consideran *Hombre rico, hombre pobre* (*Richman, poorman*, 1976) como la primera miniserie de la historia (Crebeer, G., 2008) pero podría decirse que tiene una estructura más cercana a la de la serie ya que consta de dos temporadas y treinta seis capítulos en total. Su estructura seriada y su continuidad argumental lo acercan más al concepto de serie que se concibe como un producto más extenso. Como hemos señalado anteriormente, una característica propia de las miniseries es su limitación en cuanto al número de capítulos. Desde antes de comenzar la producción, el equipo encargado de realizar la miniserie conoce el número exacto de capítulos de los que va a constar. Por lo tanto, esta decisión no depende del éxito de audiencia que tenga el producto ni suele estar abierta a modificaciones, como sí sucede mayoritariamente con las series y como ocurrió con *Hombre rico, hombre pobre*.

*Raíces* (*Roots*, 1977), es considerada el primer éxito masivo del género de las miniseries y, desde mi punto de vista, también la primera miniserie de la historia del género. De hecho, el estreno de esta producción supuso la primera vez que se utilizó la denominación de “miniserie”. Se emitió en la cadena norteamericana ABC durante ocho noches consecutivas del 23 al 30 de enero de 1977. Batió los récords de audiencia de toda la historia de la televisión norteamericana, que ostentaba hasta entonces la película *Lo que el viento se llevó* (90 millones de telespectadores). La emisión fue seguida por una media de 80 millones de personas, que se elevó a 130 millones en el último episodio. Por primera vez en la televisión americana se ofrecía una producción basada en la historia de la población negra, desde el mercado de esclavos hasta la liberación. El gran despliegue de la campaña de publicidad y la programación en días consecutivos pudieron contribuir, junto con el esfuerzo de producción, al éxito de *Raíces*. David L. Wolper, el productor de la miniserie cree más bien que el éxito se debe a que la familia negra protagonista de la serie posee «todas las cualidades que nosotros admiramos en los seres humanos: fe, coraje, honor y devoción familiar. La gente tiene hambre de información y sed de conocer. *Raíces* ha sido una extraordinaria experiencia educativa, contada de forma dramática y emocional» (Pérez Ornia, J. R., 1979). Esta reflexión, hecha a finales de los años setenta, tiene un gran valor actual ya que, como

veremos a lo largo de este trabajo, información y entretenimiento se unen en la realización de miniseries, siendo a su vez factores importantes del éxito de audiencia de las mismas. Aparte del elevado número de espectadores, cosechó también numerosos premios (Pérez Ornia, J. R., 1979). Ganó nueve premios Emmy, incluyendo el de mejor miniserie, mejor director (David Greene), mejor actor principal (Louis Gossett), mejor actor de reparto (Edward Asner), mejor actriz secundaria (Olivia Cole), mejor guion, mejor edición, mejor música y mejor edición de sonido. Con una duración total de doce horas estaba basada en la novela del mismo título de Alex Haley, escrita gracias a la investigación que llevó a cabo sobre sus antecedentes familiares. Ambientada en Gambia a finales del s XVIII, relataba la vida de Kunta Kinte, un joven africano, que era hecho esclavo y llevado a Norteamérica, y del desarrollo de su vida y la de sus sucesores. Al final, aparecía el propio Haley en pantalla narrando cómo acabaron cada uno de los personajes, y explicando cómo investigó durante doce años esta historia para escribir el libro. Tiene una factura visual cinematográfica y es una historia con un claro final, que no se presta a más capítulos, característica propia del género de las miniseries.

### 3.2 Antecedentes en España

En nuestro país, siguiendo el ejemplo de las producciones literarias de la BBC y de las cadenas de televisión norteamericanas, en los años sesenta se produjeron algunos productos audiovisuales cercanos a las miniseries. Anteriormente, durante la década de los cincuenta, se hicieron numerosos programas cuya finalidad era trasladar el teatro a la televisión. Éstos no pueden ser considerados propiamente como miniseries, aunque sí como antecedentes directos de este género en nuestro país. Así, surgieron espacios como *Primera Fila*, *Estudio 1*, *Gran Teatro*, *Fila Cero*, etc. Semanalmente y en horario de máxima audiencia, actores de plantilla de TVE representaban, desde los estudios de la cadena en el Paseo de La Habana de Madrid, algunas de las obras teatrales más conocidas de nuestra literatura como: *El caso de la mujer asesinadita*, *Eloísa está debajo de un almendro*, *La señorita de Trévez*, *La venganza de Don Mendo*, *Pígalión* o *Las brujas de Salem*.

En septiembre de 1966 el Director General de Radiodifusión y Televisión, Jesús Aparicio Bernal, defendió como futura línea de trabajo para TVE la realización de series y telefilmes de producción propia.

*Diego de Acevedo* es la primera serie grabada que realizó Televisión Española y se emitió en la temporada 1966-1967. Está protagonizada por Francisco Valladares que, en ocho capítulos de treinta minutos de duración, hace un recorrido por la historia de España en los reinados de Carlos IV y Fernando VII.

La serie comienza cuando Acevedo, guardia de corps de la Casa Real, va a Sevilla para reunirse con María Josefa de la Vega, su amada. Durante su ausencia en El Escorial se cumple parte del plan de Godoy y Fernando es acusado de conspiración. Diego regresa y decide, junto con sus compañeros, rescatar al futuro Rey Fernando. Aunque del personaje principal -Diego de Acevedo- no sabemos si realmente existió, la serie narra los acontecimientos históricos de la España del siglo XIX y retrataba a los protagonistas reales que vivieron esos momentos: Godoy, el Rey Carlos y la Reina María Luisa, el príncipe de Asturias, los héroes Luis Daoiz y Pedro Velarde, Manuela Malasaña, Simón Bolívar, José de San Martín, la Duquesa de Alba y Don Francisco de Goya, entre otros.

Como explica Josep M<sup>a</sup> Baget (1993, págs. 177-178) *Diego de Acevedo* era la primera parte de un ambicioso proyecto que llevaba el título de "historias de la gente ibérica", sin embargo, el proyecto no llegó a realizarse por la enfermedad de Luis de Sosa, su guionista y asesor histórico, que falleció poco tiempo después.

En la década de los sesenta TVE produce dramáticos y seriales de gran prestigio y calidad, que merecen la concesión de numerosos premios internacionales. Es la época de realizadores de la talla de Antonio Mercero, Ibáñez Serrador, Valerio Lazarov o Jaime de Armiñán. El motivo por el que se ha destacado en este apartado el caso de *Diego de Acevedo*, es por considerarlo un antecedente de las miniseries contemporáneas que vemos en nuestras pantallas actualmente, donde la historia juega un importante papel como base de la ficción.

### 3.2.1 Los años setenta

En los años setenta se produjo un boom de la ficción en TVE. Las causas de este aumento en la producción en la cadena pública las encontramos en algunos hitos históricos. En primer lugar, el nacimiento del Segundo Canal de Televisión Española en 1966, cuya consolidación se produce a lo largo de los años setenta, tuvo mucha importancia en el desarrollo de los dramáticos (García Serrano, 1996, pág. 75) ya que apostaba en su programación por contenidos más innovadores dirigidos a un público minoritario en sus comienzos, que se reducía a aquellos que recibían la señal. Además, este hecho suponía el abandono de la realización típicamente teatral de los dramáticos producidos hasta la fecha, ya que se había incorporado una nueva generación de realizadores a la Segunda Cadena, que aportaba el estilo y las ideas aprendidas en la Escuela de Cine, lugar del que muchos procedían. Por otro lado, en 1979 el Ministerio de Cultura, responsable entonces de la dirección de TVE, concedió un crédito de 1300 millones de pesetas para promover la cooperación entre cine y televisión, mediante la financiación de “la producción cinematográfica de series para ser emitidas por la pequeña pantalla” (Palacio, M., 2006a). Pero el acceso a este dinero incluía condiciones específicas, además de la de colaboración. Se daría preferencia a proyectos de series basadas en las grandes obras de la literatura española (Palacio, M., 2002).

En 1974 llegaba a las pantallas televisivas *El pícaro* que tenía a Fernando Fernán Gómez como protagonista y director. Constaba de trece capítulos y se ambientó en la España del Siglo XVII donde un pícaro llamado Luis Trapaza buscaba sobrevivir. La historia no adaptaba ningún original literario concreto pero se inspiraba en textos, personajes y situaciones creadas por autores españoles del Siglo de Oro como Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Mateo Alemán o Vicente Espinel.

Otras ficciones filmadas en cooperación con productoras privadas marcaron nuevos caminos a la ficción televisiva, en un territorio más próximo al cine. Algunos ejemplos de éstas son: *La barraca*, *Los Comuneros*, *Cañas y barro*,... (García Serrano, 1996, pág. 82). Esta última contó con un presupuesto de más de 70 millones de pesetas y fue dirigida por Romero Marchent. El reparto estaba encabezado por Alfredo Mayo, Manuel Tejada, José Bódalo y Victoria Vera. Se emitió en seis capítulos de sesenta minutos cada uno. Su rodaje duró tres meses y las localizaciones exteriores se filmaron en esa misma zona del

Levante donde está ambientada la novela. Con *Cañas y barro* se iniciaba la práctica de TVE de adaptar para televisión grandes novelas de autores españoles de los siglos XIX y XX y que tendría su principal expresión durante los setenta en *El Camino* (1978) y *La Barraca* (1979) y su gran apogeo durante la siguiente década.

Dirigida por Josefina Molina, *El Camino* fue premiada en el Festival Internacional de Praga en 1978. Constaba de cinco capítulos de unos veinticinco minutos cada uno. *El Camino* fue una de las pocas ficciones de la época en las que se empleó sonido directo. Este reto no fue nada fácil, ya que gran parte del rodaje tuvo lugar en exteriores en los que había bastante ruido.

La adaptación televisiva de *La Barraca* es consecuencia directa del éxito de *Cañas y Barro*, primera novela de Blasco Ibáñez llevada con éxito a la pequeña pantalla. La misma productora, Aldebarán Films, y prácticamente el mismo equipo técnico se embarcaron en la aventura de volver a conquistar el éxito de su predecesora. Fue rodada en diez semanas con un presupuesto de entre 80 y 90 millones de pesetas. La adaptación al lenguaje televisivo corrió por cuenta del escritor y cineasta Manuel Mur Oti, quien convirtió un texto literario de 200 páginas sin apenas diálogos en un guión de 900 folios repartidos en 9 capítulos. El 70% del rodaje se hizo en escenarios naturales pero, dada la imposibilidad de obtener la realidad de una auténtica barraca de fin de siglo, los interiores se rodaron en el madrileño barrio de Salamanca, donde se recreó la barraca en la que transcurre la acción. El predominio del rodaje en exteriores llevó a su director a prescindir del sonido directo y a trabajar en un largo y minucioso proceso de doblaje que, según algunas críticas de la época, fue lo peor de la serie<sup>18</sup>.

En estos años de hegemonía total de la cadena pública, según un estudio realizado por el Ministerio de Cultura, ver la televisión era la actividad cultural preferida por el 87,9 % de los españoles<sup>19</sup>. Así se entiende que contenidos de televisión como los que venimos

---

<sup>18</sup> <http://www.rtve.es/television/20090327/tras-estela-exito-canas-barro/256533.shtml> consultado el 4 de agosto de 2012.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

comentando tuvieran tan buena acogida por parte del público y, en consecuencia, TVE decidiera continuar con su producción.

Además, podría decirse que la mayoría de las ficciones históricas producidas por TVE hacia finales de la década de los setenta y ochenta tienen una función vehicular, ya que se utilizaba la ficción televisiva como vehículo para rescatar del pasado nuevos valores políticos y sociales relacionados con el ideario democrático liberal sobre el que se fundaba la Transición (López, F., 2009, pág. 17).

### 3.2.2 Los años ochenta

Los años ochenta constituyen una época de gran producción de miniseries, la mayoría de ellas con origen literario como *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós (1980), *La plaza del diamante* de Mercé Rodoreda (1981), *Los gozos y las sombras* de Torrente Ballester (1982), *Juanita la larga* de Juan Valera (1982), *El mayorazgo de Labraz* de Pío Baroja (1983), *Mariana Pineda* de Federico García Lorca (1984), *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán (1985) o *Las aventuras de Pepe Cavalho* de Manuel Vázquez Montalbán (1986). Otras muchas se inspiraban en personajes reales como *Cervantes* (1981), *Ramón y Cajal* (1982), *Los desastres de la guerra* (1982), *Teresa de Jesús* (1984), *Goya* (1985), *Lorca, muerte de un poeta* (1987), *Miguel Servet* (1988), *El Lute* (1988), *Juncal* (1989). y *Pedro I el cruel* (1989). Finalmente, algunas tenían una temática original de lo que es un ejemplo *La máscara negra* (1981).

*Fortunata y Jacinta* fue dirigida por Mario Camus e interpretada por Ana Belén, Maribel Martín, Paco Rabal y Fernando Fernán Gómez, entre otros. Esta miniserie de diez capítulos, emitida en 1980, tuvo un coste situado entre los 225 y los 250 millones de pesetas y la fase de producción se extendió durante un año. La mayor dificultad tuvo que ver con la recreación de los escenarios, principalmente la reconstrucción de la ciudad de Madrid. Para abaratar costes, Feliciano Lorenzo Gelves, director adjunto de TVE para la gerencia, decidió construir unos escenarios de 20.000 metros cuadrados en un terreno situado detrás de los estudios de TVE de Prado del Rey. Por otra parte, las localizaciones interiores en el plató se combinaron con algunos exteriores naturales en Madrid, Aranjuez, Boadilla del Monte, Villaviciosa de Odón, Toledo, Comillas, Burgos y Sevilla. Para financiar la serie, hizo falta una coproducción con Francia a través de Telefrance y Televentia. Los decorados y el vestuario están muy cuidados. Estos

elementos reflejan el costumbrismo de la época de finales del siglo XIX, en que tiene lugar la historia.

La riqueza de personajes de la novela obligó a completar un reparto con treinta actores principales, un centenar de secundarios y 3.500 auxiliares. La duración total de la miniserie es de unas nueve horas.

Gracias a esta gran labor de producción y dirección artística, *Fortunata y Jacinta* ganó en credibilidad y calidad. Como consecuencia, la serie se ha vendido a más de treinta países y sigue constituyendo hoy día un ejemplo de calidad técnica y artística en televisión.

*Los gozos y las sombras* es la adaptación de la célebre trilogía del mismo nombre de Gonzalo Torrente Ballester. Un drama rural que tiene lugar en Pueblanueva del Conde, un pueblo gallego imaginado por el autor, entre 1934 y 1936, con la II República como fondo. Dirigida por Rafael Moreno Alba y producida por Jesús de Navascués, contó con un presupuesto de 165 millones de pesetas. TVE aceptó que finalmente fueran trece capítulos de una hora, en lugar de los diez contratados inicialmente: la extensión y profundidad de la novela lo justificaban. Por esta razón, el elevado número de capítulos, puede considerarse *Los gozos y las sombras* a medio camino entre el concepto de serie y el de miniserie. El rodaje transcurrió en su mayor parte en la provincia de Pontevedra y en Madrid, en un palacete cercano a la calle Alcalá. Se inició en diciembre de 1980 y duró siete meses. Hicieron falta otros siete para completar todo el proceso de producción. Ha sido una de las series españolas más vistas en el extranjero.

*Cervantes*, estrenada en 1981 es un ejemplo de la función vehicular que se ha comentado anteriormente y que se puede descubrir en algunas ficciones de estos años. Esto se muestra en las referencias implícitas y las comparaciones que se pueden establecer entre el tiempo de Cervantes y los años ochenta. El descubrimiento de la europeidad en España es un ejemplo de esto, pero, también, hay referencias al franquismo en el Santo Oficio. Cervantes conoce en el extranjero lo que no podía conocer en la oscura y cerrada España del siglo XVI y esto es lo que pasa en los ochenta, que España empieza a abrirse a las costumbres y usos europeos (López, F., 2009, pág. 17).

Dentro de esta misma línea de producción, cuya motivación puede ser ideológica, en el sentido de proponer mediante el recurso a la ficción determinados temas a la opinión pública, encontramos otras dos producciones que es conveniente comentar: *Lorca, muerte de un poeta* y *Miguel Hernández*. La primera está dirigida por Juan Antonio Bardem y en ella se representa a Lorca como un mártir de la democracia española (López, F., 2009), legitimando el tema de la homosexualidad. *Miguel Hernández. Viento del pueblo* también tiene una lectura ideológica. No hay que olvidar que los versos del poeta supusieron himnos de la oposición al declinar el régimen franquista. En esta miniserie, Hernández es convertido en un héroe cuya vida se inmola para que entendamos la necesidad de olvidar viejas heridas causadas por la guerra civil y el franquismo en España.

La representación en televisión mediante el recurso a la ficción de estas “vidas ejemplares” resulta de gran importancia en un momento en que había que legitimar la joven democracia que teníamos en España y conseguir unir a los dos bandos de la guerra bajo una misma identidad común, la de aquellos que supieron traspasar fronteras para lograr una sociedad más democrática y justa.

*La plaza del Diamante*, basada en la novela homónima de Mercè Rodoreda, nos transporta a la vida de Natalia, la célebre Colometa, una joven del barrio barcelonés de Gracia, cuya vida transcurre paralela a los acontecimientos vividos en Cataluña desde 1928 hasta los años de la posguerra. La adaptación para la televisión consta de cuatro capítulos de una hora de duración cada uno, está rodada en catalán y fue dirigida por el cineasta Francesc Betriu. Se emitió por primera vez en TVE Cataluña, en 1983 y posteriormente el 6 de enero de 1984, para toda España. La inversión ascendió a los 100 millones de pesetas y el rodaje abarcó 16 semanas. En él participaron 103 actores y 122 técnicos. *La plaza del Diamante* se convirtió en el primer proyecto rodado en régimen de producción asociada de TVE con una productora de la industria nacional, Figaro Films.

Dejando a un lado la perspectiva ideológica desde la que se pueden apreciar algunas miniseries de estos años, nos encontramos con otras donde esa función socializadora no resulta determinante.

*Los pazos de Ulloa* es la adaptación televisiva de la novela del mismo título escrita por Emilia Pardo Bazán, autora gallega del s.XIX y máxima representante del naturalismo literario español. La serie consta de cuatro capítulos de una hora de duración cada uno. Aunque en un principio se pensó en cinco e incluso seis episodios, se impuso el criterio de su director, Gonzalo Suárez, para el que la historia no necesitaba más metraje. La miniserie es una coproducción de TVE con la RAI, la televisión pública italiana. El presupuesto ascendió a los 250 millones de pesetas, y contó para su reparto con actores de primera fila como Omero Antonutti, Fernando Rey, José Luis Gómez, Charo López, Victoria Abril, Nacho Martínez y una debutante Pastora Vega.

*Teresa de Jesús* es una miniserie que también marcó un hito en cuanto a calidad y éxito de audiencia. Fue dirigida por Josefina Molina que contó con un presupuesto de 200 millones de pesetas (1.200.000 €), el presupuesto más elevado en una producción de televisión hasta entonces, según cuenta en la entrevista hecha antes del estreno de la serie e incluida en el DVD publicado por RTVE. *El Libro de la Vida* escrito por la santa es el hilo conductor de la serie, cuyos capítulos se van leyendo por diferentes voces potenciando la imagen de Teresa como escritora, más que como santa. La miniserie se ensayó durante tres meses y el rodaje ocupó diez meses completos (Palacio, M., 2006b, pág. 102).

A *La huella del crimen* -serie emitida en dos fases en la cadena pública, en 1985 y 1991 y cuya tercera entrega se emitió en octubre de 2009- ciertos autores (Guadaño, L., 2009, pág. 279) la han considerado uno de los primeros docudramas. Algunas estrategias del docudrama que podemos apreciar en esta producción son: el parecido físico de los actores, el rodaje en los escenarios naturales o la inserción de imágenes reales que se combinan con las imágenes ficcionadas. No puede considerarse en su conjunto como una miniserie, porque cada uno de sus capítulos es autoconclusivo, sin relación argumental con el resto. Además, cada uno de ellos está formado por una única emisión, por lo que estaría más cerca del concepto de tv movie. Sin embargo, en *La huella del crimen* encontramos un rasgo común a la mayor parte de las miniseries de televisión contemporáneas: la temática basada en hechos reales. Se produce así un cambio en lo que veíamos hasta entonces en nuestras pantallas, donde las ficciones basadas en obras literarias eran las más comunes.

### 3.3 Los años noventa: desarrollo de las principales características de las miniseries españolas.

En la década de los noventa algunas miniseries nacionales destacaron por su alta calidad. *Don Quijote de la Mancha* es una de ellas. Con cinco capítulos es la producción más ambiciosa que afrontaba Televisión Española desde el principio de sus emisiones. En 1990 **comenzó la producción con objeto de estrenarla en el año 1992**. El productor **Emiliano Piedra**, con la aprobación de la entonces **directora de RTVE, Pilar Miró**, afrontó la tarea de llevar a la televisión la novela más conocida de Cervantes. Piedra, había participado en la versión inacabada del Quijote de Orson Welles. Como director se escogió al joven **Manuel Gutiérrez Aragón**, y como guionista al autor Camilo José Cela, aunque el propio Gutiérrez Aragón retocó los textos. La intención era realizar una primera parte de 8 capítulos y una segunda de 10, que debía dirigir **Mario Camus**, pero la crisis de los 90 impidió tan ambicioso proyecto. Fernando Rey en el papel de Don Quijote y Alfredo Landa en el de Sancho, encabezaban un reparto interpretativo de primer nivel compuesto por actores de la talla de José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, Emma Penella, Hector Alterio, Aitana Sánchez Gijón, Carmelo Gómez o Terele Pávez. Su éxito en el Festival de Televisión de Cannes, donde consiguió los premios a mejor serie y mejor actor protagonista para Fernando Rey, propiciaron que el 23 de enero de 1992 se hiciera un preestreno en un cine madrileño y una semana después, el 29 se emitiera en televisión. Más de cuatro millones y medio de personas vieron la miniserie, uno de los grandes éxitos del año. Fernando Rey consiguió el premio Fotogramas de Plata al mejor actor.

*La forja de un rebelde* se estrenó en 1990. Cuenta la historia de un vencido de la Guerra Civil, el socialista y republicano Arturo Barea, hijo de una lavandera que pasó 18 años en el exilio sin poder regresar a España. El relato fue un homenaje a las víctimas que sufrieron persecución o muerte por la dictadura franquista. Fue también la última gran superproducción de TVE. Costó 2.300 millones de pesetas del año 1990, cuando se estrenó. Empezó a gestarse con Pilar Miró (1986-89), junto con otros ambiciosos proyectos como *los Episodios Nacionales*, *Sandino*, *Réquiem por Granada* o *El Quijote*. En la producción intervinieron 250 actores, 280 técnicos y más extras que en *Ben Hur*, unos 20.000, durante un año de rodaje.

En esta ficción hay algunos recursos narrativos que persiguen indicar la veracidad del relato, y que serán utilizados en algunas de las miniseries contemporáneas, como la fotografía en blanco y negro de Arturo Barea -autor del libro y protagonista de la historia- sobre la que pasa un texto al final de la serie, la inclusión de la fecha y el lugar donde se producen los hechos, etc. También, mediante comentarios del narrador o de otros personajes, se incluyen noticias en la radio y fotos de páginas de periódicos como "El Imparcial" o "Mundo Obrero" sobrepuestas sobre imágenes que refuerzan lo que en ellas se dice. Por otra parte, se hace referencia directa a sucesos históricos como el Golpe de Estado de Primo de Rivera, el asesinato de Calvo Sotelo, el levantamiento del 18 de julio, etc.

*Los jinetes del Alba*, estrenada en 1991, se sitúa en los meses de la revolución de 1934 en Asturias. Basada en la novela homónima del escritor Jesús Fernández Santos, mitifica la guerra española de 1936 al presentarla como un evento inevitable.

En 1993 se estrenaba *Celia*, adaptación de las novelas homónimas escritas en los años veinte y treinta. El rodaje comenzó en junio de 1991 y duró hasta diciembre del mismo año, aunque algunas escenas quedaron pendientes para 1992. Comenzó en la dirección José Luis Cuerda, pero finalmente fue José Luis Borau- que era el productor- el que tomó las riendas y el que dirigió los seis capítulos de los que consta la miniserie. Su preestreno tuvo lugar en el Cine Doré de Madrid el 4 de enero de 1993, y se emitió por primera vez del 5 de enero al 9 de febrero de 1993, con periodicidad semanal, y con **una audiencia superior a los siete millones de espectadores**. Posteriormente, se repuso en las Navidades de 1995 y en las de 2001 y actualmente se puede ver íntegramente en la página web de TVE ([www.rtve.es](http://www.rtve.es)), al igual que otras series literarias. *Celia* recibió en 1993 el premio TP de Oro como Mejor serie dramática nacional, y el capítulo "Doña Benita" obtuvo el Premio Danubio al programa más divertido, en el XII Festival Internacional de Televisión para Niños y Juventud.

Estas producciones que se han comentado más detalladamente constituyen los antecedentes próximos de las miniseries que podemos ver en la actualidad en las cadenas de televisión en España. La principal diferencia, entre aquellas y las contemporáneas es una cuestión temática: antes se solía recurrir a la literatura y se

hacían adaptaciones para televisión y ahora se representan frecuentemente acontecimientos o personajes de la historia reciente.

Por otra parte, teniendo en cuenta los parámetros que establece la Ley General Audiovisual de 2010, no se podrían considerar como miniseries las producciones de ficción de TVE que se han repasado, porque en ellas la duración total excede los doscientos minutos de emisión que -como límite- indica la ley en su definición. Aun así, otros rasgos permiten que podamos incluirlas bajo el concepto de miniserie y justifiquemos la evolución del género que -al igual que el resto de géneros televisivos- con el paso del tiempo ha cambiado alguna de sus características originarias. En este caso, esa evolución afecta principalmente a la duración total de las miniseries y a la división en tan sólo dos capítulos en la actualidad, frente a los cinco, seis o más capítulos de los que constaba en las décadas anteriores. Algunos de los rasgos que consideramos fundamentales en estas producciones y que nos llevan a calificarlas como miniseries son: el abandono de la realización típicamente teatral de las primeras producciones de ficción de TVE, la utilización de un lenguaje más cinematográfico, reflejado en los planos y movimientos de cámara, en la puesta en escena o en el tipo de montaje. Además, estas miniseries potencian el uso de localizaciones naturales -al contrario de lo que sucedía en los programas como *Estudio 1* que se grababan en directo y en plató- lo que aporta verosimilitud y espectacularidad. Es importante la labor de dirección artística para recrear con fidelidad y hacer creíble la época en la que se ambientan las historias y los personajes que se interpretan. Se empieza a utilizar el soporte cinematográfico para el rodaje, lo que las aleja de la grabación multicámara propia de la televisión. Otros elementos de producción también se ven alterados por todo lo expuesto anteriormente: los presupuestos comienzan a ser más elevados y los planes de rodaje más dilatados en el tiempo. Desde el punto de vista de la producción, cada miniserie era un prototipo diferente que requería un plan de rodaje y un presupuesto específicos, rasgo por el que este género se acerca más al ámbito cinematográfico que al televisivo.

Más cercano al concepto actual de miniserie es *Lucrecia*, considerada habitualmente como la primera miniserie de televisión en España. Fue emitida en enero de 1996 por Antena 3 en horario de sobremesa y obtuvo un share del 27,1%. Narra el asesinato de la

dominicana Lucrecia Pérez en los aledaños de la discoteca Four Roses de Aravaca (Madrid) a manos de un grupo de exaltados de extrema derecha.

### 3.4 Desde el 2000 hasta nuestros días: la consolidación del género en las cadenas españolas

El verdadero boom de las miniseries se ha producido hace pocos años. En 2002 se estrenaba en Antena 3 *Padre Coraje*, con una media de 30,1 % de cuota de pantalla (4,6 millones de espectadores) por capítulo. El argumento se basa en una historia real ocurrida en Jerez de la Frontera, donde tuvo lugar un asesinato en una gasolinera. Algunos autores ven en Antena 3 la cadena pionera en la revitalización de este género en los albores del siglo XXI. Su apuesta por las miniseries ha sido el resultado de una estrategia de programación específica, en la que los responsables de la cadena han valorado la flexibilidad del género, la relativa rapidez entre su diseño y emisión, la capacidad de la miniserie para ser presentada en forma de “estreno absoluto” y su importancia en la formación de la imagen corporativa de la cadena (Rueda Laffond J. C. y Coronado Ruiz, C., 2009, pág. 82).

Esta miniserie fue todo un éxito y constituye la explicación de lo que ocurre hoy día, donde encontramos en la programación de las grandes cadenas nacionales unas seis producciones de miniseries cada año.

En el 2009, con el estreno de *23F, el día más difícil del Rey* el género consiguió consolidarse en el panorama televisivo español.

En la siguiente tabla podemos ver el ranking por miles de espectadores de las miniseries en el 2009.

**Tabla miniseries más vistas en el año 2009**

	<b>Títulos</b>	<b>Canal</b>	<b>Miles</b>
<b>1</b>	23F, el día más difícil del Rey	TVE1	6706
<b>2</b>	Un burka por amor	Antena 3	4010
<b>3</b>	Marisol	Antena 3	3423
<b>4</b>	Paquirri	Telecinco	3229
<b>5</b>	Días sin luz	Antena 3	3215

6	Lola, la película	Antena 3	3043
7	Sara, no estás sola	TVE1	2983
8	Una bala para el Rey	Antena 3	2610
9	El bloke, Coslada cero	TVE 1	2281
10	23F: Historia de una traición	Antena 3	2187
11	La ira	Telecinco	1976
12	20N: los últimos días de Franco	Antena 3	916

Tabla de elaboración propia a partir de datos de TNS Audiencia de Medios.

La temporada 2009-2010 ha sido el escenario para numerosos estrenos de miniseries en las cadenas de televisión españolas. *Ojo por ojo*, emitida por TV3 y TVE en junio de 2010 está ambientada en la Barcelona de los años veinte, con el trasfondo del anarquismo y los enfrentamientos sociales de la época.

*Tarancón. El quinto mandamiento* -miniserie dirigida por Antonio Hernández y protagonizada por Pepe Sancho, sobre la vida del cardenal Vicente Enrique Tarancón y el papel que jugó en la Transición española como presidente de la Conferencia Episcopal – es una coproducción entre Canal 9 y TVE. Canal 9 estrenó el lunes 20 de diciembre de 2010 la miniserie que registró una audiencia media del 12,8%. TVE emitió esta miniserie en diciembre de 2011 y se convirtió en la miniserie de la cadena más vista en ese año.

*Raphael*, se emitió en Antena 3 en septiembre de 2010 y acumuló un 13.7% de share. Trataba de reflejar una época muy concreta de la vida del cantante, pero a pesar de su promoción, no tuvo el éxito de audiencia que se esperaba.

*La Duquesa*, protagonizada por Adriana Ozores, es un biopic de la vida de la Duquesa de Alba que dio lugar a dos miniseries (*La Duquesa*, *La Duquesa II*). La primera, tuvo una audiencia media de 4.185.500 espectadores. La secuela, estrenada en 2011, consiguió poco más de la mitad de espectadores (2.138.000), aunque generó mucha polémica por la oposición de la protagonista a que se emitiese.

Pero sin duda la miniserie que más dio que hablar en 2010 fue *Felipe y Letizia*, emitida por Telecinco en octubre. Logró alcanzar el primer puesto en el ranking de las miniseries más vistas del año, aunque también fue protagonista por las críticas que recibió en medios de comunicación y redes sociales, acerca de la poca credibilidad del guion y de los personajes.

**Tabla: Miniseries más vistas año 2010**

TÍTULO	CADENA	CUOTA (%)	ESPECTADORES
<b>Felipe y Letizia, deber y querer</b>	Telecinco	22.6	4.637
<b>La Duquesa</b>	Telecinco	22.1	4.186
<b>El Pacto</b>	Telecinco	20.2	3.769
<b>La Huella del Crimen</b>	TVE1	17.2	3.464
<b>Farmacia de Guardia, la última guardia</b>	Antena 3	16.2	3.122
<b>Amar en tiempos revueltos. Alta traición</b>	TVE1	15.0	3.059
<b>Adolfo Suárez, el Presidente</b>	Antena 3	15.9	2.944
<b>Alfonso, El Príncipe maldito</b>	Telecinco	17.3	2.897
<b>La Princesa de Éboli</b>	Antena 3	15.4	2.646
<b>Ojo por Ojo</b>	TVE1	13.1	2.495

Tabla elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

Entre los veinte mejores estrenos de 2010, tanto de ficción como de entretenimiento, logran hacerse con un puesto un total de siete miniseries. Este dato nos lleva a concluir la progresiva aceptación del género por parte de la audiencia. En esta tabla, además, se percibe el predominio de la ficción en las televisiones nacionales.

**Tabla: Ranking mejores estrenos año 2010**

	Título	Canal	Miles
<b>1</b>	Hispania, la leyenda.	Antena 3	4768
<b>2</b>	<b>Felipe y Letizia</b>	Telecinco	4270
<b>3</b>	<b>La Duquesa</b>	Telecinco	4182
<b>4</b>	Las chicas de oro	TVE	4073
<b>5</b>	Gran reserva	TVE	4041
<b>6</b>	La escobilla nacional	Antena 3	3715
<b>7</b>	Los protegidos	Antena 3	3678
<b>8</b>	GH: el rencuentro	Telecinco	3665
<b>9</b>	¡Más que baile!	Telecinco	3573
<b>10</b>	<b>El pacto</b>	Telecinco	3483
<b>11</b>	El club del chiste	Antena 3	3441
<b>12</b>	Gavilanes	Antena 3	3374
<b>13</b>	<b>Adolfo Suárez, el Presidente</b>	Antena 3	3059
<b>14</b>	<b>Ojo por Ojo</b>	TVE	2867
<b>15</b>	<b>Alfonso, el príncipe maldito</b>	Telecinco	2860
<b>16</b>	<b>La princesa de Éboli</b>	Antena 3	2844
<b>17</b>	Volver con...	TVE	2737
<b>18</b>	Cántame una canción	Telecinco	2656
<b>19</b>	Tierra de lobos	Telecinco	2626
<b>20</b>	Karabudjan	Antena 3	2592

Tabla elaboración propia a partir de datos de Formula TV

A lo largo del año 2011 continuó la tendencia a la producción de miniseries por parte de las cadenas. *Operación Malaya*, levantó muchas críticas por parte de los abogados que trabajaban en el caso real en el que se basa el argumento ya que, como exponían, el “ente público RTVE ha programado la serie coincidiendo con las sesiones de la vista oral del juicio por el principal caso de corrupción municipal de la democracia, donde se mezcla ficción y realidad sin advertir al espectador” (Esparza, M., 2011).

*Sofía* se estrenó en enero de 2011. Narra la juventud de Sofía de Grecia, Reina de España. Nadia de Santiago es la protagonista de este biopic que logró una audiencia del 9.6 % de media, un registro muy discreto para lo que se esperaba.

Otros biopics estrenados en 2011 fueron *Tita Cervera, la Baronesa* y *Rocío Dúrcal, volver a verte*. Se emitieron en Telecinco, que se ha ido especializando en la producción de biopics de personas cercanas al mundo del espectáculo.

**Tabla: Miniseries más vistas año 2011**

TÍTULO	CADENA	CUOTA (%)	ESPECTADORES
<b>El Ángel de Budapest</b>	TVE1	18.7	3.432
<b>Tarancón, el quinto mandamiento</b>	TVE1	18.2	3.042
<b>Tita Cervera, la Baronesa</b>	Telecinco	17.5	2.918
<b>Rocío Dúrcal, volver a verte</b>	Telecinco	14.3	2.768
<b>La Duquesa 2</b>	Telecinco	11.4	2.186
<b>11M, para que nadie lo olvide</b>	Telecinco	13.6	2.144
<b>Amar en tiempos revueltos. La muerte a escena</b>	TVE1	13.0	2.118
<b>Sofía</b>	Antena 3	9.7	1.939
<b>Hoy quiero confesar</b>	Antena 3	10.0	1.735
<b>Alakrana</b>	Telecinco	9.3	1.720

Tabla elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

Como se puede apreciar, la gran mayoría de estas producciones televisivas, están basadas en acontecimientos reales de la historia reciente de nuestro país, predominando dentro de éstas, los llamados biopic. Mercedes Gamero, directora de Antena 3 Films, explica los parámetros que siguen para la producción de las miniseries:

"Elegimos temas que estén en la memoria colectiva, con gente muy querida por la audiencia y sobre la que podamos contar facetas menos conocidas de su perfil público"<sup>20</sup>. Esta estrategia se puede percibir al analizar el género y la temática de las miniseries más vistas desde 2008 hasta abril de 2012.

**Tabla las miniseries más vistas 2008-2012**

T.INDIVIDUOS					
	Programa	Año	Género	Miles	Share
TVE1	23-F, EL DÍA MÁS DIFÍCIL DEL REY	2009	Basada en hechos reales	6.718	33,6
A3	EL CASTIGO	2008	Basada en hechos reales	5.105	27,2
T5	FELIPE Y LETIZIA, QUERER Y DEBER	2010	Basada en hechos reales	4.637	22,6
T5	LA DUQUESA	2010	Biopic	4.186	22,1
A3	UN BURKA POR AMOR	2009	Basada en novela	4.028	22,7
T5	EL PACTO	2010	Basada en hechos reales	3.769	20,2
T5	MI GITANA	2012	Biopic	3.587	19,7
TVE1	EL ÁNGEL DE BUDAPEST	2011	Biopic	3.432	18,7
A3	MARISOL	2009	Biopic	3.417	17,6
T5	PAQUIRRI	2009	Biopic	3.222	18,5
A3	DIAS SIN LUZ	2009	Basada en hechos reales	3.215	20,0
A3	20 N, LOS ÚLTIMOS DÍAS DE FRANCO	2008	Basada en hechos reales	3.129	19,7
A3	FARMACIA DE GUARDIA, LA ÚLTIMA GUARDIA	2010	Basada en una serie de tv	3.122	16,2
TVE1	AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS / ALTA TRAICION	2010	Basada en una serie de tv	3.089	15,0
TVE1	TARANCÓN, EL QUINTO MANDAMIENTO	2011	Biopic	3.042	18,2
A3	LOLA FLORES, LA PELÍCULA	2009	Biopic	3.034	18,4
TVE1	NO ESTÁS SOLA SARA	2009	Basada en hechos reales	2.983	15,9
A3	ADOLFO SUÁREZ, EL PRESIDENTE	2010	Biopic	2.944	15,9
T5	TITA CERVERA LA BARONESA	2011	Biopic	2.918	17,5
T5	ALFONSO, EL PRÍNCIPE MALDITO	2010	Biopic	2.897	17,3

<sup>20</sup>[http://www.elpais.com/articulo/gente/tv/cadenas/apuestan/genero/tv/movies/elpepugen/20100403elpepuage\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/gente/tv/cadenas/apuestan/genero/tv/movies/elpepugen/20100403elpepuage_1/Tes). Artículo consultado el 23 de mayo de 2011.

A3	MARCO	2011	Basada en una serie de tv	2.817	14,9
A3	SOY EL SOLITARIO	2008	Basada en hechos reales	2.816	17,2
T5	CARMINA	2012	Biopic	2.771	17,0
T5	ROCÍO DÚRCAL, VOLVER A VERTE	2011	Biopic	2.768	14,3
A3	UNA BALA PARA EL REY	2009	Basada en hechos reales	2.683	14,3
A3	LA PRINCESA DE ÉBOLI	2010	Biopic	2.646	15,4
TVE1	OJO POR OJO	2010	Guion original	2.495	13,1
A3	RAPHAEL	2010	Biopic	2.436	13,7
A3	48 HORAS	2008	Basada en hechos reales	2.409	16,2
A3	TARRAGONA, PARAÍSO EN LLAMAS	2008	Basada en hechos reales	2.402	20,5
A3	LA PIEL AZUL	2010	Guion original	2.382	12,5
T5	INOCENTES	2010	Guion original	2.377	13,5
A3	EL BLOKE, COSLADA 0	2009	Basada en hechos reales	2.284	14,7
T5	LA DUQUESA 2	2011	Biopic	2.186	11,4
A3	23-F, HISTORIA DE UNA TRAICIÓN	2009	Basada en hechos reales	2.183	11,0
T5	11 - M, PARA QUE NADIE LO OLVIDE	2011	Basada en hechos reales	2.144	13,6
TVE1	AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS / LA MUERTE A ESCENA	2011	Basada en serie de tv	2.118	13,0
TVE1	OPERACIÓN MALAYA	2010	Basada en hechos reales	2.091	12,4
T5	LA IRA	2009	Basada en hechos reales	1.981	12,0
A3	SOFÍA	2011	Biopic	1.939	9,7
TVE1	SERRALLONGA	2010	Biopic	1.811	13,4
A3	LA MALDICIÓN DE DARK LAKE	2012	Basada en una novela	1.744	10,4
A3	HOY QUIERO CONFESAR	2011	Biopic	1.735	10,0
T5	ALAKRANA	2011	Basada en hechos reales	1.720	9,3
T5	VUELO IL 8714	2070	Basada en hechos reales	1.533	9,6
A3	TITANIC	2012	Basada en hechos reales	1.517	9,9
A3	EL ASESINO DEL ZODIACO	2008	Basada en hechos reales	1.501	13,8
A3	LA LANZA DEL DESTINO	2008	Guion original	1.475	12,5
A3	NO SOY COMO TÚ	2010	Guion original	1.226	9,2
A3	EL GORDO, UNA HISTORIA VERDADERA	2010	Basada en hechos reales	1.171	6,8

Tabla de elaboración propia a partir de datos de TNS

Como se aprecia en la tabla anterior, de las 51 miniseries más vistas en el período 2008-2012, 38 corresponden a una temática basada en hechos o personajes reales. Se observa, por tanto, una clara tendencia en las miniseries actuales al recurso a lo factual en sus temáticas.



## 4. FACTORES DETERMINANTES DEL ÉXITO DE LAS MINISERIES EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Helena Medina -guionista, entre otras obras audiovisuales, de las miniseries *23 F, el día más difícil del Rey* y *Operación Jaque-*, a la pregunta de las razones que existen para la hibridación entre ficción/no ficción en las miniseries responde que actualmente están proliferando en nuestra televisión porque tienen “audiencia asegurada. Son temas potentes que han ocupado páginas en periódicos y telediarios, que han afectado directamente la vida política y social de la audiencia. El tema en sí es el instrumento más potente de marketing: al igual que una adaptación de una obra literaria está “pre-vendida” por el simple nombre de la obra original y/o de su autor, en el caso de miniseries basadas en hechos políticos recientes o personajes conocidos por la audiencia, sucede lo mismo. Por otra parte, aunque las miniseries no llenan *time slots* con la regularidad y previsibilidad con que lo hacen las series y los seriales, se convierten en acontecimientos que rellenan horas en otras franjas horarias y en otros programas (por ejemplo, Telecinco crea un “evento” en torno a cualquiera de sus miniseries y el debate se extiende a espacios diversos). Además, tanto Telecinco como TVE “rellenan” *time slots* con la emisión de documentales sobre el tema (dando así salida a documentales antiguos, por ejemplo). Asimismo, esas miniseries (al igual que la mayoría de series) salen a la venta en DVD: al ser más breves, la venta es más fácil: es como comprar un libro”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Reflexiones de Helena Medina, guionista de *23F el día más difícil del Rey* realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)* financiado

**Tabla: Ranking de los documentales más vistos en 2009**

Nº	Título	Cadena	Fecha	Audiencia media (%)
1	50 años de...	TVE1	08/10/2009	6.2
2	23-F: regreso a los cuarteles	TVE1	12/02/2009	6.0
3	Desafío extremo	Cuatro	19/04/2009	5.9
4	50 años de...	TVE1	29/10/2009	5.9
5	Desafío Extremo	Cuatro	15/02/2009	5.7
6	Desafío Extremo	Cuatro	22/03/2009	5.7
7	El crimen de los marqueses de Urquijo	TVE1	30/09/2009	5.6
8	50 años de...	TVE1	01/10/2009	5.5
9	50 años de...	TVE1	12/11/2009	5.3
10	Desafío Extremo	Cuatro	08/02/2009	5.3
11	50 años de...	TVE1	26/11/2009	5.3
12	Desafío Extremo	Cuatro	15/03/2009	5.1
13	50 años de...	TVE1	15/10/2009	5.1
14	50 años de...	TVE1	22/10/2009	5.0
15	¿Por qué Pepa Flores mató a Marisol?	Antena 3	23/03/2009	4.8

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Panorama Audiovisual 2010

Si analizamos el ranking anual de documentales en el ámbito estatal durante el 2009, observaremos cómo entre los documentales más vistos están los que acompañan la emisión de las miniseries, lo que apoya la tesis de que la miniserie logra convertirse en un evento alrededor del cual se programan otros contenidos buscando mantener resultados altos de audiencia.

*23 F: regreso a los cuarteles* es un ejemplo de documental antiguo que se reutiliza aprovechando la emisión de la miniserie *23 F, el día más difícil del Rey*. El documental es un reportaje del programa "Crónicas" que fue emitido en 2006 con motivo del 25 aniversario del frustrado golpe de Estado en España. *El crimen de los marqueses de Urquijo*, es un reportaje que se emitió el 30 de septiembre de 2009, después de la miniserie con el mismo nombre. En esta tabla también se observa el éxito del documental *¿Por qué Pepa Flores mató a Marisol?*, emitido el 23 de marzo, después del estreno de la miniserie *Marisol*.

por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

Esta estrategia de programación se ha mantenido en los años sucesivos. En 2010, el documental más visto de la televisión fue *Un día en la vida de los príncipes* (4.111.000 espectadores), emitido por Telecinco tras el segundo capítulo de la miniserie *Felipe y Letizia*. En el quinto puesto, se encuentra el documental *Letizia: la transformación de una Princesa*, que acompañó la emisión del primer capítulo de la citada miniserie.

**Tabla: Ranking de los documentales más vistos en 2010**

Nº	Título	Cadena	Fecha	Audiencia media (%)
1	<b>Un día en la vida de los Príncipes</b>	Telecinco	27/10/2010	9.4
2	50 años de...	TVE	11/02/2010	7.3
3	50 años de...	TVE	11/03/2010	7.1
4	Un país para comérselo	TVE	09/12/2010	6.6
5	<b>Letizia: la transformación de una Princesa</b>	Telecinco	25/10/2010	6.5
6	50 años de...	TVE	08/04/2010	6.4
7	Un país para comérselo	TVE	18/11/2010	6.1
8	Un país para comérselo	TVE	02/12/2010	6.1
9	50 años de...	TVE	18/02/2010	6.0
10	50 años de...	TVE	25/03/2010	5.9
11	Un país para comérselo	TVE	04/11/2010	5.8
12	Un país para comérselo	TVE	14/10/2010	5.8
13	50 años de...	TVE	25/02/2010	5.8
14	Un país para comérselo	TVE	11/11/2010	5.6
15	50 años de...	TVE	04/02/2010	5.6

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Panorama Audiovisual 2011

Otro guionista de series de gran éxito en el panorama español, como *Los hombres de Paco* o *Los Serrano*, Iván Escobar, comenta que “si las tv movies están proliferando actualmente es por dos razones básicas: cuentan con ayudas económicas para su producción y emisión. Y tienen resultados bastante reseñables de audiencia”<sup>22</sup>.

Estos favorables resultados, provocan que los canales busquen producir estos contenidos y así ganar en competitividad respecto al resto de cadenas de televisión.

<sup>22</sup> Reflexiones de Iván Escobar realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)* financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

Además, ocurre algo bastante poco común en los últimos años y es que entre las emisiones más vistas de 2009 se incluya una miniserie, cuando normalmente, tal y como vemos en la tabla siguiente, estos puestos suelen ser ocupados, fundamentalmente, por eventos deportivos.

**Tabla: emisiones televisivas más vistas de 2009**

	Emisión	Cadena	Fecha	Espectadores	Share
1	Fútbol / Final Territorio Champions: Manchester Utd. – Barcelona	Antena 3	27/05/09	11.310.000	61,7%
2	Fútbol / Final Copa del Rey: Ath. Bilbao – Barcelona	La 1	13/05/09	10.012.000	48,5%
3	Fútbol / Territorio Champions: Olympique - Real Madrid	La 1	08/12/09	8.410.000	41,9%
4	Fútbol / Territorio Champions: Barcelona – Inter	La 1	24/11/09	8.361.000	43,2%
5	Fútbol / Territorio Champions: Milán - Real Madrid	La 1	3/11/09	8.287.000	42,4%
6	Fútbol / Territorio Champions: Barcelona – Chelsea	Antena 3	28/04/09	8.282.000	46,1%
7	Deportes	La 1	13/05/09	8.238.000	44,2%
8	Post Fútbol / Clasificación Mundial 2010: Turquía – España	La 1	01/04/09	8.121.000	42,5%
9	Post fútbol / Territorio Champions: Barcelona – Chelsea	Antena 3	28/04/09	7.980.000	38,7%
10	Fútbol / Territorio Champions: Liverpool - Real Madrid	Antena 3	10/03/09	7.968.000	41,8%
11	Fútbol / Copa Confederaciones: España - EE.UU.	Telecinco	24/06/09	7.776.000	55,1%
12	Post fútbol / Final Copa del Rey: Ath. Bilbao – Barcelona	La 1	13/05/09	7.476.000	43,5%
13	Fútbol / Amistoso: España - Inglaterra	La 1	11/02/09	7.385.000	36,9%
14	Fútbol / Amistoso: España - Argentina	La 1	14/11/09	7.073.000	43,9%
15	Especial Selección	La 1	11/02/09	7.050.000	35,7%
16	<b>23F: El día más difícil del Rey (II)</b>	La 1	12/02/09	6.920.000	35,5%
17	Fútbol / Clasificación Mundial 2010: Turquía – España	La 1	01/04/09	6.916.000	45,1%
18	Fútbol / Clasificación Mundial 2010: España – Turquía	La 1	28/03/09	6.891.000	39,9%
19	Fútbol / Territorio Champions: Bayern – Barcelona	Antena 3	14/04/09	6.832.000	38,1%
20	Territorio Champions	Antena 3	27/05/09	6.793.000	44,0%

Tabla de elaboración propia a partir de datos de TNS

Por todos los datos vistos anteriormente, parece que el género televisivo que se está estudiando se ha consolidado durante el 2009 en cuanto a dedicación de tiempo en el total de las parrillas de cada cadena, y en el respaldo de la audiencia a estos productos. Durante el 2010, la tendencia a la producción de contenidos en este género ha seguido creciendo, como se puede comprobar del análisis de las tablas recogidas en el capítulo

anterior<sup>23</sup>. Una muestra es *Adolfo Suárez, el presidente*, que logró una media de 3.059.000 espectadores y 15.9% de cuota de pantalla, pero también hemos podido ver en la televisión miniseries como *Inocentes* -con una media del 13.5 % de share- o *La piel azul* -con una media del 12.5% de share-. Sin duda, la que más éxito de audiencia -no así de crítica- ha obtenido es *Felipe y Letizia* que tuvo más de 4.600.000 espectadores. Telecinco se ha posicionado en el 2010 como la cadena con mayores índices de audiencia en cuanto a miniseries se refiere.

Por un lado, por tanto, el interés por producir estos contenidos proviene del éxito- casi asegurado- de las miniseries en televisión. Al espectador medio le gustan estos contenidos y cuando eso se demuestra en varias producciones, las cadenas no dudan en explotar el género hasta que el gusto de los espectadores cambie. Por otro lado, este tipo de contenidos adquieren la categoría de eventos. En palabras de Mikel Lejarza, Presidente de Antena 3 Films, “en el momento que vivimos de fragmentación de la audiencia, cada vez tienen más valor aquellos productos con categoría de evento. Un evento es algo muy especial y grande en sí mismo, bien porque está muy pegado a la actualidad, o porque retrata un hecho único o algo muy fuerte. La televisión es un modelo pendular, los gustos van cambiando, la gente no quiere ver siempre lo mismo y ahora es un buen momento para este tipo de productos. Pero cuidado, porque si de pronto hubiera demasiada oferta perderían la característica de evento y su fuerza, que reside precisamente en que es algo que no ocurre todos los días”<sup>24</sup>. Leonardo Baltanás, responsable de contenidos de Telecinco reafirma esta idea: “la gran oportunidad que te da la miniserie es que te genera expectación, es algo nuevo y el público lo premia”<sup>25</sup>. Y añade que “la realidad siempre es la principal fuente de inspiración de la ficción”<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Ver pág. 58 y ss.

<sup>24</sup> Palabras de Mikel Lejarza recogidas en un artículo del periódico El País (16-11-2010): *La realidad supera a la ficción... en la ficción*, de Pérez-Lanzac, Carmen.

<sup>25</sup> Palabras de Leonardo Baltanás recogidas en un artículo del periódico El País (16-11-2010) *La realidad supera a la ficción... en la ficción*, de Pérez-Lanzac, Carmen.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

explicando así el éxito de las miniseries que se basan en acontecimientos reales. Fernando López Puig, director de ficción de TVE explica el gusto del público por esta temática porque “los revive y porque todos somos algo morbosos y queremos saber si nos van a contar algo nuevo que desconocíamos. Nosotros siempre intentamos darle a nuestras series ese algo que hasta ahora se desconocía o no se sabía tanto”<sup>27</sup>.

Entre los factores que propician la tendencia al alza de estos productos, podemos encontrar el gusto de los espectadores por conocer historias reales, basadas en personajes o sucesos que permanecen en la memoria de cada individuo. Esta tendencia, que se analizará posteriormente en este trabajo, en el capítulo que hace referencia a las percepciones del público<sup>28</sup>, quizás sea la razón por la cual la mayoría de las miniseries que se realizan actualmente parten de un personaje público contemporáneo o de sucesos históricos recientes. Así, se logra saciar el interés por conocer más y mejor qué pasó en los últimos días de Franco, cómo fue la vida de Marisol o qué sucedió realmente el 23-F. Además, puesto que son historias reales, el público les concede un grado de veracidad que no tienen las historias inventadas. Partiendo de que las miniseries-como todo producto de ficción- gozan de cierta dosis de libertad creativa y que no todo lo que muestran sucedió exactamente como lo presentan, a grandes rasgos nos cuentan algo de verdad, una verdad sobre una persona o sobre un hecho. Asimismo, se sirven - siempre que pueden- de los documentos audiovisuales reales que existen de esos sucesos o personas, que pueden apoyar los elementos de la ficción y le otorgan al relato mayor credibilidad y verosimilitud.

En estas miniseries de carácter “histórico” o basadas en sucesos reales, es importante la identificación entre la historia y el espectador. Si el tema que se escoge es un tema con el que el público se puede identificar porque lo ha vivido directamente, lo ha estudiado, lo ha leído en los periódicos o lo ha visto en la televisión, el interés suscitado podrá ser mayor que en otros casos. Para esto es fundamental un trabajo de guion donde se

---

<sup>27</sup> Palabras de Fernando López Puig recogidas en un artículo del periódico El País (16-11-2010) *La realidad supera a la ficción... en la ficción*, de Pérez-Lanzac, Carmen.

<sup>28</sup> Ver el apartado “estudio exploratorio de las percepciones del público acerca de las miniseries”, pág. 359.

tengan en cuenta estos factores y se trabajen diferentes puntos de vista, personajes, etc. Un ejemplo de la importancia de la identificación para el éxito de una miniserie lo constituye *Raíces*, que fue una estrategia de la cadena ABC para posicionarse en un segmento de la población en el que no tenían aún demasiada audiencia: el público afroamericano.

La historia actualmente ocupa un lugar significativo en la televisión, el medio más influyente de la cultura popular. Hay más programas históricos que nunca antes (Tosh, J., 2000, págs. 14-15). Esto es especialmente llamativo en la temática de las miniseries. Sin embargo, la realidad no sólo inunda la televisión sino también el cine, tanto en los largometrajes como en los cortometrajes. Directores de cortometrajes como Max Lemcke (*Todos nos llamamos Mohamed*), Achero Mañas (*Cazadores*), José Javier Rodríguez (*Nana*) y Álvaro Pastor (*Invulnerable*) han realizado obras en las que el punto de partida es un suceso o personaje extraído de la realidad y algunos de los largometrajes españoles que más recaudaron en el año 2010 están basados en hechos o personajes reales como *Lope* o *Entrelobos*.

En cuanto a las miniseries, se recogen en la siguiente tabla aquellas basadas en hechos reales desde el año 2005. Se observa cómo, dentro de ellas, predominan los biopics y las basadas en la historia reciente de nuestro país.

**Tabla: Miniseries basadas en hechos reales (2005-2012)**

NOMBRE	CANAL	GÉNERO
Severo Ochoa	TVE	Biografía
Proceso a Mariana Pineda (1984)	TVE	Histórica/biografía
Augusto(coproducción europea)	Telecinco	Histórica
23F, el día más difícil del rey	TVE	Historia reciente
Felipe y Leticia	Telecinco	Biografía
La Duquesa	Telecinco	Biografía
El Pacto	Telecinco	Sucesos
Adolfo Suárez: el presidente	Antena 3	Biografía
Alfonso, el príncipe maldito	Telecinco	Biografía
La princesa de Éboli	Antena 3	Biografía
Raphael	Antena 3	Biografía
Vuelo IL8714	Telecinco	Sucesos

<b>El gordo, una historia verdadera</b>	Antena 3	Sucesos
<b>Clara Campoamor</b>	TVE	Biografía
<b>Días sin luz (reposición)</b>	Antena 3	Sucesos
<b>Operación Malaya</b>	TVE	Historia reciente
<b>Sofía</b>	Antena 3	Biografía
<b>La mujer Papa</b>	Antena 3	Biografía
<b>Mi Gitana</b>	Telecinco	Biografía
<b>El ángel de Budapest</b>	TVE1	Biografía
<b>Marisol</b>	Antena 3	Biografía
<b>Paquirri</b>	Telecinco	Biografía
<b>20N, los últimos días de Franco</b>	Antena 3	Historia reciente
<b>Tarancón, el quinto mandamiento</b>	TVE1	Historia reciente
<b>Lola, la película</b>	Antena 3	Biografía
<b>No estás sola, Sara</b>	TVE1	Sucesos
<b>Tita Cervera, la Baronesa</b>	Telecinco	Biografía
<b>Soy el Solitario</b>	Antena 3	Sucesos
<b>Carmina</b>	Telecinco	Biografía
<b>Rocío Dúrcal, volver a verte</b>	Telecinco	Biografía
<b>Una bala para el Rey</b>	Antena 3	Historia reciente
<b>48 horas</b>	Antena 3	Historia reciente
<b>Tarragona, paraíso en llamas</b>	Antena 3	Sucesos
<b>Inocentes</b>	Telecinco	Sucesos
<b>El Bloke. Coslada cero</b>	TVE1	Historia reciente
<b>11M, para que nadie lo olvide</b>	Telecinco	Historia reciente
<b>La Ira</b>	Telecinco	Sucesos
<b>Serrallonga</b>	TVE1	Biografía
<b>Hoy quiero confesar</b>	Antena 3	Biografía
<b>Alakrana</b>	Telecinco	Sucesos

Tabla de elaboración propia

Se observa una gran fuente de inspiración en la realidad a la hora de buscar argumentos para las miniseries. Esta tendencia podría ser resultado del crecimiento de la comercialización en todo el sector televisivo. Los géneros de televisión establecidos empiezan a ser mercantilizados. En términos prácticos esto significa que programas factuales/documentales deben competir en igualdad de condiciones con el resto de programación. Por ello, los géneros factuales se han visto obligados a luchar con el resto de géneros por su permanencia en la parrilla. Ya no tienen un lugar privilegiado o un espacio protegido, como podía tener en las televisiones públicas organizadas según el parámetro del “servicio público”, sino que deben coexistir con un amplio material realizado para captar a la audiencia. Además, los programadores y ejecutivos de las cadenas se han percatado de que pueden utilizar la realidad con altas dosis de ficción

para lograr el entretenimiento y, por tanto, la audiencia, y utilizan esta técnica con gran frecuencia en la televisión contemporánea (Kilborn, R., 2003).

La ventaja fundamental de la ficción basada en la realidad frente al documental –si bien es cierto que cada vez en menor medida– es que en el documental el espectador toma una cierta distancia, no se implica tanto emocionalmente como lo hace en la ficción.

La teoría de los usos y gratificaciones, defendida por autores como Elihu Katz, Blumler o Gunevitch afirma que las disposiciones psicológicas, los factores sociales y las condiciones ambientales determinan el uso específico que la audiencia hace de los medios, buscando siempre en ellos satisfacer una necesidad (Blumler, J. y Katz, E. (ed), 1974). Si aplicamos la teoría de los usos y gratificaciones al caso concreto de la ficción y la no ficción, percibimos que al consumir ficción en los medios el espectador recibe una gratificación mayor que satisface las necesidades de entretenimiento e información. Es decir, recibe más gratificaciones que al ver un documental, donde se satisfaría únicamente la necesidad de información.

Además, las potencialidades del género de las miniseries han sido defendidas por Lluís Josep Comerón, que fue director de coproducciones de TV3: “se trata de una apuesta relativamente segura en términos de captación y rentabilidad financiera, capacidad de movilización de recursos, impacto en el tejido audiovisual o transferencias de activos entre el cine y la televisión” (Contreras, J. M. y Pérez Ornia, J. R., 2001, pág. 273).

Por otro lado, se utiliza la ficción y no el documental como forma para contar la historia. Así, se dota a la realidad del ritmo propio de la ficción, más llevadero para el público en general que el ritmo y las características propias del documental. El guion de las películas de ficción (incluyendo el de las miniseries) suele estar muy medido para mantener la atención del espectador y lograr que el ritmo de la historia no decaiga en el desarrollo de la trama. Además, los cánones de representación en la ficción parecen más nítidos y comprensibles. Algunos elementos como la estructura del guion cinematográfico, en el que la historia avanza dando información de modo progresivo al espectador, la música, o la actuación realista de los personajes, crean un ámbito propicio para que el espectador se introduzca en la película de manera más fácil que si estuviera viendo un documental. Está claro que esto es una generalización, ya que

últimamente, se tiende a dotar al documental de algunas de las características que habitualmente se atribuyen a la ficción: guion "ficcionalizado"- basado en la estructura y planteamiento propios de los guiones cinematográficos-, planificación de la puesta en escena, construcción de personajes, uso narrativo de la música, etc., logrando de esa manera situar al espectador frente a un tipo de producto al que está más acostumbrado y que- en general- parece tener mejor acogida por parte del público.

Optando por la ficción, se logra que una producción que sería vista por unos pocos (por gracia o desgracia los documentales no acumulan grandes cuotas de pantalla) sea una producción de grandes audiencias, ocupando los mejores puestos en las parrillas televisivas, especialmente en la franja de *prime time*.

Por tanto, acudiendo a la historia y a los personajes reales y dotándolos de la estructura propia de la ficción, se logran satisfacer dos necesidades del espectador: la de conocer, informarse, saciar su curiosidad- tradicionalmente atribuida a los géneros de la realidad- y la de entretenerse –disfrutar, olvidarse de su realidad cotidiana- papel otorgado principalmente a la ficción.

Aparte de este interés del público, existen otros motivos que propician la multiplicación de miniseries en los últimos años.

Uno de estos, es la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual, que en el título II Capítulo I artículo 5, párrafo 3, declara:

## TÍTULO II

### Normativa básica para la Comunicación Audiovisual

#### CAPÍTULO I

##### Los derechos del público

##### Artículo 5. El derecho a la diversidad cultural y lingüística.

3. Los prestadores del servicio de comunicación audiovisual televisiva de cobertura estatal o autonómica deberán contribuir anualmente a la financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, así como documentales y películas y series de animación, con el 5 por 100 de los ingresos devengados en el ejercicio anterior conforme a

su cuenta de explotación, correspondientes a los canales en los que emiten estos productos audiovisuales con una antigüedad menor a siete años desde su fecha de producción. Para los prestadores de servicios de comunicación audiovisual de titularidad pública de cobertura estatal o autonómica esta obligación será del 6 por 100.

La financiación de las mencionadas obras audiovisuales podrá consistir en la participación directa en su producción o en la adquisición de los derechos de explotación de las mismas.

Como mínimo, el 60 por 100 de esta obligación de financiación, y el 75 por 100 en el caso de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual de titularidad pública, deberá dedicarse a películas cinematográficas de cualquier género.

De este importe, al menos el 50 por 100 deberá aplicarse en el conjunto del cómputo anual a obras de productores independientes. En las coproducciones no se contabilizará a estos efectos la aportación del productor independiente.

Asimismo, los prestadores de servicios de comunicación audiovisual deberán dedicar como mínimo un 40 por 100, y el 25 por 100 en el caso de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual de titularidad pública del total de su respectiva obligación de financiación a películas, series o miniseries para televisión. Dentro de estos porcentajes, los prestadores de servicios de comunicación audiovisual de titularidad pública deberán dedicar un mínimo del 50% a películas o miniseries para televisión.

Los prestadores de servicios de comunicación audiovisual cuya obligación de inversión venga derivada de la emisión, en exclusiva o en un porcentaje superior al 70% de su tiempo total de emisión anual, de un único tipo de contenidos, siendo éstos películas cinematográficas, series de televisión, producciones de animación o documentales, podrán materializarla invirtiendo únicamente en este tipo de contenidos siempre que se materialicen en soporte fotoquímico o en soporte digital de alta definición<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> <http://www.boe.es/boe/dias/2010/04/01/pdfs/BOE-A-2010-5292.pdf> consultado a través de Internet el día 17 de julio de 2012.

Esta ley de reciente creación obliga a las cadenas de televisión a dedicar el 5 por ciento de los ingresos del ejercicio anterior - si es una cadena privada- o el 6 por ciento si es de titularidad pública- a la producción europea de películas, series, etc. De ese porcentaje, el 40 % -25 % en el caso de los canales públicos- se deberá dedicar exclusivamente a la realización de películas, series o miniseries para televisión, cosa que no venía especificada en la anterior ley.

Esta obligatoriedad en materia de producción de programas nacionales para televisión es reciente en nuestro país, pero tiene un amplio recorrido en otros países de Europa como Holanda o Francia donde desde los años ochenta se especifican obligaciones relativas al volumen de producción propia, tanto de origen nacional como en régimen de coproducción (Fuente, C., 1989).

Por otro lado, el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) incluyó en 2010 un apartado de "ayudas para la producción de películas y documentales para televisión sobre proyecto", con lo que las cadenas y productoras independientes que decidieran producir miniseries podían acogerse a estas ayudas, las más importantes que se concedían en España a las obras cinematográficas y televisivas. Según dice literalmente la convocatoria de 2010 "Se convocan para el año 2010 ayudas, mediante régimen de concurrencia competitiva, para la producción de películas y documentales para televisión sobre proyecto, de duración superior a 60 minutos e inferior a 200 minutos, que no se destinen a la exhibición en salas de cine."<sup>30</sup> De ahí también el interés de las cadenas por llamar tv movies a las miniseries y la consiguiente confusión genérica, porque el término utilizado en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales es el de "películas para televisión". Durante el año 2010 en las dos convocatorias publicadas en el Boletín Oficial del Estado, se concedieron 5.2 millones de euros a 25 producciones destinadas a la emisión por televisión.

En la resolución de las ayudas del año 2010, como podemos observar en la tabla, se encuentran algunas miniseries como *14 de abril* -que ha pasado a llamarse *Tres días de*

---

<sup>30</sup> [http://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-13157](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-13157) consultado a través de internet el 18 de julio de 2012.

*abril-* y que se emitió en octubre de 2010 en TVE. *A condesa rebelde* es otro ejemplo de miniserie para televisión, coproducida por la Televisión de Galicia con participación de Canal Sur y Telemadrid, entre otras autonómicas. *Alakrana*, relató el reciente suceso del secuestro de un atunero español en Somalia, y se emitió en Telecinco y *La princesa de Éboli* se emitió en Antena 3 durante el año 2010.

**Ayudas concedidas a la producción de películas y documentales para televisión sobre proyecto**

Titulo	Productora	Valoración	Ayuda
14 de abril. . . . .	Filmanova, S. L. . . . .	69	279.006,00
A Condesa rebelde. . . . .	Zenit Televisión, S. A. . . . .	80	165.600,00
Alakrana . . . . .	Fausto Producciones, S. L. . . . .	87	280.000,00
Ángel de Budapest, El . . . . .	Boomerang T.V., S. A. . . . .	68	280.000,00
Barcelona ciutat neutral . . . . .	Prodigijs Cinema, S. L. . . . .	77	257.700,00
Coma nenos (como niños) . . . . .	Bren Entertainment, S. A. . . . .	50	141.573,80
Eduardo Barreiros, El Henry Ford español. . . . .	Continental Producciones, S. L. . . . .	74	150.000,00
Ermesenda . . . . .	Ovideo TV, S. A. . . . .	69	280.000,00
Morrosko. . . . .	Media Bost, S. L. . . . .	50	194.120,00
Precio de la libertad, El. . . . .	Blogmedia, S. L. . . . .	71	280.000,00
Princesa de Éboli, La . . . . .	Notro Televisión, S. L. . . . .	83	280.000,00
Síndrome Cacareco, El. La verdad en la cara . . . . .	Formato Producciones, S. L. . . . .	69	90.520,00
	Ikiru Films, S. L. . . . .	69	55.480,00
Trínca, La: La biografía no autorizada . . . . .	Diagonal Televisio, S. A. . . . .	62	200.000,00
Volveremos. . . . .	Brutal Media, S. L. . . . .	77	286.000,00
Al límite. . . . .	Mecanismo Films, S. L. . . . .	55	280.000,00

Fuente: BOE del Miércoles 8 de septiembre de 2010.

De todo lo dicho anteriormente, se deduce que el año 2010 supone un importante cambio para las miniserias en España. En primer lugar, la Ley General de Comunicación Audiovisual incluye por primera vez la obligación de dedicar parte del dinero destinado a la financiación de obras europeas, a la producción de obras específicas para televisión. Por otro lado, el ICAA- quizás por la inclusión de la medida que estamos comentando en la Ley- convoca ayudas para la producción de películas y documentales para televisión. Y, finalmente, el público acoge con entusiasmo la emisión de miniserias que las cadenas están obligadas a producir.

A pesar de que se prometía un futuro esperanzador en la financiación de miniserias televisivas, el director del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura, Carlos Cuadros, decidió suprimirlas en enero de 2011. Las ayudas a la producción de telefilmes y miniserias promovidas por el anterior director general del ICAA Ignasi Guardans, han sido efectivas durante un único ejercicio. Varias

asociaciones de productores han expresado su disconformidad porque “sin duda, se trata de un formato en expansión con un buen nivel de aceptación, que genera industria, empleo y formación” (García, R., 2011). Desde el ICAA no se cierra la posibilidad de que se vuelvan a convocar estas ayudas en años posteriores y se explica que esta decisión es fruto de la crisis económica que se está viviendo en el país.

Sin embargo, el ICIC- Institut Català de les Indústries Culturals- siguió manteniendo en 2011 estas ayudas a la producción de miniseries y tv movies de las que se beneficia básicamente la cadena autonómica de Cataluña, TV3. En 2012 no se convocaron ayudas específicas para la realización de obras audiovisuales para televisión.





## 5. DEFINICIÓN Y BREVE DESARROLLO DE CONCEPTOS UTILIZADOS EN EL ANÁLISIS DE LAS MINISERIES

### 5.1 Características de la televisión contemporánea

Como punto de partida, y antes de centrarnos en el análisis detallado de las diferentes miniseries que vamos a estudiar, reviste particular interés intentar definir resumidamente las características principales de la televisión contemporánea, pues son estas características las que actúan como contexto necesario para el amplio desarrollo que han conocido las miniseries.

Podríamos decir que la televisión contemporánea forma parte, como se ha definido en la introducción, de la etapa llamada de la hipertelevisión y cuenta con algunos rasgos que definirían la mayoría de los productos de estos años. Estas características se pueden resumir en las siguientes: la convergencia de modelos televisivos muy parecidos entre sí<sup>31</sup>; la continuidad discontinua de la televisión, que busca mantener la autopromoción y el discurso de cada uno de los contenidos propios en el resto de la programación del canal a lo largo del día; la disgregación de formatos a partir de la hibridación de géneros; la repetición de fórmulas y contenidos y el reciclaje como modo de asegurar la audiencia y no arriesgar con productos novedosos; la búsqueda de la espectacularidad y el sensacionalismo; la “glocalización” en un mundo globalizado donde es cada vez más

---

<sup>31</sup> Con la llegada de la Televisión Digital Terrestre, y el consiguiente aumento de canales televisivos, lejos de aumentar la variedad se puede apreciar cómo la mayoría de estos canales mantiene un modelo televisivo generalista, con contenidos muy similares entre ellos.

frecuente emitir contenidos extranjeros en la televisión propia o adaptarlos a experiencias locales para que el espectador los vea más cercanos; el presente como valor primordial; la pantalla espejo donde el espectador se ve reflejado tanto en los personajes como en los contenidos del discurso y la transformación de la memoria en entretenimiento, con la utilización del pasado como recurso para una ficción que, en el fondo, trata de hablar del presente.

Como hemos comentado anteriormente, la narrativa contemporánea de lo que se ha denominado la hipertelevisión (Gordillo I. , 2009b), se caracteriza por la confusión entre los géneros tradicionales. La hibridación y los nuevos formatos hacen que las fronteras entre los géneros empiecen a ser aparentemente invisibles (Gordillo I. , 2009b, pág. 14).

En la televisión actual, se potencia la esfera privada de los protagonistas y de la audiencia en lugar de la esfera pública. El triunfo de lo privado frente a lo público es una de las consecuencias de la sociedad posmoderna, que se ve reflejado en medios de comunicación como la televisión. Además, como dice Smith “sólo a través de la esfera privada es como podemos llegar a conocer la historia pública de la nación”(Smith P. J., 2004).

Esta moda de reflejar los acontecimientos y personajes del pasado está en pleno auge en la televisión contemporánea. Un claro referente de esta tendencia es el éxito de las miniseries históricas, las que se basan en personajes reales o acontecimientos recientes. Otro referente son aquellas series que utilizan el pasado como escenario para el desarrollo de sus tramas como podría ser *Águila Roja*, *14 de Abril*. *La República* o *Amar en tiempos revueltos*, todas ellas emitidas en TVE, en una apuesta “por las series históricas de calidad”, como se puede leer en la página web de la cadena<sup>32</sup>, que se ha convertido en una cierta seña de identidad, imagen de marca y posicionamiento en el mercado (Palacio, M. Ciller, C., 2010, pág. 42).

---

<sup>32</sup> <http://www.rtve.es/television/la-senora/serie/> consultado el 5 de agosto de 2012.

La tendencia a servir como mediatización de la realidad y como un “administrador de nuestro imaginario social” es una constante en las series contemporáneas españolas (García de Castro, M., 2002).

La capacidad de la televisión de intervenir en la realidad y de modificarla nos lleva a preguntarnos por las funciones sociales de los medios. El concepto de función remite a una vasta tradición de investigación que encuentra su mayor expresión en el enfoque de usos y gratificaciones. Entre las funciones más importantes de la televisión, encontramos la función de construir historias. La televisión estimula la imaginación de los individuos, satisface su necesidad de evasión y encarna sus fantasías realizándolas en historias cercanas a su vida cotidiana. Esta función tiene como base el placer de oír historias que ya se conocen o, en cualquier caso, que se pueden relacionar con nuestra experiencia de la vida (Casetti, F. y di Chio, F., 1999, pág. 309). Otra de las funciones que señalan estos autores y que resulta de especial interés en este trabajo es la llamada función barda que consiste en remitir las situaciones de la vida social a valores y símbolos compartidos por los miembros de la comunidad e implicar a cada individuo en el sistema de valores dominante en una cultura, transmitiendo un sentido de pertenencia cultural. La televisión está profundamente radicada en la sociedad, en sus programas se percibe la voluntad de ilustrar acontecimientos que, de algún modo, pertenecen a cada uno de nosotros, de convertirlos en algo accesible para todos y, de esa forma, explicar y reforzar el patrimonio común (Casetti, F. y di Chio, F., 1999, pág. 310).

## 5.2 La historia en televisión

Como se ha señalado, actualmente en la televisión se realizan aproximaciones históricas según las coordenadas de la hipertelevisión.

El discurso narrativo propio de esta etapa de la televisión se caracterizaría por la importancia de lo vivido y recordado, por el peso de lo subjetivo y lo fragmentario, por el uso disperso de materiales heterogéneos, la simplificación, la tendencia a la “espectacularización” y, a pesar de esa aparente dispersión, por la propensión a fijar un discurso totalizador. Así, ha dominado en los últimos años, la homogeneidad en la

televisión en cuanto a formatos, temática, fuentes, enfoques, testimonios, y retóricas se refiere, generando la sensación de un argumento unívoco (Rueda, J.C y Coronado, C., 2009, págs. 124-125).

Desde sus propios orígenes, la televisión siempre ha tenido interés por mirar al pasado para ambientar sus programas. En el origen de este interés quizá se halle el hecho de que desde el medio televisivo se es consciente de que la televisión se ha convertido en fuente histórica en sí misma, cuyas imágenes alimentan el quehacer historiográfico. En suma, la mirada al pasado de la televisión no es más que un efecto indirecto de la función pedagógica del medio (Palacio, M. Ciller, C., 2010, pág. 38). Sin embargo, en la televisión contemporánea los procesos están altamente mediatizados por las necesidades comerciales y por las reglas del consumo televisivo.

Edgerton (2001, págs. 1-2) determina las causas que explican el aumento de la presencia de la historia en la televisión actual. En primer lugar, constata que la televisión es la principal fuente por la que muchas personas aprenden la historia hoy día. Se debe entender este medio de comunicación como el primer camino por el que los niños y adultos se forman una idea acerca del pasado. En segundo lugar, la historia en televisión es actualmente un gran negocio. Los contenidos televisivos que tratan sobre acontecimientos históricos cosechan buenas audiencias, lo que lleva a las cadenas de televisión a explotar estos formatos y a copiarlos de unas a otras. Así, proliferan los formatos que incluyen la hibridación entre lo real y la ficción, y ficciones con temática histórica. Edgerton considera que la televisión es capaz de ejercer una fuerte influencia en los tipos de representación histórica que se muestran gracias a sus características técnicas y estéticas. Además, el hecho de que la televisión sea un medio visual, contribuye a crear imágenes mentales que se refuerzan. Las personas pensamos los conceptos en imágenes y comprobamos que nos resulta más difícil olvidar una imagen a una conversación. Más aún, al tratarse de representar épocas históricas que el espectador no ha vivido, el conjunto de experiencias que puede tener de ellas, se reduce a las que le han proporcionado los libros y, fundamentalmente, lo visto en el cine y la televisión. Así, somos capaces de imaginar cómo vestían los personajes de la Edad Media, por ejemplo, porque se nos ha dado a conocer por los medios audiovisuales. De este modo, también se explica la uniformidad existente en el imaginario común acerca

de situaciones o hechos históricos, que todos percibimos o imaginamos de forma parecida, tal y como los relatos audiovisuales nos lo han representado.

El aumento de la historia en televisión es también el resultado de su afinidad y habilidad para incorporar las preocupaciones y las prioridades actuales dentro de las historias que se transmiten sobre el pasado. Los productores de televisión están interesados en crear un pasado “usable”, donde las historias sobre personajes o sucesos históricos sirvan para clarificar el presente o adelantarse al futuro. El peligro de esto es caer en el anacronismo, en representar a personajes, estructuras o sucesos del pasado con la mentalidad actual. Un ejemplo muy claro de anacronismo, perfectamente asumido y permitido es la utilización de una forma de hablar cercana a la actual, para crear unos diálogos más fácilmente comprensibles para el espectador de nuestros días. *Águila Roja*, serie de gran éxito emitida por TVE desde febrero de 2009, está plagada de anacronismos e incorrecciones documentales. Su tiempo histórico es el siglo XVII, aunque está desdibujado. Sin embargo, este mismo tiempo histórico impreciso se ha conformado como un parámetro coherente para otorgar credibilidad al relato. Proporciona un trasfondo verosímil lógico, donde se desarrolla el relato y la representación de valores culturales actuales, como la exaltación de la capacidad de autonomía femenina, la crítica al poder autoritario, el encumbramiento de la tolerancia familiar o el laicismo (Rueda Laffond J. C., 2009, pág. 87). Estos temas, preocupaciones sociales de nuestros días, están descontextualizados al presentarse en la época histórica de la serie. Así, en *Águila Roja*, se crea un espacio histórico verosímil para los espectadores gracias a ciertas convenciones (cercanas o no a la realidad) que se dan por sentadas, y se utiliza el recurso al pasado como ambiente en el que situar comportamientos y preocupaciones de la actualidad.

De todos modos, aunque en ocasiones no sea tan fácil de percibir el anacronismo presente en las ficciones, hay que tener en cuenta que cuando se hace una ficción histórica, independientemente de la época (más o menos cercana) en la que se ambienta, el director se referirá al presente porque es el ámbito desde el cual contempla la historia (Rosenstone, R., 1995, pág. 172).

Según Francesca Anania (2010, págs. 34-35) la relación entre la televisión y la historia se manifiesta principalmente a través de la actualización del discurso sobre el pasado. En este punto, resulta necesario destacar la diferencia existente entre la memoria, que está enraizada en lo concreto y relacionada con la subjetividad individual o colectiva, y la historia, considerada como representación del pasado inteligible y ordenado (Mínguez, 2006, pág. 83). Al hablar de la historia del tiempo presente, se haría referencia a la capacidad de la memoria para elegir determinadas historias, acudiendo al pasado para poder construir un análisis articulado del presente. Por lo tanto, según Anania, una historia del tiempo presente no es posible sino como objetivación de la memoria, como memoria pública que emerge de la colectividad y que tiene como principal manifestación hablar de eventos históricos transportándolos al presente, con la emoción fijada en las imágenes y en los sonidos y convirtiéndolos en una historia viva, en una historia contemporánea, que se carga con la herencia del pasado y, al mismo tiempo, incorpora las experiencias del presente. No en vano, la memoria colectiva, de la que tanto se habla actualmente, ha sido definida como la reconstrucción del pasado que adapta la imagen de estos eventos a las creencias o necesidades del presente (Halbwachs, M., 1980).

Otros estudiosos, en cambio, consideran el presente como historia (Aróstegui, 2004). Sin embargo, si el presente se puede considerar como historia, será una historia basada en la suma de las experiencias del presente de cada individuo o en una unión de los puntos comunes que existen entre ellas. La historia se realiza en el presente pero se estudia mirando al pasado. Hasta ahora, el análisis de la historia estaba basado en documentos históricos contemporáneos a la época que era objeto de análisis, al contexto cultural, artístico, etc. Pero hoy día existen medios técnicos como grabaciones de audio y vídeo, material gráfico abundante, etc. que obligan a un cambio en la manera tradicional de estudiar y analizar la historia. Estos documentos se obtienen en gran medida de los medios de comunicación, principalmente de la televisión, y constituyen un referente a la hora de crear el guion de un producto audiovisual basado en un acontecimiento real, como es el caso de las miniseries que se van a analizar en este trabajo de investigación.

El poder de la televisión como elemento dominante en la configuración de la “historia del presente” es muy llamativo. Lo ocurrido en cualquier lugar del mundo es susceptible

de ser difundido en cualquier otro punto del planeta, en el mismo momento en que está ocurriendo. La realidad se presta, entonces, a la manipulación por parte de los medios de comunicación, por su vulnerabilidad frente a los usos poco rectos, en ocasiones basados más en la inmediatez y en criterios comerciales que en el rigor en el modo de comunicar los mensajes. De esta forma, los medios no sólo transmiten, sino que crean la realidad (Aróstegui, 2004, pág. 347), resaltando aspectos que quizás no sean los más importantes, descontextualizando un hecho u omitiendo datos de gran relevancia. Quizá lo más llamativo de este proceso es que, al cabo de los años, el material audiovisual de nuestros días se utilizará como reflejo y documento de una época histórica determinada. Esta “recreación” de la realidad, que es más criticable cuando sucede en aquellos programas de televisión cuya finalidad es informativa, también se produce en el ámbito de la ficción, que goza de una mayor libertad frente a la rigurosidad que -necesariamente- impone la información.

Se podría decir que los media -y la televisión, en particular- tienen un papel crucial “no sólo en la transmisión de informaciones sobre los hechos, sino también en plasmar la realidad, en la percepción del contexto sociopolítico en el que se colocan los acontecimientos” (Gurevitch, M. y Blumler, J., 1982, pág. 253).

Las historias narradas por televisión son importantes sobre todo por sus significados culturales (Bounanno, M., 1999, pág. 62). Según la misma autora, estas historias, más que representar o deformar la realidad, la rescriben y la comentan, entrando y ocupando un lugar preeminente en las esferas de las “prácticas interpretativas” mediante las cuales en cada época los hombres han creado sus propias visiones y versiones del mundo y han dado sentido a la vida cotidiana (Bounanno, M., 1999, pág. 62).

Paul Julian Smith resalta que, aunque la televisión sea “subrepresentada” y vilipendiada es, sin embargo, fundamental para la memoria histórica. Smith (2012) considera que la televisión se ha constituido como guardiana de la cultura en España por alguna de sus características específicas tales como la domesticidad, la familiaridad y la feminidad que se percibe en los contenidos de la televisión en nuestro país. De hecho, las mismas cualidades que la excluyen de la consagración cultural pública hacen que sea útil para

este propósito más privado. Por ejemplo, la domesticidad del consumo de la televisión hace que sea fundamental para la vida cotidiana y su inclinación hacia un público femenino coincide con el papel tradicional de la mujer como guardiana de la historia de la familia.

En el recurso a la historia, la nostalgia se puede leer en un contexto televisivo sentimental como un síntoma de la pérdida de la fe y del interés en el presente y el futuro pero, por otra parte, es la nostalgia un sitio clave para indagar sobre la relación entre el individuo y la sociedad (Smith P. J., 2012). Las miniseries se constituyen como lugar privilegiado para el tratamiento de la historia ya que en ellas, se logra pasar como en un puente de lo pasado a lo presente y de lo privado a lo público. Sin embargo, existe la opinión de que las miniseries tienen más que ver con los procesos de identidad y de memoria común que una comunidad comparte que con los mecanismos con los que se establece la historia (Francés i Domènec, M. y Llorca Abad, G., 2012, pág. 70).

De esta forma, y como apuntaba el profesor Smith, la televisión contribuye a crear la memoria colectiva, una historia que se podrá calificar como “popular” y que está, en cierto sentido, enfrentada con la historia “oficial” o la de los historiadores, que es más completa y rigurosa. La historia popular, se caracteriza por la superficialidad y los tópicos. En la utilización de la historia en televisión, el recurso a los tópicos o convenciones es, en cierta manera, de obligado uso, porque para lograr el reconocimiento en los contenidos históricos -al igual que en el resto de los géneros televisivos y cinematográficos- es necesario recurrir a determinadas convenciones que el espectador reconoce y utiliza para entender e interpretar el texto audiovisual que se le presenta. Ese conjunto de normas crean lo que se puede denominar un “efecto género”. El “efecto género” permite establecer lo verosímil propio de cada género particular. Las leyes o normas de género, al ser convenciones, pueden variar. La verosimilitud de las obras audiovisuales, surge más del discurso que de la verdad. Por ejemplo, si quiero ambientar una miniserie en el s. XVIII, en vez de acudir a fuentes primarias: arte, retratos, libros, etc., tomaré como modelo la representación que, de esa época, se ha hecho en otras películas y series con anterioridad. En consecuencia, resulta que los contenidos de las obras se deciden mucho más en relación con las creaciones anteriores que con una observación de la realidad “más verdadera”.

### 5.3 Ficción/No ficción

Autores como Chatman (1990, págs. 154-155) sintetizan la evolución de estos términos explicando que los escritores antiguos hacían una clara distinción entre lo genuinamente real, el terreno de la Historia, y lo probable, lo verosímil, lo que parece real, el terreno de la Ficción. El último estaba basado en nociones aceptadas de la probabilidad. Era general y siempre admitía lo contrario. En cambio, el discurso moderno admite sólo lo “objetivamente real”. Este nuevo estilo elimina el significado, va directamente del significante al referente. Las cosas descritas ya no necesitan un significado: simplemente son, ése es su significado. Lo que se expresa, en definitiva, es la categoría de lo real en sí mismo (y no su mero contenido accidental). Esta visión contemporánea de la ficción y la no ficción podría ser reflejo de la cultura cientificista predominante en las sociedades desarrolladas en la que lo “verdaderamente real” se reduce a aquello demostrable empíricamente, y donde el método científico se impone en el estudio de las ciencias sociales y las humanidades.

Para el estudio del paradigma ficción/no ficción es necesario distinguir entre el tratamiento de la realidad que se hace desde la ficción y desde la no ficción. Por ello, vamos a analizar la retórica de ambos macrogéneros.

En primer lugar, hay que destacar que la noción de ficción, en su significado de creación fantástica, está construida y ubicada en una clara oposición a la noción de “realidad”: la realidad factible auténtica y no imaginaria que se define como fuente y materia de los géneros de la información, de la producción documentalista y, sobre todo, de la ciencia (Bounanno, M., 1999, pág. 57).

Carl Plantinga (1997) afirma que se puede entender la no ficción desde dos ópticas. Una de ellas considera la no ficción como fuera de toda manipulación, transparente más que creativa. La otra considera que la no ficción se construye a partir de la ficcionalización, es decir, del uso de técnicas propias de la ficción como pueden ser el montaje, la existencia de música, etc. Jaques Aumont, más categóricamente, afirma que “cada película es una película de ficción” (Aumont, J. et al., 1992, pág. 77) porque, al final, se está usando la ficción y la no ficción con el mismo propósito, con la finalidad de decir lo mismo. La distinción fundamental, según esta teoría, dependerá de la situación de la

película en el medio sociocultural -su indexación y la respuesta del espectador a las señales- y no, de una imitación ostensible de lo real o a la grabación de lo real (Plantinga C. , 1997, págs. 18-19). Otros autores ponen el acento en el espectador y en cómo éste perciba la película. Edward Branigan escribe a este respecto que ver una película como no ficción, en oposición con la ficción, lleva al espectador a hacer uso de un diferente “método o procedimiento para tomar decisiones que asignen referencia” (Branigan, E., 1992, pág. 193).

Por otro lado, el campo de la ficción y de la no ficción, en su estudio individual, es extremadamente amplio. Numerosos autores distinguen, por ejemplo, entre las películas de no ficción y los documentales. El documental constituiría una de las formas de las películas de no ficción. Como Richard Meran escribió en 1973 “todos los documentales son películas de no ficción pero no todas las películas de no ficción son documentales” (Meran, R., 1973, pág. 1).

En la evolución del género documental se puede percibir que la mezcla de los recursos propios de la ficción y de la no ficción no es contemporánea. Flaherty, uno de los pioneros del documental, ya utilizaba numerosas técnicas propias de la ficción para la realización de sus películas. Entre otras, escogía a los personajes. De hecho, Grierson definió el documental como el “tratamiento creativo de la realidad”, no como la reproducción de la realidad.

Sin embargo, el desarrollo de equipos de filmación, sonido e iluminación menos pesados llevó a pensar que el documental estaba relacionado con la espontaneidad, la ausencia de manipulación, etc. Toda manipulación o uso de efectos dramáticos o retóricos se veía como deshonesto (Plantinga C. , 1997, pág. 37). Hoy en día esta tendencia está menguando y se está volviendo al uso de elementos retóricos propios de la ficción en los documentales como la voice-over, la música no diegética, etc.

Esta constatación del uso de elementos de ficción en relatos contruidos desde la no ficción, nos lleva a preguntarnos por la esencia de las obras de no ficción. Podemos decir que lo que hace a una película de no ficción ser tal no es la falta de manipulación de lo real, sino la afirmación de que ese estado de las cosas es verdad en el mundo real.

Ambas, las películas de ficción y de no ficción, pueden hacer uso de la historia y de la narrativa. Por tanto, no es la forma del discurso lo que distingue la no ficción de la ficción sino la postura que se toma frente al mundo que se proyecta.

El discurso de ficción es fundamentalmente comunicativo en cuanto que se puede decir que selecciona elementos, ordena su presentación, enfatiza ciertas representaciones y manifiesta “una voz”(un punto de vista) (Plantinga C. , 1997, pág. 86). Una película de no ficción hace exactamente esto, pero implica que los asuntos que se presentan ocurren en el mundo real. De aquí surge el concepto de “mundo proyectado” como un modelo que es necesario para preservar la noción de que las películas de no ficción pueden equivocarse en sus aseveraciones e inducir a error en sus retratos, al igual que las películas de ficción.

Un concepto clave para ambas categorías (ficción y no ficción) es el de realismo. El realismo en televisión hace referencia a la relación existente entre lo que el medio representa y aquello que es representado.

Al hablar de realismo, en primer lugar, es necesario destacar que el cine, por el modo de representación que le es propio, y la televisión, que incorpora esos mismos modos, logran constituirse, entre todas las artes, como las más realistas, puesto que pueden reproducir el movimiento y la duración, y restituir el ambiente sonoro de una acción o de un lugar. La representación cinematográfica está “coaccionada” por necesidades técnicas y estéticas: tipo de película utilizada, definición del objetivo, tipo de iluminación disponible, etc. El “realismo” de los materiales de expresión cinematográfica es el resultado de un gran número de convenciones y reglas, que varían según las épocas y las culturas (sonido, color...) pero, por esa misma convencionalidad, es aceptado y creído por el público.

Si se compara el cine con el espectáculo teatral, se puede percibir que éste no llega a ser una reproducción convincente de la vida porque en sí, forma parte de la vida. En cambio, al aislar completamente la ficción de la realidad, el cine facilita la identificación del mundo representado con el real (Metz, C., 2002, pág. 39).

Sólo la ficción cinematográfica o televisiva, con su habilidad para yuxtaponer imágenes y sonidos, puede esperar aproximarse a la vida real, a la diaria experiencia de “ideas, palabras, imágenes, preocupaciones, distracciones, decepciones, conscientes e inconscientes motivos y emociones”. Solo las películas pueden “redescubrir toda la vida del pasado” (Raack, 1983, pág. 415).

Después de haber sentado esta premisa resulta conveniente, distinguir entre el realismo del documental y el de la ficción (Nichols, B., 1997, pág. 217). En la ficción, el realismo surge de aspectos de la puesta en escena, los movimientos de cámara, el sonido, el montaje, etc. que -en un primer momento- dan la impresión de ser naturales, inevitables o simplemente de estar al servicio de la historia. El realismo del documental tiene más relación con la manifestación de un punto de vista acerca del mundo histórico, ya que la no ficción promueve una visión específica de la historia e intenta persuadirnos de que su proyecto entraña no necesariamente la verdad, pero sí al menos una verdad: su discurso tiene como fin informar o enseñar, y la narración ocupa en ella un papel menos dominante que en la ficción (Mínguez, 2011, pág. 207).

Desde el punto de vista de la recepción, se podría decir, que en las ficciones narrativas, damos por supuesto que la relación del suceso profílmico con cualquier suceso histórico es metafórica, que los personajes que vemos, aunque se interpreten a sí mismos o no sean actores profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los lugares podrían ser réplicas o reconstrucciones que remitieran a los reales. En el documental, en cambio, confiamos en que lo que ocurre frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente del mismo modo si la cámara no hubiera estado allí (Nichols, B., 1997, pág. 58). De estas consideraciones, se puede concluir que los espectadores tendrán distintas expectativas y diferentes modos de interpretar los relatos, según pertenezcan estos al macrogénero de la ficción o de la no ficción. Esa diferenciación no resulta tan clara para la audiencia cuando la ficción trata de sucesos reales. En estos casos, se hace más difícil distinguir entre ficción y no ficción y, por esa misma apariencia de realidad que, como ya se ha comentado, le otorga el “realismo cinematográfico”, el mensaje que se transmite puede ser confuso. Esto es más preocupante si tenemos en cuenta que la educación implica un proceso de culturización

que se realiza, generalmente, a través de los medios de comunicación (Fernández del Moral, J. y Esteve Ramírez, F., 1999, pág. 10). Además, como expone Edgerton (2001, pág. 1), la televisión continúa siendo la principal fuente social de conocimientos y referencias significantes de corte histórico. Este medio contribuye a crear la memoria colectiva por dos razones: porque muchos de los sucesos que han ocurrido en la historia los pensamos a través de imágenes de una película o de una serie y, por otro lado, porque de los sucesos más recientes tenemos un primer conocimiento a través de la televisión. Así, este medio de comunicación se convierte, hoy día, en fuente primaria de la historia que, por su poder visual, permanece con facilidad en la mente de las personas. Estas imágenes son utilizadas con relativa frecuencia para elaborar construcciones sobre el pasado donde se incorporan aspectos prioritarios o selectivos, que enfatizan determinadas marcas de reconocimiento. Y, como comenta Jarvie (1978), un mundo que se mueve a 24 fotogramas por segundo no deja espacio para la reflexión, verificación, o debate. El espectador no puede evaluar fuentes, hacer argumentos lógicos, etc. Una película quizás proporcione un retrato de la vida del pasado pero sus simplificaciones hacen prácticamente imposible que los estudiosos lo den por válido.

Volviendo al objeto principal de este trabajo, las miniseries de corte histórico, podemos apreciar que en ellas existe una doble apelación realista (Rueda Laffond J. C. y Coronado Ruiz, C., 2009, pág. 33): por un lado, el naturalismo de los escenarios, situaciones y personajes que, responde a los principios básicos de credibilidad establecidos en el pacto implícito suscrito entre la ficción y el público y, por otro lado, la capacidad de la televisión de dar testimonio fidedigno gracias a los tópicos necesarios para que el espectador pueda realizar la identificación entre el mundo representado y el mundo real.

El recurso a la “ficcionalización” de la historia es, en cierto modo, lógico: los acontecimientos históricos raramente ocurren en el orden, la forma y la intensidad convenientes para mantener al público en sus asientos (Hernández Corchete, S., 2008, págs. 13-14). Además, en la representación del pasado, la ficción no se siente demasiado obligada a la precisión historiográfica o a una objetividad científica, sino que aspira a la verosimilitud y a la apariencia de realismo necesaria para que el espectador suscriba el pacto ficcional y se introduzca en el mundo representado. El contar con un tiempo

limitado de exposición obliga a simplificar acontecimientos y personajes que en la realidad histórica tienen mayor complejidad (Mínguez, 2011, pág. 207). Por otro lado, para lograr crear el ritmo propio de los contenidos televisivos y suscitar el interés en los espectadores es necesario trabajar distintos aspectos propios de la ficción como son la ambientación y puesta en escena, la construcción de personajes y tramas, la dramatización, y, sobre todo, la individualización de conflictos o procesos históricos, elementos que facilitan la empatía del público con la historia.

La tendencia existente en nuestros días de acudir a la ficción como modo de representar y conocer la realidad, puede deberse a lo que Williams explica: “en muchas partes del mundo, con la extensión de la televisión, ha nacido un cambio en la intensidad dramática de la historia de la cultura humana... está claro que una de las características de las sociedades industriales avanzadas es el drama como una experiencia ahora intrínseca a nuestra vida diaria... las razones culturales y sociales podemos encontrarlas en el hecho de que ver simulaciones dramáticas de un amplio rango de experiencias, es ahora una parte esencial de nuestra cultura moderna” (Williams, R., 2003, pág. 56).

Por otro lado, la decisión de la ficción de acudir a la historia o a la realidad en busca de argumentos para construir guiones televisivos quizás responda a varios motivos. Uno de ellos, puede ser la falta de ideas creativas para inventar guiones completamente originales. Otra razón, posiblemente la más evidente y la que marca la tendencia a continuar esta estela en la televisión española contemporánea, es el gusto por las historias reales que se puede descubrir en el público. García de Castro sostiene que la naturaleza y los planteamientos realistas constituyen el elemento central que facilita que un contenido televisivo conecte eficazmente con el público espectador (García de Castro, M., 2002, pág. 166).

Otro concepto que vale la pena estudiar en este apartado es el de verosimilitud. Se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta (Aumont et al., 1996, pág. 141). Lo verosímil constituye una forma de censura, puesto que restringe el número de posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginables. Además, lo verosímil varía con la opinión pública, mientras que la verdad es algo inmutable, que no cambia.

Para lograr la verosimilitud en los comportamientos y acciones del relato, se ha de acudir a la motivación en el interior de la historia de las acciones emprendidas, es decir, se ha de seguir una relación de causalidad que haga verosímil lo que sucede en la historia. El concepto de verosimilitud, finalmente, está muy relacionado con el género. Un relato será verosímil en tanto en cuanto se acomode a las leyes del género al que pertenezca (Metz, C., 2002, pág. 254).

A pesar de que, en un primer momento, se puede pensar en los macrogéneros ficción y no ficción como distintos y bien diferenciados, en la aproximación a estos conceptos se ha puesto de manifiesto cómo esa distinción no resulta tan diáfana en los relatos contemporáneos. Esto es lo que se pretende analizar en el presente trabajo. Para ello, el análisis tendrá como punto de partida la constatación de que los espacios de encuentro de la ficción y la no ficción son amplios y las fronteras que los separan son difusas o expresado de otro modo: que todo film es, en el fondo, una ficción, tanto por lo que representa (ya sea una realidad fingida, desconocida o verídica manipulada) como por la forma de representarlo (que siempre supone una transformación creativa en imágenes).

Desde la perspectiva de la ficción, cada vez es más frecuente el uso de recursos o elementos propios de la no ficción para acercar sus relatos a la realidad. Estos recursos se pondrán en evidencia más adelante, a lo largo del análisis de las miniseries, sin embargo cabe señalar ahora algunos de ellos: el uso de imágenes u otros tipos de documentos (sonoros, fotografías...) de archivo que se insertan en el curso de la ficción, un trabajo de caracterización de los actores destinado a lograr el parecido físico entre ellos y los personajes reales representados o la inclusión de los personajes de la ficción en documentos de la época, mediante la manipulación de las imágenes en el proceso de posproducción.

## 5.4 Hibridación en televisión

Desarrollamos concisamente en este apartado una de las características principales de la hipertelevisión: la hibridación y la desaparición de los límites entre los diferentes géneros.

Esa hibridación entre los géneros es quizás más evidente cuando se trata de combinar elementos asociados tradicionalmente a la ficción y al entretenimiento con aquellos que se asocian a la realidad y a la información. Esta mixtura viene propiciada, fundamentalmente, por el uso indistinto de retóricas que hasta hace poco eran excluyentes y que ahora se utilizan de modo polisémico (Guarinos, V. y Jiménez Varea, J., 2009, pág. 95).

Se puede afirmar que el documental ha estado interesado siempre en explorar los límites entre la ficción y la realidad (Winston, 1995). Esto ha provocado un rediseño de la "factualidad" manifestado en que algunos programas televisivos se han establecido por debajo de los límites de lo factual, ocupando un preocupante espacio intermedio entre ficción y realidad que es desconcertante para las audiencias (Hill, 2007, pág. 215).

Las propias denominaciones que tienen estos productos televisivos constituyen ejemplos de la hibridación entre ficción y realidad y de la invasión del término documental en la nomenclatura de los géneros en televisión. Nombres como "docudrama", contenido que trata con técnicas dramáticas (propias de la ficción) hechos reales (propios del género documental). Los "docushow" como *Españoles en el mundo* (TVE), donde se presenta la realidad tal como ocurre en el momento pero bajo una estructura de historia dramática o los "docureality" como *Generación Ni-ni* (La Sexta) o *Curso del 63* (Antena 3) muestran la predilección por poner el prefijo "docu" a cualquier contenido televisivo que tenga alguna relación con sucesos reales. Esto propicia la confusión genérica, que Barroso explica desde la perspectiva de una televisión donde todo discurso parece requerir legitimación realista, hasta llegar a la inversión realidad/ficción (Barroso J., 2005, pág. 200), y donde, en consecuencia, se dificulta al espectador distinguir entre la una y la otra.

Annette Hill (2007) basándose en la información obtenida en una investigación cualitativa realizada en Gran Bretaña y Suecia advierte las dificultades que existen a la hora de clasificar en géneros a la "televisión factual", en gran parte debido a la hibridación existente.

En algunos casos, esta tendencia en la denominación de los géneros televisivos también puede tratarse de una estrategia comercial, que consistiría en utilizar neologismos que

revistan de novedad contenidos demasiado vistos por la audiencia, con la intención de salpicar de realidad cualquier espacio televisivo, porque las historias reales o aquellas que están adornadas de realidad parecen ser más atractivas para el público.

La explicación de este fenómeno actual la encontramos en el propio discurso televisivo, que no tiene límites bien definidos. Estamos ante una televisión cada vez más lúdica, que juega con la representación de la realidad, se sitúa en la frontera de los géneros y categorías y se caracteriza por su fuerte fragmentación e hibridación (Imbert, G., 2010, pág. 156).

Aunque las diferentes formas de "docuficción" son abundantes se puede establecer una clasificación basada en la forma y el contenido:

1. forma de documental + contenido de documental = documental
2. forma de documental + contenido de ficción = falso documental o mockumentary
3. forma de ficción + contenido de documental = docudrama
4. forma de ficción + contenido de ficción = ficción.

Las posturas híbridas que encontramos en la anterior clasificación son el falso documental y el docudrama.

El falso documental es una ficción narrativa que se muestra como un documental, apropiándose de sus códigos y convenciones (Roscoe, J. Hight, C., 2001, pág. 6). La intención es engañar al espectador normalmente para hacerle reflexionar o dudar sobre la veracidad de los discursos de no ficción en general.

El docudrama se puede considerar como ficción narrativa de intencionalidad documental (Barroso, J. 2005, pág. 175). La realidad se reconstruye, los personajes reales son interpretados por actores pero todo esto se hace para representar un hecho histórico real o la vida de un personaje que existe o ha existido. Son programas con componentes imaginarios y referentes reales donde se da la construcción,

reconstrucción, narración o dramatización de acontecimientos reales que también pueden ser interpretados por sus verdaderos protagonistas. El docudrama traslada la esfera privada de personajes desconocidos o famosos al terreno de lo mediático con la misma e incluso mayor relevancia que se hace con acontecimientos importantes por su valor noticiable (Gordillo I., 2009b, pág. 178). El docudrama, de este modo, va tomando del drama sus distintos formatos y géneros, especialmente el de telefilme y miniserie (Cuevas, E. et al., 2012) y se va situando cada vez más cerca de la ficción.

Pero esta hibridación no es sólo apreciable en estos productos concretos, sino que puede percibirse de forma global en el discurso televisivo. En aquellos espacios cuya finalidad es informar la hibridación se percibe, por ejemplo, a través de la dramatización de una escena con actores o mediante la búsqueda de lo meramente espectacular en detrimento de la información veraz y completa. En algunas cadenas es patente la contaminación del telediario por recursos propios del relato de ficción: dotar a la información de un ritmo propio del videoclip, la utilización de imágenes impactantes, músicas propias de películas de acción, la alternancia de informaciones serias y de actualidad rosa,... (Imbert, G., 2010). El fenómeno, como señala Marín (2012, pág. 118) no es exclusivo de España y sigue una deriva que en los Estados Unidos, de forma mucho más acusada que en Europa, ha supuesto lo que se ha dado en llamar la “tabloidización” de los noticiarios, esto es, la traslación al espacio audiovisual de los códigos de la prensa sensacionalista (Díaz, B., 2006).

Desde el otro lado, cada vez se recurre más a los productos televisivos de ficción para representar hechos o personajes reales, para acoger debates de actualidad y para otorgar a esas producciones de un aire de realidad, que lleva a que el público las acoja, en algunos casos, como si de documentales se tratara.

De este modo, han surgido dos modelos híbridos que están siendo estudiados por su creciente desarrollo en la televisión contemporánea: el infotainment (infotainment) y el infoshow. Las diferencias de éstos radican en el discurso periodístico (Gordillo, I. et al., 2011, pág. 94). Si la información pasa a formar parte del entretenimiento estamos ante el infotainment. El infoshow, en cambio, se caracteriza por la búsqueda de la emotividad dentro de las funciones del discurso periodístico,

convirtiendo la información en espectáculo, tanto por el tratamiento como por los temas (Bustamante, E., 2004, pág. 223), y recurriendo al sensacionalismo y a la banalización de la actualidad. En definitiva, se puede decir que la ficción ha suplantado las técnicas de la información buscando el verismo y la inmediatez, y la información ha incorporado las técnicas narrativas de la ficción para impactar en el público, por lo que muchas veces resulta complicado establecer los límites entre lo que se puede considerar real y lo que se representa como tal pero no llega a serlo.

Aquí resulta necesario destacar el peligro fundamental que representa la hibridación a la hora de la recepción por parte de la audiencia. El riesgo que subyace en toda hibridación es confundir al público. Quizás sea ésta una de las razones que lleve muchas veces a los productores a avisar antes de la emisión, como ocurre con algunas miniseries, de que se trata de un producto de ficción, basado en la realidad, pero expuesto a la libertad de creación e interpretación de los autores del audiovisual.

Aunque podría parecernos que la hibridación es un recurso exclusivamente actual, estudiosos como Veyrat-Masson consideran que el primer ejemplo de la mezcla entre realidad y ficción son las “actualidades reconstruidas” como *La coronación de Eduardo VII* (1902) de Méliès (Veyrat-Masson, I., 2008, pág. 18). La misma autora señala también el ejemplo de los hermanos Laffite que en 1908 crearon la sociedad Le film d’Art con la que se dedicaron a adaptar novelas históricas de tal realismo que en un artículo de la época se escribió: “es la más impresionante lección de historia” (Brisson, A., 1908).

Veyrat-Masson señala *Nanook* como el comienzo de la ficcionalización del documental, ya que esta película posee una estructura diseñada con un hilo argumental, en la que se suceden las diferentes secuencias y porque, además, existen situaciones inventadas y espacios construidos específicamente para el film (Veyrat-Masson, I., 2008, págs. 24-25).

La justificación del uso de elementos propios de la ficción para el discurso sobre lo real la podemos encontrar en una razón de eficiencia comunicativa: la ficción expresa mejor que el documental porque el hombre se comunica con historias, no con documentos. En la televisión esto tiene una demostración práctica en los resultados de audiencia (Veyrat-Masson, I., 2008, pág. 64).

La utilización de esos recursos de ficción en el tratamiento de la realidad supone un riesgo y una oportunidad. El riesgo es el de caer en anacronismos, la deformación o vulgarización del hecho que se narra, una interpretación demasiado subjetiva por parte del creador, etc. En este sentido, Veyrat-Masson señala que la ficción televisiva, la puesta en imágenes de la historia, lleva en sí misma -sobretudo si el suceso es antiguo- el anacronismo. La voz, los gestos, los cuerpos y los decorados son evidentemente contemporáneos. Las preocupaciones, las actitudes, los diálogos, la psicología de los personajes desaparecidos, son de nuestro tiempo más que del otro (Veyrat-Masson, I., 2008, págs. 189-190). Anacronismos que, en ocasiones, se utilizan como reclamo para el espectador con la preocupación de proyectar en el pasado los deseos, preocupaciones y aspiraciones del presente, de forma que se consiga reunir delante de la pequeña pantalla a miles de individuos.

Por otro lado, la oportunidad estriba en la posibilidad de mostrar los acontecimientos o personajes a los que nos referimos de una forma visual, que consiga que el espectador los comprenda mejor, abordar hechos o sujetos que la historia tradicional ha olvidado, etc. Se podría decir que la ficción puede reconstruir aquello que una cámara habría grabado si hubiera estado allí.

Es evidente que existe una clara tendencia en la televisión actual a utilizar el género de las miniseries para narrar acontecimientos o personajes reales, tanto históricos como contemporáneos. Como hemos visto en la introducción de esta investigación, cada año las cadenas de televisión apuestan por la producción y emisión de miniseries con contenido factual, ya sea formando parte del argumento central o como algo periférico o de ambientación. El éxito de esta tendencia que se acerca a la “telerrealidad” puede testimoniar una búsqueda lúdica de la autenticidad de nuestras sociedades (Veyrat-Masson, I., 2008, pág. 88).

Por otro lado, resulta interesante resaltar cómo los países y culturas tienden a preferir su propia producción nacional, debido a factores tales como la aparición de actores locales, el conocimiento que se requiere para entender gran parte del contenido que se emite, la apariencia de parecido en los rostros, la familiaridad de los lugares locales o la identificación con una historia común (Straubhaar, J. 2007, pág. 91). De esta forma,

Straubhaar introduce el concepto de “proximidad cultural” para describir esta tendencia. En el caso de España, es llamativo comprobar que la mayoría de las miniseries emitidas por las cadenas son de producción nacional, frente a las escasas producciones extranjeras que se programan.

El elemento principal del documental que podemos encontrar en esas ficciones que se basan en hechos reales es la exigencia histórica que se debe pedir a las mismas. Esto se concreta, básicamente, en que el guion respete la realidad y objetividad de los hechos e invente lo menos posible.

## 5.5 Algunos conceptos de guion

Se incluyen en este apartado algunos conceptos relacionados con el estudio y análisis del guion audiovisual que resultan necesarios para comprender el posterior desarrollo de análisis en las miniseries que se van a estudiar en esta tesis doctoral.

En primer lugar, es interesante percatarse de que los guionistas, al preparar un texto audiovisual, inevitablemente expresan con su trabajo una visión concreta del mundo, adoptan un punto de vista, seleccionan unos contenidos y rechazan otros.

El relato audiovisual es el texto narrativo que se encarga de contar la historia. Comprende imágenes, palabras, música, ruido, y todo el conjunto de elementos que conforman el producto audiovisual. El texto narrativo es un discurso cerrado puesto que necesariamente comporta un principio y un final, está materialmente limitado a la duración temporal del producto.

En todo guion existen una o varias historias que se desarrollan a través de una estructura. En palabras de Robert McKee, la “estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo” (McKee, R., 2007, pág. 53).

La historia se podría definir como la ordenación de elementos ficticios a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, para acabar formando un todo

coherente y la mayor parte del tiempo enlazado. Es una secuencia de acontecimientos, relacionados unos con otros donde existe un enorme acontecimiento principal, un cambio que se produce a lo largo de toda la película y que evoluciona desde el comienzo hasta la conclusión provocando un cambio final irreversible y completo (Mckee, R., 2007, págs. 63-64).

Tradicionalmente se ha dividido la estructura de toda obra narrativa en planteamiento, nudo y desenlace.

El propósito del planteamiento es proporcionar la información básica que necesitamos para que la historia comience (Seger, L., 2001). Sirve para catalizar el movimiento dramático de la narrativa y como exposición, creando un cuadro por el cual la acción narrativa puede ser comprendida (Plantinga C. , 1997, pág. 127). La función de exposición “introduce al espectador en un mundo no familiar, y le provee de unos antecedentes específicos y generales indispensables para el conocimiento de lo que sucede. El espectador debe ser informado del tiempo y el lugar de la acción, la naturaleza del mundo ficticio peculiar o, en otras palabras, de los cánones de probabilidad que operan en él; de la historia, apariencia, datos y un comportamiento habitual de los personajes y de las relaciones entre ellos” (Sternberg, 1978, pág. 1). Este conjunto de elementos es lo que otros autores califican de universo diegético (Aumont et al., 1996, pág. 114) y es necesario porque ayuda a la constitución y comprensión de la historia. Este universo diegético comprende la serie de acciones que tienen lugar en la historia, su supuesto marco (geográfico, histórico y social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en que se produce el relato.

Después del planteamiento, se da paso al nudo, que es la parte más amplia del guion, aquella en que se concentra el desarrollo de la historia.

El desenlace corresponde a las últimas páginas del texto audiovisual. En él tiene lugar el clímax, el punto álgido del film y la resolución del conflicto que se había presentado al inicio.

Los sucesos de una historia se ha dicho tradicionalmente que constituyen una ordenación llamada “trama”. Aristóteles definió la trama como la “disposición de los

incidentes”. Desde Aristóteles, se ha mantenido que los sucesos en las narraciones son radicalmente correlativos y vinculantes. Su secuencia no es simplemente lineal, sino también causativa (Chatman, 1990, pág. 47).

El género es un concepto importante a la hora de analizar cualquier obra audiovisual. Se puede definir como una guía para el comportamiento del público o para el reconocimiento de temas, espacios, iconos, situaciones, objetos, acciones... que se espera encontrar en las películas. Las películas que se adscriben a un determinado género están sometidas a la dialéctica de la repetición de determinadas características que les hace pertenecer al género y que las diferencian del resto de películas de su misma categoría (Sánchez Noriega J. L., 2006, pág. 98). Es una tipología creada a partir de criterios como: las expectativas del público (comedias, aventuras...), la época que tratan (históricas, futuristas, etc.), los temas (bélico, policiaco, religioso, etc.) o el tratamiento del discurso (parodia, drama, comedia...).

La teoría moderna trata al género como algo más que un tipo o categoría. Tudor, por ejemplo, afirma que “las nociones de género son potencialmente interesantes para la exploración de las relaciones psicológicas y sociológicas entre el director del film, la película y la audiencia” (Tudor, 1973, pág. 141). Y Andrew resalta la importancia del género en el momento de la recepción: “en efecto, los géneros construyen las condiciones necesarias en el espectador para su propia consumación” (Andrew, 1984, pág. 110).

Como las clasificaciones pueden ser muy variadas y amplias, no conviene detallar en este trabajo un elenco de géneros, subgéneros, intergéneros, etc. La clasificación genérica que utilizaremos aquí es la que se usa propiamente para la clasificación de películas cinematográficas y que se adopta con frecuencia en los productos televisivos. Un muestra de esto es que Creeber englobe dentro de drama (Crebeer, G., 2008, pág. 46) a las series, miniseries, series para adolescentes, etc. y las clasifique a partir del género, hablando así de series de acción, series de crimen, dramas de hospital, dramas de época, ciencia ficción, etc. Por tanto, y puesto que en el momento de la recepción el espectador las adscribe a un género sin necesidad de establecer una diferenciación entre película y miniserie, consideramos oportuno y válido tomar como clasificación

aceptable la de los géneros cinematográficos para aplicarla a estos productos y eso haremos en el análisis de las miniseries.

Finalmente, resulta interesante conocer el concepto de “pacto ficcional” y comprender así la relación que se establece entre autor, obra y receptor.

Para entrar en el mundo posible de la ficción, la regla básica es que el autor y el receptor suscriban tácitamente un pacto ficcional (Eco, 1996) por el cual el receptor pone en suspenso su incredulidad y acepta el mundo imaginario que se le presenta (Pericot, 2002, pág. 63). Es decir, el espectador, aun sabiendo que aquello que se le muestra o insinúa es una historia imaginaria, no por ello piensa que es mentira.

A esto, habrá que añadir que lo que se propone es verdadero o falso solamente en el marco general o tópico que define el mundo posible, siempre y cuando esta verdad se adecue a la manera en que la audiencia la tiene construida y que implique ésta y no otra. Si se cumplen estos requisitos, las verdades de los mundos posibles son verdades sólidas e incuestionables.

## 5.6 Recepción

El estudio de la recepción y los efectos producidos por los medios de comunicación en la audiencia, ha sufrido una gran evolución a lo largo de los años. Durante la fase en la que dominó el paradigma de los “efectos directos”, la opinión pública se consideraba como la respuesta a mensajes diseñados y transmitidos con la intención de inducir a determinadas actitudes, comportamientos y opiniones. En estas teorías, el público es visto como una masa de individuos aislados que recibe los mensajes de manera pasiva y no ofrece resistencia a las imágenes de la realidad que se le presentan (Igartua, J.J. y Humanes, M.L., 2010, pág. 227).

En cambio, otras teorías posteriores, como la de la “agenda setting”, hablan de una actitud activa de la audiencia que “elige qué medios consumir, lo que está relacionado con ciertas expectativas sobre dichos medios y sus contenidos específicos. Igualmente, los sujetos interpretan y se implican con el contenido de los mensajes de los medios en

función de sus propios intereses, necesidades y motivaciones” (Igartua,J.J. y Humanes, M.L. , 2010, pág. 316). Estas teorías de efectos limitados y de audiencia activa, son las que predominan en la actualidad.

Por otro lado, tiene una gran influencia en el espectador lo que se ha denominado “realismo percibido” y que se puede definir como la creencia de que los contenidos que aparecen en la televisión reflejan la realidad social tal y como ésta es. Este concepto es aplicable a todos los programas de televisión independientemente del género. Cuando un sujeto juzga que un programa de ficción es “realista”, significa que se considera que éste refleja u ofrece una representación válida de la forma de comportarse las personas y de cómo ocurren los hechos. Algunos autores han planteado que, para que la televisión ejerza su efecto, es preciso que el sujeto perciba o evalúe los contenidos que aparecen en los distintos programas como “reales” (Perse, 1986), (Potter, 1986).

Centrándonos un poco más en el tema que nos ocupa, Buonanno (1999, págs. 62-66) señala que las series de televisión cumplen, al menos, tres funciones. Se puede considerar que estas funciones se adscriben a todo el campo del drama televisivo incluyendo, por tanto, las miniseries.

Por un lado, la autora habla de una función fabuladora. Esos dramas recogen historias que:

- Nos hablan a nosotros y, por ello, satisfacen el placer universal de escuchar, de abandonarse al flujo del relato. A este respecto, conviene decir que la persona es un ser narrativo y, consecuentemente, el espectador tiene siempre una gran sed de historias. Por esto, las historias de ficción televisiva continúan suscitando curiosidad e interés y alimentando la conversación cotidiana.
- Hablan de nosotros: articulan, seleccionan y reelaboran los temas y los intereses de la vida cotidiana. La ficción trata y desarrolla estos temas según los esquemas de la narrativa popular: caracteres estereotipados, tramas recurrentes,... De igual forma podemos afirmar que la ficción televisiva es rica en potencialidad y en recursos “formativos”: activa competencias de identificación y de lectura de géneros diversos, como se ha comentado anteriormente. Además, propicia el trabajo de interpretación de textos narrativos, que es una experiencia

intelectual tanto como emocional; pone en contacto y habitúa a tratar con realidades simbólicas y, en cierta medida, contribuye a la construcción de la identidad.

Otra de las funciones a destacar es la capacidad que posee el drama de familiarizar al espectador con el mundo social. En este sentido, la autora comenta que las series de televisión trabajan para preservar, construir y reconstruir un “sentido común” de la vida cotidiana, un substrato de creencias y aceptaciones compartidas, incluso de respuestas a los dilemas de la existencia que a su vez sirven para familiarizarse con el mundo social. La televisión, y en concreto las series, tienden a favorecer sentidos de conexión y de pertenencia a una comunidad o sociedad.

Finalmente, la ficción televisiva contribuye al mantenimiento de la comunidad gracias, sobre todo, a la capacidad de suscitar la atención y la implicación de audiencias vastas y heterogéneas, nacionales e internacionales. La ficción llega hasta la tradición pero también registra y anticipa las tendencias y corrientes del cambio, introduciéndolas y articulándolas en los cuadros de referencia y en los modelos de experiencia consolidados.

Respecto al público receptor del mensaje, podría surgirnos la cuestión sobre cómo saben los espectadores que lo que están viendo se adscribe al campo de la ficción o al de la no ficción, en el caso de productos híbridos o de ficciones que tratan de cuestiones reales. Parece ser que ellos reconocen, conscientemente o no, que determinadas convenciones formales están en juego (Kilborn, R. Izod, J, 1997). Algunas de ellas, derivan de acuerdos culturales cuyo conocimiento es adquirido en nuestras sociedades. Las convenciones que le otorga el medio -la televisión- al documental y que permiten su diferenciación de la ficción son las siguientes (Kilborn, R. Izod, J, 1997, págs. 130-134):

- El argumento, que proporciona cierta visión del mundo, aportando un marco a través del cual se percibe el tema. El argumento nos proporciona una visión particular sobre el mundo dotándolo de un contenido claro y directo.

- Los personajes y sujetos que aparecen en el documental. Se les llama sujetos más que personajes porque -aunque están frente a la cámara- lo hacen en calidad de expertos y los espectadores se posicionan frente a ellos de diferente manera a como lo hacen frente a los personajes de la ficción. Están en la pantalla en orden a ser observados. Son participantes, más que protagonistas.
- Las expectativas de los espectadores. La diferencia entre la ficción y el documental estriba principalmente en las expectativas de los espectadores y en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. En el documental, el signo (la imagen y el sonido registrados) es percibido como coincidente con su significado. Por el contrario, en la ficción el significado es construido a través de un signo que no tiene necesariamente conexión con la realidad empírica ya que la ficción es percibida como una metáfora flexible que representa la realidad.

Los textos audiovisuales facilitan esquemas que explican los eventos cotidianos, proporcionan repertorios de expresiones, símbolos, figuras retóricas, activan cuadros comunicativos que confirman o desmienten las jerarquías sociales reconocidas, etc.(Casetti, F. y di Chio, F., 1999, pág. 297). Además, el texto no entrega al destinatario un sentido definido y realizado sino que le facilita una propuesta para que la interprete. El significado del texto nace, pues, de la confrontación entre dicho texto y su destinatario. Éste negocia el sentido de una transmisión televisiva, confrontando todo lo que se le propone con lo que sabe, piensa y cree, en cuanto individuo o miembro de un grupo social (Casetti, F. y di Chio, F., 1999, pág. 295).

Finalmente, se puede considerar que el hiperrealismo que caracteriza a la televisión contemporánea, encuentra en las historias de ficción muchas veces el terreno propicio para reflejar, reflexionar, reiterar o experimentar las diferentes posibilidades de relación entre los pensamientos, estructuras, y culturas dominantes y los marginales en una misma sociedad (Galán, 2007).



## 6. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN *23F, EL DÍA MÁS DIFÍCIL DEL REY.*

Sobre este suceso de la historia contemporánea española, ocurrido el 23 de febrero de 1981, se ha escrito<sup>33</sup> y hablado mucho. También se han realizado numerosos reportajes con motivo del aniversario de esta fecha.

En estos últimos años se ha abierto un nuevo campo que parecía todavía por explotar: el recurso a la ficción televisiva para representar el fallido golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. El 9 de febrero de 2009, Antena 3 Televisión emitía *23 F, Historia de una traición* y proponía a los espectadores un nuevo modo de ver la historia del 23F, a través de las gafas de la ficción. Al día siguiente, se estrenaba en Televisión Española, *23F, el día más difícil del Rey*, y esta emisión batía los récords de audiencia convirtiéndose en la miniserie más vista de la historia en España. Este es uno de los motivos por los que se ha escogido esta miniserie para analizarla detenidamente en este trabajo. Otros motivos, que se irán desgranando más adelante, están relacionados con el modo en el que se nos acerca la historia y la relación entre lo factual y la ficción en este relato.

---

<sup>33</sup> Entre los libros publicados se pueden citar los siguientes: *Con la venia... Yo indagué el 23-F*. Pilar Urbano. Plaza & Janés. 1982. *23-F: Crónica fiel de un Golpe anunciado*. Juan Blanco. Fuerza Nueva. 1995. *23-F: La pieza que falta*. Ricardo Pardo Zancada. Plaza & Janés. 1998. *El 23-F sin máscaras*. Ricardo de la Cierva. Fénix. 1998. *23-F. La conjura de los necios*. Pilar Cernuda, Fernando Jáuregui y Manuel Ángel Menéndez. Foca. 1999. *23-F. El golpe que nunca existió*. Amadeo Martínez. Foca. 1999. *17 horas y media: El Golpe del 23-F*. Javier Fernández. Taurus. 2000. *23-F Ni Milans ni Tejero, el informe que se ocultó*. Juan Alberto Perote. Foca. 2001. *23-F: El Golpe del Cesid*. Jesús Palacios. Planeta. 2001. *23-F. Los cabos sueltos*. Diego Carcedo. Temas de Hoy. 2001. *Anatomía de un instante*. Javier Cercas. Mondadori. 2009. *23-F, el rey y su secreto*. Jesús Palacios. Libros Libres. 2010.

**Tabla: Ranking histórico de las miniseries más vistas. Temporadas 1992/93 a 2008/09 - Total España - Total individuos.**

Nº	Nombre	Cadena	Fecha	Miles	Share
1	23F el día más difícil del Rey	TVE1	Febrero 2009	6.718	33.6
2	La Regenta	TVE1	Enero 1995	5.884	35.3
3	El castigo	Antena 3	Diciembre 2008	5.104	27.2
4	Felipe y Letizia	Telecinco	Octubre 2010	4.637	22.6
5	Padre Coraje	Antena 3	Marzo 2002	4.471	29.3
6	Arroz y Tartana	TVE1	Noviembre 2003	4.456	31.5
7	La Duquesa	Telecinco	Abril 2010	4.186	22.1
8	Camino de Santiago	Antena 3	Diciembre 1999	3.980	29.1
9	El Pacto	Telecinco	Enero 2010	3.769	20.2
10	Mi gitana	Telecinco	Marzo 2012	3.587	19.7
11	Fago	TVE1	Marzo 2008	3.485	29.1
12	El ángel de Budapest	TVE1	Diciembre 2011	3.432	18.7
13	Marisol	Antena 3	Marzo 2009	3.417	17.6
14	Severo Ochoa, la conquista de un Nobel	TVE1	Diciembre 2001	3.246	30.9
15	Paquirri	Telecinco	Septiembre 2009	3.222	18.5
16	Días sin luz	Antena 3	Enero 2009	3.215	20.0
17	Viento del Pueblo. Miguel Hernández	TVE1	Febrero 2002	3.179	28.3
18	El marqués de Sotoancho	Antena 3	Noviembre 2000	3.134	24.0
19	20N, los últimos días de Franco	Antena 3	Noviembre 2008	3.129	19.7
20	Farmacia de Guardia, la última guardia	Antena 3	Febrero 2010	3.122	16.2

Tabla de elaboración propia a partir de datos de TNS

Con sus dos entregas, *23F, El día más difícil del Rey* se convierte en la miniserie más vista desde que se computan datos de audiencias (enero de 1993) con un promedio de 6.718.000 espectadores, dato que representa un 33,6% de cuota de pantalla. La producción de Alea Docs & Films supera en casi un millón de espectadores al registro conseguido por *La Regenta* (5.884.000 y 35,3%), emitida por TVE en la temporada 1994/95, y ratifica el interés del público por este género televisivo. *23F, El día más difícil del Rey* también supera con holgura el registro medio de *El castigo* (5.104.000 y 27,2%), una coproducción de Antena 3 Films y Atlantis Films que la privada ofreció en diciembre de 2008, y que hasta la emisión de *23F* ostentaba el título de la miniserie más vista de la temporada 2008/09.

Por otro lado, esta miniserie tiene gran interés ya que se trata de la primera obra de ficción española en que un actor, Lluís Omar, interpreta al Rey. Una miniserie de dos capítulos con casi tres horas de metraje, rodada en Super 16 y con una exquisita factura

visual que ha supuesto un gran éxito televisivo para TVE y que tiene unos parámetros de calidad, por encima de otras producciones de este tipo que se hacen en nuestro país.

Puesto que el ámbito de estudio en el que se centra esta investigación, trata de analizar el paradigma ficción/no ficción en las miniseries de la televisión española contemporánea, este texto audiovisual supone un perfecto objeto de análisis. Al narrarse un acontecimiento histórico -el intento de Golpe de Estado del 23 de febrero de 1981- y presentar a los personajes reales que intervinieron en ese suceso, *23F, el día más difícil del Rey* se presta a estudiar qué elementos propios de la no ficción y cuáles de la ficción sirven de base para construir esta miniserie.

Como metodología empleada para el estudio de la miniserie, según se especificó en la parte metodológica de la tesis doctoral, en primer lugar, se realizará un análisis detallado de los personajes, la puesta en escena, la historia, la estructura temporal, la producción, la audiencia, el género y la representación del suceso del 23F en la televisión, para, más adelante, centrarnos en el paradigma ficción/no ficción en esta obra concreta.

## 6.1 Personajes

*23 F, el día más difícil del Rey*, se posiciona desde un primer momento con un objetivo claro: mostrar el punto de vista de un personaje -el del Rey- dentro del relato del 23 F. El productor de la miniserie percibió que “era una combinación maravillosa: el Rey y el 23F”<sup>34</sup>. Desde esta perspectiva podemos decir que en el conjunto de la producción ocupa un lugar importante el hecho histórico narrado, pero siempre desde la focalización del protagonista de la miniserie. “La génesis de este proyecto es que se trataba de hacer una miniserie sobre el Rey, no sobre el 23F, sino sobre el Rey. Otras productoras habían presentado proyectos y esos productos eran como biografías ficcionadas del Rey: desde que nace, hasta que se hace mayor. Nosotros decidimos, para

---

<sup>34</sup> Palabras de Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 11 de mayo de 2011.

presentar al Rey, presentarlo en el momento más tenso, en el momento más álgido de su vida que fue el 23F. Pero la idea era explicar al Rey, no era explicar el 23F, lo que pasa que el 23F se explica porque el Rey lo está viviendo”<sup>35</sup>.

El protagonismo más claro, por tanto, lo tiene la figura del monarca. Esto se comprueba también en la cantidad de tiempo dentro del relato que se le otorga a Don Juan Carlos. Desde las primeras escenas aparece como figura clave en las relaciones familiares -le vemos desayunando con el resto de la familia- en su trato con Sofía, en las relaciones institucionales y, posteriormente, en su manera de enfrentarse al Golpe de Estado.

En toda la trama se busca resaltar en la figura del Rey su carácter familiar, íntimo. Se nos presenta un Rey muy lejano de la imagen que el espectador medio puede tener de su figura institucional y se potencia su lado más humano. Así, se establece una cercanía del monarca a la audiencia. Hay numerosas escenas en la miniserie que persiguen este objetivo. El Golpe de Estado en sí mismo, se enfoca dentro del ámbito familiar, la residencia del monarca, y su mujer, hijos y hermanas están a su lado en todo momento. *23 F, el día más difícil del Rey* nos muestra a Don Juan Carlos desayunando, comiendo, hablando con sus amigos, etc. En una de las primeras escenas, aquella en que conocemos a Sabino Fernández Campo, lo primero por lo que el monarca se interesa es por el dolor de cabeza de su secretario. También otros detalles demuestran la intencionalidad de la guionista de construir un personaje amable y cercano: llama a todas las personas que encuentra o con los que ha de tratar para resolver la situación creada por el Golpe, por sus nombres de pila, lo que demuestra que los conoce a todos y los trata sin distanciamientos. En el momento en que el Rey se entera de que Tejero ha tomado el Congreso de los Diputados, Don Juan Carlos va vestido de deporte ya que se dirigía a jugar un partido de bádminton. Estos detalles -entre otros muchos- en apariencia nimios, contribuyen a crear la imagen de una persona muy humana, a la que se le pide una gran responsabilidad, que sabe afrontar con éxito.

---

<sup>35</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F. el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 7 de marzo de 2012.

En cierta manera podríamos decir que la evolución del personaje del Rey en esta miniserie, es comparable a lo que en la escritura de guiones se denomina “el viaje del héroe” y que consiste en que un personaje común, dentro de su mundo ordinario, es llamado a la “aventura”, a comprometerse en una empresa difícil, en la que es expuesto a obstáculos y dificultades, que será capaz de superar y se convertirá, en cierta medida, en un héroe al alcanzar el objetivo final. “Es una película que es una loa indiscutible al Rey. Una ficción y un héroe. Tanto Helena<sup>36</sup> como nosotros lo teníamos muy claro: estamos haciendo una ficción y el héroe es el Rey. Efectivamente se construye toda la estructura narrativa con esa premisa del guion: le dan por todos lados y al final acaba triunfando”<sup>37</sup>. Y la guionista lo corrobora: “Está construido (el guion) con la idea de que el protagonista es el Rey, por lo tanto el Rey es el héroe porque la audiencia se va a identificar con él, preocupar de él, angustiarse con él y querer el final y estar muy contento de que él gane”<sup>38</sup>.

La palabra héroe procede del griego y significa “proteger y servir”. Un héroe es aquella persona capaz de dejar a un lado sus opciones o necesidades personales en beneficio de otra persona o de una comunidad. Héroe, por tanto, hace referencia directa al sacrificio personal por amor, por un amor que trasciende a uno mismo para buscar el bien general o el bien particular de otra persona. El Rey es presentado como un héroe porque busca en todo momento el bien del país y la defensa de la democracia, y para lograr ese objetivo debe sacrificarse personalmente, trabajando duramente y tomando decisiones de gran envergadura. El propósito dramático del héroe es proporcionar al público una ventana abierta a la historia (Vogler, C., 2002, pág. 66). Cuando los guionistas proponen un héroe, buscan la identificación del público con él, de modo que el relato tenga fuerza e interés para los espectadores. Por eso, los héroes poseen características con las que

---

<sup>36</sup> Se refiere a Helena Medina, guionista de la miniserie *23F, el día más difícil del Rey*.

<sup>37</sup> Palabras de Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 11 de mayo de 2011.

<sup>38</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 7 de marzo de 2012.

todos podemos identificarnos y que bien podemos reconocer en nosotros mismos. Son personas de carne y hueso, que sufren, tienen inseguridades, etc. Si el héroe fuese un ser perfecto, el público lo podría mirar con ojos de admiración pero difícilmente podría ponerse en su lugar. También las motivaciones que mueven al héroe a actuar, son universales, de modo que cualquier persona desea el mismo objetivo que el héroe e identifica su voluntad por conseguirlo con la del personaje. De este modo, con la identificación, el público mira a través de los ojos del héroe, en nuestro caso el Rey, y percibe la historia y cada uno de los acontecimientos desde su punto de vista. Además, el hecho de que el héroe tenga defectos y debilidades contribuye a crear personajes realistas, que pueden existir en la vida ordinaria. Otra de las funciones que cumple un héroe es la del aprendizaje o crecimiento durante el desarrollo de la trama, que le hace cambiar algún aspecto de su personalidad o de su relación con el mundo, después de haber vivido la “aventura”. En el caso de nuestro personaje, vemos una cierta evolución a lo largo de la miniserie. Al principio se nos muestra un Rey un poco ingenuo en su relación con los demás (la relación de amistad con Armada es un ejemplo), con una experiencia más o menos limitada de los Asuntos de Estado. Al final de la miniserie, el Rey ha crecido en experiencia y en madurez ante una situación política grave, y ha aprendido a distinguir en qué personas puede confiar.

Si seguimos analizando el arquetipo de héroe, se puede hablar de que el héroe “necesita”, para que funcione el personaje dentro de una historia, un problema interno y otro externo. El externo es más fácilmente identificable en la miniserie que estamos analizando ( el Golpe de Estado), sin embargo, podemos apreciar también un conflicto interno: el hecho de que si el Rey fracasa, su figura institucional se quebraría y pasaría a un segundo plano, debería exiliarse de España o- al menos- dejar el lugar que hasta ese momento le correspondía. En lo personal también existe un riesgo, porque lo profesional y lo personal van muy unidos. Si, en cambio, sale victorioso, su figura se verá exaltada y reforzada y continuará en el país la monarquía que él representa.

En el patrón narrativo del “viaje del héroe” se distinguen diferentes etapas, algunas de las cuales se pueden identificar en *23F, el día más difícil del Rey*. Una de ellas, al comienzo de la historia, es la “llamada a la aventura”. Es aquel momento en el relato en el que el héroe se debe enfrentar a un problema, un desafío o aventura. Una vez

planteada, el protagonista no podrá ya permanecer en la tranquilidad de su mundo ordinario (Vogler, C., 2002, págs. 47-48). “La llamada a la aventura” establece las reglas del juego, plantea la contienda y define el objetivo del héroe. También establece qué está arriesgando el héroe, qué consecuencias positivas o negativas tendrá el que consiga o no su objetivo. La “llamada a la aventura” se puede realizar de muchas maneras: a través de un personaje que invita a introducirse en un mundo diferente, a través de los sucesos que se desarrollan, etc. Por otro lado, el héroe debe tomar una decisión acerca de si aceptar la llamada o rechazarla. Existen relatos en los que el héroe no tiene otra opción que aceptar entrar en el “mundo especial” para lograr el objetivo, porque se ve inducido u obligado a ello. Esta miniserie, constituye un ejemplo de esto, porque el Rey no puede dejar de lado su responsabilidad y rechazar la llamada a la aventura, sino que se ve involucrado en ella de modo directo y sin que medie una iniciativa personal por su parte. Al final de ese viaje, el personaje se convierte en un héroe para el resto de la comunidad. Una de las frases del guion que se ponen en boca del Rey contribuye a reforzar la idea de heroísmo: “antes me tendréis que ejecutar”. Esta contestación la dice el Monarca a Milans del Bosch cuando éste le expone su idea de salvar a España a través del Golpe de Estado.

Otra de las características del “viaje del héroe” que estamos analizando en *23F, el día más difícil del Rey*, es la presencia de un mentor, cuya misión es enseñar, acompañar y proteger al héroe. Sabino Fernández, el secretario del Rey, bien podría adscribirse a este arquetipo. El mentor enseña -esa es su función más importante- al héroe cómo debe desenvolverse durante el viaje y le ayuda a diferenciar el bien del mal. Christopher Vogler defiende que una de las funciones del mentor consiste en sembrar cierta información o plantar un apoyo que posteriormente se revelará de gran importancia (Vogler, C., 2002, págs. 80-81). En nuestro caso concreto, Fernández Campo cumple con las funciones propias del mentor: es el personaje que aconseja al Rey en sus decisiones, le ayuda a lograr su objetivo y también aporta una información que posteriormente será de gran relevancia. Esta escena tiene lugar en los primeros minutos de la miniserie donde Sabino expresa su descontento hacia Armada, por el que no siente ninguna confianza. El Rey, no le hace caso, pero al final del metraje vemos cómo el secretario del monarca tenía razón en su juicio sobre el General.

El héroe, en su camino, encuentra pruebas, aliados y enemigos. Estas pruebas son las rebeliones de los altos mandos militares, la toma de RTVE, la implicación de Armada en el Golpe, la desobediencia de Tejero, etc. Los aliados principales que encuentra son su mujer y sus hijos, Sabino Fernández Campos, Francisco Laína (el Director de Seguridad del Estado), sus padres, sus hermanas, etc. Los enemigos claros son los militares que se han sublevado, y particularmente Armada, a quien se consideraba unido por un vínculo de amistad.

Al final del viaje, cuando el héroe ha conseguido su objetivo, frenar el fallido Golpe de Estado y restaurar y consolidar la democracia, el Rey obtiene lo que en el “viaje del héroe” se denomina recompensa. El héroe puede incrementar su atractivo tras haber superado el calvario. Con tesón y constancia se ha ganado el título de “héroe”, tras haber corrido un riesgo extremo por el bien de la comunidad (Vogler, C., 2002, pág. 55). Ésta es la imagen que el espectador conserva después del visionado del texto audiovisual que estamos analizando y- también- es la imagen real que quedó de la persona del monarca después del 23 de febrero de 1981, “es el día en que Juan Carlos I se convirtió en Rey de España. Ese viaje del héroe fue real. El 24F nadie duda de la monarquía en España. Eso lo dijo Armada en una entrevista: si hay algo de lo que nadie duda es que el 23F ayudó a consolidar la monarquía en España”<sup>39</sup>.

Dejando a un lado el análisis de la miniserie bajo el prisma de “el viaje del héroe”, es interesante observar qué ambiente o situación se ha elegido para representar la figura del Rey. Se le sitúa en un momento de gran presión personal y “profesional”. Esto sucede por una razón básica: el verdadero carácter de los personajes se revela a través de las opciones que eligen cuando están bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la imagen que el espectador se forme de la naturaleza esencial de la personalidad del personaje (Mckee, R., 2007, pág. 132). De este modo, colocando al Rey en una situación límite, conocemos la esencia de su personalidad: una persona entrañable, serena frente a las dificultades, con un

---

<sup>39</sup> Palabras de Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 11 de mayo de 2011.

carácter marcadamente familiar, un profundo sentido de la justicia, del deber y de la responsabilidad para con el país. El protagonista está rodeado de muchas características que facilitan la empatía con el público, fundamental para el desarrollo narrativo de la miniserie y también para lograr un alto rendimiento comercial de la misma, provocando que el público visiones las dos entregas televisivas al completo.

Alrededor de la figura central del Rey, hay otros personajes a los que el relato dota de cierta importancia. Uno de éstos es Sabino Fernández Campo, el secretario personal del Rey, que hemos identificado como el mentor del héroe. La relación entre ambos personajes evoluciona a lo largo del guion desde una postura más bien solemne, basada en lo puramente profesional y, en ocasiones, ciertamente tensa por sus diferentes puntos de vista respecto a personas o sucesos, a una relación final de amistad, donde la cordialidad y el respeto mutuo se manifiesta en cómo se dan las gracias o se piden perdón entre ellos.

El personaje de Sabino Fernández se nos presenta como un militar con una clara actitud crítica respecto a Armada. Llama la atención su humildad y el gran respeto que siente por el Rey y sus decisiones, aunque esto no quita que actúe eficaz y rápidamente cuando lo exigen las circunstancias. Es un personaje con el que el espectador puede tener una cierta empatía, ya que ocupa un puesto complicado por su alta responsabilidad y, en gran medida, sus consejos pueden influir decisivamente en la marcha del 23 F.

En el ámbito familiar, los personajes a los que el relato dota de una mayor relevancia son la Reina Sofía y el Príncipe Felipe.

Sofía aparece como la figura de apoyo del Rey en lo personal. El monarca acude a ella antes de tomar importantes decisiones, le pide su opinión, le mantiene informada de la marcha de los acontecimientos, etc. El rol narrativo que cumple el personaje de Sofía es el de “confidente”, un personaje de apoyo que está concebido de forma habitual como el personaje en quien el protagonista confía. A veces se usa como excusa para dar información al público (Seger, L., 2001, págs. 226-227).

Al matrimonio se le presenta en el marco de lo íntimo y, en cierta medida, informal. Hay muchos detalles que apoyan esta tesis: desde cuando comiendo juntos el Rey se levanta

del sitio que le marca el protocolo y se pone al lado de la Reina para decirle que sacarán unos días para ir de vacaciones, a cuando en uno de los momentos de mayor tensión ambos se sientan en unas escaleras a charlar sobre la difícil situación y el Rey da las gracias a Sofía. A la vez, su posición respecto a su mujer es también de una cierta protección frente a la fragilidad que en algunos momentos muestra la Reina. Así, Juan Carlos le da seguridad cuando se enteran de que lo ocurrido ha sido un Golpe de Estado y le asegura que no será como en Grecia, donde la familia Real tuvo que marchar al exilio.

Felipe tiene un protagonismo particular en el metraje. Desde la primera escena se introduce su trama de una forma muy cinematográfica. Y posteriormente se desarrolla a lo largo de toda la historia. El recurso que se utiliza, es el de la anticipación y posterior cumplimiento. En la escena del desayuno el Príncipe comenta que debe hacer para clase una redacción exponiendo lo que le gustaría ser de mayor. Felipe expresa su descontento porque él no puede elegir su futuro profesional, pero el Rey le anima prometiéndole que le ayudará en su redacción. Esta escena correspondería a la anticipación. Más tarde, mientras el Rey sigue el desarrollo del Golpe de Estado y busca ponerle solución, Felipe observará todo por expreso deseo de su padre y llevará consigo un cuaderno en el que apuntará en qué consiste su misión como monarca. Esta trama acaba con una conversación entre padre e hijo: “Papá, ¿tu querías ser rey? Hoy me parece muy difícil ser rey” y el Rey le contesta “hay demasiada gente a la que no puedo defraudar, empezando por ti”. Esta escena es el cumplimiento: el hijo ha podido comprobar en qué consiste el trabajo de un rey, y ha tomado notas para elaborar la redacción. Aun así, esta trama no se cierra, nunca vemos cómo acaba la redacción del chico. El espectador puede esperar un final cerrado donde se exponga la visión del Príncipe niño del suceso de 23 F, algo que habría resultado muy interesante y que también habría resuelto el guion, pero se desaprovecha esta oportunidad dejando abierta la subtrama. Esto puede responder a la incapacidad de los escritores para aunar todos los elementos de la historia en el final. Según Vogler (2002, págs. 262-263), es muy común que los escritores actuales opten por dejar las historias secundarias sin resolver, por interesantes que puedan resultar al espectador. Es necesario en este punto señalar algo significativo respecto al personaje del Príncipe Felipe. En la realidad, el Príncipe tenía 13 años cuando ocurrió el intento de Golpe de Estado. En cambio, la

ficción le presenta como un niño de unos 9-10 años. “Cuando se creó el guion tengo que poner a ese niño, primero porque estaba allí y segundo porque tenía algo de institucional, era TVE y había que ponerlo. Y necesitaba un buen actor. Nosotros teníamos un elenco de actores que era lo mejor, la calidad de la actuación era una de las bazas. No podíamos poner a un niño que lo hiciera mal y encontrar a un niño que lo haga bien es difícilísimo. No teníamos tiempo material para buscar un buen actor con esa edad. Con lo cual tenemos que poner a un niño que encontremos, que se parezca mínimamente y que diga las mínimas frases. Tengo que hacer muy poco diálogo, y entonces la directora se ve obligada a poner a un niño que parece más pequeño. Y de hecho el Príncipe de verdad cuando vio la serie dijo, “¡pero bueno! Si yo no era así, yo era muy consciente de lo que estaba pasando”<sup>40</sup>.

Otros personajes familiares que tienen un papel más secundario en la trama son las hijas del Rey, las infantas Elena y Cristina, la hermana de Sofía que ha venido a Madrid a reunirse con representantes de algunas ONG, las hermanas del Rey y sus propios padres.

Las hermanas del Rey acuden al palacio de la Zarzuela en cuanto se enteran del incidente. Esto muestra la unidad que existe entre los hermanos. El Rey agradece su presencia, a pesar de que las riñe cariñosamente. Los diálogos que mantienen vienen a reforzar el carácter familiar que se le da al personaje: les dice “sabía que erais unas chicas muy valientes” y una de las hermanas le dice: “estamos todos en el mismo barco Juanito, desde pequeños”, el Rey se emociona y se marcha de la sala con ojos llorosos.

Ésta no es la única vez que vemos a don Juan Carlos emocionarse, hay otras en el trascurso del guion. La más emotiva es la que se produce cuando el Rey recibe una llamada de su padre, desde Portugal. Esta escena viene acompañada de una música dulce y tierna interpretada principalmente por el piano y muestra el lado más humano y, de algún modo, más frágil de nuestro protagonista. En ella le dice a sus padres que les quiere y a su padre le refiere: “lo hago también por ti, papá. Para mí no ha caído en saco

---

<sup>40</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una conferencia titulada “Ficciónar la historia: desafíos y responsabilidades”. Universidad Complutense de Madrid, 8 de marzo de 2012.

roto todo tu sacrificio”. Juan Carlos llora mientras, de fondo, escuchamos las palabras de su padre.

Otros personajes interesantes en el guion, son aquellos llamados “de contraste”, que nos ayudan a ver los personajes principales con mayor claridad a través de las diferencias que tienen con ellos, aumentan la profundidad de la historia (Seger, L., 2001, pág. 233) y añaden texturas y matices. Armada, en *23 F, el día más difícil del Rey* y Sabino son dos personajes de contraste. Ambos están cercanos al Rey, Armada por su amistad y Sabino por su trabajo, y esta situación de cercanía física y moral es lo que permite que percibamos con mayor claridad las diferencias existentes entre ambos personajes. Armada es visto como el personaje desleal, aquél en quien no es posible confiar, que utiliza la amistad con el Rey para fines personales y que, a pesar de su aparente autoridad, no se hace respetar por ninguno de sus compañeros, ya que al final se queda solo. Sabino, en cambio, es la imagen de la persona leal. Discreto y respetuoso, sabe tomar decisiones e influir en la marcha de los acontecimientos de forma determinante. Se hace respetar por los demás, pero no desde las formas bruscas sino desde la fortaleza que le da su honestidad. Sabino sustituirá a Armada en la relación de amistad con el monarca. Y ese momento en que el Rey manifiesta su amistad por Sabino, gana fuerza por el recurso de comparación inconsciente que realiza el espectador entre Armada y Sabino durante todo el metraje.

En las escenas con más contenido político e histórico aparecen algunos protagonistas del suceso acaecido el 23 F. La mayor parte de estos personajes son militares, ya que ellos fueron los ejecutores principales del Golpe de Estado. Sin embargo, aparecen algunos civiles que tuvieron un papel fundamental en la resolución del conflicto. Como primera apreciación, podemos destacar la diferencia existente entre el tratamiento que se le da en el guion a unos y a otros. Los militares, en general, son presentados como personas autoritarias, rígidas, que se mueven por ideales de retorno al poder perdido y dejan de lado la constitucionalidad de sus acciones. Ellos involucran al Rey en el Golpe de Estado para legitimarlo, y son capaces de desobedecer a sus superiores por satisfacer sus intereses personales. Siendo cierto que esta imagen de los personajes viene apoyada porque fueron los causantes del suceso, no se nos presentan ejemplos de militares cuyo comportamiento sea contrario a estos o ejemplar en esta situación. Sólo podemos

resaltar el personaje de Gabeiras y de Juste en este sentido, aunque no tienen la suficiente fuerza en el relato ni en sus acciones, lo que contribuye a formar en los espectadores una imagen quizás demasiado simplista de los militares.

En esa línea es destacable el personaje de Milans del Bosch, uno de los más directamente implicados en la trama de rebelión. Para crear este personaje los autores del audiovisual se han apoyado, por un lado, en algunas características del actor que lo interpreta, José Sancho, sobre todo el tono grave de su voz y su hablar con dureza. Por otro lado, se utilizan recursos del guion como dotar a este personaje en sus diálogos de frases en las que abundan las palabras malsonantes, los insultos y descalificaciones. También se le presenta en todo momento con una especie de bastón de madera con el que señala o golpea los objetos. Éste es un signo que remite a un significado concreto: el de autoridad, rigidez y posición de mando del General. De hecho, en una de las últimas escenas de la miniserie, cuando el plan de los sublevados fracasa, Milans deja el bastón, abandona su posición y se entrega a Laína, el Jefe de Seguridad del Estado.

Tejero, también es representado como un militar autoritario, aunque transmite la visión de un personaje manipulado, abandonado por sus superiores en el último momento. En algunas ocasiones ingenuo y con la obsesión de que el Golpe de Estado triunfe, parece incapaz de controlar sus impulsos y se deja llevar por la fuerza más que por la razón. En el relato se nos dice que Antonio Tejero ya intentó la “Operación Galaxia”, un plan golpista que tuvo lugar en 1978 y fracasó. De él dicen otros personajes que “es un tipo peligroso, tiene amigos y apoyos”.

Los civiles, en cambio, se presentan como los personajes que ponen solución al conflicto. Se les otorgan características positivas y adquieren así un perfil atractivo hacia el público. Sus expresiones y gestos no se pueden asimilar al grado de autoridad que tienen los militares. Sus actuaciones son medidas, están basadas en la constitucionalidad y son un apoyo para el monarca en esas tensas horas. El ejemplo más claro dentro de este grupo es el personaje de Francisco Laína, Director de Seguridad del Estado, que se convertirá en Presidente de un Gobierno provisional por encargo de Don Juan Carlos. Por otro lado, la trama civil del Golpe de Estado no tiene trascendencia en

el desarrollo de la miniserie y sólo aparece en una conversación grabada que algunos personajes escuchan en la Dirección de Seguridad del Estado.

## 6.2 Historia

Como hemos comentado anteriormente, la historia puede ser definida como la secuencia de acontecimientos, relacionados unos con otros donde existe un gran acontecimiento principal, un cambio que se produce a lo largo de toda la película y que evoluciona desde el comienzo hasta la conclusión provocando un final irreversible y completo (McKee, R., 2007, págs. 63-64). En esta miniserie, la historia es la vivencia personal del Rey en el suceso histórico del 23 de febrero de 1981, en el que unos asaltantes tomaron el Congreso de los Diputados con intención de dar un Golpe de Estado.

El universo diegético que envuelve y acompaña la historia es clave en cualquier relato y en *23F, el día más difícil del Rey*, se propone desde el inicio. En la primera escena se escucha la radio donde se dice el día y la hora en que nos encontramos. Minutos después vemos un comedor donde está la Familia Real, de lo que el espectador deduce que el escenario donde se sitúa la acción es la Zarzuela. También se presentan el ambiente de sentimientos y motivaciones en que se desarrolla la historia, un ambiente íntimo donde conocemos los sentimientos del Rey, buscando la identificación con su persona y sus motivaciones.

El guion se desarrolla siguiendo un diseño clásico. Las características más importantes de este diseño son: una historia construida alrededor de un protagonista activo (el Rey) que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas (militares sublevados) en la persecución de su deseo (restaurar la democracia amenazada por el Golpe de Estado), a través de un tiempo continuo (un día, el 23 de febrero de 1981), donde la causalidad domina la realidad ficticia creada. El orden del relato está concebido con vistas a obtener efectos narrativos (Aumont et al., 1996). En el caso de esta miniserie se combinan las escenas familiares, con las escenas políticas logrando así mantener la tensión y el interés del espectador utilizando diferentes recursos: el suspense, la calma temporal de determinadas escenas que contienen el ritmo, el factor sorpresa, etc.

Desde el punto de vista narrativo, la miniserie está estructurada en torno a una persona: el Rey. El protagonismo personal está por encima de los sucesos y de la acción de la película y se demuestra hasta en el mismo título: "el día más difícil del Rey". La propia guionista aclara que "al final prevaleció, "23F, el día más difícil del Rey", al menos apareció la palabra Rey en el título, pero nosotros hubiéramos querido que se titulara "el Rey" a secas"<sup>41</sup>. El actor que da vida al Rey, Lluís Homar, dijo en una entrevista "mi intención como actor es mostrar el lado más humano y cercano del Rey en aquellas horas del 23F"<sup>42</sup>. Como apuntan José Carlos Rueda y Carlota Coronado (2009), el Rey siempre ha sido un referente en los documentales, pero nunca ha tenido un protagonismo tan claro ni ha dado un testimonio directo de sus actuaciones en ese día. En esta ficción, en cambio, al espectador se le muestra de forma exhaustiva y detallada cómo vivió ese día, lo que pensaba, lo que sentía y lo que decidía Juan Carlos I.

Desde el primer momento, entendemos que esta ficción sobre el 23F no tiene un enfoque puramente político o histórico, sino que busca acercarnos la figura del Rey, haciéndole el protagonista exclusivo de la miniserie y mostrándonos una faceta suya que no estamos acostumbrados a ver en los medios de comunicación.

Si analizamos detenidamente el argumento de la miniserie, se puede identificar claramente el inicio, el nudo y el desenlace de esta historia. El inicio o planteamiento es la introducción, donde se nos presentan los escenarios y personajes decisivos que van a intervenir en el relato y se nos anuncia de qué versará el resto del metraje. En *23F, el día más difícil del Rey* el planteamiento dura unos veintidós minutos y acaba con la toma del Congreso de los Diputados por parte de los golpistas. El propósito del planteamiento es proporcionar la información básica que necesitamos para que la historia comience (Seeger, L., 2001).

---

<sup>41</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F. el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 7 de marzo de 2012.

<sup>42</sup> Entrevista realizada por Carmen Ariorte para el periódico ABC el 10 de febrero de 2009: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-02-2009/abc/TvyRadio/mi-intencion-es-mostrar-el-lado-humano-y-cercano-del-rey-durante-el-23-f\\_913023283096.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-02-2009/abc/TvyRadio/mi-intencion-es-mostrar-el-lado-humano-y-cercano-del-rey-durante-el-23-f_913023283096.html). Consultado el 10 de mayo de 2012.

La miniserie arranca en una cocina donde los empleados escuchan en Radio Nacional de España los titulares del día 23 de febrero de 1981. Esta escena viene acompañada de una música de fondo de cierta animación y tranquilidad. Simultáneamente, aparecen los títulos de crédito.

La siguiente escena nos lleva al otro lado, al comedor donde la Familia Real al completo está desayunando en un ambiente muy natural e informal.

“Empezar con un desayuno ya marca un estilo y una manera de contar la historia. Helena Medina lo tenía muy claro. Nosotros (los productores) queríamos contar más la trama política y ella nos pedía hueco para lo familiar, que pueden parecer frivolidades, pero que muestran que es un día cualquiera en Zarzuela, no el “pre-Golpe de Estado””<sup>43</sup>.

Esta primera vez que se nos muestra la persona del Rey tiene gran valor simbólico: de aquí en adelante conoceremos el lado más humano de Juan Carlos I, tal y como pretenden los autores de la obra. Un detalle pequeño que refuerza esta idea es que el Rey no lleva la chaqueta puesta, lo que dota de cierta informalidad a la situación. En la conversación que mantienen se tratan los temas más comunes en cualquier familia: el colegio -donde a Felipe le han pedido que haga una redacción sobre lo que quiere ser de mayor-, las preocupaciones de los hijos -Elena quiere ir a una fiesta el fin de semana-, etc. El personaje del Rey en todo momento actúa con gran cercanía respecto a sus hijos y su mujer, de modo que incluso sale en defensa de Elena diciéndole a Sofía: “déjala respirar un poco”. Todos los niños, antes de marcharse al colegio, dan un beso a su padre y ante la pregunta de Sofía de si podrá comer con ella y su hermana, Juan Carlos contesta: “dependerá de mi agenda”. En este momento empieza una música de más tensión, que será el *leitmotiv* que se repetirá en otros momentos claves del metraje.

Con esta primera escena, por tanto, se introducen las claves de la miniserie. Por un lado, se nos presenta la Familia Real como una familia corriente, donde cada uno actúa según su edad y donde existe un ambiente de cordialidad, unidad y cariño. Esta línea se

---

<sup>43</sup> Palabras de Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 11 de mayo de 2011.

continúa en el resto del guion. Por otro lado conocemos al Rey en un ambiente en el que nunca la opinión pública le ha visto: en un desayuno totalmente informal. Así, el Rey es representado como un hombre cualquiera: trabajador, padre de familia, etc. lo que ayuda a la identificación del espectador con su personaje, y apoya su conversión posterior en el "héroe" que consigue salvar la Democracia española.

Como en cualquier guion cinematográfico se busca crear algún elemento que será recordado más tarde y que servirá de punto de unión a la relación entre el Rey y su hijo Felipe. Esta anticipación es la de la redacción que el niño tiene que escribir sobre lo que quiere ser de mayor. Al Príncipe le preocupa el no poder elegir su carrera profesional, pero el Rey le dice que él le ayudará con su redacción (como más adelante se verá). Éste es uno de los recursos más claros que proceden de la ficción y que sirven para estructurar el guion del relato. Es una de las escenas que podemos inscribir en el ámbito de la libertad de creación de los autores y que no afecta al rigor histórico del suceso que se pretende narrar.

Posteriormente, se presentan los antecedentes inmediatos del Golpe: las operaciones militares que se están llevando a cabo en el parque de automovilismo de la Guardia Civil, en el Cuartel General del Ejército, en la Capitanía General de la III Región Militar en Valencia y en la División Acorazada de Brunete. Poco a poco van apareciendo los personajes que jugaron un papel clave en los sucesos del 23F y que también lo harán en la miniserie: Gabeiras, Juste, Milans del Bosch, Torres Rojas, Laína, etc. Como es lógico, en esta miniserie, con intención de clarificar la trama y hacerla asequible al espectador, no se trata de detallar exhaustivamente todos los nombres de las personas que -de un modo u otro- se vieron implicadas en este hecho de la historia reciente. Más bien, se seleccionan los nombres y los lugares más significativos y necesarios para entender a grandes rasgos lo que va sucediendo en el relato.

Una de estas escenas nos muestra a los militares defendiendo el Golpe de Estado "Por el Rey y por España". Estas escenas de militares organizando el Golpe se combinan con las escenas familiares que tienen lugar en el palacio de la Zarzuela: el Rey despacha con Sabino como cualquier día de trabajo, la Reina habla con su hermana Irene sobre la adolescencia de Elena, el Rey que interrumpe la conversación y las saluda haciendo un

comentario divertido sobre una camisa que ha traído Irene... De estas escenas se desprende que los Reyes están muy unidos entre sí y también el carácter simpático y jovial del monarca.

En el palacio de la Zarzuela también vemos a unos obreros instalando la Maya Cero -un teléfono de comunicación directa entre la Casa Real y la dirección de Seguridad del Estado- y se nos dice algo que más adelante volverá a aparecer: hasta dentro de dos días no se podrán hacer llamadas, sólo recibirlas. Acto seguido, Laína, Director General de Seguridad del Estado, explica lo que es este aparato de comunicación directa con la Casa Real.

En la siguiente escena vemos a los Reyes comiendo, comentando la ilusión que tienen de que vaya a cenar esa noche Adolfo Suárez y Amparo, su mujer. Este elemento, en apariencia nimio, cumple la función importantísima dentro del relato de ficción de la implicación emocional de Sofía hacia estas personas, y también del espectador que se pondrá en el lugar de la Reina, cuando -más tarde- se entere de que Suárez está secuestrado en el Congreso. El Rey, en esta escena, vuelve a hacer gala de su cariño y cercanía con la Reina, abandonando el lugar que le corresponde en la mesa y sentándose junto a ella.

Se nos sigue mostrando al Rey en un tono cercano y, en cierto modo, alejado de las formalidades que estamos acostumbrados a ver. Mientras el Rey vestido de deporte se dirige hacia la calle a jugar al bádminton, escucha en la radio la entrada de los golpistas al Congreso.

Aquí finalizaría el planteamiento, puesto que este suceso supone el cambio en la línea argumental de la historia, lo que se llama en escritura de guiones, el punto de giro o de inflexión y que son los cambios principales que hacen avanzar la historia (Fernández Díez, F., 2005, pág. 18). El inicio ha situado a la audiencia en los escenarios donde se va a desarrollar la miniserie y ha presentado a los personajes que van a protagonizar los siguientes minutos. Esta introducción es clave para entender posteriormente el curso de los acontecimientos. La duración es proporcionada, pero al dedicar un peso temporal destacado a las relaciones familiares, queda disminuido el desarrollo de algunos

personajes de la trama militar, lo que puede resultar confuso para el espectador en un primer momento.

El final del planteamiento deja paso al nudo, donde se relatará el suceso del 23 F y se nos irá desvelando progresivamente la información. Hay que resaltar que en el guion se busca que el espectador se identifique con el Rey. Por ello, todo lo que el espectador sabe acerca del suceso lo conoce al mismo tiempo que el Rey, ya que el relato se desarrolla desde su punto de vista.

La cámara nos muestra el Congreso de los Diputados a las 18.21, cuando un grupo de Guardias Civiles suben las escaleras.

En los estudios de RTVE, los profesionales observan las imágenes que están siendo transmitidas por circuito cerrado. Las siguientes escenas tienen pocos segundos de duración y muestran la reacción del Rey y Sabino en palacio, lo que sucede en el Congreso y lo que ven en el estudio de Televisión hasta que obligan al operador a apagar la cámara. Estas escenas rápidas dan cuenta de la tensión del momento y de las primeras reacciones de los actores implicados en un hecho tan relevante.

En el Congreso, Tejero se hace con el mando e informa a Milans que todo ha salido según lo previsto, que está en marcha la “Operación Duque de Armada, por España y por el Rey”.

En Zarzuela, mientras, se confirma que ha sido un Golpe de Estado. Juan Carlos y Sofía hablan y el Rey tranquiliza a su mujer diciendo que aquí no será como en Grecia. Ella hace una llamada a su responsabilidad: “no te puedes equivocar. Nadie merece esto, ni tú ni los españoles. Dependen de ti”. Aquí encontramos una de las características más importantes del Rey que se quiere poner de manifiesto con esta miniserie: su gran responsabilidad como monarca. Responsabilidad que afronta con entereza pero a la vez con sufrimiento, puesto que es un hombre de carne y hueso, convertido en héroe por las circunstancias. De hecho, cuando Sofía dice esta frase aparece una música que apoya y refuerza esta misma idea, al estilo de los filmes americanos en los que el héroe debe armarse de valor para afrontar una grave situación y salvar a la comunidad, que confía en su actuación.

Los militares que aparecen en la siguiente escena legitiman que el Rey está detrás del Golpe, que lo apoya e incluso lo impulsa y uno de los militares también dice que la Reina lo sabe, prestigiando la figura de Sofía como interventora de los asuntos de Estado y reflejando el respeto y admiración de los militares por la Reina.

El siguiente plano es de Sofía, acompañando a Felipe, que acaba de volver del colegio. Lo primero que hace el Príncipe es ir a ver a su padre. De fondo, escuchamos una música como de caja de muñecas para simbolizar el lado infantil del personaje. El Rey le explica lo que está pasando y le guiña un ojo, como signo de complicidad y cercanía.

Seguidamente se nos muestra a Tejero en el Congreso de los Diputados. Se van sucediendo los acontecimientos: los contactos entre los militares implicados, el desconcierto que surge entre los mismos militares que no conocían la conspiración y que van descubriendo quién está detrás de ella, la oposición de Juste, etc. Estas escenas que tratan la trama del Golpe se combinan con escenas que desarrollan la trama familiar: el Rey está nervioso y se lo manifiesta a Sofía, el Príncipe que atentamente escucha a su padre, las hermanas del Rey que llegan a la Zarzuela para acompañar a su hermano, el miedo que expresa Felipe ante lo que está sucediendo, la conversación informal que mantienen el Rey y la Reina sentados en las escaleras, el Príncipe que con su lápiz y libreta coge anotaciones para su redacción, etc. Estas escenas familiares de palacio, se complementan con aquellas en las que se trata de resolver directamente el Golpe de Estado y donde se muestra al Rey en el ámbito profesional, acompañado principalmente por Sabino Fernández Campo y por el resto de colaboradores, que el relato deja en el anonimato. En este ámbito profesional, se desarrolla la relación entre el Rey y su secretario mediante numerosas conversaciones. Aquí, también, vemos que es el protagonista el encargado de tomar decisiones claves, como la de llamar a las Capitanías Generales.

El nudo o desarrollo se interrumpe para acabar con el primer capítulo de la miniserie. Para lograr una cierta expectación por parte del público se presenta en escena al Rey sentado en su mesa de trabajo y con una música de gran tensión, Sabino se acerca y le dice: “malas noticias Majestad”.

El siguiente capítulo comienza con una escena en la que el Rey le dice a Sofía que a Suárez le han secuestrado los golpistas. Ésta es la continuación del nudo que se desarrollará hasta los últimos quince minutos de la miniserie. En este espacio de tiempo ocurren los siguientes acontecimientos: salen los carros de combate en Valencia, la conversación entre Armada y Sabino, la llamada de los padres del Rey, el intento fallido de arrestar a Milans, la conversación del Rey con Armada en la que le prohíbe que acuda a palacio, la llegada de Armada al Congreso, la retirada de los militares de TVE y las primeras noticias televisadas sobre los hechos, la negativa de Tejero a abandonar el Congreso y acatar la “solución Armada” y la grabación del mensaje del Rey para televisión.

El desenlace se desarrolla desde la grabación del mensaje del Rey hasta la escena final e incluye la rendición de Milans, la visita de Armada a Laína, la conversación de Juste con Torres Rojas en la División Acorazada Brunete, etc. Se intentan cerrar todas las subtramas de la miniserie, también la familiar y- finalmente- la trama que corresponde a la amistad entre el Rey D. Juan Carlos y Sabino Fernández Campo. Sobre este final, habla la guionista: “Por supuesto, también hay que aportar algo nuevo al final: por ejemplo, todo el mundo sabía que el Rey “triunfó” en el 23F y que el intento de Golpe de Estado fracasó. Ése es el final de la historia real. Pero yo elegí que el verdadero final de la miniserie no fuera ese triunfo, que la audiencia conocía, sino otro triunfo de otra índole más humana y personal: la escena final constituye la resolución de las tensiones entre el Rey y el Secretario de la Casa Real, y el principio de una gran amistad entre los dos. Se ofreció así a la audiencia el final inevitable que conocía y otro que no conocía”<sup>44</sup>.

Dentro de la historia, cabe destacar la importancia de los diálogos en esta miniserie. El peso que se le otorga al texto verbal en el guion es muy grande teniendo en cuenta el

---

<sup>44</sup> Reflexiones de Helena Medina, guionista de *23F el día más difícil del Rey* realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)* financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

tiempo que éstos ocupan en el total del metraje y también el contenido de estas conversaciones, motor principal del avance de la miniserie.

Es a través de los diálogos que mantienen los personajes entre sí como nos enteramos de los antecedentes del 23 F. En la primera conversación que el Rey mantiene con su secretario, el espectador conoce que Suárez ha dimitido y que esa tarde se votará en el Congreso de los Diputados para elegir a un nuevo presidente: Calvo Sotelo. En posteriores conversaciones nos presentan el ambiente de descontento que existe entre los sectores militares por la legalización del Partido Comunista, los continuos atentados de ETA a militares, etc. También nos hacen saber la alta tasa de paro del momento y el ambiente social de cierta crispación.

Los diálogos cara a cara son los que más tiempo ocupan en el metraje, pero también el guion desarrolla una gran cantidad de diálogos que se mantienen a través de línea telefónica. Desde el principio de la miniserie se nos dan a conocer importantes datos a través de estas conversaciones. El Rey, por ejemplo, recibe una llamada del general Armada. De ésta concluimos la amistad que existe entre ambos, la lealtad del Rey hacia Armada e intuimos que el militar tiene un papel decisivo en la rebelión que se está organizando.

Con frecuencia, se hace referencia en estas conversaciones a terceras personas y a su comportamiento, lo que provoca que también la trama vaya avanzando y ahorra tiempo de mostrar en pantalla lo que hacen o dicen los personajes de los que se informa.

El recurrir tanto al texto verbal tiene el peligro de que resulte pesado para el espectador que parece estar acostumbrado a que la acción, la imagen, lleve el peso de la historia. Esta abundancia de diálogo puede producir que la audiencia se pierda en un conjunto de nombres y situaciones. Para que esto no suceda, se intenta hacer una realización ágil, reduciendo el tiempo de las escenas lo que se puede, poniendo en boca de los personajes frases cortas y directas, poco explicativas y desarrolladas y –en las escenas de conversaciones telefónicas- recurriendo a una secuencia rápida de plano-contraplano de las personas que intervienen en el diálogo.

El hecho concreto del 23F se presta a un guion como el que Helena Medina ha elaborado, donde la palabra dicha por los personajes es lo más importante para seguir la miniserie. Es más sencillo recurrir a los diálogos para que el espectador no se pierda y entienda lo que se le está contando, pero aun así, existen ciertas escenas donde la opción por narrar lo que sucede en diálogos quizá tenga menos fuerza, sobre todo fuerza visual, que si se hubiera optado por mostrarlo. Un ejemplo de esto es la escena en la que se comenta que han secuestrado a Suárez y a otros personajes políticos. La mera referencia en una conversación, resta importancia y fuerza a lo que se hubiera conseguido mostrando a Tejero y a sus compañeros obligando a estos políticos a ir con ellos y la actitud de los mismos frente al secuestro.

Otras veces, son frases cuya función es servir de anticipación de lo que ocurrirá más tarde, como cuando Francisco Laína hablando de la “Maya Cero”- el teléfono directo que comunica el palacio de la Zarzuela con la Dirección de Seguridad del Estado- comenta: “espero que este aparato se llene de polvo antes de tener que utilizarlo”. Con esta frase, el espectador es capaz de intuir que pronto será necesario recurrir al mismo.

### 6.3 Puesta en escena

La calidad técnica y artística de una obra audiovisual se puede medir por diferentes parámetros. Uno de ellos viene claramente determinado por su puesta en escena: la iluminación, los escenarios, los movimientos de cámara, etc. contribuyen a crear una factura visual que es fácilmente percibida tanto por los espectadores como por los expertos en producciones televisivas.

En este sentido, *23F, el día más difícil del Rey* se ha constituido como referente dentro de la producción de miniseries de calidad en nuestro país. Esto lo avalan los numerosos premios concedidos a esta obra audiovisual: el Premio Gaudí de Cine a la mejor película para televisión, el Premio Ondas en la categoría de calidad e innovación televisiva en 2009 o el Silver Chest Prize. También recibió el premio Pasión de Críticos en el I Festival de Televisión de Vitoria, Premio Zapping 2009 al Mejor actor (Lluís Homar) y en los Premios ATEA 2009 recibió el de mejor serie. Fue galardonada con el Camaleón de Oro al mejor actor de televisión (Lluís Homar) en el Festival de cine y televisión de Islantilla

2009. Homar recibió además el Premio ATV 2009 al Actor de serie y, finalmente, la miniserie recogió el Premio ATV 2009 a la Mejor película para televisión y el Premio Nacional de Televisión 2010.

En cuanto a los aspectos formales, se marcaron tres premisas claras y compartidas por todo el equipo: buen guion, buen reparto y buenas localizaciones naturales. “Las localizaciones siempre supimos que no podrían ser espectaculares, pero sí debían ser auténticas, sobrias, de verdad. Y aunque desde el punto de vista de iluminación es más complicado iluminar un interior natural, al final la fotografía gana en verdad. Conseguir un acabado de decorado tan real como los palacios en donde hemos rodado hubiera sido excesivamente caro”<sup>45</sup>, comenta David Omedes, el director de fotografía en una entrevista concedida a la revista especializada *Cameraman*. “Desde un primer momento hablamos de la necesidad de apartarnos de las texturas y formas más clásicas de la televisión y buscar algo extra”<sup>46</sup>. Y este punto de partida con que acordaron plantear la textura de la imagen marcó rápidamente el material a elegir. Se ha rodado en super 16, a una cámara y con película Fuji. “Pablo”<sup>47</sup> es un productor con mucha cabeza. Así como en otros proyectos en que he trabajado con él me ha exigido grabar en HD, en éste las referencias visuales propias de la época, principios de los 80, dejaban claro que debía ser rodada en celuloide. Además la opción del pack actual de negativo, cámara y telecine hace que sea asumible para producciones televisivas”<sup>48</sup>.

Mención destacada merecen los movimientos de cámara, la planificación y el ritmo de la miniserie. Los movimientos de cámara, siempre elegantes y eficaces, cumplen a la perfección con el propósito de sobriedad que se habían marcado David Omedes y Silvia Quer, la directora de la miniserie. Pero, además de la cuestión formal, también cumplen

---

<sup>45</sup> <http://www.cameraman.es/noticia.asp?ref=1497>, consultado el 5 de junio de 2010.

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> Se refiere a Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey*

<sup>48</sup> <http://www.cameraman.es/noticia.asp?ref=1497>, consultado el 5 de junio de 2010.

con una función esencial desde el punto de vista narrativo: aportan el dinamismo propio del thriller.

Los movimientos están siempre ejecutados desde la sencillez y, en combinación con el movimiento interno del plano creado por la coreografía de los actores, logran una síntesis perfecta. Y es ahí donde reside el mérito de los mismos. Salvo cinco o seis sesiones en las que contaron con una steadycam, el resto de las secuencias están resueltas sólo con una dolly sobre una vía. “Los movimientos de cámara están muy cuidados y presentes a lo largo de toda la serie. Sin embargo, la serie termina con un plano fijo desde fuera del despacho del Rey. Aunque habíamos planeado el final previamente de otra manera en set vimos claro que el final debía de estar exento de movimiento”<sup>49</sup>, comentan los creadores.

Dependiendo de las escenas y de qué se quería transmitir en cada una de ellas, la iluminación, y el color se sometían a tratamiento. Las secuencias de Milans del Bosch, que corresponden a la trama de Valencia, son la parte más desaturada de la miniserie. Se trata de uno de los personajes más oscuros de la trama golpista y su presentación desde el comienzo como un hombre duro y convencido de sus acciones viene reforzada por el uso narrativo de la fotografía.

El montaje es lineal, sigue con lógica la línea temporal sin dar saltos hacia delante o hacia atrás en el tiempo de la historia real ni del relato.

La música es obra de Alberto Demestres, compositor de otras obras audiovisuales como *Chicos normales*, *Españolas de portada* o *Volavérunt: La maja desnuda*. En esta miniserie, la función principal que tiene la banda sonora, es la de apoyar lo que está sucediendo en pantalla y transmitir ritmo al guion. Existe un *leitmotiv* que aparece al principio del relato, y que posteriormente se repite en algunas ocasiones. Pero, en general, la música es bastante variada, es decir, realizada a base de composiciones nuevas y no realizando alteraciones sobre algunas partituras creadas para la miniserie. En cada momento, la música que acompaña la imagen sirve para crear el ambiente en el

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*

que se desarrolla la escena. Esto se percibe, fundamentalmente, en las escenas de tensión, donde la música recuerda a aquellas que se suelen utilizar en películas del género thriller.

Los escenarios en los que tiene lugar la acción son principalmente interiores. Se establecen un número limitado de localizaciones, para facilitar la claridad en la trama. Además, se relaciona a los personajes con un escenario concreto, lo que también favorece el seguimiento de los hechos por parte de los espectadores. El palacio de la Zarzuela es el lugar donde se sitúan el Rey y su familia, y también Sabino y aquellos que le ayudan en la gestión del Golpe de Estado. En la División Acorazada están Juste y Torres Rojas. En la Capitanía General de la III Región militar se sitúan las escenas de Milans del Bosch. En la Dirección de Seguridad del Estado están Francisco Laína y su equipo. En el Congreso aparece Tejero y en el Cuartel General del Ejército Armada y Gabeiras. También, se pone el nombre del lugar para situar la escena y evitar la confusión del espectador. Esos rótulos aparecen casi siempre sobre un plano general o medio, y nunca sobre el primer plano de un personaje.

Se aprecia un trabajo fotográfico muy elaborado en lo que a creación de volúmenes se refiere y es en este aspecto en el que la calidad del desenfoco que realiza David Omedes, director de fotografía, juega un papel esencial. “Hemos jugado constantemente con el enfoque selectivo, primeros términos desenfocados, tres elementos en plano... Siempre que podíamos buscábamos las puertas o ventanas de los decorados para conseguir acentuar la sensación de profundidad. Hemos trabajado también mucho los escorzos para aumentar la sensación de ahogo en los personajes”<sup>50</sup>.

La mayor parte de la trama sucede en espacios cerrados: los despachos del palacio de la Zarzuela, la Jefatura Mayor del Estado, la Delegación de Gobierno, etc., en donde tienen lugar largos diálogos. “El riesgo era caer en un peligroso estatismo. Por eso las secuencias están llenas de movimientos en los que un actor cruza el eje para fijar uno nuevo, actores que entran y salen de plano y en general un variado movimiento interno.

---

<sup>50</sup> Palabras de David Martínez recogidas en LARUMBE, Nacho. *23 F, el día más difícil del rey* publicado en <http://www.cameraman.es/noticia.asp?ref=1497>, consultado 5 de junio de 2010

La disposición de un nuevo eje requiere planos extra, pero también enriquece el montaje y lo dota de dinamismo”<sup>51</sup>. Por una parte, se logra este movimiento con la entrada y salida de los personajes en el plano. A menudo, se recurre a la voz en off, es decir, la voz de un personaje que está fuera del plano, pero en el mismo lugar en el que se sitúa la cámara. También se ha previsto el movimiento de los personajes dentro del plano, la creación de ruido ambiente, a veces procedente de fuera del plano, que nos remite a sucesos que tienen lugar más allá de lo que podemos ver. Todos estos recursos evitan que el montaje caiga en un pesado estatismo y logran mantener el ritmo que se marcaron los creadores.

En este sentido, la miniserie *23F, el día más difícil del Rey* puede recordar a *Todos los hombres del presidente*, la película de Alan J. Pakula basada en el libro de Bob Woodward y Carl Bernstein sobre el caso Watergate. En primer lugar, ambas producciones están basadas en un suceso real, conocido por el público con anterioridad al visionado. En aspectos más formales, las dos cuentan con una gran cantidad de diálogos y su acción se desarrolla en limitados espacios cerrados. Podrían resultar lentas en cuanto al ritmo, pero la realización de las dos está cuidada hasta el extremo para lograr agilidad y mantener la tensión en los espectadores. La acción, más que física, es emocional: ocurren muchas cosas pero la intriga o el suspense no viene acompañado de persecuciones, luchas, etc., sino que está filtrada por los protagonistas de la historia, con los que el público se identifica, llegando a sentir lo que ellos sienten. Otro rasgo en el que se podrían comparar, es la dificultad existente en el guion por la abundancia de nombres y personas que están implicadas en las tramas. Este problema se solventa gracias a una inteligente realización que ayuda al espectador a no perderse en el conjunto de datos y a saber seleccionar la información relevante para entender el conjunto de la historia.

Otro referente claro de *23F, el día más difícil del Rey* es la película *The Queen*: “lo que sí tiene de similar con *The Queen* es que esa película explica a la Reina a través de un

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*

hecho concreto, y en ese sentido también *23F* explica mucho al Rey a partir de un evento concreto”<sup>52</sup>.

En los espacios donde se desarrolla la miniserie se planificaron todos los detalles. En *Zarzuela*, se marcaron dos espacios bien diferenciados: la parte de vivienda que corresponde a la planta de abajo, en donde se desarrollan la mayor parte de las secuencias familiares, y la zona superior donde se trabaja para resolver la crisis de Estado.

En el primer ambiente, es donde el Rey busca el consejo de la Reina, el apoyo y el refugio familiar. Para favorecer este clima más emotivo los rostros de los actores se trataron en fotografía un punto más cálidos que el resto de las secuencias pero, manteniendo el juego de doble temperatura, se dejaron los fondos algo más fríos. El segundo espacio está trabajado de forma diversa. “El despacho del Rey está tratado mucho más neutro. El contraste es aquí mayor que en la planta familiar y los planos también tienden a ser más cerrados”<sup>53</sup>, recurriendo con frecuencia a primeros planos, que expresan mejor los sentimientos de los protagonistas y concentran la acción en un plano corto, que no permite al espectador mirar más allá y le puede producir cierta tensión o agobio.

## 6.4 Estructura temporal

En palabras de la guionista de la miniserie “la cronología de la realidad no siempre es la más idónea para la ficción, ya que ésta última exige un ritmo y unas pautas determinadas, especialmente en televisión. En esos casos se trata de alterar el orden

---

<sup>52</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 7 de marzo de 2012.

<sup>53</sup> <http://www.cameraman.es/noticia.asp?ref=1497>, consultado el 5 de junio de 2010.

siempre y cuando no se rompan en la ficción las relaciones de causa/efecto que se dieron en la realidad”<sup>54</sup>.

La duración de cualquier relato se puede medir gracias a las relaciones entre la duración supuesta de la acción diegética y la duración que en el relato se le dedica. El relato es, por lo general, más corto que la historia, pero puede suceder que determinadas partes duren más que las de la historia que cuentan.

El comienzo de esta miniserie se sitúa en la mañana del 23 de febrero de 1981. El final, en la madrugada del 24 de febrero. En total, el tiempo representado en los 140 minutos de miniserie, corresponde a unas diecisiete horas. Para esto, se recurre a la supresión de diálogos, elementos visuales o fragmentos de la historia. Estas elipsis temporales que se producen en el relato tienen la función de agilizar el ritmo o aumentar la ambigüedad del texto, mostrando exclusivamente lo que es de interés para el avance de la historia o aquello que la guionista quiere resaltar en detrimento del resto.

La estructura temporal que se sigue en el relato es una estructura lineal, en la que no encontramos rupturas, ni progresiones (*flash-forward*) o regresiones (*flash-back*). El tiempo que se nos presenta en cada momento corresponde con el tiempo presente de la historia.

El espectador vive en el mismo tiempo que los protagonistas de la ficción, puesto que conoce lo que sucede a la vez que ellos. No se cuenta, por tanto, con una mayor información que facilite el relato sólo a los espectadores y que no sea sabida por los personajes que actúan. Lo que sí sucede, es que el público general puede conocer el desenlace de los hechos y cómo se produjeron.

---

<sup>54</sup> Reflexiones de Helena Medina, guionista de *23F el día más difícil del Rey* realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)* financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

El mismo título es clarificador en cuanto a estructura temporal se refiere. Se trata de dar a conocer un día, *el día más difícil del Rey*. Pero, aun así, habrían existido muchas posibilidades de representación más complejas o completas. Se podría haber empezado situando el relato en los antecedentes del Golpe de Estado, podríamos haber conocido la actuación de Suárez como presidente del gobierno, o algunos hitos que marcaron los primeros años de la democracia española. Puesto que estamos tratando de un personaje concreto, los guionistas podrían habernos hecho conocer la infancia y juventud del protagonista, cómo llegó a ser Rey, los primeros años en el cargo, etc. La realidad es que en *23F, el día más difícil del Rey* se ha optado por un discurso más claro, más sencillo y plenamente justificado. Puesto que se nos quiere mostrar el día más difícil del Rey, se obvian otras posibilidades dramáticas que se alejan del objetivo principal. Esta decisión, por un lado, abarata los costes de producción, ya que se reducen los actores que aparecen, las localizaciones y escenarios y, también, supone un ahorro en la labor de documentación, que se reduce al tiempo que se decide representar.

En el momento de la toma del Congreso de los Diputados, se superpone un título que nos señala con precisión la hora exacta en que se produjo. La función de este detalle, es dotar de una gran relevancia al suceso que se está narrando y querer también dar esa impresión de exactitud y verosimilitud al relato. Es un recurso muy periodístico, que se podría identificar con los directos de un telediario, en que vemos la noticia produciéndose ante nuestros ojos. Éste es el único momento en que se utiliza este recurso. Anteriormente y posteriormente, el espectador puede hacerse una idea aproximada de la hora que es -hay determinados hitos que nos sirven para que lo intuyamos: el desayuno, la comida, vuelta de Felipe del colegio, los niños se van a acostar, etc.- pero no resulta tan explícito como la escena que antes hemos comentado.

La duración de la miniserie es de unos ciento cuarenta minutos. Esta duración está dentro de lo que actualmente se acostumbra a realizar para miniseries en televisión. *Raphael*, por ejemplo, dura unos ciento cincuenta minutos, *El Caso Wanninkhof*, unos ciento sesenta. El límite que impone la Ley General Audiovisual es de 200 minutos, como ya se ha indicado.

Se ha dividido para su emisión en dos bloques de unos setenta minutos cada uno. Aunque ambos forman parte de una única estructura de guion, cuenta con las mismas cualidades técnicas y estéticas, etc., se estudia cómo va a empezar y a terminar cada uno de los capítulos por separado, ya que -puesto que su emisión es de manera independiente- se debe contar con ciertos parámetros que influyen en los espectadores. El primero -y más importante desde el punto de vista comercial- es el desarrollo del primer capítulo. Debe empezar bien, cubriendo las expectativas de la audiencia, y debe mantener ese buen hacer a lo largo de todo el capítulo, para evitar la migración de la audiencia a otros canales y lograr que quien por casualidad sintonice con la miniserie, quiera continuar viéndola. Si logramos esto, habrá que pensar bien cómo se terminará el primer capítulo. El final no debe ser cerrado -puesto que la historia no ha acabado y se debe justificar la emisión del siguiente capítulo- sino que debe crear en el espectador expectativas que le lleven a visionar el próximo capítulo, por lo que se procura terminar en un punto álgido de tensión e intriga, es decir, en algún punto en el que el espectador desconozca algo que los protagonistas saben. En *23F, el día más difícil del Rey*, el primer capítulo termina con Sabino Fernández Campos que se aproxima al Rey con cara de preocupación y le dice “malas noticias Majestad”. Seguidamente se utiliza un recurso muy televisivo y que continúa en la línea de conseguir crear en el espectador el interés por ver la próxima entrega. Con un título de “en el próximo capítulo” aparecen de forma resumida algunas escenas que se desarrollarán en el resto del metraje.

El modo de comenzar el segundo capítulo es similar. Al principio se resume el capítulo precedente bajo el rótulo “en el episodio anterior” y después se continúa el relato por donde se dejó. No se vuelve a repetir la escena final del primer capítulo sino que comienza con el Rey en un salón oscuro que le cuenta a Sofía que los golpistas se han llevado a Suárez. Así, el espectador se vuelve a “reenganchar” a la trama, sin necesidad de repetir de una manera que resultaría demasiado obvia, una información anterior.

El rodaje de esta miniserie sigue los parámetros propios de las producciones cinematográficas. Es, por tanto, discontinuo respecto al montaje final. Esto significa que las escenas no han sido rodadas en el orden en que aparecen en el producto acabado, sino que se han utilizado criterios de producción específicos para hacer más eficaces los recursos humanos y materiales y abaratar costes de producción.

## 6.5 Producción

Silvia Quer, directora de la miniserie, expresó al recoger el Premio Nacional de Televisión de 2010 su alegría de "que un proyecto que era muy delicado tenga esta repercusión, porque era un tema que interesaba a toda España y pienso que se ha valorado la historia, no los medios. Era muy pequeñito en cuanto a presupuesto<sup>55</sup>, nada espectacular"<sup>56</sup>.

La miniserie *23F, el día más difícil del Rey* es una coproducción de Alea Docs & Films, Televisión Española y TV3. Uno de los productores explica el trabajo de la productora: "Alea somos Daniel Hernández y yo desde hace quince años. Fundamentalmente producimos documentales. Durante diez años hemos hecho sólo documentales, unos cuarenta. En la narrativa del documental llegas hasta donde llegas si eres fiel con la realidad, por eso decidimos girar hacia la ficción"<sup>57</sup>.

Antes de embarcarse en el proyecto que estamos analizando, hicieron la película *Chicos Normales* (2008), muy cercana al documental, que cuenta la vida de tres jóvenes de un barrio marginal de la ciudad de Tetuán, donde nacieron cinco de los terroristas suicidas del atentado del 11M.

Después de *Chicos Normales* "nos era más natural por nuestra trayectoria hacer ficción pegada a la realidad. Estuvimos dándole vueltas y no nos resultó difícil pensar en el 23F porque en el equipo (de producción) es de las cosas más fuertes que hemos vivido. Era una historia muy potente, que no se había contado"<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> El presupuesto de esta miniserie fue de 2.400.000 Euros.

<sup>56</sup> <http://www.telecinco.es/telemania/detail/detail26617.shtml> consultado por última vez el 20 de abril de 2011.

<sup>57</sup> Palabras de Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 11 de mayo de 2011.

<sup>58</sup> *Ibíd.*

A continuación, se analizarán algunos aspectos relacionados con la producción de *23F, el día más difícil del Rey*. Las localizaciones, como se ha visto anteriormente, se basan en escenarios naturales interiores que se han recreado con gran realismo para representar diferentes estancias de la Zarzuela, como el despacho del Rey, el comedor, la sala de estar, etc. Estas escenas se han grabado en el palacio de Pedralves. En el Congreso de los Diputados se muestra sólo una estancia donde está Tejero y sus hombres, y la subida por las escaleras, cuyo rodaje tuvo lugar en la Patronal de Tarrasa. Es llamativo comprobar cómo el hemiciclo, el lugar protagonista de los hechos que se narran, no aparece en ningún momento. Es posible que no consiguieran los permisos para rodar en el Congreso, o que quisieran economizar en tiempo y recursos: siempre es más sencillo rodar en un escenario construido o alquilado que permite una utilización más libre y prolongada en el tiempo. El resto de los despachos están bien ambientados. Se trasluce una importante labor de decoración y atrezzo para dotar esos lugares de objetos propios de la época. Este mismo esfuerzo también se puede trasladar al vestuario de los actores, muy creíbles en todo momento.

El casting está formado por grandes actores del panorama artístico español. Juan Carlos I es interpretado por Lluís Homar, siendo la primera vez en la historia en que el Rey Juan Carlos I es representado en una ficción. “Hubo varios candidatos antes que Lluís para el Rey. Nunca habíamos pensado en Lluís porque es diez años mayor que el Rey en la ficción. Al final da exactamente igual, el trabajo que hizo como Rey Juan Carlos, no va a poder ser igualado. Cada vez que hay una nueva representación del Rey, se reafirma más su trabajo”<sup>59</sup>. En un encuentro digital antes del estreno de la miniserie, Homar comentaba: “la verdad es que impone mucho, sobre todo si es un Rey al que vemos todos los días en televisión. Afortunadamente hay muchísimo material audiovisual que me ha sido de gran ayuda. Especialmente el libro del Rey escrito por Villalonga”<sup>60</sup>. La caracterización está lograda no sólo por una labor de maquillaje y vestuario, sino también por la interpretación que hace el actor del personaje real. Se puede apreciar un

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> Palabras de Lluís Homar en el encuentro digital mantenido en la página web de rtve. 9 febrero 2009. [http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/lluis\\_homar.html](http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/lluis_homar.html) Consultado el 10 de mayo de 2012.

esfuerzo por parte del actor para expresarse de forma parecida a la manera de hablar del Rey, y también se percibe esto mismo en los gestos o en su expresión corporal. A la vez, podemos hablar de una actuación muy medida, prudente, que logra hacerse creíble de forma más bien sutil. Interpretar a una persona pública de estas características no resulta sencillo. Se trata de lograr acercarse lo más posible al personaje que conocen millones de personas, de cuya personalidad cada cual se ha formado un concepto, que buscará -consciente o inconscientemente- comparar con aquel que les muestra la miniserie.

Emilio Gutiérrez Caba interpreta de forma magistral a Sabino Fernández Campo. Se nos muestra como una persona respetuosa hacia el Rey, pero con fortaleza para decirle lo que piensa y tomar las decisiones apropiadas. A la vez es profundamente amable, mantiene un trato con la familia real entrañable, pero distanciado. Es la mano derecha del Rey, a quien se le debe una importante parte en la gestión política del 23 de febrero de 1981. Un personaje totalmente verosímil y que facilita la identificación del espectador con su persona. Quizás estos personajes públicos, pero no tan notorios, son más fáciles de interpretar, puesto que el público no los conoce con exactitud de antemano. El actor también habla del personaje que interpreta: “Es una persona a la que antes de rodar esta serie yo profesaba una enorme admiración. A veces, en la vida tiene uno la suerte de hacer los personajes que a uno le gustan. Y en este caso ha sido así. Espero que Don Sabino me disculpe, porque mi elegancia y la suya distan mucho a favor de él. Pero he procurado honrar su persona que merece todos mis respetos”<sup>61</sup>.

Mónica López, en el papel de la Reina, también realiza una destacable labor de interpretación. Entre otros rasgos, busca imitar el acento extranjero de Sofía de Grecia pero de forma comedida, sin caer en exageraciones que restarían credibilidad al personaje. Logra transmitir una Reina con aquellas características conocidas por la opinión pública: su discreción, la sonrisa en su rostro de modo habitual, el apoyo al Rey, etc.

---

<sup>61</sup> Palabras de Emilio Gutiérrez Caba en el encuentro digital mantenido con los internautas de rtve el 4 de febrero de 2009: [http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/emilio\\_gutierrez\\_caba.html](http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/emilio_gutierrez_caba.html). Consultado el 10 de mayo de 2012.

Entre los secundarios, destacan dos actores de gran renombre en la televisión española: José Sancho y Juan Luis Galiardo. José Sancho, actor con una gran carrera en cine, teatro y televisión, interpreta a Jaime Milans del Bosch. Es un personaje hecho a la medida del actor. Cuenta con la ventaja de que pocas personas conocerán físicamente al personaje real, por lo que la interpretación de Sacho es fácilmente aceptada de forma inconsciente. Esto posibilita una interpretación más libre, por parte de la guionista y del actor. Helena Medina ha dotado a este personaje de un fuerte carácter. Uno de los rasgos de Pepe Sancho que refuerzan esta imagen es su tono de voz grave, que sabe elevar durante la interpretación para transmitir su dureza.

Juan Luis Galiardo pone cara y voz a Alfonso Armada, uno de los protagonistas más claros de esos días. Con este personaje vuelve a ocurrir lo que sucedía con Milans del Bosch: el hecho de que la figura histórica del personaje real no sea tan conocida públicamente, posibilita una interpretación más libre y facilita al espectador la rápida identificación entre Galiardo y Armada. El mismo Galiardo lo explica ante la pregunta sobre si contactó con Armada para preparar el personaje: “No era necesario contactar con Armada. Tampoco es necesario un parecido físico con el personaje. El maquillaje y una cierta caracterización, más el uniforme, te da una parte de la credibilidad. El resto es transmitir la emoción, los sentimientos y la acción vital de aquel momento”<sup>62</sup>.

El resto de personajes, tienen menos presencia en la miniserie pero cuentan con una interpretación destacable. Los más importantes son Antonio Tejero, representado por Manel Barceló, José Gabeiras interpretado por Jordi Dauder o Francisco Laína al que conocemos en la piel de Pep Muné.

Cabría cuestionarse si se pidieron algún tipo de permisos a la Casa Real a la hora de hacer la miniserie. Tanto el productor como la guionista, en entrevistas con la autora de la tesis, aseguraron que no: “TVE siempre nos dijo a nosotros que la Casa Real no sabía que se iba a hacer eso (la miniserie), que en ningún momento se les dijo, y se les envió

---

<sup>62</sup> Juan Luis Galiardo en un encuentro digital mantenido con los internautas de [www.rtve.es](http://www.rtve.es) el 6 de febrero de 2009. [http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/juan\\_luis\\_galiardo.html](http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/juan_luis_galiardo.html). Consultado el 10 de mayo de 2010.

una copia de cortesía el día antes de la emisión, con lo cual, al menos en teoría, ellos no sabían que eso se iba a hacer, no intervinieron absolutamente para nada y cuando recibieron la copia ya era un hecho consumado, que se iba a emitir al día siguiente. Eso es lo que nos dijo a nosotros TVE y nosotros fuimos los que enviamos la copia, es verdad que se envió la copia el día antes, eso es verdad ahora... si les habían dicho algo o no, nos dicen que no"<sup>63</sup>.

## 6.6 Audiencia

Esta miniserie se convirtió en la más vista en la historia de la televisión en España, con una media de 6.718.000 espectadores en las dos emisiones (10 de febrero de 2009 y 12 de febrero de 2009). Fue seguida con igual interés por mujeres (33,8%) y por hombres (33,4%). La franja de edad que registró un mayor consumo fue la de 65 años y más con un 48% de share, seguida por la de 55-64 años con un 42%. Estos datos son coherentes con el perfil de la cadena en la que se emitió la miniserie, Televisión Española, cuyo target más habitual es esta misma franja de edad. En cuanto a datos referidos a la clase social, se percibe que la miniserie fue más seguida por la clase alta-media (36%) y por la baja (35%). Por comunidades autónomas, Castilla y León y Castilla la Mancha son las que más seguimiento tuvieron de media durante la emisión de *23F, el día más difícil del Rey*. Finalmente, teniendo en cuenta el nivel de estudios, la miniserie fue vista principalmente por aquellas personas que cuentan con estudios primarios, seguidas de las que tienen estudios universitarios.

**Tabla: Audiencia media y share del total de individuos, target comercial, por sexo y por edad**

Audiencia media (miles)	Indiv 4+ (%)	T.Comercial(16-59) (%)	Hombres (%)	Mujeres (%)	4-12 (%)	13-24 (%)	25-34 (%)	35-54 (%)	55-64 (%)	65 y más (%)
6.718	33.6	26.6	33.4	33.8	18.9	18.8	21.4	30.8	42	48

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

<sup>63</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F. el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 7 de marzo de 2012.

**Tabla: share según clase social**

Clase social	Alta-Media	Media	Media-baja	Baja
%	36	31.3	34.5	35

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

**Tabla: share según nivel de estudios**

Nivel de Estudios	Universitarios	Medios	Primarios	Sin Estudios
%	33.2	31.7	35.4	29.3

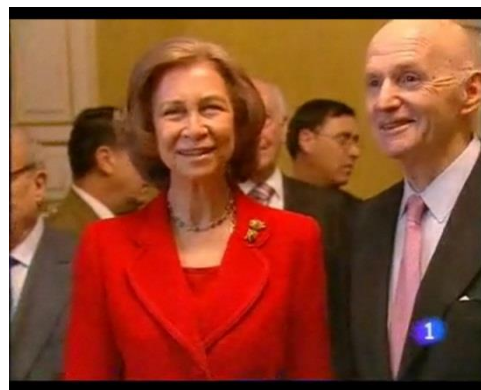
Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

Aunque parezca a primera vista algo banal, se considera interesante en este trabajo de investigación analizar brevemente la estrategia de promoción del producto llevada a cabo por TVE para dar a conocer la miniserie. Principalmente se realiza esta digresión para recalcar en una característica propia de la televisión actual donde se da una mezcla casi omnipresente entre la información y el entretenimiento, la realidad y la ficción. Esta corriente televisiva, también conocida como “infoshow” se percibe de una manera llamativa en el discurso informativo actual, en el que se puede adivinar una intención comercial más que informativa en la selección de las noticias de los programas informativos de las cadenas. A este respecto, es reseñable una de las técnicas que se utilizaron para la promoción de la miniserie *23F, el día más difícil del Rey*. En el informativo matinal de TVE1 del 13 de febrero de 2009 aparecía como noticia a las 08.52 horas: “Casi 7 millones de personas siguieron anoche en La 1 el desenlace de *23-F: el día más difícil del Rey*”.



Fotogramas del telediario de TVE1 el día 13 de febrero de 2009

Además, en el informativo de las 15 horas, presentado por Ana Blanco, se incluyeron también unas declaraciones de la Reina del día anterior donde decía que ella y el Rey habían visto la miniserie, que les había gustado mucho y que verían la segunda entrega que se emitía esa misma noche.



Fotogramas de Telediario TVE1 el día 13 de febrero de 2009

Estas “noticias” con un alto contenido comercial y de autopromoción consiguen publicitar de una manera poco convencional y, por eso quizás más sutil y eficaz, el producto que emite la misma cadena. Además, incluyendo dentro de los informativos esta información se le da un estatus de noticia y se dota de cierto prestigio a la miniserie.

Esto es una manifestación más del hecho de que la televisión está hoy dominada por la categoría de lo espectacular, una categoría transversal que acompaña todo su discurso, condiciona su oferta de realidad y distorsiona nuestra percepción de ella. No hay más que observar detenidamente los informativos de las cadenas para darse cuenta de que las noticias no se seleccionan siempre por la relevancia de un asunto sino por la espectacularidad de las imágenes que la cadena posea sobre el hecho, el testimonio de una persona relevante, etc. La televisión pasa de ser “espejo del mundo” o ventana del mundo- a través de la cual conocemos hechos importantes del mundo que nos rodea- a ser “espejo del sujeto” (Imbert, G., 2010, pág. 146), al hacerse eco de los testimonios personales de sujetos concretos que, como en el caso de la Reina, pueden tener una influencia directa, provocando la identificación en el espectador.

Otro modo de promocionar los contenidos audiovisuales, con gran relevancia en la actualidad, es Internet. Las cadenas suelen dedicar páginas completas de sus sitios web a las miniseries que estrenan. Este es el caso de *23F, el día más difícil del Rey* (<http://www.rtve.es/television/23f-golpe-estado/>). Hasta hace pocos meses, la página web contenía los dos capítulos íntegros que se podían ver directamente, sin embargo, actualmente se indica que “el contenido solicitado ya no está disponible debido a restricciones de derechos”. De todos modos, sí que se pueden leer noticias acerca de los premios que ha ganado la miniserie, las dos noticias en los informativos que hemos comentado anteriormente, el reportaje de *Crónicas* sobre el 23F, una sección de “23F en 13 vídeos”, la caracterización del reparto, una sección de testimonios: “¿qué hacías tú el 23F?”, encuentros digitales con los principales actores, testimonios de profesionales de TVE que lo vivieron en directo, “cronología del Golpe”, “el día después”, y entrevistas y biografías de los actores que participan en la producción.

[A la carta](#) | [TV EN DIRECTO](#) | [CANALES](#) | [SERIES](#) | [INFORMATIVOS](#) | [DOCUMENTALES](#) | [PROGRAMAS](#) | [RADIO EN DIRECTO](#) | [CADENAS](#) | [MÚSICA](#) | [PROGRAMAS](#)

[rtve.es](#)

[Noticias](#) | [TV](#) | [Radio](#) | [Deportes](#) | [El Tiempo](#) | [Infantil](#)

[Registrarse](#) | [Iniciar sesión](#)

[A la Carta](#) | [Archivo](#) | [Programación](#) | [Programas](#) | [Series](#) | [Recetas](#) | [Eurovisión](#) | [TVE Catalunya](#) | [TVE Internacional](#)  
[Televisión en directo](#) | [La 1](#) | [La 2](#) | [24h](#) | [TDP](#)

**24h** Sigue en directo las comparecencias de Campa y Fernández Ordóñez  
 10:03 El ex secretario de Estado de Economía y el exgobernador del Banco de España informan en el Congreso de la reestructuración bancaria



[Fotogalería de la serie](#)

**Premio Nacional de Televisión 2010 del Ministerio de Cultura**

La miniserie y el realizador Narciso Ibáñez Serrador han sido galardonados ex-aequo con el Premio Nacional de Televisión

**Premio Gaudí de Cine**

Mejor film para televisión en los galardones de la Academia del Cine Catalán

**Premio Ondas 2009 en la categoría de innovación y calidad televisiva**

"Gracias por decirnos: ésta es la tele que queremos"

**Silver Cheste Prize de Golden Chest Festival**



**Doña Sofía: "Está muy bien hecha"**  
 La reina Sofía desvela que el Rey y ella vieron el primer capítulo de la miniserie



**7 millones de personas siguieron el desenlace de la miniserie "23-F"**  
 En el 'minuto de oro', a las 23:23 horas, registró casi 8,5 millones de espectadores. Es la miniserie más vista de la historia de la televisión en España.



**"23-F. Regreso a los cuarteles"**  
 "Crónicas" indaga en la transición militar de la época y en el contexto social y político en que se fraguó el hecho



**Original y copia**

La caracterización del reparto  
 Los personajes históricos y actores comparados

**Encuentros digitales**

"El 23f tuve que llevarme a Boddella en mi moto para esconderla"  
 Lee la charla digital con Lluís Homar

"La absoluta verdad de los hechos es difícil conocerla"  
 Juan Luis Galiardo ha contestado a vuestras preguntas

"He procurado honrar la memoria de Sabino"  
 Emilio Gutiérrez Caba da vida al jefe de la

**TVE estuvo allí**

"Quise entrevistar a Tejero"  
 Manuel Ovalle, reportero gráfico de TVE, nos cuenta su experiencia dentro del Congreso

La noche en TVE

**¿Qué hacías tú el 23-F?**

Comparte tu experiencia de aquel día con el resto de usuarios

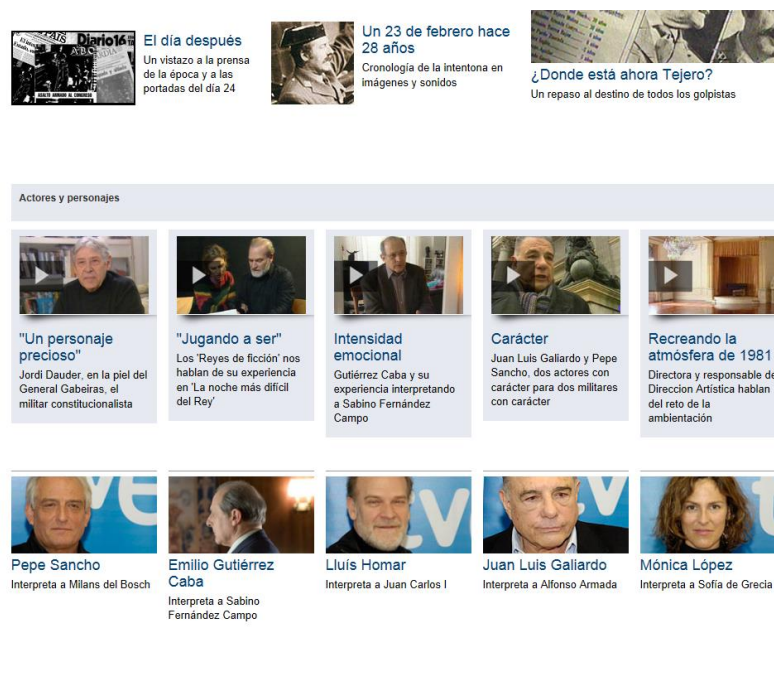
119 comentarios

"Mi 23 de Febrero"  
 "Cené en un Madrid vacío"  
 Gutiérrez Caba nos cuenta su 23F

Agustín Díaz Yanes estaba en el Hotel Palace

Reproducir 00:00 / 00:00

"Bienvenido a Casa" entrevista a su directora, Silvia



**El día después**  
Un vistazo a la prensa de la época y a las portadas del día 24

**Un 23 de febrero hace 28 años**  
Cronología de la intentona en imágenes y sonidos

**¿Dónde está ahora Tejero?**  
Un repaso al destino de todos los golpistas

**Actores y personajes**

**"Un personaje precioso"**  
Jordi Dauder, en la piel del General Gabeiras, el militar constitucionalista

**"Jugando a ser"**  
Los 'Reyes de ficción' nos hablan de su experiencia en 'La noche más difícil del Rey'

**Intensidad emocional**  
Gutiérrez Caba y su experiencia interpretando a Sabino Fernández Campo

**Carácter**  
Juan Luis Galiardo y Pepe Sancho, dos actores con carácter para dos militares con carácter

**Recreando la atmósfera de 1981**  
Directora y responsable de Dirección Artística hablan del reto de la ambientación

**Pepe Sancho**  
Interpreta a Milans del Bosch

**Emilio Gutiérrez Caba**  
Interpreta a Sabino Fernández Campo

**Luís Homar**  
Interpreta a Juan Carlos I

**Juan Luis Galiardo**  
Interpreta a Alfonso Armada

**Mónica López**  
Interpreta a Sofía de Grecia

Imágenes de la página web de TVE dedicada a 23F, *el día más difícil del Rey*.

Con toda esta información se genera, por un lado, la expectativa antes del estreno y se facilita, después de su emisión en televisión, que la miniserie continúe con vida más allá de la pequeña pantalla y que todo el que quiera la pueda visionar en Internet o encuentre una amplia información acerca de la producción y el hecho histórico que narra. Es reseñable, además, que puesto que TVE ha sido la promotora de la miniserie, incluya en la página web los reportajes elaborados por la misma cadena acerca del 23F, así como el testimonio y los vídeos del momento que hicieron profesionales de esta cadena de televisión. Para la promoción de la miniserie *23: Historia de una traición*, de Antena 3, no se pudo disponer de tantos recursos en vídeo o de reportajes de elaboración propia por una razón evidente: la cadena privada no tenía en su archivo las imágenes grabadas en el Congreso de los Diputados ni tantos reportajes y documentales sobre este acontecimiento, básicamente porque no existían las televisiones privadas en el año 1981, cuando tuvo lugar el intento de Golpe de Estado.

## 6.7 El género de *23F, el día más difícil del Rey*.

Como se ha visto anteriormente, las miniseries son consideradas como un género televisivo. Dentro de este género, sin embargo, se deben distinguir miniseries de diferentes subgéneros: biografías o biopic, miniseries históricas, de aventuras, de ciencia ficción, de acción, románticas, etc. Se puede establecer una taxonomía cercana a la clasificación utilizada en películas cinematográficas.

Al estudiar el género de la miniserie *23F, el día más difícil del Rey* se percibe que adscribir esta miniserie a un género específico, con todas sus características propias no sería correcto, puesto que el guion, la ambientación y puesta en escena de la historia es más rica y toma rasgos de diferentes géneros, lo cual es una manifestación más de su carácter esencialmente híbrido. En *23F, el día más difícil del Rey* podemos encontrar elementos propios del drama. Sánchez Noriega afirma que el drama se caracteriza por “abordar conflictos personales y sociales con un talante y una resolución realistas” (Sánchez Noriega, J. L., 2006, pág. 138). En el caso de esta miniserie, se aborda un conflicto político y social -el fallido Golpe de Estado en España en 1981- pero bajo la perspectiva de una persona -el Rey- lo que hace del conflicto social un conflicto personal. Además, todo el desarrollo de la trama está realizado desde una perspectiva realista. La iluminación, los escenarios naturales, la caracterización de los personajes, etc. contribuyen a crear ese realismo. Por otro lado, podemos encontrar algunos rasgos del género biopic o biografía en esta miniserie ya que su argumento se centra en describir cómo vivió el hecho una persona y lo hace tomando su punto de vista y otorgándoselo al conjunto del relato. Si bien no se trata del relato de una vida completa, sí se narra un día que resulta esencial en el recorrido vital del personaje

Antes se ha comentado que podríamos definir *23F, el día más difícil del Rey*, como un thriller de despachos.

El thriller es un género cinematográfico en el que predomina la intriga y el suspense. En la obra audiovisual que estamos analizando, estos elementos están presentes a lo largo de todo el discurso. La intriga, ese deseo o curiosidad que surge en el espectador a lo largo del relato y que le lleva a mostrar interés por el desarrollo de los acontecimientos, es una constante en el guion. El espectador no conoce cómo se van desarrollando los

hechos, tiene expectativas o dudas acerca del comportamiento de algunos personajes, etc. En esta miniserie, el espectador conoce la historia, sabe perfectamente cómo acabó el 23 de febrero de 1981, pero no sabe cómo se lo va a contar la miniserie. “En esos casos, el principal reto para el autor del guion es conseguir crear tensión con un final que la audiencia conoce. El elemento sorpresa es importante en toda ficción televisiva, y en los casos en que la audiencia conoce el final, el oficio consiste en sorprender a pesar de todo, atrapar a la audiencia para que, cuando llegue ese final que conocían, sientan que se les ha dado algo nuevo. La fuerza radica, pues, en el camino que conduce a ese final. La audiencia tiene una idea preconcebida de los hechos y por tanto espera tanto corroborarla como descubrir nuevos aspectos, o simplemente descubrir que su idea preconcebida era errónea”<sup>64</sup>. Ese interés del público por conocer el avance del relato, provoca que el espectador desee visionar la miniserie completa.

El suspense es un recurso habitual en las películas policiacas o de terror. Busca mantener al espectador en un estado de ansiedad sobre la resolución de los enigmas planteados o el conjunto del desarrollo de la historia. Alfred Hitchcock lo definía como “el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el suspense de situación o el que incita al espectador a preguntarse: « ¿Y ahora qué sucederá?»” (Truffaut F. , 1974, pág. 59).

Desde el comienzo de la miniserie, se ofrecen pistas y anticipos que hacen que el espectador se plantee cuestiones que no se resolverán hasta más tarde. Esto produce un interés particular por la trama y mantiene la tensión de no saber cómo se resolverán esos interrogantes. Por otro lado, el espectador tiene más información que el protagonista en determinados momentos, recurso que también contribuye a crear esa sensación de intriga y suspense.

---

<sup>64</sup> Reflexiones de Helena Medina, guionista de *23F el día más difícil del Rey* realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)*. financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

El thriller, según Sánchez Noriega, propone un mecanismo narrativo que hace de la participación del espectador -a quien se proporciona una información hábilmente dosificada- y de diversas hipótesis sobre los interrogantes planteados el motivo espectacular (Sánchez Noriega, J. L., 2006, pág. 159). El cine de suspense vertebró sus relatos a través de la personalidad singular de los protagonistas, tal y como sucede en *23F, el día más difícil del Rey* donde la acción se narra desde el punto de vista del "héroe" (el Rey) que sufre las consecuencias del Golpe y debe ponerle solución.

Otra de las características del thriller es el ritmo rápido en la narración de los acontecimientos. En la mayoría de las películas que se consideran thrillers, existen persecuciones, muchos escenarios exteriores y numerosas escenas de acción. En el caso de la miniserie de TVE, no existen persecuciones, ni escenarios exteriores ni escenas de acción. El protagonista de la trama, el Rey, no sale en ningún momento del palacio de la Zarzuela, no corre físicamente detrás de los antagonistas, porque ni siquiera tiene la oportunidad de coincidir cara a cara con ellos. Al contrario, la mayoría de las escenas se resuelven con conversaciones y el avance de la trama está basado fundamentalmente en el diálogo. Por esto, se la puede considerar un thriller de despachos, ya que mantiene las características propias del thriller a pesar de que su acción se desarrolla en despachos. La propia guionista apoyaba esa denominación: "Sí, es un thriller de despachos, se puede considerar así y la razón es presupuestaria o sea nosotros preferimos concentrar la acción, hacerla más teatral, en interiores que son mucho más fáciles de dominar y más baratos"<sup>65</sup>. Aun así, el ritmo de la miniserie es rápido, y en esto estriba el mérito de la guionista y de la realizadora y la mayor parte del éxito de audiencia de este producto. A este respecto, el productor de la miniserie comentaba: "decidimos hacer poquísimos exteriores porque esa era la manera de que lo que hiciéramos estuviera bien. Estamos sorprendidos con el resultado final, pero Helena tenía ese reto desde el arranque, ya lo sabíamos, cada secuencia iba seguida de otra de

---

<sup>65</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 7 de marzo de 2012.

despacho, ese era el planteamiento desde el principio. Teníamos una ventaja: la realidad es que fue un thriller en la realidad”<sup>66</sup>.

## 6.8 El suceso del 23F y su representación en la televisión

El 23 de febrero de 1981 ocurría uno de los acontecimientos de mayor importancia política y social en la historia reciente española. El fallido Golpe de Estado ejecutado por un sector de los militares del Ejército español y encabezado por Antonio Tejero en el Congreso de los Diputados, marcó un hito en la vida social y política de la España de los ochenta y supuso la consolidación de la joven democracia y el refuerzo de la figura del monarca como pilar del Estado de Derecho.

El flujo televisivo del 23F arrancó de la dimensión informativa adquirida por la grabación no prevista del hecho más espectacular del Golpe: la entrada de los militares al Congreso de los Diputados cuando se estaba votando para elegir al Presidente del Gobierno. Esas imágenes cargadas de imprevisibilidad, inmediatez, ausencia de interpretación, tensión y dramatismo, han perdurado como fragmento referencial y sello de reconocimiento público y como cita reiterada para su apelación memorística.

Durante los últimos 30 años se han ido conformado diferentes ejes de referencia del suceso. Se han concretado unas líneas primigenias para la información televisiva y la ficcionalización dramática, proponiendo los puntos de fijación obsesivos sobre el hecho histórico del 23F.

El discurso propio de la hipertelevisión, como se ha señalado anteriormente, se caracteriza por ser totalizador y homogéneo. En el caso concreto del acontecimiento del 23 de febrero de 1981, este discurso ha tomado diferentes formas. Fundamentalmente se han desarrollado productos cercanos al documental o al reportaje informativo. *Informe semanal* es un claro referente en este tipo de producciones. Los reportajes

---

<sup>66</sup>Palabras de Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 11 de mayo de 2011.

realizados con ocasión de algún aniversario del 23F, buscan explicar las claves del suceso, los antecedentes o las posteriores consecuencias. Todos ellos, utilizan recursos narrativos parecidos como la presencia de imágenes de archivo de ese día, entrevistas con los protagonistas o testigos que lo vivieron, reconstrucciones históricas, etc. Ejemplos de estos son: *Operación tránsito*, documental emitido en el espacio *Teleobjetivo*, o los reportajes elaborados por Baltasar Magro para *Informe Semanal* como *18 horas de tensión* emitido el 28 de febrero de 1986 o *Quince años después* emitido el 24 de febrero de 1996.

Un capítulo aparte merece el análisis de los productos de ficción cuya temática fundamental es el 23F y que actualmente están adquiriendo mayor protagonismo que los reportajes. El motivo de esta orientación hacia la ficción se puede encontrar en la necesidad de ajustar estándares de producción y rentabilidad comercial del prime time, definiendo políticas de estreno y competitividad según las reglas del mercado televisivo. Con el nacimiento de las cadenas privadas y, más recientemente, con la llegada de la Televisión Digital Terrestre y el aumento de canales, la competencia se ha hecho más fuerte y esto afecta claramente a la programación, y-en especial- al momento del día donde se congrega más gente frente al televisor, el llamado *prime time* y que se sitúa en la franja horaria que comprende desde las 22 horas hasta las 24 horas. Como explica el profesor José Manuel Errasti “estar basado en hechos reales multiplica el atractivo comercial de una película, libro o serie de televisión”<sup>67</sup> y haciendo un repaso por las miniseries actuales concluye “los biopics que hemos visto recientemente -*Suárez, 23-F, Raphael, Felipe y Letizia*-, basan su atractivo en la autenticidad de lo que cuentan, aunque más allá de los hitos históricos concretos ni una sola de las escenas seguramente fueron ciertas ni son verosímiles”<sup>68</sup>. Otros factores que propician el tratamiento del suceso en la ficción son de índole temática y de representación, ya que se mueven en la idea de que el espectador va a acceder a un relato innovado del 23F. Esto sucede con la

---

<sup>67</sup> Palabras de José Manuel Errasti -profesor de psicología de la Universidad de Oviedo- recogidas en un artículo del periódico El País (16-11-2010): *La realidad supera a la ficción... en la ficción*, de Pérez-Lanzac, Carmen.

<sup>68</sup> *ibíd.*

miniserie de TVE *23F, el día más difícil del Rey*, donde se proporciona al espectador un punto de vista que desconoce: cómo el Rey vivió ese día. El recurso a la ficción abre la puerta a componentes de imaginación, invención o anacronismo. Se busca reforzar la credibilidad del mensaje, pero a través de recursos propios de la ficción como la verosimilitud en la interpretación de los actores, la invención de los diálogos, etc. El resultado es la definición de unas situaciones, escenarios y personajes que pretenden adquirir no sólo el estatus de realidad, sino el de reconocimiento. Otro de los factores que contribuyeron al éxito del producto fue el acento que se puso en acercar la figura del monarca y mostrar al espectador sus reacciones en esos momentos. El Rey había sido un protagonista claro en el suceso del 23F pero, al contrario que el resto de los implicados o testigos, nunca había dado su testimonio en un documental o reportaje televisivo. Focalizar el suceso del 23F en esa figura tiene el atractivo de mostrar lo desconocido a un público que ya sabe qué ocurrió ese día y busca un enfoque novedoso.

Otra ficción que fue estrenada en televisión casi al mismo tiempo que la de TVE es la de *23-F: Historia de una traición*. Producida por Antena 3 films y Cuarzo producciones. Se emitió los días 9 y 10 de febrero de 2009 y tuvo un share de 14.3 % el primer día. El 10 de febrero, esta emisión coincidió con el estreno de la de TVE y una gran parte de la audiencia (31.5%) optó por seguir *23F, el día más difícil del Rey*, mientras que una minoría (7.6%) visionaba el desenlace de *23-F: Historia de una traición*.

Estas diferencias en los datos de audiencia logrados en las dos producciones pueden responder a muchas causas. Se puede percibir que el diseño de producción, la calidad técnica y artística y el guion es muy superior en la miniserie de TVE. La calidad -de forma habitual- es preferida por el público. Por otro lado, el interés que despierta la figura del Rey y cómo vivió el monarca esos duros momentos, es un aliciente que alimenta la curiosidad de los espectadores. Finalmente, la historia, lo factual, tiene un gran interés para el público en la actualidad. El hecho de que un programa de ficción reconstruya la historia o nos muestre una parte de ella, genera unas expectativas en el público que le llevan a visionar este tipo de productos con más avidez que otros que ofrecen las cadenas. Este interés es percibido por los productores y programadores y es una de las causas de la hibridación actual en la televisión.

Analizando más detenidamente estas miniseries, se percibe que el enfoque de *23-F: Historia de una Traición* es totalmente diferente al de la miniserie de TVE. Aunque quizás se haya realizado buscando el mismo objetivo –lograr una cuota de pantalla alta en el prime time de dos días y conmemorar el 23 de febrero de 1981, aprovechando el aniversario de esa fecha- el contenido y el modo en que se presenta la miniserie es muy diferente.

El relato de Antena 3 nos presenta a dos amigos militares Leal y Zárate y su relación personal de amistad y traición. De fondo, la historia del 23F y de unos papeles que comprometen a implicados en el suceso que no fueron juzgados ni condenados. *Historia de una traición* conjuga dos tiempos: el actual y el pasado. En el pasado, se nos muestran los años anteriores al Golpe de Estado con una tensa situación por los continuos atentados de ETA, la legalización del Partido Comunista, etc. Se nos enseñan los preparativos del Golpe, aunque sin detenerse prácticamente en los personajes reales implicados, excepto en Tejero, al que sí vemos en pantalla. Después se nos presenta el encarcelamiento de Leal, mientras que Zárate intenta ayudarlo utilizando los documentos en los que está “la verdad del 23F”. En el presente de la historia, los protagonistas son los hijos de estos dos amigos: Gonzalo y Arantxa. Ellos destapan el secreto del maletín con los documentos y se ven perseguidos por algunos militares que quieren destruir esos papeles. El guion está construido a base de *flashback* y de vueltas al tiempo presente. De ese modo, se dosifica la información y se pretende mantener el ritmo del relato. Se utiliza un género que conjuga la acción, el thriller y la intriga.

Una de las principales diferencias entre este relato y el de la cadena pública es el tratamiento de la historia en ambas producciones. *23-F: Historia de una traición* se basa en una historia totalmente ficticia para crear el guion. Leal y Zárate, no existen en la realidad, como tampoco existe un maletín en el que se guardan documentos relacionados con el 23F que comprometan a diferentes personas. Estos hechos, que protagonizan la acción, no son históricos. El verdadero hecho histórico, el 23 de febrero de 1981, es el escenario en el que se desenvuelve la historia del relato, pero la finalidad de esta miniserie, no es mostrar cómo sucedió el Golpe de Estado, sino utilizar la Historia como fondo para la creación de un guion original y alejado de la realidad. Esta miniserie hace más hincapié que la otra en algunos aspectos históricos del momento,

como la situación de tensión entre los militares, provocada por los continuos atentados de la banda terrorista ETA, o las consecuencias del 23F, ya que vemos a Leal en la cárcel después del juicio.

*23F, el día más difícil del Rey* sí que busca acercar la historia al espectador. Al menos, utiliza la historia como parte fundamental, sobre la que se construye el relato. En este caso, sí que conocemos a los protagonistas del suceso, y el desarrollo del mismo. Aunque el recurso a la ficción se dé en este relato, es utilizado sobre todo en el *cómo se cuenta* (forma) más que en el *qué se narra* (fondo o contenido), como sí que sucede en la miniserie de Antena 3.

En ambas producciones se recurre a la autorreferencialidad, es decir, se muestra en cierta manera el empeño de que la propia televisión actúe simultáneamente como cita decisiva en el universo del recuerdo y como instancia que testifica aquello que es presentado como memoria común. Esto sucede de manera clara en la miniserie *23F, el día más difícil del Rey* donde se dedica una de las subtramas narrativas a contar qué sucedió en los estudios de TVE, cadena que coproduce y emite la miniserie. En *23-F: Historia de una traición* se recurre a la presentación de imágenes televisivas de archivo: la entrada de los militares al Congreso, la salida de los tanques por las calles de Valencia, el mensaje del Rey retransmitido por televisión, la dimisión de Suárez como presidente del Gobierno, etc. Este material de corte documental retrospectivo opera con elementos de reconocimiento guiados por valores como fiabilidad, objetividad, aportación informativa y transmisión divulgativa, proponiendo a la audiencia claves que facilitan y orientan la observación sobre elementos de la vida social (Caughie, 1980) y, en concreto, sobre el suceso en que se enmarca la trama de ficción.

Mientras que en *23F, el día más difícil del Rey* podemos encontrar una intención de acercar la figura del monarca al espectador, en la miniserie de Antena 3 podemos intuir una intención “socializadora” en el mensaje. El recurso en el guion a las dos tramas con personajes que vivieron el suceso y sus hijos que no los vivieron, puede servir para buscar el interés de los espectadores de las dos generaciones: unos más mayores que vivieron en primera persona los hechos, y otros, más jóvenes, que no habían nacido o eran muy pequeños el 23 de febrero de 1981. Esta decisión, puede responder a una

motivación comercial, dirigirse a dos grupos diferenciados a los que pueda interesar el discurso porque se puedan sentir identificados, pero -también- puede responder a un intento de hacer comprender a las nuevas generaciones la historia del 23F, que sirve de escenario a la ficción. De hecho, esto es lo que persigue una de las últimas conversaciones que tienen lugar en esta miniserie, donde Zárate explica a Arantxa y Gonzalo lo que pasó en esos días.

Aunque ambas producciones se puedan adscribir el género thriller, el tratamiento de las dos difiere. Ya se ha comentado que la miniserie de TVE se puede considerar un thriller, pero un thriller de despachos, donde la acción más que física es emocional. En la miniserie realizada por Antena 3, se recurre a la acción física, con el uso de persecuciones, peleas, etc.

Otra diferencia que podemos encontrar tiene que ver con la resolución de cada una de las historias. En *23F, el día más difícil del Rey* se deja un final abierto, el Rey controla la situación, todas las capitanías generales le respaldan y se consolida la amistad entre él y Fernández Campos, pero no se cierra la historia. En *23-F: Historia de una traición* se cierra la historia que se comienza: los papeles que buscan durante el desarrollo de la trama, resulta que fueron quemados junto al cuerpo de Leal.

Si, en cambio, se compara *23F, el día más difícil del Rey* con otros productos más cercanos al documental, como pueden ser los diferentes reportajes realizados para televisión con ocasión de un nuevo aniversario del hecho o los documentales que sobre este tema se han elaborado, podremos establecer qué elementos de la ficción y de la no ficción se utilizan en cada caso.

En cuanto a reportajes, merecen un especial reconocimiento los que se han hecho para el programa *Informe Semanal*. Días después del Golpe se emitió en TVE *18 horas de tensión*. Otros emitidos son *Quince años después* emitido el 24 de febrero de 1996, *Regreso a los Cuarteles* emitido por primera vez en el programa *Crónicas* en 2006, al cumplirse los veinticinco años del suceso y reemitido en *Informe semanal* el 9 de febrero de 2009, o *23-f, Radiografía del Golpe* emitido el 24 de febrero de 2001.

En Antena 3 tenemos los ejemplos de *Se rompe el silencio* emitido en 1994 y reemitido después del primer capítulo de la miniserie *23-F: Historia de una traición* y las *Cintas secretas del 23F*, que se emitió el 9 de febrero de 2009.

Todos estos reportajes y documentales tienen en común algunos aspectos. En primer lugar, reproducen imágenes de archivo, es decir, no se basan en la reconstrucción de la realidad a través de la ficción sino que construyen el guion del reportaje o documental a partir de imágenes grabadas para este fin y a partir de imágenes de archivo, es decir, que existen como documento “histórico” porque muestran lo sucedido en esos días. Por otro lado, se recurre habitualmente a la utilización de entrevistas con protagonistas del suceso, o con historiadores y expertos en el tema. Se busca que esas entrevistas vayan hiladas y acompañadas por una voice-over del conductor o narrador del reportaje, que explica e interpreta lo que los documentos históricos (fotografías, voces de locutores de radio, vídeos, etc.) y los testimonios dicen. Buscan parecer creíbles y suelen tener un fin didáctico: que el espectador conozca mejor la historia que se nos cuenta. Por ello, procuran ofrecer datos y que esos datos sean fiables, obtenidos de una fuente contrastada. Realizar estos productos conlleva una gran labor de documentación para asegurar la fiabilidad del mensaje que se transmite. En estos ejemplos de reportajes también encontramos la utilización de recursos propios de la ficción. Uno de ellos es el uso de la música extradiegética, es decir, aquella que se inserta desde fuera del relato y que contribuye a dotar de tensión y ritmo a la historia que se nos intenta transmitir. También se persigue conseguir el ritmo en el documental a través de la inserción de diferentes imágenes que no se alarguen en el tiempo, es decir, se procura realizar un montaje ágil pues el espectador actual está acostumbrado a un ritmo rápido. Por eso, las escenas de entrevistas o de personajes que hablan frente a la cámara no se mantienen durante un tiempo prolongado, sino que se recurre a la inserción entre estos planos de otras imágenes fijas o en movimiento que ilustren las palabras que se escuchan.

Todos estos recursos, y otros como la música utilizada en este documental se explican por el hecho de que el documental de divulgación histórica no trata de persuadir al espectador mediante argumentos, sino que emplea las potencialidades de los medios cinematográficos y televisivos -la cercanía del rostro humano, la rápida yuxtaposición de

imágenes, el poder de la música- para intensificar los sentimientos que despiertan en él los sucesos que muestra la pantalla (Hernández Corchete, S., 2008).

Para entender mejor las diferencias entre estos productos y la miniserie, se va a establecer una comparación entre la ficción *23F, el día más difícil del Rey* y un documental basado en los mismos hechos llamado *Las claves del 23F*.

*Las claves del 23 F* es un documental de nacionalidad española, que dirigió Jesús Palacios en 2006. Fue realizado para Telemadrid, aunque también se emitió en el canal Historia, el 23 de Febrero de 2009.

**Tabla: Comparación entre la miniserie *23F el día más difícil del Rey* y el documental *Las claves del 23F*.**

	<i>23F, el día más difícil del Rey</i>	<i>Las claves del 23F</i>
<b>Género</b>	miniserie	Documental televisivo
<b>Canal de emisión</b>	Televisión Española	Telemadrid /Canal Historia
<b>Forma de emisión</b>	2 capítulos de 75 minutos cada uno emitido en diferentes días (10 y 12 de febrero de 2009)	Un único capítulo de 50 minutos.
<b>Estructura</b>	Estructura lineal convencional	Estructura lineal convencional pero dividida en diferentes apartados, a modo de capítulos: antecedentes, operativo, la jornada, fracaso, consecuencias.
<b>Actores</b>	Actores profesionales que interpretan a los personajes reales.	Actores reales implicados en el suceso de una forma u otra: políticos, militares, etc. y estudiosos del hecho.
<b>Recursos propios del documental</b>	Imágenes reales (entrada de Tejero en el Congreso) y basadas en recursos reales pero rodadas específicamente para el film (ejemplo: el actor que interpreta al Rey lee el mismo discurso que leyó éste la noche del 23F).  Al final explica qué hacen en la actualidad los personajes que aparecen en la ficción.	Imágenes de archivo, informes y sonidos reales, existe un narrador que en voice-over introduce y conduce el relato.
<b>Recursos propios de la ficción</b>	Utilización de la cámara con carácter selectivo, elección de los planos, música, escenarios, diálogos inventados.	Música para la introducción con primeros planos de los protagonistas.
<b>Cómo logra la veracidad</b>	Buena interpretación de los actores, escenarios reales, imágenes de archivo.	A partir de datos, nombres y fechas, para lograr crear la exactitud que se

		pretende en todo documental.
		A través del testimonio de estudiosos y entrevistas a personajes que vivieron el suceso y que aportan autenticidad.
<b>Cómo logra la claridad</b>	Reducción de escenarios, estructura lineal, reducción de la acción y los personajes. Toma un punto de vista. Selección	Estructura lineal, división en apartados: antecedentes, operativo, etc.
<b>Uso del tiempo</b>	Mayor libertad en el uso del tiempo.	Orden cronológico.
<b>Intencionalidad</b>	Entretenimiento	Secuencia cronológica Informativa

Tabla de elaboración propia

Como se observa en la tabla son claras las diferencias entre un documental y un relato de ficción.

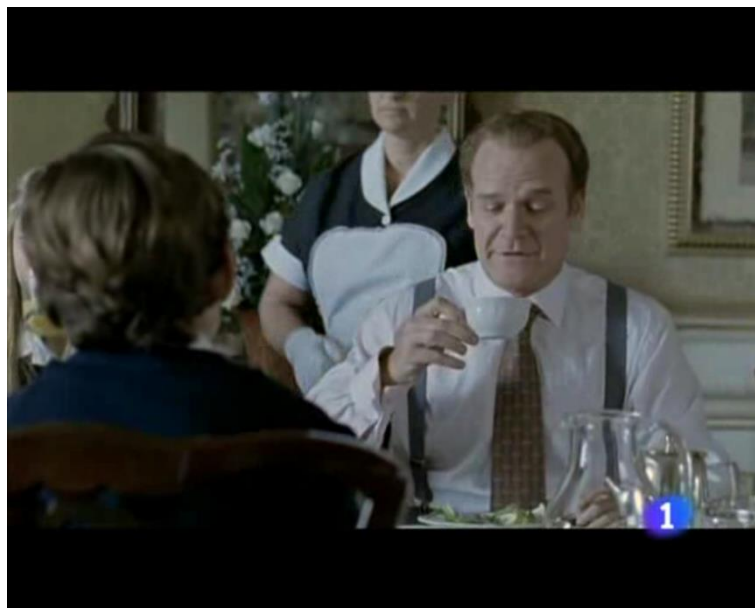
Desde el primer momento, *23F, el día más difícil del Rey* deja ver, a través de unos rótulos, que la obra está basada en hechos reales pero con la interpretación y la libertad de creación de los autores de la misma.

La siguiente escena es la de los Reyes desayunando, lo que da un aire de cotidianidad y normalidad al Rey, que es el protagonista del relato, y lo acerca al espectador, que no le ha visto nunca desempeñar actividades como ésta.

*Las claves del 23F* empieza con las imágenes reales de la entrada de Tejero al Congreso de los Diputados y, seguidamente, una música que acompaña los primeros planos de las personas que van a intervenir en el relato.



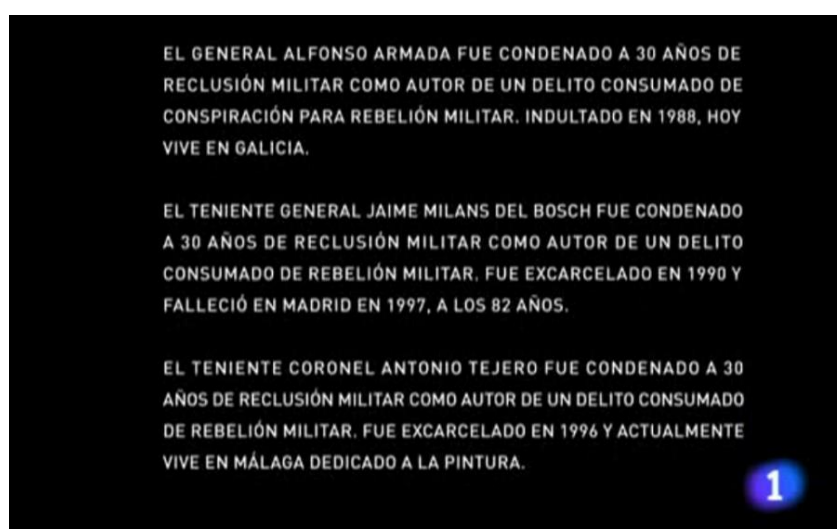
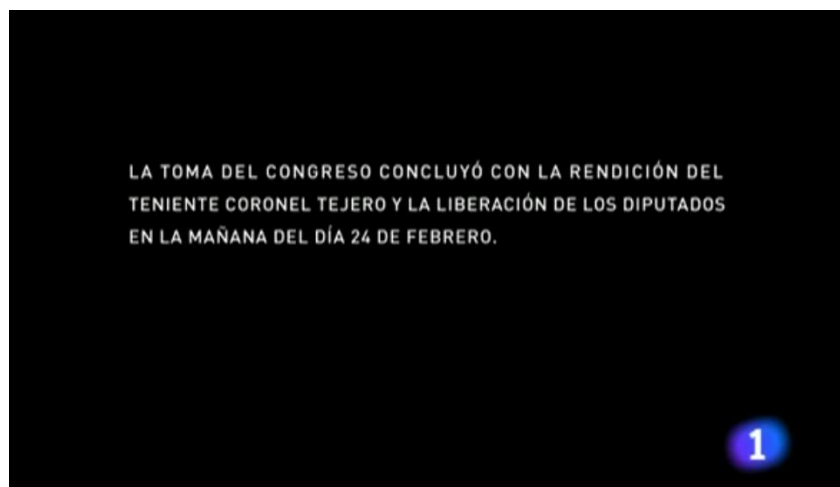
Imágenes del principio del documental *Las claves del 23F*



Imágenes del principio de la miniserie *23F, el día más difícil del Rey*

Después, ambos pasan a desarrollar la narración, cada uno según un estilo propio. La miniserie, se sirve de las técnicas cinematográficas donde lo principal es mostrar y avanzar en el relato ayudándose, principalmente, de la imagen y los diálogos. Recuerda a las películas de género thriller o intriga por cómo se transmite la información, la acción acompañada de la música, etc. para que, de esta manera, el espectador se mantenga en tensión. El documental, se sirve de la voice-over de un narrador y del uso de imágenes de archivo. El recurso de voz en off, puede tener un efecto directo en la audiencia ya que, como explica Plantinga (1997, pág. 159) al no estar el narrador presente con un cuerpo visible, los espectadores aceptarán sin criticar lo que se les diga. Las imágenes van intercaladas con los testimonios de diferentes personajes: Sabino Fernández Campo, Alfonso Osorio, Leopoldo Calvo Sotelo, Pablo Castellanos, Luis María Ansón, el coronel Diego Camacho, el coronel Juan Alberto Perote, el general Carlos Alvarado, Pilar Urbano, Diego López Garrido, Stanley G. Paine, etc.

Al final de ambos se nos cuenta qué realizan en la actualidad cada uno de los implicados en el suceso. La miniserie acaba después del discurso del Rey, mientras que el documental, se detiene a explicar los juicios posteriores al fracaso de la sublevación militar.



Fotogramas finales de la miniserie *23F, el día más difícil del Rey*.

Parece que la miniserie es más objetiva por el modo en que termina, ya que simplemente expone los hechos sin dar cabida a opiniones o interpretaciones.

En cambio, en *Las claves del 23F*, al terminar dice el narrador "25 años después, ninguno de los procesados o condenados está en prisión". Esta afirmación puede resultar una crítica a las insuficientes penas impuestas a las personas que idearon y ejecutaron el fallido Golpe de Estado.

Sin embargo, aunque pueda quedar esta impresión final después del visionado del documental, parece que un documental -y éste no constituye una excepción- se presta a mostrar varias opiniones sobre un mismo suceso. La ficción, en cambio, tiende a posicionarse y a tomar una postura para desarrollar la historia, de forma que el espectador la pueda seguir más fácilmente.

Otra diferencia que encontramos en la comparación de estos dos productos televisivos es cómo se busca en ellos el realismo. En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil -para crear la verosimilitud se sirven de actores, escenarios contruados, etc.- parezca real; en el documental, el realismo hace que un argumento acerca del mundo, resulte persuasivo (Nichols, B., 1997).

En el caso de la ficción histórica resulta de principal importancia la comercialidad del producto, es decir, que sea capaz de llegar a un número significativo de espectadores a los que les guste. En aras de la comercialidad, en ocasiones, es necesario sacrificar el rigor histórico, suprimiendo algunos elementos para simplificar el relato y hacerlo lo más "digerible" que se pueda. El documental, en principio, no está tan influido por la comercialidad e intenta llegar a ser lo más completo y profundo posible, aun contando con que no se podrá abarcar completamente un tema o suceso.

Con ambas producciones podemos acceder a la verdad de los hechos, aunque desde puntos de vista diversos ya que según José Enrique Monterde (2001, pág. 45) la noción de historicidad responde a criterios de fidelidad de producción social de sentido histórico, y de capacidad explicativa generada desde el relato, ya sea éste cinematográfico o televisivo, autónomo o serializado, ficcional o documental.

## 6.9 Ficción/no ficción en *23F, el día más difícil del Rey*

El tema de *23F, el día más difícil del Rey* es la representación del suceso del 23F y su focalización bajo el punto de vista del Rey. Se trata de contar un acontecimiento político reciente, que sucedió hace treinta años pero que, a pesar de su cercanía temporal, es percibido como algo histórico. El problema que surge, en casos como éste en el que se

busca representar un suceso relativamente reciente y sobre el que no existe una única versión histórica aceptada por todos, es el de la delimitación que se realice de los enfoques que periodistas, historiadores, testigos presenciales, implicados, etc. pueden tener sobre el mismo hecho. El fin, podríamos decir que es no caer en la falta de rigor o de objetividad.

El guion de la miniserie “llevaba adjunto un dossier de más de 300 páginas justificando cada línea”<sup>69</sup>.

Al tratarse de una ficción que toma la historia reciente como referente, los creadores de la miniserie pueden acudir al material grabado que exista sobre el hecho. Esto es lo que sucede en *23F, el día más difícil del Rey* donde, por un lado, el guion se basa en determinados sucesos que fueron retransmitidos por la televisión: el asalto al Congreso de los Diputados, el discurso de Juan Carlos I para tranquilizar a la nación, etc. y, por otro, utiliza el recurso a esos medios de comunicación como parte del argumento de la historia que se construye. De hecho, una de las tramas que se desarrolla en el guion es la de la toma de RTVE, la ocultación de la cinta donde se había grabado la entrada de los militares al Congreso, el traslado de un equipo de trabajadores del ente público para grabar el discurso del Rey en la Zarzuela, etc.

Como documentación utilizada para la creación del guion, Helena Medina explica: “Leí todo lo que cayó en mis manos, libros, de muchos autores, que se habían escrito desde varios puntos de vista. Leí un libro, que ahora no recuerdo cómo se llamaba, que había escrito el abogado defensor de Tejero, que contaba la historia de otra manera. La fuente más fiable que yo tenía era la sentencia del tribunal porque es a lo que te puedes aferrar como prueba. Y luego miré muchos documentales en los que los propios protagonistas

---

<sup>69</sup> Palabras de Pablo Usón, productor de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora el día 11 de mayo de 2011.

hablaban y explicaban: Armada, algunos policías, guardias civiles que habían estado allí sin quererlo, políticos...”<sup>70</sup>

Aplicando los conceptos teóricos ya explicados al caso de *23F, el día más difícil del Rey*, podemos comprobar cómo la ficción y la no ficción se entrelazan y complementan para construir la historia. Pertenece a la no ficción, a lo real, el suceso del 23F y los personajes que lo protagonizaron. Todo esto se refleja en la miniserie. También forma parte de lo factual los antecedentes que nos sitúan para entender el levantamiento militar: la legalización del Partido Comunista, el hecho de que Armada utilizara el sello de la Casa Real para conseguir votos en Alianza Popular, la debilidad del gobierno de Suárez, etc. A la vez, podemos considerar como algo real todo el desarrollo del Golpe y la actuación de los diferentes personajes, aunque se nos presente sólo una interpretación de los hechos, ya que no está esclarecida la verdad completa de lo sucedido en esos días. El mismo Sabino Fernández Campos lo expresaba en una entrevista: “Yo no sé exactamente lo que pasó el 23-F. Yo sé lo que se vivió, lo que pude deducir, lo que esclarecieron los jueces, pero no tengo certeza absoluta de cómo se desarrollaron los hechos, de la causa y de las circunstancias que movieron esos hechos; no tengo nada que aportar a los historiadores”<sup>71</sup>. Además, la proliferación de diversos materiales: libros, reportajes, etc. que muestran diferentes interpretaciones del suceso, no permite sentar como verdad ninguno de ellos.

Otros episodios que se recogen en esta ficción están basados en la realidad de ese día: Irene de Grecia se encontraba en la Zarzuela en ese momento, las hermanas del Rey acudieron al palacio cuando supieron del Golpe, don Juan Carlos pudo hablar por teléfono con su padre, etc. La trama de la toma de Televisión Española forma parte

---

<sup>70</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F. el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora el día 7 de marzo de 2012.

<sup>71</sup> Artículo de El País (26-10-2009): Galaz, Mabel: Muere Sabino Fernández Campo, fiel consejero del Rey durante el 23F

([http://www.elpais.com/articulo/espana/Muere/Sabino/Fernandez/Campo/fiel/consejero/Rev/durante/23-F/elpepiesp/20091026elpepinac\\_10/Tes?print=1](http://www.elpais.com/articulo/espana/Muere/Sabino/Fernandez/Campo/fiel/consejero/Rev/durante/23-F/elpepiesp/20091026elpepinac_10/Tes?print=1)). Consultado el 24 de mayo de 2011.

también de la realidad. Además, para acabar la miniserie, se insertan unos rótulos en los que se cuenta al espectador cómo acabó la toma del Congreso y qué sucedió con los principales protagonistas del suceso: Armada, Milans del Bosch, Tejero, etc.

“En el palacio del Rey, todos los personajes que se han puesto en la miniserie, estaban en la realidad aquel día. Evidentemente todos los diálogos son inventados. Hay, a la hora de hacer fusión de personajes, cosas que oímos decir al Rey o decisiones que el Rey toma o pasos que da que, en realidad, a lo mejor no las dijo él, las dijo Sabino Fernández Campos y nosotros las hemos puesto en boca del Rey y eso también pasará con otros personajes. Por ejemplo, Quintana Lacaci era un militar que fue decisivo en que no pasara nada ese día, en que todo acabara bien y él no sale como personaje. Hay otro personaje que está haciendo sus labores, de manera que al fundir personajes, ya empiezas a alejarte de la realidad.

La secuencia de los hechos es la que la sentencia probó y eso es todo verdad: cómo entraron en el parlamento, el tiempo que se quedaron, etc. Al final se tomó la decisión de terminarlo (el relato de la miniserie) a las 12 de la noche, cuando en realidad aquello terminó a las 4 de la mañana. Entonces hay acontecimientos que se adelantan por medio del diálogo y que todavía no habían pasado a las 12 de la noche. O sea, Tejero a las 12 de la noche todavía no se había rendido. A esa hora se emitía el discurso del Rey en la televisión. Nosotros ya lo damos todo por solucionado, porque es verdad que ya estaba claro que se iba a solucionar y entonces lo adelantamos. Los diálogos, aunque hay frases cogidas de la realidad, son inventados. Pero, en fin, está muy documentado todo y yo diría que está muy cerca de lo real, sobre todo lo que corresponde a la secuencia de hechos que tiene que ver con el Golpe de Estado, luego las cosas familiares, el desayuno y todo eso, eso ya no”<sup>72</sup>.

Aunque el recurso a lo real sea frecuente en esta miniserie, en pocas ocasiones se recurre a la inserción de imágenes de archivo en el relato. Una de ellas, es cuando el Rey visiona las imágenes tomadas por las cámaras de TVE al irrumpir Tejero en el Congreso.

---

<sup>72</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora el día 7 de marzo de 2012.

Otro momento donde se utilizan estas imágenes es cuando la Familia Real está viendo las noticias presentadas por Rosa María Mateo, que fueron las que se transmitieron el 24 de febrero a las 1.38 horas. No se hace uso de las imágenes de Tejero entrando al Congreso, que tan acostumbrados estamos a ver. Pienso que es una manera original de presentar esta situación. “A mi particularmente no me gusta porque creo que quita emoción, porque son elementos del documental metidos en una ficción y entonces, en ese momento el espectador se distancia”<sup>73</sup>. En cambio, se recurre al sonido real recogido por Radio Nacional de España, para hacernos saber la entrada en el Congreso: Sabino Fernández Campos se entera del Golpe de Estado por la radio, por donde escuchaba las votaciones del Congreso, al igual que el Rey que lo escucha a través de la radio de unos obreros mientras se dirigía a hacer deporte. Más tarde, vemos algunas imágenes de archivo posteriores a los disparos, a través de los monitores que están en Prado del Rey.

La ficción presente en *23F, el día más difícil del Rey*, la podemos encontrar en los diálogos, inventados, y en las actuaciones de los personajes, que corresponden a la libertad y creatividad interpretativa de los actores. “Es al dialogar cuando se produce el mayor “choque” entre realidad y ficción. Es fácil en un tratamiento escribir “Escena 4: El Rey anuncia a la Reina que se trata de un Golpe de Estado”. Sabemos que en un momento dado el Rey se lo dijo a la Reina; es una escena evidente que no puede faltar. Hasta ahí, estamos en la “no ficción”. Pero en el momento de desarrollar esa escena, debo imaginar (inventar) las palabras que se cruzaron, los gestos, etc. Y entonces ya nos movemos totalmente en el terreno de la ficción. Siguiendo con el ejemplo de *23F, El día más difícil del Rey*, igualmente sucede con los golpistas: Tejero, Milans, Armada. Sabemos lo que hicieron y eso aparece en la obra; sin embargo, lo que sucedió en la trastienda es lo que verdaderamente fascina a la audiencia, y eso no deja de ser creación”<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Reflexiones de Helena Medina, guionista de *23F el día más difícil del Rey* realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)* financiado

En determinados momentos se hace más claro el recurso a la ficción, como en todas aquellas escenas que muestran la vida familiar de los Reyes, y que no conocemos. La subtrama del Príncipe es también propia de la ficción, y un recurso narrativo muy utilizado en el cine, como se ha comentado antes. Todo el desarrollo y concreción de las relaciones entre el Rey y la Reina, el Rey y sus hijos, y el Rey y sus compañeros (Fernández Campos, Gabeiras) o rivales (Armada, Milans, etc.) es creado y no podemos saber si se corresponde con la realidad. Los diálogos y las actuaciones junto con la ambientación, el vestuario, el maquillaje y la música, todos ellos elementos propios de la ficción, crean una atmósfera que busca otorgar verosimilitud y credibilidad al conjunto de la miniserie.

Desde el comienzo de la misma, el público es puesto sobre aviso acerca de este juego entre ficción y realidad. Esta llamada de atención que se suele colocar al principio de las miniseries a la vez niega y afirma la validez histórica de lo que representan (López, F. et al., 2009, pág. 97).

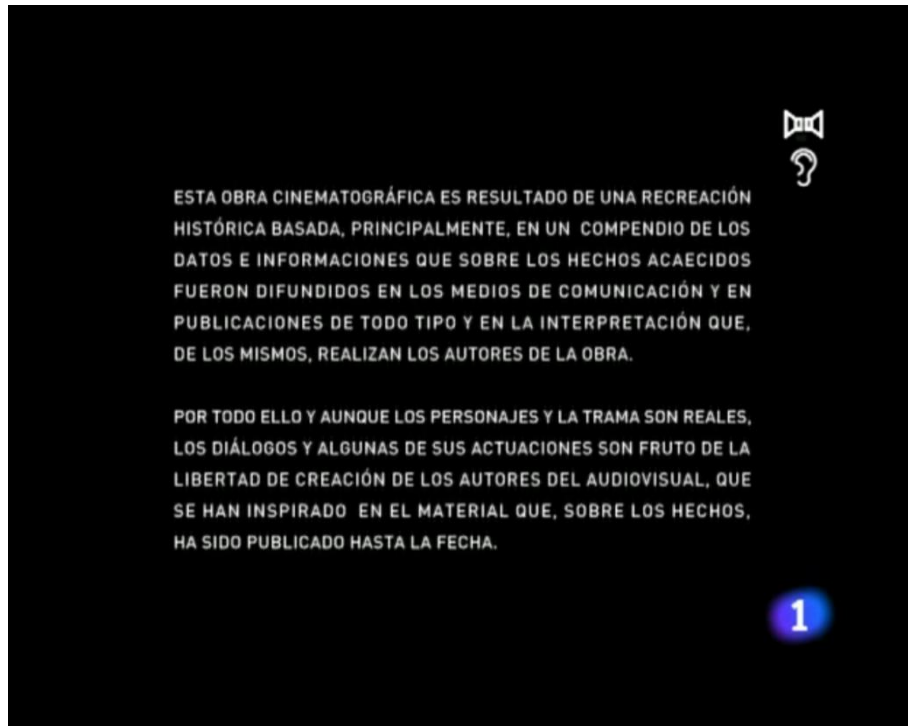
Se habla de “recreación histórica” y se dice que las fuentes en las que se han basado para la creación de este producto, son los medios de comunicación y las publicaciones de todo tipo sobre los hechos acaecidos.

Dentro de estas fuentes podemos distinguir entre aquellas que se pueden considerar primarias como es el caso de la retransmisión en directo de la entrada al Congreso de los Diputados, el mensaje del Rey, las publicaciones realizadas por aquellos que vivieron el suceso en primera persona y las fuentes secundarias como serían los informativos y especiales de la televisión, radio y los periódicos o libros realizados para contextualizar e interpretar el suceso del 23F a partir de las fuentes primarias.

Además, se especifica el peso en la miniserie de “la interpretación que, de los mismos hechos, realizan los autores de la obra”.

---

por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.



Aviso al principio de la miniserie 23F, el día más difícil del Rey

Con esta introducción, los autores dan a conocer al público el carácter ficcional del producto y se anticipan a posibles equívocos que se puedan derivar del visionado de la miniserie. Además, al no concretar las fuentes utilizadas para la documentación, se evitan críticas al respecto. Es muy interesante la utilización de este recurso puesto que en el resto de la programación televisiva (tanto del campo de la ficción, como del documental) no es necesario avisar al espectador acerca de lo que va a ver. Aparte de protegerse, con este anuncio se está estableciendo un pacto con el lector-espectador, que va un poco más allá del pacto interpretativo en el que se sustenta la ficción y que habitualmente es implícito.

También es significativo resaltar que la miniserie ha sido producida y emitida por una televisión pública. En principio, la televisión pública constituye un referente de seriedad, autenticidad y veracidad para los telespectadores -o al menos eso debería suceder-. La televisión pública -en nuestro caso Televisión Española- debe emitir contenidos de mayor calidad, debe ofrecer a la audiencia altas cotas de programación dedicadas a la información, la divulgación y el entretenimiento. Debe velar por el pluralismo de los contenidos y por la máxima objetividad posible en los informativos. A este respecto, el Estatuto de Información de la Corporación RTVE, expresa en el artículo primero: “El

presente Estatuto desarrolla los derechos y deberes de los profesionales de la información audiovisual de la Corporación RTVE y sus sociedades filiales en el ejercicio de las funciones de obtención, elaboración y difusión de la información, con el objetivo de velar por su independencia, así como por la objetividad y veracidad de los contenidos informativos<sup>75</sup>. Su responsabilidad, por tanto, al emitir este tipo de productos de ficción basados en hechos históricos es grande, ya que el público -de forma a veces inconsciente- dará por válido aquello que esta cadena emita. Por otro lado, se podría apelar a la responsabilidad de los propios creadores de estos productos donde se mezcla ficción/no ficción para, como dice Rafael Argullol, “facilitar la comprensión del lector o del espectador en el sentido de que éste sea capaz de discernir aquello que es ficticio o no en la obra a la que se enfrenta. Esto forma parte de la responsabilidad del creador y sería, en cierto modo, la moral de lo estético”<sup>76</sup>. En contra de esta postura, Medina comenta “que, de hecho, si la hay (responsabilidad), no tendría que haberla, porque esto es ficción, no es historia, ni didáctica, ni documental, entonces estamos legitimados para inventarnos lo que nos dé la gana, pero no fue el caso<sup>77</sup> precisamente porque no puedes eludir esa responsabilidad, ya que sabes que la gente se lo va a tomar muy al pie de la letra”<sup>78</sup>. La guionista se percata de la tendencia de la audiencia a juzgar/interpretar la obra como un documental y señala “la falta de tradición en España a la hora de hacer ficción sobre hechos políticos o históricos recientes (la cosa cambia por completo cuando se trata de hechos históricos pasados)”. Esto da lugar a que a veces no se entienda “que una miniserie es una ficción. Que como tal, el protagonista es el héroe y

---

<sup>75</sup> Estatuto de Información de la Corporación RTVE.: [http://www.rtve.es/files/70-22883-FICHERO/ESTATUTO\\_DE\\_INFORMATIVOS\\_MAYO2008.pdf](http://www.rtve.es/files/70-22883-FICHERO/ESTATUTO_DE_INFORMATIVOS_MAYO2008.pdf) Consultado el 6 de noviembre de 2011.

<sup>76</sup> Reflexiones de Rafael Argullol realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción* en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010) financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

<sup>77</sup> Se refiere a la miniserie *23F, el día más difícil del Rey*.

<sup>78</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora el día 7 de marzo de 2012.

la aproximación a los hechos es la de su punto de vista. Que no se trata de un producto periodístico donde sería de rigor presentar diversos puntos de vista y distintas perspectivas, con objetividad. Que la ficción es emoción y subjetividad, y que eso es -en esencia- lo que la diferencia del género documental”<sup>79</sup>.

Como ficción, las miniseries basadas en sucesos reales no muestran la historia en sí misma, sino el pasado pensado para ser reproducido en una ficción (Platt, L., 2008, pág. 19), entre otras razones porque los programas televisivos de ficción que relatan la historia apelan más a las emociones a través del impacto visual que a argumentos o razones, y por eso mismo escogen la ficción como modo de narrar.

---

<sup>79</sup> Reflexiones de Helena Medina, guionista de *23F el día más difícil del Rey* realizadas en el marco de la investigación cualitativa llevada a cabo dentro del proyecto de investigación titulado *Nuevas Formas del Paradigma Ficción/No Ficción en el Discurso Audiovisual Español Contemporáneo (2000-2010)* financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. CSO2009-07089) y cuyo investigador principal es Norberto Mínguez Arranz.

## 7. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN *11M*, PARA QUE *NADIE LO OLVIDE*

A pesar de que el 11 de marzo de 2004 es aún una fecha reciente, al ser un acontecimiento de tan alto calado nacional e internacional cuenta con una amplia bibliografía centrada en esta temática<sup>80</sup>.

El material editado en vídeo es mucho menor en comparación con el impreso. Aun así, existen dos documentales. *Madrid, 11M: todos íbamos en ese tren* se estrenó en el mismo año de la tragedia, 2004. Tiene una duración de una hora y cuarenta y cinco minutos. Se trata de pequeños cortos documentales dirigidos por diferentes realizadores: Pedro Barbadillo, Sergio Cabrera, María Campuzano, Carlos Carmona, Jaime Chávarri, Leslie Dann, Alfonso Domingo, José F. Echevarría, Javier Fernández,

---

<sup>80</sup> Algunos títulos significativos son: *11/M: la trama completa: de Aznar a Zapatero*. Maribel Juan. Ediciones La Tempestad. 2004. *11-M: el día que la solidaridad plantó cara al temor*. Varios Autores. LibrosLibres. 2004. *11-M: la venganza*. Casimiro García-Abadillo. Esfera de los Libros. 2004; *Madrid 11M: todos íbamos en ese tren*. Varios autores. Ocho y Medio. 2004; *El 11M en la prensa árabe*. Ortega Rodrigo; Mergablum Edición y Comunicación. 2004; *11-M: mentira de Estado*. Pepe Rodríguez. Ediciones B. 2004; *11-M: claves de una conspiración*. Bruno Cardeñosa. Espejo de Tinta. 2004; *11M: redes para ganar una guerra*. David de Ugarte. Icaria. 2004; *11M: homenaje a las víctimas*. Pablo Torres, Francisco Minaya, Pilar Benito. Martínez Roca. 2004; *Madrid 11M: un análisis del mal y sus consecuencias*. Rafael del Águila Tejerina, José Manuel Sabucedo. Cameselle, Trotta. 2005; *El escándalo de la comisión del 11-M*. Ricardo Arís. Carroggio. 2005; *11-M: cómo la yihad puso de rodillas a España*. Miguel Platón. Esfera de los Libros. 2005; *Cobertura informativa del 11M*. Alfonso Vara Miguel. EUNSA. 2006; *Las mentiras del 11M*. Luis del Pino. LibrosLibres. 2006; *Los tres pies del gato. La Crónica 11M*. Pablo Ordaz Aguilar. 2007; *Tres días que conmovieron España. Tres periódicos y el 11M*. Carlos Javier García. Cuadernos de Langre. 2008. *11M, la novela gráfica*. Guion de Antoni Guiral y Pepe Gálvez, dibujo de Joan Mundet (color de Francis González, con Norma Cuadrat y Marina Ariza). Panini Comics. 2009.

Ángeles González Sinde, José Heredia Moreno, Twiggy Hirota, Jorge Iglesias, Estela Illárraz y Octavio Itur y que, desde diferentes perspectivas, ofrecen una visión del 11 de marzo.

*Un largo invierno* es una película documental de Sebastián Arabia que tiene como protagonista a Pilar Manjón, presidenta de la Asociación 11M, víctimas del terrorismo. Se estrenó en 2010 y tiene una duración de 56 minutos.

En cuanto a las ficciones audiovisuales sobre este hecho únicamente se ha realizado la miniserie que vamos a analizar en este trabajo.

Como primera reflexión, es llamativo comprobar cómo una ficción sobre esta temática ocasionó cierta polémica por parte de las víctimas y, en cambio, una visión desde el punto de vista del documental, no cuenta con ninguna oposición manifiesta. En una información recogida en un periódico nacional, se hacía pública la discrepancia entre las distintas asociaciones de víctimas. Mientras que la presidenta de la Asociación 11-M Afectados del Terrorismo, Pilar Manjón, expresaba: "Merece la pena el trabajo que han hecho. Es una serie muy dura y muy buena. No se ve sangre ni imágenes que puedan hacer daño, y refleja la realidad", desde la Asociación de Ayuda a las Víctimas del 11-M consideraban que "la serie simplifica algo tan complejo como el 11-M". Este grupo de víctimas insistía en que el fallo del Tribunal Supremo dejó cuestiones pendientes que la miniserie no recoge, y cree que en el guion de *11-M* "hay falsedades". Por su parte, la presidenta de la Asociación de Víctimas del Terrorismo (AVT), Ángeles Pedraza, opinaba que "no era necesario hacer una serie como ésta". "No ayuda para nada a las víctimas porque recuerda lo que ocurrió aquel día, y eso es algo que duele"<sup>81</sup>.

Carlos López, el guionista de la miniserie cuenta que "cuando por fin fueron a Telecinco a ver la serie, hasta las asociaciones teóricamente en contra de este planteamiento, o más en contra de la sentencia salieron de la proyección diciendo: es bastante

---

<sup>81</sup> Vareo, Ramiro: *Telecinco recrea el 11-M con las víctimas divididas* 3 de julio de 2011. Consultado a través de la web el 22 de abril de 2011: <http://www.publico.es/televisionygente/385068/telecinco-recrea-el-11-m-con-las-victimas-divididas> Periódico Público, Edición digital, publicado el 3/7/2011.

respetuosa, cuenta lo que cuenta la sentencia y eso, por supuesto, me llenaba de orgullo porque yo sabía que les estaba haciendo pasar un mal rato”<sup>82</sup>.

Esta polémica surgida a raíz de la emisión de *11M, para que nadie lo olvide* puede estar relacionada con la percepción que tiene el público de que una ficción se hace por motivos comerciales, para conseguir una audiencia televisiva que rentabilice la producción y la emisión en la cadena. Esto, aunque por supuesto también ocurre con los documentales, no es percibido de forma tan llamativa por el público. Y así, parece que hacer una ficción de hechos tan desagradables como el atentado terrorista del 11 de marzo es utilizar o instrumentalizar el dolor de tantas personas para un fin puramente económico o comercial.

Sin embargo, el guionista da razones del porqué de esta miniserie: “¿es oportuna? No sé, parecía que se iba a vender, eso era lo fundamental. Luego, como creadores, o como escritor yo, ¿por qué creía que había que hacerla o por qué me interesaba hacerla? Pues mira, porque habían pasado ya cinco años y me parecía un tiempo suficiente, pero -no porque fuera un tiempo para hacer balance- sino un tiempo en el que había sido mayor, en mi opinión, la intoxicación que el origen de todo. Dicho de otra manera, se le habían puesto más “peros” y más “sin embargos”, más “contras” a la sentencia de la Audiencia Nacional, del Tribunal Supremo, o sea, había ocupado mucho más volumen eso, que la propia sentencia”<sup>83</sup>.

La miniserie, como se indica al comienzo de la misma “está basada exclusivamente en los hechos probados por la sentencia 65/2007 de la Audiencia Nacional y la sentencia 503/2008 del Tribunal Supremo.” En este sentido, han intentado protegerse frente a posibles críticas alegando que se basa en la sentencia pública y no en interpretaciones. Es interesante descubrir por qué escogieron este tema para hacer una miniserie, sobre todo, porque es un hecho muy reciente y polémico, y que, de primeras, parece que el

---

<sup>82</sup> Entrevista de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

<sup>83</sup> *Ibíd.*

público no quiere volver a recordar. Se puede pensar que la curiosidad del espectador frente a esta miniserie no es igual que en el resto: en este caso el espectador prefiere olvidar, más que conocer los hechos minuciosamente. “Daniel Cebrián me la encargó, me dijo: “oye, creo que deberíamos hacer una serie sobre el 11M”. Y yo, mi primera respuesta fue poner todos los peros por delante, pero reconozco que después de que me la encargara llegué a mi casa y empecé a darle vueltas y empecé a pensar, quizás con un prurito profesional, cómo la contaría yo o qué habría que contar y encontré, en muy poco tiempo, en dos días, una fórmula que fue la que luego hicimos. Se la planteé a Daniel, le entregué en seguida un texto, me puse a investigar mínimamente para hacer un hilo, una continuidad de cómo serían los dos capítulos y eso le encantó a él, le encantó a su productora hasta tal punto que nos lanzamos a producirla sin haberla vendido a ningún sitio. En aquel momento daba la sensación de que había que hacerla y de que la productora que consiguiera hacerla, la vendería. Realmente las cosas en televisión se hacen porque se pueden vender. Esto es una industria, cuesta muy caro cada producto y si no tienes la posibilidad de venderlo pues, por muy bonito que te parezca, no lo vas a hacer. En ese momento, todo el mundo pensaba que si eso se hacía se vendía seguro y pensaban que iba a tener una audiencia tremenda. De hecho, se lanzaron a hacerlo antes de tiempo, antes de venderlo y todo porque, en ese momento, se sabía que había dos o tres productoras que habían puesto en marcha un proyecto parecido”<sup>84</sup>.

A continuación, se detalla el análisis de *11M, para que nadie lo olvide*, según las pautas marcadas en la metodología de esta tesis doctoral.

## 7.1 Personajes

El modo de comenzar la miniserie es poco común en las miniseries o películas cinematográficas. Cuando lo habitual es presentar a los personajes con los que se pretende que el público se identifique, en los primeros minutos del metraje, en *11-M*,

---

<sup>84</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

*para que nadie lo olvide* no se hace presentación de los personajes hasta después del título, después de la escena del piso de Leganés, cuando han transcurrido ya doce minutos desde el comienzo. En ese momento, la progresión temporal sufre una irrupción: la historia que se nos estaba contando formaba parte del futuro y ahora se vuelve atrás -lo que en términos de guion se denomina *flashback*- para comenzar la historia desde el principio. Esto se nos indica con un rótulo donde se informa del tiempo: “8 meses antes”.

En un análisis global de los personajes, nos percatamos de que, al contrario de lo que pasaba en *23F, el día más difícil del Rey*, aquí el protagonismo es coral, es decir, no existe un protagonismo único claro en la miniserie, como sucedía con el Rey, sino que los personajes que intervienen mantienen un protagonismo igualado, tanto por la dedicación de tiempo que se les otorga a cada uno en el conjunto del metraje, como por su peso dentro de la historia.

La mayoría de los personajes que aparecen en esta miniserie, son personajes reales implicados en la trama del 11M. En una alta proporción son extranjeros, por lo que se hace más complicado para el espectador recordar y relacionar los nombres de los personajes con sus rostros. Para superar esta objetiva dificultad, cuando aparecen por primera vez los personajes se indica con un rótulo y mediante una congelación del fotograma cómo se llaman, y si fueron condenados o murieron en la explosión del piso de Leganés. Este recurso se repite al comienzo del segundo capítulo cuando se hace un resumen del capítulo anterior. Es un recuerdo al espectador para que pueda reengancharse a la historia y a los personajes sin ninguna dificultad. El guionista, Carlos López, recuerda que ese recurso fue una imposición de “Telecinco que suele estar muy pendiente de que en esto y en otras cosas, el espectador no se le pierda, no se le despiste o no se le duerma. Entonces los responsables de la cadena dijeron: “mira esto es un lío, por lo menos decid quién es cada uno, ¿no?” Porque yo había sido muy radical. A mí me dejaron ser muy libre y desde el principio hasta el fin, nadie se llama en pantalla

por su nombre, ni aparece el nombre (de los personajes) en ningún sitio, ni siquiera en los créditos aparecía el nombre”<sup>85</sup>.

Además, para conseguir que el personaje permanezca en la memoria del espectador, es muy importante su primera aparición, donde se determinan todas sus dimensiones: física, psicológica, emocional y social (Fernández Díez, F., 2005, pág. 34). En este sentido, el comienzo de la miniserie, en el piso de Leganés, viene a cumplir, entre otras, esta función. El propio guionista de *11M, para que nadie lo olvide* lo expresaba así: “la necesidad que yo tenía de presentarles a todos como lo que eran, terroristas, unida a la necesidad de empezar muy arriba, provocando el interés, me llevó a buscar una de las escenas más potentes. Así, empiezo presentándoles a ellos como gente que da miedo, gente que mata y que está dispuesta a morir. A partir de ahí, si luego corto y enseño al “Chino” yendo al piso a ver a su mujer, ya no es un chico que va por la calle a ver a su mujer, sino que el que va es uno al que acabo de ver como terrorista”<sup>86</sup>.

Al personaje se le conoce y se le da a conocer mediante sus relaciones con el resto de personajes, y a través de su vida interior, que debe ir evolucionando gracias al diseño, que lleva a cabo el guionista, de un arco de transformación para cada personaje.

Globalmente podemos establecer en esta miniserie dos grandes grupos de personajes. Por un lado, los terroristas y por otro, las víctimas. No existen relaciones entre unos y otros, sino que sus acciones tienen lugar de forma paralela hasta el final de la miniserie, donde aparecen por primera vez juntos en escena.

Entre los personajes que participan en la trama del 11M encontramos los siguientes:

1. Jamal Ahmidan, “el Chino”: muerto en la explosión de Leganés.
2. Sarhane Ben Adermajid, “el Tunecino”: muerto en la explosión de Leganés.
3. Rachid Aglif, “El Conejo”: condenado a 18 años de prisión.

---

<sup>85</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

<sup>86</sup> *Ibíd.*

4. Rafa Zouhier: condenado a 10 años de prisión.
5. Emilio Suárez Trashorras: condenado a 34.715 años de prisión.
6. Alekema Lamari, "Yasin": muerto en la explosión de Leganés.
7. Primo de Emilio Suárez Trashorras. Se incluye dentro de este subgrupo porque está implicado en la trama ya que colaboró con Suárez Trashorras en el transporte del explosivo. Este personaje no es presentado con su nombre, como sí sucede con los señalados anteriormente.

Afectados o víctimas:

Entre los personajes que forman parte del subgrupo víctimas encontramos a los siguientes (ante la inexistencia de un nombre que les identifique, se les denominará así en el resto del análisis):

1. Universitaria joven.
2. Universitario joven.
3. Latinoamericano.
4. Niña vecina.
5. Marido casa nueva (El Pozo).
6. Mujer casa nueva (El Pozo).
7. Mujer que despiden.
8. Amigo del universitario joven.

Existen algunas características comunes a todos ellos que conviene señalar:

- Las víctimas aparecen, por primera vez, justo después del título, cuando se presenta la miniserie y se ponen los títulos de crédito. Todos estos personajes aparecen en su presentación relacionados con los trenes (algunos lo están esperando, otros van montados en él o están en la estación...)
- No conocemos los nombres de las víctimas. Los autores de la obra se han cuidado mucho de que esto no suceda. Entre los posibles motivos para tomar esta decisión encontramos principalmente dos: una cuestión de economía de guion, para hacer más fácil el visionado al espectador y que no tenga que recordar más nombres de los estrictamente necesarios para el avance de la

historia y un motivo que trasciende a la trama: poner un cuidado extremo en no personalizar a las víctimas. Los creadores prefieren construir víctimas anónimas para que ningún familiar pueda sentirse identificado en la ficción y para que sea una representación de todas las víctimas en conjunto, no de una única persona. En este sentido, el guionista comentaba: “Nos planteamos recrear los últimos días de algunas de ellas, pero podía ser doloroso para sus familias. Había cosas que se repetían en muchos de los que fallecieron: gente que iba a estudiar y a trabajar, que acababa de comprarse una casa, que se iba a casar... Así que optamos por seis personajes inventados para contar los últimos viajes de estas personas”<sup>87</sup>.

- Al final de la primer parte, en la última secuencia, aparece en cámara lenta cada una de las víctimas, a modo de cierre del capítulo.

Existe un tercer subgrupo que podríamos denominar “Otros personajes”. A estos no se les puede considerar víctimas ni implicados, aunque son personajes cercanos a los protagonistas:

1. La mujer de Jamal Ahmidan (“el Chino”).
2. El hijo de Jamal Ahmidan (“el Chino”).
3. La novia de Emilio Suárez Trashorras (que en el relato es llamada Cari).
4. Policía que pide información a Zouhier.

Estos personajes no tienen tanta importancia en la historia pero son suficientemente relevantes en el conjunto del relato como para estudiarlos en el análisis.

---

<sup>87</sup> Palabras de Carlos López, guionista de 11M, recogidas en un artículo de prensa: <http://www.eldigitaldemadrid.es/articulo/g/11490/quot-en-la-serie-del-11m-lo-primero-fue-el-respeto-a-las-victimas-quot> publicado en El digital de Madrid el 4 de julio de 2011. Consultado el 27 de enero de 2012.

La principal diferencia que encontramos en el tratamiento del guion de estos subgrupos es que los implicados se dan a conocer a través de carteles donde se especifica su nombre y la condena mientras que las víctimas quedan en el anonimato.

Entre las víctimas existen algunas diferencias en el tratamiento de guion. Se hace mayor hincapié en el universitario joven, la universitaria joven, el latinoamericano y la niña vecina. A todos estos se les dedica más tiempo de metraje. En cambio, la mujer de la casa nueva y el chico que se queda dormido aparecen en las últimas escenas, por lo que la empatía del espectador con ellos es menor.

En cuanto a la densidad de los sujetos en el tiempo, las víctimas reciben menos tiempo que los terroristas en el conjunto del relato. Esta decisión es lógica, porque el tema de la película es, precisamente, mostrar los preparativos del atentado. Los guionistas y productores no querían cargar las tintas demasiado en las víctimas porque, como se ha comentado anteriormente, hubo mucha polémica con las asociaciones cuando se supo que se pretendía hacer esta miniserie. En este sentido, puede ser que la miniserie sea un poco fría porque “aquí los mecanismos de empatía que lanzas vuelven casi todos a ti. Esto puede ser un problema y de algún modo lo es, pero tienes la sensación de que te están contando la realidad”<sup>88</sup>. En la fase de guion se plantearon “hacer que fuera protagonista una de las víctimas, una solo, y empezar con ella la película e inventarme por supuesto mecanismos de ficción: que algo le preocupa, que haya un giro en su historia allá por la media hora, que tiene un objetivo que no puede cumplir, toda una historia con altibajos, mintiendo muchísimo. Otra posibilidad sugerida por Telecinco cuando ya era un poco tarde, como hacía, por ejemplo, la novela gráfica: darle protagonismo a un periodista investigando a posteriori lo que pasó, o a un policía, falso también, un personaje de ficción. Entonces, a mí lo que me parece que estoy contando es lo que dice la justicia que pasó, y no podía hacer que el protagonista fuera de ficción, me resistía porque me parecía que, si eso lo desarrollaba, iba a llegar a un terreno disparatado, iba a hacer que el momento más delicado e importante de la serie, iba a

---

<sup>88</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M*, para que nadie lo olvide en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

ser una cosa inventada por mí, me iba a tener que inventar una cantidad de cosas que no pasaron y ponerlas en primer término, y no quería. Quizás quede todo un poco más diluido o no llegue a empatizar con las víctimas, pero no tengo más remedio...”<sup>89</sup>

Como decíamos, la presencia total de las víctimas en el conjunto de la miniserie es escasa. La primera parte de la miniserie dura en total 75 minutos. De éstos, las víctimas ocupan menos de 12 minutos (11:58).

La segunda parte tiene una duración de 79 minutos. Las víctimas ocupan 14:33. En esta segunda parte, las escenas finales están llenas de tensión dramática por la unión dentro de ellas de los terroristas y de las víctimas. Estas escenas ocupan unos 6 minutos (6:25), los del final de la miniserie.

A continuación se hará un análisis más detallado de cada uno de los personajes. Este análisis ayudará a establecer similitudes o diferencias entre los personajes creados para la ficción, y sus referentes en la realidad (los personajes reales) y contribuirá a comprender determinadas actitudes y comportamientos de los mismos a lo largo de la miniserie.

“El Chino” es presentado como un tipo duro. En la primera escena en la que aparece, se reúne con su mujer, tras haber salido de la cárcel (en el relato no se especifica por qué estaba allí). La mujer le dice que está con metadona, de lo que se deduce que es drogadicta y se puede suponer que su marido también estuviera implicado en el mundo de la droga (de hecho, en la realidad, es así: fue detenido por tráfico de drogas y desde el 12-12-2000 hasta el 17-6-2003 estuvo en prisión en Marruecos). Después, en el desarrollo de la miniserie se ve cómo se dedica al tráfico de droga porque va a reclamar dinero a una persona y porque cambia con Trashorras droga a cambio de dinamita. Además, consigue los fondos necesarios para el atentado gracias a su actividad como traficante de droga.

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*

Del personaje real sabemos que dirigía una pequeña red de narcotraficantes; que alquiló la casa de Morata de Tajuña a personas pertenecientes al círculo de los hermanos Almallah; que compró los explosivos a Suárez Trashorras; que transportó esos explosivos a Madrid desde Asturias en un accidentado viaje en el que la Guardia Civil le puso tres multas; que sus conversaciones estaban siendo grabadas, junto con las de uno de sus hombres, llamado Otman El Gnaoui; que una huella suya apareció en Morata en el envoltorio de una tarjeta telefónica relacionada con la tarjeta encontrada en la famosa mochila de Vallecas y que terminó muriendo en Leganés, junto con otros seis terroristas<sup>90</sup>.

En la ficción, vemos que se deja influenciar por “el Tunecino”. Hay una escena, que resulta significativa a este respecto. “El Tunecino” ha llamado cobarde a “el Chino”. Acto seguido, y para demostrar que está dispuesto a seguir la causa religiosa, “el Chino” lleva a la oración de la Mezquita a diferentes personas que encuentra por la calle y a las que paga para que le acompañen a rezar.

En algunas ocasiones a lo largo de la miniserie se le ve enfadado por diferentes motivos. Tiene un carácter fuerte y, a menudo, se muestra agresivo. A la vez, la miniserie recoge el amor que tiene a su hijo que se demuestra en querer que el niño viva con ellos y en los paseos que da con él.

También se especifica en la miniserie el otro negocio al que se dedicaba: la venta de coches. Hay una secuencia que tiene como objetivo mostrar este hecho, aquella en la que le lleva un coche a Trashorras para vendérselo.

Existen otras escenas en las que conocemos su personalidad, a través de sus acciones ya que al personaje se le conoce por lo que dice y parece, pero también por lo que hace (Montini, Espinos, Lito, pág. 90). En una de ellas, se enfada porque Trashorras dice una blasfemia. En esa ocasión, le tira contra el coche y le dice que no vuelva a decir semejante expresión. En otro momento, le vemos amenazando a otro musulmán que le

---

<sup>90</sup> Información de [http://usuarios.multimania.es/windowszp/Enigmas/EN\\_12.pdf](http://usuarios.multimania.es/windowszp/Enigmas/EN_12.pdf) (Luis del Pino: que trabaja en esradio, dirige el blog “los enigmas del 11M”). Consultado el 23 de enero de 2011.

debe dinero y le pega un tiro en la pierna. De estos comportamientos podemos deducir que es un personaje agresivo, frío y radical en sus relaciones con los demás. Más tarde, otra escena viene a confirmar estos rasgos de su carácter. “El Chino” vuelve con el coche lleno de dinamita. La guardia civil le obliga a detenerse para ponerle una multa, por exceso de velocidad. Aunque tiene un momento de tensión, al final de la conversación con el policía éste le dice: “así que nació en Tetuán. Tetuán era español”. A lo que “el Chino” responde “y toda España era musulmana”.

En cuanto a la evolución del personaje, no conocemos la vida pasada de “el Chino” por lo que se nos dice en la miniserie, sino que le conocemos cuando ya empieza a estar metido en la trama del atentado. Por eso, la evolución es menor. El guion trabaja el cambio del personaje, a través de su relación con otros personajes de la trama, como sucede con la relación de “el Chino” con Emilio Trashorras, con “el Tunecino” o con su mujer. En este caso, cuando empieza a estar más metido en la trama trata peor a su mujer, que como no comprende lo que sucede le pide explicaciones. Este cambio se percibe porque “el Chino” empieza a participar más asiduamente en las reuniones que organiza “el Tunecino” y en las oraciones en la mezquita. En la segunda parte de la miniserie, vemos que él ya tiene más protagonismo dentro de la célula y es el encargado, por ejemplo, de matar al animal por la fiesta del cordero.

En otra escena de la segunda parte, Cari (la novia de Trashorras) le pregunta por qué no toman Coca-Cola y él dice que no lo hace porque “es dinero para Bush, que mata en Irak”. La chica le pregunta que si le parece bien lo de las Torres Gemelas y “el Chino” no contesta. Esta escena constituye otra vez una crítica al gobierno de Aznar por participar en la guerra de Irak, porque los personajes dicen que no están de acuerdo con esto, demostrando así que fue una decisión que se tomó sin contar con la opinión de la mayoría del pueblo español. En éste y en otros momentos anteriores podría establecerse una clara referencia a que el atentado terrorista del 11M es resultado directo de esa decisión. Anteriormente, ya apareció una crítica en este sentido en la escena en la que “el Chino” y su mujer hablan. Ella le pregunta: “¿qué te pasa?” y él responde: “¿qué me va a pasar? ¿No has oído las noticias? ¿Los españoles no pensáis hacer nada? Ya van 10.000 muertos en Irak”. –“¿y qué quieres que hagamos?” – “habéis mandado 3 barcos de guerra”- “ehhhh, que yo no he mandado nada, que yo estuve en la

“mani” gritando “no a la guerra” en primera fila como la que más, eso cuando tú no estabas aquí, porque tú sí que no has hecho nada, ¿eh?”. Esta última frase, además, refuerza la idea de que “el Chino” tiene que hacer algo personalmente, implicarse. Esto mismo se transmite pocas escenas después cuando “el Tunecino” le dice a “el Chino” que manda dinero para que lo hagan otros por él y así limpiar su conciencia.

Siguiendo con el análisis de este personaje, es significativa la escena que ocurre el día anterior al 11M. “El Chino” llama a Trashorras para despedirse de él: “sólo llamaba para despedirme”. “Si no nos vemos en esta vida, puede que nos veamos en la otra”. Esta escena puede tener la intencionalidad de otorgar un poco de humanidad al personaje, que parece que aprecia a Trashorras. Es llamativo que le llame a él y no hable con su mujer o con su hijo. Este momento “está puesto porque se despidió, porque le llamó, o al menos eso dice Trashorras y supuestamente le llamó desde Ibiza, aunque aquí está hecho desde Morata. No sé exactamente por qué le llamó y Trashorras lo cuenta para incidir en que tenía premeditado lo que iba a hacer”<sup>91</sup>. Este toque de humanidad del personaje también se ve reflejado en el trato con su hijo al que enseña árabe, con el que juega en el parque... Según Carlos López, “en todos los sitios consta que “el Chino” ejercía de buen padre: iba al colegio con cierta regularidad, etc.”<sup>92</sup>

“El Tunecino” aparece como una persona que se dedica a persuadir a otros para que colaboren con la causa islámica. Él está convencido desde el principio de que hay que hacer algo y alienta a los demás a implicarse. Es un personaje con una fuerte personalidad y carácter, que no se amedrenta por nada. “Está un poco exagerado el perfil, pero “el Tunecino” aparece, dentro de los malos como el malo intrigante”<sup>93</sup>.

En una secuencia aparece junto con otros, viendo en la pantalla del ordenador un vídeo donde varias personas de raza árabe cometen asesinatos. Con esto, se pretende

---

<sup>91</sup>Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en una entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

<sup>92</sup> *Ibíd.*

<sup>93</sup> *Ibíd.*

expresar en una sola imagen que se trata de un grupo radical. De hecho, en la conversación mantenida anteriormente, se dice que no están de acuerdo con el jefe de la mezquita porque ha condenado los atentados del 11S.

Esta característica del personaje se pone también de manifiesto cuando en una charla con otro musulmán le pregunta si estaría dispuesto a ser soldado de Alá.

La radicalidad de “el Tunecino” se percibe por cómo trata a su mujer: ella va totalmente tapada, sólo se le ven los ojos y únicamente aparece en escena para servirle la mesa a él y a sus amigos. Además, no habla nunca. Esta forma de comportarse con las mujeres difiere de la de “el Chino”, que tiene mujer española, que no sigue las costumbres propias de la religión musulmana.

Otro detalle nos ayuda a forjarnos la idea de que es uno de los personajes más importantes de la trama: él es el que prepara las bombas que explotarán en los trenes. Esta tarea la realiza mientras reza unas oraciones en árabe, lo cual sirve para apoyar la idea de que es un motivo religioso el que lleva a los terroristas a atacar contra los trenes y matar a miles de personas.

Profesionalmente, el personaje trabaja como vendedor de pisos. Le vemos en un par de ocasiones desempeñando su oficio: una vez visitando un piso con clientes y otra en la oficina, donde su jefe le reprende porque últimamente no vende y le pregunta si está trabajando para otro. Finalmente, comentar que “El Tunecino” es uno de los que viaja en el tren el 11 de Marzo.

Rafa Zouhier es un marroquí que se dedica al tráfico de drogas, y -por alguna escena que aparece en la miniserie- de armas. Trabaja como portero en una discoteca. Con Emilio Suárez Trashorras mantiene contacto porque se pasan droga. Rafa Zouhier es el personaje de unión entre “el Chino” y Trashorras, y el contacto para que el terrorista consiga la dinamita que necesita.

Es una persona de maneras bruscas, frívolo en sus relaciones con las mujeres y poco sincero. Esto se muestra en diversas escenas en las que se pelea con algunas personas, en concreto con un hombre en la discoteca. A causa de este incidente le ingresan en el

hospital, donde va a visitarle un policía para el que trabaja como confidente. Zouhier le cuenta que han llegado unos marroquíes sin papeles, pero que no se preocupe, porque sólo son camellos.

Emilio Suárez Trashorras es asturiano y se dedica a trapichear con droga y explosivos que roba de Mina Conchita. No se explica en la miniserie cómo tiene acceso a ese material, pero se puede sobrentender que tiene un contacto que le facilita la entrada. En el caso de este personaje se puede percibir con bastante claridad el rol narrativo que desempeña dentro del relato. Se puede decir que este personaje está construido según el patrón del alivio cómico, ya que se trata de un personaje divertido que proporciona humor y que consigue aligerar la historia o darle al público ocasiones de relajar la tensión (Seger, L., 2001, pág. 231).

Como muestra, podemos señalar que inventa el mote de “Mowgly” para denominar a “el Chino”, y hace bromas con cualquier situación. La caracterización del habla se realiza con un marcado acento asturiano y expresiones groseras.

Es bastante infantil. Se le ve jugando a la PlayStation con su primo, con el que se lleva muy bien (podría deducirse que es su único amigo, por lo que nos muestra la ficción) a pesar de la evidente diferencia de edad. Del personaje real conocemos que trabajó en una explotación minera hasta que en 2002 se jubiló alegando esquizofrenia<sup>94</sup>.

Trashorras no parece tomarse en serio nada: continuamente trata a su novia con descaro, la misma actitud que mantiene en sus relaciones con los marroquíes, con su primo y con el resto de personajes. De hecho, en una escena que podría resultar emotiva, cuando “el Chino” le llama para despedirse de él, antes de los atentados, Emilio Suárez Trashorras concluye diciendo: “vaya un colgao”.

Hay un único momento en el que esa actitud deja paso a la tensión: cuando el primo le pregunta qué van a hacer los musulmanes con tanta dinamita. Ante esta pregunta

---

<sup>94</sup> Del artículo publicado en la página web de Telecinco: [http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa\\_0\\_1423057691.html](http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa_0_1423057691.html) consultado el 31 de enero de 2012.

Trashorras le dice que se olvide y le amenaza “como te vayas de la lengua, tu padre no sale vivo del talego”.

Yasin es otro de los terroristas que participaron en el atentado en Madrid. Del personaje real sabemos que tenía “el suficiente liderazgo, grado de fanatismo, motivación y capacidad técnica para la preparación, en todos sus detalles, de atentados como los ocurridos el 11-M”<sup>95</sup>.

Sin embargo, en la ficción no se desarrolla este personaje y a lo largo del metraje conocemos poco de él. La primera vez que aparece, es llamando desde una cabina, pero no le cogen y cuelga. Después sale con “el Tunecino” hablando de una reunión en Bélgica y le anima a que siga así: “¿cómo va el grupo? Necesitamos a gente como tú”. Esta decisión de no desarrollar el personaje responde a criterios de eficacia “hay que decidir, de entrada, qué personajes vas a contar, qué personajes vas a unir con otros, y cuál va a ser el orden de los acontecimientos con un criterio de ficción o de espectáculo”<sup>96</sup>.

El Primo de Emilio Trashorras aparece siempre en relación con el personaje al que le une el parentesco. Como rasgo característico de su personalidad se puede destacar que es un personaje racista. Siempre que se refiere a los personajes islámicos les llama “moritos” y, en alguna ocasión utiliza expresiones más fuertes como “putos moros de mierda”.

Es un adolescente con poca formación, que no trabaja y se dedica a pasar el tiempo con Trashorras. Por eso, se ve metido en la trama, sin él saber en qué está colaborando. En ocasiones se queja de los líos en que le mete su primo, pero siempre accede, por hacerle

---

<sup>95</sup> Nota informativa del CNI del 6.11.2003 consultada en <http://www.elmundo.es/documentos/2006/04/11/autohtml/index.html?cual=1207> el día 31 de enero de 2012.

<sup>96</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

el favor o por dinero. Vive con su madre y sabemos que su padre está en la cárcel por una conversación que mantienen Emilio Suárez Trashorras y él.

La Universitaria joven, dentro de los personajes de las víctimas, es uno de los más significativos y que más tiempo le dedica el metraje de la miniserie. Posee cierto atractivo físico, pero no especialmente llamativo. Esto es una forma de explicar que las personas que iban en el tren eran normales y facilitar la identificación del público con este personaje. Suele llevar apuntes para estudiar. Coge el tren en la estación de Santa Eugenia hasta la estación de Atocha. En ese tren conoce a un chico, con el que, a pesar de su inicial resistencia, empezará una relación sentimental.

Al final de la miniserie, existe la posibilidad de que la chica esté embarazada. Por este motivo -tiene que ir al médico- toma el tren que, en condiciones normales no cogería, porque ese día había huelga en la universidad.

Un rasgo esencial de su personalidad es la independencia que le caracteriza. Esto se muestra desde el principio, cuando el chico la persigue y ella le rechaza y al final de la miniserie, cuando decide ir sola al médico y no deja que su novio la acompañe. Esto constituye también un recurso para que el final tenga más fuerza dramática: de hecho, en la última escena de la miniserie, aparece el universitario joven dejando una vela frente al retrato de ella, en una estación de tren.

Este personaje es representativo de las víctimas reales del 11M. Varias chicas universitarias iban en esos trenes y perdieron la vida en el atentado.

Al igual que la universitaria joven, el universitario joven posee un físico atractivo pero no llamativo, lo que facilita la identificación con el personaje. Por otro lado, el actor que lo interpreta no es famoso, lo que ayuda al espectador a implicarse emocionalmente de una manera más fácil, viéndolo como un personaje anónimo, como anónimas fueron las víctimas que perdieron la vida en el atentado.

Como rasgos de su personalidad podemos destacar que es simpático y bromista y está enamorado de la chica desde el principio. Le gusta el fútbol y es del Real Madrid. De hecho, el día 10 de marzo -el día anterior al atentado- ve el partido con sus amigos en su

casa y después, también para olvidar la preocupación que siente por el posible embarazo de su novia, se emborracha.

Representa el rol de víctima afectada en un doble sentido. Por un lado, él iba habitualmente en ese tren, pero ese día no lo cogió porque hubo huelga en la universidad y su novia se negó a que le acompañara. Por otro lado, dos personas a las que quiere viajaban en ese tren: su novia y su amigo. Esto hace que sea representativo de varias historias sucedidas en ese día: personas que habitualmente cogían ese tren y ese día no lo hicieron y que conocían a personas que viajaban en ellos.

El personaje Latinoamericano puede tener unos 40 años. Es vecino de una familia con una niña pequeña. En ocasiones, se ofrece para cuidarla. Esto sucede el 11 de marzo, cuando su vecina le pide que lleve a la niña al colegio. Al no arrancar su coche, deciden coger el tren. Cuando llegan a la estación tienen problemas con su billete, que no funciona por lo que pierden el primer tren y toman el segundo, que resultará ser el tren donde exploten las bombas.

También resulta un personaje elegido para ser representativo ya que algunas de los que perdieron la vida el 11M son latinoamericanos y, también, porque hubo casos reales de personas que no cogían el tren de forma habitual y por alguna razón lo tuvieron que coger ese día.

La Niña vecina tiene unos 10 años. Este personaje no tiene la representatividad que se buscaba en la elección del resto de víctimas, aunque siempre ayuda a que el espectador se identifique con la víctima el hecho de que sea un personaje inocente e indefenso, cuestiones siempre relacionadas con la infancia. Hay pocos niños que murieron el 11M. Uno de ellos era un bebé de siete meses, otra una chica de 13 años de origen marroquí.

La pareja que viaja en el tren camino a El Pozo, protagoniza una de las historias de las víctimas. En la primera escena en la que les conocemos, van montados en el tren discutiendo acerca de la casa que la mujer ha decidido comprar. El hombre se queja de que está muy lejos, de que es una zona muy mala para vivir, etc. Seguidamente, vemos la escena en la que se resuelve la discusión: al llegar a la nueva casa, al marido le encanta y ya contentos se abrazan y besan.

La Mujer que despiden tiene unos 30-40 años y habitualmente viaja en tren a su lugar de trabajo. Un día va a la oficina y la despiden. En el diálogo que mantiene con otro compañero conocemos que es de ideas afines al PSOE, mientras que su compañero es del PP. En la conversación, no nombran ninguno de los partidos políticos, aunque implícitamente se sobrentiende.

No acepta el despido, o no quiere que los demás sepan que está despedida, porque sigue haciendo el mismo horario y el mismo trayecto diariamente y se queda en un parque buscando trabajo en los periódicos.

La última víctima que conocemos es la del adolescente, que mantiene una relación de amistad con el universitario joven. Su historia apenas se desarrolla. Aparece en la escena en la que algunos amigos ven un partido de fútbol. La siguiente escena en la que participa es en la que se muestra que se ha quedado dormido y va corriendo a la estación. Antes de montarse en el tren, le pregunta a uno de los terroristas que acaba de bajarse si ese tren va a Atocha y se monta. Esta escena busca crear en el espectador una gran intensidad dramática ya que el chico no sabe que le está preguntando a la persona que ha dejado la bomba en el tren, pero el espectador sí lo sabe. Este recurso ayuda a crear el suspense que, como diría Hitchcock (Truffaut, F., 1991, pág. 11), es a la vez el arte de involucrar al público “en el asunto”, haciéndole participar en la película. “Esta escena es fruto de una declaración que la leí y pensé que era esto lo que había leído, porque me dejé llevar del guionista y pensé “esto es impresionante”. Entonces, una vez que se lo conté a Daniel (Cebrián, el director), volví a leer la declaración y resulta que no era en absoluto así. Era una chica y además se había salvado, por eso lo contaba. Y lo que contaba era al revés, el terrorista le había preguntado a ella si ese tren iba para Atocha y ella dijo que sí, justo cuando se bajaba. Y ella le reconoció luego”<sup>97</sup>. Este personaje adolescente también es representativo de un gran número de víctimas.

Es interesante destacar los diferentes roles que el guionista ha otorgado a los personajes, para que cumplan una función narrativa.

---

<sup>97</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

Los personajes implicados en la trama del 11M desempeñan el rol narrativo de “los antagonistas”, aunque al tener mayor peso temporal y espacial en la miniserie que las víctimas, ocupan un protagonismo importante.

De hecho, podría aplicarse mejor a este grupo de personajes algunas de las características definitorias de los protagonistas como la de que “los protagonistas tienen la capacidad de perseguir de forma convincente su objeto de deseo” (Mckee, R., 2007, pág. 175) –como ocurre en el 11M con la preparación y consumación del atentado- o la de que “los protagonistas son personajes con una fuerte voluntad” (Mckee, R., 2007, pág. 173) y que, en cambio, no se puede aplicar de forma tan clara a los personajes englobados bajo el grupo de las víctimas. Sin embargo, al ser personajes que representan el mal y que se oponen al grupo de personajes llamados “víctimas”, causando la muerte de los mismos, se decide considerarlos antagonistas, en vez de protagonistas.

Las víctimas, que ocuparían el rol narrativo al que se oponen los antagonistas, no son tan importantes para el espectador ya que en el guion se les concede menos metraje. Esto conlleva la desventaja de que el espectador tiene más dificultades para implicarse emocionalmente en la trama porque la identificación con las víctimas es menor. Sin embargo, al tratarse de un hecho tan reciente y que supuso un gran impacto emocional para todos los que lo vivieron (en primera persona o como espectadores), la audiencia contemporánea se supone que tendrá muy vivo el referente real de esta miniserie, lo que facilitará la implicación.

Aun así, la crítica que se puede hacer a esta obra audiovisual, en cuanto a definición y desarrollo de los personajes, es que aquellos con los que se busca que el espectador se identifique están menos desarrollados y ocupan menos tiempo en el metraje que las fuerzas antagonistas. Por fuerzas antagonistas se entienden aquellas fuerzas que se oponen a la voluntad del personaje y a su deseo (Mckee, R., 2007, pág. 381).

Dentro de los personajes terroristas, sólo se nos presentan los imprescindibles, para facilitar que la lectura de la ficción sea lo más comprensible posible. De hecho, no de todos conocemos el nombre, sólo de seis de ellos. Esto facilita enormemente el avance y la comprensión de la historia por parte de la audiencia, que podría perderse en nombres

y no entender lo que ocurre en pantalla. Otros personajes que también fueron condenados por la justicia española, aparecen a lo largo de la miniserie, pero aunque actúan, nunca conocemos su nombre y el espectador no les presta atención, también porque es más difícil distinguirlos.

Este grupo de personajes se diseñan de forma que el espectador también pueda ver que eran personas normales. Hay varias situaciones que vienen a reforzar esto, como cuando los terroristas islámicos reunidos prueban una máquina de correr y se ríen utilizándola o cuando nos muestran que la noche anterior a los atentados ven el partido de fútbol, como el resto de personas contra las que van a atentar. Estas escenas dotan de mayor profundidad a los personajes y evitan caer en el encasillamiento o la simplificación de terroristas islámicos radicales. “Si tú enseñas eso no estás diciendo “qué buenas personas son” sino todo lo contrario, en mi opinión. Cuando a esas personas ves que cogen un cartucho de dinamita es cuando realmente te da escalofríos. Te preguntas qué ha tenido que pasar por su cabeza para hacer eso, si hace un momento estaba riendo. Entonces a mí me parece que esa humanización es necesaria para contar hasta qué punto tenían maldad, mientras que lo otro es de cliché absurdo”<sup>98</sup>.

Finalmente, podríamos hablar de un objeto al que se le confiere categoría de personaje: el tren. Por un lado, se puede afirmar esto porque tiene suficiente importancia dentro del relato. A este objeto se asocian sentimientos, emociones, e incluso la misma música que hemos considerado como *leitmotiv* de la miniserie hace su aparición cuando en pantalla se nos muestran los trenes. Otro argumento que apoya la tesis de los trenes como “personajes inanimados” es que los protagonistas de la miniserie hablan de él como si de un personaje se tratara y su tratamiento en pantalla no se reduce a un elemento en el que se desarrolla la acción sino que supone un avance en la trama. Esto se puede percibir de forma clara en la última escena de la primera parte de la miniserie, cuando “el Chino”, que camina con su hijo, se detiene frente a la estación de El Pozo y

---

<sup>98</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

observa cómo pasa uno de los trenes. Estas imágenes están cargadas de emoción y tensión ya que el espectador puede suponer la intención del terrorista.

El diálogo tiene un papel importante en esta miniserie. Gracias al texto verbal conocemos las relaciones que se establecen entre los implicados, muchas características de los personajes (tanto de su personalidad como de su actividad externa), etc. Como dice Trueba (1997, pág. 89), el diálogo debe servir para caracterizar al personaje y para hacer avanzar la acción. No es excesivo, pues hay también espacio para la acción física y para que los personajes actúen, más que hablen. Este predominio de la acción se ve claro desde la primera escena de la miniserie: un tipo baja una bolsa de basura, va andando deprisa y mirando a todos lados, percibe que le están mirando, tira la basura en un contenedor y sale corriendo. Otras dos personas se acercan al contenedor, cogen la basura. Empiezan a recibir disparos desde algún piso cercano... las siguientes escenas son también un conjunto de acciones: a la redacción de ABC llega un fax escrito en árabe y firmado por Al Qaeda. Los policías acorralan el piso, un video aficionado desde otro piso está grabando lo que ocurre. Los agentes entran en el edificio y suben hasta el piso donde están los sospechosos, etc. Aunque en estas escenas hay algo de diálogo, predomina absolutamente la acción. En los cuatro minutos de duración que tienen, los diálogos son breves: “corred”, “no salgan”, “aléjense de las ventanas”, “primer piso”, “¿cuántos son?” “Yo sólo he visto a uno”. Unos minutos después vemos a unos personajes de origen árabe que están dentro del piso, preparándose para morir: hacen algunas llamadas, rezan, etc. Es llamativo que entre ellos hablen en español. Esto es un recurso que el espectador acepta dentro del pacto ficcional que hace al comenzar a ver cualquier tipo de ficción. Este pacto supone que el receptor del mensaje acepta el mundo imaginario (Pericot, J., 2002, pág. 63) que se le presenta integrando dentro de lo verosímil comportamientos o elementos que, sacados del contexto de la ficción dejarían de ser posibles o realistas. En este ejemplo concreto sería más lógico que -al igual que rezan en árabe- también hablaran en su idioma, pero el espectador acepta esta concesión del guion porque es más cómodo para el visionado el doblaje de la secuencia, que tener que leer los subtítulos. “Se planteó que cuando hablaban entre ellos deberían hablar en árabe subtítuloado, era delicado porque había un tunecino, un sirio, un libanés, no era tan fácil, pero lo podríamos haber hecho. Pero claro en televisión y tal, decían “oye no somos suicidas, en nuestro país tú haces eso y la gente pasa”, entonces tuvimos

que llegar a esa convención. Como convención tiene su punto ridículo. Yo creo que funcionó, ¿por qué es ridículo? Porque hablan en español pero cuando rezan, rezan en árabe. Hablan en español pero cuando se cabrean, se cabrean en árabe, porque si no quedaría más falso y la mayor convención de todas, es que hablan en español con acento árabe. Pero es un cliché”<sup>99</sup>. Esto enlaza con el hecho de que cuando “tienes que hacer algo basado en la realidad, tienes que alejarte de la realidad para que parezca real, haciendo verosímil lo más inverosímil”<sup>100</sup>.

Muchas de las conversaciones que tienen los personajes tratan acerca de los preparativos del atentado y son necesarias y convenientes para el avance de la historia, ya que ahorra tiempo de mostrar en pantalla lo que se pueden decir en un diálogo. En cambio, esto puede tener la desventaja de que el diálogo presente menos fuerza dramática que la acción.

Es interesante e importante para entender la evolución de los personajes conocer de qué hablan. Por eso, es reseñable que “el Chino” en sus diálogos hable de los muertos de Irak, de que Bush está matando a personas, de que España era musulmana... estos diálogos son necesarios para hacer al personaje coherente con su comportamiento y para trazar su evolución a lo largo de la historia. Lo mismo sucede con el resto de personajes, a los que conocemos por lo que piensan y por lo que dicen. Pero no sólo por lo que dicen, sino también por cómo lo dicen: las expresiones, los modos de hablar, no son casuales sino que han sido pensados previamente, en el trabajo de preparación del guion. Emilio Suárez Trashorras, por ejemplo, habla con un marcado acento asturiano, porque vive allí. Es una persona cuyo lenguaje es vulgar, utiliza numerosas expresiones groseras, indecentes u ofensivas. Todos los personajes árabes tienen también acento extranjero al hablar en español. Estos recursos, aunque puedan parecer nimios, contribuyen a otorgar verosimilitud al relato, destacando aspectos típicos de la personalidad de los protagonistas y otorgando coherencia narrativa al texto audiovisual.

---

<sup>99</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M*, para que nadie lo olvide en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

<sup>100</sup> *Ibíd.*

Es reseñable que en los diálogos y en otros momentos donde se utiliza la palabra hablada, se leen frases literales del Corán. En una escena donde están algunos implicados reunidos, un personaje más mayor les dice: “está en el Corán: matadlos donde los encontréis y expulsadlos de donde os expulsaron. Nuestra misión es eliminar el dominio de los infieles”. Esto también se refleja en la escena en la que están preparando las bombas para el atentado y están leyendo un fragmento del Corán. Con este recurso, pretende señalarse la motivación religiosa que está detrás de los hechos del 11M.

En cuanto al contenido del discurso, en algunas ocasiones se hace referencia a elementos que van más allá de la miniserie, como a estructuras políticas. Un ejemplo de esto es la referencia comentada anteriormente al gobierno que en esa época había en España (presidido por Aznar) que, aunque no se hace nominalmente resulta evidente. Además, también se habla del gobierno de EEUU, con una referencia nominal a Bush. Por otro lado, hay referencias a otros lugares donde los “hermanos combatientes” están luchando, específicamente a Irak.

## 7.2 Historia

Como se explicó en el apartado “definición y breve desarrollo de conceptos utilizados en el análisis de las miniseries”, para que el relato tenga una lógica es necesaria la creación de un universo diegético (Aumont et al., 1996, pág. 114) que ayude a la constitución y comprensión de la historia. Éste comprende la serie de acciones que tienen lugar en la historia, su supuesto marco (geográfico, histórico y social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en que se produce dicha historia.

En el caso de la miniserie *11M, para que nadie lo olvide*, al igual que en la gran mayoría de miniseries basadas en acontecimientos reales, el universo diegético es el propio del hecho real, que se adapta a la ficción. El marco geográfico es Madrid y sus alrededores, en el año 2004, y con las circunstancias políticas y sociales que existían en ese momento.

En cuanto a la estructura, esta obra audiovisual presenta una estructura clásica. El planteamiento sirve, como tradicionalmente se ha utilizado, para presentar al personaje

o personajes principales mostrando el contexto mediante situaciones concretas. Estas situaciones, o un suceso concreto (detonante) ponen en marcha el relato. Se trata de algo que afecta al personaje: tiene una misión que cumplir o tiene un problema, deseo o necesidad, que le obliga a actuar (Fernández Díez, F., 2005, pág. 1).

El suceso o circunstancia que ha servido de punto de inflexión nos introduce en el segundo acto -también llamado nudo o desarrollo-, en el que el personaje intenta conseguir su objetivo por todos los medios, y se encuentra siempre envuelto en un conflicto con algo o alguien que se interpone en su camino.

En su lucha se encuentra con un suceso o prueba (segundo punto de inflexión) que acelera los acontecimientos y nos mete de lleno en el tercer acto (Fernández Díez, F., 2005, pág. 2).

El desenlace es la resolución de la historia en la que, de una manera u otra, concluye la trama y finaliza la historia.

El argumento de 11M está construido a base de varias historias o tramas. Existe una historia principal (la preparación del atentado) y el resto de historias, que podemos considerarlas como menores.

1. Trama de la preparación del atentado: duración - 129 minutos
2. Universitaria joven - universitario joven: duración - 11,30 minutos.
3. Latinoamericano-niña: duración - 5,35 minutos.
4. Pareja que se va a vivir a El Pozo: duración - 4,25 minutos.
5. Mujer que despiden: duración - 3,25 minutos.

La miniserie dura en total 154 minutos. La suma de las historias menores es de 25,40 minutos. El resto del tiempo (129 minutos) se dedica a desarrollar la preparación del atentado.

“Es verdad que, mientras que la historia de los terroristas, como es una historia premeditada, tiene un origen, un desarrollo y un fin, la historia de las víctimas sólo tiene un origen, es gente que tenía una vida normal que no llegó a ningún sitio por culpa de los terroristas. Es gente que tiene un plan y, así como el plan de los terroristas llega

hasta el final, el plan de las víctimas es un plan apenas esbozado: es gente que se acababa de casar, que iba a trabajar y no llegó, que se acababa de comprar un piso, que..."<sup>101</sup> por tanto, las tramas de las víctimas no están tan desarrolladas como la trama de preparación del atentado.

A continuación, de forma esquemática, se indica cómo es la estructura de las diferentes tramas o historias que encontramos en *11M, para que nadie lo olvide*.

1. Trama de la preparación del atentado:

- a. Inicio: El comienzo de la trama tiene lugar desde el minuto 11:50 (cuando termina la escena del piso de Leganés) hasta el minuto 30, donde encontramos el punto de inflexión de la historia. En el planteamiento se presentan los personajes protagonistas de esta trama y tiene lugar la escena en la que "el Chino" y su mujer conversan acerca del tren, y comentan la cantidad de gente que viaja por las mañanas. Ese diálogo produce en "el Chino" una sensación de sorpresa que va reforzada por un golpe de música. Este punto de inflexión cierra el planteamiento y esto también viene reflejado en que la siguiente escena nos muestra a las víctimas, es el inicio de la trama de los universitarios.
- b. Nudo: esta parte se desarrolla desde el final del planteamiento hasta el clímax, o momento de mayor tensión del argumento, que, en esta miniserie, es la explosión de los trenes el 11 de marzo.
- c. Desenlace. Es la escena en la que los terroristas se inmolan en el piso de Leganés el 3 de abril de 2004. A pesar de que es el comienzo de la miniserie, constituye el final de la trama que estamos analizando. Su duración es de casi 12 minutos (desde el comienzo de la miniserie hasta el minuto 11:50). Posteriormente se pone el título de la miniserie y los títulos de crédito. Después se hace un *flashback* que viene indicado por un rótulo: "8 meses antes del atentado". Las escenas del piso de

---

<sup>101</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

Leganés constituyen el final de la historia y, colocado en el principio de la miniserie, justifica de algún modo el desarrollo posterior de la historia.

2. Trama de Universitaria joven y universitario joven. Dentro de las historias menores, ésta es la más importante. De hecho, se acaba la miniserie cerrando esta subtrama, siendo la única que se cierra. Su importancia también viene reflejada en que, en el guion, es a la que más minutos se le dedica y cuenta con una música propia, que se utiliza en las escenas donde estos personajes aparecen:

- a. El comienzo de esta historia tiene lugar en el minuto 30, cuando finaliza el inicio de la historia de los preparativos del atentado. El tren está llegando a la estación. Una chica se sube al vagón y un chico comienza a mirarla. Cuando a la chica se le cae un papel, el chico se lo recoge y empiezan a hablar.
- b. Nudo: esta historia tiene varias secuencias bastante seguidas, separadas solo por alguna escena: se van conociendo, se enamoran, ella parece que está embarazada, el 11 de marzo ella coge el tren para ir al médico y se niega a que le acompañe su novio: en ese tren escucha un móvil y explotan las bombas.
- c. Desenlace: vemos al universitario joven, en una estación, poner una rosa frente al retrato de su novia que está junto a otras fotografías y velas encendidas.

3. Trama de Latinoamericano. También tiene una música propia.

- a. El inicio de esta historia tiene lugar en el minuto 58 de la primera parte. El tren llega a la estación y el latinoamericano se baja. Después va a casa de los vecinos a pasar la Nochevieja.
- b. Nudo: consta de pocas escenas: la vecina le deja al latinoamericano a la niña, para que la lleve al colegio; intenta arrancar el coche pero no funciona; compran los billetes de tren. El hombre tiene problemas con su billete, que no funciona; ya subidos en el tren la niña le pide que le pregunte la lección y uno de los terroristas se sube en su vagón; el

- terrorista que ha entrado en el vagón se sienta y la niña no deja de mirarle.
- c. Desenlace: la última escena en la que aparecen estos personajes es cuando la niña, sentada en el asiento del tren, coge su mochila del suelo. Esta historia no se cierra. Con esto se refuerza la idea de que para cada una de las víctimas el 11 de marzo es un día normal, no el “pre-atentado”.
4. Trama de Pareja que se va a vivir al Pozo. Aparecen en la segunda parte de la miniserie.
- a. Inicio: la primera escena en la que aparecen está situada en los minutos 15:30-17:40 de la segunda parte. La pareja viaja en el tren. Van a El Pozo a ver la casa que ella ha comprado. Discuten porque al marido no le gusta nada ese sitio. Ya dentro de la casa, el marido cambia de opinión y da las gracias a su mujer por la elección.
  - b. Nudo: la mujer sale de la ducha, le da un beso a su marido que sigue en la cama y le deja una nota; el marido se despierta y ve la nota; la mujer va por la calle hablando por el móvil con su marido, que está en casa afeitándose.
  - c. Desenlace: también es abierto. La mujer se despide de su marido y se monta en el tren.
5. Trama de Mujer que despiden
- a. Inicio: la mujer va en el tren mirando unos papeles.
  - b. Nudo: llega al trabajo y la despiden; habla con un compañero de trabajo con el que acaba discutiendo por diferencias políticas; vuelve en tren a casa, la llaman pero no lo coge; está sentada en un parque buscando trabajo en periódicos, viene su compañero y hablan; se monta en el mismo vagón de tren que “el Tunecino”: de hecho, éste quita la mochila para que ella se pueda sentar; está dormida, se despierta y ve que ya no está “el Tunecino”.
  - c. Desenlace: abierto. La última escena en la que aparece este personaje es en una situada al final de la miniserie, donde aparecen todas las

víctimas durante unos breves segundos. Ella está observando la mochila que tiene enfrente de su asiento, que pertenecía a “el Tunecino”.

El resto de historias no se desarrollarán porque constan de muy pocas escenas.

Todas estas historias menores podrían considerarse como parte de una historia global: la historia de las víctimas. Sin embargo, se ha querido analizarlas por separado porque ninguna de ellas está relacionada con las demás, ni comparten personajes o situaciones, simplemente coinciden en el mismo tren y les une el mismo destino.

Dentro de la historia grande, hay diferentes tramas, como es lógico en este tipo de producciones. Aunque todas ellas aparecen siempre engarzadas podemos distinguir las siguientes:

- Trama de preparación del atentado: conseguir dinero, escenas de Morata de Tajuña, etc.
- Relación de “el Chino” con su mujer.
- Trama asturiana: la relación de Trashorras con su novia y con su primo, los viajes a Madrid con los explosivos...

Todas éstas, como hemos dicho, guardan una relación muy estrecha entre ellas y las escenas de las distintas tramas se van sucediendo sin que el espectador pueda diferenciarlas durante el visionado.

En esta miniserie también se pueden apreciar continuamente acciones paralelas. De forma general, se debe hablar de la combinación entre la historia de la preparación del atentado y las historias de las víctimas. Éstas se funden en las escenas finales donde las tramas de los diferentes personajes que hemos visto por separado durante toda la miniserie, se juntan para lograr en el final del metraje un efecto dramático mayor.

### 7.3 Puesta en escena

En cuanto a la iluminación, hay determinadas escenas que se busca que tengan una iluminación en clave baja, con predominio de las sombras y los tonos oscuros. Esto

ocurre fundamentalmente en las escenas donde los protagonistas son los terroristas, cuando están en el piso de Leganés y en la preparación del atentado y, en especial, cuando la escena tiene lugar en habitaciones o espacios cerrados. Las imágenes en las que los personajes rezan, también comparten esta iluminación en clave baja. Este tipo de iluminación, es definida por el Diccionario técnico Akal de cine (Königsberg, I., 2004, pág. 266) como “el estilo de iluminación cinematográfica en el que no predomina la iluminación principal; en su lugar, la iluminación general tiende hacia la escala más gris y más oscura. La escena está infrailuminada y tiene preponderancia de sombras. Este tipo de iluminación resulta especialmente eficaz para películas de misterio y de terror, al crear una atmósfera oscura, desasosegada y amenazante. Este tipo de iluminación es también eficaz para dramas psicológicos”. En *11M, para que nadie lo olvide* esta iluminación se utiliza en momentos específicos de la miniserie, como los que se han mencionado anteriormente, para conseguir transmitir esa atmósfera amenazante e inquietante.

En cuanto al movimiento interno de los planos, es preciso indicar que en la mayoría de ellos este movimiento es buscado a través de la entrada y salida de los personajes. Por otro lado, los planos tienen una duración media muy escasa, lo que agiliza la realización y contribuye a otorgar ritmo a la miniserie.

Se utilizan, combinándolos, diferentes tamaños de plano: desde primeros planos a planos generales. Principalmente se utilizan planos medios, aunque cuando se quiere enfatizar un sentimiento o pensamiento de algunos de los personajes se recurre al uso narrativo del primer plano, ya que éste concentra todo el interés del espectador, acentúa la información que se pretende dar y proporciona énfasis a lo que se muestra (Páramo, J.A., 2002, pág. 527).

En la realización es bastante frecuente el uso de la cámara en mano, así como el recurso al zoom y al barrido. Esto se da sobre todo en la escena del piso de Leganés, en el comienzo de la miniserie. “Hay una decisión de Daniel<sup>102</sup> muy importante que es, desde el principio, hacer toda la película cámara al hombro o con steady y a la altura de los

---

<sup>102</sup> Se refiere a Daniel Cebrián, el director.

hombros. Esto que parecen tonterías son las decisiones más importantes que puedes tomar. Porque si todo está a la altura de los hombros quiere decir que no hay una grúa, no hay un picado,... lo hay en algún tren, pero siempre que hay un personaje está contado a esa altura. Estás implicándote mucho más, estás viéndolo con un punto de vista real”<sup>103</sup>. El recurso a la cámara en mano es más propio del documental o del reportaje televisivo donde parece primar la simultaneidad entre los hechos que suceden y la cámara que los registra. Aplicado al cine y a los relatos de ficción televisiva podríamos decir que pretende otorgar verosimilitud y realismo, ya que recuerda a las imágenes que pueden verse en una grabación en directo de un telediario. A la vez, transmite al espectador tensión, nerviosismo e inestabilidad, al contrario de lo que sucede con los planos fijos y los movimientos de cámara limpios.

En esta primera escena, se recrea la imagen real de la explosión que fue grabada por un videoaficionado. “El primer objetivo era que fuera la real, la que todos vimos de la explosión pero resulta que él (el vecino), cuando grabó esas imágenes, se las vendió a Antena 3, entonces esas imágenes pertenecen a Antena 3, y nosotros no podíamos utilizarlas nunca. Pero como teníamos la ventana (desde la que se grabaron las imágenes originales), pues entonces grabamos un montón de imágenes y la explosión es una explosión digital que coincide con la real”<sup>104</sup>. Esto refuerza la cámara en mano que se utiliza en esta escena y pretende otorgar a este relato de ficción de “la fuerza del testimonio”. Este recurso, que se utiliza en los reportajes y documentales con frecuencia e incluso en las noticias de televisión aporta el “yo estuve allí” y, por lo tanto, la sensación de que lo que me están contando es real, porque alguien -alguien como yo- lo vivió en primera persona.

El ritmo del conjunto de la miniserie es un ritmo rápido. La duración de las escenas (154 minutos/193 escenas) es de 1.19 minutos de media por escena. Los planos también duran poco, sobre todo los de aquellas escenas donde prima la acción. Este ritmo

---

<sup>103</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

<sup>104</sup> *Ibíd.*

provoca en el espectador una suerte de sentimientos de agitación que logra crear la tensión que se necesita en ficciones de este género para enganchar al público.

En cuanto a los escenarios que se ven en la miniserie podemos señalar los siguientes: el piso de Leganés, los trenes, un local (locutorio), diferentes coches, calles, una discoteca, la casa de la mujer de “el Chino”, la casa en Villanueva del Pardillo, la oficina donde trabaja “el Tunecino”, el hospital clínico San Carlos, la casa de “el Tunecillo” (C/ Francisco Remiro), un parque, un bar situado en la autovía AP-6, Carabanchel, Mina Conchita, un supermercado, la casa de los vecinos, una carnicería, el bus que va desde Asturias hasta Madrid, la calle frente a la estación Méndez Álvaro, la casa de Morata de Tajuña, la casa nueva de El Pozo, la oficina de la mujer que despiden y la casa del universitario joven.

Para rodar en los trenes tuvieron dificultades, ya que suponía vaciar una estación completa<sup>105</sup>. “Hay parte rodada en Atocha, parte rodada en un tren que nos permitieron meternos en lo que llaman “la maya”: en todos los trenes que hay en una línea, nosotros teníamos uno y estaba lleno de nuestra gente y estábamos en comunicación con los andenes donde íbamos parando para que montaran y tal. Podías hacer determinados planos, el contraplano era otro día y no te podías entretener mucho. Rodábamos un plano y decíamos “nos tenemos que ir, que viene otro tren”. Luego había otra parte que estaba rodada dentro de un garaje de trenes y lo que se ve a través de la ventana, lo incrustábamos a través de chroma. Y había otros más que estaban hechos en trenes normales y corrientes, que tiene un problema claro: de repente dices “acción, no miren a cámara” y ¿sabes lo que hace todo el mundo?: miran a cámara”<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Cfr. con palabras de Carlos López recogidas en el siguiente artículo: <http://www.eldigitaldemadrid.es/articulo/general/11490/quot-en-la-serie-del-11m-lo-primero-fue-el-respeto-a-las-victimas-quot> publicado en El Digital de Madrid el 4 de julio de 2011. Consultado el 31 de enero de 2012.

<sup>106</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

Para dar información al espectador y que avance la historia, a parte de los diálogos y las acciones de los personajes, en esta miniserie se utiliza con frecuencia el recurso de que los espectadores vean o escuchen por la televisión o la radio las noticias que están ocurriendo. En primer lugar, se utilizan las imágenes difundidas por la cadena de televisión Al Yazeera el 17 de octubre de 2003 en las que Bin Laden amenazaba a España como posible objetivo de ataques terroristas. Estas imágenes, además, sirven como transición para mostrar al espectador los distintos personajes que en la ficción lo están viendo por televisión: Rafa Zouhier, Emilio Suárez Trashorras, la mujer de “el Chino”, “el Chino” y “el Tunecino”.

Más tarde, en la escena en la que Trashorras y su primo pasean por el supermercado, ven en los televisores que están a la venta las noticias del 26 de diciembre de 2003, donde Hilario Pino (presentador de Noticias Telecinco en ese momento) comenta el intento de atentado en la estación de Chamartín. El primo le pregunta: “oye, ¿esto no habrán sido los moritos, no?” y Trashorras responde: “¿el Mowgly? Que no hombre, que no”.

Después, en el mismo escenario, la novia de Trashorras ve en esas mismas televisiones la imagen de Zaplana con un titular “el Gobierno convoca elecciones Generales para el 14 de marzo”.

En la segunda parte de la miniserie este recurso vuelve a ser utilizado. En la escena en la que Trashorras y su primo están en Mina Conchita, el primo, mientras espera en el coche, pone la radio y escucha diferentes informaciones acerca de las elecciones conforme va cambiando el dial, hasta que logra dar con una emisora de música.

El partido de fútbol del 10 de marzo de 2004 también lo ven los personajes por la televisión, tanto los amigos del chico joven, como los terroristas.

Finalmente, cuando explotan las bombas de los trenes se escucha la voz de Iñaki Gabilondo, en el programa radiofónico “Hoy por Hoy” (cadena Ser) en el que trabajaba en esa época, y después otras voces provenientes también de esa misma emisora de radio. “A mí me parecía que tenía que sacar en ese momento radio, ¿por qué? Porque en ese momento la radio dio palos de ciego: “acabamos de recibir la noticia, no sabemos

si ha habido muertos”, claro...es muy fuerte años después escuchar esto, se te ponen los pelos de punta”<sup>107</sup>.

A parte de lo ya indicado, se utilizan muy pocas imágenes reales para documentar la ficción. Éstas se reservan para el final de la miniserie: donde se ve la explosión a través de la cámara de seguridad de la estación de Atocha (de nuevo vemos la explosión a través de una cámara “distinta” a la de la ficción, al igual que sucedía en la primera escena, donde veíamos la explosión del piso de Leganés a través de la cámara de un videoaficionado). Después de los rótulos donde se explica lo sucedido, vemos al universitario joven que va a poner velas a un retrato de su novia. Tras estos planos, se insertan imágenes reales de los días posteriores al 11M.

Estas inserciones de imágenes “televisivas” o de imágenes mediadas por una cámara distinta a la cámara que rueda el relato, podríamos decir que constituyen ejemplos de “la televisión dentro de la televisión” (se utiliza esta denominación trasladando la expresión “el cine dentro del cine” (Lipovetsky, G. y Serroy, J., 2009, pág. 129) al mundo televisivo). Estas imágenes, que son reflejo del impacto social de los medios de comunicación, suponen cierta autorreferencialidad, que se da en dos sentidos. En primer lugar, porque se trata de la televisión (una miniserie hecha para ser emitida en televisión) que se refiere a sí misma. Por otro lado, porque esta miniserie está producida para la cadena Telecinco y las imágenes de informativos que aparecen a lo largo de la miniserie son fragmentos de los programas informativos de esa cadena.

El montaje es limpio, por corte, como es habitual en la ficción contemporánea, sin usar transiciones exceptuando el hecho de que se va a negro en algunas ocasiones.

La música tiene un papel bastante importante. Está compuesta por Víctor Reyes, un compositor de cine que ha trabajado en películas como *En la ciudad sin límites*, *Besos de gato* y *Buried*. De una parte, existe una música principal, que podríamos considerar que es el *leitmotiv* y que se repite en momentos importantes como el título de la miniserie y

---

<sup>107</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

la presentación con los títulos de crédito, el principio del segundo capítulo, etc. Esta música recuerda a la música árabe y define en cierta medida la miniserie. El *leitmotiv*, repetido en varias ocasiones a lo largo de la miniserie, dibuja y delimita un objeto, un centro (Chion, M., 2010, pág. 220). En nuestro caso el objeto al que hacer referencia esta música es el tren que, como se ha comentado anteriormente, tiene categoría de “personaje inanimado”.

Hay otro tema musical que se dedica a la pareja de jóvenes enamorados. Está compuesto a base de guitarras y recuerda a una nana. Tiene una enorme importancia a la hora de transmitir emociones y sentimientos que hacen que el espectador empatice con estos personajes de forma natural.

Otra trama que cuenta con una música propia es la del latinoamericano y la vecina. Este tema musical tiene poca fuerza, es una música suave.

La música árabe remite a los personajes protagonistas de la miniserie, los terroristas islámicos. Es un tema que transmite cierta tensión mientras que la música de los novios es tranquila y melancólica.

## 7.4 Estructura Temporal

Si analizamos la estructura temporal en este relato de ficción, comprobaremos que el orden de la historia no es respetado por el orden que le otorga el discurso. De hecho, las primeras escenas situadas en el relato ocurren el 3 de abril de 2004: la explosión del piso de Leganés y la entrada del fax en la redacción de ABC, y posteriormente se vuelve a los meses anteriores al 11 de marzo situando la acción en julio de 2003.

Aparte de esta inicial ruptura temporal, la historia sigue un orden cronológico con las elipsis necesarias para contar el argumento, como se hace en cualquier otra ficción al uso. Se construye con una progresión temporal lógica. El momento concreto en el que se sitúan determinados sucesos, cuando es necesario conocerlo, lo hacemos gracias a los títulos que están señalados para este efecto al inicio de cada escena.

La duración de los capítulos es prácticamente la misma. El primer capítulo dura 75 minutos. El segundo, 79 minutos. En total 154 minutos. Esta duración está dentro del límite que la ley impone a las miniseries de televisión o tv movies, que es de 200 minutos, lo que es habitual en las miniseries televisivas contemporáneas en España.

El tiempo abarcado por la miniserie es de ocho meses en total, desde julio de 2003 al 4 de abril de 2004, cuando explotó el piso de Leganés. En el guion se comienza por el final del período que se abarca, y se realiza un *flashback* que acabará pocos días después del 11 de marzo de 2004.

## 7.5 Producción

El presupuesto de esta miniserie fue de un millón y medio de euros<sup>108</sup>, un presupuesto bastante habitual en este tipo de producciones en España. En comparación con *23F, el día más difícil del Rey*, *11M, para que nadie lo olvide* tiene un presupuesto menor. Entre otras razones, porque no cuenta con la coproducción de otra cadena de televisión. Tampoco es necesario un mayor presupuesto porque en esta miniserie no interesa tener un casting de actores famosos o con un alto caché sino que se prefiere elegir a actores que no sean reconocibles por el público para facilitar la implicación y la empatía con ellos.

En cambio, en esta producción se cuenta con muchas más localizaciones que en *23F, el día más difícil del Rey* y con la dificultad de necesitar grabar en las estaciones y los trenes de Renfe. “Hasta que no conseguimos el acuerdo de Renfe, no hicimos nada. En Renfe cuando llegamos nos dijeron: “mira no queremos que salga ningún tren reventado, ni una gota de sangre, ni una camilla, porque somos víctimas de esto y no queremos reproducir eso”. Nosotros dijimos: “no, no, si nosotros tampoco queremos”. Gracias a eso nos dieron permiso y aunque fue complicadísimo de rodar, nos dieron

---

<sup>108</sup>Cfr. del Pino, Luis. *Telecinco y el 11M* publicado el día 3 de julio de 2011 <http://blogs.libertaddigital.com/enigmas-del-11-m/telecinco-y-el-11m-9924/> consultado el 24 de enero de 2012.

todas las facilidades y lo hicimos. Y después de que llegamos a ese acuerdo dijimos: “ya nadie lo hace después de nosotros”. El rodaje se desarrolló en Madrid: las estaciones del Pozo, Santa Eugenia, Atocha, Alcalá, etc. Lo que en la miniserie es Asturias, en realidad es Patones atrezado, y después Gijón o Avilés eso es Usera y Getafe. El piso donde explotó la bomba en Leganés es el mismo en el que ocurrió. En la medida en que pudimos está rodado en los escenarios reales”<sup>109</sup>.

En cuanto al casting, elemento muy importante dentro de la producción, se percibe que en *11M, para que nadie lo olvide* se han buscado actores profesionales pero no conocidos por la audiencia. Entre los actores cabe destacar a Zoe Berriatúa, que ha participado en películas como *El ángel de la Guarda* (1997), *Quince* (1998), *Cosas que hacen que la vida valga la pena* (2004), *El Calentito* (2004), donde hacía un breve cameo, o *Hot Milk* (2005) y en la serie *Al salir de clase*. Este actor interpreta en la miniserie el personaje de Emilio Suárez Trashorras. Es madrileño aunque interpreta a un personaje asturiano al que dota de un acento muy marcado. “El personaje de Trashorras tuvo varios candidatos y un procedimiento normal, es decir, se terminó eligiendo a Zoe que a mi juicio está estupendo, además se parece muchísimo al real, pero había otros candidatos”<sup>110</sup>.

A la hora de elegir a los marroquíes, no fue tan sencilla la labor de selección. “A través de la jefa de casting se hizo lo que se pudo, yo vi todas las pruebas en vídeo de todo lo que se hizo y había algunos lamentables, que se veía que ya no quedaban actores con aspecto marroquí en este país”<sup>111</sup>. “El que hace de “el Chino”, no iba a hacer de “el Chino”, habíamos elegido a otro y éste se arrepintió por el camino, empezó a decir que no podía, que si el dinero...y yo creo, tengo la convicción, aunque no fue claro, que se lo pensó, que habló con su familia y como era un tema muy delicado, muy delicado, se nos

---

<sup>109</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

<sup>110</sup> *Ibíd.*

<sup>111</sup> *Ibíd.*

dio de baja y luego tuvimos otro problema con otro, con el que iba a hacer de “el Tunecino” porque tenía un problema de papeles y nosotros no queríamos hacerle ni siquiera prueba a nadie que no tuviera los papeles en regla, lógicamente, nadie se quiere arriesgar a que cuando tengas media película rodada de repente te digan que han detenido, que se han llevado o que ha tenido que irse a su país el protagonista y haya que volver a repetir todo. La cuestión es que tuvimos que darle la vuelta al casting cuando quedaban para rodar diez días”<sup>112</sup>.

Abdelatif Hwidar interpreta a “el Chino”. Ha participado como actor en películas como *Un suave olor a canela*, *Invasor*, *El mono*, *Vida abismal* o *Fuerte apache*. Ganó un Goya en 2008 por *Salvador, historia de un milagro cotidiano*, cortometraje del que es guionista y director. En la televisión, también ha trabajado como actor en *Rescatando a Sara* y en *Ángel o demonio*.

Kaabil S. Ettaouil interpreta a “El Tunecino”. Es su primer papel importante en la ficción.

Paco Manzanedo interpreta a Rafa Zouhier. Manzanedo tiene una larga carrera interpretativa en cine y, especialmente, en televisión donde ha participado en numerosas series de ficción. En cine ha hecho *Flores de otro mundo*, y en televisión ha trabajado como actor en series como *Médico de familia*, *Periodistas*, *Un paso adelante*, *Aquí no hay quien viva*, *El Comisario*, *Hospital Central*, *Sin tetas no hay paraíso* o *La Fuga*.

Alejandro Albarracín interpreta al universitario joven. Es una de las víctimas y, aunque ha participado en diversas series y algunas películas, el hecho de que sea un actor no demasiado famoso, ayuda a que el espectador lo identifique con una víctima cualquiera. Las películas donde ha trabajado como actor son: *El palacio de la luna* (2008), *Nuestro propio cielo* (2008), *Bailad para mí* (2005) y *La crónica* (2000). En series de televisión, apareció en *Periodistas*, *Al filo de la ley*, *Los hombres de Paco*, *Amar en tiempos*

---

<sup>112</sup> Ibíd.

*revueltos, Gavilanes y Tierra de lobos*. También ha participado en la miniserie *La piel azul* (2010).

Mónica Rodríguez Caballero es la vecina que viaja con el latinoamericano en el tren el 11 de marzo. Aunque es un niña de trece años, ya ha participado en la serie *Hay alguien ahí*.

José Navar tiene una dilatada experiencia en series de televisión. Ha participado como actor en *Raquel busca su sitio, Hospital Central, Lobos, Aquí no hay quien viva, Amar en tiempos revueltos, El Comisario, Sin tetas no hay paraíso, El síndrome de Ulises, La que se avecina, La pecera de Eva, Ángel o demonio y Gran reserva*, entre otras. Además participó en la miniserie *Padre Coraje*. En *11M, para que nadie lo olvide* interpreta el papel de marido en la pareja que se ha mudado a El Pozo.

Yaiza Guimaré interpreta a la mujer a la que despiden pocos días antes del atentado. Cuenta con una carrera amplia en el mundo de la televisión y con algunos trabajos en cine. En televisión destacan las series *Cuenta atrás, Ángel o demonio, y Los misterios de Laura* y la miniserie *Operación Malaya*. En cine ha trabajado en *Encontrarás dragones* y en *Cándida*.

*11M, para que nadie lo olvide* se rodó íntegra en HD, en alta definición. El calendario básico de producción es el siguiente: “a finales de 2009 ya está la decisión de hacerla y me encargan a mí los guiones. Empezamos a rodar en enero y cuando se llegó al acuerdo total con Telecinco, estábamos acabando el rodaje ya...con lo cual, ha sido el trabajo más complicado, el más libre que he hecho en mi vida, he hecho lo que me ha dado la gana. Claro, si hubiera seguido el proceso normal, yo habría estado un año hablando con Telecinco, viendo qué le parece...el tema es tan complicado que probablemente se habría parado: opina mucha gente, la gente empieza a asustarse...a lo

mejor se habría quedado guardado en un cajón. Hicimos los que quisimos Daniel y yo, lo que nos dio la gana”<sup>113</sup>.

Ante la pregunta de si se decidió negociar desde el principio con Telecinco, Carlos López argumenta “creo que fueron primero a Telecinco, porque estábamos trabajando para Cuatro, que entonces no eran la misma empresa, a los productores les parecía que en TVE no iban a querer participar en un asunto que podía parecer polémico. Entonces quedaban Antena3 y Telecinco y no sé por qué se fue primero a Telecinco yo creo que en aquel momento tenía más facilidad para hacer tv movies”<sup>114</sup>.

El asunto fue que, “una vez que estaba hecha la serie, porque la serie se rodó deprisa, una vez que se acabó hubo toda la calma del mundo para montarla, para ponerle la música adecuada, hacer varios montajes para que Telecinco opinara si era mejor esto o aquello, para que nosotros lo pensáramos...de manera que se rodó de enero a marzo de 2010 y la serie estaba prácticamente terminada como en septiembre o en agosto, podría haber estado acabado sin meter mucha prisa en junio y no se emitió hasta casi un año después.

Una vez que estaba hecha, nos dijeron que la dejaban para enero o febrero porque decían que era el momento más potente. Octubre y noviembre era como temporada baja, y en ese momento nos parecía lógico. Cuando tienes un producto hecho, esperas a empezar el año y a disparar cohetes y eso motivó el retrasarlo hasta enero. Mientras tanto, de repente, se empezaron a emitir tv movies, la de Spanair, como te digo, y empezaron a ir fatal y entonces en Telecinco empezaron a no estar seguros de que este producto tuvieran que emitirlo a todo trapo y presumiendo porque, a lo mejor era polémico, y ganaba más enemigos que otra cosa.

---

<sup>113</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M*, para que nadie lo olvide en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

<sup>114</sup> *Ibíd.*

Eso hizo que empezaran a retrasarlo un poquito y entre medias pasó una cosa con la que no contábamos: Telecinco compra Cuatro y entonces eso cambia también las cosas y en un momento dado, en Telecinco nos llegan a decir, que no se iba a emitir. Telecinco de repente se plantea emitirlo en Cuatro, lo cual es bajar el techo de audiencia pero, por otro lado, es una forma de esconderlo un poquito. Luego, nos dijeron que -como había habido tanta polémica con las víctimas de la miniserie de Spanair- teníamos que hablar con las asociaciones de víctimas. Y cuando las asociaciones de víctimas, no sólo dicen que no se oponen sino que les parece muy bien que se eche y que cuanta más gente la vea, mejor, de un día para otro deciden: en Cuatro no, en Telecinco. Y ese mismo día empieza la promoción<sup>115</sup>.

Y resulta que, como la emisión estaba cercana a las elecciones<sup>116</sup> llamaron, tanto del PSOE como del PP, se pusieron de acuerdo, en llamar para decir: por favor, no queremos que esto se convierta en tema de campaña, si no os importa, podéis dejar la emisión para después”<sup>117</sup>.

Ese fue el motivo de retrasar la emisión. “La echaron en un fecha en la que tuvo menos consumo del que debería. Creo que no se avergonzaban de ella pero sí tenían miedo de que les dieran tortas. Es un tema complicado. En el momento de hacerla –prácticamente se emitió dos años después– cuando empezamos a hacerla, los tiempos eran distintos de manera que pensábamos que eso era algo que quería ver la gente, que había que hacerlo, que había que emitirlo y que iba a ser una cosa de primera línea”<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> Principios de abril de 2011.

<sup>116</sup> Se refiere a las elecciones municipales celebradas el 22 de mayo de 2011.

<sup>117</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

<sup>118</sup> *Ibíd.*

## 7.6 Audiencia

La audiencia de esta miniserie fue de 2.247.000 espectadores en el primer capítulo de la miniserie, titulado “El intercambio” y de 2.044.000 espectadores en el segundo y último capítulo, que se llamó “07:40 am”. Tuvo un share medio de 13.6 % y su emisión tuvo lugar en dos entregas: el lunes 4 de julio de 2011 y el miércoles 6 de julio de 2011 a partir de las 22h. En la primera noche compitió con *Los misterios de Laura* de TVE que fue la vencedora de la noche. En el ranking de emisiones de ese día ocupa el séptimo lugar. En la segunda emisión compitió con *Ahora Caigo* de Antena 3 y *Comando Actualidad* de TVE. Ambas emisiones tuvieron una audiencia mayor que la miniserie.

Resulta llamativo que se programe un lunes el primer capítulo y un miércoles el segundo capítulo. Suele ser habitual que se programen dos días seguidos para que la audiencia enganche más fácilmente. Aun así, aunque pierde espectadores en la segunda entrega, no constituye una pérdida importante. El día 5 de julio, martes, Telecinco optó por programar *Supervivientes*, que fue líder de audiencia en el día con un total de 3.093.000 espectadores.

De forma llamativa, fue seguida en mayor número por mujeres (15.2%) que por hombres (11.9%). El grupo de edad que más vio la miniserie es un público mayoritariamente joven. Destacan los individuos de la franja de edad comprendida entre los 25 y los 34 años (17.4%), seguido de los de edades comprendidas entre los 35 y los 54 años (15.2%). Si nos fijamos en la clase social y en el nivel de estudios, las personas que vieron la miniserie pertenecían en mayor medida a una clase social baja o media baja y contaban con estudios primarios. Las comunidades autónomas que más siguieron la emisión fueron Castilla y León (17.7%), Andalucía (16.3%) y Madrid (16.1%). El caso de Madrid puede responder a la cercanía tanto física como emocional que pueden tener los habitantes de esta comunidad con la historia del 11M, ocurrida en esta ciudad y sus alrededores.

**Tabla: Audiencia media y share del total de individuos, target comercial, por sexo y por edad**

Audiencia media (miles)	Indiv 4+ (%)	T.Comercial (16-59) (%)	Hombres (%)	Mujeres (%)	4-12 (%)	13-24 (%)	25-34 (%)	35-54 (%)	55-64 (%)	Más de 65 (%)
2.144	13.6	15.7	11.9	15.2	9.4	13.5	17.4	15.2	13.6	10.2

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

**Tabla: share según clase social**

Clase social	Alta-Media	Media	Media-baja	Baja
%	10.6	13.9	15	15.9

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

**Tabla: share según nivel de estudios**

Nivel de Estudios	Universitarios	Medios	Primarios	Sin Estudios
%	10.1	12.8	15.8	12.1

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

El mes en que se estrenó también llama la atención. En la época estival la audiencia es más baja respecto a otros meses del año. Probablemente, la causa principal a la hora de tomar esa decisión, como comentaba más arriba el guionista, sea el pretender no generar más polémica de la que se originó con el anuncio de su estreno y la producción

en sí<sup>119</sup>. Habría tenido mucho más sentido haberla estrenado en una fecha cercana al 11 de marzo, coincidiendo con el aniversario del atentado, tal y como se hace todos los años con especiales, documentales o reportajes, pero seguro que habría generado más oposición por parte de la opinión pública.

En cuanto al total de miniseries estrenadas durante el 2011, *11M, para que nadie lo olvide* ocupa el noveno lugar en número de espectadores, por encima de *Operación Jaque*, que también fue estrenada en verano (5 de agosto de 2011). Sin embargo, es superada por miniseries basadas en personajes reales –llamadas biopics– como *Tarancón, el quinto mandamiento*, *El Ángel de Budapest*, *Carmen Cervera, la Baronesa*, *Rocío Dúrcal, volverte a ver*, *Clara Campoamor* y *La Duquesa*. También es adelantada por una miniserie basada en un personaje de ficción (*Marco*) y por una miniserie basada en hechos reales contemporáneos como *Operación Malaya*.

**Tabla: miniseries más vistas de 2011**

Nº	Nombre	Cadena	Fecha	Espectadores	Share
1	Tarancón, el quinto mandamiento	TVE1	29/12/2011	3.040.000	18.4%
2	El ángel de Budapest	TVE1	22/12/2011	3.432.000	18.7%
3	Marco	Antena 3	16/12/2011	2.974.500	17.1%
4	Carmen Cervera, la Baronesa	Telecinco	13/09/2011	2.918.000	17.5%
5	Rocío Dúrcal, volverte a ver	Telecinco	27/12/2011	2.768.000	14.3%
6	Clara Campoamor	TVE1	09/03/2011	2.634.000	13.3%
7	La Duquesa	Telecinco	04/04/2011	2.138.000	11.2%
8	Operación Malaya	TVE1	14/01/2011	2.091.000	12.4%
9	11-M, para que nadie lo olvide	Telecinco	04/07/2011	2.044.000	13.6%
10	Hoy quiero confesar	Antena 3	15/06/2011	1.969.000	10.9%
11	Alakrana	Telecinco	25/05/2011	1.706.000	9.2%
12	Operación Jaque	TVE1	05/08/2011	751.500	6.6%

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Formula tv

*11M, para que nadie lo olvide* ha recibido el premio Ondas 2011 a la mejor miniserie. Este premio, como cualquiera que se otorga a una ficción, supone un reconocimiento a

<sup>119</sup> Cfr. con artículo: <http://solotele.blogspot.com/2011/05/telecinco-emitira-su-miniserie-del-11-m.html> publicado el 9 de mayo de 2011 y consultado el 1 de febrero de 2012.

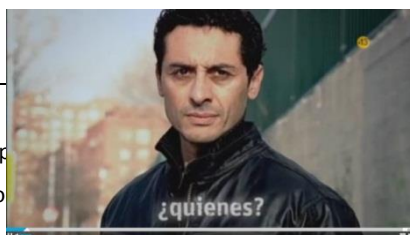
la calidad del producto pero también contribuye, en cierta manera, a promocionarlo y a posicionarlo como un producto de cierta relevancia.

Para la promoción de la miniserie se utilizaron ventanas convencionales de publicidad y autopromoción, como una página web especial dentro de la página de Telecinco ([http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa\\_0\\_1423057691.html](http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa_0_1423057691.html)) o diferentes promos (anuncios breves que sirven para promocionar o publicitar en televisión los programas que se van a emitir).

Existen dos promos principales que se emitieron los días previos al estreno y que se utilizaron para publicitar la miniserie en televisión y en Internet.

La primera de ellas<sup>120</sup> se construye con imágenes de la miniserie y con una voice-over que hace las siguientes preguntas: “¿quiénes fueron? ¿Quiénes les ayudaron? ¿Qué explosivos utilizaron?, ¿dónde los consiguieron? ¿Cómo lo ejecutaron? Los hechos probados, para que nadie lo olvide. Estreno lunes a las 10”. Mientras, en pantalla aparecen los rótulos: “quiénes, qué, dónde, cómo, los hechos probados, para que nadie lo olvide. 11M, lunes 22h.” Este anuncio lanza una serie de preguntas al aire con las que puede identificarse cualquier espectador y que pretenden generar una curiosidad que, posteriormente en el visionado de la miniserie, será saciada. Esas preguntas recuerdan a “la teoría de las 5W”, que se basa en proponer cinco preguntas a las que cualquier información, especialmente la de carácter noticioso, debe responder para que sea completa y para que cumpla cabalmente con su primer y más grande fin: lograr que las personas se enteren, de la manera más clara y completa, de lo que está sucediendo. Estas preguntas son: dónde, cuándo, qué, quién y por qué (where, when, what, who y why), cinco expresiones inglesas que le dan nombre a la teoría. De esta forma, la promo que se está analizando remite al titular de los periódicos y su técnica de realización aparece vinculada a la rutina profesional del quehacer periodístico que se designa con el

<sup>120</sup> Se p  
Consultado



nombre de la “fórmula de las 5W’s” (Warren, 1959, pág. 90 y ss).

Fotogramas de la promoción de *11M, para que nadie lo olvide*.

La otra promo<sup>121</sup> da más protagonismo al producto final, a la miniserie, destacando momentos importantes de la misma para crear una mini historia que consiga atraer la atención del público. Con los rótulos: “los hechos probados; el mayor atentado de Europa; 16 bombas, 4 trenes; para que nadie lo olvide” se combinan diálogos que proporcionan al espectador claves de la miniserie: “¿estarías dispuesto a ser soldado de Alá?; ¿tú me puedes conseguir 60 kilos? ¿De qué? Dinamita; serán cuatro trenes y cuatro bombas por tren; rezad y Alá estará con vosotros; ha llegado el momento”. Estos diálogos se combinan con planos de duración muy corta que también expresan los momentos más trascendentales de la miniserie. Esta promo quiere crear una expectación y generar un deseo de saciarla con el visionado de la miniserie. Mientras que la primera promo va más dirigida a la razón, ésta es más emocional, busca crear una tensión en el espectador. Las dos quieren despertar la curiosidad del público pero de diversas maneras: la primera acudiendo al argumento racional y periodístico y la segunda acudiendo a la emoción: de hecho las mismas frases que acompañan las imágenes buscan impactar al espectador: “el mayor atentado de Europa, 16 bombas, 4 trenes”. Ambas promociones, además, utilizan como gancho la realidad para atraer a los espectadores a que vean la miniserie. En este caso, comprobamos una vez más cómo la realidad es un reclamo para el consumo de la ficción, es decir, que existe un interés real del público hacia las historias reales y ese interés es utilizado por las cadenas de manera “que te lo ponen por delante, te lo venden, te lo ponen en el rótulo, etc.”<sup>122</sup>.

Parte de la promoción de esta miniserie fue una promoción ajena a las estrategias publicitarias de la cadena. Con esta afirmación, se hace referencia a que esta miniserie se dio a conocer en gran medida por los comentarios y críticas que se suscitó a su

<sup>121</sup> Se puede ver en [http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa\\_0\\_1423057691.html](http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa_0_1423057691.html). Consultado el 8 de agosto de 2012.

<sup>122</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

alrededor en diferentes ámbitos, desde las redes sociales a las conversaciones informales. Esto remite a lo que Fiske afirmaba acerca de este medio: “la textualidad de la televisión es esencialmente intertextual” (Fiske, J., 1987, pág. 15). Este autor establece tres niveles de textualidad:

- Textos primarios: programas propiamente televisivos. Dentro de estos textos primarios se incluirían las autopromociones de la cadena, que se han analizado.
- Textos secundarios: exceden al propio discurso televisivo. Abarcan toda la publicidad y crítica generada desde otros medios. Se ocupan de promover la circulación de contenidos seleccionados del texto primario. En nuestro caso podemos citar, fundamentalmente, los artículos de prensa que acompañaron el estreno de la miniserie.
- Textos terciarios: no los construye la televisión, como tampoco el resto de medios, sino el espectador. Son aquellos mecanismos que éste emplea para participar en el discurso televisivo (llamadas, sms...) pero, sobre todo, la expectación que generan los programas en forma de conversación. De esta manera, “escribir y hablar sobre televisión son parte del proceso de construir el texto fuera de él y son determinantes para lo que ese texto realmente es” (Fiske, J., 1987, pág. 15). El mensaje trasciende así al propio medio y se instala en el tejido social.

En este sentido, *11M, para que nadie lo olvide* generó un importante tráfico de textos terciarios. En Twitter los hashtag #11M y #telecirco se convirtieron durante esos días en “trending topic” donde los usuarios de la red social criticaban la emisión de la miniserie, mientras una minoría la apoyaba<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Cfr. Con Pérez, Paloma. *Primeras críticas en Twitter contra la tv-movie '11-M'*. Publicado el 4 de julio de 2011. <http://www.elreferente.es/redessociales/primeras-criticas-en-twitter-contra-la-tv-movie-11-m-13821> Consultado el 1 de febrero de 2012.

Tras la emisión de la primera parte de la miniserie se programaron dos documentales que versaban sobre el 11M, como suele ser habitual en los estrenos de miniseries que se basan en personajes o sucesos reales. El primero de los reportajes se llamaba *Los rostros del olvido* y el otro *El tren de los sueños rotos*.

### 7.7 El género de *11M, para que nadie lo olvide*

Al hablar del género de *11M, para que nadie lo olvide* podríamos cuestionarnos, en primer lugar, si cumple con las características propias de las miniseries, comentadas anteriormente. Para ello, se recoge de nuevo la definición de miniserie que se ha adoptado en este trabajo, para aplicarla a este caso concreto. Al hablar de miniserie se hace referencia al género televisivo cuyo relato está articulado según la retórica narrativa de la ficción. Está compuesto de dos o más capítulos (nunca más de diez) que guardan dependencia narrativa entre ellos, con un final cerrado, un número de capítulos fijado desde la fase de producción y sin posibilidad de aumentar y con una factura visual cinematográfica.

En *11M, para que nadie lo olvide* se cumplen todas estas características. En primer lugar, se trata de un relato articulado según la retórica narrativa propia de la ficción, donde existe un guion al estilo de las producciones cinematográficas, un desarrollo de los personajes, etc. La presente miniserie consta de dos capítulos, que guardan dependencia narrativa entre ellos. De hecho, al final del primer capítulo, “el Chino”, que va paseando con su hijo, ve la estación de El Pozo y le dice a su hijo que se vaya a casa. El personaje empieza a mirar con detenimiento los trenes y se intercalan imágenes de las personas que van dentro del tren e imágenes del grupo terrorista rezando. López, nos cuenta que esta escena no estaba situada en un principio allí, pero “que funcionó tan bien que se decidió ponerla como final del primer capítulo porque había que subir un poquito... es una escena inventada que simboliza cosas que pudieron pasar, en ese

sentido es una escena que es falsa y que cuenta muy bien la realidad y además, le ves a él que sonrío a su hijo e inmediatamente después pone cara de asesino”<sup>124</sup>.

Después de esto, se incluye un resumen del próximo capítulo. Esto mismo sucede al comienzo del segundo capítulo donde se resume el anterior. En este tipo de estrategias podemos encontrar dos motivaciones. Por un lado, se busca dar una continuidad narrativa a la miniserie, para que el espectador no se pierda y siga el hilo del relato y, por otro, tiene una función más comercial que busca generar expectativas y conseguir que la audiencia desee visionar la siguiente parte o sea capaz de seguirla sin dificultades, en el caso de que no haya visto la primera.

También se han señalado anteriormente algunas características propias de las miniserie actuales (2000-2012). En esta miniserie se cumplen las siguientes:

Como todas las miniseries actuales en España, se programó en prime time, el horario de mayor consumo televisivo. Se emitió a las 22h, dentro de esta franja horaria.

Al igual que la mayoría de las miniseries, se trata de una producción en la que la cadena de televisión se ha asociado con productoras independientes para su realización. Esta producción, conocida como “llave en mano”, es la que se ha seguido en esta miniserie, que ha sido producida por Plural Entertainment para Telecinco.

La cadena de televisión llevó a cabo una importante labor de marketing y promoción durante los días previos a la emisión buscando el reconocimiento por parte del público, la creación de expectación y la congregación de un alto número de espectadores en el estreno y los capítulos sucesivos.

Al ser su emisión limitada (dos capítulos únicamente), no es un producto que necesite mantener la audiencia durante un largo periodo de tiempo, como sucede con las series de emisión semanal o diaria, por lo que supone menos riesgo para las cadenas.

---

<sup>124</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

Entre los temas tratados existe la tendencia consolidada a lo largo de este período (2002-2012) hacia lo factual, en el sentido de que se basan en personajes o sucesos reales a partir de los cuales desarrollan el guion. En el caso de *11M, para que nadie lo olvide* se trata de un suceso muy reciente. El atentado que narra tuvo lugar el 11 de marzo de 2004, y tan sólo siete años después, es representado en la ficción.

En cuanto a clasificar esta miniserie dentro de un género específico, podríamos decir que cumple características de diferentes géneros, fundamentalmente del thriller y del drama. Del thriller tiene características como la creación de tensión, el misterio, la intriga y la búsqueda del suspense -jugando con la información que se da al espectador y la que tienen los personajes-. El suspense es, ante todo, la dramatización del material narrativo de una película o incluso la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas (Truffaut, F., 1991, pág. 11). El hecho de que el público conoce el desenlace de los hechos y cómo se produjeron constituye una herramienta más que utilizan los creadores para saciar la curiosidad de la audiencia y de implicarla en el discurso. Pero, además, en esta miniserie se busca dar a los espectadores más información que a otros personajes de la miniserie, como son las víctimas. Así, durante el metraje conocemos la preparación de los atentados que las víctimas no conocen y vemos inminente el atentado terrorista cuando ellos no lo pueden vislumbrar. Este recurso ayuda al ritmo del relato y consigue crear el efecto de suspense porque -como decía Hitchcock (Truffaut, F., 1991, pág. 57)- “el suspense es el medio más poderoso para mantener la atención del espectador”.

Es indudable que esta miniserie tiene elementos dramáticos, aunque sea simplemente por la elección del tema que retrata. De hecho, podemos explicar el guion de esta miniserie siguiendo la definición de drama que propone Páramo (2002, pág. 256): “género cinematográfico que se caracteriza por poner en escena el deseo de realización de los sentimientos y pasiones íntimas del alma (de las víctimas, en nuestro caso) en medio de una humanidad inmutable (los terroristas) que agrede a los protagonistas con sus convenciones, su injusticia social hasta convencerlos de la inutilidad de cualquier tipo de rebeldía, haciéndoles desembocar en un desenlace funesto” ( la muerte de las víctimas representadas en la ficción).

## 7.8 El suceso del 11M y su representación en la televisión.

El 11 de marzo de 2004 es una fecha que supuso un gran impacto social en España por lo dramático del hecho y sus funestas consecuencias: 191 fallecidos y miles de afectados.

Una encuesta realizada recientemente en España por el Instituto de Investigaciones sociológicas<sup>125</sup>, revela que la televisión es el medio preferido para informarse por el 46.2% de los españoles. Como explica León (2010) la importancia de los informativos en televisión es evidente al considerar que el 75% de los encuestados declara verlos todos los días. En cambio, sólo un 4,2% dice no verlos nunca. Tradicionalmente se ha considerado a la televisión como el medio más objetivo (Youman, R. J., 1972) y aquel al que los ciudadanos acuden en primer lugar para informarse (Stanley, H.W. y Niemi, R. G., 1990). Los estudios también revelan que en caso de contradicción en una misma noticia entre diferentes medios, los ciudadanos creen antes a la televisión que a los periódicos (Rubin, A., 1983). Según el “informe anual de la profesión periodística 2008”, el 83% de los encuestados otorga el máximo grado de confianza a la información que recibe a través de la televisión, aunque reconocen que los medios están politizados.

El hecho de que la televisión se haya constituido como el medio de comunicación al que más personas acuden para informarse provocó que millones de espectadores vieran las terribles imágenes del atentado y que éstas quedaran para siempre en la memoria individual y colectiva de los habitantes de España. De este suceso disponemos, por tanto, de un documento audiovisual amplio, como no ocurría en otros sucesos de la política reciente española que han sido llevados a la ficción (por ejemplo en el caso anteriormente analizado del 23F).

Por el aniversario del 11M estamos acostumbrados a ver diversos documentales o reportajes donde se utilizan una vez y otra las mismas imágenes. Se pueden citar diversos ejemplos.

---

<sup>125</sup> Se puede consultar el estudio en la página web del CIS: [http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2820\\_2839/2836/es2836.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2820_2839/2836/es2836.pdf)

*Las sombras del 11M* fue emitido en Telemadrid el 9 de marzo de 2006. Esta misma cadena emitió un reportaje llamado *11M 1000 días después* elaborado por Luis del Pino. *11-M: historia de un atentado*, está coproducido por El Mundo y fue emitido también por Telemadrid. *72 horas del 11M al 14M* desarrolla cómo se vivieron en España las 72 horas siguientes a los atentados. El reportaje recoge los testimonios de políticos como Alberto Ruiz Gallardón, Ángel Acebes y Alfredo Pérez Rubalcaba, periodistas españoles (Juan Pedro Valentín, Iñaki Gabilondo, Pedro J. Ramírez, Jesús Ceberio, Luis María Ansón, Antonio San José, Alfredo Urdaci o Antonio García Ferreras, entre otros) y corresponsales de la BBC, Le Monde o The Washington Post. *Madrid 11-M: 911 días después* es un documental en el que se recopilan las incógnitas e incongruencias que han quedado patentes sobre el atentado del 11 de marzo de 2004 en Madrid. Según este documental, el atentado fue obra de un operativo militar, con el objetivo de alentar la islamofobia entre la opinión pública occidental y conseguir así el consentimiento de la misma, para continuar las criminales guerras en Oriente Medio. *11M, la derrota de los embusteros* es un reportaje especial de Cuatro, presentado por Iñaki Gabilondo, en el que se analizan los aspectos más destacados del juicio que se llevó a cabo por los atentados del 11 de marzo de 2004. *4 días de marzo* se grabó entre el 12 y el 14 de marzo de 2004 en Madrid y las imágenes se editaron en los cuatro días siguientes. El documental, de media hora de duración, recoge las reacciones populares a los atentados ocurridos en Madrid el 11 de marzo, desde opiniones y acontecimientos espontáneos, hasta actos organizados como la manifestación convocada por las fuerzas políticas. Este documental es fruto del trabajo de cuatro profesionales de la televisión que se encontraban realizando un curso de especialización en documentales, impartido por el Instituto Oficial de Radio Televisión Española, justo en el momento en el que se produjeron los atentados de Madrid. *88 horas* es un reportaje resumen que se emitió en CNN+. *11M, las incógnitas* es un documental emitido en TV3 que relata las incógnitas entorno a la actuación del gobierno los días posteriores al atentado islamista. Incluye 33 minutos con testimonios de los Directores de la Cadena Ser, del Periódico de Cataluña, de Libération, de ETB, trabajadores de TVE, de la Agencia EFE...Contiene resúmenes con los momentos más relevantes de las declaraciones de Acebes, Aznar, Zaplana, Rajoy, Otegi, Ibarretxe, Zapatero o Rubalcaba; así como imágenes inéditas de las manifestaciones tras el atentado y el día de reflexión. Con motivo del quinto aniversario del 11-M, la Fundación Víctimas del Terrorismo realizó el documental *Madrid, 11 de*

*marzo* escrito en forma de carta por una de las víctimas, Elisa Martín, y emitido en La 2 de TVE el 10 de marzo de 2009. *11M: contra el olvido* fue emitido en Antena 3 el 7 de marzo de 2005. Se trata de un especial presentado por Matías Prats donde se recogían testimonios de víctimas, familiares y voluntarios que colaboraron el 11M. *11M, una ciudad sacudida* fue emitido por Telemadrid un año después a los atentados. *11M: un año después más allá del silencio* fue emitido el 9 de marzo de 2005 en la misma cadena. *Tras la masacre* es un documental realizado y difundido por la fundación FAES.

Estos son algunos de los documentales que se han realizado acerca de este suceso, desde diferentes perspectivas y con diferentes objetivos. Esta muestra, que no pretende ser exhaustiva, pone de manifiesto la repercusión mediática televisiva que este suceso informativo ha tenido y sigue teniendo hoy día.

En general, todos estos reportajes y documentales tienen algunos puntos de información sobre el hecho que podríamos calificar de “obsesivos” y que tienden a repetirse de forma continuada, como es el hecho de mostrar las imágenes grabadas por las cámaras de seguridad de Atocha en el momento de la explosión de los trenes o imágenes de las manifestaciones convocadas los días posteriores al 11 de marzo. También es bastante recurrente el uso de entrevistas a expertos (periodistas, políticos, etc.) y a víctimas. Todo esto contribuye a crear la memoria colectiva a través de las imágenes más espectaculares o representativas del hecho, el testimonio de expertos o de personas que lo han vivido en primera persona, etc. dotando a la audiencia de un imaginario común al que acudir al recordar el hecho. Por otro lado, estos elementos son definitorios del discurso narrativo propio de esta etapa de la televisión, que, como se ha comentado en este trabajo, se caracterizaría por la importancia de lo vivido y recordado, por el peso de lo subjetivo y lo fragmentario, por el uso disperso de materiales heterogéneos, la simplificación, la tendencia a la espectacularización, y por la propensión a fijar un discurso totalizador.

A pesar de la abundancia de reportajes y documentales televisivos, *11M, para que nadie lo olvide* es la primera incursión de la ficción en la narración de este acontecimiento, donde también se puede percibir el recurso a los “puntos obsesivos” que comentábamos anteriormente. En este sentido, el guionista de la miniserie refiere que

la inserción de imágenes reales “es algo totalmente buscado desde el principio. Primero que yo estoy contando una realidad y tengo que meterme en el córtex del espectador, donde están depositados esos registros. Tengo que hacer algo donde coincida mi huella con la suya y donde coincide es en las imágenes de televisión que todos recordamos, entonces hay algunas imágenes que tienen que salir: no las imágenes sangrientas, no las imágenes dolorosas, pero sí algunas imágenes deberían salir”<sup>126</sup>.

Como se ha señalado anteriormente, existen dos obras audiovisuales que, desde el género del documental han tratado la misma temática que desarrolla la miniserie que estamos estudiando. Se realizará ahora una comparación entre la obra de ficción y uno de los documentales con el propósito de contrastar el acercamiento a un mismo tema, desde perspectivas diferentes.

El documental que se ha elegido para tal análisis es *Todos íbamos en ese tren*, porque es un documental realizado unos meses después del atentado y que combina muchas herramientas propias de la ficción con un tratamiento documental.

Comienza con planos en los que vemos a diferentes personas anónimas, en un día normal, que se despiertan, se arreglan, caminan hacia el tren, se montan en un vagón... aunque la explosión no se ve explícitamente, el director utiliza un recurso para que el espectador la suponga: la congelación del fotograma y la indicación de la hora exacta de la explosión con unos rótulos. Este principio recuerda en cierto modo a la miniserie, en esos planos de las víctimas en su cotidianidad, que avanzan hacia el tren, sin saber que en él encontrarán la tragedia.

La película documental está compuesta por 23 cortometrajes de entre 3 y 5 minutos cada uno. El comienzo de cada “segmento”, como se ha denominado a los cortos, viene precedido por el título del mismo y sus autores: Pedro Barbadillo (segmento "Minutos de silencio, tiempos de ruido"), Sergio Cabrera (segmento "Clandestinos"), María Campuzano y Jorge Iglesias (segmento "El aliento de la memoria"), Carlos Carmona y

---

<sup>126</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide*, en una entrevista con la autora de la tesis el 6 de febrero de 2012.

Estela Ilárraz (segmento "Oswaldo: En el Ecuador de un sueño"), Jaime Chávarri (segmento "Doce de octubre"), Leslie Dann y Guido Jiménez-Cruz (segmento "Cumpleaños"), Alfonso Domingo (segmento "Morir en Madrid"), José F. Echevarría (segmento "Un día sin luz"), Javier Fernández y David Lara (segmento "Sin ver"), Ángeles González Sinde (segmento "Como los demás"), José Heredia Moreno (segmento "Los nietos del Tío Raimundo"), Twiggy Hirota y Rocío Sierra (segmento "Los 7 pecados capitales del 11-M"), Octavio Iturbe, Ángeles Vacas (segmento "Micropiezas de continuidad"), Borja Manso (segmento "Que sólo suene la vida"), Manuel Martín Cuenca (segmento "Españoles por vía de sangre"), Nacho Maura (segmento "Vecinos"), Vicente Mora y Daniel Quiñones (segmento "Pásalo"), Miguel Ángel Nieto (segmento "Víctima cero"), Miguel Ángel Rolland (segmento "De-Mo-Cra-Cia"), Miguel Santesmases (segmento "Que no vuelva a pasar"), Gonzalo Tapia (segmento "El viaje de Hernán"), Catherine Ulmer (segmento "Estación en vela"), Óscar Villasante (segmento "Viata merge inainte! - ¡La vida sigue!"), Gonzalo Visedo (segmento "La mirada de los inocentes").

Cada uno de estos cortometrajes tiene un estilo propio y trata una temática distinta, dentro del suceso del 11M. La mayoría de ellos hablan de las víctimas, de aquellos que sobrevivieron, de los que auxiliaron al resto de pasajeros heridos, etc.

A continuación, se establecerán en un cuadro las similitudes y las diferencias que existen entre un producto que se acerca al hecho desde la retórica de la ficción y otro que lo hace utilizando la retórica del documental.

**Tabla: Comparación entre la miniserie *11M, para que nadie lo olvide* y el documental**

***Madrid, 11M, Todos íbamos en ese tren.***

	<i>11M, para que nadie lo olvide</i>	<i>Madrid 11M, Todos íbamos en ese tren</i>
<b>Género</b>	Miniserie	Documental cinematográfico
<b>Año de producción</b>	2011	2004
<b>Forma de emisión</b>	2 capítulos de 75 minutos emitidos por separado en dos días (4 y 6 de julio de 2011)	23 cortometrajes reunidos en un largometraje con una duración de 108 minutos. Estreno en salas el 28 de enero de 2005
<b>Estructura</b>	Estructura lineal convencional que sólo se ve alterada al comienzo: el	No tiene una estructura lineal. Composición basada en pequeñas

	inicio del discurso corresponde al final de la historia real	historias que no se entrelazan unas con otras
<b>Actores</b>	Actores profesionales que interpretan a los personajes reales.	Personajes reales que vivieron el suceso de forma directa o indirecta, actores para determinadas escenas dramatizadas.
<b>Recursos propios del documental</b>	Utilización de imágenes de archivo: explosión en Atocha (imágenes registradas por la cámara de la estación), imágenes televisivas de las flores y las velas colocadas en las estaciones los días posteriores al atentado.  Otros basados en recursos reales pero rodados específicamente para el film (ejemplo: la imagen de la cámara del videoaficionado en la explosión de Leganés).	Utilización de imágenes de archivo, informes y sonidos reales, recursos radiofónicos y televisivos de esos días.  En algunos cortos, existencia de un narrador que en voice-over conduce el relato, entrevistas o testimonios, fotografías de las víctimas.
<b>Recursos propios de la ficción</b>	Utilización de la cámara con carácter selectivo, elección de los planos, música no diegética con funciones narrativas, uso de escenarios, diálogos inventados.	Utilización de música no diegética con fines narrativos, uso de herramientas en posproducción como, por ejemplo, filtros para conseguir una imagen borrosa. Dramatización de algunas escenas.
<b>Cómo logra la veracidad</b>	Actores, escenarios reales, imágenes de archivo.	A partir de personas que vivieron el suceso y que dan su testimonio. Esto aporta autenticidad.
<b>Cómo logra la claridad</b>	Reducción de escenarios, de la acción y los personajes. Toma un punto de vista. Selección.	Sencillez en la exposición.  Poca duración de cada uno de los cortos.
<b>Uso del tiempo</b>	Mayor libertad en el uso del tiempo que se manifiesta en el <i>flashback</i> , al comienzo de la miniserie.	No sigue un orden cronológico determinado.
<b>Intencionalidad</b>	Informativa- entretenimiento	Informativa

Tabla de elaboración propia

## 7.9 Ficción/no ficción en *11M*, para que nadie lo olvide

En el caso concreto del estudio de una ficción basada en un suceso tan reciente y sobre el que existe tanta polémica como es el 11M, es arriesgado hacer un análisis donde se establezca cómo se trata el paradigma ficción/no ficción en la miniserie. Existen personas e instituciones (medios de comunicación, partidos políticos, etc.) que cuestionan que la sentencia dictada por el Tribunal Supremo sea clarificadora de los

hechos o exprese toda la verdad. Se habla de la existencia de cabos sueltos, puntos negros que no han sido aclarados<sup>127</sup>, etc.

Hay que tener en cuenta que ante hechos tan complejos como el que trata la miniserie que estamos analizando, en la interpretación que se da del suceso, siempre jugará un papel importante la ideología personal o de un grupo editorial concreto. La mitificación de la objetividad que se pretende en la profesión periodística, tal y como la ha denominado Rodríguez Borges (1998), dista mucho de los artículos de prensa o de las noticias televisivas que podemos leer o ver, donde la interpretación, la omisión de determinados datos y la sobrevaloración de otros producen efectos tan distintos como distintas son las noticias que podemos encontrar sobre un mismo hecho en los diferentes medios de comunicación. Esto mismo se puede aplicar a los autores de las obras audiovisuales que se basan en hechos reales. En estos casos quizás sea más evidente porque el producto de ficción, que implica un tiempo limitado, obliga a seleccionar lo que se cuenta y lo visual implica la determinación de elementos que configuran o influyen en la recepción de los espectadores como son la elección de los personajes, actores, localizaciones, etc.

Además, hay otro factor que dificulta la búsqueda de objetividad en el caso del 11M: se trata de un suceso muy reciente todavía en el tiempo. Para poder tener una visión más completa del suceso será necesario que pasen los años y los intereses políticos o sociales que puedan existir se diluyan o adquieran perspectiva.

En la miniserie que se está analizando, es destacable que, a lo largo del metraje, no se utilicen prácticamente imágenes de archivo. Por un lado, resulta lógico, puesto que *11M, para que nadie lo olvide* narra los preparativos del atentado -de lo cual no existen imágenes reales registradas- y no las consecuencias del atentado -de lo que sí se dispone de documentos visuales interesantes-. Las únicas imágenes reales que se insertan en el relato se suceden al final de la miniserie. La primera de ellas, es la

---

<sup>127</sup> Una clara referencia en este sentido merecen medios de comunicación como El Mundo y Libertad digital. Este último medio posee un blog dirigido por Luis del Pino, donde se pone en cuestión la sentencia del Tribunal Supremo sobre el 11M: <http://www.libertaddigital.com/opinion//capitulos-del-1-al-30-26479/>

registrada por la cámara de seguridad de la estación de Atocha y muestra la explosión de los trenes. La otra se inserta al final de la miniserie, después de que el universitario joven deje una vela frente a la fotografía de su novia. En ese momento, se intercalan imágenes reales de las estaciones llenas de flores, imágenes de las víctimas, velas encendidas, etc.

Otro elemento a tener en cuenta en el análisis de la miniserie bajo el paradigma ficción/no ficción es el de los personajes reales que representan. El hecho de que los personajes que aparecen en la miniserie no sean famosos o conocidos en profundidad por la audiencia ayuda a que los espectadores no tengan que hacer un esfuerzo de identificación y entren en la historia sin dificultades. Pocas personas saben cómo es físicamente “el Chino”, Emilio Suárez Trashorras o “el Tunecino”. Esto mismo sucede con las víctimas. Es una ventaja con la que cuenta la miniserie y que en otras miniserias de personajes famosos suele ser una dificultad: recordemos lo que pasó con la miniserie *Felipe y Letizia*, con la caracterización de determinados personajes, como el del Rey que recibió numerosos comentarios negativos por parte de crítica y público<sup>128</sup>.

Carlos López, en una entrevista mantenida con la autora de la tesis, señaló la dificultad que existe cuando se ficcionaliza un suceso real. A la hora de “actuar, por ejemplo, en la sentencia no vienen los diálogos, no sé de qué hablaban, y tú tienes que contar la personalidad y contar la acción a través de lo que hablan y de cómo hablan y esto es muy delicado porque tienes que hacer algo que suene natural cuando realmente es una convención. En la medida en que supe, utilicé material real para todo lo que pude, aunque estén cambiadas de sitio. Cosas que Trashorras dijo en el juicio, las puse cuando hablaba con su mujer, cosas que un terrorista dejó escritas a su mujer antes de morir, se la dice en la miniserie un terrorista a un compañero en Chinchón, etc. En fin, intenté

---

<sup>128</sup> A este respecto hay un artículo de El Mundo donde se exponen algunas críticas a los personajes de esa miniserie: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/26/television/1288096114.html>. Publicado el 26 de octubre de 2010. Consultado el 23 de julio de 2012.

utilizar todo lo que pude en el guion para intentar tener la sensación de que no mentía demasiado”<sup>129</sup>.

Hablando de la escena en la que llega un fax a la redacción de un periódico, el guionista comenta: “yo lo busqué en la hemeroteca de ABC, en Internet, porque al día siguiente ABC lo sacó en sus páginas. De hecho el que sale en la serie, fíjate hasta qué punto éramos pijoteros para eso, lo que sale en la serie es una reproducción del auténtico. Ese fax se mandó alrededor de las seis de la tarde. Lo que no aparece es cómo se manda porque eso es objeto de mucha polémica. Parece ser que el número de donde se mandó corresponde a una dirección que no corresponde a la de Leganés. Esto es un ejemplo de cómo lo hicimos nosotros de una manera más o menos objetiva. Si no está claro de dónde lo mandaron, no lo ponemos. Sabes que llegó ese fax, lo que no he puesto es a nadie en Leganés mandándolo”<sup>130</sup>.

Existen otros ejemplos del tratamiento ficcional del suceso real. “Hay polémica con la kangoo pero en la sentencia sí que aparece, aparece el portero que dijo que la había visto. En la serie está aparcada exactamente donde dice la sentencia que estaba aparcada la kangoo y el actor que hace de portero hace el recorrido que hacía el portero que les vio. No sé qué ejemplo más ponerte. Una cosa que me hacía mucha gracia a mí es que, por ejemplo, yo leía en muchos de los artículos de periódicos que ponían en cuestión la sentencia porque se preguntaban por qué no teníamos imágenes de cámaras de seguridad de los autores del atentado, y decían “si tenemos imágenes de cámaras de seguridad del 11S y del 7J por qué no tenemos imágenes, si tenemos cámaras de seguridad en Atocha y en Alcalá”. Lo que pasa es que luego, en la sentencia, está la declaración del jefe de seguridad de Renfe en la que dice algo también muy fácil de entender, que es que en la estación de Alcalá había cámaras porque es una estación grande, pero ese sistema no grababa. Registraba solamente en directo las imágenes y grababa si alguien le daba al *rec*, entonces ¿qué pasó en el 11M? que le dieron al *rec*

---

<sup>129</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide*, en una entrevista con la autora de la tesis el 6 de febrero de 2012.

<sup>130</sup> *Ibíd.*

cuando explotó. Entonces, digamos que esas cámaras sí captaron a los terroristas, supuestamente los captaron, pero no existe constancia de eso. Entonces, ¿qué he hecho yo, cómo cuento eso en la serie? Es imposible de contar. Además en el momento en que explota la bomba yo ya no cuento nada más. Entonces, sí hay un momento en el que, porque nos dio la gana, se ve que “el Chino” hace un reflejo, reacciona cuando ve que hay una cámara, como que se esconde y hay que suponer que también por eso llevaban pasamontañas. La verdad es que yo también he establecido mis propias hipótesis pero siempre he intentado no ir más allá de lo que parecía una evidencia o de algo que le parecía una evidencia a los jueces, al Supremo y a la Audiencia Nacional”<sup>131</sup>.

Más ejemplos: “no aparece Antonio Toro<sup>132</sup>, había dos reuniones en el McDonalds, una en McDonalds y otra en Burguer King, creo recordar ahora, sólo aparece una. Eso es un ejemplo claro, es decir, yo no puedo poner dos reuniones en las que no está muy claro que pasó en las dos. Entonces, hay cosas que me he tenido que saltar, hay un momento en que detiene la Guardia civil a “el Chino”. Le detuvieron dos meses antes en las Rozas creo que fue, en otra historia, eso también lo tuve que quitar. Tuve que hacer una selección, contar en un hilo lo que me parecía que era importante. Pero al final han sido cosas mínimas. Igual que no está muy claro cuántos eran los que participaban en la célula, de ellos cuales fueron los que montaron en los trenes. Y no se sabe si “el Chino” fue en persona a los trenes o no, hasta ayer mismo hay controversia. Eso es lo más difícil. Pero claro, yo ahí no podía hacer otra cosa más que lo que he hecho, que es poner con nombres y apellidos a los personajes de la célula terrorista, donde se sabía que estuvieron y el resto son casi figuración. Dentro del rodaje sabíamos muy bien qué personaje era cada uno pero, a propósito, no se llaman por su nombre dentro de la serie porque parecía que, de alguna manera, había que contribuir a esa especie de confusión que tiene uno leyendo la sentencia que es: en Chinchón hay 4 o 10, según el día y eso

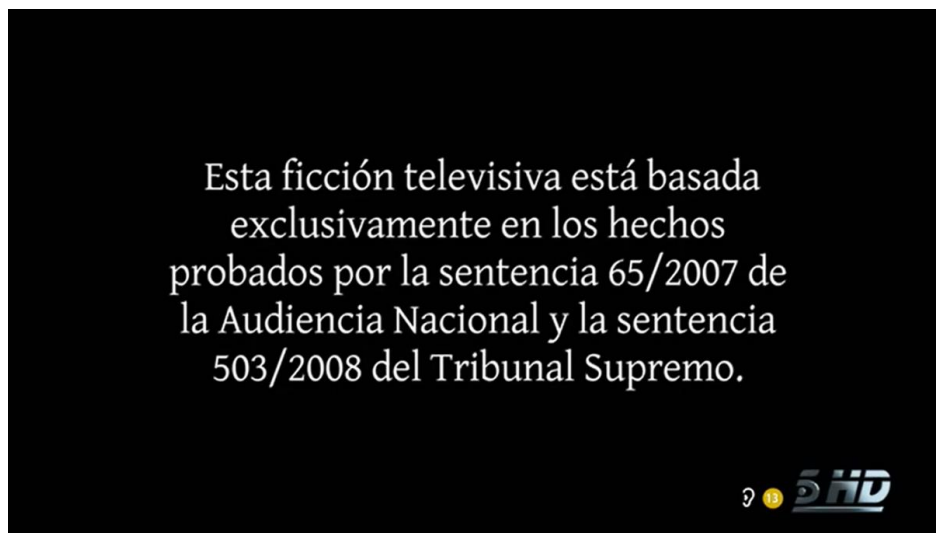
---

<sup>131</sup> *ibíd.*

<sup>132</sup> Acusado durante el juicio del 11M por la obtención y suministro de los explosivos de Mina Conchita.

creo que está más o menos contado en la serie, que hay muchos que los ves aparecer y desaparecer y no sabes exactamente quien estaba en la cafetería...”<sup>133</sup>

Como se viene comentando, el principal documento que han utilizado los creadores de esta ficción para realizar el guion es la sentencia judicial, y esto se avisa al comienzo de los dos capítulos de la miniserie.



Fotograma inicial de *11M, para que nadie lo olvide*.

Para construir con realismo el guion, los autores de la miniserie visionaron la vista oral al completo, leyeron libros sobre los atentados, resumieron los más de 700 folios del fallo, los miles de folios del sumario de instrucción, los recursos, el escrito de la Fiscalía...”<sup>134</sup>

El propio guionista habla del proceso de documentación que siguió: “Leí todo lo que pude, todo lo que pude y más y afortunadamente en Internet está todo y hablé con gente que había estado cerca, en las estaciones...víctimas, más que nada. En Internet

---

<sup>133</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide*, en una entrevista con la autora de la tesis el 6 de febrero de 2012.

<sup>134</sup> Cfr. con artículo *En la serie del 11M lo primero fue el respeto a las víctimas* publicado en El digital de Madrid el 4 de julio de 2011. <http://www.eldigitaldemadrid.es/articulo/g/11490/quot-en-la-serie-del-11m-lo-primero-fue-el-respeto-a-las-victimas-quot> Consultado el 1 de febrero de 2012.

encontré el sumario prácticamente completo, las sentencias por supuesto completas, el juicio entero en vídeo”<sup>135</sup>.

Carlos López se percata de la dificultad que entraña escribir y trasladar a la ficción las historias reales: “A veces dar la sensación de realidad, es complicadísimo”<sup>136</sup> y vivimos en un momento donde “a la realidad se le aplican unas normas de ficción y a la ficción cada vez más normas de la realidad”<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

<sup>136</sup> *Ibíd.*

<sup>137</sup> *Ibíd.*

## 8. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN *PADRE CORAJE*

El motivo de elegir *Padre Coraje* para su análisis detallado en este trabajo de investigación se debe a que se puede considerar esta miniserie como la pionera en la televisión española que agrupa las características propias de las miniseries actuales y, por tanto, se puede decir que marcó la pauta para las posteriores producciones de este género.

La definición acuñada en esta tesis doctoral<sup>138</sup>, se puede aplicar en su totalidad a *Padre Coraje*. Es un relato articulado según la retórica narrativa de la ficción. Está compuesta por dos o más capítulos (en este caso tres) que guardan dependencia narrativa entre ellos. Tiene un final cerrado, un número de capítulos fijado desde la fase de producción y una factura visual cinematográfica.

Además, cumple todas las características propias de las miniseries españolas actuales (2000-2012) que se señalaban al comienzo de este trabajo<sup>139</sup>:

- Se programó en prime time, el horario de mayor consumo televisivo. Se emitió los días 13, 14 y 15 de marzo de 2002 a partir de las 22 horas.
- Se trata de una producción en la que la cadena de televisión se asoció con una productora independiente para realizarla. Esta miniserie fue producida por el Mundo Tv y vendida a Antena 3.

---

<sup>138</sup> Ver pág. 39.

<sup>139</sup> Ver pág. 39-40.

- Los días anteriores al 13 de marzo, fecha del estreno, Antena 3 desarrolló una labor de marketing importante para dar a conocer el producto.
- Al contar sólo con tres capítulos, no necesitó mantener la audiencia durante un largo periodo de tiempo, como sucede con las series de emisión semanal o diaria, por lo que supuso menos riesgo para la cadena. De forma general, las miniseries actuales constan de dos a cuatro capítulos. *Padre Coraje* está dentro de esta tendencia.
- Tienen una mayor “identidad autoral” que el resto de contenidos de ficción televisiva. En *Padre Coraje* se contaba con un director muy prestigioso, Benito Zambrano, y con un actor protagonista de primer nivel, Juan Diego. La inclusión en el equipo de estas personas ampliamente reconocidas, ayudó a su difusión y al éxito de audiencia.
- Entre los temas tratados existe la tendencia consolidada a lo largo de este período (2002-2012) hacia lo factual, en el sentido de que se basan en personajes o sucesos reales a partir de los cuales desarrollan el guion. La miniserie *Padre Coraje* estaba basada en un caso real y conocido por la opinión pública, el asesinato en una gasolinera de Jerez de la Frontera de Juan Holgado, y la valentía de su padre para intentar descubrir a los implicados, poniendo en peligro su propia vida.

Además, aunque no se haya incluido como característica de las miniseries propiamente, después de la emisión de *Padre Coraje*, Antena 3 aprovechó el programa *Queremos Saber Más*, presentado por Mercedes Milá, para continuar con la temática de la miniserie. El programa trató dos casos similares al de *Padre Coraje* y entrevistó a Benito Zambrano y a tres actores de la miniserie, entre ellos a Juan Diego. Esta estrategia de programación es muy habitual actualmente, donde se le da categoría de evento a la miniserie y así se aprovecha para realizar programas satélites alrededor de su estreno.

Por todas estas características, podemos estudiar *Padre Coraje* como pionera de una tendencia que posteriormente ha tenido un amplio desarrollo tal y como vemos en las miniseries españolas contemporáneas.

## 8.1 Personajes

*Padre Coraje* es una historia muy compleja que reúne a un gran número de personajes. Para facilitar el análisis, se les puede clasificar en diferentes grupos: los personajes que pertenecen al ámbito familiar, los personajes cercanos a los sospechosos del asesinato y aquellos que trabajan en la resolución del caso.

Existe un personaje que supera esa clasificación y que, de algún modo, sirve como punto de unión entre los personajes de los distintos grupos. Antonio Delgado podría considerarse el único protagonista de esta miniserie, de hecho el mismo título lleva su nombre: *Padre Coraje*, el nombre con el que le bautizaron los periodistas José Contreras e Ildelfonso Olmedo en la portada de *Crónica* del 17 de enero de 1999, y que convirtió a Francisco Holgado -el verdadero Padre Coraje- en un conocido héroe popular<sup>140</sup>.

Por detrás de este protagonismo único, cabe señalar a otros protagonistas importantes, miembros de la familia: Juan, el hijo que ha sido asesinado, María, su madre, Luis, su hermano y Mari Carmen, su hermana. Otros personaje que no tienen tanta presencia en el metraje son Tere (la novia de Luis) y Paqui (la novia del joven asesinado).

En el grupo de los sospechosos, existe un personaje que reviste especial importancia por su papel dentro de la historia que se narra y por ser el antagonista, el personaje que se opone al protagonista. Es conocido como “Maquea” y es el principal acusado de la muerte del joven. En otro orden de importancia, podemos encontrar dentro de este mismo grupo otros personajes necesarios para el avance y la comprensión de la historia: sospechosos como “Loren”, “Susi” o Vicente. Personajes que Padre Coraje encuentra en su investigación particular, como el “Tato” o el “Canijo”. Además, es conveniente señalar otros personajes que cumplen funciones menos importantes en el trascurso de la historia, pero que son igualmente necesarios para el avance de la misma: Curro “el

---

<sup>140</sup> Cfr. con del Campo, Eduardo. “La 'muerte' de toda la familia del Padre Coraje” publicado el 31 de mayo de 2009 en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/31/espana/1243729556.html> consultado el 14 de mayo de 2012.

tinaja”, El “Chaqueta”, Francisca Vázquez Ramos, “JuanLu”, “El negro”, Dani, Isabelita “la monja”, Rosi (la mujer del “Tato”) y Consuelo (la mujer de “Maquea”).

Dentro del grupo de los policías cabe destacar al Juez Alarcón, el comisario Ferrero, el Inspector Baena, el inspector Molina, el inspector Hernández -que llega desde Sevilla para hacerse cargo del caso-, el abogado de la familia, Navarro, el director general de Policía y Amparo (la abogada de los acusados).

Finalmente, es interesante destacar el personaje de la periodista Olga Viza, que se interpreta a sí misma dando las noticias del telediario, donde informa de la existencia de dos sospechosos del crimen “ocurrido el 22 de noviembre del pasado año, en Jerez”.

Aunque son muchos personajes, el tratamiento en guion de cada uno de ellos está trabajado de forma que el espectador no se pierda. A esto contribuye también la duración de la miniserie, que cuenta esta historia a lo largo de unos 300 minutos.

El personaje de Antonio Delgado, el Padre Coraje que en la realidad representa a Francisco Holgado, es un personaje muy dramático y con una profundidad tremenda, que muy probablemente venga del personaje real en el que está inspirado. La miniserie está basada en una historia real apasionante, la de un padre que, por descubrir a los asesinos de su hijo, es capaz de tomarse la justicia por su mano e intentar resolver un caso jugándose su propia vida. Zambrano, el director de la cinta, en los extras del DVD de la miniserie comenta que cuando escuchó esta historia, pensó que era muy cinematográfica.

Además, el personaje de Antonio Delgado es más complejo, puesto que, en un momento dado de la historia, decide inventarse un personaje, “Roque”, con el que introducirse en el barrio donde vive uno de los principales sospechosos del asesinato de su hijo. Juan Diego, el actor que interpreta a este personaje, comenta también en los extras, que “no es difícil hacer dos personajes, porque si se entiende el del padre, lo demás viene solo”. Para la interpretación de “Roque”, Juan Diego es caracterizado con peluca y perilla, con unos pantalones y chaqueta vaqueros, una camisa y un pañuelo. Antonio, en cambio, a partir del asesinato de su hijo, viste de luto, al igual que su mujer.

El protagonista es el motor sobre el que se sustenta el resto de la historia: “había un gran personaje para la ficción, una locomotora como protagonista, una locomotora con una motivación clara y a partir de ahí no para, no hay barreras para él y eso es lo que le convierte en un héroe. Claro, es un héroe que no consigue su objetivo, así que al final es un héroe trágico, ¿no?”<sup>141</sup>. Igual que se estudió *23F, el día más difícil del Rey* bajo el prisma del viaje del héroe, en este caso, se podría considerar a Antonio Delgado como un héroe que, más que recibir la llamada a la aventura, decide voluntariamente entrar en ella. En ese camino tiene una meta clara: lograr que se haga justicia por el asesinato de su hijo, y encuentra múltiples dificultades que debe superar. El único factor que no cumple del patrón del viaje del héroe, es que no llega a la consecución de la meta, aunque aun así, sea considerado un héroe por la audiencia, por su valentía y su exposición a múltiples peligros por amor a su hijo.

La evolución del protagonista es muy grande a lo largo de la cinta. De ser un empleado en una sucursal bancaria y un padre de familia común, Antonio Delgado pasa a inventarse una personalidad, a mezclarse con las personas más peligrosas de Jerez y a jugarse la vida cada día con tal de conseguir la declaración de culpabilidad de uno de los sospechosos. Este gran cambio, el guion lo ha tratado de forma gradual de modo que el espectador capta que la evolución es cuestión de meses y viene motivada por la ineficacia de la investigación policial que, de alguna forma, obliga al protagonista a actuar así. Esa misma falta de resolución de la policía y la justicia hace que el espectador empatice con el protagonista que, aunque no quiere ser un héroe, se da cuenta de que no tiene otra opción.

El hijo (Juan Delgado) no tiene prácticamente presencia como personaje ya que su actuación es muy limitada, sin embargo su importancia en el relato es excepcional. Sólo se le ve actuar cuando se recrean las imágenes del asesinato. El resto de referencias a su persona provienen, tanto de los diálogos como de imágenes (fotografías, pancartas, carteles, etc.). Aun así, se le incluye en el análisis dentro de los personajes protagonistas

---

<sup>141</sup> Palabras de Antonio Onetti, guionista de *Padre Coraje*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 29 de junio de 2012.

ya que su muerte es el motor que hace que avance la historia. De su personalidad no conocemos mucho. Sin embargo, lo poco que se nos dice, hace que el público sienta aprecio por él, sobre todo, porque ha sido víctima de una injusticia, lo que inevitablemente hace que la audiencia sienta lástima por Juan Delgado. Esta puede ser la razón por la que no se le concedan más minutos al desarrollo del personaje porque, desde el punto de vista de la eficacia en la identificación del público con la víctima, no es necesario un tratamiento más detallado.

María, la madre de Juan Delgado, es un personaje que tiene un desarrollo importante en la miniserie. Ayuda desde el primer momento a su marido en su empeño para que se haga justicia y no se desanima ante el paso del tiempo y el hecho de que la policía no llegue a pruebas concluyentes. En múltiples ocasiones emprende protestas en las calles e incluso llega a parar un tren en su particular lucha para que nadie olvide lo sucedido. La muerte de su hijo ha provocado en ella una pena tan grande que, a partir de ese momento, no volverá a ser la misma. Todos los días acude al cementerio para cuidar la sepultura de Juan y, en un momento dado, enferma y debe ser atendida en el hospital. A partir de esa escena, su lucha por su hijo ya no resulta tan activa, sino que sus apariciones están reducidas al ámbito familiar.

Mari Carmen es la hermana de Juan Delgado. Protagoniza junto a sus padres y a su hermano Luis numerosas acciones públicas de denuncia y de búsqueda de apoyo para que el caso de su hermano no quede en el olvido. Vive en el domicilio familiar y es quien se hace cargo de su madre, desde que empieza a estar enferma. En ocasiones, muestra cierta envidia respecto a su hermano Luis, porque él puede irse a Alemania a trabajar, mientras ella debe quedarse a cuidar de sus padres. No tiene apenas relaciones sociales debido al encerramiento que sufre desde la muerte de su hermano. Echa en cara a su padre sus investigaciones al margen de la justicia, porque no le permiten cuidar de su mujer y ambas viven angustiadas sabiendo que anda metido en un mundo peligroso.

Luis es el hermano de Juan. Tiene una novia, Tere. Después de la muerte de su hermano secunda las acciones de protestas que llevan a cabo sus padres. Pero, más tarde, conforme pasa el tiempo, se aleja de estas manifestaciones y decide volver a Alemania a trabajar. Se enfrenta a su padre en algunas ocasiones porque no entiende que busque,

por sus propios medios, la verdad acerca del asesinato de su hermano. Sobre todo considera que está descuidando a su mujer y arriesgando inútilmente su vida.

“Maquea”, Manuel Maqueda Pérez, es uno de los principales sospechosos del caso. Es un drogadicto que vive en el Polígono, uno de los barrios más peligrosos de Jerez. Su caracterización se construye, en el aspecto físico, con un maquillaje donde impera un rostro pálido y sucio, descuidado, y una forma de vestir que se ajusta a la de una persona que vive en la calle. Su manera de hablar es lenta y desafiante. Utiliza un tono de voz alto y en su acento andaluz predomina el ceceo. Podríamos decir que se ha aplicado en él lo que se conoce como configuración sonora de un personaje. Esta técnica, atendiendo a las características físicas y humanas de un personaje, le dota de una configuración sociológica y psicológica a través del sonido (voz, sonrisa, llanto... con un timbre específicos) (Téllez, E., 1996). Anda de forma muy característica, balanceándose hacia los lados y encorvado, sobre todo cuando está bajo los efectos de la droga. Tiene mujer e hija, aunque no vive con ellas. Su mujer, cuando se entera de que le están juzgando, se ofrece para declarar en contra de él e inculparle del asesinato, pero, aunque ella dice que “Maquea” le contó que había sido el asesino, no queda claro si lo hace por venganza o si es verdad lo que dice. De todos modos, el juez no admite que declare como testigo. “Maquea” es el más temido y respetado en el barrio, entre el resto de drogadictos, y está muy orgulloso de esa reputación. Antonio Delgado, se sirve de eso para ganarse su amistad diciendo que quiere introducirle en un negocio internacional de droga. A pesar de su aparente debilidad mental, “Maquea” nunca pierde la serenidad cuando Padre Coraje intenta que confiese el crimen. Él siempre dice que no tiene nada que ver con el asunto de la gasolinera.

El inspector Baena se toma este caso, desde el comienzo, como algo personal. Es el primero en llegar al lugar de los hechos y, por tanto, el que toma las decisiones importantes acerca de las pruebas, el procedimiento que se ha de seguir, etc. Su forma de trabajar dista de lo profesional: utiliza métodos poco legales para conseguir declaraciones de los sospechosos y actúa por libre, cosa que le reprocha el comisario Ferrero, bajo cuyas órdenes se encuentra.

El comisario Ferrero es el principal responsable de investigar el asesinato de Juan Delgado. Aparece en la gasolinera después de que lo hayan hecho el inspector Baena y el juez. En sus primeras apariciones se puede vislumbrar el carácter poco resolutivo del personaje: es el último personaje en llegar, Baena es el que ha tomado las decisiones hasta ese momento y el que le recuerda lo que hay que hacer: “habrá que avisar a los familiares”. A lo largo de la miniserie, el comportamiento del comisario Ferrero contrasta con el de Baena, mucho más agresivo en sus métodos por encontrar al asesino. Finalmente, y puesto que Padre Coraje está descontento porque no le informan de la marcha de la investigación, éste pide al Director General de la Policía un nuevo comisario que se haga cargo del caso, por lo que destinan a Jerez al comisario Hernández, proveniente de Sevilla. Cuando llega Hernández, tanto Baena como Ferrero pasan a un segundo plano. Hacia el final de la miniserie, se encuentran de nuevo estos personajes y se pone otra vez de manifiesto la rivalidad entre los comisarios de Jerez y los que han sido enviados desde Sevilla con posterioridad.

El inspector Molina es un personaje que aparece casi siempre unido al inspector Baena, puesto que ambos personajes se encargan en un principio de buscar las pruebas y los testigos del caso. En un momento dado, se demuestra su poca profesionalidad al llevar como testigo a Francisca Vázquez Ramos, que asegura haber visto a los principales sospechosos en la gasolinera. Finalmente, se descubre que es mentira y que el comisario Molina amenazó a la mujer para que declarara lo que a él le interesaba.

Miguel Navarro es el abogado de la acusación particular. Antonio Delgado se pone en contacto con él, al ver que la policía no llega a conclusiones interesantes en el caso de su hijo. Es un abogado de prestigio en la ciudad y por eso le pide ayuda. Él, aunque solicita unos días para pensárselo, finalmente acepta.

Amparo, la abogada de los acusados, es una persona seria y profesional, que en todo momento sale victoriosa ante los medios de comunicación, porque a sus defendidos los exculpa la justicia por falta de pruebas.

“Loren” (Lorenzo González Mora) es otro de los principales acusados. Cuando le detienen, descubren que tiene sangre en la chaqueta y una herida en el cuello. A pesar de que, cuando empiezan las investigaciones, es uno de los principales protagonistas del

suceso, después pierde importancia en el relato, donde se le da más espacio a “Maquea”, desarrollando su historia y su relación con “Roque”.

Vicente (Vicente Rodríguez Lázaro), es el tercero de los acusados, junto con “Maquea” y “Loren”. Su coche, un Seat Ibiza rojo, presuntamente se vio en la gasolinera la noche del asesinato.

“Susi” es una de las detenidas a las que interrogan. Como los demás presuntos implicados, es drogadicta y, además, ejerce la prostitución. En un momento dado, el inspector Hernández la recibe y ella confiesa: que fueron ellos, que ella estaba cuando “Loren” se lo propuso a “Juanlu”, pero que éste dijo que no contaran con él. Vicente y “Maquea”, en cambio, fueron con “Loren” y estuvieron fuera una hora, en la gasolinera. Al volver, llevaban la ropa manchada de sangre, y la metieron en un cubo para quemarla. “Susi” firma la declaración pero, posteriormente, en el juicio, negará todo y dirá que no se acuerda de nada, lo que provocará que todos los sospechosos sean puestos en libertad.

Además, hay otros personajes que contribuyen a que la trama avance.

“El Chaqueta”, que es el primero que acusa a Loren y a “Maquea” a cambio de que le suelten y pueda superar “el mono”. En la miniserie, parece que este personaje declara a cambio de salir de la cárcel y el espectador no sabe si tomar por buena esta información.

“El negro” es un personaje curioso, de nacionalidad cubana y que regenta una casa de prostitución. Éste da a Antonio Delgado una importante información y le muestra la casa de “Juanlu”, donde según él, se organizó el atraco.

“Juanlu” es un camello en cuya casa se reunían los acusados a tomar “caballo” (heroína) y donde presuntamente se decidió el atraco a la gasolinera. A pesar de que todo el mundo coincide en que él no participó en el asesinato, debe estar al tanto de lo ocurrido y por eso se le toma declaración.

“Isabelita, la monja” es una prostituta y drogadicta, que supuestamente quemó la ropa manchada de sangre de los asesinos y que vive en Sevilla, adonde va a buscarla Padre Coraje. Antonio Delgado se hace pasar por un amigo de Jerez y casi logra su confesión.

Al día siguiente, el protagonista va a su encuentro, y, desgraciadamente, descubre que ha muerto por sobredosis.

“Curro el Tinaja” es un cantaor que supuestamente visitó la gasolinera poco después del asesinato de Juan Delgado. A pesar de que hay un testigo que afirma que así fue, el artista lo niega y no quiere declarar para no dañar su imagen. Al ser interrogado por la policía dice que sí estuvo allí, pero que se asustó y se fue y que no vio nada.

Felipe es un amigo de Antonio, compañero de la sucursal bancaria. Su presencia en la miniserie se reduce al momento en que se hace pasar por Carlos, uno de los jefes de la inventada organización de narcos, en la que -supuestamente- “Roque” trabaja. Carlos se entrevista con “Maquea” para comprobar que es apto para entrar en la organización y para forzar que confiese el asesinato de Juan. Sin embargo, no tiene éxito, ya que “Maquea” niega cualquier tipo de implicación en el crimen.

Francisca Vázquez Ramos es una presunta testigo ocular que dice haber visto a los acusados en la gasolinera poco antes del crimen. Finalmente, descubre que su declaración es mentira y que fue amenazada por el comisario Molina para que hablara.

“Tato” es un drogadicto que, además, fue compañero de Juan Delgado en el instituto. Sirve de ayuda a Antonio porque le facilita que pueda hablar con “Susi”. Antonio le aprecia mucho e intenta sacarle del mundo de la droga. Este es el personaje que, dentro del grupo de los presuntos implicados, consigue una mayor identificación con el público. El espectador percibe que era un igual a Juan Delgado, ya que iba a su clase y siente lástima al comprobar que ha acabado tan mal. En sus palabras se nota cierto aprecio por el joven asesinado. Además, en “Tato” es más grande el amor a su mujer y su hija que todo lo demás. Cuando su mujer muere, debe entregar la niña a unas monjas que la cuidarán y esta separación le causa un gran dolor.

## 8.2 Historia

La historia comienza con la imagen de Antonio Delgado conduciendo el coche de noche por un barrio destartado. Va mirando a su alrededor, a las personas con las que se

encuentra: prostitutas, mendigos...mientras tanto, pasan los títulos de crédito. Al llegar frente a una gasolinera, el protagonista detiene el coche y se queda mirando fijamente. En ese momento aparece el título "Padre Coraje" y las letras "basada en hechos reales". La pantalla se va a negro.

Esta primera secuencia, aunque es muy breve, sirve a modo de prólogo para introducirnos en el universo diegético de la historia. Nos muestra lo más significativo del relato: el protagonista vestido de negro y diferentes personas del mundo en el cual se ve obligado a entrar para encontrar la verdad en el caso de su hijo.

La siguiente escena es la llegada de un taxi a una estación de servicio. Con un rótulo se indica la fecha: "madrugada, 22 de noviembre de 1995". El taxista se detiene para repostar y ve que no hay nadie en la caja y que hay cristales rotos por el suelo. En seguida, llama a la policía, que se presenta en la gasolinera. Los agentes entran en la tienda y descubren el cuerpo casi muerto de Juan Delgado, el joven empleado, que ha sido brutalmente asesinado a navajazos. Llega la ambulancia e intentan salvar su vida, pero sin éxito. Más tarde, aparece el juez, al que el inspector Baena pone al corriente de todo y, finalmente, se presenta el inspector Ferrero, que estará al mando del caso.

En la siguiente secuencia vemos la casa de la familia Delgado. La madre se da cuenta de que la radio está muy alta y le dice a Mari Carmen, su hija, que baje el volumen, ya que va a despertar a su hermano. Cuando ven que Juan no ha vuelto todavía, la madre intenta llamar a la gasolinera, pero está comunicando. Después, llama a Paqui, la novia de Juan, que dice que no sabe nada, y a Luis, su hermano, quien tampoco sabe dónde puede estar. En ese momento llega la policía municipal y le comunican el asesinato de su hijo. Esta secuencia constituye el punto de inflexión de la historia y el final del planteamiento que tiene lugar desde el comienzo de la emisión hasta el minuto 16. Estas primeras escenas constituyen el arranque de la miniserie ya que suponen el inicio de la trama que conducirá a la búsqueda de la resolución a través del nudo o desarrollo. Juan Delgado ha sido asesinado. A partir de este momento, el espectador verá cómo se intenta resolver el caso y encontrar a los culpables. Además, en esos primeros minutos, se nos presentan a algunos de los personajes más importantes dentro de la miniserie: el padre que, como hemos visto, es el protagonista, el joven asesinado, la madre, sus

hermanos, Paqui, la novia de Juan y Tere, la novia de Luis y los personajes encargados de resolver el caso: el juez Alarcón, el inspector Baena y el comisario Ferrero. Por tanto, y como se explicó en el desarrollo de algunos conceptos de guion, el planteamiento viene a cumplir sus principales funciones: proporcionar un marco en el que la historia se desarrollará y darnos la información básica que necesitamos para que la historia comience, situando al espectador en un tiempo (22 de noviembre de 1995) y lugar (algún sitio de Andalucía, como se puede deducir por el acento) específicos.

El nudo o desarrollo de la miniserie, ocupa la mayor parte de la historia. En este caso, además, al tratarse de una miniserie con una duración de 300 minutos, el nudo desarrolla ampliamente la trama del intento de resolución del caso de asesinato de Juan Delgado y las investigaciones de un padre que busca, ante todo, que se sepa la verdad y se haga justicia por la memoria de su hijo. El desarrollo, en esta miniserie, va desde el minuto 16, cuando la familia es informada de la muerte de Juan Delgado, al minuto 290, cuando el abogado, abatido, notifica a los padres de Juan que los acusados han sido puestos en libertad. En esta parte, el guion desarrolla el resto de personajes y de acciones necesarios para que la historia avance y sea comprendida por el espectador: el entierro de Juan Delgado y el dolor de la familia, las primeras pruebas que se encuentran, la insistencia de Padre Coraje por ayudar a resolver el caso y la indiferencia de la policía, las primeras declaraciones, el apoyo de las fuerzas sociales de Jerez a Antonio Delgado y la organización de manifestaciones, el encuentro de los padres con "Curro, el Tinaja", la declaración de éste, la toma de declaración del juez a los principales sospechosos y testigos, la decisión de los padres de contratar a un abogado como acusación particular, la presentación de un testigo ocular y su posterior rechazo por falsedad, el inicio de las investigaciones de Padre Coraje en solitario, al margen de la justicia, la queja de Antonio Delgado al Director General de la Policía y la petición de que el caso se ponga en manos de otros policías, la declaración de "Susi" en la que queda de manifiesto que "Maquea", "Loren" y Vicente son los culpables, el viaje de Padre Coraje a Sevilla en busca de "Isabelita, la monja", que fue la que quemó la ropa manchada de sangre, la muerte de "Isabelita, la monja", las grabaciones de Antonio Delgado a algunos presuntos implicados, el intento de María, la madre de Juan Delgado, y de Mari Carmen para impedir que el tren salga de la estación como forma de protesta y, como consecuencia de esto, el ingreso de la madre en el hospital, la invención de Padre Coraje

de la identidad de “Roque” y su intento de hacerse pasar por un camello para conseguir información del principal sospechoso del asesinato de su hijo, la marcha de Luis a Alemania para trabajar, las estrategias e interrogaciones de “Roque”, que se va ganando la amistad de “Maquea” para lograr que confiese que él es el asesino (aunque no lo dice nunca), la petición de Antonio a un amigo de que se disfrace y se haga pasar por un jefe de la organización de tráfico de droga que se ha inventado, el regreso de Luis, la presentación que hace Antonio al abogado Navarro, de las cintas grabadas, la decisión de Padre Coraje de ser testigo en el juicio, la celebración del juicio con la declaración de los testigos, el rechazo de la mujer de “Maquea” como testigo y de las cintas como pruebas válidas y, finalmente, la noticia de que los acusados han sido puestos en libertad.

En todo este tiempo, se utiliza el recurso de la dosificación de la información con una doble función. Por un lado, porque para la comprensión de la historia es necesaria que la información llegue en pequeñas dosis al espectador. Por otro lado, y con más razón en un relato de la duración de *Padre Coraje*, porque se busca mantener a la audiencia en tensión y conseguir que siga con atención e interés el desarrollo de los acontecimientos.

El desenlace es breve, con una duración de tan solo diez minutos. Comienza en la escena en la que el matrimonio Delgado atiende a los medios de comunicación en su casa. En ese momento llega el abogado, que les informa de que los acusados han sido puestos en libertad. Ante esa noticia, se preguntan qué va a ocurrir y el abogado les informa de que van a recurrir la sentencia al Tribunal Supremo. La siguiente escena, nos muestra a “Maquea” sentado en un bordillo fumando. Después, la familia va al cementerio a dejar flores en la sepultura de Juan. La fotografía que está en la tumba se funde con la cara de su padre, en la última escena, en la que le vemos conduciendo de noche por el barrio donde se encuentran los asesinos de su hijo. Esta escena se identifica con la que abría la miniserie. La diferencia entre ésta y la primera es que en la última los personajes con los que se va encontrando Padre Coraje, le miran, desafiantes, y estas imágenes se nos muestran en cámara lenta, acompañándolas con una música de coros que ha sido utilizada recurrentemente en las escenas más dramáticas y dolorosas a lo largo de la miniserie. Finalmente, el padre llega frente a la gasolinera y se detiene, mientras las lágrimas caen de sus ojos. En vez de acabar en fundido, como ocurría al principio, en

esta ocasión se decide solucionar a través de corte, que es más brusco para el espectador y que transmite el sentimiento de desolación que se pretende. Posteriormente se incluye una dedicatoria “a mi padre” y unos rótulos que se leen en voice-over, con los que se cierra la historia de ficción y se busca unirla con la historia real: “esta película está basada en la historia real del asesinato de Juan Holgado y la lucha de su familia por descubrir la verdad. El 12 de abril de 1999, la familia Holgado recurrió al Supremo la sentencia de la audiencia Provincial de Cádiz que absolvió a los inculpados. El 6 de junio del 2000, el Tribunal Supremo les dio la razón a los Holgado, al considerar que las grabaciones hechas por “Padre Coraje” debieron ser al menos valoradas y que debió tenerse en cuenta el testimonio de la ex mujer del principal sospechoso. En la actualidad se instruye un nuevo sumario y se están realizando nuevas investigaciones a la espera de repetirse el juicio. En cuanto a los inculpados, el principal acusado cumple una pena en prisión por otros delitos y los demás se encuentran en libertad. La familia Holgado sigue su particular lucha por conseguir justicia por el asesinato de su hijo. A la memoria de Juan Holgado”. Después y, siguiendo con ese mismo afán de unir la ficción a la realidad, aparece la fotografía del actor que interpreta a Juan Delgado que se funde con la del personaje real, Juan Holgado.

La miniserie se emitió en tres capítulos, los días 13, 14 y 15 de marzo de 2002. En el DVD que se comercializó posteriormente, no existía separación clara entre estos capítulos, sólo un fundido a negro.

En este trabajo, se identificarán tanto el inicio como el final de cada uno de ellos, lo cual resultará interesante para comprender de qué modo se ha trabajado en la estructura del guion y se procura acabar de forma que se genere en el espectador el deseo de visionar el siguiente capítulo. La primera parte comprende desde el principio hasta la escena en la que la familia está manifestándose con carteles en las calles de Jerez, seis meses después del suceso de la gasolinera. Antonio Delgado, coge el megáfono y critica la actuación de la policía y los jueces, y de todos los ciudadanos de Jerez que no les apoyan. En ese momento, llega “Maquea” con un colega, se baja de una moto y se pone a hurgar en el contenedor de la basura que está en frente de la manifestación. Ambos personajes se miran. Antonio, indignado, mantiene la mirada y a continuación prosigue con el grito: “Justicia por Juan Delgado” (minuto 94). Este momento, es un momento de

gran tensión en la miniserie. Ya ha pasado algún tiempo del asesinato, las fuerzas sociales que apoyaron en un primer momento a la familia, se van diluyendo, no han conseguido dinero para ofrecer una recompensa, y la policía no informa a Antonio Delgado del estado de la investigación. Los principales sospechosos siguen en la calle y esta escena, con la que se decide terminar el primer capítulo, quiere mostrar la impotencia de un padre que debe convivir en Jerez con los sospechosos del asesinato de su hijo.

El segundo capítulo comienza con el padre frente al espejo del cuarto de baño vistiéndose. Llega su mujer y le pregunta dónde va a esas horas de la noche, él dice que va al polígono a intentar investigar algo del asesinato de Juan. Se introduce en un mundo de droga y prostitución y comprueba que no va a ser fácil ganarse la confianza de esas personas: la mayoría le engañan o no quieren juntarse con él, porque le reconocen fácilmente y saben que les puede traer problemas. Sin embargo, conoce a algunas personas que le ayudan, "Tato" y "el negro", e intenta que "Susi" le cuente lo que sabe, aunque ella descubre la grabadora y se va corriendo. En esta parte, llega desde Sevilla el inspector que se va a hacer cargo del caso, y Antonio Delgado le acompaña a la gasolinera, donde se imagina cómo debió ser el asesinato de su hijo. "Susi" declara que lo sabe todo y dice que los asesinos son "Loren" y "Maquea", pero ante la ineficacia de la policía y el sistema judicial, Antonio Delgado, va a hablar con el inspector Hernández que le dice que lo único que queda por hacer es que alguno de los presuntos asesinos confiese el asesinato a un colega para "chulearse". Al protagonista se le ocurre entonces que debe disfrazarse y hacerse amigo de "Maquea". María tiene un ataque de hipertensión y, cuando Antonio la visita en el hospital, ésta le dice que haga lo que pueda, que salga a buscar a los asesinos de su hijo. Este segundo capítulo acaba con la escena en la que, por primera vez, Antonio Delgado se disfraza de "Roque", coge la grabadora y va a buscar a "Maquea" (minuto 189). La cámara va ascendiendo y una música intrigante transmite esa sensación de inquietud y nerviosismo que siente el personaje. De nuevo se utiliza el recurso del fundido a negro para separar la escena con la que comenzará el tercer capítulo: Luis se va a Alemania y se despide de su familia en su casa. Este tercer capítulo es más extenso (111 minutos en total) y desarrolla la amistad entre "Roque" y "Maquea" y los intentos de Padre Coraje para que el presunto asesino confiese. Estas escenas se combinan con otras donde el protagonismo lo tiene la

familia de Juan Delgado. Antonio le enseña a Navarro las cintas que ha grabado a todos los implicados y le pregunta si las podrán utilizar en el juicio. Luis vuelve de Alemania para el juicio. Unos rótulos indican el día del juicio “11 de enero de 1999”, los testigos, inspectores, sospechosos, etc. van declarando. Finalmente, Antonio Delgado es llamado a declarar y dice que se ha hecho amigo de “Maquea”. Éste, sorprendido, le mira enfadado. Antonio dice que tiene las grabaciones pero el juez rechaza las cintas. Después del juicio, la mujer de “Maquea” va a buscar a Navarro y dice que su marido le contó que había sido él y que ella quiere declarar en el juicio. Pero el juez rechaza a la testigo. Cuando acaba el juicio, los medios de comunicación están en casa de los padres de Juan Delgado. En ese momento, llega el abogado, Navarro, que les informa que han absuelto a los acusados por falta de pruebas. Ante la decepción de la familia, les comunica que recurrirán la sentencia al Tribunal Supremo.

### 8.3 Puesta en escena

Esta miniserie se ha rodado en soporte cinematográfico y buscando altas cotas de calidad en la imagen.

Tote Trenas es el encargado de la fotografía de esta miniserie. Ha trabajado en otros programas televisivos, especialmente en series como *Cuéntame cómo pasó* (TVE) donde ha tratado de dotar a las imágenes de un color y una textura que ayuden al espectador a captar la atmósfera de la España de los años 60. Este trabajo, le valió el Premio Academia de Televisión 2006 a Mejor dirección de iluminación. También es responsable del concepto de imagen en la primera temporada de *Hospital central* (Telecinco). Trenas, quien ya había trabajado para Benito Zambrano en *Solas*, dota a la fotografía de la miniserie de un interés especial a partir, sobre todo, del uso del color y de la iluminación. Prevalece la imagen poco saturada, donde predomina el azul y los colores apagados y oscuros, especialmente en las escenas donde aparece la policía. El uso estético de la fotografía conlleva también un significado narrativo, ya que la propia imagen consigue transmitir el ambiente gris y turbio de la historia que se desarrolla. Esta utilización del color a lo largo de la miniserie sólo se ve interrumpida en las imágenes de la reconstrucción del asesinato, que tienen otro tono de color, más saturado, con un

predominio del color naranja y donde hay más contraste de sombras y luces. Con este tratamiento fotográfico se consigue diferenciar el relato de la reconstrucción dramática del suceso del asesinato que, por ser imaginado y no pertenecer a la realidad del discurso, necesita algún toque que facilite la distinción por parte del espectador. En otra ocasión, en la que “Roque” se imagina matando a “Maquea”, también se utiliza este recurso, acompañado de la cámara lenta, que facilita la comprensión del espectador de que las imágenes que está viendo no pertenecen a la “realidad” del discurso sino a la imaginación de uno de los personajes.

La iluminación difiere en las escenas dedicadas a mostrar la investigación y aquellas que desarrollan la trama familiar. Las primeras se caracterizan por una iluminación en clave baja, donde se da un alto contraste en la imagen entre las sombras y las luces. En las escenas familiares, en cambio, la iluminación es más cálida. “Hay una trama de lo que es la investigación, que tiene un tratamiento muy de cámara al hombro, muy oscuro, muy de realismo sucio, realismo muy próximo a la realidad y tal, y luego en cambio, lo que es la trama familiar tiene un tratamiento de dirección diferente, eso lo teníamos muy claro desde el principio, Benito<sup>142</sup> lo tenía muy claro que lo íbamos a hacer así. Si tú te fijas, cuando están en la casa, la cámara está parada, la decoración, digamos que la decoración es ambiental, es todo cálido, y en cambio lo otro es callejero, como un poco de reportaje”<sup>143</sup>.

El uso de la cámara en mano es ocasional y se reserva para secuencias de mayor tensión. Se utiliza, por ejemplo, en determinadas escenas que desarrollan la relación entre “Roque” y “Maquea”. Este recurso, que en la actualidad adquiere cada vez mayor presencia en las ficciones basadas en hechos reales, otorga verosimilitud y apariencia de realidad. A la vez, se combina la cámara en mano con la utilización discreta del zoom, que también contribuye a conseguir el realismo que se busca.

---

<sup>142</sup> Se refiere a Benito Zambrano, el director de *Padre Coraje*.

<sup>143</sup> Palabras de Antonio Onetti, guionista de *Padre Coraje*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 29 de junio de 2012.

Las conversaciones, abundantes a lo largo del metraje, se suelen resolver con el uso del plano/contraplano, aunque también se recurre al movimiento interno de los personajes en el plano, con entradas, salidas, voz en off...lo que otorga dinamismo a la realización.

Desde el momento en que Antonio Delgado se convierte en "Roque", la miniserie combina las escenas que desarrollan la relación de "Roque" y "Maquea" con escenas donde Antonio Delgado se mueve en un ámbito más familiar.

El ritmo del relato se construye, entre otras cosas, a partir de la duración de las secuencias. En este caso, la duración media por escena es de unos dos minutos. El montaje es lineal, exceptuando la primera escena que, como preludeo del relato, se inserta a modo de introducción y que el espectador deducirá que es un *flashback* cuando vea al finalizar la miniserie, la misma escena del principio. Sobre esa primera escena, habla el guionista y comenta que, realmente, no estaba previsto ese comienzo, si no que fue una decisión tomada en el proceso de posproducción: "en realidad es el momento del reconocimiento de él, cuando él descubre que todo ha sido inútil, es como un *flashback*, pero bueno digamos que no es un *flashback* determinante dramáticamente sino que es una manera de empezar y acabar, una apertura y un cierre, queda bonito. En televisión todo el mundo quiere que las cosas empiecen con un momento muy fuerte y tal, claro, el momento del padre llorando es muy fuerte. Esto es de montaje. Cuando tú ves la imagen de Juan Diego haciendo eso... hay que empezar por ahí"<sup>144</sup>.

La música es obra de Antonio Meliveo, que también trabajó en *Solas* junto a Zambrano. Quizás lo más llamativo de esta composición sea la repetida utilización de los coros en las escenas más dramáticas de la miniserie y el uso de la percusión. Éstos serán los dos temas que se repetirán a lo largo del metraje.

La percusión comienza desde la primera escena, aquella en la que Antonio Delgado conduce por las calles de Jerez hasta llegar a la gasolinera del crimen. La música de percusión se reserva para los momentos de más tensión o de más importancia en el

---

<sup>144</sup> *Ibíd.*

guion. Es una música inquietante, que se suele utilizar para cerrar las escenas, especialmente aquellas de la investigación que lleva a cabo Antonio tomando la identidad de "Roque".

En cambio, el tema a base de violines y de los coros con voces de mujer aparece relacionado con el cementerio y todo lo que tiene relación con la familia y el personaje asesinado. En la escena final, la escena que repite aquella con la que empezaba la miniserie, vemos un cambio de música. Después de que a lo largo del metraje haya dominado el uso de la percusión, asociado a las escenas de la investigación del crimen de Juan Delgado, y tras la imposibilidad de demostrar que los presuntos culpables son los asesinos, ya sólo queda el dolor y la resignación de la familia. Por eso, en esta última escena, en la que Antonio conduce de noche por las calles de Jerez hasta parar en frente de la gasolinera, se utiliza un tema a base de violines, en el que poco a poco hacen su aparición los coros. Estos coros, pueden considerarse el *leitmotiv* de la miniserie. Como explica Téllez (1996) el *leitmotiv* "es una técnica compositiva que consiste en la asignación a un personaje, a un sentimiento o a una situación de un motivo melódico, tímbrico, etc., que lo identifica, y que será presentado a lo largo de la obra sometido a diferentes transformaciones". En el caso de *Padre Coraje* ese *leitmotiv* viene asignado a un personaje, Juan Holgado, y a los sentimientos que produce el asesinato en su familia. Aplicando lo que explica Xalabarder a esta miniserie, podríamos decir que la música tiene el papel de cortina invisible que permite alterar la visión de una imagen o de un personaje (Xalabarder, C., 2005, pág. 156), asociando determinados sentimientos a un personaje o situación concretos. Cumple así la música con una función empática, ya que produce un efecto por el cual se adhiere de modo directo al sentimiento sugerido por la escena o los personajes. También constituye un ejemplo de música integrada porque, mediante la absorción de elementos del argumento o de los personajes, se logra relacionar la imagen y la música (Xalabarder, C., 2005, pág. 164). Este tema musical se utiliza repetidamente a lo largo del metraje, con lo que se consigue entrelazar distintas partes de la miniserie y, por tanto, establecer una conexión emocional o intelectual.

La calidad de esta obra audiovisual fue reconocida en numerosos premios y nominaciones. En el campo de la interpretación, Juan Diego obtuvo el premio de la Academia de Televisión en 2002 a la mejor interpretación masculina, el premio de la

Unión de Actores al mejor protagonista de televisión en 2003, fue nominado al fotograma de plata y al TP de oro. Vicente Romero ganó el premio al Mejor actor revelación que concede la Unión de actores. Además, *Padre Coraje* recibió el premio de la Academia de Televisión a la mejor música original obra de Antonio Meliveo y David Broza.

## 8.4 Estructura temporal

La miniserie, como hemos comentado anteriormente, tiene una duración total de 300 minutos. En comparación con el resto de miniseries que se analizan en este trabajo y con la tendencia actual del mercado, tiene un metraje muy superior. Probablemente, la principal causa de que las miniseries actuales sean más breves es la indicación de la ley General Audiovisual en la que se definen las miniseries como “Aquellas películas para televisión que, por razón de su duración, puedan ser objeto de emisión dividida en dos partes y que, cuando tenga lugar su emisión en estas condiciones, la duración conjunta de estas películas no supere los 200 minutos”<sup>145</sup>. Como veíamos en el apartado “factores determinantes del éxito de las miniseries en España”<sup>146</sup>, el principal motivo por el que se está dando un aumento de producción de miniseries en la televisión española es la posibilidad de incluir estos productos dentro del porcentaje obligatorio de financiación que las cadenas deben invertir en cine español.

La miniserie *Padre Coraje*, tiene un tiempo de enunciación de 300 minutos de duración, en cambio, el tiempo del enunciado abarca cuatro años de la historia real, desde la noche del asesinato (22 de noviembre de 1995) hasta el juicio que declara inocentes a los sospechosos (11 de enero de 1999). Estas dos fechas, que sirven para enmarcar el relato, aparecen señaladas a través de un rótulo.

---

<sup>145</sup> Cfr. con título 1, art. 2 de la Ley General Audiovisual 2010, consultado en [http://noticias.juridicas.com/base\\_datos/Admin/l7-2010.t1.html#a2](http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l7-2010.t1.html#a2) el 14 de mayo de 2012.

<sup>146</sup> Cfr. pág.65 y ss.

Aparte de estas referencias temporales, a lo largo del relato encontramos otras, que provienen fundamentalmente del diálogo. Por ejemplo, en el momento en el que el inspector Hernández entrega sus conclusiones al juez, éste declara: “para mí la instrucción, después de casi dos años de investigación, dos años ¿se entera Ferrero?, queda cerrada”. En otro momento en el que el matrimonio Delgado conversa con el abogado, María le comenta: “Navarro, este mes hace tres años que enterramos a nuestro hijo”. Son pequeñas pistas que ayudan a que el espectador tome conciencia del paso del tiempo en la historia que se narra.

La estructura temporal es lineal, convencional, sin saltos en el tiempo a excepción de la primera escena, a partir de la cual se puede deducir que todo lo que vemos posteriormente es un *flashback*. Sólo hay tres momentos en los que se rompe la línea de los acontecimientos, para mostrar imágenes oníricas o imaginaciones: dos de la reconstrucción del asesinato de la gasolinera y otra en la que Padre Coraje se imagina pegándole con un palo a “Maquea”, mientras éste, caído en un lago, le suplica que le ayude. De hecho, estas interrupciones no suponen un retroceso o un avance en la historia, sino que suceden simultáneamente al relato narrado, ya que son imaginaciones del protagonista.

## 8.5 Producción

La producción de *Padre Coraje* es fruto de la asociación entre Tesamun -productora que está participada por las empresas El Mundo TV y Tesauro- Mundo Ficción y Antena 3.

Tesamun se funda en 1999 y se especializa en la realización de docudramas y programas de investigación. *Padre Coraje* es la primera producción de ficción de la productora. Otras producciones llevadas a cabo bajo el amparo de esta empresa especializada en miniseries de investigación son: *Fago*, *48 horas*, *El bloke*, *Coslada cero* o *Diario de una Miss*.

Estamos hablando de una superproducción, con un presupuesto de 600 millones de pesetas (3.606.072,63 euros)<sup>147</sup> un centenar de actores y ochenta localizaciones.

Las principales localizaciones se encuentran en Sevilla. “No estamos rodando en Jerez de la frontera por una razón puramente logística y de facilidades de producción”<sup>148</sup>.

La idea surgió de Melchor Miralles “que había sido periodista de investigación, en su momento se hizo cargo de El Mundo TV, y como primer producto estrella dijo, aquí hay una historia que contar, la vio y dijo, esto hay que hacerlo, con muy buen olfato”<sup>149</sup>.

Antonio Onetti es el encargado de escribir el guion de esta historia. Antes de trabajar en *Padre Coraje* participó en distintas ficciones televisivas como *El súper*, *historias de todos los días*, *Plaza Alta o Juntas, pero no revueltas*. Recientemente ha trabajado en *Amar en tiempos revueltos*, las miniseries *Coslada cero*, *20- N: Los últimos días de Franco* y las películas *Lola, la película*, *GAL* y *El Lobo*.

Benito Zambrano, cuando se embarcó en esta historia, era un novel director que había alcanzado la fama gracias a su primer largometraje, *Solas*, que obtuvo cinco premios Goya. El propio director, dijo que al principio tuvo sus dudas sobre *Padre Coraje* ya que “tengo cierto rechazo hacia la televisión”<sup>150</sup>. Además, esta miniserie constituía un reto para el director porque se trataba de un proyecto que distaba mucho del intimismo de su anterior película. En este caso, debía ponerse al frente de un reparto de cien actores

---

<sup>147</sup> Cfr. Con *Tesamun rueda la miniserie "Padre Coraje" para Antena 3* publicado en Lider Digital el 23 de octubre de 2000. [http://www.liderdigital.com/noticias/detalle\\_noticia.php?id\\_noticia=427](http://www.liderdigital.com/noticias/detalle_noticia.php?id_noticia=427) Consultado el 15 de mayo de 2012.

<sup>148</sup> Palabras de Benito Zambrano en los extras del DVD de *Padre Coraje*.

<sup>149</sup> Palabras de Antonio Onetti, guionista de *Padre Coraje*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 29 de junio de 2012.

<sup>150</sup> Palabras de Benito Zambrano en el artículo *Vía Digital estrena el lunes la miniserie 'Padre Coraje', de tres capítulos* publicado en el periódico El Mundo el 11 de mayo de 2001: <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/05/10/cultura/989503998.html>. Consultado el 27 de julio de 2012.

andaluces y debía gestionar más de ochenta localizaciones. No sólo eso, sino que, además, se trataba de construir una historia mucho más extensa y compleja que la que se contaba en *Solas* y debía mantener el interés del público televisivo -un público acostumbrado a la cantidad de oferta y las posibilidades de elección- durante los tres días que duraba la emisión.

La producción ejecutiva de esta miniserie corrió a cargo de Melchor Miralles y Herve Hachuel. Melchor Miralles, periodista, fue uno de los fundadores del periódico El Mundo. Actualmente presenta y dirige un programa radiofónico en ABC Punto Radio. Ha sido productor de programas de televisión, películas como *Lobo* y *GAL*, miniseries como *Padre Coraje* y *20-N, los últimos días de Franco* y escritor de algunos libros entre los que destaca, por el interés en este trabajo, *Padre Coraje*, que firmó junto a Francisco J. Satué. Herve Hachuel ha trabajado en televisión como realizador en la serie *Curvas peligrosas* (CBS, Telecinco y Antena 3) y guionista en la serie *Makinavaja* (TVE). En cine ha dirigido las películas *Banter* y *Besos en la oscuridad*. Además ha sido productor en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Makinavaja 2 ¡seamos peligrosos!* o *El aliento del diablo*.

En cuanto a los actores que encarnan a los protagonistas del relato, hay que destacar a Juan Diego, que interpreta a Antonio Delgado, el “Padre Coraje”, papel por el que obtuvo, como ya se ha comentado, el premio de la Unión de Actores y el de la Academia de la Televisión y que le mereció la nominación al Fotograma de Plata y al TP de oro.

La trayectoria de este actor es muy amplia tanto en teatro como en cine y televisión. Entre sus trabajos cabe destacar las películas *Vete de mí*, *Casual day*, *El séptimo día*, *París Tombuctú*, *El rey pasmado* y *Smoking Room* que le merecieron numerosos premios de interpretación, y en televisión su trabajo en *Los hombres de Paco* y *Turno de oficio*.

El actor pudo conocer al verdadero Padre Coraje, Francisco Holgado, y mantener con él algunas conversaciones que le ayudaron a preparar el personaje, como cuenta en los extras del DVD.

Juan Diego es el único actor conocido por el gran público antes de esta miniserie, el resto del reparto, unos cien actores andaluces, son prácticamente desconocidos y, para algunos de ellos, esta miniserie constituyó el salto a la fama y el comienzo de una carrera importante en el mundo de la interpretación. Como afirma el director, “el factor sorpresa puede gustarle más al espectador que las caras de siempre, para quien, además, las caras “poco vistas” ayudan a darle más autenticidad a la historia. De los más de 100 actores de *Padre Coraje*, el único nombre en el que se pensó desde el principio fue en el de Juan Diego en el papel de Antonio Delgado, el padre del joven asesinado. Y se pensó en él porque no había muchos más de sus características. Que un buen actor andaluz llegue a los 50 años como profesional no es tan normal”<sup>151</sup>, asegura Zambrano.

Juan Diego, habla sobre su papel en la miniserie: “es una gran suerte poder interpretar a un personaje de ese calado”<sup>152</sup> y sostiene que “es un personaje de lírica y tragedia griega. He tenido suerte, pero también me enfrenté al riesgo de excederme en esta situación dramática extrema. Porque toda la historia es de dolor sobre dolor, de incompreensión, de insolidaridad sobre insolidaridad. No había respiro, y el dolor hay que medirlo mucho. Pero tengo que decir que Benito Zambrano me ha conducido muy bien para no exacerbarme en la pantalla. Además, ha conseguido lo que pretendía: no demonizar a un sector de la sociedad, en un ambiente donde la miseria, la marginación, la droga y la falta de esperanza está provocando el propio suceso. Al tratarse de una historia que ha levantado tantas expectativas y ofreciéndose en televisión, yo creo que va a marcar mi carrera”<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Cfr. con Rincón, Reyes. *Coraje Andaluz*. Publicado el 31 de marzo de 2002: [http://elpais.com/diario/2002/03/31/andalucia/1017530542\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/31/andalucia/1017530542_850215.html) Consultado el 14 de mayo de 2012.

<sup>152</sup> Cfr. Juan Diego: “Mi papel en Padre coraje marcará mi carrera” publicado el El día el 13 de marzo de 2002. <http://www.eldia.es/2002-03-13/comunicacion/comunicacion0.htm> Consultado el 14 de mayo de 2012.

<sup>153</sup> *Ibíd.*

Félix Gómez es el actor encargado de dar vida al joven asesinado en la gasolinera gaditana, Juan Delgado. Antes de su participación en *Padre Coraje* trabajó en series como *El comisario* o *Al salir de clase*. Recientemente ha participado en producciones como *14 de abril. La República*, las miniseries *Raphael: una historia de superación personal* y *La huella del crimen 3: El crimen de los marqueses de Urquijo*, y las series *Herederos*, *Amar en tiempos revueltos* y *Hospital Central*.

Mariana Cordero interpreta a María, la madre de Juan Delgado. Actriz teatral, también ha trabajado para cine (*Princesas*, *Horas de luz*, *Solas*) y televisión (*Los Serrano*, *Hospital Central*, *Aquí no hay quien viva*). Cordero, también tuvo la oportunidad de conocer al personaje real, Antonia Castro, que le sirvió de inspiración para su interpretación.

Luis, el hermano de Juan Delgado, es interpretado por José Luis García Pérez (*Buried*, *Lobo*, *Cachorro*, *Amar en tiempos revueltos*, *Ana y los 7*, etc.). Mari Carmen, la hermana del asesinado es Luz Valdenebro (*Paquirri*, *Hospital Central*, *Gran Hotel*, *Periodistas*, etc.). Raquel Infante (*Luna nueva*, *Motivos personales*, etc.) interpreta en la ficción a Tere, la novia de Luis. Paqui, la novia del asesinado es Elisa Garzón (*Hospital Central*, *Amar en tiempos revueltos*, *El Comisario*, etc.).

El actor que interpreta a “Maquea”, Vicente Romero, es un actor a destacar por el trabajo realizado, que le valió el premio al mejor actor revelación de la Unión de actores. Debutó en televisión en la miniserie que estamos analizando y, ésta fue su carta de presentación en el mundo de la interpretación. Como él mismo afirmaba poco después de la emisión de *Padre Coraje*, “Yo no sé lo que va a durar esto, pero, por lo menos, he pasado de no tener oportunidades a que mi oficio me dé satisfacciones, algo de dinero y ver un poco de luz”<sup>154</sup>. Posteriormente trabajó en *Policías*, *Hospital Central* y *El comisario*. En cine, su primer trabajo fue *Las horas del día* (Jaime Rosales) y más recientemente ha trabajado en *Celda 211* o *Los Pelayo*.

---

<sup>154</sup> palabras recogidas el siguiente artículo: Rincón, Reyes. *Coraje Andaluz*. Publicado el 31 de marzo de 2002 [http://elpais.com/diario/2002/03/31/andalucia/1017530542\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/31/andalucia/1017530542_850215.html) consultado el 14 de mayo de 2012.

Otro actor para el que *Padre Coraje* supuso un trampolín es Antonio de la Torre, que interpreta el personaje de "Loren". De la Torre, había participado en pequeños papeles en películas como *Torrente, el brazo tonto de la ley* o *La comunidad* pero el papel de "Loren" le vino a consagrar como actor de cine y televisión. En 2007 ganó el Goya al mejor actor secundario por *Azuloscurocasinegro* y fue nominado por *Gordos y Balada triste de trompeta*. Recientemente ha participado en *Grupo 7* y en la miniserie *Clara Campoamor, la mujer olvidada*.

## 8.6 Audiencia

Como hemos comentado anteriormente, el motivo de elegir esta miniserie para su análisis en esta tesis doctoral viene justificado porque se puede considerar a *Padre Coraje* como el comienzo del boom de las miniseries televisivas contemporáneas en España y porque esta producción se constituyó en referente para las posteriores, tanto por su temática -inspirada en una historia real- como por sus características de producción. Gran parte del desarrollo posterior del género de las miniseries en España, se debe, fundamentalmente, al éxito de audiencia y crítica que recibió *Padre Coraje*.

La miniserie se emitió durante el prime time de tres días consecutivos -13, 14 y 15 de marzo de 2002- y tuvo una audiencia media de 4.428.600 espectadores. Por días, el primer capítulo (13-03) fue visto por 4.186.000 espectadores (27,0% de share), en el segundo capítulo (14-03) aumentó la audiencia, hasta un total de 4.592.000 espectadores (29,2% de share) y en el tercer y último capítulo (15-03) se mantuvo en 4.508.000 espectadores (30,7% de share). En un principio, el estreno estaba previsto para el martes 12 de marzo, pero se cambió para evitar que coincidiera con una gala de Operación Triunfo que TVE-1 emitía ese mismo día<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup>Cfr. Con *Antena 3 aplaza el estreno de "Padre Coraje" al 13 de marzo para que no compita con "Operación Triunfo"* publicado en vertele el 1 de marzo de 2002. <http://www.vertele.com/noticias/antena-3-aplaza-el-estreno-de-padre-coraje-al-13-de-marzo-para-que-no-compita-con-operacion-triunfo/> Consultado el 27 de julio de 2012.

A continuación, se reproducen unas tablas con algunos datos pormenorizados sobre la audiencia de *Padre Coraje*. Los datos, responden a la media obtenida de los datos individuales de las tres emisiones (días 13, 14 y 15 de marzo de 2002).

**Tabla: Audiencia media y share del total de individuos, target comercial, por sexo y por edad**

Audiencia media (miles)	Indiv 4+ (%)	T.Comercial (16-59) (%)	Hombres (%)	Mujeres (%)	4-12 (%)	13-24 (%)	25-34 (%)	35-54 (%)	55-64 (%)	Más de 65 (%)
4600	30.1	32.6	30.4	29.9	27.6	34.7	31.7	31.8	33	22.3

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

**Tabla: share según clase social**

Clase social	Alta-Media	Media	Media-baja	Baja
%	28.7	30.3	30.6	30.8

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

**Tabla: share según nivel de estudios**

Nivel de Estudios	Universitarios	Medios	Primarios	Sin Estudios
%	23.8	30.7	31.3	29.8

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

Según se desprende de estos datos, la miniserie fue seguida en mayor número por hombres (30.4%) que por mujeres (29.9%) y el grupo de edad que más la vieron son aquellas personas con edades comprendidas entre los 13 y los 24 años (34.7%), un público muy joven.

En cuanto a nivel de estudios, predominan aquellas personas con estudios primarios (31.3%), seguida por los que tienen estudios medios (30.7%).

Por otro lado, es interesante percatarse de que *Padre Coraje* consiguió la segunda posición en su cadena en el ranking anual de emisiones de ficción, y dentro de las ficciones españolas se alzó como la más vista del año 2002, como muestra el siguiente cuadro.

**Tabla: ranking emisiones de ficción año 2002**

Título	País	Minutos	Fecha	Hora	Audiencia (%)	Share (%)
<b>Yo soy Betti, la fea</b>	Colombia	45	30/03/02	21.58	15.5	39.2
<b>Padre Coraje</b>	España	105	14/03/02	21.59	11.7	29.2
<b>Yo soy Betty, la fea</b>	Colombia	45	17/05/02	21.59	11.5	29.7
<b>Padre Coraje</b>	España	105	15/03/02	21.59	11.5	30.7
<b>Un paso adelante</b>	España	70	17/12/02	22.03	11.3	25.3
<b>Un paso adelante</b>	España	70	10/12/02	22.05	11.0	26.0
<b>Padre Coraje</b>	España	105	13/03/02	22.07	10.7	27.0
<b>Un paso adelante</b>	España	70	16/04/02	22.57	10.6	25.6
<b>Ecomoda</b>	Colombia	50	17/05/02	23.03	10.6	30.9
<b>Un paso adelante</b>	España	70	26/02/02	23.04	10.1	24.5

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Panorama Audiovisual 2003 (EGEDA)

Como suele ser habitual en las miniserias actuales, después de la emisión del segundo capítulo, Antena 3 aprovechó el programa posterior, *Queremos Saber Más*, presentado por Mercedes Milá, para continuar con la temática de la miniserie. El programa trató dos casos similares al de Padre Coraje y entrevistó a Benito Zambrano y a tres actores de la miniserie, entre ellos a Juan Diego. El programa de *late night*, que desde su estreno había registrado una audiencia media del 14%, subió en esa ocasión casi 7 puntos de share y batió su récord con un 20,7% y 1.230.000 espectadores. Esta técnica de programación, además de aprovechar el tirón de un producto estrella de la cadena, se imponía como forma de autopromoción, a través de la programación vertical (en diferentes programas dentro de la parrilla diaria de la cadena), de forma que convertía en una especie de acontecimiento la emisión de la miniserie.

Anteriormente, la miniserie se había emitido en Vía Digital, una plataforma digital de pago, los días 14, 15 y 16 de mayo de 2001, en el canal Gran Vía. Después de la emisión de la tercera entrega de la miniserie de Zambrano, Gran Vía ofreció un documental titulado *Padres con coraje*, que reflejaba las vidas de varias familias que han debido enfrentarse a problemas graves, como los Holgado<sup>156</sup>.

Padre Coraje se repuso en Antena 3 los días 6 y 7 de noviembre de 2002, aunque con una audiencia mucho menor. Esta reposición causó la petición pública del abogado de Francisco Holgado de que no volvieran a emitir la miniserie “por entender que su emisión puede afectar a la instrucción del caso, a la declaración de los testigos y alterar la imparcialidad de la Justicia”<sup>157</sup>. Desde este momento, no se ha vuelto a emitir.

## 8.7 El suceso de Padre Coraje y su representación

En este caso concreto, el del hecho del asesinato de Juan Holgado en Jerez de la Frontera, y la lucha de su padre por encontrar a los asesinos, no existen documentales o reportajes televisivos de trascendencia a partir de los cuales se pueda establecer una comparación con la ficción. Sin embargo, sí se ve necesario hacer una mínima comparación en el análisis de esta miniserie entre el libro *Padre Coraje* de Melchor Miralles y Francisco J. Satué<sup>158</sup> y su homólogo en la televisión.

---

<sup>156</sup> Cfr. Con Rivas, Rosa. *Vía Digital y Antena 3 emiten 'Padre Coraje', de Benito Zambrano* publicado en El País el 14 de mayo de 2001: [http://elpais.com/diario/2001/05/14/radiotv/989791202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/14/radiotv/989791202_850215.html) consultado el 27 de julio de 2012.

<sup>157</sup> Cfr. Camacho, Eugenio. *El abogado del «Padre Coraje» pide que no vuelvan a emitir la serie en televisión* publicado en ABC el 7 de noviembre de 2002 y recogido en : [http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-07-11-2002/sevilla/Andalucia/el-abogado-del-padre-coraje-pide-que-no-vuelvan-a-emitir-la-serie-en-television\\_134916.html](http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-07-11-2002/sevilla/Andalucia/el-abogado-del-padre-coraje-pide-que-no-vuelvan-a-emitir-la-serie-en-television_134916.html) consultado el 27 de julio de 2012.

<sup>158</sup> Miralles, M. y Satué, F. *Padre Coraje*. Plaza Janés, 2011, Barcelona.

En primer lugar, es importante reseñar que el libro se hizo antes que la miniserie y que Benito Zambrano a la hora de adaptar la historia para la televisión quiso contar con la colaboración de un guionista profesional, ya que los autores del libro son periodistas.

Antonio Onetti al preguntarle sobre si se inspiró en el libro o lo utilizó como fuente para su guion, comenta lo siguiente: “el libro no lo leí, yo no usé ese material, fui otra vez a la fuente original, voy a las fuentes originales y ya a partir de ahí trabajo, la historia es la misma, el libro la cuenta como un relato periodístico y yo la tengo que contar como una ficción, que es como está”<sup>159</sup>.

De hecho, existen algunas diferencias entre el libro y la miniserie, aunque la esencia es la misma. Además, tanto en el libro como en la miniserie, se utilizan métodos de ficcionalización tan comunes como la invención de los diálogos que mantienen los personajes, que no se pueden conocer a ciencia cierta y responden a la libertad creativa de los autores.

A continuación, se resumen esquemáticamente las principales diferencias que se pueden encontrar entre la miniserie y el libro.

**Tabla: diferencias entre el libro y la miniserie de *Padre Coraje***

Libro	Miniserie
Nombres reales de los personajes implicados.	Aparecen los nombres de los personajes cambiados.
El matrimonio Holgado tiene cuatro hijos, como en la realidad.	Se reducen a tres los hijos del matrimonio Holgado
Se explica la sospecha que existe en un momento de la investigación de que Juan Holgado fuera drogadicto y traficara con droga. Esta hipótesis se desprende de las declaraciones de Cabilla Quirós, un supuesto amigo del asesinado.	Se reducen algunos personajes que pueden ensombrecer la historia, como el de Cabilla Quirós. Este personaje no aparece en la miniserie.
Se explica que Juan Holgado le cambió el turno a un compañero, Bernardino Pérez, que tenía un amigo drogadicto y que él mismo lo era.	Se da por supuesto que le tocaba trabajar la noche del suceso.
Cada acusado contaba con un abogado propio.	Se concentran personajes: un único abogado para todos los acusados.
Se respetan los lugares donde ocurrieron los hechos.	Se cambian los lugares donde ocurrieron los hechos.
Se explica que, gracias a la investigación de Francisco Holgado, se interrogó a algunas personas.	Este hecho no aparece en la miniserie.

<sup>159</sup> Palabras de Antonio Onetti, guionista de *Padre Coraje* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 29 de junio de 2012.

El amigo de Francisco Holgado al que éste pide ayuda para interpretar al personaje de la organización, aparece ilusionado con inventarse el personaje.	En la miniserie, aparece asustado y con temor a ser descubierto.
En un viaje, Padre Coraje piensa en la facilidad que tiene para matar al drogadicto, mientras éste duerme plácidamente a su lado. Existe un viaje a Valladolid.	Existe una escena en el campo, donde Padre Coraje tiene la oportunidad de matar a "Maquea" y, en cambio, le salva la vida. Hay escenas en el coche, pero no se explicita a dónde van. Desde luego, no parece que sea un viaje tan lejano.
Pedro Asencio dice en el libro que se dio cuenta de quién era Padre Coraje durante un viaje a Valladolid.	En la miniserie, "Maquea" no sabe que "Roque" es Padre Coraje hasta que en el juicio se descubre.

Tabla de elaboración propia

El interés de este análisis esquemático estriba en la comparación de los distintos acercamientos, desde diferentes puntos de vista, a un mismo hecho y personaje. Se comprueba cómo la miniserie, por tratarse de un producto de ficción, que persigue fundamentalmente el entretenimiento y también por ser limitado en el tiempo, necesita usar de la simplificación, selección o supresión de determinados sucesos o personajes. Por otro lado, se percibe la búsqueda de todos aquellos elementos que puedan ser mostrados y la creación de determinadas escenas que consigan expresar gráficamente, sin necesidad de explicaciones, la motivación o los sentimientos del protagonista.

### 8.8 El género de *Padre Coraje*.

Respecto al género de esta miniserie existen diferentes opiniones. En la propia web de Antena 3, se dice de *Padre Coraje* que es un docudrama<sup>160</sup>. En otros lugares, lo catalogan como drama<sup>161</sup>, pero también podría pensarse que estamos ante un biopic o ante un thriller televisivo.

Según Raymond Williams (citado en (Veyrat-Masson, I., 2008, pág. 38)) el docudrama "pretende combinar la información del documental (el guion se basa en un hecho real o

<sup>160</sup> Cfr. [http://www.antena3.com/antena3-films/catalogo/miniseries/padre-coraje\\_2010110400152.html](http://www.antena3.com/antena3-films/catalogo/miniseries/padre-coraje_2010110400152.html) visitado el 18 de mayo de 2012.

<sup>161</sup> Cfr. <http://www.filmaffinity.com/es/film490317.html> consultado el 29 de julio de 2012.

concebido a partir de una investigación) y las ventajas emocionales de la narración de ficción”. Algunas estrategias que utiliza el docudrama son: el parecido físico de los actores, la búsqueda de similitud en los escenarios en los que se sitúa la historia o la utilización de los mismos lugares donde ocurrieron los hechos, la inserción de imágenes reales, etc. (Guadaño, L., 2009, pág. 280). En el caso de *Padre Coraje* estas características no se han buscado: el director no ha elegido el casting de actores por su parecido físico, ni se ha rodado en los mismos escenarios donde ocurrieron los hechos (el barrio de la Asunción en Jerez de la Frontera), sino en Sevilla, y no se recurre en ningún momento a la inserción de imágenes reales. Barroso define el docudrama o dramático documental como un documental “en el que la realidad está enteramente reconstruida, además de los fragmentos en que los propios actores sociales del hecho recreado se interpretan a sí mismos -o son encarnados por actores profesionales- lo que nos induce a pensar en este formato más en clave de ficción narrativa que en clave documental” (Barroso, J., 2005, pág. 175).

Teniendo en cuenta los rasgos propios del docudrama que se han descrito anteriormente, quizás no sea del todo apropiado incluir esta miniserie bajo el concepto de docudrama ya que, como la propia definición proclama, un docudrama es un documental que toma características propias del relato de ficción. En cambio, las miniseries que se están analizando, y *Padre Coraje* entre ellas, son ficciones que asumen cualidades del documental como la búsqueda de la exigencia histórica, que intenta inventar lo menos posible y ser riguroso en la exposición de unos hechos que son verídicos. Para estas ficciones basadas en hechos reales también existe un riesgo: el de caer en el anacronismo, la manipulación o deformación de los acontecimientos o una interpretación sesgada o vulgar. Por otro lado, acudir a la retórica de la ficción supone una oportunidad ya que posibilita mostrar lo que no es visible, intentar reconstruir aquello que la cámara hubiera grabado de estar allí en el momento en que sucedieron los hechos (Veyrat-Masson, I., 2008, pág. 64). Quizás una de las características propias del drama documentary que podemos encontrar en esta miniserie sea la estructura narrativa, que suele corresponder a la estructura piramidal de la narración informativa (Cuevas, E. et al., 2012, pág. 126): en primer lugar, se presenta el conflicto para luego ir indagando en las causas que lo han provocado, construyendo la trama de investigación, tal y como sucede en *Padre Coraje*.

En cuanto a si podríamos considerar biopic esta miniserie, habría que estudiar si en *Padre Coraje* se cumplen algunas de las características que definen este género. Por un lado, en todo biopic es necesario que conozcamos la excepcionalidad del protagonista. Éste es de los valores más estables en el género. Esa excepcionalidad se muestra mediante su oposición a lo común y lo vulgar que define al resto de personajes de la historia. Por otro lado, el protagonista se caracteriza siempre por un valor inusual respecto a sus oponentes (Moral, 2011), como también ocurre en *Padre Coraje* con su protagonista, Antonio Delgado, que es capaz de exponer su vida a constantes peligros por lograr hacer justicia y que se descubra la verdad acerca del asesinato de su hijo. Además, el propio título de la miniserie, hace referencia al personaje protagonista, como suele suceder en las películas que se pueden adscribir al género biográfico. Sin embargo, pensamos que no se puede afirmar que *Padre Coraje* sea un biopic, puesto que la biografía desarrolla de forma más amplia la vida del protagonista. En el caso de esta miniserie, sólo se cuentan cuatro años de la vida del personaje, sin hacer referencia a su pasado. Además, el motor que hace que se desarrolle la historia es un acontecimiento exterior al protagonista (el asesinato de su hijo), y no la sucesión de los propios acontecimientos vitales. De todos modos, sí podría estar cercano a lo que Lipkin denominó con la expresión “one person’s life story” (Lipkin, S.N., 2002, pág. 99) diferenciándolo del biopic en que se trata de personajes poco conocidos, frente a los protagonistas de los biopic que suelen ser grandes personajes históricos.

A pesar de que no podamos considerarlo un biopic, existen algunas características en el modo de construir el personaje de Antonio Delgado que nos podrían inducir a considerar este personaje bajo el patrón del viaje del héroe, que ya aplicamos al personaje del Rey en *23F, el día más difícil del Rey*. Como vimos, ese patrón, se construye siguiendo un modelo: un personaje común que vive en un mundo ordinario, recibe inesperadamente una llamada a la aventura. Debe decidir si embarcarse o no. Si decide aceptar la llamada, su vida se verá expuesta a peligros y dificultades para conseguir el fin y llegar a la meta convertido en un héroe, que ya nunca será el mismo que antes.

Vogler señala algunas de las características de la construcción del viaje del héroe que podemos encontrar en esta historia. En primer lugar, es necesario revelar los

antecedentes de la trama. Esto engloba todo lo que el espectador debe saber para entender al héroe y la historia que protagoniza (Vogler, C., 2002, pág. 127). En el caso de esta miniserie, la introducción y la presentación del mundo ordinario del protagonista comienza en la primera secuencia en la que conocemos al personaje: aquella en la que, en el hogar familiar, Antonio Delgado intenta arreglar un aparato electrónico. Su mujer, nerviosa, se percató de que su hijo Juan no ha llegado todavía y empieza a hacer llamadas para averiguar dónde está. De repente, suena el timbre. Al tratarse de la policía municipal, Antonio deja el aparato y sale a recibirlos. Allí reciben la noticia del asesinato de su hijo. Este hecho producirá un cambio en la personalidad del protagonista. A partir de ese momento, el espectador conoce cómo empieza la lucha del padre por conseguir descubrir a los asesinos de su hijo, lucha que tiene su punto álgido en el momento en el que Antonio Delgado decide inventarse una identidad (“Roque”) que le permita hacerse amigo del principal sospechoso, Manuel Maqueda (“Maquea”). Ésta podemos considerar que es la decisión libre que saca a Antonio Delgado de su mundo ordinario y le introduce en un mundo desconocido, peligroso e inseguro. Durante esa introducción, se nos presenta un ambiente, el familiar, que contrasta con el mundo especial en el que se desarrollará el resto del metraje, un mundo de inseguridad y de droga. Más tarde en la trama, siguiendo la explicación de Vogler, se produce un momento de crisis. El autor, distingue este punto del clímax, afirmando que el clímax está después y es el acontecimiento culminante de todo el relato. La crisis llega en el momento en el que las fuerzas opuestas y hostiles se encuentran en su momento de máxima tensión. En el relato, podemos identificar este momento de crisis con el momento de desesperación que vive el padre cuando no consigue que “Maquea” confiese que ha sido él el autor del crimen, y decide llevarle a un descampado en el que el drogadicto se cae a un lago y, tras ayudarlo a salir del agua, “Maquea” le abraza, le da las gracias por salvarle la vida, le llama amigo, insistiendo en que acuda a él para cualquier cosa que necesite personalmente o para su familia. Para el espectador, este momento es de gran tensión ya que a lo largo del metraje se ha identificado con el protagonista. Para Antonio, y por tanto para el espectador, que “Maquea”, el que considera el asesino de su hijo, le abraza, supone un acontecimiento muy dramático.

El hecho de que el título sea *Padre Coraje*, dice mucho de la historia que narra la miniserie ya que no hace referencia a Antonio Delgado o a Roque, sino al héroe, al

protagonista que sufre un cambio por lograr su objetivo. Como explica Vogler (2002, pág. 115) un buen título puede erigirse en una metáfora que funcione a varios niveles y exponga la condición del héroe o de su mundo, como sucede en este caso.

Siguiendo con el análisis del género de *Padre Coraje*, se pueden encontrar características del drama y del thriller. Las características propias de este último género, como son la acción, el suspense y la creación de tensión en el espectador, se cumplen en este relato donde, además, se propone un mecanismo narrativo que hace que el espectador se implique en la trama a través de una información hábilmente dosificada, y deba barajar diversas hipótesis acerca del destino del protagonista y de la historia. El ambiente que rodea el relato, es un escenario propicio para el desarrollo de historias dentro del género thriller: policías, ambientes turbios, resolución de casos judiciales, etc. En esta miniserie, también se cumplen otras características propias del género como la existencia de gran cantidad de escenarios, muchos de ellos exteriores, y la vertebración del relato a través de la personalidad de los protagonistas. En *Padre Coraje* no predominan, sin embargo, las escenas de acción física, persecuciones, etc. El motor del avance de la historia se encuentra más en los diálogos que en las acciones de los personajes.

En cuanto a los rasgos propios del drama, José Luis Sánchez Noriega (2006, pág. 138) señala que el drama “más que un género es una perspectiva o modo de aproximación de los relatos que, ubicados en la ficción, son paralelos a la vida real y a la experiencia que de la misma tienen los espectadores”. Esencialmente, estos relatos se basan en el tratamiento realista de un conflicto que atañe a unos personajes complejos y convincentes y que suscita en el espectador la identificación con ellos y con los sentimientos y emociones reflejados (Sánchez Noriega, J. L., 2002, pág. 720). Además, el autor aclara que, si en el drama se subraya la impotencia del ser humano frente al conflicto, adquiere el tinte de la tragedia, de lo que *Padre Coraje* podría ser un ejemplo.

## 8.9 Ficción/no ficción en *Padre Coraje*

Al final de la primera escena, aquella en que Antonio Delgado conduce de noche por Jerez, se indica el título de la miniserie *Padre Coraje* y debajo se insertan las palabras

“basada en hechos reales”. Lo primero que llama la atención en el análisis de la ficción y la no ficción en *Padre Coraje* es la referencia escueta que se hace de que la miniserie está basada en sucesos extraídos de la realidad. El espectador actual está acostumbrado a que, de forma general, se incluya al comienzo de la miniserie una explicación más extensa de las principales fuentes utilizadas para la elaboración del guion. Como se ha visto en otras miniseries que se analizan en este trabajo, resulta habitual incluir unos rótulos donde viene a decirse, expresado de muy distintas formas, que la miniserie que se va a ver es una recreación de la realidad pero fruto de la libertad de creación y de interpretación de los autores de la obra y se especifica en algunas ocasiones en qué documentos se han basado para tal reconstrucción. De esta forma, la cadena y la productora, se salvan frente a la responsabilidad que puedan querer atribuirle desde fuera. En los años en que se produjo *Padre Coraje* quizás no existía todavía esta preocupación de los creadores, y esa puede ser la razón de que no incorporen ese aviso.

Al final de la miniserie, y cuando ya el relato ha concluido, se incluyen unas palabras que hablan de nuevo de la realidad en la que se basa esta ficción. En esas letras –que también son leídas por una voice-over- el espectador conoce algunos datos referentes a la historia real: “esta película está basada en la historia real del asesinato de Juan Holgado y la lucha de su familia por descubrir la verdad. El 12 de abril de 1999, la familia Holgado recurrió al Supremo la sentencia de la audiencia Provincial de Cádiz que absolvió a los inculpados. El 6 de junio del 2000, el Tribunal Supremo les dio la razón a los Holgado, al considerar que las grabaciones hechas por “Padre Coraje” debieron ser al menos valoradas y que debió tenerse en cuenta el testimonio de la ex mujer del principal sospechoso. En la actualidad se instruye un nuevo sumario y se están realizando nuevas investigaciones a la espera de repetirse el juicio. En cuanto a los inculpados, el principal acusado cumple una pena en prisión por otros delitos y los demás se encuentran en libertad. La familia Holgado sigue su particular lucha por conseguir justicia por el asesinato de su hijo. A la memoria de Juan Holgado”. Seguidamente, aparece la fotografía del actor que interpreta a Juan Delgado que se funde con la del personaje real, Juan Holgado, al que por fin el espectador pone rostro. Esta conclusión puede tener como finalidad cerrar el relato, explicando al espectador la historia más allá de lo que narra la ficción, hasta el momento presente (año 2002, en el que se acaba la producción de la miniserie). Por otro lado, busca satisfacer la curiosidad

que el espectador pueda tener por saber la historia real después de que, conocidos los personajes de la ficción, se haya identificado con ellos. El incluir al final esta explicación es propio de las películas cinematográficas basadas en hechos reales. Las miniseries contemporáneas españolas han acogido este recurso y lo utilizan con frecuencia, sobre todo en aquellas miniseries que tratan sobre temas históricos o acontecimientos sociales.

**Esta película esta basada en la historia real del asesinato de Juan Holgado y la lucha de su familia por descubrir la verdad.**

**El 12 de Abril de 1999, la familia Holgado recurrió al Supremo la sentencia de la Audiencia Provincial de Cádiz que absolvió a los inculpados.**



**A la memoria de Juan Holgado**



Fotogramas finales de la miniserie *Padre Coraje*.

El director sevillano, cuando se planteó la posibilidad de llevar a la ficción esta historia real puso “como condición conocer la historia de primera mano. Necesitaba sentirla dentro”<sup>162</sup>.

Benito Zambrano al hablar de la realidad y la ficción en *Padre Coraje* dice que “hay cosas que hemos mantenido y hay cosas -muchísimas cosas- que hemos tenido que reinventar. Estamos hablando de cuatro años de la vida de muchos personajes. Intentar meterlo en una película es muy complicado. Primero hay que hacer un proceso de selección de los acontecimientos más interesantes. Entonces hemos cogido algunos momentos que más o menos, como acontecimientos, como sucesos, como hechos, de alguna forma mantienen una cierta linealidad, muy parecida a la real que nosotros sólo hemos tenido que entrelazar para darle formato cinematográfico. Que el espectador lo entienda, la pueda seguir, y que lo pase bien, que la película le entretenga. Entonces

---

<sup>162</sup> Cfr. Con Rivas, Rosa. *Vía Digital y Antena 3 emiten 'Padre Coraje', de Benito Zambrano* publicado en El País el 14 de mayo de 2001. [http://elpais.com/diario/2001/05/14/radiotv/989791202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/14/radiotv/989791202_850215.html) Consultado el 29 de julio de 2012.

hemos tenido que inventarnos cosas, unir, hacer cambios temporales y muchas cosas para que al final funcione”<sup>163</sup>.

En otra entrevista, comentaba el director: “es un problema el contarlos cuando en mi caso no tengo el convencimiento de quiénes son los asesinos ni cuál es la verdad, entonces encontrar una mirada de eso es difícil. Hacer una película que además de ser una historia real habla de intereses, que me divierta, que haga con pasión”<sup>164</sup>.

Respecto a la decisión de cambiar los nombres de los personajes, Zambrano señalaba que “están todos muy cambiados porque estamos hablando de una historia basada en hechos reales y no queríamos que, en un momento dado, nadie pudiera ofenderse, ni molestarse. Había que respetar la intimidad”<sup>165</sup>.

Juan Diego, a la hora de interpretar a Antonio Delgado, un personaje real, afirmaba en una entrevista que “el hecho de tener enfrente a los protagonistas reales pesa sobre uno en el momento en que empieza a trabajar el personaje. Será difícil que ni yo ni nadie hayamos podido vivir el sufrimiento de los padres verdaderos. Respecto a mí, nunca había encontrado un personaje que tuviera que sentir el dolor tan hondo del protagonista. En la ficción he perdido a padres, hermanos, novias, amigos, pero nunca un hijo. Plantearse eso es muy duro porque tengo dos hijos, y a la hora de meterme en el papel me venía la imagen de ellos a la cabeza. Tantos meses pensando en esas imágenes de horror, de desesperación, de gritos ante la injusticia, suponía para mí un reto. Es más, todavía no me he distanciado de la historia”<sup>166</sup>. Por eso cuenta que “tanto Mariana Cordero, mi mujer en la serie, como yo, quisimos conocer a los padres reales

---

<sup>163</sup> Palabras de Benito Zambrano recogidas en una entrevista en los extras del DVD de *Padre Coraje*.

<sup>164</sup> Cfr. Con Benito Zambrano dirige “Padre Coraje” la nueva serie de Antena 3 <http://www.terra.es/ocio/articulo/html/oci8754.htm>. Consultado el 14 de mayo 2012.

<sup>165</sup> Palabras de Benito Zambrano recogidas en una entrevista en los extras del DVD de *Padre Coraje*.

<sup>166</sup> Cfr. Con Juan Diego: “Mi papel en Padre coraje marcará mi carrera” publicado en El Día el 13 de marzo de 2002. <http://www.eldia.es/2002-03-13/comunicacion/comunicacion0.htm> Consultado el 14 de mayo de 2012.

del hijo asesinado. Queríamos mirarlos a los ojos para que supieran que detrás de los actores existen seres humanos que intentan que su historia alcance la profundidad que merece. Comimos con ellos y prácticamente nos limitamos a decirles que pedíamos su aprobación y que supieran que íbamos a hacer todo lo que estuviera en nuestras manos para que esta serie fuera más allá de un producto de televisión. Y yo creo que lo hemos conseguido"<sup>167</sup>. En otra publicación, el actor destacaba que Zambrano "no ha manipulado nada de la historia y ha buscado en profundidad la verdad"<sup>168</sup>.

"Loren", Antonio de la Torre, comentaba cómo le había ayudado el hecho de ser un actor poco conocido para trabajar su personaje: "En *Padre Coraje* conocí a la persona real que iba a interpretar, me mezclé con los yonquis... Cuando entras a un sitio y todo el mundo te mira, se complica la labor del actor"<sup>169</sup>.

Los nombres reales y los de la ficción no coinciden en la miniserie ya que, como comentó el director, se prefirió respetar la intimidad de los protagonistas reales del suceso.

Francisco Holgado Cintado, es el verdadero Padre Coraje, llamado en la ficción Antonio Delgado. Casado con Antonia Castro (en la miniserie María) y padre de cuatro hijos (en la ficción, sólo tres): Juan (Francisco, en la ficción), de 27 años, Francisco de Asís (Luis), José Antonio y María del Mar (Mari Carmen). El nombre con el que Francisco Holgado se movía por el barrio de la Asunción, en Jerez, cuando decidió disfrazarse e ir en busca de los asesinos de su hijo era Pepe (y no "Roque", como aparece en *Padre Coraje*). "Maquea" se llama en realidad Pedro Asencio y el abogado de la familia Juan Pedro

---

<sup>167</sup> *Ibíd.*

<sup>168</sup> Cfr. Con *Vía Digital* estrena el lunes la miniserie 'Padre Coraje', de tres capítulos publicado en El Mundo el 11 de mayo de 2001 <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/05/10/cultura/989503998.html> Consultado el 14 de mayo de 2012.

<sup>169</sup> Cfr. Con Belinchón, Gregorio. *Antonio de la Torre, la joya oculta de los Goya* publicado en El País el 11 de febrero de 2011. [http://elpais.com/diario/2011/02/11/cine/1297378803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/11/cine/1297378803_850215.html) Consultado el 15 de mayo de 2012.

Cosano (y no Miguel Navarro) Domingo Gómez Franco, Francisco Escalante y Manuel Jesús Sañudo son el resto de acusados en la historia real. El juez Alarcón, en realidad se llamaba Manuel Buitrago. Otros datos que se han cambiado son menores como el color del coche en el que supuestamente fueron los presuntos asesinos a la gasolinera (en la vida real azul, y en la miniserie, rojo)<sup>170</sup>.

Los personajes reales, protagonistas del caso que se narra en *Padre Coraje* han salido en los medios de comunicación a lo largo de este tiempo. Algunos de ellos, además, han hablado acerca de la miniserie. Francisco Holgado, dijo en un periódico "No he leído el libro ni he visto la película, no quiero saber nada de eso"<sup>171</sup>.

Y en otro periódico se afirmaba que la familia había mostrado "su decepción al conocer detalles del libro de Francisco Javier Satué y Melchor Miralles y de la miniserie - producida por Tesamun con guion de Antonio Onetti en colaboración con los anteriores- basados en esa tragedia. Francisco Holgado, el llamado Padre Coraje, criticaba en El semanal TV el contenido del trabajo llevado a cabo por Zambrano. "Lo han hecho a su forma, sin tener en cuenta nada, porque hablaron de una cosa y luego han hecho otra muy distinta. La familia no está contenta con la imagen que dan de lo que realmente ocurrió"<sup>172</sup>, dijo.

---

<sup>170</sup> Cfr. con *Se hizo pasar por delincuente para descubrir a los asesinos de su hijo* publicado en Clarín el 21 de enero de 1999. <http://edant.clarin.com/diario/1999/01/21/e-04601d.htm> consultado el 14 de mayo de 2012.

<sup>171</sup> Cfr. con Ingelmo, Pedro. *Las derrotas de Padre Coraje* publicado el Diario de Sevilla el 22 de noviembre de 2008. <http://www.diariodesevilla.es/article/andalucia/285828/las/derrotas/padre/coraje.html> Consultado el 15 de mayo de 2012.

<sup>172</sup> Palabras de Francisco Holgado recogidas en Belausteguigoitia, S. y Benitez, J. *Benito Zambrano relata el drama de 'Padre Coraje' en Antena 3* publicado en El País el 13 de marzo de 2002. [http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974002_850215.html) Consultado el 27 de Julio de 2012.

Antonia Castro, madre del joven asesinado, afirmaba en el mismo artículo que “se ha hecho un gran negocio”<sup>173</sup> de la muerte de su hijo. Castro aseguró que el gran despliegue mediático organizado alrededor de la historia de Padre Coraje -también ha sido publicado un disco compacto con la banda sonora de la miniserie- sólo servirá “para que algunos ganen mucho dinero”<sup>174</sup>.

Benito Zambrano, por su parte, dijo que le importa “lo que piense la familia”, y señaló que al emprender el proyecto le dijo al padre: “Paco, te va a desilusionar lo que haga porque por más bien que quiera hacerlo nunca te va a poder satisfacer”<sup>175</sup>.

“Maquea” real, Pedro Asencio, también concedió una entrevista a un periódico en 2003. Hablaba de su relación con Padre Coraje: “Fue a buscarme a mí, el que tenía fama de navajero, el peor. Lo conocí (en 1998) aquí en el parque de La Asunción, en ese banco. No se me olvida. Me dijo que venía del norte, que era ATS, que quería hacer amigos. Llevaba una bolsa. Luego lo comprendí: metía la mano y encendía la grabadora. Ahí caí en la trampa. Nadie lo hubiera reconocido. Era calvo, pero llevaba peluca, gafas grandes, y vaqueros como nosotros. Era un oficinista barrigón, pero de la pena de su hijo se había quedado delgado, como yo.

Dicen que estuvimos siete meses, pero pasaban semanas cada vez que nos veíamos. Me decía que si me interesaba meterme en una banda de narcos, para dar pases grandes de cocaína. Era lo que yo quería, ganar mucho dinero para tener a mi hija bien, sin hacer daño a nadie. Y con la obsesión de la niña él me tenía... Con él iba el Carlos, el que conducía y hacía de gancho, el que me preguntaba más por la gasolinera. Hasta que un día le dije, “ya estoy harto. Pepe, la próxima vez que éste me nombre la palabra gasolinera, olvidaos de Pedro. ¿Qué interés tienes, muchacho, que pareces policía o un familiar del muerto?”. Más interesado que estoy yo en que se sepa quién fue no lo está ni la familia ni el juez, porque soy el que está pagando las consecuencias. Eso está

---

<sup>173</sup> *Ibíd.*

<sup>174</sup> *Ibíd.*

<sup>175</sup> *Ibíd.*

grabado. Me di cuenta en un viaje a Valladolid. Ya andaba flojo de dinero. Yo les dije, iros a un hotel y yo duermo en el coche. A las ocho, como no bajaban, le dije al recepcionista que esperaba a dos amigos, que mirara. Y mira y me dice, 'sí, de Jerez hay una persona: Francisco Holgado Cintado'<sup>176</sup>.

En la entrevista, contaba su historia, pero también hacía una referencia a la miniserie: “Y no veas después en la película, se han “pasao” con el papelito. Es muy exagerado, eso de King del barrio, de navajero, de matón, de chulo. La serie la vi entera la primera vez, en la cárcel de Córdoba. La segunda, en El Puerto, apagué la tele. La película es lo que más problemas me ha causado en la cárcel. Me reconocieron los ruinosos del patio. ¡Eeeh, Maquea! “Oye, chaval, primera y última vez que me llamas Maquea”. Me llamo Pedro, de apellido Asencio, no he tenido un apodo en mi vida y no me lo vas a poner tú ahora con la puta película ésa. Y el que no te retaba a pincho te retaba a puñetazos. Así son las peleas de presos. Como perros”<sup>177</sup>.

En la miniserie se utilizan algunos recursos para lograr ese efecto de verosimilitud y realismo que toda ficción basada en hechos reales debe y quiere conseguir. Algunos de éstos, se han comentado anteriormente, como el uso de la cámara en mano y el zoom en determinadas escenas del relato. Como se vio en el análisis de *11M, para que nadie lo olvide* esta utilización de la cámara, es más propia de los documentales o programas dedicados a la información, donde la inmediatez y el directo imperan sobre la realización televisiva. Su uso en ficciones de este tipo, responde al deseo de dotar al relato de ese toque de simultaneidad, e inestabilidad que produce en el espectador.

Resulta llamativo el uso de la propia televisión que se hace en *Padre Coraje*. En varias ocasiones se utiliza el televisor como medio a través del cual le llega la información a los personajes de la ficción y, por ende, al espectador. En el minuto 177 la familia Delgado

---

<sup>176</sup> Cfr. Con *Yo no maté al hijo del Padre Coraje* publicado en el suplemento Crónica de El Mundo el 19 de octubre de 2003. <http://www.elmundo.es/cronica/2003/418/1066655436.html>. Consultado el 14 de mayo de 2012

<sup>177</sup> *Ibíd.*

ve por televisión las declaraciones de su abogado donde explica que los acusados han sido puestos en libertad. Éste es un ejemplo de autorreferencialidad del propio medio, donde se utiliza el recurso de “la televisión dentro de la televisión”. En otra ocasión se vuelve a utilizar esta técnica, cuando la familia ve las noticias presentadas por Olga Viza. Estas imágenes no son imágenes de archivo sino que han sido rodadas exclusivamente para la ficción. Se utiliza la presencia de un personaje público, una periodista que presentaba las *Noticias 1* de Antena 3 en la época en la que se produjo la miniserie, como garantía que demuestra, con el prestigio propio de una profesional de la información, que lo que vemos en pantalla ocurrió tal y como se nos muestra. De este modo, se vuelve a mezclar la realidad (presentadora de informativos) con la ficción (la noticia a la que da paso la periodista son imágenes de los actores que interpretan a los sospechosos).

## 9. FICCIÓN/NO FICCIÓN EN ADOLFO SUÁREZ, EL PRESIDENTE

Se propone ahora el análisis de una miniserie que podríamos englobar dentro del subgénero del biopic, bastante utilizado en las miniseries contemporáneas españolas. Basta recordar algunas de las biografías que se han realizado estos últimos años, desde aquellas que hablan de personajes históricos hasta las que abordan la vida de famosos. Como ejemplos, podríamos citar *Carmen Cervera, la Baronesa*; *Rocío Dúrcal, volverte a ver*; *Clara Campoamor*; *La Duquesa* - todas ellas estrenadas durante el 2011- ; *Alfonso, el príncipe maldito* (2010); *Marisol* (2009) o *Raphael* (2010).

La miniserie de *Adolfo Suárez, el Presidente*, remite a la representación de un tiempo de la historia española contemporánea, la Transición, que -de forma bastante recurrente- está siendo escenario de numerosas ficciones televisivas en los últimos años. El ejemplo paradigmático del que se ha escrito mucho ( Rueda Laffond, J. C. y Guerra Gómez, A., 2009) (Bordería Ortiz, E., 2005) (Pacheco Barrio, M., 2009) (Rueda Laffond J. C., 2011b) es *Cuéntame cómo pasó*. La serie comenzó en 2001 situando a los protagonistas, la familia Alcántara, en el año 1968. En los once años que ha estado en pantalla, se ha mostrado a los espectadores la España del tardofranquismo, la de la Transición y la de los primeros años de Democracia. La decimocuarta temporada -cuyo estreno estaba previsto para 2012 y que se ha retrasado por los recortes económicos en TVE- tiene previsto comenzar con el suceso del 23F<sup>178</sup>. En cuanto a miniseries que hablen de la Transición, encontramos los títulos de *La Mari 2: volver a empezar* (2010); *Tarancón, el*

---

<sup>178</sup> Cfr. Con *La decimocuarta temporada de 'Cuéntame cómo pasó' arrancará con el 23F* publicado en formulatv el 2 de febrero de 2012. <http://www.formulatv.com/noticias/23442/decimocuarta-temporada-cuentame-como-paso-arrancara-23f/> Consultado el 29 de mayo de 2012.

*quinto mandamiento* (2011); *20-N los últimos días de Franco* (2008); *23F: Historia de una traición* (2009), *El asesinato de Carrero Blanco* (2011); y la también estudiada en este trabajo *23F, el día más difícil del Rey* (2009).

Este interés por la historia contemporánea de España y por sus protagonistas, se refleja en *Suárez, el Presidente* (2010), un ejemplo más del recurso a este concreto tiempo histórico y del uso “presentista” de la historia. La causa de esta tendencia la podríamos encontrar en el recurso a la nostalgia como estrategia para la implicación emocional de los espectadores que han vivido esos años y conocido a sus protagonistas. De esta forma, se propone una memoria idealizada sobre aquel periodo, que conecta con un imaginario previo colectivo donde se opone el pasado autoritario de la dictadura franquista y el presente democrático (Rueda Laffond J. C., 2011a). Asimismo, estas representaciones de la historia contemporánea configuran determinados significados hegemónicos respecto a los hechos que se narran en todos ellos, viniendo a establecer una suerte de relato unificado que transmite de forma unívoca a los espectadores los acontecimientos que narran. Para ello se sirven de la exaltación de las relaciones de afecto y proximidad de determinados personajes claves en la Transición, consiguiendo humanizarlos y propiciando la empatía del espectador. De esta forma, se refuerza el carácter heroico de los protagonistas al conectarlos con hechos históricos relevantes (Rueda Laffond J. C., 2011a, pág. 654).

*Adolfo Suárez, el Presidente*, al igual que otras miniseries que retratan de un modo u otro la Transición, propone un sentido mítico y modélico del paso vivido en España de la dictadura a la democracia. Esta visión se ha popularizado a través de la memoria mediática gracias a todo tipo de productos. Series documentales como *La Transición* (TVE, 1995), dirigida por Victoria Prego, son un ejemplo de la contribución de la televisión en la creación de esa memoria colectiva interesada. Hablar de la transición en los términos en los que aquí nos venimos refiriendo supone proyectar en el presente valores que posibilitaron ese cambio político y social, tales como la unidad de todos los partidos políticos, la búsqueda del bien común aun a costa de sacrificar intereses personales, etc. Proyectar estos valores en la actualidad puede tener el objetivo de apelar memorísticamente a la nostalgia de unos años que se presentan como ejemplares para el momento que vive España en el presente.

*Adolfo Suárez, el Presidente* y otras miniseries que retratan la Transición se mueven en unos parámetros reconocibles contruidos desde una perspectiva cronológica dictada por los grandes hechos de la historia política oficial (Rueda Laffond J. C., 2011a).

## 9.1 Personajes

Hay un único protagonista de la historia, el propio Adolfo Suárez, cuyo nombre está incluido en el título, señalándolo como el personaje más importante y sobre el que gira toda la historia y el resto de personajes.

Los personajes principales en *Adolfo Suárez, el Presidente* son Amparo Illana, su mujer, el general Gutiérrez Mellado, Fernando Herrero Tejedor, Fernando Abril Martorell, el Rey Juan Carlos y Carmen Díez de Rivera.

Entre los secundarios, podemos encontrar a Laureano López Rodó, el General Francisco Franco, Alfonso Armada, los hijos del matrimonio Suárez Illana: Amparo, Adolfo, Javier, Laura y Sonsoles; Emiliano (Guardia Civil que custodia a Suárez durante el secuestro en el Congreso), Joaquina Algar (la mujer de Herrero Tejedor), Torcuato Fernández Miranda, el teniente coronel Tejero, Felipe González, Santiago Carrillo y el almirante Pita da Veiga (Ministro de Marina, que dimitió al conocer la noticia de la legalización del Partido Comunista).

Hay otros personajes a lo largo de la trama, pero -puesto que su importancia en el desarrollo de la misma y su peso temporal no es relevante- no serán analizados en el presente trabajo.

Adolfo Suárez es el primer personaje que aparece en pantalla. Con los títulos de crédito al comienzo de la emisión, se pueden ver fotografías de archivo donde Adolfo Suárez, el personaje real, jura el cargo de Presidente del Gobierno en la presencia del Rey, y otras imágenes en las que el escenario es el Congreso de los diputados. Esta introducción viene acompañada del tema musical que será el que se puede identificar con el protagonista a lo largo de la miniserie.

La primera escena nos sitúa -mediante unos rótulos- en el 29 de enero de 1981 a las 19.45 horas. Suárez está dimitiendo en un discurso que se emite por televisión. Después de esta escena, manteniendo la voz del presidente, aparece el título de la miniserie y, posteriormente, con los rótulos: “23 febrero 1981, Palacio de la Moncloa”, se inicia la secuencia en la que el protagonista se prepara para ir a la votación del presidente del gobierno en el Congreso de los Diputados, mientras escucha la radio. Su mujer, llega a la habitación y apaga el aparato, pero él vuelve a encenderlo. Esa escena sirve de presentación de Adolfo Suárez y de su mujer, Amparo Illana, que se ve desde ese momento, muy unida a su marido. Además, estos primeros minutos sirven de ayuda al espectador para que sitúe el escenario y las circunstancias que viven los personajes en ese momento. Esta función logra cumplirse a partir de la voz del locutor de radio que cuestiona el gobierno de Suarez y a través del diálogo que mantiene el matrimonio: Amparo se queja del poco agradecimiento que tienen a su marido y de las mentiras que dicen acerca de él, Suárez replica “para la derecha soy un traidor, para la izquierda sigo siendo un franquista y para los míos,... no sé si queda alguno de los míos”. Con estas pocas palabras el espectador se introduce en la situación personal del protagonista y logra entender el ambiente político en que se encuentra España en 1981. Además de conocer el escenario social en el que se desenvuelve la trama, se potencia el lado más personal de los personajes, resaltando la unidad matrimonial y el afecto que se tienen: “hablemos de ti y de mí, de recuperar el tiempo perdido”. Este diálogo se refuerza con el tema musical del principio, ligeramente cambiado, interpretado mediante unos acordes de guitarra. En estas frases, es destacable el uso que se da a unas palabras que, de forma casi mítica, constituyen un recuerdo de la persona de Adolfo Suárez, cuando le dice a su mujer: “te lo puedo prometer y te lo prometo”.

Los diferentes *flashback* que se suceden a lo largo de la miniserie ayudan a que el espectador se forje una idea del protagonista. En concreto, podemos hablar de diez analepsis en el discurso que nos cuentan la historia de Adolfo Suárez desde su juventud, cuando estaba en la universidad, hasta el presente del relato, el 23 de febrero de 1981.

A lo largo de la miniserie conocemos al protagonista por cómo actúa y por lo que dice. En primer lugar se destaca su serenidad tanto en el discurso televisivo como en la manera en la que afronta la votación del Congreso de los Diputados en la que dejará el

cargo de Presidente del Gobierno. Además, conocemos su responsabilidad, al hacerse cargo de su familia desde su juventud y abandonar los estudios universitarios con este fin. Otro rasgo del que se nos habla, desde los primeros minutos, es su ambición, demostrada desde la escena en la que pide la mano de Amparo a su padre y le expone sus proyectos: “el siguiente paso es ser procurador en Cortes, a los 35 seré ministro y a los 40 Presidente del Gobierno” a lo que el padre responde: “y a los 50, hijo, ¿qué serás?”. Esta misma cualidad se refuerza en escenas posteriores como en aquella en la que se hace el encontradizo con López Rodó en un restaurante, para presentarse a él; cuando invita a Franco a pescar a Segovia para sugerirle que esa provincia tenga la posibilidad de entrar en el Segundo Plan de Desarrollo o cuando le propone a Herrero Tejedor ser él el que defienda la ley de Asociaciones Políticas en las Cortes. Se refuerza la idea de implicación y de humanidad del político, que intenta estar cercano a la gente y escuchar sus opiniones. Queda de manifiesto esta actitud en la escena en la que -siendo gobernador de Segovia- va en el coche con su secretario y en un momento determinado dice al chófer que detenga el coche, se baja y se pone a hablar con un pastor que le relata los problemas con los que se encuentra la población. Su capacidad de resolución y su valentía al tomar las decisiones que considera correctas aunque le traiga consecuencias poco deseables, se ve resaltada en escenas como la de la decisión de no retransmitir por TVE la boda de Alfonso XIII con la nieta de Franco, Carmen Polo, o en la legalización del partido comunista español (PCE). Uno de los rasgos más definitorios, sin duda, es su pasión por la política. Tanto es así que cuando llega a su casa el 24F, tras el fracaso del golpe de Estado le propone a su mujer “empezar de nuevo, partir desde cero, con un partido que habría que fundar, de centro, por supuesto”.

Es necesario señalar que esta miniserie podría caer en la biografía hagiográfica, propia de los relatos de vidas hechas en nuestro país principalmente durante los años ochenta que, como señala Fra (2009, pág. 269), buscaban cumplir una función de compendios de vida ejemplar en la nueva ortodoxia política, la democracia, necesitada de héroes tanto en el pasado como en el presente.

También conocemos al protagonista por sus relaciones con el resto de personajes. Entre los principales personajes que rodean a Adolfo Suárez, podemos destacar a Amparo

Illana, su mujer, que es el personaje que representa la vida privada del personaje, con la que comparte sus luchas y problemas y de la que está profundamente enamorado.

Como hemos visto, Amparo aparece desde la primera escena y supone el gran apoyo del político en ese momento difícil en el que muchas personas le critican y, como veremos posteriormente, a lo largo de toda su vida. En esa misma escena, la que abre la miniserie, podemos conocer otros rasgos del personaje como el hecho de que Amparo no está de acuerdo con el divorcio. En el diálogo mantenido con su marido, éste le explica que se casó con la política y ella le dice “por una vez, me alegro de que haya divorcio”.

Los diálogos que se ponen en boca de estos dos personajes no tratan temas puramente familiares o matrimoniales, sino que la influencia de Amparo en la vida profesional de su marido es total: con ella comparte las decisiones que va a tomar, le informa del estado de las cosas, y ella exige que entre ambos no haya secretos, tampoco en su actuación política. Conocemos al personaje de Amparo desde joven, ya que aparece en el segundo *flashback* de la narración, donde se narra el noviazgo entre Adolfo y ella y donde se nos proporcionan datos relevantes acerca de este personaje. Entre otras cosas se nos informa de que es una mujer culta, puesto que sabe francés, y que es hija de militar (su padre aparece en pantalla vestido de traje militar cuando Suárez va a pedir la mano de su hija). Es una relación matrimonial sustentada en la fidelidad y la confianza. Éstas sólo se ven dañadas con la duda de la posible relación que pudieran tener Suárez y Carmen Díez de Rivera, y que el relato desarrolla de forma ambigua, ya que no se conoce con certeza si existió o no. El propio guionista declaró en un medio de comunicación: “la historia de amor con Amparo Illana era bonita y normal, pero no queríamos dejar fuera la posible relación de Suárez con Carmen Díez de Rivera, que fue colaboradora suya en televisión. Lo hemos tratado con delicadeza y veracidad, sin caer en el cotilleo o el amarillismo”<sup>179</sup>. En este sentido, el personaje de Carmen Díez viene a ocupar un rol

---

<sup>179</sup> Palabras de Carlos Asorey, uno de los guionistas de Adolfo Suárez, *El Presidente* recogidas en una entrevista concedida a El faro de Vigo. Mauleón, Amaia. “Lo más delicado fue tratar la supuesta relación de Suárez con Carmen Díez”: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2010/01/26/delicado-tratar-supuesta-relacion-suarez-carmen-diaz/405911.html> Consultado el 31 de mayo de 2012.

narrativo muy usado en la ficción: el de la tensión sexual no resuelta. Uno de los guionistas comenta a este respecto: “Está la historia de amor con su mujer, Amparo Illana, que es bonita pero tradicional. Como guionista siempre te gusta que haya una rival y un triángulo, pero no lo íbamos a inventar, y ahí estaba Carmen. En todas partes se hablaba de ellos y Amparo no era ajena. Aunque no haya habido entre ellos nada, esa historia propicia los celos y la tensión sexual que todos los guionistas tenemos que poner”<sup>180</sup>.

Carmen Díez de Rivera es un personaje con un importante peso en el conjunto de la narración. La trascendencia del personaje proviene de la específica relación que mantiene con el protagonista y con su mujer, formando una especie de triángulo amoroso, como hemos comentado anteriormente. No tiene presencia en la miniserie hasta el minuto 48, ya avanzada la primera parte de la dos que conforman el relato. La primera escena en la que aparece, nos la presenta: es un personaje atractivo físicamente, y con un gran carácter. Su forma de vestir, habla por sí misma: lleva pantalones y su vestuario es moderno. Cuando Amparo haga su aparición en el despacho, se podrá poner en comparación su vestuario con el de Carmen. El de la primera es más clásico: lleva un vestido de lunares, por la rodilla. La personalidad de Díez de Rivera se manifiesta desde la primera conversación, en la que dice a Suárez: “vengo con algunos prejuicios con respecto a ti. Me han dicho que eres falangista y ese retrato<sup>181</sup> que tienes encima de ti no te favorece mucho, deberías quitarlo” y posteriormente, cuando Adolfo Suárez le propone trabajar en su equipo le dice: “yo no sirvo para ser un elemento decorativo. Quiero trabajo, trabajo de verdad, olvídate de que soy una mujer. Dame responsabilidades”. Adolfo, que en un primer momento manifestó a otro compañero de TVE que se trataba de una recomendación del Príncipe,

---

<sup>180</sup> Palabras de Carlos Asorey, guionista de *Adolfo Suárez: El presidente* recogidas en una entrevista concedida a laopinioncoruna.es Bugallal, Isabel. *Carlos Asorey Brey: ‘La vida de Suárez es de película: hay ambición, amor y deseo’* publicado el 27 de enero de 2010: <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/01/27/vida-suarez-pelicula-hay-amor-ambicion-deseo/353688.html> Consultado el 31 de mayo de 2012.

<sup>181</sup> Se refiere al retrato de Francisco Franco.

y que por eso debía recibirla, queda encantado con Carmen y la contrata como Jefa de relaciones Internacionales. Cuando Suárez sea Presidente del Gobierno, ella seguirá en su equipo, siendo la Directora del Gabinete. En esas escenas se nos informa de que Carmen Díez está a favor de la legalización del Partido Comunista, que se ha entrevistado varias veces con Santiago Carrillo y que su tendencia política es más progresista que la del resto de políticos de ese momento. Otro ejemplo de sus fuertes convicciones es representado en la escena en la que Adolfo Suárez, que había prometido retirarse, decide presentarse a las elecciones con un nuevo partido. Díez de Rivera decide dejar de trabajar con el protagonista, porque considera que no cumple con su palabra y que busca saciar una ambición personal.

El general Manuel Gutiérrez Mellado aparece por primera vez cuando Suárez llega al Congreso de los Diputados y se sienta a su lado, en el minuto 11. Desde esa escena, en la que aparecen juntos, se percibe la amistad entre ambos. En primer lugar, porque Suárez le saluda llamándole “Manolo”, de forma familiar. Posteriormente, Gutiérrez Mellado le pregunta qué tal se encuentra y cómo está Amparo. Y le aconseja: “quizás sea un buen momento para que le dediques más tiempo a tu mujer, Amparo se lo merece”. Esta frase del diálogo introduce la música que dará paso al segundo *flashback* en el que se cuenta el noviazgo entre Suárez y Amparo. A la vuelta del pasado, otra vez en el Congreso de los Diputados, el espectador ve a Gutiérrez Mellado oponiendo resistencia a los militares que han tomado el hemiciclo. Estas imágenes ficticias se combinan con las imágenes de archivo que se tienen del suceso. El general aparece más tarde en un *flashback*, en una visita a las instalaciones de RTVE, donde Suárez como Director General, hace de anfitrión y donde ambos personajes se conocen. Esta escena, inventada por los guionistas, sirve para recordar a la audiencia la existencia del personaje, que lleva un tiempo sin aparecer en el relato. “Adolfo Suárez era el Director General de TVE y ese programa que ponían de las fuerzas aéreas, fue una iniciativa de Gutiérrez Mellado. A lo mejor no se conocieron en los pasillos de Prado del Rey, a lo mejor se conocieron en el Congreso o en una cena o en cualquier otro acto, pero teníamos que decidir en qué momento este personaje tan importante en la historia de

Adolfo, se unía a su vida y nos parecía bueno situarlo aquí porque nos viene bien por espacio”<sup>182</sup>.

El personaje de Gutiérrez Mellado no volverá a aparecer hasta bien avanzada la trama (minuto 8 de la segunda parte) cuando Adolfo Suárez le proponga ser Vicepresidente en su gobierno. Otra vez tendremos que esperar hasta volver a verlo en pantalla (minuto 60 de la segunda parte). En esa escena, Manuel Gutiérrez Mellado va al palacio de la Moncloa a ver al protagonista y a echar la “partidita de los jueves”. Allí, habla con Amparo que le dice que Adolfo está encerrado en su despacho, que no sale y él, como muestra de amistad le dice “no te preocupes, tú déjame a mí, si no sale del encierro, habrá más que palabras”. Esta es la última vez que aparece el personaje en la miniserie.

Fernando Herrero Tejedor es uno de los personajes con más peso narrativo y presencia temporal en la miniserie. Uno de los profesores de Derecho del joven Suárez, le recomienda a Herrero Tejedor (gobernador civil en Ávila). Este personaje será su mentor profesional a lo largo de su vida. Gracias a él, Suárez llegará a ser procurador en Cortes y, posteriormente, Director General de Televisión Española. Del personaje conocemos, gracias a la ficción, que está casado con Doña Joaquina Algar y que es un hombre del Régimen, ya que ocupa diversos cargos dentro del aparato franquista, hasta llegar a ser Secretario General del Movimiento. Aparte de ser el acompañante profesional de Adolfo Suárez, también acaba siendo un gran amigo. Él, por ejemplo, le deja un traje cuando va a pedir la mano de Amparo, a él le cuenta sus preocupaciones y sus ambiciones profesionales y por su mujer también siente gran afecto. La miniserie recoge una escena en la que el matrimonio Suárez acompaña a Joaquina en una visita por Ávila. En un momento dado, el protagonista recibe un telegrama: Fernando Herrero Tejedor ha muerto en un accidente de tráfico. Adolfo Suárez, acompañará en todo momento a Joaquina en el velatorio de su gran amigo. En esta escena vemos al protagonista llorando, en el único momento en que se le muestra así en la miniserie. Aparte de la

---

<sup>182</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, guionista de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de junio de 2012.

profunda amistad entre ambos personajes, el protagonista siempre tratará de usted a Herrero Tejedor, signo del respeto que siente hacia su persona.

El Rey Juan Carlos tiene un papel relevante en la miniserie. Durante el metraje se recogen unos años de especial importancia para su persona y para la institución de la Corona: los últimos años de la dictadura de Franco, cuando se había propuesto al Príncipe Juan Carlos como sucesor, y los primeros de la Democracia, hasta el 24 de febrero de 1981. Su primera aparición en el relato tiene lugar en el minuto 38 de la primer parte, en la escena en la que Suárez, como Gobernador Civil de Segovia, le recibe en La Granja. Ese primer encuentro, que los creadores de la obra utilizan para hacer especial hincapié en la relación de cordialidad y confianza que mantienen estos dos personajes, marca el estilo de sus encuentros en posteriores ocasiones. En esas primeras conversaciones Juan Carlos le felicita por su comportamiento en la tragedia de Los Ángeles de San Rafael. Posteriormente hablan del Régimen comparándolo con el fútbol. Y en un momento de confianza, el futuro monarca le pregunta si cree que España necesita una renovación. Suárez le explica brevemente sus opiniones políticas y el Príncipe le sugiere que escriba sus propuestas en un papel de la libreta del camarero del restaurante en el que se encuentran. Estos detalles que pueden carecer de importancia a primera vista, como la elección de un restaurante para tener esa conversación tan relevante o la informalidad y sencillez con que Don Juan Carlos pide la libreta al camarero para apuntar unas propuestas de tanto valor para el futuro de España, hablan de los rasgos que definen al personaje de Juan Carlos I: la sencillez, la franqueza, la cercanía y la facilidad de trato. Al igual que se estudió en *23F, el día más difícil del Rey*, en *Adolfo Suárez, el Presidente* también se percibe un esfuerzo por humanizar y acercar al espectador la figura del monarca actual.

Es interesante resaltar que el personaje del Príncipe Juan Carlos siempre que aparece en pantalla, lo hace en relación al personaje de Suárez, nunca individualmente. La siguiente escena en la que vemos a estos personajes juntos es aquella en la que Adolfo Suárez, como Director General de TVE decide llevar personalmente a Juan Carlos unas cintas grabadas de sus viajes por España. En esa secuencia, ambos personajes hablan de nuevo a solas, para despachar unos asuntos. Esta breve conversación tiene como objeto mostrar la unión que existe entre ellos, el apoyo de Suárez al futuro monarca y la

consolidación de la amistad, lo cual se desprende de la proposición de Juan Carlos a Suárez: “¿qué tal una vuelta en moto?” En esta escena, los personajes se tutean, como para reforzar esa relación de amistad que el relato propone.

Más tarde, el relato pone en relación a estos dos personajes de nuevo. Ocurre cuando Adolfo Suárez está defendiendo el proyecto de Ley de Asociaciones Políticas. Después de mostrarnos al protagonista en el Congreso de los Diputados, aparece en pantalla la familia real viendo por televisión el discurso de Suárez. Cuando éste acaba, el ya Rey Juan Carlos, se levanta del sofá, se dirige al teléfono y le pide a Armada: “Adolfo Suárez tiene que estar en la terna”. En la posterior escena, Adolfo –comiendo en su casa con su hija Amparo- recibe una llamada del Rey. Ya en Zarzuela, en el despacho del Rey, éste aparece de detrás de una pared, simulando el juego infantil del escondite. Esta escena que resulta un poco forzada en el relato, porque parece irreal, resulta que responde a la realidad de lo que ocurrió, tal y como el mismo Suárez comentó en una entrevista grabada en televisión que se recoge en el documental *Retrato de un Presidente*. Este ejemplo nos lleva a la reflexión que se viene haciendo en este trabajo acerca del realismo y la verosimilitud en los relatos de ficción basados en hechos reales y a la consideración de que no siempre esa verosimilitud que buscan las obras que se están analizando tiene que ver con la máxima veracidad y exactitud. Continuando con el análisis de la escena, Don Juan Carlos le lee en voz alta la nota que Suárez escribió en su primer encuentro y le dice que ya es hora de ponerlo en práctica. Para acabar le dice: “Adolfo, me gustaría que me hicieras el favor de ser Presidente del Gobierno”. Ante el silencio de Suárez, le dice “bueno, ¿qué?” a lo que éste contesta: “que ya era hora de que me lo pidieras” y el monarca replica: “pues dame un abrazo, coño” y ambos se abrazan. Se quiere volver a mostrar, con este diálogo, esa confianza que sienten ambos personajes y se refuerza la representación del monarca como una persona corriente.

Al acabar la primera parte de la miniserie, se opta por establecer dos escenas paralelas: una de ellas forma parte del pasado, en la que el protagonista se dirige a jurar el cargo de Presidente del Gobierno en presencia del Rey. Otra ocurre en el presente, donde Tejero se dirige al despacho en el que está retenido Adolfo Suárez.

Ya en la segunda parte de la miniserie, y en el presente que se narra, el 23 de febrero de 1981, se ve el discurso del Rey a través de la televisión de la familia Suárez.

En este capítulo hay un cambio sustancial en las relaciones entre el Rey y el Presidente del Gobierno, que pasan de ser cordiales y amistosas a hacerse tensas. Estas diferencias se producen, fundamentalmente, por el personaje de Alfonso Armada, al que Suárez no tolera y por el cual el monarca siente una amistad consolidada a lo largo de los años. En la primera escena en la que ambos personajes aparecen juntos, Suárez le dice al Rey que Armada debería dimitir o el Rey exigirle su dimisión. Esta escena se completa con una posterior en la que después de ganar las elecciones de 1977, el Rey recibe a Suárez, quien le cuenta sus planes de gobierno y le comenta que Armada ha usado el sello de la casa real para pedir el voto en el partido en que milita su hijo.

Algunas escenas más adelante, vemos al Rey leyendo los miembros del equipo de gobierno que Suárez le propone. Esa ocasión supone de nuevo una discusión ya que Juan Carlos pretende que Armada sea nombrado Segundo Jefe del Estado Mayor. Suárez se opone a ese nombramiento porque no se fía de Armada. El Rey acaba esa conversación diciendo: “muy bien, entendido. Ya veré lo que hago. Hemos terminado, puedes retirarte.”

La última escena en la que aparece Don Juan Carlos sucede después del fracaso del Golpe de Estado. Las diferencias se han superado y reina la cordialidad. El Rey le invita a brindar, le felicita: “tu comportamiento de ayer fue verdaderamente ejemplar” a lo que Suárez replica: “¿te suena a tópico si te digo que sólo cumplí con mi deber?” -“dime una cosa, ¿en qué pensaste, cómo no te tiraste al suelo cuando empezaron los tiros?” - “¿quieres saber la verdad?” -“y toda la verdad” -“imaginé las fotos de la prensa al día siguiente si me tiraba al suelo y me pillaban de espaldas, pensé qué horror, un presidente siempre debe dar la cara, nunca el culo”. Ambos personajes se ríen distendidamente. Más serios, Suárez le dice “has salvado la Democracia en su peor momento y los españoles te lo vamos a agradecer siempre”. El Rey le pide perdón por su comportamiento en defensa de Armada, uno de los impulsores de la trama golpista. Y como signo de su reconciliación y de la vuelta a la amistad, acaban brindando por la Democracia.

Fernando Abril Martorell es otro personaje que cabe ser analizado en este apartado. Aparece en la miniserie a partir del minuto 33 de la primera parte, cuando Suárez es Gobernador Civil de Segovia. El protagonista le llama a su despacho y le propone ser Presidente de la Diputación. En la siguiente escena, vemos a Abril en casa de la familia Suárez en un ambiente informal: una comida en la piscina. Esta escena introduce al personaje en la vida personal de Suárez queriendo señalar la relación no sólo profesional, sino de amistad que desde ese momento existirá entre ambos personajes. En cuanto a la vinculación política, Abril Martorell siempre trabajará desde ese momento al lado de Adolfo Suárez. Esa relación se recoge en escenas como aquella en la que Suárez espera inquieto la posible llamada de Arias Navarro para formar parte del Gobierno; después de que Suárez sea nombrado presidente del Gobierno, cuando aparecen hablando de las personas que van a incluir en su equipo; o en la resolución de diferentes conflictos: como el secuestro de Oriol y Urquijo por el GRAPO, la búsqueda de un nuevo ministro de marina para sustituir al que presentó su dimisión tras conocer la legalización del PCE, etc. Sin embargo, esa relación profesional y de amistad se rompe en junio de 1980 cuando en la reunión de la Comisión Permanente de UCD discuten y se pone de manifiesto que ninguno de los miembros quiere que Suárez sea el presidente del partido. En esa conversación, Adolfo le reprocha “no te hagas el inocente porque yo siempre me la he jugado por ti y tú me has fallado” a lo que Abril reclama: “yo no te he fallado, eres tú el que ya no escucha, eres tú el que ya no confías en mí” -“¿y crees que no tengo motivos? Tú sabías lo de la moción de censura y no me dijiste nada y sabes que si hay otra moción hay gente del partido que apoyará a los socialistas. ¡mierda! Que me tenga que enterar por el CESID de lo que pasa en mi propia casa”. La siguiente escena, en la que la familia Suarez está comiendo, sirve para poner de manifiesto la ruptura en la amistad entre Adolfo y Fernando, ya que se habla de que este año no irán juntos de vacaciones. Ante la insistencia de su mujer, Suárez exclama: “No Amparo, ya no hay Fernando y yo y no lo volverá a ver nunca más”. Cuando el Rey lea la lista de los que Adolfo Suárez le propone como miembros del Gobierno, se sorprenderá de la ausencia de Abril Martorell: “¿Y Fernando Abril no está? Siempre ha estado en tus gobiernos”.

En las últimas escenas, se inserta una que tiene como fin demostrar la reconciliación entre ambos personajes. El 24 de febrero de 1981 a las 11.30, según anuncian los rótulos, Suárez ha solicitado ir al cuarto de baño. Al salir, se encuentra con Fernando

Abril. Ambos se preguntan cómo están y Suárez aprovecha para pedirle perdón. La escena acaba con un abrazo y un “cuídate”.

En la miniserie se incluyen dos personajes inventados: un amigo de Suárez (que aparece al comienzo y al final del relato) y Emiliano, el guardia civil encargado de custodiar a Adolfo Suárez durante las horas de su secuestro en el Congreso de los Diputados. Se puede suponer que habría al menos un guardia civil encargado de vigilar a Suárez, pero no conocemos su nombre ni las conversaciones que tuvieron, si es que hablaron. En cambio, en la ficción este personaje tiene cierta relevancia en cuanto que es motivo para la incursión de determinados *flashback* que hacen que avance la historia de la vida del protagonista.

## 9.2 Historia

La miniserie comienza con el discurso de dimisión de Suárez emitido por televisión el 29 de enero de 1981 a las 19.45 horas. Se trata de un primer plano del protagonista tratado en posproducción con algún efecto para que parezca una imagen televisiva de la época. Ese plano da paso a otro en el que una persona ve el discurso desde la calle, en los televisores de una tienda de electrodomésticos. Después de esta primera escena, la miniserie da un salto temporal hasta situar al espectador, gracias a los rótulos que así lo indican, en el día 23 de febrero de 1981, en el palacio de la Moncloa. Suárez se prepara para ir al Congreso de los Diputados, a la votación de Calvo Sotelo como Presidente del Gobierno. Sale de casa y se monta en el coche. En ese instante, se vuelve a indicar con rótulos el tiempo en el que se desarrolla la trama: “23f 16.00”. Suárez mira por la ventana del vehículo y al ver a unos chicos jugando al fútbol se acuerda de su juventud. Esta es la forma en la que se introduce el primero de los diez *flashbacks* con los que se narra la historia personal del protagonista. Estas regresiones se combinan con vueltas al presente de la historia, el 23 y 24 de febrero de 1981.

Volviendo al primer *flashback*, Adolfo se sitúa en sus recuerdos en los años 50, en Ávila. Con esta escena, los guionistas pretenden que conozcamos la vida familiar de Adolfo Suárez (su padre les ha abandonado y se ha marchado a Madrid, él debe hacerse cargo de la familia y por eso decide dejar sus estudios en Derecho y ponerse a trabajar como

tendero). También sirve para dar cuenta de la situación social en España (detienen a un amigo suyo por estar metido en sindicatos comunistas) y de las características del joven Suárez (sus convicciones religiosas: pertenece a Acción Católica; su personalidad educada, terca y capaz de convencer a cualquiera, como dicen de él los diferentes personajes que aparecen en estas escenas, etc.). En el *flashback* se narra también el encuentro con Herrero Tejedor y el inicio de la relación profesional y de amistad entre ambos personajes.

A la vuelta del *flashback*, vemos cómo Adolfo Suárez llega al Congreso de los Diputados. Allí, en un ambiente cordial, saluda a las personas con las que se encuentra. Uno de los trabajadores le refiere que “le vamos a echar mucho de menos, señor, al menos yo” y le ofrece fuego para el cigarro. Suárez le da la mano y le dice que se cuide. En esa secuencia, el protagonista se encuentra con un tipo (más tarde conoceremos que se trata de Fernando Abril) al que evita saludar. Se sienta en su escaño, al lado de Manuel Gutiérrez Mellado. Son las 18.20 y comienza la sesión. Un comentario que le hace Gutiérrez Mellado es lo que permite la entrada del segundo *flashback*, en el que se nos narra el noviazgo entre Amparo y Adolfo en su juventud, la pedida de mano, su trabajo en Madrid con Herrero Tejedor, que ya es Secretario General del Movimiento y el salto de Suárez a las Cortes. En esa regresión al pasado se nos presenta a Amparo como una mujer moderna y se desarrolla el ascenso profesional de Suárez en el mundo de la política. En ese mismo *flashback* se produce un salto temporal indicado de nuevo mediante un rótulo (8 años después). En esa escena se habla del General Franco y, posteriormente, se ve a la familia Suárez en un restaurante donde Adolfo se hace el contradizo con López Rodó. También se desarrolla la historia del matrimonio, el enfado de Amparo por no haberle dicho que quería encontrarse con el ministro, y la promesa del protagonista de no tener nunca más secretos con ella. Ese diálogo, viene a destacar la unión y el amor que se tienen estos dos personajes.

Volvemos de nuevo al 23 F, a las 18.23 h. En este momento se incluyen unas imágenes de archivo en las que se está procediendo a la votación de Calvo Sotelo como presidente del gobierno. Dentro de esas imágenes, se insertan planos rodados específicamente para la miniserie donde los actores que dan vida a Suárez y Gutiérrez Mellado siguen con atención la votación. Estos planos han sido tratados en posproducción para

conseguir un acabado muy parecido a las imágenes de archivo y producir el efecto de que los actores forman parte de esas imágenes y, por tanto, de la realidad. Son las imágenes de la entrada de Tejero en el Congreso de los Diputados que tan acostumbrados estamos a ver y que forman parte de la memoria colectiva de gran parte de los espectadores españoles.

Posteriormente obligan a Suárez a abandonar su escaño y le retienen en un despacho. En ese momento se inserta otro *flashback*: retrocedemos al verano de 1967. Adolfo Suárez es gobernador civil de Segovia. Sus actos hablan de su personalidad: se acerca a las personas y conversa con ellas, para tocar la realidad del pueblo al que representa, no se paraliza ante las dificultades y organiza un encuentro con Franco para contarle la situación de Segovia, habla con López Rodó para conseguir incluir a su provincia dentro del segundo Plan de Desarrollo y se muestra de nuevo su capacidad para convencer a quien le escucha y conseguir así lo que pretende. En este *flashback* conoce a Abril Martorell y al Príncipe Juan Carlos, como hemos comentado anteriormente.

La vuelta al presente se produce a las 23.00 h del 23F. Vemos a Suárez, en la misma posición en la que comenzó el *flashback*, que se levanta de la silla y el guardia civil encargado de su custodia, le ordena que se siente. La siguiente escena se desarrolla en el palacio de la Moncloa donde Adolfo hijo coge una escopeta para defender a la familia si vienen los golpistas.

Seguidamente se insertan unas imágenes de archivo con el rótulo “septiembre de 1969” donde se nos informa, como si se tratara de una noticia del NODO, de los nuevos nombramientos de ministros en el Gobierno de Franco. Suárez se molesta porque no le han hecho ministro a él y lo comenta con Fernando Herrero Tejedor. Nuestro protagonista comienza a ser Director General de TVE, donde coincide con Gutiérrez Mellado que va a visitar la televisión y donde conoce a Carmen Díez de Rivera. En estas escenas vemos la resolución de Suárez y su valentía al decidir no emitir la boda de Alfonso XIII. Y también se avanza en la trama de amor del matrimonio Suárez-Illana: Amparo empieza a tener celos de Carmen Díez. La relación con el Príncipe Felipe se hace más cordial, y una muestra de esto es que empiezan a tutearse.

Volvemos al lugar donde permanece secuestrado Suárez, “23F 21.00 h”, el Presidente pregunta al guardia civil su nombre e intenta que le permitan llamar a su esposa, pero el guardia no se lo permite.

Se utiliza de nuevo el recurso de las noticias televisivas (imágenes de archivo) que, con el rótulo “20 de diciembre de 1973”, nos sitúan en un tiempo pasado. Esas imágenes muestran el atentado terrorista que acabó con la vida de Carrero Blanco. El matrimonio Suárez ve las noticias en televisión y hablan de ETA. Después va a ver a Herrero Tejedor, al que sigue tratando de usted. Incluso éste le dice: “¿quieres dejar de llamarme de usted?” a lo que Suárez responde “no puedo, me sale sin querer”. Fernando le comenta que quiere impulsar un proyecto de ley que permita las asociaciones políticas dentro del régimen y Suárez le dice que quiere defenderla en las Cortes, a lo que Herrero Tejedor se opone tajantemente porque supone un riesgo muy grande para su carrera política. En este mismo *flashback*, muere Herrero Tejedor y, finalmente, será Adolfo quien defienda la citada ley.

Otra vez se hace uso de imágenes de archivo. Esta vez, el 20 de noviembre de 1975, se nos muestra el discurso televisivo de Arias Navarro donde anuncia la muerte de Franco y las imágenes de la capilla ardiente. Suárez es nombrado ministro secretario general del Movimiento. Se insertan de nuevo imágenes de archivo correspondientes al 9 de junio de 1976, el día en que Adolfo Suárez defiende ante las Cortes la ley de asociaciones políticas. En estas imágenes, con un tratamiento específico de posproducción -como se ya se hizo anteriormente- se incluyen imágenes ficticias del actor que interpreta a Suárez. Un rótulo nos sitúa en el 3 de julio de 1976. Suárez come con su hija Amparo y recibe una llamada del Rey pidiéndole que acuda a Zarzuela. Allí el monarca le propone ser el nuevo Presidente del Gobierno.

Regresamos al presente, “23F 23.45 h.”, y el guardia civil informa a Suárez de que Aramburu Topete ha ido a entrevistarse con Tejero para que deponga las armas. Suárez dice: “sé que la democracia es el único camino”. A partir de esta frase, comienza a escucharse una música y se ven imágenes de Suárez dirigiéndose a jurar el cargo de Presidente, a la vez que Tejero se dirige al despacho donde está secuestrado el presidente. Se trata de dos escenas paralelas -una perteneciente al pasado y otra al

presente- que se incluyen como cierre de la primera parte de la miniserie, y comienzo del segundo capítulo. El final viene indicado con la llegada de Tejero a donde está Suárez, con un rótulo donde se indica la hora 23F 01.30, y las palabras del primero: “¿qué se piensan, que van a poder jugar conmigo? No pienso negociar nada y si tiene que correr la sangre que corra pero la mía no va a ser la primera, que me llevo por delante a quien haga falta” a lo que Suárez contesta: “Cuádrese, soy el Presidente, aún soy el Presidente”.

El segundo capítulo comienza exactamente con la misma escena con la que terminó el anterior, pero esa escena continúa. Después de las palabras de Suárez, llega un guardia civil que informa a Tejero de que el Rey está hablando por televisión. Se reproduce el discurso del Rey a través de las imágenes que por televisión ve Amparo con sus hijos. Suárez pregunta a Emiliano, qué dice el monarca y éste se ofrece a traerle tabaco, ya que se le ha terminado. Precisamente el tabaco, sirve como transición entre el presente y el pasado y la miniserie vuelve a julio de 1976, al despacho de la Presidencia del Gobierno, donde Suárez solicita tabaco. Abril y Suárez preparan el equipo de gobierno. Carmen Díez de Rivera entra a formar parte del mismo, como jefa de Gabinete. En este *flashback*, por otro lado, se sigue desarrollando la trama familiar: Adolfo llega a casa tarde y Amparo, dormida en el sofá, le espera y le da ánimos ante la difícil situación; Suárez le propone a Gutiérrez Mellado ser vicepresidente de su gobierno.

El rótulo de “Septiembre de 1976. Presentación de la ley para la reforma política” sirve para situarnos en un momento preciso: el Presidente graba un discurso para la televisión donde explica el proyecto de ley para la reforma política. Durante la *voice over* de este discurso se insertan las imágenes reales del Congreso de los Diputados, en noviembre de 1976, en la que se vota la citada ley. Como viene siendo habitual, se inserta la imagen tratada del Suárez de la ficción. Además, tiene una reunión privada con Felipe González al que propone inscribirse en el registro de asociaciones políticas.

Al volver al presente del relato, nos encontramos en el 24F a las 2.12 horas. El guardia civil le cuenta su situación personal de dificultad económica en el contexto global de la España de esos años: crisis, huelgas, continuos atentados de grupos terroristas... y le dice que era una situación insostenible. Esta conversación introduce otro viaje al pasado

y nos sitúa en el 11 de diciembre de 1976, donde con unas imágenes de noticiario se nos informa del secuestro de Oriol y Urquijo, Presidente del Consejo de Estado, reivindicado por el grupo terrorista GRAPO. Suárez procura la resolución de este problema y se percata asimismo del peligro que corre como objetivo terrorista, tanto él como toda su familia. Por esto, deciden irse a vivir a Moncloa. La trama familiar continúa avanzando. Suárez, llega tarde al cumpleaños de su hijo y Amparo le dice que no quiere que sus hijos sientan lo que él sintió cuando su padre le abandonó. En otra escena, Amparo, lee en una revista el titular “Adolfo y Carmen, ¿algo más que una relación profesional?” y esos celos que mostraba anteriormente, vuelven a activarse. La historia avanza indicándonos una nueva fecha: 24 de enero de 1977, fecha en que muere una estudiante a causa de los botes de humo lanzados por la policía en una manifestación. Al día siguiente, 25 de enero de 1977, Suárez ve las noticias por televisión en compañía de Torcuato en el palacio de la Moncloa. El protagonista le dice a Torcuato que quiere entrevistarse en secreto con Carrillo. A pesar de que éste no lo ve muy claro, Carmen Díez dice que lo mejor es que vaya Suárez en persona. Así, se produce la entrevista donde hablan de la legalización del Partido Comunista.

El relato nos muestra otra fecha: “Semana Santa de 1977”: Suárez decide tomar la decisión de la legalización del Partido Comunista en solitario y el sábado santo (9 de abril de 1977) se anuncia el hecho, lo que provoca la dimisión del ministro de marina. Esto genera una pequeña crisis dentro del gobierno. Armada le dice a Suárez que está en desacuerdo con la decisión que ha tomado, lo que provoca una fuerte discusión entre ambos. Adolfo Suárez le pide al Rey que haga dimitir a Alfonso Armada. Nombran a un nuevo ministro de marina. Suárez le dice a Carmen que ha decidido presentarse a las elecciones a pesar de que se había comprometido a no hacerlo y a ella no le parece bien. Esta conversación acaba con la salida de Carmen Díez de su equipo. Mientras tanto, la trama personal o familiar sigue avanzando ya que Amparo entra en el despacho de su marido y ve a Carmen Díez con él, lo que le causa sorpresa. Más adelante, al saber que Díez va a dejar de trabajar con su marido, por fin respira tranquila.

“24F, 11.30 h.” Emiliano le dice a Suárez, que en las elecciones votó por él. Esta breve escena de apenas quince segundos, sirve de excusa para enlazar con el pasado: “15 de junio de 1977, primeras elecciones democráticas”. Se escucha la voz de un locutor

acompañando imágenes de personas colgando carteles electorales, anuncios de televisión de los partidos políticos, etc., donde aparecen, falseadas de nuevo, las caras de los protagonistas de la ficción. Posteriormente vemos al matrimonio Suárez Illana votando ante la expectación de los medios de comunicación. La siguiente escena presenta a Adolfo en su despacho, enfadado, porque su partido va perdiendo. Llega Abril Martorell y empiezan a hablar de las posibilidades de que no ganen y de su partido, que es un grupo de personas muy variadas y poco unidas entre sí. Llega otro compañero y les dice que según un escrutinio, gana UCD. Adolfo Suárez, cambia su actitud y, feliz, le abraza. Este abrazo enlaza con el abrazo de Suárez al Rey. Suárez aprovecha el momento para comentarle a Juan Carlos que Armada ha utilizado el sello de la casa real para conseguir el voto del partido de su hijo, Alianza Popular. El Rey le dice que va a pedirle que dimita.

Volvemos al 24 F, pero no se indica la hora. Hay un cambio de guardia y Emiliano le informa que ha ido el general Armada al congreso, para hablar con Tejero y convencerle para que deponga las armas. También le dice que Milans ha retirado las tropas de Valencia. Emiliano le pregunta por qué dimitió, excusa que sirve para introducir el último *flashback* del relato. “Año 1980” y de nuevo imágenes de archivo, sacadas de un informativo, con un locutor que cuenta la situación del país: oleada de atentados terroristas, descontento del ejército, intentonas golpistas (hace referencia a la Operación Galaxia promovida por Tejero), malestar de la Iglesia, mala situación económica, etc.

El protagonista va en el coche con Abril Martorell, vemos la portada de la revista *Time*, con el rostro del actor que interpreta a Adolfo Suárez. Ambos hablan del reconocimiento internacional pero de la poca estima que los españoles muestran al presidente, mientras van hacia una reunión en un pueblo. Al bajarse del coche, las personas allí congregadas, le gritan y le insultan. Finalmente, Suárez debe montar en el coche y marcharse.

La siguiente escena ocurre en una iglesia. Adolfo y Amparo están en Misa y en el momento de la paz, las personas que tiene al lado, les niegan el saludo. Incluso una persona le llama traidor. Ya en su casa, el matrimonio habla de esa situación. Amparo le echa en cara que impulsara la ley del divorcio, ya que como católica no está de acuerdo

con ella. Esta discusión acaba con Amparo llorando, preguntándole si se quiere divorciar de ella. Adolfo le pide que pare, que no quiere discutir con ella, que bastante tiene con su gobierno y su mujer le dice que en su propio partido no le van a apoyar. Esta escena enlaza con la reunión de la Comisión Permanente de UCD (Julio de 1980) donde, efectivamente, quieren apartar a Suárez de la presidencia del partido y le echan en cara que tome las decisiones sin contar con ellos. Suárez y Abril Martorell discuten y rompen su amistad.

En el comedor familiar, Amparo bendice la mesa. Sus hijos empiezan a hablar de las vacaciones y Suárez les dice que no van a ir de vacaciones con Fernando (Abril Martorell) y Marisa.

En el despacho del Rey, Adolfo Suárez le presenta el equipo de gobierno. A Juan Carlos I le sorprende que Fernando Abril no esté en él. El monarca le pide que Alfonso Armada sea el Segundo Jefe de Estado Mayor. Adolfo no está de acuerdo con que ocupe ese cargo, y ambos discuten.

Ante esa situación de soledad y falta de apoyos, Suárez se recluye en su casa. Esta información se nos desvela en la escena en la que Gutiérrez Mellado llega a la Moncloa y, en el jardín, pregunta a Amparo por su marido. Ésta le comenta en la situación de aislamiento que se encuentra y Manuel sube a verle. Al abrir el despacho, descubre una carta sin acabar en la máquina de escribir. En ese momento empezamos a escuchar en *voice-over* la voz de Suárez, leyendo el contenido de ese escrito. Esas palabras enlazan con unas imágenes donde vemos al personaje conduciendo su coche y dirigiéndose a Cebreros, su pueblo natal. Allí, decide ir al campo del Dinamita CF, y habla con el entrenador, quien le dice que es su amigo de la juventud, Tomás, aquel que detuvieron en una de las primeras escenas. Esta secuencia tiene la función de cerrar una historia que se quedó abierta en los primeros minutos del metraje a la vez que sirve al protagonista para considerar lo realizado en los últimos años y tomar la decisión de dimitir. Esta conversación ayuda a construir la imagen del presidente Suárez que en la miniserie se intenta potenciar. Tomás le dice que gracias a la ley de amnistía pudo salir de la cárcel, que él ha sido el único hombre que le ha hecho llorar, cuando pudo votar al partido Comunista sin miedo y que, aunque la Transición fue obra de todos, hubo

algunos que “supisteis verlo antes y nos proporcionasteis las herramientas para poder hacerlo”. “No importa lo que creas o no, lo que importa es lo que nos has hecho creer a nosotros”.

Adolfo llega a casa y comunica a su mujer la decisión que ha tomado de dimitir y Amparo se alegra.

Volvemos al presente, “24F 11.30”. En la miniserie hay un error, porque esta misma hora ya aparecía anteriormente, en el minuto 41 de esta segunda parte. Ahora, en el minuto 66 nos indican el mismo rótulo. Adolfo Suárez se encuentra en un pasillo con Fernando Abril. Le pregunta cómo están todos, hace ademán de irse, pero se gira para disculparse. Los dos se abrazan y Suárez vuelve a la habitación donde está retenido. Emiliano le comunica que Armada lo ha conseguido y que Tejero se va a rendir. Preocupado, el guardia civil le pregunta qué va a pasar con todos ellos, que han participado en el golpe de Estado, y Suárez le responde que habrá un juicio pero que no se preocupe, que sólo rendirán cuentas los oficiales. Le agradece que haya cuidado de él y se marcha. Ante la pregunta de Emiliano, de dónde va, Adolfo Suárez responde que sigue siendo el presidente y que sólo recibe órdenes del Jefe de Estado. La siguiente escena es, precisamente, con el Rey. Ambos se saludan, se felicitan y celebran brindando el feliz final del 23F. Suárez le pide disculpas porque se equivocó con Armada, pero el Rey le dice que fue él el que se equivocó y que Armada era uno de los cabecillas. Al final acaban brindando, “pero ahora disfruta este momento, la democracia ha vuelto a ganar, todos hemos vuelto a ganar”.

Suárez llega a su casa y toda su familia sale a recibirle. En esta escena volvemos a ver un rasgo típico de la personalidad del protagonista, su ambición y su pasión por la política: “y que conste que es porque yo quiero, porque a mí nadie me ha echado, estoy en plena forma, pletórico, como cuando empezaba, es más, podría empezar de nuevo”. Y le plantea a Amparo la posibilidad de fundar un partido de centro. De esta forma, hablando con su mujer, se da paso a la última escena en la que, con el acompañamiento de la música del personaje, vemos fotografías de Adolfo Suárez real que van perdiendo nitidez al aparecer las palabras con las que acaba la miniserie: “Tras su dimisión en 1982, Adolfo Suárez funda el partido “Centro Democrático Social” (C.D.S.). En 1991 se retira de

la política. Años después, Adolfo Suárez soporta con entereza la pérdida de algunos de sus seres más queridos, posteriormente se le detecta una enfermedad degenerativa. Agradecemos al Presidente Suárez su espíritu de superación y todos los esfuerzos realizados para conseguir ese gran sueño que hoy es la realidad de todos los españoles: vivir en paz y democracia. Gracias Presidente”.

### 9.3 Puesta en escena

*Adolfo Suárez, el Presidente* está ambientada en una época que va desde los años 50 (la juventud del protagonista) hasta el intento de golpe de Estado de 1981. “Comienza cuando él tiene 17 años, o sea que estuvimos analizando los años 50, 60, 70 toda la historia de un país que aunque la conoces, no está de más volver a bucear en ella y volver a recordar”<sup>183</sup>.

La labor de documentación llevada a cabo para la ambientación, el vestuario, los decorados, etc. se percibe en la cuidada puesta en escena que tiene la miniserie.

“Yo he querido hacer una especie de superproducción. Tiene travelling, grúas, steadycam, tratando de variar mucho, de que la película sea muy dinámica”<sup>184</sup>.

“Dado que una buena parte de la serie transcurría en interiores, en despachos en conversaciones de tú a tú y en reuniones, optamos, para dotarla de ritmo, por rodar toda la serie con dos cámaras, objetivos (Arri Ultra Prime) y maquinaria suficiente como para que la imagen nunca fuera estática”<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, guionista de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de junio de 2012.

<sup>184</sup> Palabras de Sergio Cabrera, director de *Adolfo Suárez, el Presidente*, recogidas en el making of que incluye el DVD de la miniserie.

<sup>185</sup> Palabras de Emiliano Pedraza, productor de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis, vía e mail el día 4 de julio de 2012.

A ese dinamismo y ritmo rápido también contribuye el recurso a variados escenarios y localizaciones. En este sentido, cabe resaltar especialmente la cantidad de exteriores naturales que se perciben en la miniserie, con las dificultades que estos escenarios conllevan. El rodaje se desarrolló en Ávila, Segovia, Alcalá de Henares, Nuevo Baztán, la Pedriza y Madrid.

“La serie está rodada al 100% en escenarios naturales excepto en el Congreso de los Diputados, ya que no nos dieron permiso. Entonces hicimos una recreación de la entrada de Tejero en un plató. Para hacerse una idea de lo complejo del tema, digamos que, haciendo una media, cada cuatro minutos aparece un nuevo escenario en la miniserie”<sup>186</sup>.

Además, otro dato curioso es que “en la serie aparecen más de diez despachos distintos”<sup>187</sup>.

En Segovia, se rodó en el palacio de la Granja, el Mesón Cándido, la Iglesia de San Millán... en Ávila aparecen las Murallas de la ciudad, el despacho de la Diputación, el campo de fútbol, y diferentes escenas en las calles... Otros escenarios son de Madrid y sus alrededores: Nuevo Baztán, palacio de la Quinta del Pardo, Retiro, la Pedriza, restaurante Horcher, palacio de Congresos...

“El principal problema a resolver era el siguiente: buscar escenarios naturales que tuvieran el empaque de los escenarios reales que representan y en los que no podíamos rodar: palacio de la Zarzuela, palacio de la Moncloa, Cortes, etc...”<sup>188</sup>

El uso de la música en esta miniserie es sencillo. Básicamente podríamos resaltar un único tema musical que está unido a un personaje: Adolfo Suárez. Esta música se incorpora en todas aquellas escenas en las que el protagonista juega un papel crucial y,

---

<sup>186</sup> *Ibíd.*

<sup>187</sup> *Ibíd.*

<sup>188</sup> *Ibíd.*

sobre todo, como forma de apertura, cierre o transición entre escenas. Lógicamente, este tema, compuesto a base del piano fundamentalmente, admite variaciones a lo largo del metraje, que apoyan sentimientos o circunstancias que vive Adolfo Suárez.

El resto de la música es prácticamente imperceptible y se usa como fondo de algunas conversaciones.

Xavier Capellas es el encargado de la banda sonora de esta miniserie. Capellas ha trabajado en diferentes películas de cine, entre las que resaltan los títulos *Paintball* y *Bruc. El desafío*. Después de *Adolfo Suárez, el Presidente* ha puesto música a otras miniseries como *Operación Malaya*, *Clara Campoamor*, *la mujer olvidada* o *Marco*.

De la fotografía, cabe resaltar el tratamiento en posproducción que reciben aquellas imágenes rodadas para la miniserie pero que se insertan en las imágenes reales de archivo que se poseen sobre determinados acontecimientos. Se intenta conseguir, de forma lograda, la misma textura y color en ambas imágenes, de modo que resulte convincente para el espectador ver al actor que interpreta a Adolfo Suárez en aquellas imágenes históricas que forman parte del imaginario colectivo.

En este sentido, el productor añade: “Hicimos un gran esfuerzo por encontrar y saber incorporar adecuadamente a la miniserie pequeños bloques de imágenes reales de la época como transición o presentación de nuevos contenidos que la dotaban de un sentido de realidad histórica y de verosimilitud envidiables”<sup>189</sup>.

La recreación de muchas otras escenas o situaciones que ocurrieron en la realidad, se lleva a cabo con rigurosidad, copiando aquellos documentos de archivo que se poseen de ellas. Por ejemplo, en el making of de la miniserie podemos ver que los actores trabajaban con las imágenes de archivo en escenas como las que representan los distintos discursos de Suárez que se televisaron, material que el actor visiona y puede imitar casi con exactitud.

---

<sup>189</sup> *Ibíd.*

“Del mismo modo, y con la inestimable colaboración de la responsable de casting, Rosa Estévez, intentamos adecuar el físico de los personajes históricos con los actores que les encarnaban. En este trabajo, por supuesto ayudó de un modo especial el equipo de maquillaje y peluquería dirigido por Lourdes Briones”<sup>190</sup>.

## 9.4 Estructura Temporal

Como hemos comentado anteriormente, la estructura temporal de esta miniserie se basa en la utilización del *flashback* para el avance de la historia. Así, la miniserie comienza con la dimisión del presidente (29 de enero de 1981 a las 19.45), pero seguidamente, después de incluir el título, nos sitúa en el 23 de febrero de 1981. Desde esa fecha, se irán dando saltos al pasado, gracias a los recuerdos del protagonista. La historia acaba el 24 de febrero de 1981, tras la liberación del Congreso de los Diputados y el fracaso del Golpe de Estado. La elección de esta fecha y este acontecimiento responde quizá a una razón de efectividad narrativa. Al ser un hecho que causó tanta tensión y que suscita interés por sí mismo, escogiéndolo como telón de fondo se consigue que la historia tenga un interés añadido.

En esta miniserie, como sucedía en *Padre Coraje*, se puede percibir la estructura piramidal propia de la narración informativa. En este caso, se presenta en primer lugar el conflicto (el intento de Golpe de Estado del 23F) y luego se indaga en las causas que llevan a ese desenlace y, en este caso concreto, en la vida del protagonista. Esta estructura provoca muchas veces alteraciones en el orden cronológico realizadas con herramientas narrativas como las vueltas al pasado, las idas al futuro, las elipsis, los resúmenes y los sumarios (Cuevas, E. et al., 2012, pág. 126).

Uno de los guionistas de *Adolfo Suárez, el Presidente*, comentaba respecto al construcción de la historia a través de *flashback*: “cuando Adolfo estuviera solo, encerrado ahí, no nos parecía extraño que hiciera un poco de balance y se pusiera a pensar cómo ha llegado hasta ahí. ¿Qué ha sido mi vida? Parecía una buena manera, con

---

<sup>190</sup> *Ibíd.*

pautas para saltar al pasado. Poder tener un personaje en el presente que va recordando facilita mucho la narrativa y en este caso nos parecía que encajó bien y yo pienso que sí que encajaba bien y daba sentido. Porque el momento presente era igual de interesante que lo que estaba recordando”<sup>191</sup>.

Los saltos temporales en la miniserie vienen marcados por la incursión de rótulos donde se detalla la fecha, el lugar y a veces el acontecimiento que se está desarrollando. La función principal de estos rótulos es situar al espectador y ayudarlo a entender con claridad en qué momento de la historia nos encontramos pero, además, contribuyen a crear la verosimilitud en la que toda la miniserie, basándose en hechos reales, se apoya. A este respecto cabe señalar la precisión que se busca otorgar a determinados momentos en los que se indica la hora exacta: discurso de dimisión de Suarez (29 enero 1981 19.45), la entrada de los guardias civiles al hemiciclo (23F 18.23), etc.

A pesar de que un biopic es una narración de la totalidad de la vida de una persona, en *Adolfo Suárez, el Presidente* se decide mostrar sólo parte: desde la juventud (primeros años de universidad) hasta el 24 de febrero de 1981. Por tanto, quedan fuera los años de la infancia y el periodo de tiempo que va desde 1981 hasta la actualidad y que incluye algunos hechos significativos como la creación del partido Centro Democrático Social, sus años de diputado por Madrid en el Congreso, la dimisión como presidente del CDS, la concesión del premio Príncipe de Asturias de la Concordia, el fallecimiento de su esposa y de su hija Mariam o la enfermedad que sufre en la actualidad.

La miniserie tiene una duración total de 150 minutos y se divide en dos capítulos de igual duración. El final del primer capítulo se busca que sea un momento álgido, de modo que los espectadores deseen visionar la segunda parte. “Hay que acabar en un momento de tensión para que el público decida volver, cortar en un momento que compense para que duren igual los dos episodios, pero también que deje las cosas en un momento de “continuará””<sup>192</sup>. En este caso, el final de la primera parte se construye a

---

<sup>191</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, guionista de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de junio de 2012.

<sup>192</sup> *Ibíd.*

partir de dos escenas paralelas donde se nos muestran, por un lado a Suárez, en un *flashback* en el que se dirige a jurar el cargo como presidente de Gobierno y, por otro, a Tejero que sale del hemiciclo y se dirige a la sala donde está retenido Adolfo Suárez. Para conseguir mayor tensión y diferenciar claramente las dos escenas se ha optado por hacer que los dos personajes vayan en distintas direcciones en la pantalla. De esta forma, Suárez camina hacia la derecha y Tejero hacia la izquierda hasta que ambos personajes se encuentran, cuando Tejero irrumpe en la habitación donde está Adolfo Suárez y le apunta con una pistola. Después de esta escena, y como suele ser habitual en la ficción televisiva, se hace un avance de lo que será el siguiente capítulo.

La segunda parte, curiosamente, comienza de la misma forma como terminó la primera. Se vuelve a repetir la secuencia y se avanza donde se cortó anteriormente. Este recurso no es habitual en las miniseries españolas contemporáneas, donde el final de una parte y el comienzo de la siguiente no suelen coincidir.

## 9.5 Producción

El presupuesto de la miniserie, 1.500.000 euros, fue aportado en su totalidad por Antena 3.

“Nuestro presupuesto inicial era superior a lo aportado por la Cadena y pactamos con ella libertad para buscar el resto de la financiación. Descartamos de entrada la coproducción internacional (opción ideal para elevar el listón presupuestario que destinan las cadenas para estas miniseries) por ser la biografía de Adolfo Suarez un tema demasiado “local”. Buscamos en Organismos Públicos y empresas privadas, pero fue imposible. Los políticos recelan de este tipo de colaboraciones (no comprenden su necesidad, su sentido, su rentabilidad indirecta, y tampoco tienen vías administrativas claras que lo faciliten). Las empresas privadas tampoco tienen alicientes, sobre todo fiscales, o contraprestaciones atractivas para invertir.

En fin, que hasta los más próximos a la trayectoria política de Adolfo Suárez, la Junta de Castilla León o las Diputaciones y Cajas de Segovia y Ávila eludieron participar. Así pues, asumimos una producción de millón y medio, tarea nada fácil”<sup>193</sup>.

La mayor parte del presupuesto se invirtió en el equipo técnico. “Nada menos que un 30%, justificado por la meticulosidad en la elección de los jefes de equipo, por no reparar en esfuerzos para contar con el número adecuado de técnicos en cada uno de ellos, y sobre todo por una decisión que considerábamos imprescindible tanto para acometer el rodaje como para aumentar su calidad: el contar durante toda la grabación con dos cámaras y el personal y medios técnicos adecuados (Iluminación, ópticas, grúas, travelling, etc. La cantidad destinada a maquinaria, por ejemplo, supuso un 7,25% del presupuesto). Al final, el equipo estaba compuesto por 54 personas.

Curiosamente en la partida de actores, pese a los 2 protagonistas, los 7 actores principales, los 49 secundarios, los más de 35 actores de figuración especial y casi 400 figurantes, solo supuso un 14% del presupuesto gracias a la actitud colaboradora de los actores y sus representantes, enamorados del proyecto.

Merecen mención el apartado de Decorados, un 7%, y sobre todo, el de guion, con otro 7%. ¿Por qué este esfuerzo? Porque debíamos recrear hechos reales, tan recientes como importantes en la historia del país, y sabíamos que se nos exigiría, aun siendo una ficción histórica, coherencia y verosimilitud en el texto y en las imágenes. No se trataba de hacer una ficción-documental o ser fiel a la historia, cosa imposible porque muchas veces contábamos la historia a través de una mirilla de las puertas de las alcobas y los despachos de los protagonistas, sino de ofrecer una ficción que provocara la misma emoción que despertaron los hechos reales cuando sucedieron”<sup>194</sup>.

El casting de *Adolfo Suárez, el Presidente* cuenta con diferentes actores españoles de una amplia trayectoria en televisión.

---

<sup>193</sup> Palabras de Emiliano de Pedraza, productor de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis, vía e-mail el 4 de julio de 2012.

<sup>194</sup> *Ibíd.*

Ginés García Millán es el actor encargado de dar vida a Adolfo Suárez. Tiene experiencia en cine, teatro y televisión. En este último medio comenzó trabajando en *Médico de familia*. Posteriormente ha trabajado en *Todos los hombres sois iguales*, *Periodistas*, *Motivos Personales*, *Herederos* o la reciente *Tres días de abril*. Hablando de su trabajo en la miniserie que se está analizando, Ginés García comentaba: “Adolfo Suárez, para mí, es un político que siempre me ha caído bien y creo que tiene un carisma especial y que para todos nosotros significó mucho”<sup>195</sup>. “Estoy muy agradecido a toda la gente que pensó que podía interpretar a una persona tan querida y tan respetada. También es una responsabilidad y un reto que, como actor, es apetecible ya que es un personaje que, cuando empiezas, siempre sueñas con interpretar”<sup>196</sup>.

Cuando se hizo el casting, Sergio Cabrera -director de la miniserie- no tuvo claro desde el principio quién podía interpretar al protagonista “encontrar un actor que tuviera experiencia, que fuera buen actor y que tuviera un parecido razonable con Adolfo Suárez fue toda una aventura. Cuando vi a Ginés en fotos me gustó, pero con esa barba no me lo imaginaba como Adolfo Suárez. Cuando tomamos la decisión de que fuera Ginés y le vi sin barba me sentí feliz porque realmente se parece bastante”<sup>197</sup>. Su interpretación resulta creíble: “He intentado no hacer una imitación del personaje sino acercarme a lo que es su esencia a través de su mirada, comprenderlo para intentar transmitir la verdad de su persona como hombre. Eso es lo que he intentado”<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> Palabras de Ginés García, actor que interpreta a Adolfo Suárez en *Adolfo Suárez, el Presidente* recogidas en el making of que incluye el DVD de la miniserie.

<sup>196</sup> Palabras de Ginés García, actor que interpreta a Adolfo Suárez en *Adolfo Suárez, el presidente* recogidas en una entrevista publicada el 2 de febrero de 2010 en *formulatv* *Ginés García Millán: "Lo más difícil ha sido hacer creíble a mi personaje"*: <http://www.formulatv.com/noticias/14045/gines-garcia-millan-lo-mas-dificil-ha-sido-hacer-creible-a-mi-personaje/> Consultado el 23 de junio de 2012.

<sup>197</sup> Palabras de Sergio Cabrera, director de *Adolfo Suárez, el Presidente* recogidas en el making of que incluye el DVD de la miniserie.

<sup>198</sup> Palabras de Ginés García, actor que interpreta a Adolfo Suárez en *Adolfo Suárez, el presidente* recogidas en una entrevista publicada el 2 de febrero de 2010 en *FormulaTV*: *Ginés García Millán: "Lo más difícil ha*

Es interesante resaltar que este mismo actor interpretó también a Adolfo Suárez posteriormente en *23F, la película*, estrenada el 23 de febrero de 2011 y dirigida por Chema de la Peña.

Toni Acosta es la actriz que da vida a Amparo Illana en la ficción. “El personaje de Amparo me apasiona y me gustaba mucho hablar con Sergio Cabrera y ver que él tenía una idea muy clara de lo que quería hacer, que es ponerte en la situación de esas personas, en ese momento que ellos tampoco sabían muy bien que eso iba a ser tan decisivo ni tan importante en la historia y lo que te pones es en vivir ese momento y esas dudas y cómo afrontan esos problemas las personas”<sup>199</sup>. El director, hablando sobre la elección de esta actriz para el personaje comentaba: “Estoy muy contento de que haya sido Toni porque le ha imprimido una gracia y una simpatía a ese personaje que le hace mucho bien. Es un personaje muy importante en la película. Yo me imagino que Amparo en la vida real debía ser como lo hace Toni aunque en las fotos Amparo siempre es una mujer muy seria, muy sobria. Supongo que como mucha gente seria y sobria en la intimidad era una persona alegre y amable”<sup>200</sup>. Toni Acosta ha trabajado principalmente en televisión. Se hizo popular por su papel en *Policías, en el corazón de la calle* (2000-2003), y posteriormente ha trabajado en *Un paso adelante*, *El Síndrome de Ulises* o *Con el culo al aire*.

Juan Carlos I es interpretado por Fernando Cayo, actor que también dio vida al monarca en la citada película *23F* y en la miniserie *20-N: Los últimos días de Franco*. Esta repetición de actores interpretando a los mismos personajes históricos contribuye a que la identificación entre actor y personaje sea muy fuerte. Esto favorece en cierta medida la lectura del relato por parte de los espectadores y facilita la impresión de verosimilitud

---

lado hacer creíble a mi personaje": <http://www.formulatv.com/noticias/14045/gines-garcia-millan-lo-mas-dificil-ha-sido-hacer-creible-a-mi-personaje/consultado-el-23-de-junio-de-2012>.

<sup>199</sup> Palabras de Toni Acosta, actriz que interpreta a Amparo Illana en *Adolfo Suárez, el Presidente* recogidas en el making of que incluye el DVD de la miniserie.

<sup>200</sup> Palabras de Sergio Cabrera, director de *Adolfo Suárez, el Presidente* recogidas en el making of que incluye el DVD de la miniserie.

que todo texto basado en hechos reales procura. Fernando Cayo ha trabajado en cine en películas como *La piel que habito* (2011), *Concursante* (2007), *Mataharis* (2007), *El orfanato* (2007) o *El Lobo* (2004). En televisión destacan sus trabajos en *Toledo: Cruce de Destinos*, *Los misterios de Laura*, *Siete vidas*, *El comisario* o *Manos a la obra* y en las miniseries *Alakrana*, *Vuelo IL8714*, y *20-N: Los últimos días de Franco*.

Sobre su interpretación en *Adolfo Suárez, el Presidente*, Cayo afirmaba: “Sergio ha querido incidir en la naturalidad, en el toque cotidiano que podía tener el personaje. Casi todas las escenas que tengo son con Adolfo Suárez y están en la intimidad, primero en el acercamiento previo en el año 69 cuando le encuentra por primera vez siendo el gobernador civil de Segovia, su posterior separación y su reencuentro al final. Lo que se ve es un Rey más en la cotidianidad”<sup>201</sup>.

El resto del casting lo forman Jesús Noguero (Abril Martorell), Juana Acosta (Carmen Díez de Rivera), Ramón Barea (Alfonso Armada), Mario Pardo (Gutiérrez Mellado), Mariano Venancio (Torcuato Fernández. Miranda), Eusebio Lázaro (López Rodó), Francisco Merino (Franco), Pepo Oliva (Herrero Tejedor), Pep Cortés (Santiago Carrillo), Luis Rallo (Felipe González) y Julio Vélez (Emiliano).

El proceso de producción de la miniserie es el siguiente: “todo parte de una idea mía presentada a Europroducciones. Con este proyecto, (línea argumental y objetivos), Europroducciones acude a Antena 3 que, de inmediato, acepta la idea y nos firma un contrato de desarrollo. El desarrollo (con las ideas de investigación, la escritura del guion y el diseño de producción -presupuesto, casting, equipo, y localizaciones-) está listo tras siete meses de trabajo y continúa durante la preproducción. Aprobado el guion y el diseño de producción por la cadena, se firma el contrato y se inicia la producción con el siguiente calendario: dos meses de preproducción, seis semanas de rodaje, dos meses y medio de posproducción. Entregamos los materiales a finales de diciembre de 2009 y los capítulos se emitieron el 27 de enero y 3 de febrero de 2010. Una emisión rapidísima, supongo o quiero suponer, porque Antena 3 confiaba en el producto y en sus resultados

---

<sup>201</sup> Palabras de Fernando Cayo, actor de *Adolfo Suárez, el Presidente* recogidas en el making of que incluye el DVD de la miniserie.

de audiencia, ya que emitió el primer capítulo a final de mes, cuando las cadenas “arañan” décimas para mejorar sus resultados de audiencia. Con lo que no contábamos es con que Telecinco contraprogramara nada menos que con su programa estrella<sup>202</sup> y el día de la final y luego con un refrito-resumen de lo mejor de esa edición”<sup>203</sup>.

## 9.6 Audiencia

El primer capítulo emitido el 27 de enero de 2010 tuvo una audiencia de 3.059.000 espectadores, 15.6 % de share. En el segundo, en cambio, descendió el número de espectadores a 2.832.000, y tuvo un share de 16.2%. Éste último se emitió el 3 de febrero de 2010, justo con una semana de diferencia respecto al primero y fue la segunda opción más vista, después de *Gran Hermano 11* de Telecinco, que consiguió un 25.4 % de share. Este mismo *reality* también triunfó la semana anterior, coincidiendo con el estreno de la primera parte de la miniserie.

Analizando más pormenorizadamente los datos de audiencia, se puede percibir que la miniserie de *Adolfo Suárez, El Presidente* fue más vista por mujeres (16.5%) que por hombres (15.1%). El grupo de edad que más seguimiento hizo de la ficción fueron los mayores de 65 años (23%) y los individuos entre 55 y 64 años (18.6%). En este caso, la edad habla del interés que suscita la ficción, propio de esas personas que conocieron más de cerca al personaje y el suceso que se narra, al igual que ocurría en *23F, el día más difícil del Rey*. Según la clase social, fue seguida en mayor parte por personas con un nivel de vida alto (20.4%) y con estudios universitarios (16.9%). Por comunidades autónomas, se siguió mayoritariamente en Aragón (22.9%), en Castilla y León (22.8%) y en Castilla La Mancha (22.3%).

---

<sup>202</sup> Se refiere al programa *Gran Hermano*.

<sup>203</sup> Palabras de Emiliano de Pedraza, productor de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista con la autora de la tesis, vía e-mail el día 4 de julio de 2012.

**Tabla: Audiencia media y share del total de individuos, target comercial, por sexo y por edad**

Audiencia media (miles)	Indiv 4+ (%)	T.Comercial (16-59) (%)	Hombres (%)	Mujeres (%)	4-12 (%)	13-24 (%)	25-34 (%)	35-54 (%)	55-64 (%)	Más de 65 (%)
2.944	15.9	13.3	15.1	16.5	9.8	12.5	8.9	14.7	18.6	23

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

**Tabla: share según clase social**

Clase social	Alta-Media	Media	Media-baja	Baja
%	20.4	14.2	14.6	15.1

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

**Tabla: share según nivel de estudios**

Nivel de Estudios	Universitarios	Medios	Primarios	Sin Estudios
%	16.9	15.4	16.1	13.2

Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

El atractivo que aporta la ficción, hace que esta obra audiovisual sobre un personaje político actual sea vista por unos tres millones de espectadores. Juan Carlos Rubio, comenta a este respecto el interés que suscita en el espectador poder conocer aquellas facetas de Adolfo Suárez desconocidas por la opinión pública: “yo creo que la miniserie también tiene cabida para momentos íntimos, y situaciones más personales, aunque intentamos todo el rato ser muy respetuosos y basarnos en hechos que eran de dominio público, ser muy sutiles. Pero tiene una parte de morbo añadido, aparte de que ver

cómo alguien interpreta a otro, a un personaje, le da ese plus de ganas al público de verlo”<sup>204</sup>.

La promoción que de esta miniserie realizó la cadena Antena 3 está dentro de los cánones habituales en este tipo de producciones. En primer lugar, cuenta con una página web propia (<http://www.antena3.com/series/adolfo-suarez/>) que ayuda a la promoción antes y, sobre todo, después de la emisión. En ella se incluyen noticias acerca del producto, entrevistas con los actores e imágenes inéditas del rodaje.

En cuanto a los avances publicitarios o promos realizadas para emitir los días previos al estreno, existen numerosos ejemplos de pequeñas piezas elaboradas por la cadena con este fin. Todas ellas recogen diferentes momentos de la miniserie y elaboran un montaje rápido. Existe una promo de unos treinta segundos de duración que procura presentar a los personajes más determinantes de la historia: Adolfo Suárez, el Rey, Carmen Díez de Rivera, Amparo... las primeras imágenes se acompañan de la *voice over* del protagonista y después se recogen diferentes diálogos sacados de la miniserie. Finalmente, se indica con rótulos el día y la hora de la emisión, así como el título del producto.

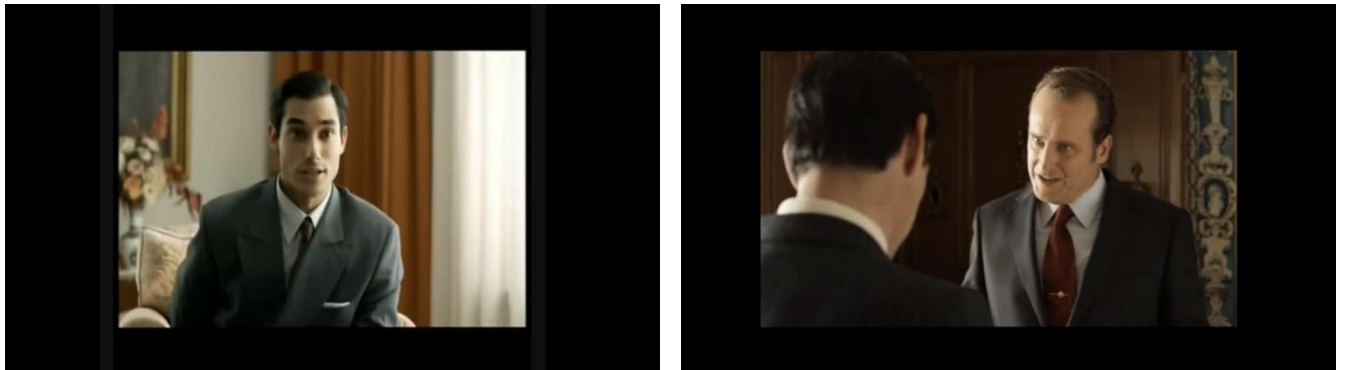


Fotograma de una de las promos elaboradas por Antena 3 para publicitar la miniserie.

---

<sup>204</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, uno de los guionistas de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de junio de 2012.

Otras son más breves -de unos 10 segundos de duración- y recogen un momento clave del relato como la petición del Rey Juan Carlos a Adolfo Suárez de que sea el presidente del gobierno o la escena en la que el joven Suárez explica al padre de Amparo que pretende ser “procurador en cortes, a los 35 ministro y a los 40 presidente del gobierno”.



Fotogramas de dos promos de menor duración

### 9.7 El género de *Adolfo Suárez, el Presidente*.

*Adolfo Suárez, el presidente* se puede adscribir con claridad al género del biopic, muy común en las miniseries actuales. El biopic puede definirse como apócope de *biography picture*, película que narra la biografía de una persona real (más excepcionalmente de un personaje de ficción) con ciertas licencias históricas. Estas películas se realizan tanto por la relevancia del personaje como por los valores dramáticos de su itinerario vital o por mostrar un determinado ambiente o una época (Sánchez Noriega, J. L., 2006, pág. 711).

Otra explicación de este género la encontramos en Anderson que lo define como un “film que toma la historia de la vida de una persona real como su narrativa central” (Anderson, C. y Lupo, J., 2002, pág. 92).

En España, el género del biopic en la televisión tiene una larga trayectoria. Durante los primeros años de la televisión y, fundamentalmente durante la década de los setenta, se desarrollaron una serie de biografías tratadas en forma de documental. Cabe resaltar los títulos de series como *Biografías* (1967), *La víspera de nuestro tiempo* (1967-1969) y *Biografía* (1973), que trataban desde la retórica del documental vidas ejemplares de personalidades como Santiago Ramón y Cajal, Ramón Menéndez Pidal, Antoni Gaudí, Manuel de Falla, etc. Durante los años ochenta, en cambio, empezó a desarrollarse más la ficción televisiva y se realizaron biografías que revisaban el pasado doloroso y reciente de la Guerra Civil (Hernández Corchete, S., 2011) con títulos como *Cervantes*, *Teresa de Jesús* o *Lorca, muerte de un poeta*. El recurso a la ficción tiene la ventaja de que permite combinar hechos históricos, “idealmente presentes en las memorias colectivas de los ciudadanos, con personajes ficticios que faciliten el buen engarce de las situaciones reales y las inventadas” (Palacio, M., 2001, pág. 157). A principios de los noventa, con la llegada de los nuevos canales privados y el aumento de la competencia, se dejaron de hacer estas grandes producciones, buscando productos más baratos y fáciles de rentabilizar y potenciando las series nacionales. Las miniseries biográficas, sin embargo, no desaparecen. La cadena pública firma convenios con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) para realizar ficciones sobre personajes o acontecimientos de los que se cumplen un aniversario. Estos productos, quedaron relegados a la segunda cadena de TVE. Algunos ejemplos son: *Ignacio de Loyola. Un contemplativo en acción*, *Tres grandes del siglo de Oro*, *Conmemoración del 98* o *Biografías del 98*. Con la llegada del siglo XXI se revitaliza el género de las miniseries biográficas, acompañado de una buena acogida por parte de la audiencia. *Padre Coraje* es considerada por algunos autores como la pionera en 2002 (Hernández Corchete, S., 2011). A partir de ese momento, Antena 3 continuará buscando personajes no sólo históricos, sino también famosos, para realizar miniseries: *Marisol* (2009), *Raphael* (2010) o *Adolfo Suárez, el Presidente* (2010). Telecinco también ha empezado a explotar el género llevando a la ficción las vidas de Francisco Rivera (*Paquirri*, 2009), Cayetana de Alba (*La Duquesa*, 2010) o Alfonso de Borbón (*Alfonso, el Príncipe maldito*, 2010).

Como ya se comentó anteriormente, la excepcionalidad del protagonista es una de las características más estables del género biopic, excepcionalidad que se resalta mediante su oposición a lo vulgar y a su comparación con el resto de personajes (Moral, J., 2010).

En el caso de la miniserie que ahora se está analizando, la excepcionalidad del protagonista se pone de manifiesto desde los primeros minutos. Tanto los guionistas como el director sentían esa especie de veneración hacia el personaje real. “Quisimos tratar a Adolfo no como un héroe, porque no fue un héroe, sino alguien con un interés personal muy grande, con una ambición personal fuerte que tomó las riendas de la situación y consiguió que saliésemos de una dictadura y hacia una transición democrática... él y la gente que lo rodeaba, de una manera ejemplar”<sup>205</sup>. “Cuando me hablaron de la posibilidad de hacer una película sobre Adolfo Suárez me interesó, porque me había interesado desde antes la figura de Adolfo Suárez. Es un personaje que yo había sentido como un personaje shakesperiano de la historia española, de una época de grandes conflictos, de grandes decisiones, de lucha de poder, de traiciones, de alianzas. Es una de esas personas como los grandes exploradores, como Cristóbal Colón, por ejemplo”<sup>206</sup>. Estas visiones personales se manifiestan en la película, donde el personaje de Suárez es mostrado en todo momento con características excepcionales de audacia, valentía, búsqueda de la democracia por encima de cualquier motivación personal, etc. El resto de personajes se incluyen en la trama en relación con este protagonista y nunca tienen el mismo peso en la historia ni igualable calidad personal. Sólo se encuentran dos excepciones: los personajes del rey Juan Carlos I y Amparo Illana, la mujer de Adolfo Suárez. Aunque también aparecen siempre en relación con el protagonista, se percibe la intencionalidad de los autores de crear unos personajes donde las cualidades positivas abundan y que buscan provocar en el espectador una simpatía natural hacia ellos.

Como se ha comentado anteriormente, se considera esta miniserie como un biopic a pesar de que no se narre la vida completa del personaje, desde su infancia hasta la actualidad, porque se considera que sí que se transmite una época amplia de la vida de

---

<sup>205</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, guionista de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de junio de 2012.

<sup>206</sup> Palabras de Sergio Cabrera, director de *Adolfo Suárez, el Presidente* recogidas en el making of que incluye el DVD de la miniserie.

este personaje (desde la universidad hasta el final de su etapa como presidente del gobierno) y, además, todo el relato gira en torno a su persona y su acción política.

## 9.8 El suceso de *Adolfo Suárez, el Presidente* y su representación en la televisión.

Adolfo Suárez, al tratarse de un personaje público, ha sido presentado en algunos documentales o reportajes televisivos que tratan sobre su figura y vida política. Ejemplos de este tipo de documentales son los que emitió Antena 3 después de cada uno de los dos capítulos de los que constaba la miniserie. Fueron elaborados por los servicios informativos de la cadena y se hicieron expresamente para este momento. En el primer reportaje se narró la infancia del protagonista en Cebreros, con los que fueron sus compañeros de colegio y de equipo de fútbol -el Dinamita-. Los espectadores tuvieron ocasión de ver la infancia y juventud de Suárez, sin dejar de lado sus novias, el día que quiso meterse a cura o sus primeros pasos en la política. A través de este documental, se podía conocer cómo fue su relación con Franco, cómo conoció al Rey, así como el día en el que fue elegido Presidente. En el reportaje se recogen entrevistas a los líderes políticos de la época: González, Carrillo y Aznar. Y todos aquellos que le han rodeado en su vida.

Una semana después, el 3 de febrero, Antena 3 ofreció tras el desenlace de la miniserie un segundo reportaje especial. Se trataba de un retrato sociológico de la España de los años setenta, la que se encuentra Suárez cuando llega al Gobierno. La música, el cine, el papel de la mujer, el deporte, la España rural,... En esta ocasión, el documental recogía entrevistas a personas como Cristina Almeida, José Ramón Pardo, Ángel Nieto, Lorenzo Díaz y Bárbara Rey.

Aparte de estos reportajes, existen otros que cabe mencionar. El 4 de julio de 2009 se emitió un especial de Informe Semanal en TVE llamado *Adolfo Suárez, un político para la historia*. Recogía testimonios de expertos: historiadores, como Julio Aróstegui (Catedrático de Historia Contemporánea de la UCM), Charles Powell (Doctor en Historia, Universidad de Oxford), Juan Pablo Fusi (Catedrático de Historia de la UCM), colaboradores de Suárez como Fernando Ónega (encargado de redactar sus discursos) y

José Antonio Zarzalejos (Analista político). Estos hablaban a cámara con una pantalla a su lado en la que salían imágenes de Suárez. En este reportaje, se muestran algunas imágenes inéditas como, por ejemplo, los momentos anteriores a grabar un discurso para ser emitido a través de la televisión, donde el presidente pregunta dudas o ensaya el sonido. El reportaje está dividido en diferentes apartados: El joven Suárez, Primera Amnistía, Ley de reforma política, Semana negra, Legalización PCE, Elecciones 15-6-1977, Autonomías y constitución, Pactos de la Moncloa, UCD y Dimisión y, finalmente, Golpe del 23F. Durante todo el reportaje, como suele ser habitual en este tipo de productos, se combinan las entrevistas con imágenes de archivo.

Otro reportaje que se emitió en Informe Semanal, sobre el mismo personaje, se llamó *La decisión de Suárez* y se hizo para conmemorar el 30 aniversario de la dimisión de Suárez como presidente del Gobierno. Se emitió el 29 de enero de 2011.

Antena 3, el 6 de junio de 2007, emitió el reportaje llamado *Adolfo Suárez, 30 años de Democracia*. Además, el programa *Hormigas Blancas* emitido por Telecinco, dedicó dos capítulos a tratar sobre la figura de Adolfo Suárez (el 6 y el 12 de junio de 2007).

En la ficción, la figura de Adolfo Suárez ha sido objeto de algunas representaciones, aunque -exceptuando la presente miniserie- el resto de apariciones del personaje son puntuales. Así, podemos decir que la primera vez que Suárez aparece en la ficción es en la película *...Y al tercer año, resucitó* (1980) basada en la novela homónima de Fernando Vizcaíno Casas. En esta ocasión, el personaje es interpretado por José Sancho. Más cercana a la actualidad, el personaje de Suárez ha sido representado en la miniserie *Tarancón. El quinto mandamiento* (2010) donde era interpretado por Vicente Ayala y, en la serie de TVE *Cuéntame* donde le da vida Francesc Pagès en diferentes episodios: "Todo pasa factura" (2012), "El último cartucho" (2011), "Las dos comuniones de María Alcántara" (2010) y "El tamaño sí importa" (2009).

Como se ha hecho anteriormente con otras miniseries, también en ésta se establecerá una comparativa entre la miniserie y uno de los reportajes que acompañaron la emisión de la ficción, llamado *Retrato de un presidente*.

El documental comienza mostrando la última fotografía que existe del Rey con Adolfo Suárez. Esta imagen<sup>207</sup> fue tomada por Adolfo Suárez Illana cuando el Rey, durante una ceremonia privada celebrada en el domicilio del político, le entregó el Collar de la Insigne Orden del Toisón de Oro. Una voz en off explica lo que la fotografía representa e introduce el documental. Posteriormente, vemos la pantalla en negro y, poco a poco, se va iluminando la escena en la que podemos distinguir un lienzo y diferentes artilugios de pintura. Se percibe la entrada de un pintor que toma asiento y comienza a mezclar colores en su paleta. Durante todo el documental se establece un paralelismo, a modo de metáfora, entre la pintura: los colores, el lienzo, el retrato... y el tema del documental. A modo de ejemplo, se citará el comienzo de la voz en off: “en 1932 España era una paleta con pocos colores: blancos y negros, claros y oscuros, como casi siempre. Un año antes la Monarquía se fue y llegó la República...” de este modo, se da paso a diferentes imágenes de archivo que nos sitúan en la historia de España de esos años.

El documental nos cuenta la vida del personaje desde su nacimiento en Cebreros (Ávila), su infancia, su juventud y su vida política. Todas estas etapas, van acompañadas por la narración y el visionado de hechos históricos en los que se desarrolla la historia personal de Adolfo Suárez. Además, estas imágenes de archivo se complementan con los testimonios de personas cercanas al personaje como: Carmen Mateos (amiga de la infancia), Pilar García (prima de Suárez), Aurelio Sánchez Tadeo (secretario particular de Adolfo Suárez), Santiago Pindado (compañero colegio), María Teresa Moreno (amiga infancia), Carlos Abella (biógrafo de Adolfo Suárez), Fernando Ónega (ex jefe de prensa de la Moncloa), Sancho Gracia (actor y amigo de Adolfo Suárez), Gustavo Pérez Puig (realizador de televisión), Felipe González (ex presidente del gobierno), Leopoldo Calvo Sotelo (ex presidente del Gobierno), Pepe Higuera (mayordomo de Adolfo Suárez), Santiago Carrillo (ex secretario general del PCE), José Luis Sanchís (asesor de imagen de Adolfo Suárez), José María Aznar (ex presidente del gobierno), Manolo Santana (ex

---

<sup>207</sup> Sobre la fotografía y el uso que de ella se ha hecho, se puede leer un artículo publicado por el autor de la misma, el hijo de Adolfo Suárez, en su blog: [http://adolfosuarezillana.com/2009/11/01/respeto-la-libertad%E2%80%A6-de-todos/consultado el 5 de junio de 2012.](http://adolfosuarezillana.com/2009/11/01/respeto-la-libertad%E2%80%A6-de-todos/consultado%20el%205%20de%20junio%20de%202012)

tenista) o Julián Barriga (ex director de comunicación de Moncloa). Además, se incluyen imágenes de una entrevista realizada al propio Adolfo Suárez en 1995.

El documental termina con la finalización del retrato de Adolfo Suárez mientras la voice-over cierra el reportaje. Las luces se van apagando y se escuchan unas palabras de Adolfo Suárez: “soy una persona de la cual ya trata más la historia que la opinión, espero que su juicio sea benévolo conmigo porque sólo traté de llevar a cabo, bajo el amparo de la Corona, lo que creía mejor para España y para todos los españoles”.

Aparte de la utilización de imágenes de archivo y de otros documentos como los periódicos de la época, se incluye en el documental una grabación sonora de gran interés: la voz de Alejo García (RNE) cuando informa de la legalización del PCE. Ésta será ficcionada en la miniserie, imitando la inseguridad, el nerviosismo y la emoción que se percibe en la voz original, que está entrecortada.

Muchas de las escenas, situaciones o diálogos que se recogían en la miniserie, resultan ser confirmados después del visionado del documental. La fórmula de programar la miniserie seguida de un documental es muy utilizada actualmente. Esos elementos contextuales ayudan a amplificar su base documental y su relevancia socio-histórica y permite al espectador contrastar lo real con lo recreado (Cuevas, E. et al., 2012, pág. 132). Evidentemente “la ficción tiene más seguidores, porque es más fácil de digerir quizá una vida en una miniserie, contada con las claves que los guionistas utilizamos para conseguir entretenimiento que un documental, que a veces es un poco más duro, aunque a mí me parecen fabulosos. De hecho, cuando emitieron Adolfo Suárez, hubo varios documentales que arrojaron la miniserie y me parece una fórmula perfecta porque es verdad que cuando tú escribes un guion te dejas fuera muchas cosas y muchos momentos muy importantes, pero es que no caben. Entonces un documental que complementa una miniserie es muy interesante”<sup>208</sup>. Esta tendencia, además de servir para dar salida a reportajes o documentales que la cadena poseía del suceso o protagonista de la miniserie, refuerza el valor histórico y verosímil de la ficción, al

---

<sup>208</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, guionista de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de junio de 2012.

permitir al espectador comparar la ficción con la realidad que transmite el documental. Algunos ejemplos que aparecen en el documental y que vienen a confirmar situaciones narradas en la miniserie son:

**Tabla: comparación entre el documental *Retrato de un presidente* y la miniserie *Adolfo Suárez, el Presidente***

<i>Retrato de un presidente</i>	<i>Adolfo Suárez, el Presidente</i>
Palabras de Adolfo Suárez donde dice que soñaba con ser presidente del Gobierno.	Entrevista de Suárez con el padre de Amparo, donde le dice que a los 40 años será presidente del Gobierno.
La voz del narrador en el documental nos cuenta que Adolfo Suárez se negó a emitir la boda de Alfonso de Borbón.	El personaje de Suárez se niega a programar la boda de Alfonso de Borbón con la nieta de Franco.
Adolfo Suárez cuenta en una entrevista que el Rey le llama para que vaya a verle. Al llegar, el Rey, sale de detrás de una puerta, donde estaba escondido, y le propone ser Presidente del Gobierno y él responde: "por fin, ya era hora".	Esta escena se reproduce del mismo modo en la miniserie. De hecho, si no se conoce que el hecho fue así, puede parecer una escena un poco forzada o irreal.
Se nos muestra la portada real de la revista Time donde aparece Adolfo Suárez.	En una escena en la que Suárez y Abril viajan en coche, Fernando le muestra al presidente la portada de la revista Time en la que vemos al actor que hace de Suárez.
El mayordomo dice que le gustaba tomar una tortilla francesa y un café	Este detalle aparece en la miniserie
Voz de Alejo García (RNE) anunciando la legalización del Partido Comunista	Ficcionalización de esta voz, imitándola en sus características (contenido exacto y forma de expresión: titubeos, nerviosismo...)

Tabla de elaboración propia

A continuación, se expone de forma esquemática algunas de las diferencias encontradas entre la miniserie y el documental, que evidencian la distinción entre la retórica del documental y la de la ficción.

**Tabla: diferencias entre el documental *Retrato de un presidente* y la miniserie *Adolfo Suárez, el Presidente***

	<i>Adolfo Suárez, el Presidente</i>	<i>Retrato de un presidente</i>
<b>Género</b>	miniserie	Documental televisivo
<b>Canal de emisión</b>	Antena 3 televisión	Antena 3 televisión
<b>Forma de emisión</b>	2 capítulos de 75 minutos cada uno emitido en diferentes días (27 de enero y 3 de febrero de 2010)	Única emisión de 58 minutos (27 de enero de 2010)
<b>Estructura</b>	Estructura lineal convencional con saltos retrospectivos ( <i>flashback</i> ) a lo largo del relato.	Estructura lineal convencional en cuanto a desarrollo cronológico de la vida del personaje. El documental toma como punto de partida la

		historia de un pintor que va a hacer un retrato. Esas pinceladas son la excusa para ir introduciendo la vida de Adolfo Suárez. Hay continuos saltos del presente (pintor) al pasado (vida de Adolfo Suárez).
<b>Actores</b>	Actores profesionales que interpretan a los personajes reales.	Testimonio del propio Adolfo Suárez y de personas que le conocieron: familiares, compañeros de partido, políticos, etc.
<b>Recursos propios del documental</b>	Utilización de continuas imágenes de archivo. En algunas de ellas se insertan los personajes de la ficción a partir del tratamiento de la imagen en posproducción. Otras, están basadas en recursos reales pero rodadas específicamente para el film (ejemplo: los discursos televisivos del actor que interpreta a Adolfo Suárez).	Utilización de imágenes de archivo, informes y sonidos reales. Existe un narrador que, en voice-over, introduce y conduce el relato.  Inserción de fechas y lugares para situar la acción.
	Inserción de fechas y lugares para situar la acción.	
<b>Recursos propios de la ficción</b>	Utilización de la cámara con carácter selectivo, elección de los planos, música no diegética, escenarios, diálogos y algún personaje inventado.	Música no diegética. Recurso a la metáfora: retrato al presidente utilizando la técnica de la pintura y a través del documental.
<b>Cómo logra la veracidad</b>	Parecido físico de algunos actores, escenarios reales, imágenes de archivo e inclusión de los actores en las imágenes reales.	A partir de datos, nombres, fechas para lograr crear la exactitud que se pretende en todo documental.  A través del testimonio de personas que conocieron al personaje, y a través de las palabras del propio protagonista.
<b>Cómo logra la claridad</b>	Reducción de escenarios, de la acción y de los personajes. Toma un punto de vista. Selección. Indicación a través de los rótulos de lugar y tiempo en que se sitúa la escena.	Voz en off que guía el relato. Inclusión de fechas y datos.  Orden cronológico.
<b>Uso del tiempo</b>	Mayor libertad en el uso del tiempo: saltos temporales del presente al pasado.	Saltos temporales del presente (pintor) al pasado (imágenes de archivo).
<b>Intencionalidad</b>	Entretenimiento.	Informativa.

Tabla de elaboración propia

Además de los documentales y reportajes en torno a la figura de Adolfo Suárez, también existen grabaciones de apariciones del propio Adolfo Suárez en televisión. Una de estas entrevistas se emitió en TVE en 1996 con motivo del premio Príncipe de Asturias a la Concordia. Anteriormente, fue entrevistado en *Primera Fila* (1990), cuando era

presidente de CDS. Allí habló sobre su etapa al frente del Ejecutivo y su dimisión en 1981. Existe un programa especial llamado *Adolfo Suárez: memoria de la Transición*, del año 1995. Es una entrevista en profundidad con el ex presidente del gobierno que se combina con imágenes de archivo y otras entrevistas de políticos de la Transición como Rodolfo Martín Villa.

## 9.9 Ficción/no ficción en *Adolfo Suárez, el Presidente*

“El trabajo creativo fue largo y complicado. Realmente duró casi nueve meses. No nos importó porque sabíamos de su importancia. Partimos de una primera línea argumental elaborada por mí, en la que se acotaban los tiempos y los espacios dentro de una estructura dramática que se iniciaba con la dimisión de Suárez y el 23F para, paralelamente, a la vez que avanzaba el golpe, volver al pasado a conocer el papel de Suárez en esa etapa histórica.

A partir de aquí, se inició un trabajo de investigación de dos equipos, uno dirigido por el periodista Luis Mariñas (encargado de entrevistar a todo el que sabía algo sobre el tema) y el otro capitaneado por José Antonio Sanz Hipólito (buscando toda imagen fija o móvil de la época) antes de ponerme a trabajar con los guionistas, Asorey y Rubio. Todo este material nutrió el trabajo de guion, supervisado por Antena 3. La santa paciencia y la maravillosa imaginación de Asorey y Rubio nos llevó, tras más de veinte versiones de escaletas y guiones, al definitivo guion de rodaje.

Este trabajo de documentación histórica no hubiera sido posible sin el ejemplar comportamiento y la ayuda inestimable de, entre otras instituciones y agencias nacionales e internacionales, dos instituciones: el archivo gráfico de ABC y el Archivo de imágenes de TVE, gestionado por nuestras entrañables Cristina y Carmen Fernández”<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> Palabras de Emiliano de Pedraza, productor de *Adolfo Suárez, el presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis vía e-mail el día 4 de julio de 2012.

Los guionistas, para documentarse antes de elaborar el guion de la miniserie, tuvieron que leer documentos y libros sobre la época y el protagonista: “con la familia nosotros nunca hablamos, por supuesto ni con Adolfo, él no se encuentra bien de salud, ni con sus familiares. Nosotros leímos varias biografías de él, además la productora nos facilitó mucha documentación de la época. Ellos también tenían contratada una persona, un periodista para hacer entrevistas puntuales. Ese periodista hizo entrevistas a Carrillo, y a otros políticos de la época y... mucha documentación de imágenes también nos dieron, mucho material”<sup>210</sup>.

Ante la pregunta de qué elementos, situaciones o personajes pertenecen a la ficción en esta miniserie, el guionista responde: “En Adolfo Suárez, todo lo que contamos es verdad. Otra cosa es que un guionista tenga que unir espacios: igual una cosa ocurrió aquí, otra allá y otra allá y tú en una sola escena condensas para que eso ocurra en el mismo momento y una cosa lleve a la otra”. “Tienes que comprimir una serie de acontecimientos, eliminar algunos, a lo mejor cambias de espacio una cosa que ocurrió o un personaje no dijo eso pero lo dijo otro, pero desde luego todas las cosas que se dicen ahí son ciertas, no sabemos con qué palabras se dijeron algunas cosas, evidentemente nadie estaba metido en la habitación donde estaba Adolfo con su mujer, pero sabemos que ellos tenían esta relación determinada, y sobre eso creas, con muchísimo respeto. Creo que en “Suárez” se notó el cariño y el respeto que teníamos, que sentíamos y que sentimos por él y por toda la gente que rodeó ese momento”<sup>211</sup>.

Respecto a algunas escenas de la miniserie que a la autora de la tesis le resultaron un poco sorprendentes, se habló en la entrevista que mantuvo con Juan Carlos Rubio, uno de los guionistas de *Adolfo Suárez, el Presidente*. Una de esas escenas corresponde a la escena en la que aparece López Rodó junto a su mujer. Esta escena fue muy criticada en

---

<sup>210</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, uno de los guionistas de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el día 7 de junio de 2012.

<sup>211</sup> *Ibíd.*

algunos artículos de Internet<sup>212</sup> ya que el personaje era, en realidad, soltero. “Como es un detalle que han comentado varias veces... él estaba sentado en la mesa, en el guion, con un señor, con el que estaba comiendo, pero, al director de la serie -Sergio Cabrera- le pareció que era más... ¿cómo te diría yo? Era más televisivo que estuviera sentado con una señora. Y en el rodaje puso a una señora en vez de a un señor, pero en el guion estaba puesto que era un señor porque sabemos que no estaba casado”<sup>213</sup>.

La selección de personajes es otra constante que se repite también en esta miniserie: “en vez de tener a varios generales que dicen una cosa, es uno el que va y le dice algo, porque hay que personificar”<sup>214</sup>.

Desde la óptica de la ficción se han tratado, evidentemente, los momentos más íntimos de la miniserie, especialmente la relación entre Adolfo Suárez y su mujer y las conversaciones que la pareja mantiene.

Uno de los recursos utilizados para dar veracidad a la historia es el uso que en la miniserie se hace de los medios de comunicación (periódicos, imágenes de televisión, radio), que también son un pretexto para conocer nuevos datos y avanzar en la trama. Esto ocurre desde el comienzo de la ficción, donde un hombre está viendo en una tienda de electrodomésticos el discurso televisado de Suárez en el que anuncia su dimisión. Este mismo hombre tiene en su mano un periódico (Diario 16) en el que aparece la dimisión del protagonista. En la siguiente escena, Adolfo Suárez está escuchando la radio mientras se prepara para ir al Congreso. Posteriormente, en la escena en la que, como gobernador civil de Segovia es informado de la tragedia de Los Ángeles de San Rafael (15 de junio de 1968), también aparecen imágenes de periódicos en los que se

---

<sup>212</sup> Cfr. con Esparza, José Javier. *No es Suárez* Publicada en El diario montañés el 31 de enero de 2010. <http://www.eldiariomontanes.es/20100131/television/invento-maligno/suarez-20100131.html> Consultado el 15 de junio de 2012.

<sup>213</sup> Palabras de Juan Carlos Rubio, guionista de *Adolfo Suárez, el Presidente* en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de junio de 2012.

<sup>214</sup> *Ibíd.*

trata el suceso, en algunas de ellas se incluye la imagen de Suárez de ficción en las fotografías reales del suceso. Cuando se anuncian las nuevas incorporaciones al gobierno franquista, en septiembre de 1969, este dato es apoyado con imágenes del NODO en las que vemos a Gregorio López Bravo, Torcuato Fernández Miranda y Alfredo Sánchez Bella. Y, en la siguiente escena, nos muestran la portada del periódico ABC con el titular del día “El nuevo gobierno prestó juramento”. Después, vemos en televisión la noticia del asesinato a Carrero Blanco y el comunicado a los españoles de Torcuato Fernández Miranda. Las imágenes reales del anuncio de la muerte de Franco, también son utilizadas dentro del relato.

En la segunda parte de la miniserie se sigue utilizando con frecuencia este recurso. Por ejemplo, en una de las primeras escenas, llega Suárez tarde a casa, después de estar formando el equipo de gobierno. Amparo le espera dormida en el sofá, rodeada de periódicos en los que se pueden leer diferentes titulares criticando al nuevo presidente: Diario 16, El País, etc. Más avanzada la trama, se hace uso de una revista del corazón, en la que podemos leer “Adolfo y Carmen, ¿algo más que una relación profesional?”, esta imagen sirve para dar cuenta de los comentarios que suscitaba en su momento la relación entre esas dos personas y que la miniserie resuelve mostrando también los celos de Amparo Illana. Otro ejemplo del uso de la televisión en el relato sucede el 25 de enero de 1977, cuando Suárez está viendo la televisión con Torcuato. En pantalla se ven imágenes de una manifestación celebrada en Madrid por la muerte de un joven, a causa de las bombas de humo lanzadas por la policía para disolver una manifestación el día anterior.

También la radio es utilizada como recurso para informar al espectador de algunos hitos, como ocurre con la legalización del Partido Comunista.

Los medios impresos tienen igualmente presencia. Aparte de la comentada anteriormente, en otra escena Abril Martorell le enseña a Suárez la portada de la revista Time, en la que aparece él. En este ejemplo podemos hablar de un fallo en la cronología de la historia. La citada portada corresponde a la versión europea del número del 27 de junio de 1977, y la escena en la miniserie se sitúa justo después de indicar con un rótulo “año 1980”. Ésta es la última ocasión en la que se utiliza el recurso a los medios de

comunicación en la miniserie. Como se puede comprobar por la abundancia de ejemplos citados, la autorreferencialidad mediática es abundante en esta miniserie, consiguiendo dotar de realismo y veracidad al conjunto de la ficción. Es interesante que, en la mayor parte de los ejemplos comentados anteriormente, se apoyen las imágenes o sonidos presentados por la televisión, la radio o los periódicos, con la indicación de la fecha en la que ocurren los acontecimientos, lo que refuerza esa idea de realismo que remite al documental o al reportaje informativo.

De hecho, esa correspondencia entre las situaciones de ficción y esos otros pasajes abordados desde un prisma informativo-documental subraya aún más la potencial base realista de la miniserie (Rueda Laffond J. C., 2011a).

Una forma de conseguir ese realismo en la miniserie es la inserción de los actores en las imágenes reales que, sobre los momentos históricos, se tienen. A lo largo del relato este recurso es utilizado en diferentes ocasiones donde se tratan en posproducción las imágenes rodadas para la miniserie con el objetivo de que tengan una textura y un color casi idénticos a los de las imágenes de archivo. Esto provoca una interesante confusión entre la realidad y la ficción y logra que el espectador identifique al actor con el personaje real. Este recurso también ha sido muy utilizado en la serie televisiva *Cuéntame* (Corbalán, A., 2009).

En el comienzo de la miniserie y en el primer *flashback* que se realiza, se utiliza un recurso también dirigido a crear esa sensación de veracidad. Después de los títulos de crédito, la imagen en blanco y negro en la que veíamos fotografías del personaje real Adolfo Suárez, pasa progresivamente a ser en color, y se nos muestra al actor que le interpreta en el discurso de dimisión. Se trata de una transición que sirve para pasar de la realidad a la ficción de un modo discreto pero a la vez evidente para el espectador, de forma que identifica al Suárez real, el que mostraban las fotografías, con el actor que le dará vida en el resto del metraje. Este mismo recurso se utiliza en el primer *flashback* de la miniserie. Suárez va en el coche camino al Congreso de los Diputados y recuerda sus años de juventud. La imagen pasa del color al blanco y negro durante unos breves segundos, para después, ya viendo en pantalla al joven Suárez de la ficción, volver al color habitual. Esta transición se realiza haciendo coincidir el rostro del Suárez mayor

con el del joven, de forma que también el espectador identifique a ambos personajes de forma casi inconsciente.

La unión entre ficción y realidad, también se busca al final de la miniserie, cuando el protagonista le comenta a su mujer que quiere formar un nuevo partido político. Mientras caminan por el pasillo, se ven en el mueble que hay detrás de los personajes, diferentes fotografías del verdadero Adolfo Suárez y de su familia.



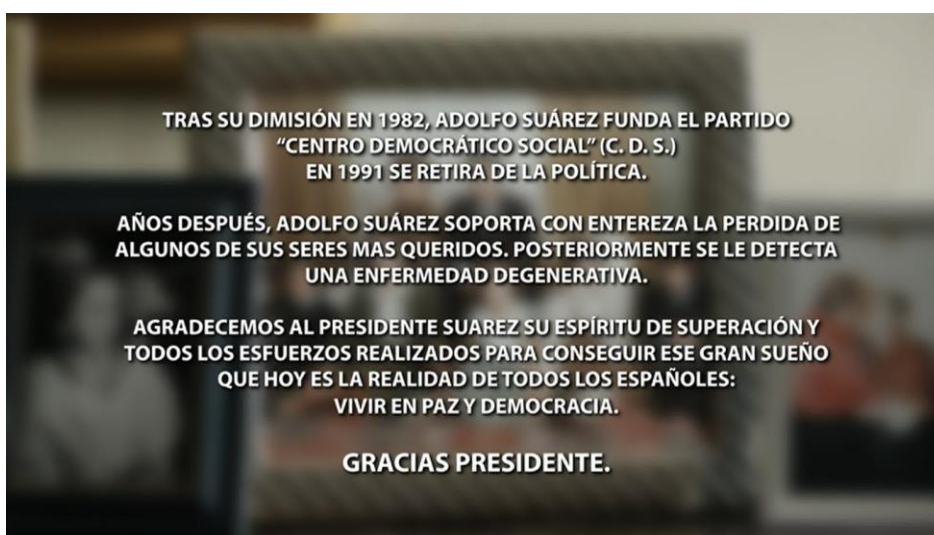
Fotograma de la miniserie *Adolfo Suárez, el Presidente*

Cuando Suárez y Amparo salen a la terraza, la imagen se va a blanco y se hace un barrido por las diferentes fotografías antes comentadas con el acompañamiento del tema musical del personaje.



Fotograma de la miniserie *Adolfo Suárez, el Presidente*

El plano se hace fijo y unos rótulos ponen punto y final al relato, como suele ser habitual en las miniseries basadas en hechos reales y como de hecho ocurre en todas las ficciones analizadas en este trabajo.



Fotograma de la miniserie *Adolfo Suárez, el Presidente*



## 10. ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN

En este capítulo queremos acercarnos al impacto que tienen estas miniseries en la audiencia. Para la elaboración del mismo, vamos a analizar, de un lado, la percepción que, de las miniseries estudiadas en esta tesis doctoral, tienen los críticos de televisión. Por otro lado, haremos un estudio exploratorio de la percepción del público.

Para la parte dedicada a la crítica televisiva que tuvieron estas miniseries, se han investigado los diferentes artículos que, sobre las ficciones, se escribieron en los cuatro periódicos generalistas más leídos en España: El País, El Mundo, ABC y La Vanguardia. Además, también se han incluido en esta investigación los artículos publicados en dos portales de Internet, especializados en televisión: Formula TV ([www.formulatv.com](http://www.formulatv.com)) y Vertele ([www.vertele.com](http://www.vertele.com))

Para la parte dedicada a la recepción de los públicos nos basaremos en los resultados obtenidos en las encuestas y los grupos de discusión<sup>215</sup>.

### 10.1 Recepción por parte de la crítica especializada

La labor de investigación llevada a cabo para elaborar este apartado, se hizo a través de la búsqueda de los títulos de las cuatro miniseries analizadas en este trabajo (*23F, el día más difícil del Rey, 11M, para que nadie lo olvide, Padre Coraje y Adolfo Suárez, el Presidente*) en las hemerotecas que las páginas web de los propios periódicos tienen accesible a través de Internet.

---

<sup>215</sup> El recurso a estas técnicas de investigación se explica convenientemente en la parte metodológica de este trabajo (ver pág.17 y ss).

En primer lugar, una conclusión a la que esta investigación ha conducido es a la constatación del escaso desarrollo que la crítica televisiva tiene en el periodismo actual en nuestro país. La mayor parte de las noticias que resultaban de la búsqueda, correspondían a informaciones acerca del estreno de la miniserie, noticias sobre el inicio de la producción y el rodaje o resultados de audiencia después de su pase por televisión, donde no se hacía un análisis o crítica del contenido de estas ficciones audiovisuales.

En este trabajo incluiremos únicamente los artículos que constituyen una verdadera crítica de las miniseries. Además, comentaremos brevemente los aspectos más significativos que se mencionen, comparándolos con los análisis recogidos en otras partes de esta tesis doctoral.

La Vanguardia es el periódico, entre los aquí seleccionados, que tiene una mayor tradición de periodismo especializado en televisión. El conocido crítico Baget Herms fue pionero en este ámbito y posteriormente le ha sucedido Víctor Amela, quien en la actualidad tiene una sección denominada “crítica de tv”. Otros periódicos recurren a los blogs de determinados periodistas para ofrecer un espacio de opinión y análisis acerca de diferentes contenidos televisivos. Un ejemplo de esta práctica lo constituye ABC, donde Rosa Belmonte escribe un blog llamado “Enciende y vámonos” o el blog “Teletridente” (El Mundo) realizado por Nico Rey.

Resulta significativo, además, que muchos de los autores de estas críticas, son personalidades relevantes que colaboran con los periódicos analizados en este estudio. Algunos de ellos están ligados de forma profesional al mundo del cine y la televisión. David Trueba es un buen ejemplo de esto. Director y guionista de largometrajes y programas televisivos, colabora escribiendo una columna en el periódico El País. Fernández Santos, crítico de cine y guionista, escribía también para este periódico, en el que también encontramos la colaboración de Borja Cobeaga, director de *Pagafantas*. Santos Juliá, historiador y escritor, igualmente es colaborador habitual de El País. En ABC colabora Jon Juaristi, poeta y ensayista. Por otra parte, Jordi Balló, profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y director del master de Documental de creación en la misma universidad, es colaborador del periódico la Vanguardia. Finalmente, para este mismo medio de comunicación trabaja Víctor Amela,

escritor de varios libros y colaborador en diferentes programas radiofónicos y televisivos.

A continuación, analizaremos el tratamiento crítico que, desde los medio de comunicación, se dio a cada una de las miniseries estudiadas en este trabajo.

### 23F, el día más difícil del Rey

En el caso de *23F, el día más difícil del Rey*, el periódico El País dedicó varios artículos a analizar la miniserie. El primero de ellos, de título “Historia”, es una reflexión sobre lo que significa que se haga una ficción sobre un hecho histórico. Esta cuestión surge de la publicación del dato de *23F, el día más difícil del Rey* como el espacio televisivo más visto del año. El autor se pregunta: “¿Por qué nos interesa aquel atormentado pasaje histórico?” y, seguidamente nos da su respuesta: “Probablemente, aventuro, porque ofrece un excelente material narrativo. Vistos con la perspectiva del tiempo, los protagonistas del tránsito desde la dictadura a la democracia representativa adquieren una formidable estatura” (González, 2009). De este modo, el crítico asegura que la causa del éxito de esta miniserie está en que nos acerca unos personajes y unos hechos que muchos de los espectadores no pudieron conocer en primera persona o, en el caso de que sí lo hicieran, posibilitan una revisión gracias a la perspectiva que da el paso del tiempo. Los datos de audiencia de *23F, el día más difícil del Rey* reflejan que el público que registró un mayor seguimiento de la ficción fue la franja de edad correspondiente a “65 años y más” con un 48% de share, seguida por “55-64” con un 42% de share. El público más joven, aquellos que no vivieron estos hechos en primera persona, tuvo un seguimiento más discreto (los espectadores entre 13-24 años marcaron un 18.8% de share y los de entre 4 y 12 años, un 18.9%). Esta información pondría de manifiesto el interés de la audiencia por revisar y contrastar su propia visión de los hechos o de los personajes con la versión que podríamos llamar “oficial”. Esta hipótesis, como se verá en el apartado dedicado al análisis de la recepción del público, será confirmada por algunos espectadores.

Otro de los artículos publicados por El País ponía de relieve las diferencias existentes entre la miniserie de TVE y la de Antena 3 (*23-F: Historia de una traición*), ya que ambas se basaban en el suceso histórico del 23F. “El producto de Antena 3 tiró por la ficción,

pero a la gente le gustó más la opción de TVE-1, que optó por imaginar cómo vivieron aquel día sus protagonistas, especialmente el Rey (Lluís Homar) y Sabino Fernández Campo (Emilio Gutiérrez Caba)” (Pérez- Lanzac, 2009). Estas diferencias son estudiadas más detalladamente en el apartado “El suceso del 23F y su representación en la televisión”<sup>216</sup> y, entre las causas que provocan la diferencia abismal de los datos de audiencia, resalta lo que podría denominarse el gusto generalizado del público hacia lo real. Más adelante, la periodista señala cómo es el comienzo de la miniserie: “En la primera escena del telefilme la Familia Real desayuna en palacio. El Príncipe está preocupado: en el colegio le han encargado una redacción delicada para un futuro Rey: '¿Qué quieres ser de mayor?'. "Yo no es lo que quiera. No puedo elegir", se queja Felipe” (Pérez- Lanzac, 2009). En esta segunda cita se pone de manifiesto la confusión terminológica reinante en torno a las miniseries que, como hemos señalado en esta tesis doctoral, es común en la crítica especializada y entre los propios creadores de estas ficciones y, como consecuencia, en el público. Telefilme es una película para televisión, que se concibe desde la preproducción como un producto unitario, al contrario de las miniseries que son siempre productos de ficción que cuentan con entre dos y diez capítulos. Como se verán en los siguientes artículos, es bastante habitual esta confusión terminológica. Por otra parte, la crítica de El País quiere resaltar el hecho de que se comience con un desayuno familiar, presentando a los miembros de la familia real como personas corrientes. Como se comentó en el análisis de esta miniserie y se corroboró gracias a las entrevistas con los propios creadores (tanto el productor como la guionista), este comienzo fue totalmente buscado para introducir al espectador en el ambiente familiar que reinaría en el resto de la miniserie.

En otro artículo, publicado el 23 de enero de 2009, se hace hincapié en el acercamiento ficcional al 23F desde un punto de vista histórico. Se recogen unas declaraciones del director de TVE que ponen de manifiesto dos objetivos de la producción: “Queríamos que tuviera un tono similar al de la película *The Queen*: fiel a los hechos políticos, pero también cercana y didáctica para los jóvenes que lo han estudiado pero no vivieron la tensión del momento”. Javier Pons insiste en la función didáctica que pretende tener la

---

<sup>216</sup> Ver pág 153 y ss.

ficción, complementando el estudio de la historia que hacen los jóvenes que no vivieron el suceso en primera persona.

Santos Juliá, en la crítica que hace a *23F, el día más difícil del Rey* señala que “la correcta factura de la miniserie, la notable interpretación de sus principales actores, las gotas de melodrama familiar, el burdo lenguaje militar, arman un relato muy eficaz, que sintetiza una página, tragedia y farsa, de nuestra historia como traición de un general felón a un monarca demasiado humano que salió del trance convertido en rey taumaturgo” (Juliá, 2009). En estas afirmaciones se resaltan algunos aspectos ya comentados en el capítulo dedicado a la miniserie y que también se perciben en el análisis de la recepción del público. Aparte de los ya expuestos, se destacan las “gotas de melodrama familiar” puesto que, como anteriormente se estudió, el relato se construye desde una perspectiva doméstica, presentando al público facetas desconocidas del protagonista. Santos Juliá, además, define la representación del Rey como “demasiado humano”. Al analizar el personaje se señaló que esta característica facilita la identificación del público con el protagonista y ayuda a la construcción del patrón narrativo del viaje del héroe. El público, a este respecto, y como quedará patente más adelante, percibe que esta construcción del personaje en ocasiones no resulta verosímil.

El Mundo recoge bajo el titular “Hasta el Rey vio su día más difícil”<sup>217</sup> la “noticia” que emitió el telediario de TVE el 13 de febrero de 2009, donde se incluían las declaraciones de la Reina comentando que, tanto ella como su marido, habían seguido la miniserie. Como se estudió en el análisis de *23F, el día más difícil del Rey*, esta noticia constituía una forma más de autopromoción de la ficción. En este caso, el artículo convierte en hecho noticioso algo meramente anecdótico.

Una crítica más profunda es la entrada del blog Teletridente que Nico Rey dedica al relato de TVE. El artículo comienza con una dura crítica a las miniseries de ficción basadas en hechos reales: “Sobredosis de 'golpedeestadoismo' en las teles patrias. ¿No

---

<sup>217</sup> Europa Press. *Hasta el día vio su día más difícil* publicado en El Mundo el 13 de febrero de 2009. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/13/television/1234551682.html>. Consultado el 19 de octubre de 2012.

queríamos series de ficción basadas en hechos reales dirigidas a la abuelita Paz y a los nostálgicos de la casa? Pues ahí van dos tazas... ¡Y de las gordas! Se acumulan en el 'prime time' los experimentos sobre lo sucedido en el Congreso de los Diputados hace casi 30 años y los resignados espectadores huimos despavoridos ante tales derroches de maniqueísmo" (Rey, 2009). El autor, pone de relieve la relación entre ficciones basadas en hechos reales y nostalgia. Estos dos conceptos no tendrían por qué identificarse pero, de hecho, cuando actualmente se hacen ficciones con un argumento proveniente de la realidad, se identifican. Los relatos basados en la historia o en personajes reales tienden a realizarse desde una perspectiva melancólica y pretenden suscitar en los espectadores esa búsqueda de la nostalgia por la nostalgia, al modo de "cualquier tiempo (suceso, personaje) pasado fue mejor". La crítica al recuso a la nostalgia de este tipo de ficciones, se volverá a ver en posteriores artículos que se dedican a otras miniseries, fundamentalmente a los llamados biopic. Nico Rey continua más adelante: "Aunque, visto lo visto, yo casi que me quedo con 'Cuéntame...' y su "buenrollismo" de pandereta. Más que nada porque acaba uno saturado de feroces guardias civiles con estas 'curiosas' coincidencias". En esta afirmación el autor critica la saturación que puede generar la coincidencia en televisión de dos miniseries con la misma temática. Resulta interesante la sugerente descripción de lo que él llama "feroces guardias civiles". Como se resaltó en el análisis de los personajes de *23F, el día más difícil de Rey* los militares son tratados en la miniserie de manera global como los culpables absolutos del golpe, los antagonistas a los que se opone el Rey, de forma que puede quedar en la audiencia una imagen simplista de los hechos. El crítico continúa con su análisis de la miniserie de TVE: "No estuvo tan mal como lo del telefilme de serie Z que se marcaron en Antena 3. Fue mucho más verosímil y Lluís Homar estuvo a la altura. Real en su regio papel aunque este mismo estuviese, por aquello de la corrección política, bastante descafeinado (hacer de don Juan Carlos una especie de Superman sin capa es caer en la ficción). Cualquiera otro actor en su lugar hubiese hecho aguas" (Rey, 2009). Prosigue Nico Rey: "Ganó, aun así, TVE por goleada con una tv movie que piensan retomar el próximo jueves. Pocas veces se han metido las televisiones patrias en camisas de once varas en materia de política ficción como lo hicieron anoche. Y el resultado sorprendió a propios y extraños" (Rey, 2009). Resulta interesante que utilice la expresión "política ficción" para designar una tendencia contemporánea en la producción de miniseries, donde se

recurre con bastante frecuencia a representar mediante la ficción personajes o sucesos políticos.

Finaliza el autor de la siguiente manera: “Lo mejor es que a '23-F. El día más difícil del Rey' siguió un especial informativo presentado por Pepa Bueno que rescataba íntegros dos reportajes históricos emitidos en su día por 'Informe semanal': '18 horas de tensión' y 'Aquel 23-F'. Y ahí sí que no valieron de nada las medias tintas ni los disparates de guion apresurado” (Rey, 2009). En este comentario, el crítico parece querer contraponer la lección seria de periodismo de altura que constituyen los reportajes de *Informe Semanal* a las “medias tintas y los disparates de guion apresurado” de las ficciones basadas en hechos históricos. En su visión personal, por tanto, se aprecia la consideración de que, desde la ficción, los hechos históricos no se pueden representar con tanta seriedad como lo hacen los reportajes o documentales.

ABC, el día después de la emisión de *23F, el día más difícil del Rey*, publica “23F, el pasado siempre vende”. Es significativo el titular porque incluye la percepción de que existe una relación directa entre una temática basada en el pasado y el éxito de audiencia. El autor prosigue comentando esta idea: “A la vista de lo datos queda patente que el espectador español elige producciones nacionales basadas en el pasado de nuestro país. Sin ir más lejos, «Cuéntame cómo pasó» se erige como el buque insignia de las series de La 1, liderando el prime time desde su estreno en otoño de 2001. Otro ejemplo recae en el serial «Amar en tiempos revueltos», que ha obtenido un gran éxito desde que saltó a la parrilla de TVE-1 en septiembre de 2005” (Corrales, 2009).

La Vanguardia dedica varios artículos a realizar una crítica de la miniserie de TVE sobre el 23F. El primero de ellos, “Narrativa del golpe de estado” pone el acento en indagar lo que la audiencia busca en la representación de un hecho histórico: “Diríamos que al público le interesa desmenuzar lo que ocurre entre bastidores y en la calle durante las horas que se cuece un golpe, que suele ser un acto con muchos actores dispersos durante un corto espacio de tiempo, algo básico para el suspense” (Balló, 2009). Esta afirmación, pone de relieve, de una parte, el interés del público ante lo desconocido y, por otra parte, resalta una de las características más importantes del género de la miniserie que se está comentando: el suspense que, como ya estudiamos, se crea a partir de la dosificación de la información que se le da al espectador. Más adelante,

desciende a analizar cómo se recreó el golpe en *23F, el día más difícil del Rey*: “todo el golpe respiraba este mismo tono ceremonial, donde parecía más importante una reverencia que garantizara el sentido de la obediencia, que no el activismo resistencial” (Balló, 2009). Esta percepción manifiesta una decisión de producción: el desarrollo de la trama en espacios cerrados, inmóviles, solemnes, centrados en la Zarzuela, queriendo poner el acento en el Rey y en cómo controló el golpe. El artículo contrapone esta forma de narrar un golpe de Estado frente a otras películas donde lo importante es mostrar a los sublevados.

Otro artículo de La Vanguardia se centra en destacar el trabajo del protagonista: “Homar, como hizo Mirren, no imita a don Juan Carlos, lo interpreta. El actor catalán ha captado perfectamente el tono, la forma de hablar, su pasar de la broma al abatimiento, de la duda a la firmeza, su manera de moverse y sobre todo el interior de don Juan Carlos y, créanme, borda el papel de don Juan Carlos” (Alcázar, 2009). Más adelante compara el trabajo del actor en *23F, el día más difícil del Rey* con el de la primera miniserie en la que actuó: “El actor catalán que, en 1981, interpretaba a Quimet, el joven anarquista que muere en el frente y deja viuda a la Colometa en *La plaça del Diamant*, ha acabado de rey en un despacho de la Zarzuela” (Alcázar, 2009). Dentro del análisis que de los personajes realiza la crítica de la Vanguardia se concede importancia a un aspecto del personaje del Príncipe Felipe: “El único al que no le han pillado el tono es al príncipe Felipe, que la noche del 23-F no era tan niño como aparece en la miniserie, tenía trece años y ya no cargaba con muñecos”. Helena Medina, guionista de la miniserie, explicaba este detalle en una entrevista concedida a la autora de la tesis y recogida en el análisis de la miniserie llevado a cabo en el capítulo seis del presente trabajo.

El último artículo donde se habla de la miniserie se titula “El ala oeste de la Zarzuela”. Amela, autor de la crítica, comienza señalando el éxito de *23F, el día más difícil del Rey*: “a las mayorías les ha interesado (¡siete millones de telespectadores!) y a las minorías (los analistas) les ha gustado” (Amela, 2009). Y pasa a describir la causa de este triunfo: “Se debe a que guardamos memoria televisiva del trance (aquella cámara de TVE en el Congreso, aquel Informe semanal), a que el protagonista de la acción es el Rey y a que fue un acontecimiento que pudo torcernos la vida a todos. Y a que nos lo han sabido

relatar como si fuese *El ala oeste de la Zarzuela* con incursiones en el *Cesid* y en los cuarteles: me dominó la sensación de estar asistiendo por una mirilla a un intenso pasaje de nuestra historia. Con detalles contrastados, ha generado un efecto de alta verosimilitud, similar a ver un riguroso documental, logro abonado por Lluís Homar (Juan Carlos) y un colosal –como siempre– Emilio Gutiérrez Caba (Sabino Fernández Campo)” (Amela, 2009). Resulta muy interesante analizar detenidamente las causas que Amela cita como motivo del éxito, tanto de audiencia como de crítica, de esta miniserie. En primer lugar, el autor arguye la memoria televisiva del suceso. Esta memoria viene alimentada por el visionado en directo –o en las innumerables veces que se han repetido posteriormente– de las imágenes que captaron las cámaras de TVE cuando Tejero hizo su entrada en el Congreso de los Diputados. Pero, además, esta memoria televisiva también se ha creado a través de los diferentes acercamientos al hecho que se han emitido en forma de documentales, reportajes, etc. Víctor Amela cita expresamente *Informe Semanal*. Esta primera consideración del crítico conduce a dos reflexiones. De un lado, a lo que en esta tesis doctoral se ha denominado gusto por lo real, y que consiste en la curiosidad de la audiencia por saber más acerca de hechos ya conocidos y a una predisposición natural –manifestada en un mayor interés e implicación del público– ante el conocimiento de que lo que va a ser narrado está basado en hechos reales. De otro, al hecho de que es la propia televisión la que genera en los espectadores ese conocimiento previo de los sucesos narrados provocando así ese deseo de querer saber más. El segundo motivo que da Amela es el de que se haya hecho protagonista de la miniserie al Rey. Como ya se comentó, resulta un enfoque novedoso y atractivo para el público, por dos razones: nunca antes se había representado ficcionalmente a Don Juan Carlos, y no se conocía cómo vivió él personalmente el 23 de febrero de 1981. El tercer motivo es la consideración de que la miniserie se basa en un acontecimiento clave en la historia reciente de nuestro país, que pudo haber cambiado la vida de los que ahora vemos la ficción. Esto también contribuye a acrecentar la implicación y el interés del público. La cuarta razón que aporta el autor, es el modo de narrar la historia (de ahí procede el título del artículo), cercano al de las series y películas norteamericanas, construyendo un thriller muy eficaz. Finalmente, el crítico de *La Vanguardia* resalta la verosimilitud del conjunto del relato, comparándolo con un documental, considerando que esta credibilidad se fundamenta en el trabajo actoral de Homar y Gutiérrez Caba.

Vertele publica un artículo titulado “El porqué del triunfo de la serie histórica”<sup>218</sup> donde se da a conocer un estudio que recoge la investigación de tres profesores de la Universidad Complutense de Madrid (José Carlos Rueda Laffond, Carlota Coronado Ruiz y Raquel Sánchez García) en el que se exploran las características del triunfo de la historia ficcionada. En este artículo se comparan las miniseries *23F, el día más difícil del Rey* y *23F: Historia de una traición*. “Fueron muy pocos los que quedaron cautivados por las teorías conspirativas propuestas por Antena 3, frente a los que se dejaron seducir por la trama, mucho más previsible, de TVE. Además, su apuesta se ha convertido en la TV movie más vista en la reciente historia televisiva. Vamos, que la historia hizo historia en televisión”. Es interesante que, a pesar de la previsibilidad de la trama -la gran mayoría de los espectadores conocía lo que sucedió el 23F y cómo acabó el fallido Golpe de Estado- la miniserie se convirtió en una de las emisiones más vistas del año y de la historia de la televisión en España. Esto vuelve a poner de manifiesto cómo la historia o el recurso a lo real supone un atractivo para el público. Este estudio, por otra parte, afirma que una de las causas del éxito de los productos basados en hechos históricos es el recurso a la nostalgia. “‘Cuéntame...’ gusta no por ser una ficción histórica, sino porque invita a la nostalgia sobre lo cotidiano, permitiendo un acto de identificación subjetivo no del hecho, sino del transcurso del tiempo”. Como se comentó anteriormente, la nostalgia es una constante en la ficcionalización del pasado y va encaminada a lograr más que la implicación racional, la implicación emocional que busca toda ficción. Esa nostalgia es creada, como se dice en el mismo estudio, por “ilusiones de diseño sobre lo pretérito, de estereotipos procedentes, sobre todo, desde una serie de citas sobre la cultura material del ayer”. En este sentido, es interesante caer en la cuenta de que esos estereotipos procedentes de una cultura del ayer son creados y reforzados por la propia televisión, como hemos estudiado en esta tesis doctoral. A la vez, el mismo funcionamiento de la televisión permite “amoldar el pasado gris del franquismo a las reglas simplificadas y autosuficientes de la telenovela de ascendente latinoamericano” a través de la simplificación, una de las características propias de la hipertelevisión, que es de uso obligado a la hora de ficcionalizar la historia, como se ha

---

<sup>218</sup> El artículo se puede consultar en la siguiente página: <http://www.vertele.com/noticias/el-porque-del-actual-triunfo-de-las-series-historicas-en-espana/> publicado el 23 de febrero de 2009. Consultado el 13 de octubre de 2012

confirmado en el análisis de las miniseries recogido en esta investigación. El artículo de *Vertele* prosigue: “TVE simplificó la sublevación de 1981 (el tejerazo, el ruido de sables en la Acorazada Brunete, el levantamiento en Valencia y el “golpe de timón” de Armada), todo ello en aras de la claridad argumental. Desarrolló un relato canónico lineal, escenográficamente pobre, pero muy efectivo como entretenimiento: el de un Rey ingenuo, hogareño y valiente, engañado por algunos de sus fieles, por momentos acosado en la Zarzuela”. De nuevo, se destaca la construcción del personaje del Rey, con características como la ingenuidad y el carácter hogareño, que facilitan la identificación de la audiencia, tal y como se ha resaltado a lo largo de este trabajo.

Resulta interesante la reflexión que se hace después: “La ficción audiovisual no es un espejo de la Historia: la recrea, y propone claves de emplazamiento, empatía e identificación”. Esta afirmación pondría de relieve cuál es la verdadera función de la ficción que representa la historia: recrearla, no reflejarla. Esa recreación, supone un añadido de subjetividad, de representación, de interpretación mientras que el reflejo, por el contrario, se identifica con lo objetivo, con la ausencia de mediación. Esa recreación, además, se hace desde la empatía y la identificación, elementos claves del entretenimiento que pretende toda ficción. Continúa el artículo destacando conclusiones del estudio: “TVE practicó una estrategia bien calculada en la lucha por las audiencias, presentando su producto como un acontecimiento televisivo. La cadena promocionó de modo decidido su serie”. Esta técnica de presentar el producto como un acontecimiento televisivo es cada vez más común en las cadenas españolas, donde se busca que el producto estrella se convierta en contenido implícito o explícito de otros programas de la cadena. En el caso de *23F, el día más difícil del Rey*, ya se estudiaron en este trabajo las diferentes formas de promoción de la miniserie.

Finalmente, en el artículo publicado en *Vertele* se incluye la siguiente afirmación “Para los televidentes de 1981 no hubo Rey hasta la una y cuarto de la madrugada, cuando por fin apareció en la pequeña pantalla. Sin embargo, veintiocho años después, la televisión ha presentado un verosímil creíble, afín además con la versión de la Transición según “Cuéntame...”. En él se nos narra otra vez –pero de modo radicalmente distinto a la historia televisada anterior- un golpe de villanos y héroes. Unos héroes que, sin duda, no estaban trabajando en su despacho, el mismo día y a la misma hora, en Antena 3”. Con

esta reflexión se pone de manifiesto que el éxito de la miniserie de TVE se beneficia de la deficiencia básica que presenta la miniserie de Antena 3: la creación de un héroe bien definido y de unos villanos que se contraponen al héroe en su difícil camino hacia la consecución de la meta.

En otro artículo publicado por el mismo portal, el 22 de enero de 2009 se anuncia que “la Reina Doña Sofía desempeñará un importante papel de “compañera de viaje””<sup>219</sup>. De este modo, se resalta el prototipo de confidente que se aplicó a este personaje en el análisis de la miniserie realizado en el capítulo seis del presente trabajo.

### 11M, para que nadie lo olvide

El País recoge una columna titulada “¿Ese tren para en Atocha?” haciendo uso de una de las frases del guion de *11M, para que nadie lo olvide*. En este artículo, Pablo Ordaz dice acerca de la miniserie: “Apoyándose en la sentencia, pero utilizando también informaciones periodísticas como la entrevista de El País a la mujer de “El Chino”, reconstruye la preparación del atentado. Los tejemanejes criminales de Suárez Trashorras y Rafa Zouhier -explosivos a cambio de hachís-, la construcción de los artefactos, su colocación en los trenes... Pero no se queda ahí. Como si se tratara de un diálogo, la serie va alternando de forma muy ágil la vida de los terroristas y la de sus víctimas durante los días que precedieron al 11 de marzo. El contraste resulta brutal y muy esclarecedor. Los terroristas viven sus vísperas como lo que son: enfermos de fanatismo cuyas jornadas están dedicadas por completo a la preparación del atentado. Por contraste, la vida de los que van a morir sin saberlo adquiere un brillo especial. La cotidianidad inocente de una niña que repasa los acentos camino del colegio, la preocupación de una muchacha que se dirige al ginecólogo ante la sospecha de que está embarazada, la reacción tranquila de un joven que se percata -sin darle mayor importancia- de que un hombre de rasgos árabes ha olvidado su mochila al bajarse del tren” (Ordaz, 2011). El autor pone especial hincapié en el modo en que se ha hecho la construcción del relato, a partir de la sucesión alterna de los dos grupos de personajes más importantes de la miniserie: los terroristas y las víctimas. Este modo de narrar,

---

<sup>219</sup> Cfr. Con el artículo *La familia real en el 23F, a través de los ojos de TVE* publicado en Vertele: <http://www.vertete.com/noticias/la-familia-real-en-el-23-f-a-traves-de-los-ojos-de-tve/> el día 22 de enero de 2009. Consultado el 12 de octubre de 2012.

analizado con más detenimiento en el capítulo siete de este trabajo, resulta eficaz para lograr que el espectador se identifique con las víctimas, a pesar de que son los terroristas los que más tiempo ocupan en el metraje. Ordaz, además, señala en este artículo algunos de los documentos de archivo, reales, que incorpora la ficción en su relato: “En algún momento, el realizador ha querido dejar patente el tiempo transcurrido mostrando dos televisores encendidos la noche antes de la masacre. Uno en la casa de los terroristas. Otro, en el de uno de los muchachos que van a morir. En los dos, el partido de fútbol entre el Real Madrid y el Bayern de Múnich. El gol del triunfo local lo marca Zidane. Figo y Raúl corren a abrazarlo. La cámara recoge también una conferencia de prensa del entonces ministro Eduardo Zaplana o un cartel electoral en el que aparece sonriente Mariano Rajoy en su primer asalto fallido a La Moncloa” (Ordaz, 2011). A pesar de que el crítico considera que el realizador busca dejar patente el tiempo trascurrido a través de estas imágenes, quizás se pueda añadir que la inclusión de documentos de archivo en relatos de realidad ficcionada busca lograr que el espectador reconozca determinadas marcas que permanecen en su memoria, y otorgue al relato, con más facilidad, las categorías de realismo y verosimilitud deseadas.

“Hechos” es otra crítica que realiza un breve análisis de la miniserie. El artículo resalta, en primer lugar, el ambiente enrarecido que surgió desde el anuncio de la producción de la miniserie: “En esas condiciones, la miniserie crecía en un sembrado de anomalías, incluida una rara prudencia extrema hasta en los títulos de crédito” (Trueba D. , 2011). Se pone de manifiesto la prudencia que los autores del audiovisual tuvieron que mantener en el proceso de producción y que también se reflejó en el miedo de Telecinco a su emisión. Como se recoge en el capítulo siete de esta investigación, la cadena retrasó su estreno e, incluso, dudó si emitirla en Cuatro, donde sería menos vista y, por tanto, menos criticada. Trueba también resalta la dificultad existente a la hora de construir los personajes pertenecientes a la célula terrorista: “La serie, respetuosa y apegada al género, bien trenzada y sintética, se topaba con escollos invencibles. El más evidente es que para nuestra imaginería, aún es imposible presentar con naturalidad los ambientes físicos y mentales del integrista islámico. No existe otra referencia audiovisual que la película norteamericana de terroristas fanáticos. Puede que sean así, pero la ficción necesita encontrar el camino por el que los espectadores asuman estos personajes tan contemporáneos como algo más que el nuevo malo genérico” (Trueba D. , 2011). En este sentido, cabe añadir que, como ya se comentó, el guionista tenía la

necesidad de que “los malos” fueran fácilmente identificados como tales por la audiencia, porque debido al amplio desarrollo de su trama, se corría el riesgo de que el público empatizara con ellos antes que con las víctimas. David Trueba también destaca el personaje de Emilio Suárez Trashorras: “Villano y colaborador necesario, imprudente absurdo, cada uno podrá colocarlo donde más le beneficie, pero en la serie que comentamos, como en la actualidad mochilera y los titulares más inflamados, es el personaje más nuestro, más curioso y mejor retratado” (Trueba D. , 2011). Resulta interesante que se presente a Trashorras como el personaje mejor retratado. Este personaje ha sido estudiado con más detenimiento en el análisis que, de la miniserie, se hace en la tesis doctoral, donde se ponen de manifiesto algunos de los recursos utilizados en su construcción, como son la caracterización física y psicológica del personaje otorgándole un tono de voz, un acento típicamente asturiano, y concediéndole el rol del alivio cómico, potenciando cualidades en su personalidad como la infantilidad, un carácter despreocupado y descarado, un trato con los demás personajes poco respetuoso, etc.

La Vanguardia publica una crítica de la miniserie, que firma Víctor Amela. El título de la misma es muy sugerente: “Ficcionar la tragedia”. El autor se pregunta: “Pero ¿qué pasa cuándo conviertes en un telefilm o miniserie algo terrible que les pasó a algunas personas? La muerte en un accidente de avión o en un atentado terrorista en unos vagones de tren, por ejemplo. Aquí se abre un debate: ¿hasta qué punto es aceptable moral y estéticamente recrear con actores una desgracia? ¿Es decente y de buen gusto convertir en entretenimiento una masacre? El asunto es peliagudo, y puede incomodar mucho a algunos telespectadores, que juzgan reprobable esa práctica televisiva, cuya última muestra ha sido 11-M, la miniserie recién emitida por Telecinco acerca del atentado en los trenes de Atocha (como se hizo con el accidente del avión de Spanair, el secuestro del Alakrana o el crimen de Fago)” (Amela, 2011). Conviene resaltar que Amela utiliza correctamente el término miniserie, al contrario de lo que suele ser habitual por otros periodistas o críticos, como hemos comprobado en los artículos precedentes. El autor, además, busca reflexionar acerca de la moralidad de representar en la ficción una masacre, convirtiendo en entretenimiento un drama personal o social. Como él mismo indica, esta práctica puede resultar reprobable a la audiencia. Más tarde, en el siguiente apartado de este trabajo, se verá cómo algunos espectadores

consideran la ficcionalización de esta tragedia como algo poco respetuoso. Y continúa el crítico con su argumentación: “Entiendo que puede parecer oportunista contar una desgracia, pero entonces el periodismo también es oportunista” (Amela, 2011). Esta equiparación entre periodismo y ficción resulta algo novedoso. Como se ha descrito en anteriores capítulos, las funciones del periodismo y de la ficción son diversas, como diverso es su acercamiento a la realidad. Tradicionalmente el periodismo, al igual que la no ficción, ha buscado informar, mientras que la ficción persigue entretener. Sin embargo, como hemos visto, es cierto que estas funciones están cada vez menos delimitadas a los géneros que les son propios. Esta afirmación del autor nos hace reflexionar sobre la progresiva comercialización que está teniendo lugar en el ámbito del periodismo, donde la competencia entre el resto de medios es tan intensa que, el querer lograr los primeros puestos (de audiencia, de lectores, radioyentes, etc.), no siempre lleva a los profesionales a buscar la calidad de la información, sino a basarse en otros parámetros como la espectacularidad o el morbo. Amela prosigue: “Una buena novela explica mejor la historia que un mal historiador. En televisión, se trata únicamente de hacerlo con encanto y eficacia. Una buena miniserie puede ilustrar mejor la realidad que un mal reportero en prensa” (Amela, 2011). La propuesta del autor es interesante de analizar. En primer lugar, se debe notar que utiliza el verbo “explicar”<sup>220</sup> cuyo significado lleva implícito un receptor, un alguien a quien explicar algo. En este sentido, se puede afirmar que tanto la novela como la ficción cinematográfica o televisiva pueden explicar mejor la historia que un libro sumamente documentado, ya que quizás una novela o una ficción televisiva consigan seleccionar lo importante, concretar gráficamente conceptos abstractos, etc. haciendo más asequible al receptor la comprensión de la historia. Otro verbo que utiliza el autor para continuar con su argumentación es el verbo ilustrar que, según la Real Academia Española, es “dar luz al entendimiento”. Además, tal y como se ha recogido en este trabajo, la televisión es la principal fuente por la que muchas personas aprenden la historia hoy día (Edgerton, 2001, págs. 1-2). Por tanto, no es arriesgado el planteamiento del crítico de la Vanguardia de querer utilizar la ficción televisiva como vehículo que ayude a

---

<sup>220</sup> La definición de la Real Academia Española es la siguiente: “Declarar, manifestar, dar a conocer lo que alguien piensa”.

comprender la historia. Entre las razones o motivaciones que llevan al público a ver miniseries basadas en hechos reales destaca en primer lugar, tal y como se verá en el siguiente apartado, la de informarse, seguida de la de entretenerse. Continuando con esta reflexión, podríamos suponer que ese “explicar o ilustrar la historia” depende, en gran medida, de la capacidad de los creadores o responsables de la obra audiovisual: del proceso de documentación llevado a cabo, la selección que realizan de los acontecimientos... Por tanto, no se puede rechazar de primeras una ficción basada en hechos reales únicamente porque es una ficción, como no se debe aceptar como verdadero cualquier documental o reportaje simplemente por pertenecer al macrogénero de la no ficción. El concepto de credibilidad está asociado a muchas otras variables, no sólo al género o macrogénero utilizado para la representación. Algunas de esas variables son externas a la obra: la credibilidad que los autores o la cadena de emisión suscitan en el espectador, las fuentes documentales utilizadas en el guion... y otras variables son internas al producto: los actores o personajes que aparecen, la puesta en escena, los diálogos... Además, una particularidad de la ficción basada en hechos reales es que en ella no sólo hay que hacer creíble el mundo representado, aquel que se espera que el público acepte en el pacto narrativo para que así se introduzca en él, suspendiendo en cierto modo la credibilidad, sino que hay un segundo nivel: el público debe aceptar como creíble, desde el punto de vista histórico, el suceso o hecho que la ficción narra. Esto depende de algunos elementos como el conocimiento que el espectador tenga del acontecimiento o personaje representado, pero, a la vez, está íntimamente relacionado con la credibilidad que procede de la construcción del mundo representado: actores, puesta en escena, localizaciones, presupuesto, decoración... si todo este conjunto no es correcto, al espectador se le hace aun más difícil otorgar credibilidad a los hechos históricos narrados, porque supondrá una barrera para acceder al mundo real representado.

El periódico *El Mundo*, por extraño que pueda parecer, no recoge ninguna información de la miniserie *11M, para que nadie lo olvide*. La explicación de este suceso sea quizá el no querer dar publicidad a un producto televisivo que propone una visión del 11M, la

recogida en la Sentencia del Tribunal Supremo, con la que, en principio, la línea editorial de este periódico no está totalmente de acuerdo<sup>221</sup>.

ABC recoge dos noticias que hablan sobre la miniserie de Telecinco y otros dos proyectos de miniseries con la misma temática que fueron anunciadas pero nunca llegaron a término: *Tres días de marzo* (Alea Docs & Films) y *Héroes de marzo* (Notro tv y Perro Verde Films). Las páginas web *Formula TV* y *Vertele* publican noticias acerca de la producción o del estreno de la miniserie que, como no constituyen una crítica, no se recogen aquí.

### *Padre Coraje*

El País publicó dos críticas de la miniserie *Padre Coraje*. En la primera de ellas, “Coraje”, el autor resalta la labor de los actores en esta ficción: “Juan Diego es, más allá de Andalucía, un actor querido, respetado, valorado y aplaudido por todas y cada una de sus interpretaciones. Su enorme humanidad, su permanente compromiso, le llevan siempre al riesgo más absoluto: no se guarda nada, no escatima, no hace trampas, y además, es un genio. Pero Juan Diego, en su perfecto y emocionante do de pecho, no ha estado solo, ha estado acompañado de unos actores maravillosos entre los que ha destacado el, ya para siempre, excelentísimo Vicente Romero, gracias a su interpretación de “El Maquea”. Hay que ser muy grande para mantener con un tan grande como Juan Diego un duelo interpretativo como el que ha mantenido Vicente Romero y salir de él del brazo, codo a codo, grande uno y grande otro. Tardaré mucho tiempo en olvidar a “El Maquea” y su resbalosa e inquietante personalidad, gracias a la genialidad de Vicente Romero” (Sánchez, 2002).

El otro artículo de El País se titula “Gran Pantalla” y comienza de este modo: “Contó Benito Zambrano que Padre Coraje, su segundo trabajo de filmación, “es una obra realizada ex profeso para la televisión, pero hecha como si fuese una película” (Fernández-Santos, 2002). Esta definición que da el propio Zambrano acerca de su

---

<sup>221</sup> El periódico El Mundo, desde poco después del atentado ha querido destacar por encabezar una investigación propia acerca del 11M.

miniserie, pone de manifiesto la principal característica que explica este contenido de ficción: obra realizada para televisión pero con una factura y un diseño de producción más cercanos al cine. Es necesario considerar que cuando se estrenó *Padre Coraje* no existía ningún precedente de las miniseries en nuestro país tal y como las conocemos actualmente. Por tanto, es interesante y clarificadora la definición de Benito Zambrano: “obra realizada ex profeso para la televisión, pero hecha como si fuese una película”. Posteriormente, Fernández Santos describe la miniserie: “es ciertamente una película en toda la regla, es decir, una ficción cinematográfica pura, estricta, de gran severidad formal, por lo que conviene afilar la mirada, y contemplarla como tal película, para percibir en su plenitud lo que hay en ella de grave y comprometida exploración de un infierno verídico, definidor de una zona (o una herida) oscura de este tiempo y esta tierra” (Fernández-Santos, 2002). Continúa el crítico detallando los elementos de la obra audiovisual que producen su admiración: “El coraje testimonial de Padre Coraje se hace así soporte de piedra para su vigor dramático, pues el sabor a verdad, a materia arrancada de la vida, de los destellos de la ficción cinematográfica creada por Zambrano roza lo excepcional” (Fernández-Santos, 2002) y se detiene en considerar que parte de esa excepcionalidad de la obra proviene de su “sabor a verdad”, de la realidad en la que se basa para crear la ficción. Finalmente, Fernández Santos resalta el trabajo actoral: “sobre todo, de la bajada al infierno de este mundo de un inmenso Juan Diego, que lleva a un inolvidable tú a tú con Vicente Romero y su genial creación de El Maquea. Y ambos hondos rostros tiran de un reparto recio y exacto, completamente vivo” (Fernández-Santos, 2002).

El Mundo dedica a la miniserie un especial, en una página web propia (<http://www.elmundo.es/especiales/cultura/padrecoraje/>). El motivo de esta singular cobertura es que la productora que se encargó de la realización de *Padre Coraje* fue Tesamún, que pertenecía al mismo grupo que este periódico. Sin embargo, a pesar de esa participación directa en la producción de *Padre Coraje*, El Mundo no publicó ningún artículo donde se hiciera una crítica a fondo de la miniserie, sino que simplemente se informó de la producción y del estreno de la misma. En una de esas noticias, es destacable el cuidado que se pone en resaltar que se trata de una ficción: “La serie está basada en hechos reales, sin embargo, tanto el director como el resto de los responsables de la serie han insistido en que 'Padre Coraje' es una serie de ficción, por lo

que tanto los nombres de personajes como de lugares han sido modificados”<sup>222</sup>. Quizás en el momento del estreno de la miniserie (2002), no era tan habitual ver en las pantallas televisivas ficción basada en hechos reales y por eso era necesaria una especial prudencia para lograr que el espectador pudiera interpretar convenientemente la obra audiovisual.

ABC, en cambio, dedica dos artículos críticos a esta ficción. El primero de ellos, “Coraje y amargura” pone el acento en el actor Juan Diego y su interpretación y en la labor de dirección de Benito Zambrano: “Todo eso estaba plasmado la otra noche en el rostro del actor Juan Diego durante el devastador plano final de «Padre Coraje», la serie de televisión en que Benito Zambrano -qué gran cineasta se revela ya en el joven director lebrijano de «Solas», ahora en plena sazón, consumado y experto, contenido y exacto en sus poderosas intuiciones estéticas, fluido en el manejo narrativo de los sentimientos y de las expresiones- ha relatado con una precisa y madura maestría la patética peripecia del jerezano Juan Holgado, el hombre que se infiltró en el hampa para buscar inútilmente pruebas contra los acusados de asesinar a su hijo” (Camacho, 2002). El crítico señala más adelante la iluminación utilizada por Zambrano y la califica de “fría, azulada”. Como analizamos en el capítulo ocho de esta investigación, ese tipo de luz fue totalmente buscado por el director que quiso contraponer las escenas en las que Padre Coraje emprende la búsqueda del asesino de su hijo a las escenas más familiares. Esa diferenciación se hizo a través de la iluminación y de la utilización de la cámara.

El segundo artículo de este periódico pone el acento, de nuevo, en los “Actores” (así se titula) que conforman esta ficción: “He querido esperar unos días después de ver Padre Coraje de Benito Zambrano para poner en limpio mis impresiones. Además de la calidad de la película que ya ha sido analizada por los especialistas, y del valor de la propia historia, que todavía sigue abierta, me ha interesado sobre todo el nivel artístico de la interpretación” (Ruesga Navarro, 2002). Después de detenerse en admirar el trabajo de Juan Diego, Vicente Romero o Mariana Cordero, invita “a los espectadores a buscar en el

---

<sup>222</sup> Artículo *Vía Digital* estrena el lunes la miniserie 'Padre Coraje', de tres capítulos publicado en El Mundo el 11 de mayo de 2001: <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/05/10/cultura/989503998.html>. Consultado el 12 de octubre de 2012.

reparto los nombres de todos, que se familiaricen con ellos, porque estos actores y actrices son el resultado de años de trabajo duro en los escenarios y de una formación seria y concienzuda” (Ruesga Navarro, 2002).

La Vanguardia publica un artículo titulado “Benito Zambrano recoge los distintos estados del dolor en ‘Padre Coraje’”. El autor destaca que “la apuesta televisiva de esta serie produce a Zambrano la sensación de estar haciendo una superproducción, con más de cien actores andaluces, aunque excepto Juan Diego, desconocidos para el gran público” (Bejarano, 2000). Es interesante volver a recordar, como ya se hizo en el análisis de *Padre Coraje*, que el acudir a actores desconocidos ayuda a que el espectador se identifique más fácilmente con el personaje representado. Bejarano también quiere hacer notar que “aunque parezca un guion de thriller americano, la historia ha sido sacada de la crónica de sucesos y está cerca del realismo social”. Esto supone una apreciación interesante sobre el género de la miniserie que, como ya se comentó, está construido como un thriller, aunque el caso real sea efectivamente un suceso. Además, Bejarano resalta que la miniserie se encuentra cerca del realismo social, que recuerda a la novela social desarrollada en España durante los años 50 y 60. Esas novelas, de forma parecida a como ocurre en esta miniserie, se servían de la ficción para presentar, con un punto de vista crítico, las preocupaciones y estructuras sociales de la época. Esta reflexión acerca del carácter social de *Padre Coraje*, también se expondrá en un artículo de Baget que comentaremos después. Continúa el artículo de La Vanguardia, resaltando la labor de documentación llevada a cabo por los creadores: “Con esos elementos y un año de investigación periodística, el propio Zambrano y el guionista Antonio Onetti, ponen en pie una serie “con un componente melodramático muy fuerte”, dijo el director” (Bejarano, 2000). Después, el autor pone de relieve, algo comentado anteriormente: “La intención de Zambrano era contar sólo con actores desconocidos para conseguir el efecto de un docudrama. También quería que todos hablaran andaluz. De ahí que intentara localizar a un actor con la fuerza de Juan Diego, pero desconocido. Ayer reconoció su error: si hubiese otro actor con la fuerza interpretativa de Diego, sería tan conocido como éste. Así que aceptó el reto de diluir al intérprete en un mundo anónimo, esfuerzo estéril porque el protagonista aparece en casi todas las escenas de la historia” (Bejarano, 2000). Es destacable resaltar cómo el propio director de la miniserie buscaba actores no conocidos para, como se explica en el artículo, conseguir el efecto

de un docudrama. Como vimos al hablar del género de *Padre Coraje* quizás no sea del todo correcto denominar este producto con el término docudrama aunque, como afirma el crítico de la Vanguardia, el acudir a actores desconocidos por la audiencia, al igual que otros recursos usados en esta miniserie pretenden resaltar el fundamento real del relato. El acento andaluz también consigue acercar la ficción a la historia real y ayuda a que el público conecte más fácilmente con el mundo representado.

La Vanguardia también incluyó una entrevista de Alicia Rodríguez de Paz a Benito Zambrano con motivo del estreno de la miniserie. A pesar de que este artículo no constituye una crítica a *Padre Coraje*, se ha visto oportuno incluir algunas de las declaraciones del director, por el interés que suscitan. En una de las primeras preguntas, la periodista hacía notar al realizador que había costado que la miniserie se estrenara. Zambrano contestaba algo que, visto con la perspectiva de los años ayuda a comprender cómo en ese momento (2002) *Padre Coraje* era un producto novedoso, al contrario de lo que ocurre hoy día, donde estamos acostumbrados a que las cadenas programen con frecuencia miniseries: “Hay que admitir que “Padre Coraje” es un producto bastante atípico.” Otra reflexión del director pone el acento en una práctica que se ha comentado en este trabajo: la habitual estrategia de las cadenas de televisión que consiste en convertir en acontecimientos sociales sus programas estrellas, saturando de publicidad directa (anuncios, autopromociones) e indirecta (a través de menciones en otros programas, avances...) las parrillas televisivas: “Parece que el país se tiene que mover por un programa. No estoy en contra de ningún formato. Hay suficientes horas para dar de todo. Lo que no entiendo es por qué se les da tanta publicidad hasta convertirlos en un acontecimiento social” (Rodríguez, 2002). Más adelante, Benito Zambrano concreta aún más esa tendencia: “No me explico cómo los informativos pueden tratarlo como si fuera una noticia de auténtica trascendencia” (Rodríguez, 2002). Como sabemos, esta técnica o estrategia podría englobarse dentro del término “infotainment”, ya explicado en esta investigación, y una de sus manifestaciones es la contaminación argumental como forma de autopromoción. En su análisis o apreciación de la televisión del momento, el realizador de *Padre Coraje* continúa afirmando: “Todo se parece a todo. La tele es como un McDonald's: mismo cocinero, mismos ingredientes, misma plancha. Si quieres algo diferente, échale más ketchup”. Como ya se estudió, la homogenización de la televisión es característica de nuestra época, donde las cadenas prefieren apostar por

formatos, programas, etc., de probado éxito antes que arriesgar con contenidos novedosos u originales. A lo largo de la entrevista, Zambrano habla más específicamente de su miniserie: “Este proyecto está al margen de la dinámica televisiva. No es una teleserie en la que vas sufriendo la dictadura de la audiencia. “Padre Coraje” es una película. Está hecha y punto. Lo único importante es que respetaron el tema que escogí y mis principios básicos. Estoy convencido de que no habría hecho un “Padre Coraje” distinto si fuese para el cine. Para mí, el listón es el mismo. Se trata de respetar la sensibilidad inteligente del espectador” (Rodríguez, 2002). Es interesante comprobar que el director, como hacía en otro artículo antes señalado, define esta ficción como una película, recalcando que no es una teleserie que dependa de la “dictadura de la audiencia”. De este modo, el realizador sevillano sienta las bases de lo que es una miniserie, distinguiéndola de un producto cercano como son las series.

Por último, comentaremos otra crítica recogida en el periódico La Vanguardia. El autor, Baget Herms, titula “Por los caminos del infierno” y comienza reflexionando acerca de la función y los contenidos propios de la televisión pública: “Siguen multiplicándose los ejemplos de la confusión entre las conductas propias de TVE y las cadenas privadas, a la que aludimos hace unos días a raíz del especial informativo de Tele 5 sobre el 11-S. Ahora se ha dado un caso parecido en Antena 3 con el estreno de “Padre Coraje”. No sólo la cadena financió la miniserie sino que ha respetado su formato (tres capítulos de dos horas) y la ha proyectado en tres noches consecutivas a fin de fidelizar a la audiencia más allá de la incertidumbre sobre sus índices de aceptación” (Baget Herms J. M., 2002). El crítico considera que la miniserie formaría parte de un conjunto de programas que, por su temática o alcance social, serían más propios de la televisión pública. Además es interesante que señale la forma con que Antena 3 la programó: durante tres noches seguidas, buscando fidelizar a la audiencia. Esta estrategia de programación, tal y como se ha puesto de manifiesto en este trabajo, es muy habitual en las miniseries actuales. Acerca de *Padre Coraje* Baget Herms dice que “es una obra inspirada en los cánones del dramático documental de clara intencionalidad social, del que incorpora algunos elementos como una puesta en imágenes próxima al reportaje y la participación de actores poco conocidos a fin de evitar la identificación entre el personaje y el actor” (Baget Herms J. M., 2002). Estas características que señala el crítico y que acercan la miniserie a productos próximos a la no ficción como el docudrama, se han comentado a

raíz de otros artículos precedentes, pero no deja de ser interesante comprobar cómo Baget quiere destacar específicamente este aspecto. Finalmente, el crítico se detiene a hablar de la “galería de personajes episódicos dotados sin embargo de enorme fuerza, como la prostituta yonqui que se inyecta su dosis ante los ojos casi indiferentes de Antonio, únicamente interesado por hallar a los culpables, lo que otorga un perfil en claroscuro a su personalidad” (Baget Herms J. M., 2002). Estas apreciaciones manifiestan la voluntad de los creadores del audiovisual de hacer al personaje de Antonio Delgado, un héroe real, con el cual el espectador se pueda identificar. Para ello, determinadas escenas de la miniserie dejan ver aspectos oscuros de la personalidad del protagonista, de forma que se construye un héroe cercano al espectador.

Del estudio de la recepción y tratamiento que de *Padre Coraje* hacen los principales periódicos nacionales y sitios web especializados, se puede concluir la importancia que, para esta miniserie, tiene la identidad autoral, característica de las miniseries contemporáneas<sup>223</sup>. Ese carácter o identidad autoral se puede analizar en esta miniserie en dos sentidos. Por un lado, se puede descubrir en esta ficción características propias de su autor, Benito Zambrano. El cine de Zambrano tiene, como una de sus características esenciales, la temática social y un interés por retratar y analizar los problemas sociales de un tiempo y lugar concretos, y esto queda reflejado en *Padre Coraje*. Por otro lado, en cuanto a la comercialización y recepción de la producción, se ha podido observar en la mayoría de los artículos analizados cómo los críticos resaltan las figuras tanto del director (Benito Zambrano) como del actor protagonista (Juan Diego) o del resto de los actores del reparto, destacando por tanto a estos “autores” cuando se informa acerca de las miniseries, se las quiere promocionar o darlas a conocer al público.

#### *Adolfo Suárez, el Presidente*

David Trueba publica en El País una crítica llamada “Ese Suárez”. En este artículo reflexiona acerca del género biopic: “Por ahora andamos en la hagiografía matrimonial. El biopic es al personaje real como la foto de bodas a la historia real de una pareja”

---

<sup>223</sup> Cfr. con págs.39-40, donde se explican las características de las miniseries españolas contemporáneas

(Trueba D. , 2010). Resulta muy gráfica esta comparación que incluye una reflexión interesante: parece que los biopics que estamos acostumbrados a ver son, más bien, hagiografías de personajes públicos que se construyen a partir de la nostalgia (concepto del que hablamos anteriormente) y de la vuelta a un pasado donde sólo tienen cabida los aspectos positivos del momento histórico y donde se olvidan aquellos más oscuros. De esta forma, al espectador se le presenta una imagen del personaje verosímil y creíble, pero no necesariamente verdadera y real. El crítico continúa por esta línea: “Del precedente exitoso de la miniserie sobre el 23-F de TVE, donde lo más ácido que le achacaban al Rey era que estaba jugando al bádminton cuando Tejero entró en el Congreso, se avanza un pasito más para retratar los empujones arribistas del joven Suárez. Pero la ternura y una limpieza improbable envuelven en celofán aquella época sucia y gris” (Trueba D. , 2010). David Trueba avanza en su argumentación, haciendo notar que esa presentación del personaje muchas veces es trasladada al momento histórico donde se desarrolla el relato. De hecho, más adelante utiliza la expresiva frase: “Es el cuento feliz de nuestra Transición”. En este punto, es conveniente resaltar cómo esa construcción nostálgica del pasado es inconscientemente comparada con el presente real del espectador, lleno de dificultades cotidianas. De esta forma, el espectador consigue idealizar esa época histórica y entrar sin esfuerzo en el mundo representado por la ficción, que le libera del arduo presente real. Esta representación simplista del pasado es también percibida por parte del público, como se verá en el análisis de los grupos de discusión. Seguidamente, Trueba habla más concretamente de la miniserie *Adolfo Suárez, el Presidente*: “De Suárez se han escrito retratos a machetazos y a lametazos. La enfermedad le trajo la absolución y el mito de intocable, él que fue el hombre más insultado de España” (Trueba D. , 2010). Con estas líneas, el autor quiere poner de manifiesto que toda biografía o es hagiográfica o busca denigrar al retratado. Por tanto, de este artículo se podría concluir la imposibilidad del género biopic de hacer un verdadero retrato del personaje. Para acabar con el análisis de la miniserie, Trueba destaca el trabajo del actor protagonista: “Ginés García Millán calca de ese Suárez los ojos turbios como una charca removida” (Trueba D. , 2010).

En esta misma línea va la crítica que hace Borja Cobeaga de la miniserie. Comienza hablando de las cada vez más frecuentes “películas para televisión” (como él las llama) y se hace eco de su éxito. Seguidamente expresa su opinión: “Para mi gusto, su mayor

tara es que la inmensa mayoría contienen el dichoso rótulo de "basado en hechos reales". Lo peor es que su visión de la realidad o bien es absurdamente provocativa o ingenuamente glorificadora. Si se acomete la biografía de un famoso del mundo del corazón, la *tv movie* sobre su figura será escandalosa, y cuando el retratado es un político o un miembro de la Familia Real, por ejemplo, la tarea de ensalzar no tiene límites" (Cobeaga, 2010). En primer lugar, el crítico de El País considera un defecto el rótulo "basado en hechos reales" y a continuación explica por qué: los hechos reales que estas miniseries muestran son o provocativos o glorificadores, pero nunca objetivos o reales. Vuelve a poner de manifiesto lo que decía David Trueba en su crítica: que las biografías de personajes de la vida pública que nos muestran las televisiones buscan ensalzar sin límites al protagonista o subrayar algunos de sus defectos. Y, como se ha estudiado en esta tesis, esto ocurre con las dos figuras históricas de las miniseries analizadas: el Rey y Adolfo Suárez, que son presentados envueltos de cualidades positivas. Si afirmáramos que ese modo de proceder es una constante de las ficciones basadas en hechos reales, deberíamos argumentar que algo parecido sucedería en *Padre Coraje*. Sin embargo, la diferencia fundamental entre el protagonista de esta miniserie y el Rey o Adolfo Suárez estriba en el grado de conocimiento que la audiencia tiene del personaje. De los personajes públicos, los espectadores conocen mejor las virtudes y defectos que de aquellos cuya vida no aparece en los medios de comunicación. Por tanto, a la hora de comparar el personaje representado con el real, en el primer caso habrá más elementos para confrontar la visión personal con la imagen que la ficción representa, mientras que en el segundo caso, el de los personajes anónimos, el espectador tenderá a no cuestionar la imagen que del personaje real le transmita la ficción, por no contar con suficientes conocimientos acerca de esa persona. De este artículo, además, se puede concluir que Cobeaga está considerando como biopic muchas de las miniseries basadas en hechos o personajes reales que se hacen hoy día, como la citada *23F, el día más difícil del Rey*, a pesar de que en este trabajo se ha decidido no incluirla en este género. El crítico ahonda en su pensamiento: "Sé que la autenticidad no es el principal objetivo de estas producciones, pero, ¿tendrá algo que ver lo que nos cuenten con lo que verdaderamente ha sucedido? Pienso de esta forma porque lo que vi de la miniserie sobre Adolfo Suárez no me parecía un relato de los hechos, sino más bien un homenaje. Lo mismo se puede decir de las películas sobre el golpe de estado del 23-F. ¿Hay distancia temporal o higiene política para hacer una

narración veraz? No lo creo” (Cobeaga, 2010). De estas reflexiones, en primer lugar, habría que decir que es cierto que la autenticidad no es el objetivo de estas producciones, sino que principalmente buscan entretener. Pero, a la vez, no hay que olvidar que muchas personas acuden a estas ficciones basadas en la realidad para informarse. De hecho, el mismo autor resalta esto más adelante: “lo que nos cuentan estas películas para televisión se toma como cierto y muchas veces las cosas no son así” (Cobeaga, 2010). Verdaderamente, muchas de estas ficciones procuran avisar a los espectadores de que la realidad mostrada es fruto de la creación artística de sus autores, para intentar paliar las posibles deficiencias históricas de sus relatos. Es también interesante que el autor atribuya el problema de la autenticidad a la escasa distancia temporal o ideológica que existe respecto a los hechos que se narran. Al acabar de leer la crítica vuelve a surgir la duda sobre la capacidad del género de ser fiel a la realidad: “Quizás es el problema del género en sí ¿Qué película biográfica es fiel a los hechos, ecuánime, objetiva? Ninguna. El asunto es complicado, y siempre existirá el tufillo de que se va a machete contra el personaje o se trata de un acto de peloteo indecente” (Cobeaga, 2010).

El Mundo recoge un artículo donde se anuncia la producción de la miniserie sobre Suárez. La noticia comienza de la siguiente manera: “La parrilla televisiva cada vez es más parecida a un libro de historia moderna española. Después de pasar por la pantalla Franco, el Rey y Tejero, es el turno de otro de los pilares de la transición, el político Adolfo Suárez”<sup>224</sup>. Este comentario, hecho quizás de forma jocosa, expresa ciertamente una realidad de las pantallas televisivas españolas, donde la historia contemporánea se convierte en argumento de muchas ficciones. Además, es demostrativo de cómo la crítica televisiva percibe esa invasión de la realidad en la ficción (o de la ficción en la realidad). El periodista, además, señala específicamente una época histórica reciente: la Transición que, como se ha puesto de manifiesto en este trabajo, está siendo objeto de numerosas ficciones contemporáneas.

---

<sup>224</sup> El artículo al que se hace referencia es *Antena 3 prepara una serie sobre el ex presidente Adolfo Suárez*. Publicado en El Mundo el 13 de febrero de 2009: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/13/television/1234543923.html> consultado el 12 de octubre de 2012.

ABC publica un artículo con el significativo titular “Miniserie para Súper Suárez” construido a base de un juego de palabras y donde se incide, de nuevo, en la idea de que esta ficción está cercana a la hagiografía. En el contenido del artículo, Rosa Belmonte defiende la miniserie: “Claro que es todo muy esquemático pero 150 minutos no dan para abarcar tanta intensidad histórica. Una vez emitida la miniserie habrá quien diga que si tal cosa no es cierta (la primera, que Suárez no tuteaba al Rey) o que si tal otra se la han inventado, sobre todo los diálogos íntimos, como ése en el que Suárez le dice a su mujer que van a recuperar el tiempo perdido con un «Te lo puedo prometer y te lo prometo» que suena a autoparodia, pero el espíritu y la emoción de la época están muy conseguidos” (Belmonte, 2010). Por una parte, la autora destaca la selección y, en cierta manera, simplificación, que se ha tenido que hacer en *Adolfo Suárez, el Presidente* y que son unas constantes de toda ficción basada en hechos reales, como se ha podido comprobar en el análisis de las miniseries incluido en este trabajo. Por otro lado, aclara que no se puede pretender que todo en la ficción sea veraz, y defiende que al menos es importante que la ambientación sea correcta. En este sentido, se recogen en el capítulo nueve de esta investigación, las declaraciones del productor de la miniserie –Emiliano Pedraza– en las que afirma cómo una parte considerable del presupuesto se invirtió en decorados y ambientación, elementos imprescindibles para lograr la atmósfera deseada. Finalmente destaca el trabajo de los actores: “Uno de los puntos más atractivos de la producción es el reparto de actores formidables. Entre ellos, aparte de los ya citados, Francisco Merino como Franco, Pepo Oliva como Herrero Tejedor o la colombiana Juana Acosta como Carmen Díez de Rivera, personaje que está pidiendo a gritos una serie para ella sola” (Belmonte, 2010).

Otro artículo publicado por ABC califica el producto de “bastante digno, para lo que se estila en las televisiones. Un poco ternurista y azucarado en algunos momentos, pero es una pega menor” (Juaristi, 2010). Aunque el crítico no le da demasiada importancia, señala ese defecto ya comentado de hacer demasiado “tierno” el producto. Esta “pega menor” tal y como él la define, es consecuencia de una decisión de guion consistente en resaltar la vida familiar y personal del protagonista para lograr así una mayor identificación del público con Adolfo Suárez. Juaristi hace notar que “resulta bastante complicado embutir cinco años de historia en cuatro horas salpicadas de anuncios, y se ha salido del paso con habilidad y honradez” (Juaristi, 2010). Por eso mismo, en un

momento dado propone que debería ser vista por los estudiantes: “Queda muy bien reflejada, por ejemplo, la aparente contradicción entre la impaciencia de la sociedad de la época por sacudirse de encima el franquismo y su inclinación mayoritaria hacia las propuestas políticas moderadas. Y también la violencia -más que estúpida, vesánica- de los extremismos. Sólo por eso, ya me parecería recomendable su reposición en un horario accesible, por lo menos, a los estudiantes de secundaria y a los universitarios” (Juaristi, 2010). En realidad, su emisión se produjo en horario totalmente accesible a los estudiantes de secundaria y universitarios, el llamado *prime time*. Por otro lado, esta consideración puede recordar a unas declaraciones que la guionista de *23F, el día más difícil del Rey* hacía al ser preguntada acerca de si las miniseries pueden considerarse un vehículo para aprender historia: “Sería un vehículo para conocer la historia, pero un pésimo sustituto de un libro de historia. Yo insisto en que en la escuela les enseñen la historia y luego en la televisión la vean para entretenerse”<sup>225</sup>. A la vez, puede entenderse que la propuesta de Juaristi está hecha desde la perspectiva de la capacidad de la ficción audiovisual de hacer comprender o reforzar determinados aspectos de forma más gráfica y eficaz que la que proporciona el estudio de la historia. A continuación, Juaristi afirma lo siguiente: “el Suárez reconstruido por Antena 3, que las elipsis narrativas y la distancia cronológica hacen verosímil, no es el de mi memoria personal” (Juaristi, 2010). Esta opinión refuerza lo comentado anteriormente acerca de las diferencias existentes entre la representación ficcional de personajes públicos o la de personajes desconocidos por la audiencia. Lo que hace verosímil a este personaje, según el crítico, es la distancia en el tiempo y las elipsis narrativas. Este parecer pone de relieve que la verosimilitud no tiene que ver necesariamente ni con la verdad ni con el recuerdo subjetivo del espectador. A la vez, podría afirmarse que a base de esa verosimilitud creada por los relatos de ficción se acaba creando una memoria colectiva que, se pretenda o no, tiene una influencia en la memoria personal de los espectadores, especialmente en aquellos que no han conocido de cerca el hecho narrado en la ficción. Seguidamente Juaristi especifica en qué se diferencia el Suárez que él conoció y el que representa la ficción: “El Suárez de la ficción televisada reconforta; el de la historia real

---

<sup>225</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora el día 7 de marzo de 2012.

irritaba a todo el mundo (en vísperas de su dimisión, incluso a sus propios compañeros de partido): a unos por excesiva cautela, a otros por desmesurada precipitación, lo que quizá signifique que Suárez acertaba y que todos los demás estaban equivocados, pero ni siquiera eso le otorgaría infalibilidad” (Juaristi, 2010). Aquí se vuelve a recalcar que el personaje representado en la miniserie está idealizado, y que se omiten sucesos históricos o aspectos negativos de su personalidad que enturbiarían esa imagen que se quiere difundir. Al término del artículo vuelve a incidir en lo mismo: “En la reciente invasión de glosas de la era de Suárez, de la que forma parte la serie mencionada, predomina un tono de nostalgia y una propensión al mito que sólo se explican por el asco y el hastío que ha producido la indecente manipulación de la llamada memoria histórica” (Juaristi, 2010). En estas frases finales se acentúa el peligro de que la nostalgia por el personaje termine en mitificación del mismo, tal y como se ha comentado en diferentes partes de esta tesis doctoral, sirviéndonos del patrón narrativo del viaje del héroe.

## 10.2 Estudio exploratorio de las percepciones del público acerca de las miniseries

Como se comentó en la parte metodológica, hemos querido hacer una aproximación exploratoria del modo en que el público percibe las miniseries de televisión y, específicamente, aquellas basadas en hechos o personajes reales. De esta forma, se realizó un cuestionario<sup>226</sup> que rellenaron 61 personas. Aunque no se pueden extraer conclusiones definitivas ya que la muestra es mínima, sí que ha servido este estudio cuantitativo para establecer ciertas tendencias que se pueden desprender del análisis de estos datos, que vienen a confirmar algunas de las conclusiones alcanzadas en el análisis de los textos.

Por otra parte, y como complemento a los cuestionarios, se hicieron dos grupos de discusión que han proporcionado un discurso más abierto y enriquecedor sobre la percepción que los espectadores tienen sobre las miniseries basadas en hechos reales.

---

<sup>226</sup> El modelo de cuestionario está recogido en las páginas 24 y ss. del presente trabajo.

### 10.2.1 Conclusiones que se extraen de los cuestionarios

En primer lugar, se incluye un gráfico en el que se puede percibir las miniserias vistas por aquellas personas que respondieron al cuestionario. Se adjunta también la tabla, con los datos numéricos del número de personas que dicen haber visto cada miniserie.

**Tabla: número de personas que han visto las miniserias (del total de personas que respondieron el cuestionario)**

Nombre de la miniserie	Nº de personas
23F, el día más difícil del Rey	45
11M, para que nadie lo olvide	17
Adolfo Suárez, el Presidente	16
Felipe y Letizia	14
Padre Coraje	10
La Duquesa	6
Paquirri	6
Raphael	6
Mi Gitana	4
Tarancón, el quinto mandamiento	4
El Pacto	4
Marisol	4
Operación Malaya	2
Sofía	2
Ojo por ojo	1
Los marqueses de Urquijo	1
Hoy quiero confesar	1
La Baronesa	1
El Castigo	1
Un burka por amor	1
RocíoDúrcal, volver a verte	1
Vuelo il 8714	1
Días sin luz	1

Tabla de elaboración propia

**Gráfico: número de personas que han visto las miniseries (del total de personas que respondieron el cuestionario)**

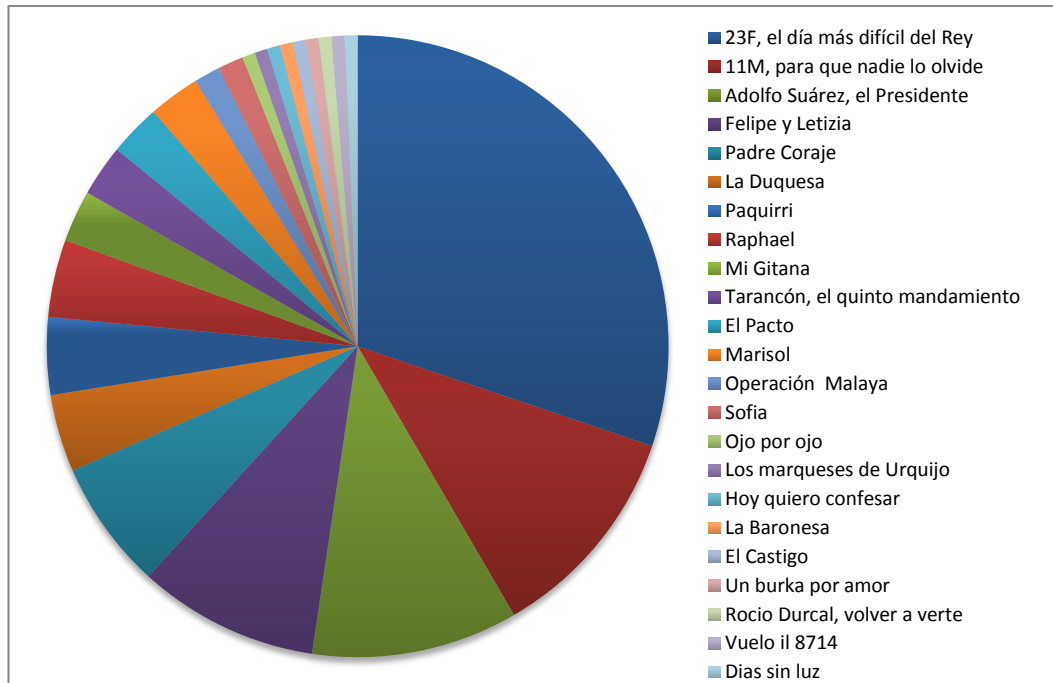


Gráfico de elaboración propia

Si comparamos estos datos con los datos proporcionados por Kantar Media (tabla de las miniseries más vistas desde 2008 hasta abril de 2012) se puede apreciar la coincidencia en señalar, tanto en los datos de los audímetros, como en los de las encuestas realizadas, a *23F, el día más difícil del Rey*, como la miniserie más vista. *Felipe y Letizia* y *La Duquesa* también aparecen como las más vistas. En cambio, *11M, para que nadie lo olvide* y *Adolfo Suárez, el Presidente* miniseries muy vistas por las personas entrevistadas, no recibieron de forma comparativa la misma acogida según los datos de Kantar Media. Y, por el contrario, *Un burka por amor* y *El Castigo*, muy vistas en sus emisiones, no fueron prácticamente seguidas por las personas que respondieron el cuestionario.

Tabla: miniseries más vistas 2008- abril 2012

T.INDIVIDUOS						
cadena	Programa	Inicio	Fin	Emis	Miles	Share
TVE1	<a href="#">23-F, EL DÍA MÁS</a> <a href="#">DIFÍCIL DEL REY</a>	10/02/2009	12/02/2009	2	6.718	33,6
A3	<a href="#">EL CASTIGO</a>	15/12/2008	16/12/2008	2	5.105	27,2
T5	<a href="#">FELIPE Y LETIZIA,</a> <a href="#">QUERER Y DEBER</a>	25/10/2010	27/10/2010	2	4.637	22,6
T5	<a href="#">LA DUQUESA</a>	13/04/2010	20/04/2010	2	4.186	22,1
A3	<a href="#">UN BURKA POR</a> <a href="#">AMOR</a>	24/11/2009	01/12/2009	2	4.028	22,7
T5	<a href="#">EL PACTO</a>	10/01/2010	17/01/2010	2	3.769	20,2
T5	MI GITANA	05/03/2012	19/03/2012	3	3.587	19,7
TVE1	EL ÁNGEL DE BUDAPEST	22/12/2011	22/12/2011	1	3.432	18,7
A3	<a href="#">MARISOL</a>	23/03/2009	24/03/2009	2	3.417	17,6
T5	<a href="#">PAQUIRRI</a>	22/09/2009	30/09/2009	2	3.222	18,5
A3	<a href="#">DIAS SIN LUZ (2</a> <a href="#">ENTREGAS EN UNA</a> <a href="#">EMISION)</a>	25/01/2009	25/01/2009	1	3.215	20,0
A3	<a href="#">20 N, LOS ÚLTIMOS</a> <a href="#">DÍAS DE FRANCO</a>	20/11/2008	20/11/2008	1	3.129	19,7
A3	<a href="#">FARMACIA DE</a> <a href="#">GUARDIA,LA ÚLTIMA</a> <a href="#">GUARDIA</a>	10/02/2010	10/02/2010	1	3.122	16,2
TVE1	AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS / ALTA TRAICION	01/02/2010	08/02/2010	2	3.089	15,0
TVE1	TARANCÓN,EL QUINTO MANDAMIENTO	29/12/2011	29/12/2011	2	3.042	18,2
A3	<a href="#">LOLA FLORES, LA</a> <a href="#">PELÍCULA</a>	15/09/2009	16/09/2009	2	3.034	18,4
TVE1	HUELLA DEL CRIMEN (Urquijo 30/9 + Anabel 1/3 + Círculo 8/3)	30/09/2009	08/03/2010	3	3.004	15,8

TVE1	<a href="#">NO ESTÁS SOLA SARA</a>	25/11/2009	25/11/2009	1	2.983	15,9
A3	<a href="#">ADOLFO SUÁREZ, EL PRESIDENTE</a>	27/01/2010	03/02/2010	2	2.944	15,9
T5	TITA CERVERA LA BARONESA	13/09/2011	14/09/2011	2	2.918	17,5
T5	<a href="#">ALFONSO, EL PRÍNCIPE MALDITO</a>	15/09/2010	22/09/2010	2	2.897	17,3
A3	MARCO	26/12/2011	02/01/2012	2	2.817	14,9
A3	<a href="#">LOS BORGIA</a>	09/01/2008	10/01/2008	2	2.816	17,2
A3	<a href="#">SOY EL SOLITARIO</a>	16/01/2008	17/01/2009	2	2.816	17,2
T5	CARMINA	18/04/2012	25/04/2012	2	2.771	17,0
T5	ROCÍO DÚRCAL, VOLVER A VERTE	27/12/2011	28/12/2011	2	2.768	14,3
A3	<a href="#">UNA BALA PARA EL REY</a>	09/02/2009	10/02/2009	2	2.683	14,3
A3	<a href="#">LA PRINCESA DE ÉBOLI</a>	18/10/2010	20/10/2010	2	2.646	15,4
TVE1	<a href="#">OJO POR OJO</a>	14/06/2010	21/06/2010	2	2.495	13,1
A3	<a href="#">RAPHAEL</a>	29/09/2010	06/10/2010	2	2.436	13,7
A3	<a href="#">48 HORAS</a>	02/07/2008	09/07/2008	2	2.409	16,2
A3	TARRAGONA, PARAÍSO EN LLAMAS	23/01/2008	23/01/2008	1	2.402	20,5
A3	<a href="#">LA PIEL AZUL</a>	14/03/2010	21/03/2010	2	2.382	12,5
T5	<a href="#">INOCENTES</a>	24/01/2010	31/01/2010	2	2.377	13,5
A3	<a href="#">EL BLOKE, COSLADA</a>	23/06/2009	30/06/2009	2	2.284	14,7
<u>Q</u>						
T5	LA DUQUESA 2	04/04/2011	12/04/2011	2	2.186	11,4
A3	<a href="#">23-F, HISTORIA DE UNA TRAICIÓN</a>	10/02/2009	11/02/2009	2	2.183	11,0
T5	<a href="#">11 - M, PARA QUE NADIE LO OLVIDE</a>	04/07/2011	06/07/2011	2	2.144	13,6
TVE1	AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS / LA MUERTE A ESCENA	01/09/2011	08/09/2011	2	2.118	13,0
TVE1	<a href="#">OPERACIÓN MALAYA</a>	14/01/2010	14/01/2010	1	2.091	12,4
T5	<a href="#">LA IRA</a>	08/09/2009	15/09/2009	2	1.981	12,0
A3	<a href="#">SOFÍA</a>	19/01/2011	26/01/2011	2	1.939	9,7

TVE1	SERRALLONGA	16/12/2010	23/12/2010	2	1.811	13,4
A3	LA MALDICIÓN DE DARK LAKE	23/02/2012	01/03/2012	2	1.744	10,4
A3	<a href="#">HOY QUIERO CONFESAR</a>	15/06/2011	22/06/2011	2	1.735	10,0
T5	<a href="#">ALAKRANA</a>	25/05/2011	01/06/2011	2	1.720	9,3
T5	VUELO IL 8714	01/09/2010	08/09/2010	2	1.533	9,6
A3	TITANIC	08/04/2012	08/04/2012	1	1.517	9,9
A3	EL ASESINO DEL ZODIACO	26/03/2008	27/03/2008	2	1.501	13,8
A3	LA LANZA DEL DESTINO	02/04/2008	03/04/2008	2	1.475	12,5
A3	6 SEMANAS	12/03/2008	12/03/2008	1	1.247	12,8
A3	<a href="#">NO SOY COMO TÚ</a>	18/06/2010	01/07/2010	2	1.226	9,2
A3	EL GORDO, UNA HISTORIA VERDADERA	28/03/2010	04/04/2010	2	1.171	6,8

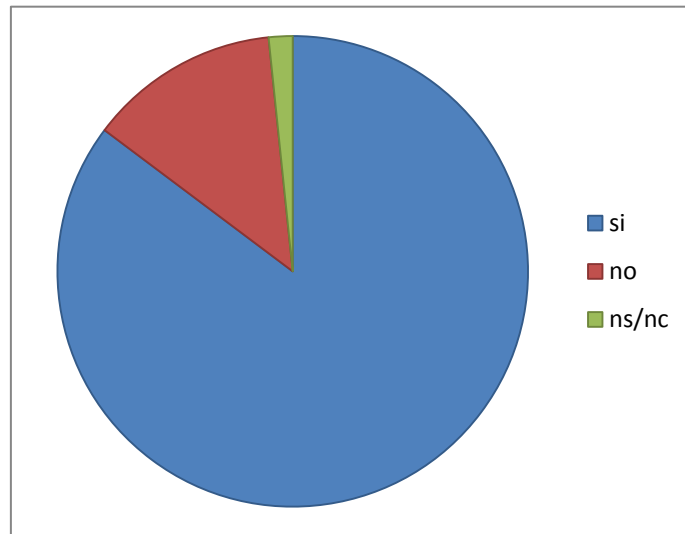
Tabla de elaboración propia a partir de datos de Kantar Media

A continuación, se analizarán los datos obtenidos en las encuestas. Para que la exposición sea más clara, se seguirá el orden de cada una de las preguntas formuladas en el cuestionario.

1. ¿Conocía el suceso antes de su visionado?

De las 61 personas que contestaron al cuestionario, 52 decían conocer el suceso o el personaje sobre el que trataba la miniserie, antes de empezar a verla. Ocho personas señalaban que no lo conocían. Hubo un caso que marcó “no sabe/no contesta”.

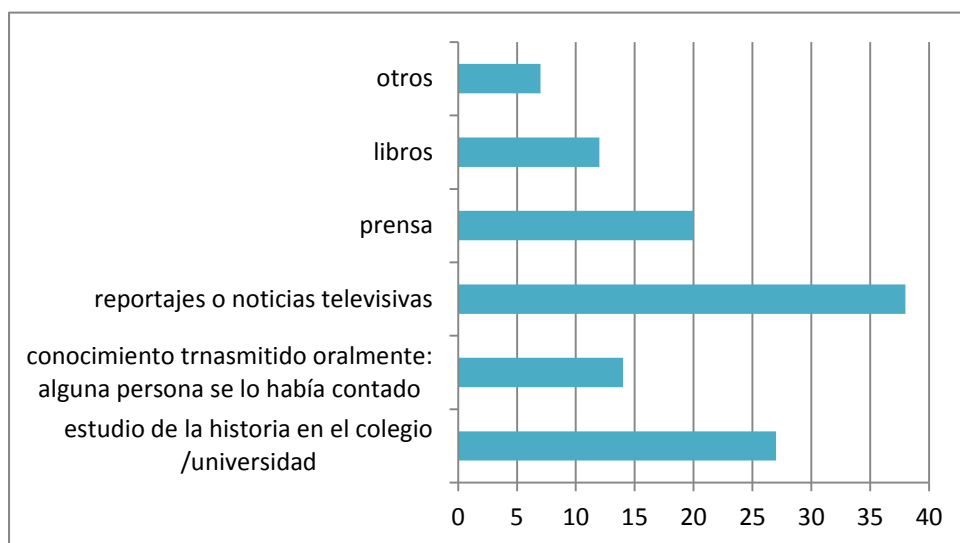
**Gráfico: ¿Conocía el suceso antes de su visionado?**



Elaboración propia

A las personas que habían contestado que sí lo conocían, se les pedía señalar de dónde provenía ese conocimiento.

**Gráfico: ¿de dónde provenía ese conocimiento?**



Elaboración propia

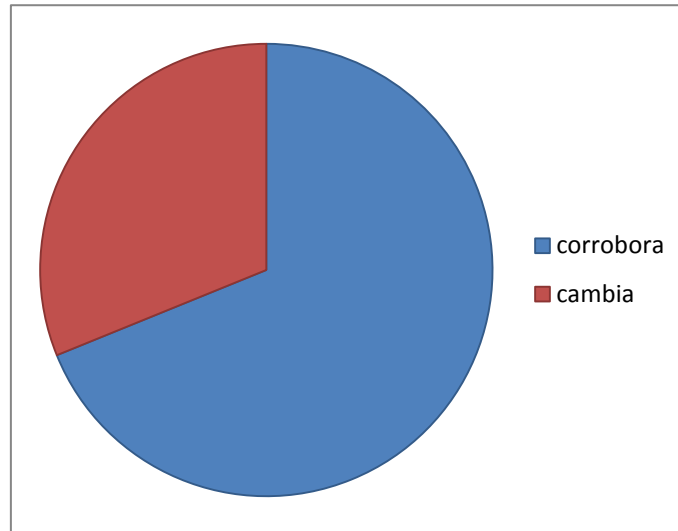
Como se puede observar en el gráfico, la mayor parte refería que ese conocimiento previo procedía de reportajes o noticias televisivas. Resulta interesante comprobar que es la propia televisión la que proporciona el marco a través del cual las miniseries serán vistas y, en consecuencia, se compara la ficción televisiva con los reportajes o noticias procedentes del mismo medio. Otras de las opciones más señaladas para explicar cómo conocían el suceso, fueron el estudio en el colegio o universidad y la prensa. Las personas que pusieron “otros” hacían referencia a películas o series que trataban del mismo tema o al conocimiento obtenido en Internet. Hubo un caso, de un individuo que indicó que el conocimiento previo provenía de la vivencia en primera persona del caso Malaya, contado en la miniserie *Operación Malaya*.

2. El visionado de la miniserie, ¿le lleva a corroborar la imagen que tenía del suceso o a cambiar esa imagen?

A la mayoría de las personas entrevistadas, el visionado de la miniserie le ayuda a corroborar la imagen que ya tenía del suceso o del personaje que trata.

Entre aquellas personas que señalaron que la miniserie les cambió su imagen del suceso, destacan las opiniones que dicen que supone un cambio en cuanto a aumento de información: “generalmente me lleva a conocer más el aspecto del que trate y, en ocasiones, empiezo a investigar por mi cuenta para saber más de ese hecho”, “el aumento de información, generalmente supone un cambio de opinión ya que nos da a conocer un punto de vista”, “me ha aportado más datos”. Esa mayor información, provoca a veces un cambio en la percepción del personaje: “mayor conocimiento y por tanto cambio de imagen del personaje”. Algunas personas especificaban algún caso concreto: “en el caso de Cayetana me sorprendió su carácter, no pensaba que era así”, “Raphael: no sabía que se negaba a operarse”.

**Gráfico: El visionado de la miniserie, ¿le lleva a corroborar la imagen que tenía del suceso o a cambiar esa imagen?**

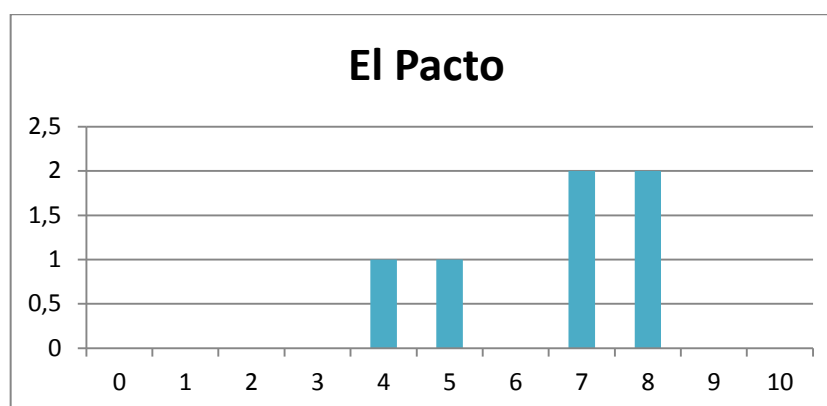


Elaboración propia

3. Valore del 0 al 10 el grado de adecuación a la realidad que considera que tienen las miniseries contemporáneas que se basan en sucesos reales (el 0 sería nula adecuación a la realidad y el 10 grado de adecuación muy alto).

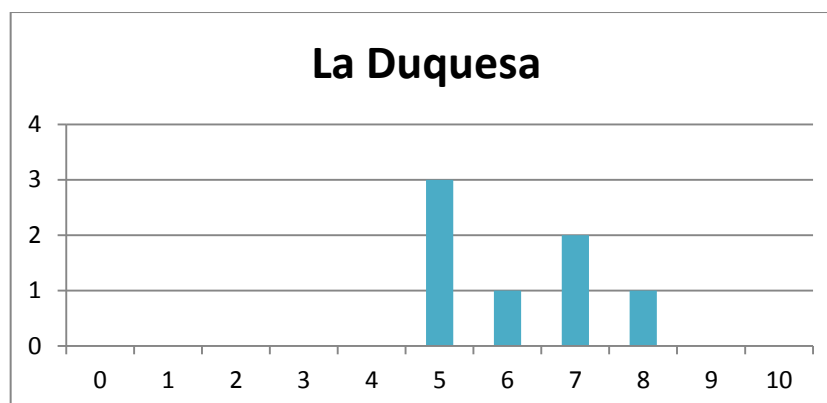
En esta pregunta, las personas entrevistadas debían poner nombres de miniseries basadas en hechos reales y al lado la valoración numérica que considerasen, teniendo en cuenta en qué grado se ajustaba la ficción a la representación de la realidad.

A continuación se recogen algunos gráficos en los que se puede ver la puntuación obtenida por aquellas miniseries que fueron más evaluadas. La numeración del eje de abscisas corresponde a la puntuación de 0 (nula adecuación a la realidad) a 10 (total adecuación a la realidad). El eje de ordenadas, en cambio, hace referencia al número de personas que han dado esa puntuación.

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie El Pacto**

Elaboración propia

En la percepción de *El pacto* se pueden encontrar diferentes opiniones. La mayor parte de las personas que puntuaron la miniserie, le dieron notas por encima del aprobado, con una media de 6,5 puntos sobre 10.

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie La Duquesa**

Elaboración propia

*La Duquesa* es una de esas miniserie que tratan sobre personajes famosos, en este caso la persona representada es Cayetana de Alba. A pesar de que, como se podrá comprobar en el análisis de los grupos de discusión, la opinión general es que estas miniserie no suelen ser cercanas a la realidad porque cuentan hechos de la vida privada

de las personas, en los datos que se extraen de los cuestionarios, sí que se aprecia como realista y verosímil el tratamiento que, del personaje, hace la ficción. Todas las personas que la puntuaron, lo hicieron por encima del 5, siendo la nota media 6.1 sobre 10.

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie Felipe y Letizia**

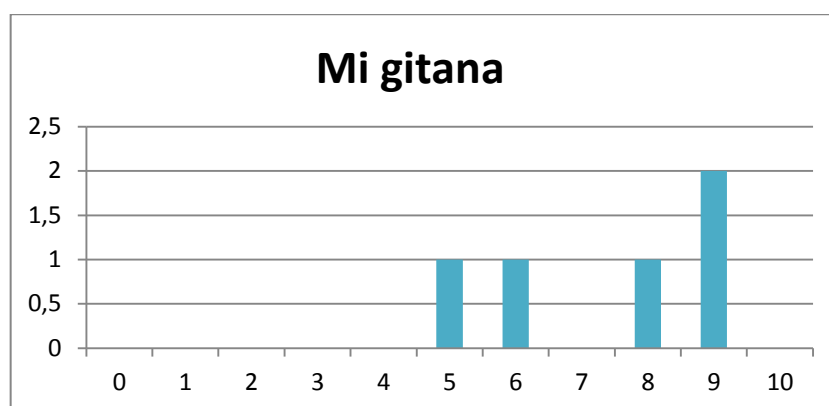


Elaboración propia

La miniserie que trata del noviazgo del Príncipe Felipe y Letizia Ortiz, tuvo una valoración muy desigual. Cinco personas la puntuaron por debajo del aprobado, en cuanto a representación realista del hecho sucedido, mientras que 12 personas consideraban que existía una adecuación suficiente entre los hechos que recogía la miniserie, y la realidad. La nota media es de 5,2.

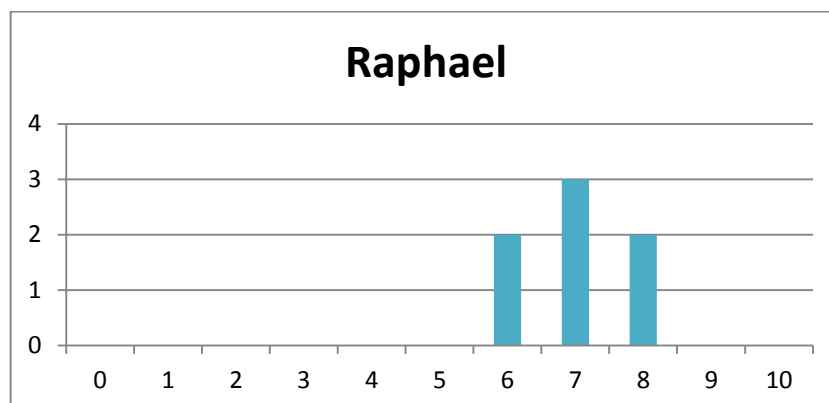
*Mi gitana*, al igual que *La Duquesa* también manifiesta una percepción positiva en cuanto a cercanía con los hechos. La miniserie narra la vida de Isabel Pantoja desde la muerte de Paquirri. La nota media que las personas entrevistadas, que han visto la miniserie, le conceden es de 7,4, puntuación muy alta respecto a las anteriores miniseries valoradas.

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie *Mi Gitana***



Elaboración propia

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie *Raphael***



Elaboración propia

*Raphael* también es un caso similar a los anteriores. La miniserie trata de un personaje famoso y, al igual que *La Duquesa* y *Mi Gitana* la percepción general de los entrevistados en relación a la adecuación a la realidad de la ficción, es positiva (media de 7).

A continuación, se incluyen los gráficos correspondientes a las miniserie que se han analizado con detenimiento en esta tesis.

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie 23F, el día más difícil del Rey**

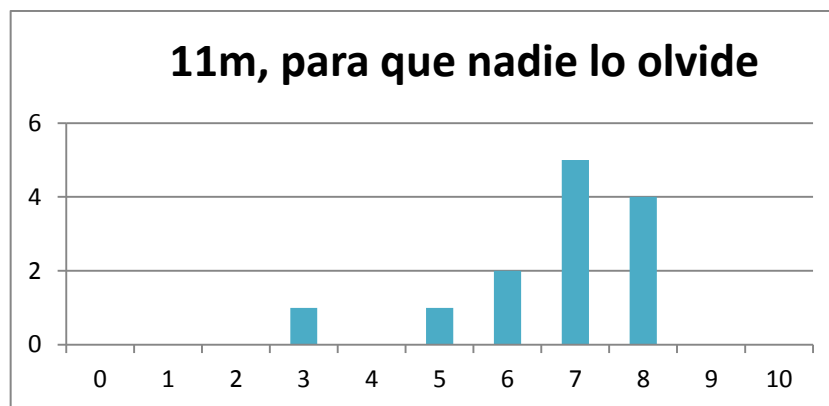


Elaboración propia

En *23F, el día más difícil del Rey* resulta llamativo las diferencias existentes entre las personas entrevistadas. Trece personas le dan un 8 en cuanto a cercanía de la ficción con la realidad que cuenta. Sin embargo, también es destacable que dos personas le otorgan un 0. Ninguna otra miniserie ha sido puntuada con un 0 en el estudio realizado. Quizás podamos concluir que, al tratar un tema político de nuestra historia reciente, se pueda prestar más a la ideologización y se tienda a comparar nuestra propia visión del hecho histórico con lo que nos muestra la miniserie. A pesar de las puntuaciones negativas, la mayor parte considera que la ficción sobre el 23F de TVE es bastante cercana a la realidad (nota media de 6.75).

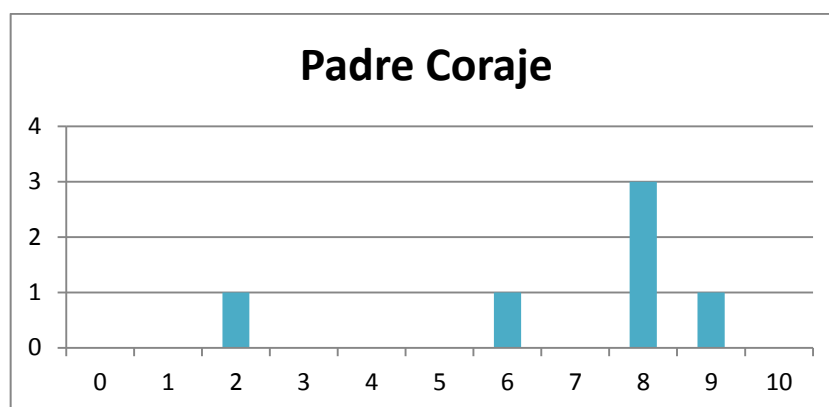
*11M, para que nadie lo olvide* también recibe, en general, buenas puntuaciones por parte del público. La mayor parte de los entrevistados le conceden notas de 7 y 8, las cuales son bastante altas. Sólo una persona considera que la cercanía con la realidad es poca, otorgándole una puntuación de 3 sobre 10. La nota media es de 6.6.

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie 11M, para que nadie lo olvide**



Elaboración propia

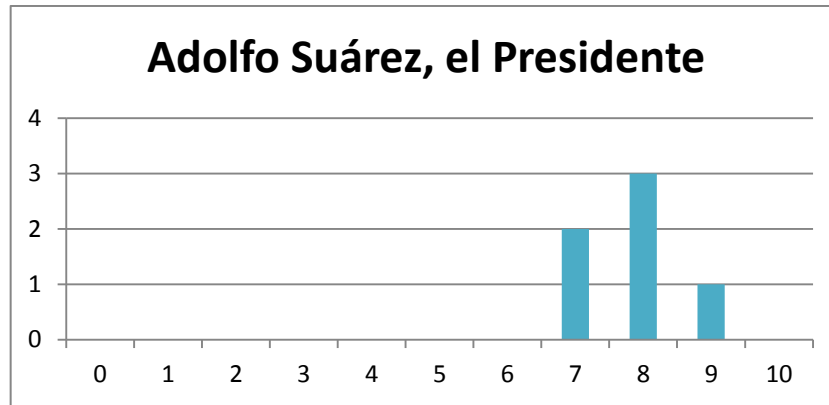
**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie Padre Coraje**



Elaboración propia

*Padre Coraje* es recibido también como un producto de ficción que se adecúa con bastante fidelidad al hecho real en el que está basado. Vuelve a ocurrir, en este caso como en los anteriores, que se dan respuestas aisladas de personas que puntúan negativamente la miniserie. Sin embargo, la percepción general es bastante positiva (6.8 puntos sobre 10).

**Gráfico: grado de adecuación a la realidad (de 0 a 10) de la miniserie Adolfo Suárez, el Presidente**



Elaboración propia

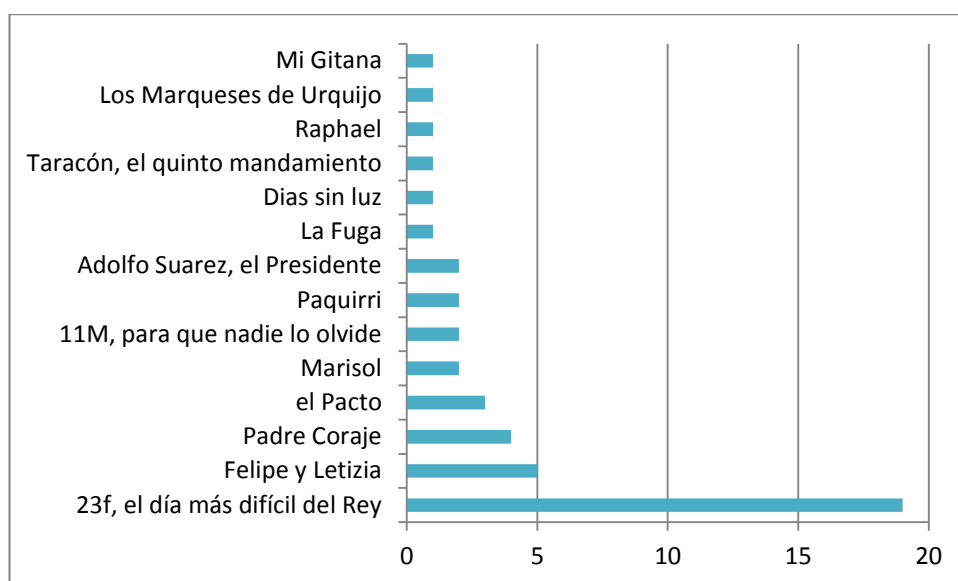
*Adolfo Suárez, el Presidente* quizá haya sido valorada por menos personas pero todas aquellas que lo han puntuado lo han hecho a partir del 7, lo cual refleja que el público considera que esta ficción sobre el primer presidente de la Democracia reciente en España, es muy fiel a la realidad, al personaje real. La puntuación media resultante es de 7.5 puntos sobre 10.

4. Señale un ejemplo de alguna de las miniseries vistas en las que se exponga un hecho tal y como ocurrió.

Esta pregunta, al ser abierta, ofrecía la posibilidad de citar ejemplos sacados de las miniseries vistas en las que se mostrara un hecho tal y como, según el espectador, habían sucedido. Algunas personas se limitaban a nombrar el título de las miniseries que, desde su punto de vista, eran cercanas a la realidad. Otros, en cambio, señalaban ejemplos más concretos referidos a escenas o personajes que se extraían de las miniseries.

En el siguiente gráfico se puede apreciar el grado de veracidad o verosimilitud que el público percibe en las miniseries. El resultado del estudio realizado, viene a reforzar lo que se decía anteriormente en el caso de *23F, el día más difícil del Rey*. De nuevo, se impone como aquella miniserie que la audiencia considera más cercana a la realidad.

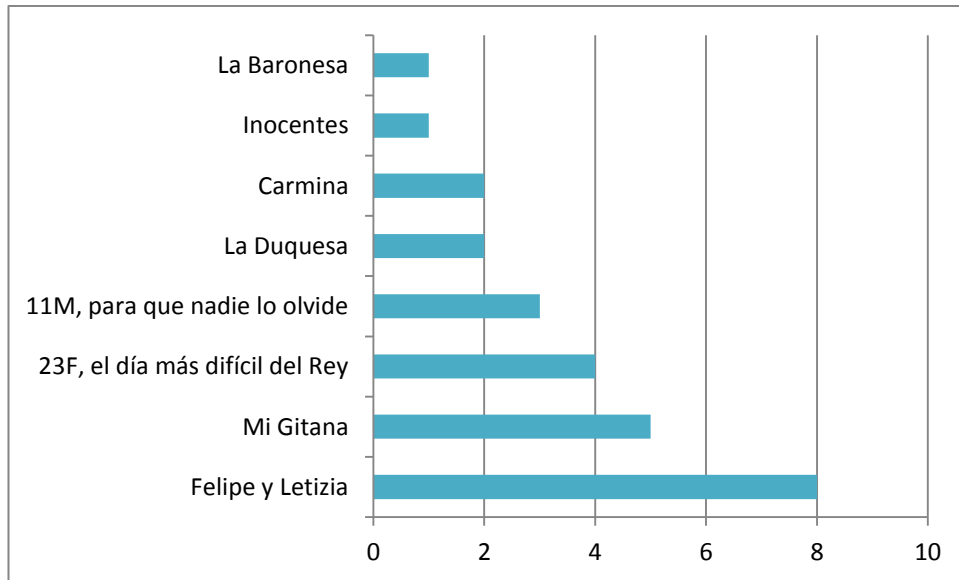
**Gráfico: Señale un ejemplo de alguna de las miniseries vistas en las que se exponga un hecho tal y como ocurrió**



Elaboración propia

5. Señale un ejemplo de algunas de las miniseries vistas en las que se narre algo inventado o que no ocurrió tal y como se presenta.

**Gráfico: Señale un ejemplo de algunas de las miniseries vistas en las que se narre algo inventado o que no ocurrió tal y como se presenta.**



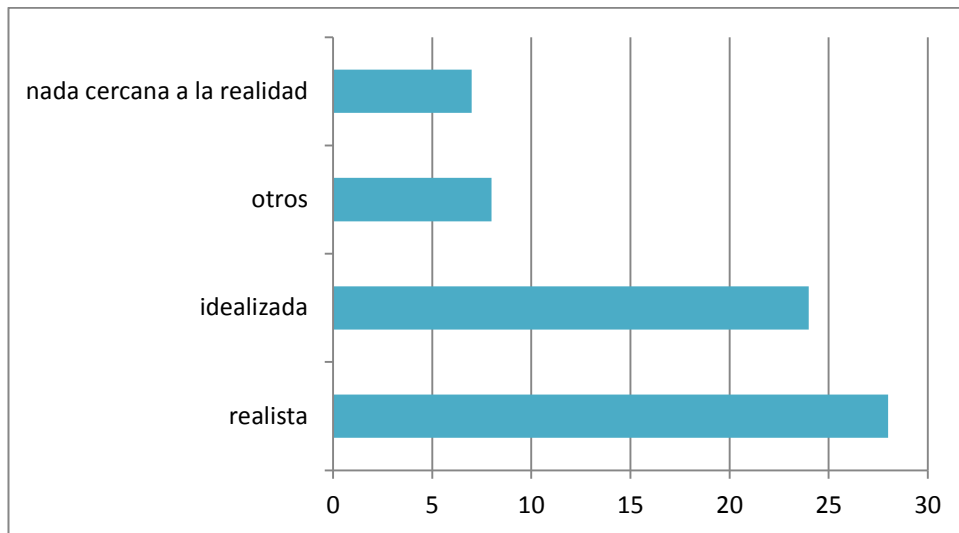
Elaboración propia

Esta pregunta, también abierta, trataba de recoger el caso contrario al anterior, es decir, aquellas miniseries donde el espectador advierte que le cuentan la realidad de diferente manera a como él conoce que sucedió.

Resulta llamativo al comparar este gráfico con el anterior, concluir que la miniserie de *Felipe y Letizia* aparece de forma significativa en los dos. Hay personas que la consideran un ejemplo de realismo, aunque, desde el otro punto de vista, hay más personas que consideran que el guion es inventado o que los hechos allí narrados no ocurrieron tal y como se presentan en la ficción. Entre las miniseries incluidas en este último gráfico resaltan, por un lado, las que se basan en personajes famosos. También es interesante comprobar la percepción del público en miniseries que tratan determinados acontecimientos políticos o sociales llevados a la ficción, como *11M, para que nadie lo olvide* o *23F, el día más difícil del Rey*. Estos productos se perciben como alejados de la realidad o poco convincentes al compararlos con la opinión o conocimientos que, de los hechos, tienen los espectadores.

6. ¿cómo definiría la representación de los personajes protagonistas en las miniseries que ha visto?

**Gráfico: ¿cómo definiría la representación de los personajes protagonistas en las miniseries que ha visto?**

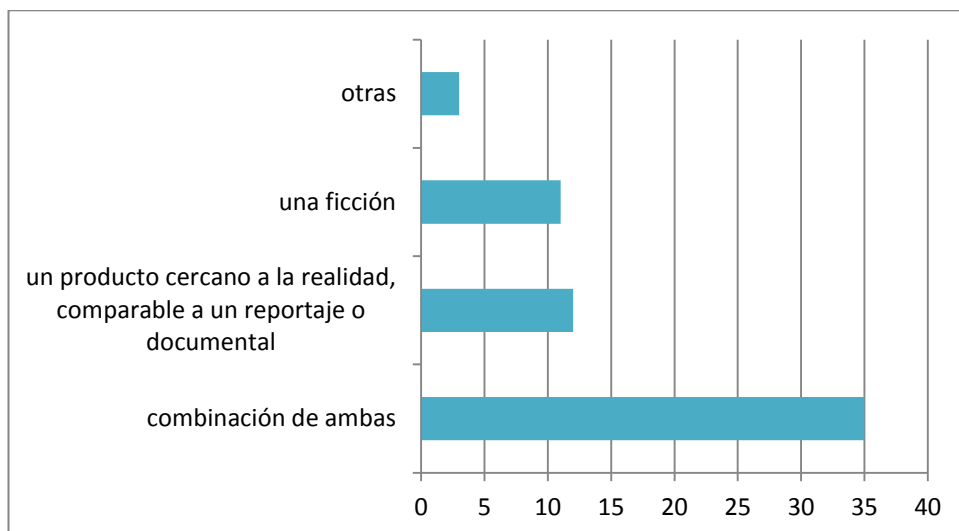


Elaboración propia

En esta pregunta, es interesante resaltar que, aunque la percepción más generalizada es la de considerar que la representación de los personajes está hecha de manera realista, muchas personas contestaron que el tratamiento de los protagonistas es idealizado. Entre las personas que eligieron la opción “otros”, destacan respuestas como: “depende de la miniserie”, “combinación entre realista e idealizada”, “inventada en muchos aspectos que realmente se desconocen”, “es difícil analizar porque tienes que conocer mucho a la persona” o “aunque no soy un experto, y no puedo responder con rotundidad, creo que siempre se tiende a idealizar en mayor o menor medida al personaje, dependiendo de cómo se le quiera representar”.

## 7. Percibe la miniserie como...

Gráfico: Percibe la miniserie como...



Elaboración propia

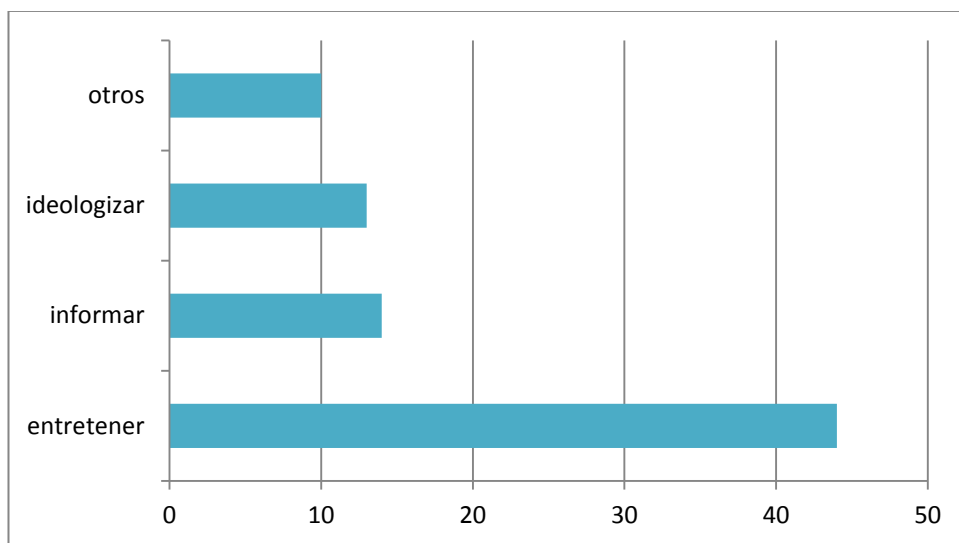
La respuesta a esta pregunta es muy significativa. La mayor parte de los encuestados (35) considera que las miniseries son productos que combinan ficción y realidad. Pero más llamativa es la demostración de que para las personas entrevistadas se impone la percepción de la miniserie como “un producto cercano a la realidad, comparable a un reportaje o documental” (12 personas) sobre la de ficción (11 personas). El hecho de que un producto que pertenece al género de la ficción, sea percibido por la audiencia como un producto dentro del macrogénero de la no ficción, tiene consecuencias claras en el acto de recepción del mensaje, como, por ejemplo, la relajación del espíritu crítico a la hora del visionado, el dotar de credibilidad al producto al modo del que se otorga a los documentales, etc.

Esto podría remitir a lo que decía Veyrat-Masson en *Television et histoire. La confusion des genres* (2008, pág. 210), acerca de que, en la actualidad, el poder es dado al público. “Desde que se ha declarado capaz de decodificar, el espectador se ve constreñido a decidir solo qué es verdad y qué es falso” o aquello otro que apuntaba Morin en 1956

explicando que nuestra época elogia lo falso en nombre de la autenticidad y de la verdad y se deja llevar por “el formidable sentimiento de realidad que emana de las imágenes artificiales reproducidas y producidas por la pantalla”(Morin, 2002, pág. IX).

#### 8. ¿Con qué fin cree que se hacen las miniseries actuales?

**Gráfico: ¿con qué fin cree que se hacen las miniseries actuales?**



Elaboración propia

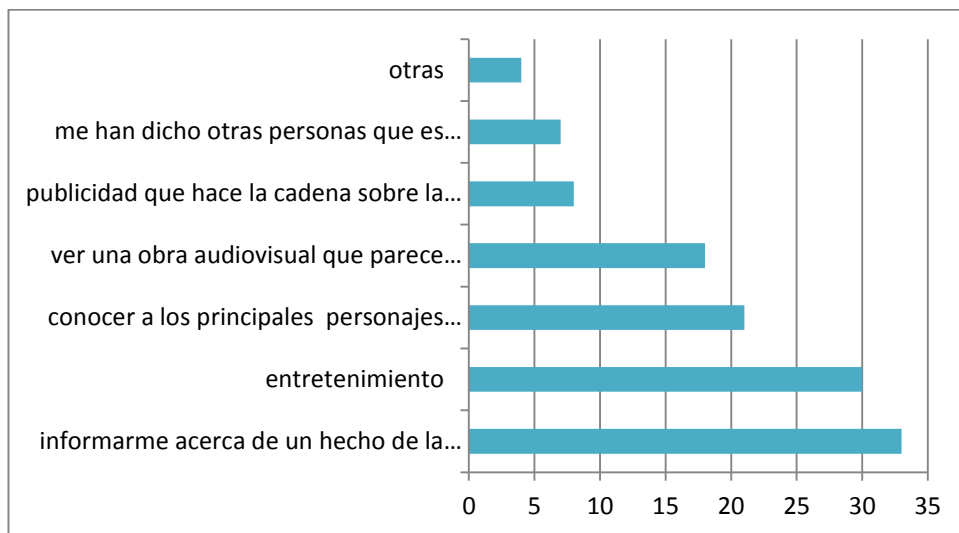
En cambio, en esta pregunta referente al fin con que el público piensa que se hacen las miniseries actuales, la mayor parte (44) consideran que se realizan para entretener. Las otras dos opciones, informar e ideologizar, tienen una diferencia mínima, resaltando de nuevo la desconfianza que la audiencia tiene respecto a estos productos, que le lleva a considerar que las cadenas de televisión o los autores de las miniseries pretenden ideologizar o influir en ellos de forma premeditada.

En cuanto a las personas que han contestado otros, son destacables las siguientes respuestas: “mezcla informar y entretener”, “ganar dinero”, “cumplir la cuota que la televisiones privadas tienen que dedicar al cine español”, “para recordarlo y, de paso,

convertirlo en entretenimiento”, “en el caso de Telecinco, además de la propia miniserie, alimenta a otros programas de la cadena”, “crear morbo” o “culturizar”.

9. ¿cuál de estas razones considera que le afecta más a la hora de decidir ver una miniserie basada en hechos reales?

**Gráfico: ¿cuál de estas razones considera que le afecta más a la hora de decidir ver una miniserie basada en hechos reales?**



Elaboración propia

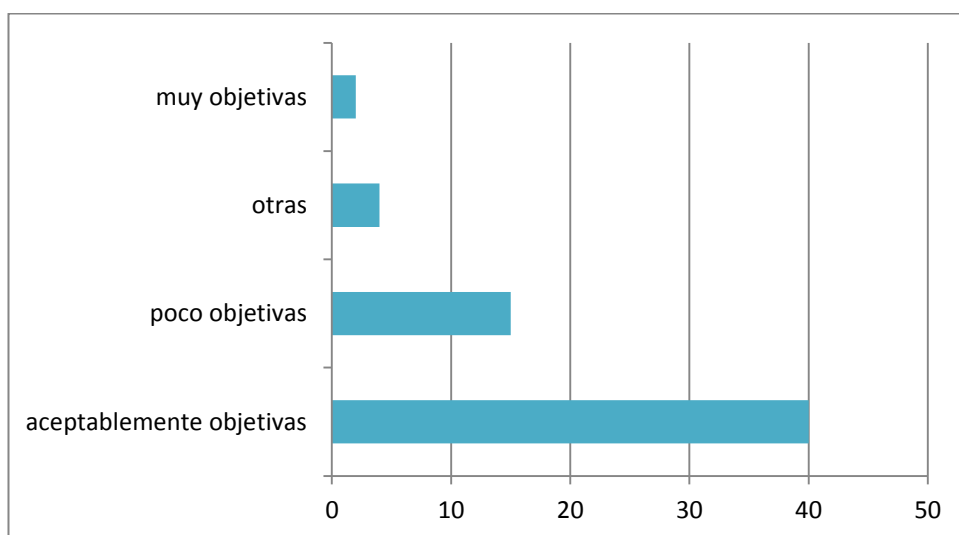
Con esta pregunta se pretendía analizar la motivación que lleva al público al visionado de las miniseries basadas en hechos reales. Como se puede ver en el gráfico, la opción más escogida es la de “informarme acerca de un hecho de la historia española contemporánea”. Esto tiene un gran interés, porque pone de manifiesto que el público acude a la ficción con la finalidad de la información. Tradicionalmente, si una persona pretendía informarse a través de la televisión, acudía a un reportaje, noticiero o documental. Hoy día, debido a la confusión de géneros y a la tendencia al “infotainment” del que ya se ha hablado anteriormente, la audiencia acude de forma natural a la ficción buscando en ella información. Esto supone una cierta responsabilidad

por parte de los creadores de estas miniseries, que no son ajenos a ella, ya que, como explica Helena Medina, “no puedes eludir esa responsabilidad ya que sabes que la gente se lo va a tomar muy al pie de la letra”<sup>227</sup>.

El entretenimiento se sitúa como la segunda opción más escogida por el público, lo que viene a reforzar la tesis principal sobre la que se basa el infotainment, esa mezcla de información y entretenimiento que parece estar teniendo buena acogida en el público.

10. ¿Qué percepción tiene acerca de la objetividad de estas miniseries?

**Gráfico: ¿qué percepción tiene acerca de la objetividad de estas miniseries?**



Elaboración propia

<sup>227</sup> Palabras de Helena Medina, guionista de *23F, el día más difícil del Rey*, en una entrevista concedida a la autora de la tesis el 7 de marzo de 2012.

La mayor parte de los encuestados preguntados acerca de la percepción de objetividad, señalan la opción “aceptablemente objetivas” (40). Tan sólo dos personas consideran que son “muy objetivas”, mientras que quince dicen que son “poco objetivas”.

### 10.2.2 Conclusiones que se extraen de los grupos de discusión

De los grupos de discusión llevados a cabo, también se pueden extraer ciertas tendencias o conclusiones, que aunque no podrán considerarse conclusiones científicas definitivas, sí muestran de forma exploratoria el estado de la percepción del público.

Como se expuso en la metodología de esta tesis doctoral, se llevaron a cabo dos grupos de discusión, teniendo en cuenta la edad como principal parámetro para diseñar los grupos. De esta forma, se hizo un grupo de discusión de personas de menos de 45 años y otro, de personas con edades por encima de los 45 años. Esta división permite establecer las diferencias existentes en la percepción de las miniseries, especialmente aquellas basadas en sucesos que, dependiendo de la edad, han podido conocerse de primera mano, y además, ayuda a distinguir los diferentes discursos existentes respecto a otras cuestiones clave como la credibilidad y la verosimilitud de la ficción, las percepciones respecto a la televisión, etc.

Para el análisis de los dos grupos de discusión realizados para este trabajo de investigación, se sigue el modelo propuesto por Callejo (2001, págs. 151-153):

- Fase 1: Análisis estructural del texto.
- Fase 2: análisis por temas de cada una de las reuniones.
- Fase3: búsqueda de elementos expresivos para la refutación de las hipótesis.

La primera de las fases no se recoge en estas páginas, puesto que es un proceso anterior que ayuda a identificar los temas a partir de los cuales se establecerá el análisis.

Como parte de la segunda fase, se han agrupado los principales temas que se trataron en el grupo de discusión -sobre los cuales se pueden extraer tendencias generales en cuanto a la percepción de las miniseries por la audiencia- en diferentes categorías o ítems. Estas son: televisión, terminología, *23F*, *el día más difícil del Rey*, *Padre Coraje*,

*11M, para que nadie lo olvide*, credibilidad, ideología, ¿por qué ven las miniseries?, miniseries sobre famosos y otras percepciones.

Finalmente, y siguiendo con la tercera fase, se recogen algunas percepciones que resultan interesantes, a partir de la transcripción de verbatim y del análisis de los mismos.

## TELEVISIÓN

En primer lugar resulta interesante comprobar que al hablar de las miniseries, los participantes en los grupos de discusión tendían a hablar de forma más general, acerca de sus percepciones de la televisión.

Se percibe que el público es bastante crítico en cuanto a la televisión actual. Puede concluirse de las opiniones expresadas por los distintos participantes en los grupos de discusión, que la audiencia está cansada de determinados contenidos y demanda más pluralidad.

*(Mujer, 65) pues a mí la televisión, me gusta. Lo único que pasa, que yo veo que en la televisión ahora se están pasando ya muchos programas, que pienso que no está bien de que tengan esos regaños, esas cosas, creo yo que eso no es y esas cosas pues a mí, no me gustan. Y mis hijos y mis nietos pues no me gustan que lo vean, cuando lo veo yo, porque soy muy cotilla y de vez en cuando doy y aguanto, y reniego de ello, pero al final a lo mejor sigo poniéndolo.*

*(Hombre, 64) es triste, que los programas que más ven la gente es Gran Hermano, y todo los programas estos de consumo donde la gente le gusta la zafiedad, ¿qué es lo que ocurre? Que eso tiene una demanda muy grande, y hay mucho dinero y mucho negocio y claro, lo que hace es embrutecernos, pero debe depender un poco de nosotros, de saber elegir los programas que vemos.*

*(Mujer, 65) si es que dicen: “no dejáis a los niños ver la televisión” pero si es que no hay nada en la televisión para los niños...no hay ni un programa.*

Por otra parte, la mayor parte de las personas mayores de 45 años, sienten nostalgia por la televisión de hace unos años y consideran que antes la televisión tenía más calidad.

*(Mujer, 61) la televisión antes estaba mucho mejor, porque podíamos ver en familia la televisión, es que ahora muchas veces, no se puede ver en familia la televisión, tienes que estar quitándolo, tienes que estar mirando a ver...porque claro es que son cosas que, incluso hasta en la forma mismo da hablar, es que es un nivel que no es...*

*(Hombre, 65) si es que a nosotros nos gustaba hasta entonces la televisión, cuando estaba la 1 y la 2, hasta la carta de ajuste nos gustaba.*

*(Hombre, 64) es que el nivel ha bajado actualmente, antes había unos realizadores, unos...*

Entre el público menor de 45 años, en cambio, esa percepción cambia y valoran que actualmente la televisión tiene una mayor calidad que la televisión de hace unos años.

*(Hombre, 36) en general, parece que cuando se tienen buenos actores y buenos directores, pues se hace mejor televisión ahora que hace veinte, treinta o cuarenta años, pero claro hay también mucho producto basura.*

*(Hombre, 37) creo que, como no puede ser de otra manera, las series ahora están mejor que las de hace treinta años. De hecho, habréis visto alguna vez, cuando han echado en la tele alguna de estas antiguas que dices, cómo podían ser tan buenas, de calidad me refiero y ahora las ves como una cosa, en fin (risas) que cualquiera se pone a lo mejor y la hace.*

También se percibe cierta desconfianza frente a las cadenas y el negocio televisivo y se observa que la opinión general es que, en televisión, al final todo se reduce a lo económico.

*(Hombre, 64) pues mira, que si hubiera una auditoría pública se vería por un lado los sueldos y por otro lado los programas y luego a las productoras que le pagan los programas, porque a lo mejor un programa que no ve nadie que da dos*

*pesetas, pues a lo mejor lo compran por dos millones, vete tú a saber...ahí hay mucho tinglado...*

*(Hombre, 36) el indicador real para saber si la cosa va a durar o no desgraciadamente no es ni su calidad, ni su compromiso con la verdad, ni tan siquiera la capacidad de innovar y de hacer algo nuevo. Simple y llanamente se trata de contar números, de ver cuanta gente lo ha visto y eso es lo que determina lo que se ve y lo que no se ve. Es así, y lo que se proyecta y lo que no se proyecta, es muy penoso pero ésta es la realidad. Por tanto, mientras algunas cosas funcionen pues...no podemos aspirar a que desaparezcan.*

*(Hombre, 37) Mientras tenga audiencia este tipo de... de productos pues se seguirá haciendo, se seguirá consumiendo, estará ahí, y cuando ya deje de funcionar, irá desapareciendo, para dar lugar a otra cosa que se ponga de moda...*

*(Mujer, 30) sí, porque yo creo que ahora mismo lo único que, el único criterio que se sigue en las cadenas de televisión es la audiencia, no si es de buena o mala calidad, o si interesa o no...ahora mismo lo único que interesa es, pues eso...la audiencia, lo económico, ya está.*

En los grupos de discusión realizados, destaca el discurso recurrente al uso de la palabra “morbo” y la tendencia a hablar espontáneamente del lugar que ocupan en la televisión los famosos y el bajo nivel cultural que eso demuestra en la audiencia o genera en ella.

*(Hombre, 55) demanda el morbo, el saber qué es lo que pasa, el juntarse luego a tomar café cuatro amigas o cuatro amigos, que también los hombres somos canela en rama, y estar cotilleando de lo que hemos visto en la tele, y “mira y se ha casado, no se ha casado, y el niño y es suyo...y no es suyo...” pienso que eso es lo que se lleva y lo que vende, yo no he coincidido nunca con nadie y “oye, mira, pues han puesto la vida de Lorca”.*

Frente a esto, surge una llamada a la responsabilidad de las cadenas de televisión.

*(Hombre, 36) no estaría de más que las televisiones se dedicasen a mejorar el nivel cultural de la sociedad en la que están en vez de empobrecerlo y...*

*(Mujer, 30) y difundir otro tipo de valores, también.*

*(Mujer, 20) en general, estamos un poco cansados de tanto espectáculo y tanto "famoseo" y reclamamos un poco de cultura, aunque parezca que no, bueno y aunque en realidad la gente yo creo que no, que mucho dicen yo no veo Telecinco, pero luego es lo que más ven, pues que si nos pusiesen programas y nos los vendiesen bien, programas culturales...*

*(Mujer, 30) es que yo creo que ellos dicen normalmente "tenemos que poner este tipo de programas, porque es lo que la gente demanda", pero es que también yo creo que es al contrario, la gente, podríamos demandar, como dices tú, otro tipo de programas, si nos los pusieran, empezáramos a valorarlos y nos podrían gustar y enganchar, muchísimo, pero claro si no nos los ponen, claro al final ves, lo que te ponen.*

*(Hombre, 37) se va a lo fácil, no se apuesta por el riesgo sino por lo que está funcionando y si eso es una basura, pero funciona pues lo ponen, ¿no?*

*(hombre, 37) en la televisión privada es comprensible, porque al fin y al cabo es una empresa y tiene que presentar unos resultados y, estaremos más o menos de acuerdo pero esta gente funciona así, en la pública, por supuesto eso ya no es...*

## TERMINOLOGÍA

En cuanto a la confusión terminológica reinante alrededor de las miniseries, en los grupos de discusión se puede percibir cómo esos conceptos no están siempre claros para los espectadores. Por un lado, en el discurso, se tiende a confundir habitualmente el concepto de miniserie y se le aplica el término de serie. Por otra parte, al preguntarles acerca de la definición de estos términos, los participantes no siempre tienen ideas claras que consigan diferenciarlos.

*(Hombre, 64) las miniseries son varios capítulos, pocos capítulos y las series son muchos capítulos.*

*(Hombre, 55) yo, las miniseries las tengo catalogadas en cuatro capítulos, cuatro partes, eso para mí es una miniserie. Todo lo que pase de ahí...*

*(Mujer, 30) yo una tv movie no sé lo que es*

*(Mujer, 20) yo tampoco*

*(Mujer, 23) una película que sólo se echa en televisión, ¿no?*

*(Hombre, 36) los antiguos telefilmes...*

*(Hombre, 37) yo no sabía muy bien la diferencia entre serie y miniserie, no sabía por qué una era miniserie, pues serán dos capítulos o como mucho tres y las series, pues yo que sé, pues a partir de ahí, tampoco tengo otro criterio...para diferenciarlas.*

*(Mujer, 23) yo creo que las miniseries se sabe desde el principio cuando empiezan y cuando acaban porque es una historia que ha pasado o lo que sea y las series en general pues dependen un poco de lo que triunfen o de la audiencia, pues duran más o menos.*

A continuación, se recogen también algunos comentarios recogidos en el grupo de discusión y que hacen referencia a cada una de las miniseries que se han analizado en este trabajo.

#### 23F, EL DÍA MÁS DIFÍCIL DEL REY

*23F, el día más difícil del Rey* fue una de las miniseries sobre la que más minutos se habló, sobre todo en el grupo de discusión de menores de 45 años.

Es interesante comprobar las diferencias existentes entre los dos discursos, entre aquellas personas más mayores, que quizá recuerdan el suceso que se relata, vivido en primera persona, y aquellos más jóvenes que lo han oído contar o lo han estudiado, pero que no tienen un recuerdo personal del suceso. Para los primeros, el personaje del Rey, interpretado por Lluís Homar, en términos generales, no les resulta creíble.

*(Hombre, 64) a mí, por ejemplo, del 23F no me gustó el personaje del Rey, psss, no sé, yo no lo veía, ni en el gesto ni en nada me transmitía a mí...*

*(Hombre, 55) es que en 23F se veía que era un actor, no se llegó a meter en el papel...*

Incluso esta percepción, también la tuvo uno de los participantes en el grupo de discusión de personas menores de 45 años.

*(Hombre, 40) Pues a mí me gustó la del 11M y también me gustó la del Rey, lo único que veo ahí un papel muy flojo que es el del Rey, refleja demasiada tranquilidad en esos momentos, y bueno, no lo veo en un papel real.*

En cambio, sí se percibe como realista esta miniserie, aunque siempre con ciertas reticencias.

*(Mujer, 45) sí, el 23 F sí se acerca a la realidad, luego hay algunas cosas que son más incoherentes pero sí...*

*(Hombre, 55) tiene alguna pincelada real*

*(Mujer, 61) es de lo que nosotros nos enteramos, del 23f, porque claro lo que se ve en la serie que es lo que estaba pasando por detrás, eso no lo sabemos nosotros, nosotros sabemos lo que nos han contado y lo que vimos en la televisión, que vimos allí, pero claro...*

*(Hombre, 55) las conversaciones que hubo por dentro y demás eso no se sabe, que es lo que más o menos te enseñan luego las miniseries, la parte que el ciudadano de a pie no ve, es lo que te trata de explicar. Ahora, que esté bien*

*explicado o mal... bueno, hay cosas que sí te cuadran y cosas que no te cuadran, que dices no puede ser que yo haya visto esto y ahora me estén contando esto otro.*

*(Mujer, 30) yo creo que ese tipo de series, como por ejemplo el 23F, que yo también la he visto, están hechas con mucha más calidad, yo creo que todo se ha hecho con mucho más cuidado.*

*(Hombre, 40) Sí, yo también es la última que he visto y también me gustó mucho. El elenco de actores muy bueno... Pepe Sancho... la verdad que sí, que es una serie bastante real.*

Además, resulta llamativo que en los dos grupos de discusión se calificara a esta miniserie como producto que intenta transmitir una “versión oficial” de los hechos.

*(Hombre, 64) hay miniseries históricas, como puede ser 23f, la vida de Suárez o el 11M que realmente lo que quieren transmitir es la versión oficial, es decir, que el gobierno o el Estado, por las circunstancias que sea, le interesa meterle a la gente la opinión que ellos quieren, no lo que realmente ha ocurrido. Entonces, a lo mejor uno piensa que eso ha podido ocurrir de otra manera, porque claro, el caso del 23f, yo no imagino que el tutor del Rey, el que lo ha conocido desde niño, el que es el preceptor de toda la vida, sea el primero que quiera engañar al Rey. O sea lo normal es que todo el mundo crea que ese hombre, que lo que dice y lo que hace, es porque el Rey se lo manda, porque es el íntimo amigo, es el preceptor, es incluso más que su padre, y que su madre...entonces claro, interesa por lo que sea, por política o por lo que sea, creer la versión oficial que nos transmiten estos realizadores, y yo, muchas veces, tengo muchas dudas en todas... de que esto sea verídico, sino simplemente porque políticamente interesa.*

*(Hombre, 36) sí, la del 23F está, está muy... para mi gusto es una..., buenos actores, eh... hecha con la intención de... de, de subrayar la versión oficial, la versión más cómoda para la monarquía y para el régimen dominante...es lo que sucedió aquella noche, o aquel día y creo que es una serie que aporta muy poca*

*información, porque está todo resabido, y...y probablemente tampoco, tampoco... sea muy verosímil con lo que sucedió, pero sí que es verdad que es la versión oficial... hay muchos libros escritos a este respecto, que si hubo dos, tres golpes de Estado en el mismo golpe y... bastaría o faltaría por saber exactamente si lo que allí se cuenta es lo que sucedió, pero bueno es un guion hecho a imagen y semejanza de la versión oficial y con interés de consolidarla, por tanto, en ese sentido es... oficialista y... y de calidad.*

*(Hombre, 37) Yo de las... no es que haya visto muchas, pero de las que he visto, desde luego me parece con diferencia la que está mejor hecha, la que tiene mejor grupo de actores, (carraspea), en cuanto al guion me parece, pues es, como decía un compañero, se ajusta a la versión oficial y...y más o menos esa es...no me sorprendió lo que vi porque, era más o menos lo que conocía, pero bueno, me resultó agradable, no me... , en ningún caso fue pesada, y... si en vez de ser dos capítulos hubiera sido alguno más, seguramente, lo habría visto con gusto...me gustó.*

*(Mujer, 30) yo la verdad es que la del 23F la vi por, porque pensé que igual iban a decir algo nuevo, la verdad, y entonces la vi con esa intención, digo, bueno, pues a lo mejor... dicen algo más de lo que normalmente te dicen en los documentales y tal...pero...pero, no, estoy de acuerdo en que es verdad que es la versión oficial.*

#### PADRE CORAJE

Respecto a *Padre Coraje*, los participantes que la habían visto tienen la percepción de que fue una miniserie realista y creíble, y con cierta calidad, tanto por el director -Benito Zambrano- como por los diferentes actores.

*(Hombre, 55) Padre Coraje yo creo que ha sido una de las mejores miniseries llevadas a televisión. O sea, un hecho real llevado a la televisión, para mí el que con más cuidado y más tiento se ha tratado, porque todo lo que contó el padre se refleja en la serie.*

*(Mujer, 61) es veraz esa serie...*

*(Hombre, 64) sí, porque además era muy contenida, se veía la actuación de los actores, el director, el guionista, era una serie que transmitía sobre todo mucha credibilidad.*

*(Hombre, 36) conocía el suceso porque había salido en la televisión hacía unos años. Y de ahí se inspiró el director, que es un buen director, Benito Zambrano me parece que era, y buenos actores también, para hacer la miniserie. Claro, es que la información sobre ese tipo de cuestiones es muy reducida, porque puedes haber visto un minuto de telediario o poder haber leído un artículo de una información en un periódico, pero eso te da muy poca información, sin embargo, sobre otros acontecimientos, el público está absolutamente saturado. No hay forma de dudar porque tampoco tienes que contrastar ninguna realidad oficial, el nivel de información es tan pobre, tan esquemático que todo lo que vaya rozando ese esquema, pues ese esqueleto que más o menos se conoce, todo lo demás es creíble.*

#### 11M, PARA QUE NADIE LO OLVIDE

Respecto a la miniserie de 11M, para que nadie lo olvide se tienen diferentes opiniones. Se impone la percepción un tanto escéptica de aquello que la ficción transmite.

*(Hombre, 64) la del 11M, aparte de que dicen que está basada en lo que el juez dijo o los jueces dijeron, yo la veo un poco...de cara a la opinión pública.*

*(Hombre, 55) debían ser más sensibles con la gente que estamos en casa...*

*(Mujer, 61) a mí no me gustó mucho esa miniserie porque me resultó pesada, la verdad, un poco pesada. Era mucho la vida de, de los musulmanes,...*

*(Hombre, 64) sí un poco enrevesada.*

*(Hombre, 36) Sobre el 11 de marzo, pues durante años y años hemos estado leyendo, viendo programas, documentales, de manera que es muy difícil que haya algo nuevo, luego está el creerse o no creerse lo que nos cuentan.*

*(Mujer, 23) bueno, la del 11M yo también creo eso, que nos han contado la versión oficial y luego ya cada uno, pues... tiene su opinión, o puede creérselo o no... Por ejemplo la inmolación en el piso de Leganés yo no creo que fuera así, no creo que se llegaran a inmolarse, creo que... bueno...pues que fueron ellos los que pusieron los explosivos, la policía o... no sé...*

*(Mujer, 30) la secreta. Sí, yo también estoy de acuerdo con eso. Fue... hay muchas cosas muy raras... lo que pasa es que claro, se han basado en lo oficial, pero lo oficial está muy poco explicado y muy... es poco coherente, vamos no es muy creíble. Entonces, claro, se han basado en eso y está bien que, como decía antes el compañero, no van a inventarse otra historia, pero desde luego la historia oficial tampoco es muy creíble.*

#### CREDIBILIDAD

Un tema muy interesante para esta tesis, es el de la percepción que tienen los espectadores respecto a la credibilidad, la veracidad y el realismo que transmiten las miniseries basadas en hechos reales. La mayor parte del diálogo, en los dos grupos de discusión realizados, ha girado en torno a estas cuestiones.

Por un lado, algunos señalaban la importancia de los actores a la hora de otorgar credibilidad al relato.

*(Hombre, 64) la interpretación, muchas veces, te da la credibilidad más que...*

*(Hombre, 64) y ese es uno de los grandes errores que puede tener una miniserie, en el sentido de que tú conoces muy bien al personaje porque lo ves todos los días, y después lo ves a un actor actuando y dices...*

De otra parte, existe cierto espíritu crítico a la hora de creer lo que cuentan las miniseries, ya sea por la interpretación que hacen los productores y creadores de la historia como porque, a veces, al contrastar con los conocimientos que el espectador tiene del acontecimiento, encuentra diferencias que le llevan a dudar de la veracidad de la ficción.

*(Mujer, 61) a mí no me gusta mucho ver las series estas de hace mucho tiempo que pasaron porque te cuentan la historia como quieren, y te las tienes que creer porque claro...*

*(Mujer, 61) lo que pasa es que claro si has leído tú un poquito la historia y ya no te coincide con lo que has leído, ya, yo, a mí, ya no me gusta tanto porque digo yo que en un libro serio contarán la historia como es, y claro, ya no sé si ahí te lo están diciendo como es o como no es...*

*(hombre, 64) sí, eso suele ocurrir mucho con las series y con las películas, es decir que el autor se basa, a lo mejor en un determinado libro o en un determinado evento que ha ocurrido y después hace la interpretación libre que él quiere, porque a él le gustaría que hubiera pasado o lo que sea...*

*(Mujer, 61) claro, se inventan muchas cosas.*

*(Hombre, 64) indudablemente ahí es donde están muchos de los errores que, de gente que degradan a una serie, es decir, pues esto que usted está diciendo no es verdad porque yo lo he vivido de otra manera.*

*(Hombre, 64) es que hay dos cosas, una cosa es que la serie esté bien hecha en el sentido de que el director es muy bueno, los personajes, los actores, la ambientación, en fin, todo lo que es una película, ¿no? Y después está la otra parte que es decir, bueno, esto está basado en hechos reales, aunque esté bien hecho, pero es no es verdad... hay cosas que cambian, entonces ahí hay un poco la cosa. Entonces, por lo general, las series que yo veo, las series españolas, las miniseries españolas, pues hay un poco de todo, o sea yo he visto algunas que me han gustado mucho porque están bien hechas y después hay otras que...*

*(Hombre, 55) yo como director o como productor de una serie preferiría comerme un capítulo y contar más verdades antes que alargarlo y contar mentiras, porque al final la gente se va a quedar con un mal sabor de boca de esa serie o no la van a ver. En cambio, si lo cuentas, reducido, en un capítulo o*

*dos, dices, bueno, pues qué buena fue esta serie y todo lo que han dicho es creíble.*

*(Mujer, 20) Yo, por ejemplo, sobre la miniserie "El Pacto" que, cuando la empecé a ver no sabía que estaba basada en hechos reales y luego me informé y... bueno, sobre lo que leí, yo creo que lo único real de esa miniserie era el hecho de que las chicas se quedaron embarazadas más o menos a la vez, pero yo creo que todo lo demás se lo inventaron un poco para, para aumentar la audiencia.*

*(Mujer, 30) yo, normalmente, ummmm, engancharme, engancharme, no me he enganchado...he visto entera la del 23F, otras las he visto a trozos, porque no me engancha, porque no me lo creo, la verdad. Sí, la estoy viendo con una ver..., visión muy crítica de lo que me están contando, creo que me están queriendo dar una imagen a favor o en contra del personaje y... no me apetece, con lo cual, muchas veces por eso me he desencantado.*

*(Hombre, 64) pues intento ver si efectivamente, lo que he escuchado anteriormente por la radio, lo que he visto por la televisión o por la prensa o lo que sea, es fidedigno con la realidad, y por otra parte luego está la parte digamos técnica que son, los actores, la ambientación, que sea un buen producto.*

Además, se incluyen opiniones acerca de cómo se puede otorgar esa credibilidad a las miniseries.

*(Hombre, 55) es que lo bueno es que las series las tendrían que hacer cuando los personajes vivan.*

*(Mujer, 61) claro, porque así pueden corroborar.*

*(Hombre, 55) porque lo primero, ellos van a autorizar o van a desautorizar lo que quieren que se vea, o que no se vea y luego, les pueden hacer una entrevista posterior y que digan esto es así, sí, así... me pasó esto en cual año...y tú contrastar...*

Ciertas voces hablan de que no hay que tomar la miniserie como referencia de la realidad, y de las diferencias existentes entre éstas y los documentales.

*(Mujer, 20) creo que no lo podemos tomar como referencia para sacar información de la realidad, porque quieras que no, es un entretenimiento, una miniserie, no es un documental o un reportaje, es puro entretenimiento entonces no nos lo podemos creer todo...*

*(Mujer, 20) hombre, lógicamente intentan ser más realistas pero no pueden olvidar el tema del entretenimiento, no es un reportaje, como ya he dicho es una miniserie y entonces algo de ficción siempre va a haber...*

*(Mujer, 23) yo sí que, yo sí que creo que lo venden como si fuera la realidad pero luego cuentan lo que creen que la gente...lo que va a atraer más a la audiencia, ¿no?*

## IDEOLOGÍA

Otros de los temas recurrentes en el discurso de los dos grupos de discusión es el de la ideología. Según los participantes, las miniseries y, en general, la televisión, buscan enseñarnos algo, transmitirnos una forma de ver la vida donde los acontecimientos se narran con una intención.

*(Hombre, 64) sí, sí, sí. Meten ideología. Quieren dejar mal a un determinado partido político o a un determinado personaje porque les interesa, no porque...*

*(Hombre, 64) seguro. Fíjate tú que muchas veces la productora es uno de los dueños de la televisión que lo va a emitir, luego si le interesa meter...*

*(Hombre, 64) ahí, lo triste es que efectivamente deberían de haber programas para todas las edades, programas buenos infantiles, juveniles, para personas eso, al que le guste los toros, al que le guste las películas españolas... pero lo que más se está viendo, a todas horas del día ya, sobre todo en determinadas cadenas, es que te orientan desde que empieza la emisión hasta que termina, hacia un determinado...te meten ideología, ¿la ideología cuál es? el ir en contra*

*de la familia, el degradar al hombre y a la mujer, y claro, eso es lo que hay que evitar por todos los medios, pues bueno, una televisión que sea plural, que tenga un poco de todo, pero sobre todo que no degraden a la persona...*

*(Hombre, 36) Sí, la, las miniseries que están hechas con buenos directores, que proceden de...de un interés del director, de un guionista, de adaptar una biografía interesante, como pueda ser El Lute o... como pueda ser Padre Coraje, pues normalmente tiene...tiene menos sesgo, están menos presionadas por cuidar algunos aspectos, para no molestar y pueden ser más verosímiles. Yo creo que son series de buena calidad. Algunas que se han hecho por encargo, para aprovechar la fecha, un... aniversario y también incluso para justificar algunos comportamientos de carácter social o político, pues bueno pueden tener buenos actores y tener cierta calidad cinematográfica pero la serie se ve muy estrangulada, como guion por... la necesidad de... de ceñirse mucho a los hechos históricamente contrastados. Por eso yo prefiero estas, tipo Padre Coraje o el Lute, me parecen más interesantes y además reflejan cuestiones que no son conocidas por todo el mundo, las otras, sin embargo están escritas en novelas, en libros..... en reportajes, en documentales... a veces incluso hasta el abuso.*

*(Hombre, 36) tienen intención, lógicamente todas las miniseries tienen intención. La del Lute, se pone claramente del lado del personaje y habla muy mal del sistema penitenciario y de la guardia civil de la época, por otra parte, seguramente, reflejan hechos la mayoría que probablemente sucedieron, la de Padre Coraje pues igual, ¿no? Subraya y elogia la actitud de un padre que frente a la pasividad del sistema por encontrar... en fin, por afrontar una injusticia clara, que le perjudicaba personal y familiarmente, pues de la misma manera, toma partido aunque es factible que eso sucediera, luego las que tienen que ver con situaciones mucho más complicadas, y que tienen una enorme repercusión, no en la vida de una persona sino en la vida de una sociedad, pues andan mucho más oprimidas a la hora de elaborar las cosas y de inventar sucesos, hitos, porque evidentemente podrían llegar a molestar a muchas gente, ¿no? Si hay una miniserie sobre el 11 de marzo, pues evidentemente han de cuidar mucho las*

*cosas porque se pueden encontrar con una denuncia al día siguiente, a poco que quieran sacar morbo o alguna versión absurda o ridícula de lo que sucedió.*

*(Hombre, 37) yo también coincido con esa opinión. Iba a decir que la del 23 F, que siempre hay una intención de fondo, es decir, teniendo presente que se ajustan a una versión oficial y que es bastante fiel a esta versión, por lo menos en lo que yo sé, también es verdad que, por ejemplo, adornan mucho el papel del Rey. En esa versión oficial el Rey tuvo un papel destacado en que el golpe de Estado se viniera abajo, pero evidentemente es de suponer, o por lo menor yo lo supongo, que ese papel que le atribuyen así, no fue tal, que, una cosa es que interviniera, que tuviera una intervención valorable y otra cosa es que fuera el artífice de que eso se viniera abajo y que fuera el que...yo por lo menos eso no es lo que, lo que creo que sucedió exactamente, o sea que siempre, lo que quiero decir, que siempre se busca la intención, en este caso pienso también de resaltar la figura del Rey en todo este episodio, pero que, pero que...en cierto modo sí que se ajusta a la versión oficial.*

Las personas de mayor edad, en cierto modo, desconfían más de las cadenas y creen que el grado de manipulación es todavía mayor.

*(Hombre, 55) tú estás viendo la serie y no sé, ahora mismo no me vienen ninguna, pero tú estás viendo la serie y sabes que a lo mejor una frase va a terminar tal... cortan y meten otra que se asemeja para llevarte a su terreno ¿no sé si me explico lo que quiero decir?*

*(Hombre, 55) si una serie que la esté emitiendo una cadena, porque las cadenas las hay de derechas, de izquierdas y de centro.*

*(Hombre, 64) tienen ideología.*

*(Hombre, 55) si la serie se ha grabado alabando a la derecha y la cadena es de izquierdas, pum, corte y continuamos con, con un tramo de conversación pero donde esto no se pueda emitir, eso ha pasado en más de una, sobre todo en*

*series que se refieren a la política, en la del 11M hay dos o tres casos que hay dos o tres cortes de ese tipo.*

Algunos participantes ven detrás de las miniseries, intenciones que van más allá de la transmisión de un punto de vista sobre lo que ésta narre, y que tiene más que ver con cuestiones políticas o sociales.

*(Hombre, 36) Me parece penoso que se dedique tiempo a hablar en la agenda cultural de la baronesa Thyssen o de la duquesa de Alba o, por supuesto de Rafael o de Paquirri, es una cosa que no va a ningún sitio y bueno pues eso efectivamente tiene que ver también con una intencionalidad, ¿no? Queremos que en la agenda política, en la agenda pública estén asuntos que son irrelevantes, que lo único que hacen es calmar a la bestia que llevamos dentro, para que no reaccionemos ante las injusticias que hay.*

#### ¿POR QUÉ VEN LAS MINISERIES?

Los grupos de discusión realizados, también han permitido descubrir las principales motivaciones que mueven al espectador a visionar estos productos.

Algunos participantes comentan que no es una decisión premeditada, sino que encienden la televisión y eligen entre los contenidos que se ofertan.

*(Mujer, 65) pues porque no hay otra cosa, ya...lo pones y bueno, pues si te gusta sigues y si no pues ya...*

*(Hombre, 36) Tú ves la televisión y en todas las cadenas hay una mierda, entonces terminas viendo esto que, a veces, tampoco es mucho mejor.*

Otros, en cambio, consideran que también influye la publicidad que, sobre la miniserie, realizan las cadenas.

*(Hombre, 65) seguramente te lo meten poco a poco, diez días antes ya te están diciendo, te echan un poquito, y ya te están metiendo...*

*(Hombre, 37) el 23 F que yo por ejemplo, en mi caso, esa serie la vi, porque me interesaba verla, me llamó la atención cuando la vi anunciada antes por el elenco de actores, el grupo que tenía de actores me parecía de una excelente calidad, eran unos actores buenísimos y también tenía ganas de ver la serie, más o menos conocía (carraspea), la... la, los hechos oficiales, como los han contado pero vamos, me apetecía verla por eso, porque era un hecho histórico importante en la historia de España y... me apetecía. No sé, fue lo que me llamó a verla.*

Otros, en cambio, sí que admiten que es una decisión consciente y anterior al acto de encender la televisión, que responde en algunos casos al personaje del que trate la miniserie.

*(Hombre, 64) cuando veo una miniserie, veo el personaje. Si es un personaje que ha trascendido en mi vida, por ejemplo, Adolfo Suárez o 23F, o el 11M que, de alguna manera, al pueblo español eso...*

Por otra parte, hay personas que tienen una opinión a priori positiva acerca de estos productos y el hecho de que sea una miniserie les anima a ver el producto.

*(Mujer, 61) yo prefiero las miniseries, porque las series largas ya te meten mucha cosa y te complican mucho, para hacer más, claro, más capítulos.*

*(Mujer, 61) yo también las veo porque son miniseries precisamente, porque una serie larga es que ni empiezo a verla, no porque luego a lo mejor te engancha, y ya te aburre, las miniseries sí porque sé que son pocos capítulos y si me gusta pues mira, los voy a ver todos y si no me gusta, con dejarla de ver...*

Y otros comentan que buscan ampliar información acerca del personaje o del suceso o, simplemente, porque les gusta la ficción basada en hechos reales.

*(Hombre, 55) yo, principalmente, para ampliar información sobre ese personaje.*

*(Mujer, 45) porque es una cosa histórica, que ha pasado, que es real...*

*(Mujer, 65) sí, yo igual, también.*

*(Hombre, 64) yo, en parte para entretenerme y en parte para ayudarme a ver si puedo formar una verdadera idea de lo que realmente pasó.*

*(Hombre, 36) Pero bueno, las miniseries, sobre todo estas españolas de los últimos años pues, eeee, además de evidentemente querer engancharse a un carro que pueda funcionar y tal tienen también un aspecto documental, un aspecto de...pues eso, de documentar parte de la historia y en ese sentido pues es interesante.*

*(Hombre, 64) las cosas basadas en la realidad a la gente le mueve el conocimiento, le gusta conocerlo, indudablemente hay series o miniseries que están bastante bien hechas, con bastante credibilidad y, sin embargo, hay otras que lo que van buscando es seguir con lo que habíamos hablado antes, el morbo, el morbo, el morbo...yo intento, dentro de las miniseries que echan, irme un poco a las que, en principio, parecen un poquito más serias, y ahí depende un poco también la cadena de televisión y demás.*

*(Mujer, 65) a mí me gusta la realidad, pero siempre que esté bien hecha y respetada, tal cual, pero me gusta la persona que yo conozco, que lo echen, sí me gusta.*

*(Hombre, 55) yo prefiero que una miniserie sea real, para ficción ya están las películas.*

*(Hombre, 65) claro, para ficción ya hay películas, a mí también me gusta lo real, pero que sea una buena serie.*

*(Hombre, 64) a mí me gusta, efectivamente, que sea real pero sin llegar a temas escabrosos.*

*(Hombre, 37) Bueno, yo pienso que el hecho de que se coja un tema basado en la realidad es porque evidentemente llama la atención de la gente, porque le interesa y... y por eso, bueno, pues se hace, están teniendo mucha, mucha*

*difusión este tipo de, de series. En cuanto a si se basan en la realidad o no, la verdad es que algunas de ellas sí que parece que, por lo menos, la realidad que a nosotros nos llega, la realidad que nos cuentan, sí que parece que más o menos se ajustan, evidentemente tendrán su parte de ficción para darle también esa, esa, ese toque llamativo, lo que la gente le guste, ¿no? Y seguramente pues habrá cosas que se inventen o que se disfracen un poco... pero también tendrán, al estar basado en hechos reales, tendrán su parte de realidad, por lo menos como digo, la realidad que a nosotros nos llega o que nos han contado, ¿no? Porque tampoco podemos saberlo con seguridad.*

También los propios participantes buscaban razones a esa decisión de acudir a la realidad.

*(Hombre, 36) Umm (asintiendo). A veces la vida es más interesante que la ficción porque suceden cosas que son muy sorprendentes e inesperadas y algunas miniseries reflejan esa, esa realidad de... cosas muy excepcionales y casi exclusivas y bueno, evidentemente se dan un poco porque crean mejor penetración en el público... pero... hay público para todo, para la ficción y para la... las biografías o las series realistas.*

*(Hombre, 37) Yo creo que también (carraspea) las primeras que hicieron serían evidentemente de modo experimental pero han visto que funciona sobre todo hay un tipo de series que tratan sobre personajes públicos o personas públicas y eso a la gente le gusta, le llama mucho la atención por la curiosidad, hay mucho tipo de público asiduo a este tipo de programas de cotilleo y claro, pues... evidentemente eso tiene (carraspea)... va a tener un éxito garantizado, por lo menos tiene un grupo de gente que prácticamente seguro lo va a consumir.*

*(Mujer, 20 ) a lo mejor a la gente le llama la atención el hecho de que haya pasado en realidad, y mucha gente que a lo mejor no tiene cultura, pues como tú has dicho antes, quieren informarse bajo esos medios, y, no sé, lo toman como referencia.*

También se comentaron otras razones que llevan al visionado de las miniseries.

*(Mujer, 20) Pues yo, por ejemplo, en contraposición de lo que están hablando, la serie del 11M que, se supone que también está basado en hechos reales, pues no me ha movido la curiosidad sobre los personajes públicos, obviamente, y lo que me ha movido es ver un poco lo que se contaba en la versión que nos contaron sobre lo que pasó en el 11M, que eso también tiene un punto más histórico y menos de cotilleo.*

*(Hombre, 36) la de Padre Coraje la vi porque el director es interesante, la de Lute hace muchos años y bueno, había pocas cadenas y también es interesante y la del Rey bueno, pues efectivamente cuando la oferta comparada es más mala, aunque sabes que lo que te van a contar no es nada novedoso, bueno tiene buenos actores, puedes verla incluso a ratos, haciendo zapping, eso es otra cosa interesante, vas mezclando para no aburrirte del todo, pero...es una serie que no sorprende a nadie, es la versión oficial de lo que aconteció y de lo que hace el Rey para impedir el golpe de Estado.*

*(Hombre, 37) Sí, yo, en el caso concreto de esta serie<sup>228</sup> sí que me llamó la atención cuando la vi anunciada y me apetecía verla por el hecho histórico. Luego tengo otras series, porque haciendo zapping en la tele de repente, por ejemplo, la de Raphael, que ya estaba empezada cuando empecé a verla y, bueno, pues, en ese momento, a lo mejor, estábamos tranquilamente en casa, empezamos a verla y nos acabamos enganchar un poquito y la terminamos de ver, otras, otro caso distinto, por ejemplo el de Rocío Dúrcal, que fue parecido al de Raphael, empezamos a verla sobre la marcha, pero terminamos quitándola porque nos parecía que no, nos pareció pésima y no teníamos ganas de perder el tiempo con eso. Pero en la del 23F, sí que me apetecía verla, yo cuando la vi anunciada en televisión tres días antes, ya me lo apunté en la mente para verla.*

*(Mujer, 23) Pues, depende de las miniseries, algunas por puro entretenimiento, como por ejemplo, la de Raphael o la de Paquirri, haciendo zapping las encontré y me quedé viéndolas, porque me engancharon un poco y otras, por ejemplo,*

---

<sup>228</sup> Se refiere a 23F, el día más difícil del Rey.

*como la del 11M pues por interés, por ver cómo lo contaban, a ver si iban a decir algo nuevo...*

*(Mujer, 20) para serte sincera, no me ha enganchado mucho ninguna de las que he visto y bueno, lo que están hablando, por ejemplo el 23F, que la están poniendo muy bien, yo ni siquiera...no vi ningún capítulo así que por eso no puedo juzgar, pero por las demás que he visto, no tenía ningún interés por verlas. Simplemente, pues que toda la familia está viendo la tele, y pues te quedas a ver con ellos.*

#### MINISERIES BASADAS EN PERSONAJES FAMOSOS

Aunque esta tesis doctoral ha dejado de lado aquellas miniseries que se basan en personajes famosos, en los dos grupos de discusión se habló de forma recurrente de éstas, principalmente en un tono de crítica.

*(Mujer, 30) yo creo que no es casualidad que son todas de la misma cadena de televisión, que está todo muy enfocado, toda esa cadena está enfocada pues eso, al cotilleo, al morbo, a... y entonces esa cadena de televisión en concreto, casi todas las miniseries que ha hecho son del mismo estilo y hay otras que están mucho mejor, que a lo mejor sí que están más basadas en la historia y tal que no se hacen para esa cadena de televisión.*

*(Hombre, 40) lo que veo mal de algunas de las series de “personajillos” de estos de la vida pública es que incluso antes de la misma serie te echaban un reportaje con cuatro periodistas criticando la vida... y sacando, sacando cosas sucias y luego te echaban la película o al contrario, o sea que ni siquiera me gustaba la miniserie ni lo anterior.*

*(Hombre, 36) están basadas en el “artisteo”, en el “famoseo” y en...en toda la jauría de mediocres que nos enseñan a todas horas por los programas del corazón. De hecho, vamos, intento no verlas y recomiendo vivamente a todo el mundo que cambie de cadena cuando amenazan con ponerla.*

Algunas personas del grupo de discusión de personas mayores, sí que creían que se debían hacer esas miniseries, pero siempre tratando aquellos aspectos del personaje no escabrosos.

*(Hombre, 64) la misma Rocío Jurado, se deberían hacer series o documentales de su vida como artista, para que todo el mundo valore la calidad de esas personas, no que al final todo se quede en todo lo que es el morbo, todo lo que es la porquería cuando realmente ha sido una artista, de lo mejor que hay.*

Frente a estas miniseries, la opinión generalizada es que no son realistas.

*(Mujer, 30) las miniseries que están intentando contar la vida de personas conocidas pues meten muchísima rumorología y cosas que yo creo que no son reales porque los propios interesados, sobre los que están contando la vida, pues luego ellos mismos han dicho que no tiene nada que ver con su vida, con lo cual yo creo que lo hacen un poco por llamar la atención, para tener más audiencia, pero que no están al parecer demasiado basadas en la realidad.*

*(Mujer, 30) yo creo que incluso, las que decían antes, las miniseries del "artisteo", no sé cómo lo ha dicho antes el compañero, yo creo que incluso se inventan las cosas aposta para luego tener más tema en sus programas de cotilleo, se las inventan para crear más morbo, para crear más...polémica y que una diga: "no, pues sí...pues no...", y el propio personaje también entre y tal, y yo creo que lo hacen aposta, vamos, para luego tener más cosas que vender, y que la gente siga ahí, pendiente de lo que dicen y lo que no dicen.*

*(Mujer, 20) incluso mucha gente puede saber que no es cierto, pero se lo quieren creer simplemente para hablar de ello y para tener morbo y sí, y que...*

*(Mujer, 23) yo creo que la mayoría de las miniseries que hablan sobre famosos o personajes públicos no se acercan mucho a la realidad porque te cuentan aspectos de su vida privada, de relaciones con su familia o con quien sea, que es imposible que lo sepan.*

También se resalta la falta de calidad en estos productos.

*(Hombre, 37) que muchas veces no se cuida la calidad del producto, es decir que, que se han hecho series como por ejemplo la de, sobre la vida de Rocío Dúrcal que era de una calidad pésima, sin cuidar el..., pues eso, el detalle de hacer una buena serie. Parece que se hizo en cinco minutos con dos o tres amigos por sacarlo y porque eso iba a tener también su audiencia, ¿no?*

En cambio, sí se comentaron algunos ejemplos de miniseries de famosos que a los participantes les parecían más realistas.

*(Hombre, 65) yo, por ejemplo, en esta que estamos... de Carmina Ordoñez, a mí sí que me parecía muy parecido, ¿eh? Fue bastante real, de la vida de los hijos, de la vida con el padre...con el abuelo...*

*(Hombre, 65) también depende mucho, claro, por ejemplo Carmina Ordoñez está muerta, se hizo después de muerta pero la Pantoja hay cosas que dicen: esto no lo podemos echar, que...pero con la otra no.*

*(Hombre, 55) los hijos de "la Carmina" estuvieron muy reacios a hacer la miniserie, sobre todo "el Fran". Ahí ha debido haber luego pasta de por medio y han accedido, dicen que han recortado mucho de la vida de... porque claro, lógicamente, "la Carmina"... si hubieran puesto todo lo que pasó en Marruecos, cambiaría el concepto que se tiene de ella.*

*(Mujer, 61) Yo vi también la de Raphael y me parece que estaba muy bien, que era muy verídico. Además, Raphael está viviendo y podría haber dicho que no eran verdad las cosas que contaban, y contaban cosas que a él le afectaban, porque cuando bebía y eso...*

*(Mujer, 65) además, antes de la serie, yo lo sabía porque lo habían contado, los periodistas y él mismo lo dijo...*

*(Hombre, 55) eso que dices, que luego de la miniserie se comenta y tal, eso lo comentó él, la crítica de la serie la hizo él y efectivamente dijo que lo hizo muy mal, que todo el mundo lo había visto, que había vivido cosas que eran muy duras para él, pero las ha tenido que reconocer, "cuando yo bebía me acuerdo*

*que me ponía como me ponía”, hombre...está un poco exagerado...tampoco andaba a baldazos con toda la familia, como ha salido en la televisión.*

*(Hombre, 37) En el caso de Raphael sí que él dijo que estaba muy ajustado a lo que fue su vida, a lo que ha sido su vida, también era verdad que fue una serie con mucho azúcar así que le deja en muy buen lugar, salvo la última parte, el episodio éste en el que se mete en un mundo de alcohol, está un poco alejado de su familia y está por ahí siempre solo, que fue la raíz de su problema físico que tuvo y tal, pero... en este caso, al menos como excepción, parece que sí, por lo menos lo que él dijo, que sí que se ceñía mucho a lo que fue su vida desde pequeñito hasta, prácticamente la actualidad.*

#### OTRAS PERCEPCIONES

Finalmente, se recogen algunas percepciones que no se podrían incluir en ninguno de los anteriores apartados, pero que resultan interesantes.

Por un lado, en un momento del discurso se compararon las miniseries españolas con otras realizadas por otros países.

*(Hombre, 36) el otro día vi en una cadena minoritaria, de estas de la TDT, una miniserie de Napoleón, una superproducción europea y contrasta mucho, ¿no? Ver cómo los franceses, los alemanes, los italianos están preocupados por Napoleón y nosotros estamos muy preocupados por la duquesa de Alba. Es un contraste muy interesante para analizar, ¿no? Ellos están, bueno, pues revisando e intentando preservar un personaje histórico relevante y que cambió el mundo y nosotros estamos distraídos en una suerte de circo absurdo y cutre de alabar a los ricos y a los famosos, mientras no nos planteamos otras cuestiones, no sólo ya desde un punto de vista de fondo, sino también de forma ¿no?*

También se reflexiona acerca del hecho de que se acuda a la historia como telón de fondo de numerosas ficciones actuales, tanto miniseries como series.

*(Mujer, 30) sí, no sé, a lo mejor también es una manera de que pienses en la España anterior a cómo está ahora y no te fijes en cómo está ahora y, entonces,*

*en este tipo de series ves España, ves toda la evolución que ha habido en España, en positivo, o sea la estás viendo y dices “guau, ¡qué bien estamos ahora! porque fíjate, cómo ha cambiado la cosa”.*

Acerca de si se prefiere un documental o una ficción sobre el mismo suceso, no existe una opinión común.

*(Hombre, 40) yo prefiero un reportaje, yo las miniseries las dejaría en horario de siete de la tarde para el verano... porque, las ponen en invierno porque no hay otra cosa que ver...*

*(Mujer, 30) pues, yo, según... pero, la verdad, en el horario en el que están puestas las miniseries, prefiero una miniserie porque normalmente un reportaje a esas horas que ya estoy cansada de todo el día y me apetece relajarme, pues me quedaría dormida, no... no lo aguantaría. Entonces, a lo mejor, con el formato de la miniserie eeee...pues me entretiene más, claro, me entretiene mucho más y, sí, me gusta mucho más ese formato. Para ver el reportaje tendría que ser que apostara me interese ese tema y lo quiera ver, pero no por, para descansar un rato después de todo el día.*

## 11. CONCLUSIONES

Volviendo de nuevo a la parte introductoria de este trabajo, se busca ahora dar respuesta a los objetivos planteados al origen de esta investigación para comprobar a qué conclusiones ha conducido la presente tesis doctoral.

Desde el principio del estudio de las miniseries, se percibía una cierta confusión terminológica en el mundo profesional y en el público en general a la hora de referirse a las miniseries. Esa confusión, además, era reiterada en la Ley de la Comunicación Audiovisual que no conseguía definir con claridad, de forma que quedaran abiertamente diferenciados, los términos tv movie y miniserie. Uno de los objetivos planteados al inicio, por tanto, era definir el concepto de miniserie esclareciendo las posibles confusiones con otros géneros cercanos. En el segundo capítulo de este trabajo, se ha estudiado el concepto de miniserie partiendo de definiciones anteriores de estudiosos de la televisión y se ha llegado a la conclusión de que resultaba necesario establecer una nueva definición que aclarara puntos que podían conducir a error. La definición que se ha propuesto es la siguiente: “género televisivo cuyo relato está articulado según la retórica narrativa de la ficción. Está compuesto de dos o más capítulos (nunca más de diez) que guardan dependencia narrativa entre ellos, con un final cerrado, un número de capítulos fijado desde la fase de preproducción, sin posibilidad de aumentar, y con una factura visual cinematográfica”.

En esta definición, en primer lugar, se ha resaltado que las miniseries son un género y no un formato. Esto se concluye del estudio de las características propias que tienen los géneros y que se pueden aplicar a nuestro caso concreto. Por una parte, las miniseries tienen características propias que las diferencian de otros géneros:

- El proceso de producción en todas ellas es el mismo. Se caracteriza por el rodaje unificado de todos los capítulos de los que consta la miniserie. Esto no ocurre

con las series, por ejemplo, donde la grabación de nuevos capítulos depende de los resultados de audiencia que obtengan los que se están emitiendo.

- Poseen unas características propias que las diferencian del resto de productos de ficción: las miniseries tienen entre dos y diez capítulos, todos los cuales guardan dependencia narrativa entre ellos. El relato tiene un final cerrado, un número de capítulos fijado desde la fase de producción y una factura visual cinematográfica. Esas características o convenciones son seguidas por los guionistas, los productores, los realizadores, etc. para la producción de las mismas. Esto demuestra la construcción de un modelo convencional, lo que es específico de los géneros.
- En cuanto a la comercialización y la programación, el género actúa como etiqueta para anunciar y promocionar el estreno o la emisión de una miniserie, creando así unas expectativas en el espectador, que en el visionado se ven cumplidas.
- Finalmente, no podríamos considerar que las miniseries son un formato ya que este concepto es mucho más concreto. El formato se refiere a un programa específico, perteneciente a un género, donde unas características propias y determinadas (que lo diferencian del resto de programas de ese mismo género) permiten tomar la esencia y adaptarlo a otras cadenas o países. El género engloba muchos prototipos, mientras que el formato es un prototipo.

Por otra parte, se han estudiado las características propias del género de las miniseries españolas en la actualidad (2002-2012) y se han señalado las siguientes:

- Todas las miniseries se programan en prime time, el horario de mayor consumo televisivo.
- Se trata de producciones en las que las cadenas de televisión se asocian con productoras independientes para realizarlas. Esta producción es conocida como "llave en mano" y consiste en que la cadena delega la realización en la productora independiente, se acuerda el beneficio industrial y, una vez entregado el producto, se paga la cantidad fijada a la productora.
- Las cadenas llevan a cabo una importante labor de marketing y promoción durante los días previos a la emisión, buscando el reconocimiento por parte del

público, la creación de expectación y la congregación de un alto número de espectadores en el estreno y en los capítulos sucesivos.

- No son productos que necesiten mantener la audiencia durante un largo periodo de tiempo, como sucede con las series de emisión semanal o diaria, por lo que suponen menos riesgo para las cadenas. De forma general, las miniseries españolas contemporáneas poseen entre dos y cuatro capítulos.
- Tienen una mayor “identidad autoral” que el resto de contenidos de ficción televisiva. Es decir, en el caso de las miniseries, el actor protagonista, el director o el guionista tienen mayor peso para la producción y para el público que en otros productos televisivos. Frecuentemente, ese carácter de autoría también se utiliza para la promoción de la miniserie.
- Entre los temas tratados existe la tendencia consolidada a lo largo del período 2002-2012 hacia lo factual, en el sentido de que se basan en personajes o sucesos reales a partir de los cuales desarrollan el guion.

Posteriormente, en el capítulo 3 se ha buscado desarrollar una breve historia del género de las miniseries, que ayudara a entender el concepto anteriormente explicado y a comprender la evolución del género desde sus inicios hasta la actualidad. Este capítulo buscaba satisfacer el objetivo 4 planteado al inicio del trabajo. Se ha optado por considerar *Raíces* como la primera miniserie de la historia, ya que en ella se pueden observar, por primera vez, todas las características definitorias del género. Posteriormente se han estudiado los antecedentes de las miniseries en España y las primeras ficciones que se pueden englobar dentro del género en los años setenta, ochenta y noventa. En último lugar, se ha realizado un repaso al período de tiempo que va desde el año 2000 hasta nuestros días, donde verdaderamente se ha producido el boom de las miniseries en España. A lo largo de este recorrido se ha estudiado la evolución del género, las diferentes temáticas predominantes en el desarrollo de su historia, y otros rasgos como la duración o el número de capítulos, que también han ido cambiando a lo largo de estos años. De este breve análisis se han desprendido algunas conclusiones. En primer lugar, resulta significativo que el número de capítulos de los que constan las miniseries ha ido reduciéndose a lo largo del tiempo. Las miniseries españolas de los años setenta y ochenta solían tener cinco, seis y, en algunas ocasiones, hasta diez capítulos. Actualmente lo más habitual es que las miniseries de nuestro país

tengan dos o tres capítulos. Este hecho responde a varios motivos. De una parte, es resultado de unas políticas empresariales dirigidas a reducir riesgos. Al producir miniseries de menos capítulos el presupuesto necesario desciende y, de cara a la emisión suele resultar más rentable la programación de ficciones de pocos capítulos, porque lograr la fidelización del espectador es tarea complicada. De otro lado, la Ley General de la Comunicación Audiovisual establece un límite de 200 minutos a la duración total de las miniseries de televisión, por lo que las cadenas, si pretenden que sus producciones sean contadas dentro de la obligatoriedad que impone la ley, deben ajustarse a esa limitación. Otra de las características que han sufrido evolución a lo largo de la historia del género es el cambio de temática. Las adaptaciones literarias características de los comienzos de las miniseries, ya no son representativas del género en la actualidad, donde se acude con frecuencia a la realidad como argumento de la ficción. Dentro de estas miniseries basadas en hechos o personajes reales se ha podido percibir también una cierta evolución consistente en que, en la actualidad, los creadores parecen más preocupados que antes en demostrar la veracidad del relato, para lo cual utilizan recursos como la incursión de imágenes de archivo, la incorporación de los personajes representados por la ficción dentro de documentos históricos, etc. Por último, otro cambio importante ocurrido a lo largo de la historia de las miniseries es el progresivo abandono de la realización típicamente teatral y el acercamiento a los modos de hacer cinematográficos. Esta evolución se demuestra en el uso del lenguaje cinematográfico: tipos de planos, movimientos de cámara, montaje, puesta en escena, etc.

Las miniseries de televisión son un género que recientemente está teniendo un gran éxito. Las causas de ese éxito se analizan en el capítulo 4 y responden al objetivo número 2 que se proponía esta tesis doctoral. Estos índices elevados de audiencia son consecuencia del gusto del público por la ficción basada en la realidad, que lleva a las principales cadenas generalistas y autonómicas a programar con relativa frecuencia miniseries. Principalmente, dentro de este género, predominan aquellas que se escriben a partir de la vida de un personaje (biopic), las que refieren hechos de la historia contemporánea y aquellas que se basan en sucesos. Otras causas que explican el constante recurso de las cadenas de televisión a las miniseries, y que se han estudiado en el presente trabajo, se pueden resumir de esta manera:

- los cambios que la Ley General de Comunicación Audiovisual ha incorporado a la legislación. En esta ley<sup>229</sup>, se hace mención explícita al hecho de que del porcentaje que las cadenas deben invertir a la producción europea, una cantidad se deberá dedicar exclusivamente a la realización de películas, series o miniseries de televisión. Esto no venía especificado en la anterior legislación.
- El nacimiento, como fruto de la citada ley, de determinadas ayudas a la producción de estas ficciones.
- La alta rentabilidad que constituyen este tipo de productos para las cadenas y las productoras. En el caso de las miniseries, al tratarse de un número reducido de capítulos se disminuye el riesgo, en cierto modo las cadenas se aseguran la audiencia y, por tanto, la rentabilidad económica.

Las miniseries basadas en hechos reales son un claro ejemplo de la hibridación predominante en la televisión actual. El estudio de las miniseries realizado en esta investigación da respuesta al quinto de los objetivos planteados al inicio, que pretendía analizar el paradigma ficción/no ficción y los modos de hibridación existentes en las miniseries españolas contemporáneas, a partir del estudio de los aspectos narrativos, el tratamiento de la historia y el uso de elementos retóricos factuales y/o de ficción. Del análisis llevado a cabo, se puede concluir que la ficción toma recursos de géneros de la no ficción y los incorpora a su discurso. Dentro de estos recursos se pueden destacar, de forma general, los siguientes:

- El uso de imágenes y de otros tipos de documentos (sonoros, recursos cinematográficos...) de archivo.
- La caracterización de los actores destinada a lograr el parecido físico entre ellos y los personajes representados.
- La inclusión, mediante la manipulación de las imágenes, de los personajes de la ficción en documentos de la época.

---

<sup>229</sup> El texto completo de la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual se puede consultar en el Boletín Oficial del Estado ([www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-13157](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-13157)).

- La recreación de un determinado suceso tal y como sucedió basándose en el trabajo interpretativo de los actores y en la ambientación y el lugar elegido para la representación.

En cada una de las miniseries estudiadas, se ha llegado a diferentes conclusiones, gracias al análisis textual y a las entrevistas en profundidad con sus creadores.

En *23F, el día más difícil del Rey*, se ha analizado el guion descubriendo la centralidad del personaje del Rey en toda la historia. Además, se ha apreciado la intencionalidad existente en la construcción del protagonista, que busca resaltar los aspectos positivos de Don Juan Carlos, colmando de cualidades su personalidad y, a la vez, destacando su humanidad y su accesibilidad, con lo que resulta muy fácil que el espectador se identifique con él. Se ha podido concluir que esta ficción busca construir el guion a partir de las escenas familiares, predominando aquellos aspectos íntimos y no conocidos, y por eso mismo más interesantes para la audiencia, del 23F y del Rey. Por otro lado, se ha estudiado el relato que propone esta miniserie, comparándolo con el patrón narrativo del viaje del héroe propuesto por autores como Vogler (2002) y se ha llegado a la conclusión de que el Rey en esta ficción es convertido en un héroe que logra impedir el Golpe de Estado y consolidar la reciente democracia en España. Otros personajes cercanos al protagonista han sido estudiados también a partir de prototipos dentro del patrón del viaje del héroe. En este sentido, destacan los personajes de la Reina Sofía como confidente y el General Sabino Fernández Campos como mentor. Más allá del guion, se han puesto de manifiesto en esta tesis doctoral, algunos parámetros que permiten afirmar la gran calidad artística y técnica de *23F, el día más difícil del Rey*. En primer lugar, se ha destacado la puesta en escena, creada a partir de aspectos como la fotografía, los decorados, los movimientos de cámara, las localizaciones, el montaje y la música. La interpretación de los actores es otro de los factores que han permitido que esta miniserie se constituya en referente de calidad y logre unos magníficos resultados de audiencia, convirtiéndose en la miniserie más vista de la historia de nuestra televisión. También se ha estudiado la importante labor de promoción que TVE hizo de la miniserie y especialmente, por su relación con el tema de esta tesis, la estrategia de incluir en los informativos de la cadena unas declaraciones de la Reina donde decía que tanto ella como el Rey, habían seguido la miniserie. Esta “noticia” es una manifestación

más del hecho de la hibridación televisiva actual y del predominio de la categoría de lo espectacular en la televisión contemporánea. Asimismo, se ha resaltado la importancia que tuvo en la promoción de la miniserie la página web que creó TVE para esta ficción. En cuanto al género, es el “thriller de despachos” el que mejor define el espíritu de esta ficción. Por un lado, se podría considerar que es un thriller por cómo está contada, construida a partir de la intriga y el suspense. La acción no es física ni externa, sino que se ha logrado crear a pesar del ambiente de quietud y los pocos escenarios en los que se desarrolla la trama. Por esta razón, el término “thriller de despachos” consigue aunar ambos aspectos y definir el género de *23F, el día más difícil del Rey*. Finalmente, se ha dedicado un apartado al análisis del paradigma ficción/no ficción en esta miniserie. Algunas conclusiones que han surgido de este análisis son las siguientes:

- La serie toma como referentes del mundo histórico el suceso del 23F y las personas que lo protagonizaron. También pertenecen a la no ficción los antecedentes que contextualizan el relato, la secuencia de los hechos (que es la misma que la que ocurrió realmente) y la inserción de documentos de archivo en el texto audiovisual, algo que ocurre pocas veces. Algunos ejemplos de estos documentos son: la emisión en directo de la entrada de Tejero al Congreso, que se puede ver desde la cabina de realización de RTVE; las imágenes reales del noticiero presentado por Rosa María Mateo en esa misma noche del 23F; y el sonido real de RNE escuchado a través de la radio por Sabino Fernández Campos y el Rey en el momento de la entrada de los guardias civiles al Congreso de los Diputados.
- Son propios de la ficción los siguientes elementos: los diálogos que, evidentemente, son inventados; la fusión de personajes, recurso de obligado uso en cierto modo por la economía del relato, y en aras de la claridad del mismo; la existencia de determinados acontecimientos que la miniserie adelanta respecto al momento real en que sucedieron (por ejemplo, en la miniserie se da todo por concluido a las 12 de la noche, cuando en realidad hasta la mañana siguiente Tejero no se rindió); la interpretación que, de los verdaderos protagonistas, hacen los actores; y otros elementos como el vestuario, el maquillaje, la música, etc. que logran crear una atmósfera que otorga verosimilitud y credibilidad al conjunto de la miniserie.

- Resulta interesante destacar la inclusión al comienzo de *23F, el día más difícil del Rey*, de un aviso acerca de la relación entre ficción y realidad en el relato. En el mismo se puede leer: “Esta obra cinematográfica es resultado de una recreación histórica basada, principalmente, en un compendio de los datos e informaciones que sobre los hechos acaecidos fueron difundidos en los medios de comunicación y en publicaciones de todo tipo y en la interpretación que, de los mismos, realizan los autores de la obra. Por todo ello y aunque los personajes y la trama son reales, los diálogos y algunas de las actuaciones son fruto de la libertad de creación de los autores del audiovisual, que se han inspirado en el material que, sobre los hechos, ha sido publicado hasta la fecha”. Esta llamada de atención, en cierto modo, niega y afirma a la vez la validez histórica de lo que se representa. Y, por otra parte, protege a los responsables frente a posibles críticas que les puedan hacer.

En *11M, para que nadie lo olvide* se han puesto de manifiesto durante el análisis, diferentes recursos que se suelen utilizar para presentar a los personajes. En primer lugar, se observa que el guionista ha decidido comenzar la miniserie con la escena de la explosión del piso de Leganés, como método para que el espectador reconozca, desde un primer momento a los personajes como terroristas. Además, el protagonismo en esta miniserie, se ha calificado de coral, por no encontrar un único personaje sobre el cual gire toda la historia. Globalmente, se han establecido dos grandes grupos de personajes: los terroristas y las víctimas, cuyas acciones transcurren de forma paralela a lo largo de todo el metraje hasta el final, cuando sus historias se entrecruzan. En el análisis textual nos hemos percatado de las diferencias en cuanto a densidad de los sujetos en el tiempo: las víctimas ocupan en su conjunto menos tiempo de metraje que los terroristas. Este tratamiento, aunque en cierto modo es lógico, ya que la miniserie se centra en contar la preparación del atentado, conlleva el peligro de que el espectador se pueda identificar más fácilmente con los terroristas en vez de con las víctimas, que es con quien se busca la identificación. Por otra parte, del análisis de *11M, para que nadie lo olvide*, se deduce la importancia que tiene un objeto, el tren, durante todo el relato. De este estudio, se ha concluido que el tren tiene categoría de “personaje inanimado”, ya que, por un lado, a este objeto se asocian sentimientos, emociones e incluso el “leitmotiv” de la miniserie y, por otra parte, los diferentes protagonistas de la ficción

hablan de él como si de un personaje se tratara. En *11M, para que nadie lo olvide* se puede observar cómo el uso de convenciones propias de la ficción construyen con verosimilitud un relato basado en hechos reales. Un ejemplo de esto, es que a los personajes árabes se les dobla al castellano con acento extranjero y que, a pesar de que hablan en español, cuando rezan o se enfadan, lo hacen en árabe.

En cuanto a la relación entre la ficción y la no ficción en *11M, para que nadie lo olvide*, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- Esta miniserie está rodada con cámara en mano y siempre a la altura de los hombros de los personajes. Esta decisión condiciona la recepción del relato ya que, por un lado, facilita la identificación con los protagonistas y, por otro, acerca la ficción a los modos de hacer de los documentales, donde la cámara en mano es muy frecuente. Con este recurso, se busca transmitir la impresión de espontaneidad y otorgar verosimilitud y realismo al conjunto de la ficción. A la vez, este tipo de uso de la cámara comunica a la audiencia tensión, nerviosismo e inestabilidad.
- Se opta por recrear escenas como la de la explosión del piso de Leganés. Por la imposibilidad de acceder a las imágenes registradas que, sobre ese hecho existen, se decidió recrear la escena desde el lugar donde se grabó el documento real, buscando que el espectador crea que se trata de las imágenes reales o, al menos, conecte mentalmente con las mismas. Por otra parte, se decide recrear determinados hechos tal y como son narrados por la sentencia. Hay dos ejemplos significativos: la recepción del fax en la redacción de ABC y la escena de la “kangoo”, que aparece aparcada en el mismo sitio donde, según la sentencia, se encontraba el 11 de marzo de 2004.
- Se incluyen determinadas imágenes de archivo. Este recurso es bastante habitual en la miniserie. Se citarán algunos de los ejemplos analizados en este trabajo: se televisan las imágenes de la cadena Al Yazeera del 17 de octubre de 2003, donde aparece Bin Laden amenazando a España como posible objetivo terrorista; en los televisores que están a la venta en una de las escenas que se desarrolla en un supermercado, se han insertado imágenes de archivo de Telecinco que se emitieron en los informativos presentados por Hilario Pino, en

los meses en que se desarrolla la historia; los protagonistas ven en sus televisores el partido de fútbol retransmitido el 10 de marzo de 2004; finalmente, al explotar las bombas el 11 de marzo, escuchamos las primeras noticias que dieron Iñaki Gabilondo y su equipo del programa “Hoy por Hoy”, de la cadena Ser, mientras se ven en pantalla imágenes reales de las estaciones llenas de flores y velas en memoria de las víctimas.

- El hecho de que los espectadores no conozcan físicamente a los personajes reales, facilita que el público entre en la historia narrada. A esto también ayuda que los actores no sean reconocidos por la mayoría del público con anterioridad al visionado de la miniserie. De este modo, actor y personaje logran identificarse rápidamente en la percepción de la audiencia.
- Se ha acudido a la ficcionalización en elementos de los que no existen documentos como, por ejemplo, los diálogos que mantienen los personajes.
- Otro recurso propio de la ficción es la simplificación y la selección, necesarias para establecer un hilo conductor que sea claro, coherente y cuyo ritmo no decaiga. En el caso de *11M, para que nadie lo olvide* esto se demuestra, por citar un ejemplo, en que, de las dos reuniones que tuvieron los terroristas en restaurantes de comida rápida en Madrid, sólo ha quedado una representada en la ficción.
- Finalmente, esta miniserie incluye un aviso al comienzo de la emisión, tal y como hacía *23F, el día más difícil del Rey*: “Esta ficción televisiva está basada exclusivamente en los hechos probados por la sentencia 65/2007 de la Audiencia Nacional y la sentencia 53/2008 del Tribunal Supremo”. La función en este caso, es la misma que en la ficción de TVE, añadiendo quizás la justificación que, del proyecto hacen sus creadores (dar a conocer a la opinión pública, lo que la Justicia española ha dicho sobre este caso).

En *Padre Coraje* se han identificado las características propias de las miniseries españolas contemporáneas y se ha decidido considerarla como pionera en este género y, en cierto modo, modelo o pauta para las posteriores producciones de miniseries en nuestro país. En esta ficción también se ha podido estudiar al protagonista, Antonio Delgado, bajo el patrón narrativo del “viaje del héroe” aunque, en este caso, se hayan descubierto algunas diferencias respecto al modelo propuesto por Vogler. Esas

diferencias son fundamentalmente dos: el héroe no recibe aquí la “llamada a la aventura”, sino que entra en ella voluntariamente y, por otro lado, el final de su viaje no acaba en la consecución de la meta, sino que termina aparentemente en fracaso, por eso se puede decir que estamos ante un héroe trágico. En el análisis de otros personajes también se ha llegado a conclusiones interesantes. En el caso de “Maquea” se ha visto un prototipo del uso de la técnica de la configuración sonora del personaje, que permite construirlo sociológicamente y psicológicamente a través del sonido (voz, timbre, tono...).

En cuanto a la relación ficción/no ficción en esta miniserie, es necesario resaltar un aspecto de la puesta en escena: el diferente tratamiento que tiene la trama de la investigación personal de Padre Coraje y aquella otra que se desarrolla en un ámbito familiar. Las escenas del primer caso, se han rodado utilizando un uso discreto de la cámara al hombro y se caracterizan por una iluminación en clave baja, donde la oscuridad y el alto contraste dominan los planos. Esta estética es más cercana a la realidad, al ritmo propio del directo de los informativos, los reportajes y los documentales. Las escenas familiares, en cambio, se caracterizan por la cámara fija, la importancia de la decoración y la iluminación en clave alta.

De la comparación realizada en esta tesis doctoral, entre la miniserie *Padre Coraje* y el libro periodístico con el mismo título, se deducen algunas técnicas llevadas a cabo en la ficción a la hora de tratar el suceso real. Éstas vienen determinadas por la limitación en el tiempo que impone una ficción televisiva de estas características, la búsqueda de que el relato sea claro y unificado, y la premisa de que una miniserie es, ante todo, entretenimiento. Principalmente se pueden observar los siguientes recursos: el uso de la simplificación, la selección o supresión de determinados hechos o personajes que enturbiarían el hilo conductor y dificultarían la lectura de los espectadores; y modificaciones en el orden y lugar en que suceden los acontecimientos. Otros recursos, como el sustituir los nombres de los personajes reales por otros, pueden tener la intención de no querer personificar en un caso en el que la ley no se había pronunciado todavía de forma definitiva.

Otras conclusiones a las que se llega del análisis del paradigma ficción/no ficción aplicado a este caso concreto son, además de las ya señaladas, las siguientes:

- En una de las escenas en las que la familia Delgado está viendo la televisión, aparece una información presentada por Olga Viza, quien en la época en que sucedieron los hechos, era la presentadora de los informativos de Antena 3. Esta escena se grabó específicamente para la ficción, pero supone un juego con la realidad en cuanto que persigue que el espectador otorgue la categoría de factual a algo que no lo es.
- El aviso al comienzo de la emisión de que la ficción está “basada en hechos reales” informa al espectador de cómo debe leer el relato que viene a continuación. El modo de expresar este hecho es escueto, en comparación con los avisos que incorporan las miniseries actuales.
- Al final de la miniserie, se incluye un texto que permite al espectador conocer más datos acerca del hecho real y donde se nos muestra una fotografía del personaje de la ficción que, mediante un fundido, va dando paso a la imagen del personaje real, el verdadero Juan Holgado. Este colofón del relato tiene la función de unificar la ficción a la realidad representada y, además, explica al espectador cómo se desarrollaron los acontecimientos desde el momento que constituye el final del relato (1999) hasta el momento de la emisión (2002) satisfaciendo, así, la curiosidad propia de la audiencia y volviendo a resaltar ese “basado en hechos reales” que se indicó al comienzo de *Padre Coraje*.

La miniserie *Adolfo Suárez, el Presidente*, se ha estudiado como parte de una tendencia actual a representar ficciones ambientadas en el momento histórico de la Transición española. Se ha identificado como una de las causas de este hecho, el recurso a la nostalgia como estrategia para la implicación emocional de los espectadores que han vivido o conocen muy de cerca esos sucesos y a sus protagonistas. Además, se ha podido observar que se presenta una memoria idealizada de los hechos logrando que, en su conjunto, todas estas ficciones propongan un relato unificado que transmita de forma unívoca la historia reciente de nuestro país. En esta ficción, se ha podido analizar el personaje del Rey, que se nos presenta, como ocurría en *23F, el día más difícil del Rey*, como una persona cercana, normal, aunque con muchas cualidades positivas que

favorecen la implicación del espectador con el personaje. Por otro lado, la miniserie de *Adolfo Suárez, el Presidente* se ha analizado como modelo del género biopic, muy frecuente en las miniseries españolas contemporáneas.

En el análisis de la ficción y la no ficción en esta miniserie, es conveniente comentar las siguientes conclusiones:

- El relato incluye únicamente dos personajes inventados. El primero es un supuesto amigo de la juventud de Suárez, que vuelve a aparecer hacia el final del relato para cerrar esta subtrama y agradecer al presidente que haya conducido a España a la situación de libertad política en que se halla. El otro es Emiliano, el guardia civil encargado de custodiar a Adolfo Suárez durante las horas de su secuestro en el Congreso. Posiblemente hubiera una persona encargada de vigilar al Presidente, pero no sabemos su nombre, si hablaron o no... La incursión de este personaje, resulta, más bien, un recurso de la ficción para que el relato avance. De hecho, las conversaciones que mantienen ambos personajes sirven de introducción a los *flashbacks* finales.
- En esta miniserie se observan, como en las anteriores, determinados recursos que se repiten insistentemente a la hora de trasladar la realidad a la ficción: unión de espacios, selección de hechos y personajes, simplificación, invención de diálogos y de determinadas situaciones que, por su carácter íntimo, no conocemos...
- Se han puesto de manifiesto cómo determinadas elecciones de realización pueden influir en la exactitud con la realidad. Un ejemplo de la miniserie sobre Adolfo Suárez es la escena en la que se decide presentar a López Rodó junto a su esposa. En realidad, el personaje real no estaba casado y, en el guion, estaba acompañado de otro hombre, pero el director de la miniserie consideró que era más visual que López Rodó estuviera comiendo con una mujer. Esto enfrenta, en cierto modo, la veracidad histórica a lo que podríamos llamar “eficacia visual” que busca la ficción televisiva.
- Uno de los recursos más utilizados para dar la sensación de realismo es el continuo uso de los medios de comunicación (televisión, periódicos y radio) de la época para situar, apoyar y avanzar en el relato.

- Otra forma de conseguir esa veracidad es la inserción de los actores en las imágenes de archivo que, sobre diferentes momentos históricos, se conservan. Las imágenes grabadas para la miniserie se someten a un proceso de posproducción con el objetivo de dotarlas de la misma textura y color que las imágenes de archivo. Esto provoca una interesante confusión entre la realidad y la ficción que resulta eficaz al lograr que el espectador identifique al actor con el personaje real.
- Para lograr el realismo y hacer que entre la realidad y la ficción no existan límites definidos, en la miniserie se pasa del blanco y negro al color en determinados momentos, consiguiendo así una suave transición entre la realidad y la ficción y logrando, a la vez, que el público identifique al personaje real con su referente en la ficción.
- También se recurre a la recreación de algunas escenas, cuya copia o imitación se hace a partir de documentos reales. Un ejemplo de esto son los diferentes discursos que aparecen a lo largo del relato, tanto de Suárez como de otros personajes, que son representados por los actores utilizando el mismo tono de voz, idéntico contenido, etc.
- La presencia de rótulos al comienzo de determinadas escenas, donde se indica el lugar, la fecha o incluso la hora en que suceden los hechos es también un recurso que, por un lado ayuda a que el espectador siga el hilo del relato y, por otro, pretende resaltar ese carácter de realidad remitiendo a un tiempo y lugar concretos donde se desarrolla el pasaje histórico representado.
- Además, en *Adolfo Suárez, el Presidente* se dan ejemplos de repetición de actores que han interpretado, anterior o posteriormente, a los mismos personajes históricos. Ginés García Millán, después de encarnar a Suárez en esta miniserie, también lo hizo en la película *23F* (2011); Fernando Cayo, que en la miniserie representaba el papel de Rey Juan Carlos, fue visto también en *20-N: los últimos días de Franco* (2008) y en la citada película *23F*. Esto también tiene implicaciones en cuanto al tema de la realidad y de la ficción, ya que favorece la lectura del relato por parte de los espectadores y facilita la impresión de verosimilitud que todo texto basado en hechos reales pretende.
- El programar la miniserie seguida de un reportaje o documental, recurso que utilizaron todas las miniserias analizadas en el presente trabajo, hace que el

espectador pueda confirmar lo visto en la ficción con lo que el documental dice, subrayando así los elementos reales o verídicos que en la miniserie aparecen.

En el capítulo 10 se ha hecho un acercamiento al análisis de la recepción, para lograr satisfacer el objetivo 6 de esta investigación.

En primer lugar, el estudio de la percepción desde la crítica especializada nos ha llevado al análisis de los artículos e informaciones generados en torno a las miniseries estudiadas en este trabajo. Esta investigación ha puesto de manifiesto la ausencia real de una crítica televisiva consolidada. Se ha podido comprobar que la mayoría de los artículos publicados por los cuatro periódicos nacionales más leídos de España (El País, El Mundo, ABC y La Vanguardia) y las dos publicaciones electrónicas especializadas escogidas para el análisis (Formula TV y VerteLe) se limitan a informar acerca del estreno o de la producción de las ficciones, sin incluir un verdadero análisis o interpretación de las mismas.

Como ya se aclaró, en este trabajo sólo se han recogido los artículos que constituyen una verdadera crítica de las miniseries analizadas. De esta forma, se ha podido comprobar que el periódico El País destaca como el medio -entre los aquí analizados- que más artículos críticos ha publicado sobre las miniseries. Las publicaciones especializadas de Internet, en cambio, se caracterizan por la difusión de artículos donde se ofrece una información superficial de los productos televisivos que nos interesan, sin realizar descripciones o análisis críticos más profundos. Como conclusión general, es necesario resaltar la recurrente confusión terminológica que aparece en torno al concepto de miniserie. Se ha podido comprobar que los periodistas utilizan indistintamente los términos serie, telefilme y tv movie al hablar de miniserie.

Descendiendo al contenido de los artículos analizados, se incluyen resumidamente algunas conclusiones interesantes:

- En *23F, el día más difícil del Rey* tanto la crítica generada por los medios como la percepción de la audiencia coinciden en calificar al personaje del Rey, interpretado por Lluís Homar, como “tan humano” que deja de ser creíble. Por otra parte, en los artículos periodísticos se valora el esfuerzo por lograr que la

miniserie sea realista, hecho que se ve corroborado por el público, como se deduce del análisis de las encuestas y los grupos de discusión. Tanto la crítica como la audiencia destacan la buena interpretación de los actores. Por otro lado, se pone de relieve el marcado carácter familiar y nostálgico que se le ha querido dar al relato y se profundiza en las causas del éxito de audiencia. Según los críticos, las razones de ese triunfo hay que buscarlas en el protagonismo otorgado al Rey, la constatación de que el público prefiere un relato más cercano a la realidad que a la ficción, la correcta factura visual de la miniserie y, finalmente, a la atractiva manera de narrar la historia que sigue la ficción, muy cercana a los thriller americanos. Además, algunos artículos comparan la miniserie de TVE con la que Antena 3 realizó basándose en el mismo suceso. Por último, *23F, el día más difícil del Rey* sirve para preguntarse acerca de la validez de la realidad ficcionada. Mientras algunos dudan de la capacidad de la ficción para mostrar con seriedad la historia otros comparan la miniserie a los modos narrativos propios del documental.

- Respecto a *11M, para que nadie lo olvide*, algunos periodistas dudan de la conveniencia o “decencia” de que un hecho tan doloroso sea representado por la ficción. Determinados espectadores sostienen también esta opinión, como se ha podido extraer de los grupos de discusión. Crítica y audiencia, en cambio, difieren al hablar de la estructura de la miniserie y su desarrollo. Mientras que uno de los periodistas trata de mostrar las ventajas de la construcción del relato a partir del “diálogo” entre las escenas de las víctimas y los terroristas, determinadas opiniones de los grupos de discusión hacen hincapié en lo enrevesado de la miniserie. Otros aspectos contenidos en las críticas hacen referencia a Emilio Suárez Trashorras, que es considerado el personaje mejor retratado, y a los documentos de archivo que la miniserie incorpora en su relato (imágenes del telediario, carteles de campaña electoral...)
- En *Padre Coraje* los críticos y los espectadores coinciden en la opinión de que la ficción consigue transmitir con realismo la historia verdadera. Esto nos lleva a una reflexión: que el suceso en que se base la ficción no sea tan conocido por la opinión pública hace que las expectativas que pueda tener la audiencia sean menores y más fáciles de cubrir y, por otro lado, la trama de la miniserie (la lucha de un padre anónimo por hacer justicia en el asesinato de su hijo) es un

tema con el que cualquier persona se puede identificar fácilmente, en cambio historias donde los protagonistas son personajes públicos están más alejadas de la cotidianidad personal de cada espectador. Tanto el público (como se ha puesto de manifiesto en las encuestas y los grupos de discusión realizados) como los periodistas, coinciden al señalar el gran trabajo de los actores y del director en esta miniserie. Estas percepciones conectan con una de las características señaladas como propias de las miniserias españolas contemporáneas: el carácter o identidad autoral, es decir, la importancia que los actores, guionistas o directores tienen en estas producciones y que frecuentemente es usado para la promoción de la miniserie. También se ha destacado en el análisis de la crítica televisiva sobre esta miniserie, las palabras con que Benito Zambrano definía su producto, como “una obra realizada ex profeso para la televisión, pero hecha como si fuese una película”<sup>230</sup> subrayando así algunas de las características esenciales de las miniserias. Por otro lado, algunos autores resaltaban aspectos cercanos al docudrama como la elección de actores desconocidos, la puesta en escena cercana al documental, etc.

- Finalmente, en *Adolfo Suárez, el Presidente* se pueden encontrar diferentes puntos de vista acerca del realismo. Algunos destacan el trabajo de producción por conseguir el espíritu y la emoción de la época. En cambio, otros artículos periodísticos ponen de manifiesto el tono hagiográfico de la producción, considerando la miniserie como un homenaje al protagonista y al momento histórico retratado. Se pone en cuestión la capacidad del propio género del biopic para construir biografías veraces resaltando que la visión que éstas ofrecen o es “absurdamente provocativa o ingenuamente glorificadora”<sup>231</sup> y se acentúa que, aunque quizás las ficciones no persigan como objetivo la

---

<sup>230</sup> Palabras de Benito Zambrano recogidas en Fernández Santos, Ángel. *Gran pantalla*. Publicado en El País el 13 de marzo de 2002: [http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974004_850215.html) . Consultado el 1 de octubre de 2012.

<sup>231</sup> Cfr Cobeaga, Borja. *Biografías*. Publicado en El País el 21 de febrero de 2010: [http://elpais.com/diario/2010/02/21/paisvasco/1266784809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/02/21/paisvasco/1266784809_850215.html) Consultado el 2 de octubre de 2012.

autenticidad, muchas veces el público toma lo representado en ellas como cierto. Los espectadores, tal y como se deduce de las encuestas realizadas, califican esta miniserie como una de las más realistas entre las que han visto. La crítica destaca también el trabajo de los actores y el recurso –obligado en toda ficción- a la simplificación y la selección de los acontecimientos sociales y vitales representados.

En cuanto a las conclusiones surgidas más específicamente del análisis de la percepción, llevado a cabo a través de cuestionarios y grupos de discusión, y cuyo carácter tentativo quiero subrayar de nuevo, son destacables las siguientes:

- la mayoría de los espectadores conoce el suceso o personaje de que trata la miniserie antes de su visionado. De hecho, ese conocimiento previo muchas veces sirve de incentivo para ver la ficción. El origen del mismo es, en la mayor parte de los casos, la propia televisión, a través de reportajes, noticias o informativos.
- De forma general, el visionado de la ficción corrobora el concepto previo que el espectador tenía acerca del personaje o suceso que narra la miniserie.
- En términos generales, se puede decir que la percepción del público es que las miniseries españolas contemporáneas que tratan de temas reales se adecuan al hecho que cuentan.
- La percepción mayoritaria es que el tratamiento de los protagonistas en las miniseries se hace de forma realista. Se señala la interpretación de los actores como cuestión clave para conseguir ese realismo o verosimilitud. Sin embargo, resulta llamativo que, detrás de esa percepción realista de los protagonistas, la segunda opción más elegida es la que califica el tratamiento de los personajes como idealizado.
- Se perciben las miniseries que tratan sobre personajes o sucesos reales como una combinación entre ficción y realidad. Una gran parte de la audiencia las considera un producto cercano a la realidad, comparable a un reportaje o documental.
- La finalidad que, según el público, las cadenas pretenden con estas miniseries es entretener.

- En cuanto a la motivación principal que existe a la hora de visionar estos productos, la audiencia señala la de informarse como la más importante. En segundo lugar, se incluye el entretenimiento. Otras razones señaladas son: la publicidad que la propia cadena realiza de estos productos, que constituye un reclamo para el consumo o el hecho de que esté basado en un personaje o suceso real.
- Finalmente, consideran que las miniseries en general son aceptablemente objetivas.

Como conclusión final a esta tesis doctoral y aunando todas las anteriores, baste decir que la televisión como medio y, en particular, las miniseries como lugar para la hibridación entre ficción y no ficción se han constituido como un vehículo que aúna entretenimiento y conocimiento histórico, un conocimiento histórico que, no por estar representado por la ficción, deja de ser verdadero. Bien se podría aplicar a la ficción televisiva contemporánea y, en concreto a las miniseries, lo que decía Henry James de la novela, es decir, que su razón de ser por encima de cualquier otra “es la de aspirar verdaderamente a reproducir la vida”.



## 12. ENGLISH SUMMARY

The fiction/nonfiction dichotomy adopts new forms that are a key element in the configuration of the audiovisual discourse and in the construction of new languages and genres.

The miniseries is a genre that has been less studied than other television genres. The reasons could be its short life or that it has become more successful in the recent years. It is interesting to narrow in to a specific area to explore the paradigm fiction/nonfiction in contemporary Spanish miniseries based on facts or real persons, because they currently have an important diffusion in national television channels and a good reception in the audience. This is the reason of why it is necessary to do a serious and detailed study of this television genre.

This investigation proposes the following objectives:

1. Study the genre of the television miniseries which has not been studied in a scientific and in-depth way. This study is going to be done by taking paradigmatic examples: *23 F*, *el día más difícil del Rey*, *11M*, *para que nadie lo olvide*, *Padre Coraje* and *Adolfo Suárez, el Presidente*.
2. Explore and define the causes of the proliferation of miniseries in contemporary Spanish television, studying the legal aspects, as well as the economic, social and cultural aspects.
3. Define the miniseries' concept, clarifying the confusion with other similar genres like TV movies and series.
4. Determine a brief genre history that helps in the contextualization of this work and in the better understanding of the miniseries' concept. For that, we will explain the antecedents of the television miniseries, the birth of this genre and

its development and evolution in a global level and in Spanish television, in order to arrive to the current concept of miniseries.

5. Analyze the fiction/nonfiction paradigm and the hybridization modes existing in the contemporary Spanish miniseries, based on the study of the narrative aspects, the history and the use of factual and/or fictional rhetorical elements.
6. Study the reception of this miniseries considering on one hand, the published critique and, on the other hand, the audience perception of the contemporary miniseries based on real events. This exploratory study will serve to analyze concepts such as realism and credibility and to identify the main causes of the success of these productions.

There are few studies of the miniseries on a national and international level therefore these objectives are scientifically relevant. This work will provide a scientific explanation of a television content little studied in academic spheres and will explain the main causes of the miniseries proliferation on the Spanish screen. Moreover, this doctoral thesis seeks to deepen in understanding of a modern-day phenomenon—the hybridization present in television—focusing this analysis on four contemporary Spanish miniseries in which the story line is based on reality. Therefore, the study of the fiction/nonfiction paradigm is accomplished with the methodology of textual analysis in specific examples from which we can arrive to certain conclusions.

The selected miniseries are: *23F, el día más difícil del Rey*, *11M, para que nadie lo olvide*, *Padre Coraje* and *Adolfo Suárez, el Presidente*. This choice was made for several reasons. Firstly, it was necessary that the miniseries analyzed was based on a real event, personage or historical moment of the public sphere, elements which enable the comparison between the real event and its fictional representation. This excludes from the selection all the miniseries based on the private life of some public personages and celebrities. Also omitted from the study objective are the miniseries that do not have reality as a reference, such as those based on literary texts or those that have an original screenplay.

*23 F, el día más difícil del Rey* is based on an event of Spanish contemporary history: the trying of the *coup d'état* in Spain on February 23, 1981. The fact that this event was recent allows us to compare the perception of two different generations: the people

who lived through it, and those who were born after this date. This miniseries is the most viewed of Spanish television history which enables the possibility of analyzing the viewer's reception in the exploratory study of the doctoral thesis. Another reason for which I chose it for a more detailed analysis was the technical and the artistic quality. Finally, I thought that each one of the selected miniseries would be representative of the usual genres or themes in contemporary Spanish television. In this sense, *23 F, el día más difícil del Rey* has a political and historical theme.

*11M, para que nadie lo olvide* is about a recent and tragic event in Spanish life. I was interested in studying the fictional representation given to such a dramatic and traumatic event, and, on the other hand, I would like to analyze the audience's response to this miniseries. The topic deals with social elements. This production is a mixture of the historical genre and the television drama.

*Padre Coraje* interested me because it could be considered the first production which has the features of the contemporary Spanish miniseries (duration, cinematographic visual characteristics, themes, etc.). This miniseries established a trend and therefore can be considered a pioneer. Its high technical and artistic quality is another of the reasons that has led to the choice of this miniseries, and also because it is representative of television drama portraying a real event, widely used in current miniseries.

Finally, I have chosen *Adolfo Suárez, el Presidente* for two reasons. First, because it belongs to biopic genre and in this way is representative of many current miniseries. On the other hand, this audiovisual production is set in the historical context of *Transición Española*, a very recurrent *mise en scene* of miniseries in the past years (*Tarancón, el quinto mandamiento*; *20N, los últimos días de Franco*; *23F: Historia de una traición*, etc) and this allows the comparison between different perspectives of the same historical event.

## 12.1 Methodology

The main objective of this investigation is the script, the elements of the audiovisual discourse and the production process. Therefore it has been considered that from the

methodology point of view this doctoral thesis must be based on the tradition of textual analysis.

In the present study, we are especially interested in texts based on the hybridization of fact and fiction. In this sense, we are going to focus on the analysis of miniseries based on real facts, and we are going to study the fiction/nonfiction paradigm in these specific productions.

The methodological framework of the miniseries analysis will be articulated in accordance with this structure<sup>232</sup> from the perspective of the new forms that arise within the fiction/nonfiction macro genres:

- Characters: we will consider the main characters and the secondary characters, establishing the role that they have in the screenplay, and their resemblance with the real people who they are representing.
- Story: in this section we will analyze the story in which the screenplay is based and its narrative structure: the main story and the secondary plot line. We are going to study the exposition, development of the story, and the resolution separately.
- Setting: we will examine technical aspects that can help to give credibility to the story and, at the same time, achieve the quality parameters of the audiovisual production: lighting, costumes, sets, camera movements, etc.
- Temporal structure: we are going to explain the use of time, the linear /non-linear structure of the action, the relation between represented time and time of the representation.
- Production: through objective data, such as the budget, we will analyze the production criteria in each miniseries: locations, casting, filming, etc.

---

<sup>232</sup> This framework has been elaborated for the thesis author for the miniseries analysis. It makes use of some of the guidelines proposed by Casetti and di Chio in the book *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós, Barcelona, 1999.

- Audience: in this point we will analyze the promotion and its influence in the success of the miniseries. We will also collect the statistics of the viewers of these miniseries and indicate their characteristics.
- Genre: we are going to classify and determine the different genres present in the analyzed miniseries.
- The real event and its television representation: we are going to compare the chosen miniseries with other fiction productions with the same theme and also with documentaries that have a factual approach of the same event.
- Fiction/nonfiction in each one of the selected miniseries: finally we are going to study the miniseries from the perspective of hybridization. In this section, we are going to examine the miniseries in light of key concepts in this study like realism, veracity, objectivity of narrated history, the portrayal of history in the screenplays, the investigation of the events conducted by the producers, etc.

Another technique utilized in this work is the in-depth interview. We have conducted six in-depth interviews to screenwriters and producers of the analyzed miniseries:

- Helena Medina, scriptwriter of *23F, el día más difícil del Rey*.
- Pablo Usón, producer of *23 F, el día más difícil del Rey*.
- Carlos López, scriptwriter of *11M, para que nadie lo olvide*.
- Antonio Onetti, scriptwriter of *Padre Coraje*.
- Juan Carlos Rubio scriptwriter of *Adolfo Suárez, el Presidente*.
- Emiliano Pedraza, producer of *Adolfo Suárez, el Presidente*.

The knowledge gained through these conversations has a great value because they are primary sources about documentation, the process of scriptwriting, production decisions, etc.

Finally, we have utilized other research techniques such as the questionnaire and discussion groups. This section has a relative value and so it must be considered an exploratory study that will be completed in further works.

## 12.2 Results and Conclusions

Throughout this study, we have perceived some terminological confusion in the professional world and in the general public when speaking about miniseries. One of the aims was to find a definition of the miniseries concept, clearing up the possible confusion with other similar genres. In the second chapter the miniseries concept has been studied based on previous definitions of television scholars and we concluded that it was necessary to create a new definition which clarifies points that may be misleading. The definition that has been proposed is the following: “television genre that’s story has been built in the narrative rhetoric of fiction. It is composed of two or more chapters (never more than ten) with narrative dependence between them, with a closed end, a number of chapters fixed in the preproduction phase, without possibility of increasing, and with a specific cinematographic visual quality”.

On the other hand we have studied the features of the contemporary Spanish miniseries genre (2002-2012) and have identified the following:

- All miniseries are scheduled in prime time, the timeslot with the most viewers.
- They are produced by the television broadcasters in association with independent producers.
- The channels make a significant marketing and promotion campaign the days before the broadcast in order to create expectations in the audience and to encourage many viewers watch the premiere and subsequent chapters.
- These productions do not need to keep the audience for a long period of time, as with the series broadcasted weekly or daily, so they pose less risk to the networks. Generally, the contemporary Spanish miniseries are between two and four chapters.
- They have more “authorial identity” than other fictional content. The main actor, the director or the screenwriter has more influence on the production and the public than in other television programs. This “authorial identity” is used in the promotion of the miniseries.
- Between 2002-2012, the most frequent themes that arise are based on real personages or events from which they develop the screenplay.

The third chapter gives a brief history of miniseries genre. This history helps to understand the concept previously explained as well as the evolution of the genre from its beginning to the present. This chapter has fulfilled the 4<sup>th</sup> objective proposed in this work. In this way, we have examined the genre evolution, the different dominant themes in the history of the genre, and other features like the duration or the number of chapters, which has also changed throughout time.

The television miniseries is a genre that has recently gained more success. The factors of this success are analyzed in the 4<sup>th</sup> chapter and meet the second objective proposed in this thesis. The success is caused by the audience preference for fiction based on facts, which leads to national and local broadcasters to schedule miniseries with frequency. Other reasons explained in this work are:

- The changes incorporated by the General Law of Audiovisual Communication (2010) in Spain. This law<sup>233</sup> makes an explicit mention of the fact that of the percentage that networks invest in European production, there is a set percentage which must be given to the production of films, serials or television miniseries (40%, and 50% in the case of public broadcasters).
- The rise of some grants destined to productions proposed by the law.
- The high profitability that these productions imply for the channels and producers. In the miniseries' case, because they have a limited number of chapters, there is a reduced economic risk, and channels can secure the audience and consequently the economic profitability.

The based on real facts miniseries is a clear example of hybridization in today's television. We fulfilled the fifth objective through our investigation of the four miniseries. From this analysis, it can be concluded that fiction takes elements of nonfiction genres and incorporates them into its own discourse. Among these elements the following could be highlighted:

---

<sup>233</sup> The complete text of the General Law of Audiovisual Communication 7/2010 from March 31, is available in the Official State Bulletin ([www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-13157](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-13157))

- The use of images or another type of archived document (sound material, photography, etc.).
- The characterization of actors intended to obtain the physical likeness between them and the represented personages.
- The incorporation, through image manipulation, of the character of the fiction in documents of the represented time.
- The recreation of a specific event as it was, basing in the actor's interpretive work and in the setting of the chosen place for the representation.

The textual analysis and the in-depth interviews with the creators of the four miniseries have made it possible to draw several conclusions.

The analysis of the screenplay of *23F, el día más difícil del Rey* shows the centrality of the character of the king throughout the story. The screenplay of this fiction is based on the king's private life, showing details of the intimacy with his family, making the story more interesting for the audience. In addition, the *hero's journey model* of Vogler (2002) was applied to the character of the king. Beyond the screenplay, some parameters that contribute to the high artistic and technical quality of this miniseries have been emphasized in our analysis. Furthermore, the promotion for the miniseries done by TVE was considered in the analysis. Referring to the genre of *23F, el día más difícil del Rey*, we would call it an "office-thriller", a term that we have coined for this study. The miniseries has the features of a thriller, such as intrigue and suspense. However, the action is not physical or external but has been created in a quiet *mise en scene* and in internal sets, mostly offices. Finally a section has been dedicated to analyze the fiction/nonfiction paradigm.

These are some of the conclusions of the study:

- The miniseries has historical references to the protagonists and events of 23F. The creators have made use of the events around 23F to contextualize the facts, such as the chronology of the events and actual documents, to make the miniseries more realistic.
- In reference to the fictional aspect of the miniseries, the creators have made use of invented dialogues. They also made use of a fusion of characters, reducing

the key role players in the event to a minimum so that the story may be easier to follow. They also changed the chronology of some of the events to make the story more coherent. The interpretation that the actors give to their characters is another important element that belongs to fiction. All of these and features like costumes, music, and make-up create an atmosphere of verisimilitude and credibility of the entire story.

- It is interesting to emphasize the text that appears at the beginning of the miniseries, *23F, el día más difícil del Rey*: “this audiovisual work is the result of a recreation mainly based on a summary of facts and news published by the media around this historic event- and in the interpretations thereof done for the work’s authors. For this reason, although the personages and events are real, the dialogues and some acting are result of artistic liberty of the audiovisual authors, who has been inspired in the material published up to now.”<sup>234</sup> This text affirms the historical value of the miniseries and at the same time, denies it.

In *11M, para que nadie lo olvide* we have identified a “chorus protagonist”. There is no main protagonist, but two groups of main characters: terrorist and victims wherein throughout the miniseries their actions run parallel. We have also identified the train as “inanimate character” because sentiments and emotions are associated to this object, the train. In reference to the fiction/nonfiction relation, we have arrived to these conclusions:

- This miniseries was recorded with a handheld shot, always at shoulder height. This vantage point made it possible that the audience could identify themselves with the characters. In addition, the handheld shot made the fiction seem more realistic, similar to documentary films.
- The producers included in the miniseries, actual video footage of the event.
- The anonymity of the real persons involved in the event, in addition to the fact that the actors chosen were not associated with specific roles, made it easier for the audience to become identified with the story.

---

<sup>234</sup> Author’s translation from the original text.

- The producers have fictionalized some elements of the historical event, for example, the dialogues of the characters.
- Another element from fiction is the simplification and selection of the historical event to establish a clear and coherent storyline.
- Finally, this miniseries also begins with an announcement: “This television fiction is exclusively based on acknowledged facts gathered from the verdict 65/2007 of the National Audience and the verdict 53/2008 of Supreme Court”<sup>235</sup>. This text has the same purpose as that of *23F*. In addition, it implicitly made known what the Spanish Juridical System has said of this case to inform the public.

In *Padre Coraje*, we have identified the features of the contemporary Spanish miniseries. It could be considered a pioneer in this genre and, in some way, the model or guide for subsequent productions in Spain. In this miniseries, we studied the hero’s journey, in the character of Antonio Delgado, according to the proposed model of Vogler. There are two fundamental diversions from the model. First, the hero in *Padre Coraje* does not receive the “adventure call” but comes in to it voluntarily. Second, the end of his journey was not a success but a failure.

With respect to the relation between fiction/nonfiction, it is necessary to mention an aspect of the staging. When it comes to the research part of the story, the scenes were done with handheld shot with low-key lighting. This aesthetic makes it seem closer to reality, similar to techniques used for news, reports and documentaries. On the other hand, the more familiar scenes were taken with a stationary camera with high-key lighting. We also have compared this miniseries with a book that deals with the same protagonist wherein we have noted some of the differences between them. These differences were due to the time limitation, the need to make the story coherent and, above all, entertaining.

From analysis of fiction/nonfiction we have concluded:

---

<sup>235</sup> Translation by the author.

- There were some scenes that were recorded in a manner that appeared to be real news footage. An example of this was the scenes where Olga Viza, the anchor of Antena 3 TV news, reports on the Padre Coraje case. This plays with viewers' perception of fiction and nonfiction.
- The notice at the beginning said "based on real facts". This informed the viewer of how the story that follows is to be read. The notice was said in a brief manner in comparison with the notices that accompany more recent miniseries.
- At the end of *Padre Coraje*, a text explained the real events that occurred after the story. A photograph of the son of the main character, the real Juan Holgado, was shown. This manner of ending the miniseries unifies the fiction and the reality represented.

*Adolfo Suárez, el Presidente* was analyzed with the current trend of representing fictions set in the historical moment of *Transición Española*. Nostalgia was a strategy that was used to create the emotional involvement of the audience, who have lived or known this particular historical period. Furthermore, we have observed that these miniseries present an idealized memory of these events. They make use of this to show a unified narrative of the recent events in Spanish history. The miniseries *Adolfo Suárez, el Presidente* has been studied with the model of biopic genre, very common in contemporary Spanish miniseries. In the fiction and nonfiction analysis we have come up with the following conclusions:

- The story includes two invented characters. This is an element of fiction that they made use of for the coherent development of the story.
- In this miniseries, as in the others, we can note some elements that were repeated to depict the fiction and nonfiction characteristics. These include the simplification of the places where the events took place, the selection of facts and characters to be portrayed, and the invention of dialogues and certain events.
- One of the most used resources to produce the realism is the continued utilization of media of the time to locate, support and advance in the story.

- Another way to achieve that realism is to insert the actors into the archive images preserved from the different historical moments. This creates an interesting mixture between reality and fiction, which is effective for the viewer identification between the actor and the real character.
- To attain the realism and blur the limits between reality and fiction, the miniseries goes from black and white to color in certain moments, achieving a smooth transition between reality and fiction and, at the same time, making the public identify the real character with its referent in fiction.
- The producers also resorted to recreating some scenes, using a copy or imitation from real documents. An example of this are the different discourses of Suarez or other personages, that appear throughout the story, and are portrayed by actors using the same tone of voice, the same content, etc.
- The presence of texts at the beginning of certain scenes, indicating the place, date or time of occurrence of the events is also a resource that, on one hand, helps the viewer follow the story line, and on the other hand, aims to highlight the character of reality referring to a particular time and place where the historical event represented is developed.
- Furthermore, in *Adolfo Suárez, el Presidente*, actors represent the same historical figure in other works. Ginés García Millán, after playing Suarez in this miniseries, did the same in the movie *23F* (2011), Fernando Cayo, who played the role of King Juan Carlos in the miniseries, was also seen in *20-N: Los últimos días de Franco* (2008) and in the movie *23F*. This also has implications on the subject of reality and fiction, because it encourages viewers to interpret the story and it causes the effect that the events portrayed are real, which is the intention of all fiction based in reality.
- Each of the miniseries, when it appeared on the air, was followed by either interviews, documentaries, or an investigative report about the topic portrayed. This is a commonly-used resource that facilitates that viewers can confirm what they have watched in fiction with what the documentary says, underlining real or true elements that appear in the miniseries.

In Chapter 10 an approach has been made to analyze the reception of the viewers, in order to satisfy the sixth objective of this study.

First, the study of perception from critics has led to analyze the articles and information generated about the miniseries studied in this work. This research has shown the real absence of a body of television reviews. It has been found that most of the articles published by the four most popular national newspapers read in Spain (El País, El Mundo, ABC and La Vanguardia) and the two specialized electronic publications selected for analysis (Formula TV and Veritele) are limited to reporting the release or production of fictional programs, not including real analysis or interpretation thereof.

Also, a perception analysis has been made with a tentative character through questionnaires and discussion groups that have helped to draw the general viewer perception of miniseries based in real events.

As a final conclusion to this thesis, it suffices to say that television as a medium and, in particular, the miniseries, as the place for hybridization between fiction and nonfiction, has been established as a vehicle that combines entertainment and historical knowledge. This historical knowledge, despite the fact of being represented by fiction, is not necessarily false. What Henry James said of the novel could be applied to contemporary television fiction, and specifically to the miniseries, that is, “the only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life”<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup> James, Henry. *The Art of Fiction* (1884)



## 13. BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

### Bibliografía

- Alcázar, M. (15 de febrero de 2009). Tal como éramos. *La Vanguardia*. pág. 10.
- Amela, V. (15 de febrero de 2009). El ala oeste de la Zarzuela. *La Vanguardia*. pág. 13.
- Amela, V. (16 de julio de 2011). Ficciónar la tragedia. *La Vanguardia*. TVManía. pág. 4.
- Anania, F. (2010). La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación. En Ibañez, J.C. *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. (págs 17-36).
- Anderson, C. y Lupo, J. (2002). Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century. En Neale, S. *Genre and contemporary Hollywood*. Londres: British Film Institute. (págs. 91-104).
- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza Ensayo.
- Aumont, Bergala, Marie y Vernet. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (2ª ed.). Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- Baget, J.M. (2004). *Historia de la Televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed back Ediciones.

- Baget, J. M. (16 de marzo de 2002). Por los caminos del infierno. *La Vanguardia*. Vivir. pág. 10.
- Balló, J. (15 de abril de 2009). Narrativa del golpe de Estado. *La Vanguardia*. pág. 7.
- Barroso, J. (2005). Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española. En Ortega, M.L. *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y medio.(págs. 171-206).
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bejarano, J. (9 de noviembre de 2000). Benito Zambrano recoge los distintos estados de dolor en Padre Coraje. *La Vanguardia*. Vivir. pág. 11.
- Bignell, J. (2008). *An introduction to television studies*. 2<sup>nd</sup> edition. London and New York: Routledge.
- Blumler, J. y Katz, E. (ed.) (1974). *The uses of Mass Communications. Current Perspectives on Gratifications Research*. Beverly Hills, London: Sage Publications.
- Bordería, E. (2005). Los medios audiovisuales y la historia: memoria del franquismo y la transición en la serie "Cuéntame cómo pasó" . *Aula-Historia Social*, págs. 54-62.
- Bounanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2007). *Sobre televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. New York: Routledge.
- Brisson, A. (23 de noviembre de 1908). El asesinato del Duque de Guisa. *Le temps*. págs. 21-22.
- Bustamante, E. (2004). Televisión: errores y frenos en el camino digital. En Bustamante, E. (ed). *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa. (págs. 213-254).

- Callejo, J. (2001). *El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación*. Barcelona: Ariel Practicum.
- Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Casetti, F.(2002). *Communicative Negotiation in Cinema and Television*. Milan: Vita e Pensiero.
- Casetti, F.y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Instrumentos Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Castañares, W. (1997). La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible? *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, págs. 167-182.
- Catalá, J.M. y Cerdán, J. (2007). Después de lo real: pensar las formas del documental hoy. *Archivos de la Filmoteca*, págs. 6-25.
- Caughie, J. (1980). Progressive television and documentary drama. *Screen*, págs. 9-35.
- Cea, M. (1999). *Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Cebrián, M. (2004). *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*. Barcelona: Gedisa.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chillón, A. (2011). La escritura facticia. En Blanco, I. y Fernández, P. *Entre la ficción y la realidad. Perspectivas sobre periodismo y literatura* (págs. 20-32). Madrid: Fragua.
- Chion, M. (2010). *La música en el cine*. 3ª ed. Barcelona: Paidós comunicación.

- Contreras, José M. y Pérez Ornia, José R. (2001). *Anuario de la televisión 2001*. Madrid: GECA.
- Corbalán, A. (2009). Reconstrucción del pasado histórico: nostalgia reflexiva en Cuéntame cómo pasó. *Journal of Spanish Communication volumen 10, nº 3*. págs. 341-357.
- Corner, J. (1996). *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Crebeer, G. (2008). *The television genre book*. London: BFI (British Film Institute).
- Cuevas, E. Raventós, C. y Torregrosa, M. (2012). El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores. *Trípodos, nº. 29*, págs. 117-132.
- Davin, S. Janckson, R. (2008). *Television and Criticism*. Bristol: Intellect Bristol.
- De Miguel, R. (2005). El grupo de discusión y sus aplicaciones en la investigación de la comunicación masiva. En Berganza, M.R. y Ruiz San Román, J.A. *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. Madrid: Mc Graw-Hill. (págs. 265-276).
- Díaz, B. La huella es el mensaje. En Díaz B (ed). *Medios de comunicación. Tendencias 2006. El año de la televisión*. Madrid: Fundación Telefónica. (págs. 15-43).
- Diego, P. (2004). La producción de miniseries en la etapa hegemónica de TVE (1956-1990). En AAVV, *Los desafíos de la televisión pública en Europa*. Pamplona: Eunate. (págs. 421-442).
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen: Barcelona.
- Edgerton, G. (2001). Television as historian: a different kind of History Altogether. En Edgerton & Rollins, *Television Histories. Shaping collective memory in the media age*. Kentucky: The university press of Kentucky. (págs. 1-19).

- Fernández del Moral, J. y Esteve Ramírez, F. (1999). *Áreas de especialización periodística*. Madrid: Fragua.
- Fernández Díez, F. (2005). *El libro del guion*. Madrid: Díaz de Santos.
- Fiske, J. y Hartley, J. (1978). *Reading television*. Londres: Routledge.
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. Londres: Routledge.
- Fra, B. (2009). Hagiofráficas democráticas para la televisión: Cervantes, Santa Teresa, Lorca y Miguel Hernández. En López, F. *Historias de la pequeña pantalla*. Madrid: Vervuert Iberoamericana. (págs. 245-272).
- Francés i Domènec, M. y Llorca Abad, G. (2012). *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa.
- Fuente, C. (1989). Las obligaciones culturales de los servicios nacionales de televisión. *Telos*, nº 18, págs. 34-41.
- Galán, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Galán, E. y Rueda, J.C. (2011). Narrativizando la historia: un enfoque interdisciplinar aplicado al relato televisivo. *Palabra Clave*, vol. 14, nº 1, págs. 85-99.
- Galán, E. y Herrero, B. (2011). *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García de Castro, M. (2002). *Ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García Fernando, M. (1986). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Universidad.
- García Serrano, F. y Herrero, R. (1987). *Los procesos de producción de series argumentales*. Madrid: RTVE servicio de publicaciones.

- García Serrano, F. (1996). La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico. En Barroso, J. y Tranche, R. (coord) *Archivos de la Filmoteca*, nº 23-24, págs. 70-89.
- García, R. (9 de febrero de 2011). Cultura elimina las ayudas a telefilmes y miniseries. *El País*, pág. 38.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gordillo, I. (2009a). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Intiyan Ediciones Ciespa.
- Gordillo, I. (2009b). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gordillo, I. Checa, A. Ramírez, M. Jiménez-Varea, J. López-Rodríguez, F. de los Santos, F. y Pérez-Gómez, M. (2011). Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los modelos de infoentertainment. *Comunicación*, nº 9, vol. 1, págs. 93-106.
- Guadaño, L. (2009). Representación histórica, crónica negra y legitimación de la democracia: La huella del crimen. En López, F. *Historias de la pequeña pantalla*. Madrid: Bervuert Iberoamericana. (págs. 273-291).
- Guarinos, V. y Jiménez Varea, J.(2009). Ficción + fe= realidad. Sobre falsos documentales y reality shows. En León, B. *Telerrealidad: el mundo tras el cristal*. Sevilla: Comunicación Social ediciones y publicaciones. (págs.95-104).
- Guerin, M. A. (2004). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gurevitch, M. y Blumler, J. (1982). The political effects of mass communication. En Gurevitch M. Bennet, T. Curran, J. Levy, M. *Culture, Society and the Media*. Londres: Methuen. (págs. 236-267).
- Halbwachs, M. (1980). *The collective memory*. New York: Harper & Row Colophon Books.

- Hernández Corchete, S. (2008). *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.
- Hernández Corchete, S. (2011). De las biografías ejemplares de Televisión Española a los biopics de éxito de las cadenas privadas. Un recorrido histórico por la biografía televisiva en España. En Camarero, G. (ed.). *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores.(págs. 349-367).
- Hill, A. (2007). *Restyling factual Tv. Audiences and news, documentary and reality genres*. New York: Routledge.
- Holland, P. (2000). *The television handbook*. New York: Routledge.
- Huerta, M. (2005). *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Igartua, J.J. Acosta, T. Frutos, F.J. (2009). Recepción e impacto del drama cinematográfico: el papel de la identificación con los personajes y la empatía. *Global Media Journal, volumen 6, nº 11*. págs. 1-18.
- Igartua, J.J. y Humanes, M.L. (2010). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- Imbert, G. (2010). *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- Jarvie, I. (1978). Seeing through movies. *Philosophy of the social sciences. Volumen 8, nº 5*. págs. 374-379.
- Kilborn, R. (2003). *Staging the real. Factual Tv programming in the age of Big Brother*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Kilborn, R. Izod, J. (1997). *An introduction to television Documentary. Confronting reality*. Manchester: Manchester University Press.

- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- León, B. (2010). *Informativos para la televisión del espectáculo*. Sevilla, Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Lipkin, S. (2002). *Real Emotional Logic: film and television docudrama as persuasive practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lipovestky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- Llopis Goig, R. (2004). *Grupos de Discusión*. Madrid: ESIC Editorial.
- López, F. (2009). Introducción. En López, F. *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas de la España Democrática*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.(págs. 9-25).
- López, F. Cueto, E. George, D. (2009). *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas de la España Democrática*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Marín, C. El infoentretenimiento en televisión. Del límite al espectáculo. En Salgado, A. (coord). *Creatividad en Televisión*. Madrid: Fragua. (págs. 113-135).
- Martin-Barbero, J. Rey, G. (2004). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Mckee, R. (2007). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba editorial.
- Mena, J. L. (2008). *Las mejores miniseries de la historia de la televisión*. Madrid: Cacite.
- Meran, R. (1973). *Nonfiction film: a critical history*. New York: EP Dutton.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Miller, T. (2009). *Television studies. The basics*. New York: Routledge.
- Mínguez, N. (2006) Historia y memoria en el documental español contemporáneo. *Revista de Occidente*, nº 304. págs. 80-99.
- Mínguez, N. (2011). La representación del pasado y el paradigma ficción/no ficción en el cine de la Transición. En Palacio, M. (ed). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.(págs. 205-220).
- Miralles, M. y Satué, F. *Padre Coraje*. Plaza Janés, 2011, Barcelona.
- Monterde, J. E. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- Montini, R. Espinosa, L. (2007). *Había una vez...cómo escribir un guión*. 2ªed. Buenos Aires: Nobuko.
- Moral, J. (2011). La biografía fílmica como género. *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores.(págs. 262-275).
- Morin, E. (2002). *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*.(1er edition 1956). Paris: Les éditions de Minuit.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Ortega, M. L. ( 2005). *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y medio.
- Pacheco Barrio, M. (2009). La reciente historia de España en la ficción televisiva. *Mediaciones Sociales*, nº 4, págs. 225-246.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la Televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Palacio, M. (2002). Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática. *Área Abierta*.

- Palacio, M. (2006a). *Notas a la programación 2006*. Recuperado el 15 de febrero de 2011, de mcu:  
[www.mcu.es/docs/MC/FE/NotasalaProg2006/agosto2006dore\\_tve-pdf](http://www.mcu.es/docs/MC/FE/NotasalaProg2006/agosto2006dore_tve-pdf)
- Palacio, M. (2006b). *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto Radio Televisión Española.
- Palacio, M. Ciller, C. (2010). La mirada televisiva al pasado. El caso español (2005-2010). En Ibañez, J.A. *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Páramo, J. (2002). *Diccionario Espasa cine y tv terminología técnica*. Madrid: Espasa.
- Pericot, J. (2002). *Mostrar para decir. La imagen en contexto*. Barcelona: Aldea Global.
- Perse, E.M. (1986). Soap Opera viewing patterns of college students and cultivation. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, volume 30, nº2, págs. 175-193.
- Plantinga, C. (1997). *Rethoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University.
- Platt, L. (2008). Our common cultural heritage: classic novels and English television. En Davin, S. and Jackson, R. (ed). *Television and criticism*. Bristol: Intellect Books. (págs. 15-25).
- Potter, W. J. (1986). Perceived reality and the cultivation hypothesis. *Journal of broadcasting and Electronic media*, volume 30, nº2, págs. 159-174.
- Raack, R. (1983). Historiography as Cinematography: A prolegomenon to film work for historians. *Journal of Contemporary History*, 18. págs. 411-438.
- Rodríguez, A. (12 de marzo de 2002). "Estamos acostumbrando al espectador a la mediocridad". *La Vanguardia*. Vivir. pág. 12.
- Rodríguez Borges, R. (1998). La objetividad periodística, un mito persistente. *Revista Latina de Comunicación Social*. págs. 1-6.

- Roscoe, J. Hight, C. (2001). *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Rosenstone, R. (1995). *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*. London: Harvard University Press.
- Rubin, A. (1983). Television uses and gratifications. *Journal of Broadcasting*, vol 27, nº 1, págs. 37-51.
- Rueda Laffond J.C. y Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua.
- Rueda Laffond, J. C. y Guerra Gómez, A. (2009). Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó. *Revista Latina de comunicación social*, Nº. 64. págs. 396-409.
- Rueda Laffond, J.C. (2009). ¿Reescribiendo la historia? Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente. *ALPHA*, nº 29, págs. 85-104.
- Rueda Laffond, J.C. (2011a). Adolfo Suárez y Felipe y Letizia: ficción televisiva y memorias inmediatas sobre la monarquía española. *Hispanic Review*, volumen 79, nº 4, págs. 639-660.
- Rueda Laffond, J.C. (2011b). Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española. *HAOL* nº26, págs.27-39.
- Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato? cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Samuel, R. (1994). *Theatres of Memory. Vol 1: Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso.
- Sánchez Noriega, J.L. (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sartori, G. (2005). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.

- Seger, L. (2001). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Smith, P.J. (2004). The emotional Imperative Almodóvar's Hable con ella and television española's Cuéntame cómo pasó. *MLN*, volumen 119, nº 2, págs. 363-375.
- Smith, P.J. (2006). *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis.
- Smith, P.J. (2012). Las miniseries históricas televisivas en la actualidad. *Seminario Ficción / No ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid: pendiente de publicación.
- Stanley, H.W. & Niemi, N.G. (1990). "Vital statistics on American politics". *Congressional Quarterly*.
- Sternberg, M. (1978). *Expositional modes and temporal ordering*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Straubhaar, J. (2007). *World television. From global to local*. Los Angeles: Sage.
- Taylor, S. y Bodgan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Téllez, E. (1996). Composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico. *Eufonía. Didáctica de la música, nº4*, págs. 47-58.
- Templeton, J.F. (1994). *The Focus Group: a strategic guide to organizing, conducting and analyzing the focus group interview*. Londres: Probus Pub. Cop.
- Tosh, J. (2000). *The pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in the Study of Modern History*. London: Longman.
- Trueba, F. (1997). *Diccionario de cine*. Barcelona: Planeta.
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.

- Tudor, A. (1973). *Theories of Film*. New York: Viking Press.
- Veyrat-Masson, I. (2008). *Télévision et Histoire, la confusion des genres: docudramas, docufictions, et fictions du réel*. Paris-Louvain-la-Neuve: De Bëck université.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las escrituras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Warren, C. (1959). *Modern News Reporting. 3th ed*. Nueva York: Harper R. Brothers.
- Williams, R. (2003). *Television: Technology and cultural form*. London: Routledge.
- Winston, B. (1995). *Claiming the real: the documentary film revisited*. London: British film institute.
- Wolf, M. (1984). Géneros y televisión. *Analisi, num 9*, págs. 189-198.
- Wolf, M. (1994). Los medios de comunicación en la estructuración de la identidad colectiva. La coexistencia de lo contradictorio en *Anuario de la Comunicación social 1994*. Madrid: Fundesco. (págs. 191-198).
- Xalabarder, C. (2005). Principios informadores de la música de cine. En Olarte, M. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones. (págs. 155-204).
- Youman, R.J. (1972). What does America think now? en *Tv Guide*. 30 de septiembre.

## Webgrafía

- ABC:
  - Belmonte, R. (27-1-2010). *Miniserie para Súper Suarez*.  
<http://www.abc.es/20100127/gente-tv-radio-series/miniserie-para-super-suarez-201001271527.html> (última consulta: 23 de noviembre de 2012)
  - Camacho, I. (17-3-2002). *Coraje y amargura*  
[http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-17-03-2002/sevilla/Opinion/coraje-y-amargura\\_41807.html](http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-17-03-2002/sevilla/Opinion/coraje-y-amargura_41807.html) (última consulta: 22 de octubre de 2012)
  - Corrales, G. (11-2-2009). *23F, el pasado siempre vende*.  
<http://www.abc.es/20090211/gente-tv-radio-series/pasado-siempre-vende-200902111233.html> (última consulta: 4 de diciembre de 2012)
  - Juaristi, J. (7-2-2010). *Suárez*. <http://www.abc.es/20100207/opinion-firmas/suarez-20100207.html> (última consulta: 3 de octubre de 2012)
  - Ruesga Navarro, J. (9-4-2002). *Actores*.  
[http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-09-04-2002/sevilla/Opinion/actores\\_44283.html](http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-09-04-2002/sevilla/Opinion/actores_44283.html) (última consulta: 2 de septiembre de 2012)
  
- Adolfo Suárez Illana:
  - (01-11-2009) *Respeto la libertad... de todos*  
<http://adolfo-suarez-illana.com/2009/11/01/respeto-la-libertad%E2%80%A6-de-todos/> (última consulta: 23 de junio de 2012)
  
- Antena 3: [www.antena3tv.com](http://www.antena3tv.com)
  - [http://www.antena3.com/antena3-films/catalogo/miniseries/padre-coraje\\_2010110400152.html](http://www.antena3.com/antena3-films/catalogo/miniseries/padre-coraje_2010110400152.html) (última consulta: 13 de marzo de 2012)
  
- Cameraman: [www.cameraman.es](http://www.cameraman.es)

- Larumbe, N. (23-08-2009): *23F, el día más difícil del rey* .  
<http://www.cameraman.es/noticia.asp?ref=1497> (última consulta: 23 de marzo de 2012)
- CIS: <http://www.cis.es/cis/opencms/ES/index.html>
- Clarín:
  - (21-01-1999) *Se hizo pasar por delincuente para descubrir a los asesinos de su hijo* <http://edant.clarin.com/diario/1999/01/21/e-04601d.htm> (última consulta: 3 de mayo de 2012)
- Diario de Sevilla:
  - Ingelmo, P. (22-11-2008) *Las derrotas de Padre Coraje*  
<http://www.diariodesevilla.es/article/andalucia/285828/las/derrotas/padre/coraje.html> (última consulta: 23 de abril de 2012)
- El Día:
  - (13-03-2002): *Juan Diego: "Mi papel en Padre Coraje marcará mi carrera"*  
<http://www.eldia.es/2002-03-13/comunicacion/comunicacion0.htm> (última consulta: 7 de abril de 2012)
- El Diario Montañés:
  - Esparza, J. J. (31-01-2010) *No es Suárez*  
<http://www.eldiariomontanes.es/20100131/television/invento-maligno/suarez-20100131.html> (última consulta: 23 de noviembre de 2012)
- El Mundo: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)
  - Crónica. (19-10-2003). *Yo no maté al hijo del Padre Coraje.*  
<http://www.elmundo.es/cronica/2003/418/1066655436.html> (última consulta: 8 de abril de 2012)
  - Del Campo, Eduardo. (31-05-2009) *La 'muerte' de toda la familia del Padre Coraje*

- <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/31/espana/1243729556.html> (última consulta: 8 de abril de 2012)
- EFE, (11-05-2001) *Vía Digital estrena el lunes la miniserie 'Padre Coraje', de tres capítulos.*  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2001/05/10/cultura/989503998.html>  
(última consulta: 23 de marzo de 2012)
  - Esparza, M. (17-1-2011). *Abogados de la defensa critican que TVE defienda la tesis del fiscal en pleno juicio.*  
[http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/16/andalucia\\_malaga/1295199024.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/16/andalucia_malaga/1295199024.html) (última consulta: 14 de junio de 2012)
  - Rey, N. (11-2-2009). *¡Se sienten coño!*  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/11/teletcidente/1234341792.html> (última consulta: 3 de noviembre de 2012)
  - (26-10-2010). 'Felipe y Letizia', criticado hasta en su casa.  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/26/television/1288096114.html> (última consulta: 4 de marzo de 2012)
- El País: [www.elpais.es](http://www.elpais.es)
- Belausteguigoitia, S. Benitez, J.(13-03-2002) *Benito Zambrano relata el drama de Padre Coraje en Antena 3.*  
[http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974002_850215.html)  
(última consulta: 3 de noviembre de 2012)
  - Belinchón, G. (11-02-2011) *Antonio de la Torre, la joya oculta de los Goya.*  
[http://elpais.com/diario/2011/02/11/cine/1297378803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/11/cine/1297378803_850215.html)  
(última consulta: 23 de marzo de 2012)
  - Cobeaga, B. (21-2-2010). *Biografías.*  
[http://elpais.com/diario/2010/02/21/paisvasco/1266784809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/02/21/paisvasco/1266784809_850215.html) (última consulta: 6 de noviembre de 2012)
  - Fernández-Santos, Á. (13-3-2002). *Gran Pantalla.*  
[http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/13/radiotv/1015974004_850215.html)  
(última consulta: 6 de noviembre de 2012)

- Galaz, M. (26-10-2009): *Muere Sabino Fernández Campo, fiel consejero del Rey durante el 23F*.  
[http://elpais.com/elpais/2009/10/26/actualidad/1256548617\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2009/10/26/actualidad/1256548617_850215.html) (última consulta: 2 de marzo de 2012)
- García, R. (9-2-2011), *Cultura elimina las ayudas a telefilmes y miniseries*.  
[http://elpais.com/diario/2011/02/09/cultura/1297206002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/09/cultura/1297206002_850215.html) (última consulta: 13 de enero de 2012)
- González, E. (30-06-2009). *Historia*.  
[http://elpais.com/diario/2009/06/30/radiotv/1246312802\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/06/30/radiotv/1246312802_850215.html) (última consulta: 5 de noviembre de 2012)
- J. R. P. O . (21-1-1977). *Hoy comienza "Raíces", la historia del pueblo negro en Estados Unidos*.  
[http://elpais.com/diario/1979/01/21/radiotv/285721201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/01/21/radiotv/285721201_850215.html) (última consulta: 12 de enero de 2012)
- Juliá, S. (14-2-2009). *Final feliz*.  
[http://elpais.com/diario/2009/02/14/radiotv/1234566002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/02/14/radiotv/1234566002_850215.html) (última consulta: 3 de noviembre de 2012)
- Ordaz, P. (3-7-2011). *¿Ese tren para en Atocha?*  
[http://elpais.com/diario/2011/07/03/radiotv/1309644002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/03/radiotv/1309644002_850215.html) (última consulta: 5 de noviembre de 2012)
- Pérez- Lanzac, C. (19-2-2009). *El 23-F de TVE-1 se merienda al de Antena 3*.  
[http://elpais.com/diario/2009/02/12/radiotv/1234393201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/02/12/radiotv/1234393201_850215.html) (última consulta: 23 de noviembre de 2012)
- Pérez-Lanzac, C. (16-11-2010): *La realidad supera a la ficción... en la ficción*.  
[http://elpais.com/diario/2010/11/16/sociedad/1289862001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/11/16/sociedad/1289862001_850215.html) (última consulta: 9 de diciembre de 2012)
- Rincón, R. (31-03-2002). *Coraje Andaluz*.  
[http://elpais.com/diario/2002/03/31/andalucia/1017530542\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/31/andalucia/1017530542_850215.html) (última consulta: 3 de noviembre de 2012)

- Rivas, R. (14-05-2001) *Vía Digital y Antena 3 emiten 'Padre Coraje', de Benito Zambrano*  
[http://elpais.com/diario/2001/05/14/radiotv/989791202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/14/radiotv/989791202_850215.html)  
(última consulta: 23 de septiembre de 2012)
  - Sánchez, M. E. (19-3-2002). *Coraje*.  
[http://elpais.com/diario/2002/03/19/andalucia/1016493731\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/19/andalucia/1016493731_850215.html)  
(última consulta: 3 de octubre de 2012)
  - Trueba, D. (28-1-2010). *Ese Suárez*.  
[http://elpais.com/diario/2010/01/28/radiotv/1264633203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/01/28/radiotv/1264633203_850215.html)  
(última consulta: 7 de octubre de 2012)
  - Trueba, D. (7-7-2011). *Hechos*.  
[http://elpais.com/diario/2011/07/07/radiotv/1309989604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/07/radiotv/1309989604_850215.html)  
(última consulta: 3 de noviembre de 2012)
- El referente:
- Pérez, P. (4-07-2011). *Primeras críticas en Twitter contra la tv-movie '11-M'*.  
<http://www.elreferente.es/tecnologia/redessociales/primeras-criticas-en-twitter-contra-la-tv-movie-11-m-13821>  
(última consulta: 23 de marzo de 2012)
- Faro de Vigo:
- Mauleón, M. (26-01-2010) *"Lo más delicado fue tratar la supuesta relación de Suárez con Carmen Díaz"*.  
<http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2010/01/26/delicado-tratar-supuesta-relacion-suarez-carmen-diaz/405911.html>  
(última consulta: 13 de mayo de 2012)
- Formulativ: <http://www.formulativ.com/>
- (03-03-2010) *Ginés García Millán: "Lo más difícil ha sido hacer creíble a mi personaje"*.

- <http://www.formulatv.com/noticias/14045/gines-garcia-millan-lo-mas-difícil-ha-sido-hacer-creíble-a-mi-personaje/> (última consulta: 23 de junio de 2012)
- (02-02-2012). *La decimocuarta temporada de 'Cuéntame cómo pasó' arrancará con el 23F.*  
<http://www.formulatv.com/noticias/23442/decimocuarta-temporada-cuentame-como-paso-arrancara-23f/> (última consulta: 22 de marzo de 2012)
  - La Opinión Coruña:
    - Bugallal, I. (27-01-2010) *Carlos Asorey Brey: 'La vida de Suárez es de película: hay ambición, amor y deseo'.*  
<http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/01/27/vida-suarez-pelicula-hay-amor-ambicion-deseo/353688.html>  
(última consulta: 4 de junio de 2012)
  - [Líderdigital.com](http://www.liderdigital.com)
    - (23-10-2000). *Tesamun rueda la miniserie "Padre Coraje" para Antena 3.*  
[http://www.liderdigital.com/noticias/detalle\\_noticia.php?id\\_noticia=427](http://www.liderdigital.com/noticias/detalle_noticia.php?id_noticia=427) (última consulta: 18 de marzo de 2012)
  - Los enigmas del 11M: <http://blogs.libertaddigital.com/enigmas-del-11-m/>
    - Del Pino, L. (3-07-2011) *Editorial del programa Sin Complejos del domingo 3 de julio de 2011:* <http://blogs.libertaddigital.com/enigmas-del-11-m/telecinco-y-el-11m-9924/> (última consulta: 17 de febrero de 2012)
  - Solotele: <http://solotele.blogspot.it/>
    - (9-05-2011). *Telecinco emitirá su miniserie del 11-M este verano:*  
<http://solotele.blogspot.it/2011/05/telecinco-emitira-su-miniserie-del-11-m.html> (última consulta: 2 de febrero de 2012)
  - Telecinco: [www.telecinco.es](http://www.telecinco.es)

- (19-11-2010) *Chicho Ibáñez Serrador y el '23-F' de TVE comparten Nacional de Televisión.*  
<http://www.telecinco.es/telemania/detail/detail26617.shtml>  
(última consulta: 13 de enero de 2012)
- (02-11-2011) *Telecinco estrena '11-M', una tv-movie sobre el mayor atentado de la historia en Europa.*  
[http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa\\_0\\_1423057691.html](http://www.telecinco.es/tvmovies/11-m/Telecinco-estrena-atentado-historia-Europa_0_1423057691.html) (última consulta: 2 de marzo de 2012)
- The museum of Broadcast Communications:
  - Montgomery, M. *Miniserie.*  
<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=miniseries> (última consulta: 8 de enero de 2012)
- TVE: [www.rtve.es](http://www.rtve.es)
  - (27-03-2009) *Tras la estela de éxito de "Cañas y Barro".*  
<http://www.rtve.es/television/20090327/tras-estela-exito-canas-barro/256533.shtml> (última consulta: 3 de diciembre de 2011)
  - *23F, el día más difícil del Rey.*  
<http://www.rtve.es/television/23f-golpe-estado/> (última consulta: 23 de junio de 2012)
- Vertele: <http://www.vertele.com/>
  - (01-03-2002) *Antena 3 aplaza el estreno de "Padre Coraje" al 13 de marzo para que no compita con "Operación Triunfo"*  
<http://www.vertele.com/noticias/antena-3-aplaza-el-estreno-de-padre-coraje-al-13-de-marzo-para-que-no-compita-con-operacion-triunfo/>  
(última consulta: 17 de abril de 2012)
  - (22-01-2009) *La familia real en el 23F, a través de los ojos de TVE*  
<http://www.vertele.com/noticias/la-familia-real-en-el-23-f-a-traves-de-los-ojos-de-tve/> (última consulta: 13 de diciembre de 2011)

- (23-02-2009) *El porqué del triunfo de la serie histórica*  
<http://www.vertele.com/noticias/el-porque-del-actual-triunfo-de-las-series-historicas-en-espana/> (última consulta: 23 de noviembre de 2012)

## Filmografía y contenidos televisivos citados

- *11M. 1000 días después*. Luis del Pino. 2007. Telemadrid.
- *11M, la derrota de los embusteros*. 2007. Cuatro.
- *11M, para que nadie lo olvide*. Daniel Cebrián. 2011. Telecinco.
- *20N, los últimos días de Franco*. Roberto Bodegas. 2008. Antena 3.
- *23F, el día más difícil del Rey*. Silvia Quer. 2009. TVE.
- *23F: Historia de una traición*. Antonio Recio. 2009. Antena 3.
- *23F: La Película*. Chema de la Peña. 2011.
- *48 horas*. Manuel Estudillo. 2008. Antena 3.
- *72 horas: del 11M al 14M*. Mar Abellán. 2006.
- *...Y al tercer año resucitó*. Rafael Gil. 1980.
- *Adolfo Suárez, 30 años de Democracia*. 2007. Antena 3
- *Adolfo Suárez, el Presidente*. Sergio Cabrera. 2009. Antena 3
- *Águila Roja*. José Ramón Ayerra, Arantxa Écija, Marco A. Castillo, Marc Vigil, Miguel Alcantud. 2009-2012. TVE.
- *Alakrana*. Salvador Calvo. 2011. Telecinco.
- *Alfonso, el príncipe maldito*. Álvaro Fernández Armero. 2010. Antena 3
- *Amar en tiempos revueltos. Alta Traición*. Eduardo Casanova. 2010. TVE.
- *Amar en tiempos revueltos. La muerte a escena*. Eduardo Casanova. 2011. TVE.
- *Arroz y tartana*. José Antonio Escrivá. 2003. TVE.
- *Auge y caída del Tercer Reich*. David L. Wolper. 1961. ABC
- *Augusto*. Roger Young. 2003. Rai 1
- *Camino de Santiago*. Robert Young. 1999. Antena 3.
- *Cañas y barro*. Rafael Romero Marchent. 1978. TVE.
- *Carmina*. Miguel Albadalejo. 2012. Telecinco.
- *Celia*. José Luis Borau. 1993. TVE.
- *Cervantes*. Alfonso Ungría. 1981. TVE.
- *Chicos Normales*. Daniel Hernández. 2008.
- *Civilisation*. Michael Gill. 1969. BBC2.
- *Clara Campoamor*. Laura Mañá. 2011. TVE.
- *Cuéntame cómo pasó*. Miguel Ángel Bernardeau. 2001-2012. TVE
- *Días sin luz*. Antonio Hernández. 2009. Antena 3.

- *Diego de Acevedo*. Ricardo Blasco. 1966. TVE
- *Don Quijote de la Mancha*. Manuel Gutiérrez Aragón. 1992. TVE.
- *Elizabeth R.* Roderick Graham. 1971. BBC.
- *El ángel de Budapest*. Luis Oliveros. 2011. TVE.
- *El asesino dentro del círculo*. Fernando Cámara, Pedro Costa Musté. 2010. TVE.
- *El asesinato de Carrero Blanco*. Miguel Bardem. 2010. ETB.
- *El bloke. Coslada Cero*. Manuel Estudillo. 2009. TVE
- *El camino*. Josefina Molina. 1978. TVE.
- *El castigo*. Daniel Calparsoro. 2008. Antena 3.
- *El crimen de los marqueses de Urquijo*. Fernando Cámara, Pedro Costa Musté. 2010. TVE.
- *El gordo, una historia verdadera*. Alberto Ruiz Rojo. 2010. Antena 3.
- *El Lobo*. Miguel Courtois. 2004.
- *El Lute*. Vicente Aranda. 1987. TVE.
- *El mayorazgo de Labraz*. Julio Caro Baroja. 1983. TVE.
- *El marqués de Sotoancho*. Eva Norverto. 2000. Antena 3.
- *El pacto*. Fernando Colomo. 2010. Telecinco.
- *El pícaro*. Fernando Fernán Gómez. 1974. TVE.
- *El rey pasmado*. Imanol Uribe. 1991.
- *El secuestro de Anabel*. Luis Oliveros, Pedro Costa Musté. 2010. TVE.
- *Farmacia de Guardia. La última Guardia*. Manuel Estudillo. 2010. Antena 3.
- *Felipe y Letizia*. Joaquín Oristrell. 2010. Telecinco.
- *Fortunata y Jacinta*. Mario Camus. 1980. TVE.
- *Gal*. Miguel Courtois. 2006.
- *Goya*. José Ramón Larraz. 1985. TVE.
- *Holocausto*. Marvin J. Chomsky. 1978. NBC
- *Hombre rico, hombre pobre*. David Green. 1976. ABC.
- *Horas de Luz*. Manolo Matji. 2004.
- *Hoy quiero confesar*. Antonio Hernández. 2011. Antena 3.
- *Inocentes*. Daniel Calparsoro. 2010. Telecinco.
- *Juanita, la Larga*. Eugenio Martín. 1982. TVE.
- *Juncal*. Jaime de Armiñán. 1989. TVE.
- *La Barraca*. León Klimovsky. 1979. TVE.

- *La Duquesa*. Salvador Calvo. 2010. Telecinco.
- *La Duquesa II*. Salvador Calvo. 2011. Telecinco.
- *La forja de un rebelde*. Mario Camus. 1990. TVE.
- *La Fuga*. Eduardo Mignogna. 2001.
- *La Ira*. Daniel Calparsoro. 2009. Telecinco.
- *La maldición de Dark Lake*. Mick Garris. 2011. A&E.
- *La Mari*. Jesús Garay. 2002. TV3, Canal Sur.
- *La Mari 2: volver a empezar*. Ricard Figueras. 2010. TV3, Canal Sur.
- *La máscara negra*. Antonio Giménez Rico, Emilio Martínez Lázaro y José Antonio Páramo. 1982. TVE.
- *La mujer Papa*. Sönke Wortmann. 2009. Antena 3.
- *La piel azul*. Gonzalo López-Gallego. 2010. Antena 3.
- *La plaza del Diamante*. Francesc Betriu. 1982. TVE.
- *La princesa de Éboli*. Belén Macías. 2009. Antena 3.
- *La Regenta*. Fernando Méndez-Leite. 1995. TVE.
- *La saga de los Forsyte*. David Giles. 1967. BBC.
- *La Transición*. Victoria Prego. 1995. TVE.
- *La víspera de nuestro tiempo*. Jesús Fernández Santos. 1967.1969. TVE 2.
- *Las aventuras de Pepe Calvalho*. José Ramón Larraz. 1986. TVE.
- *Las claves del 23F*. Jesús Palacios. 2006. Telemadrid.
- *Las seis esposas de Enrique VIII*. Naomi Capon, John Glenister. 1970. BBC.
- *Las sombras del 11M*. Luis del Pino. 2006. Telemadrid.
- *Le grand amour de Balzac*. Jacqueline Audry, Wojciech Solarz. 1973. ORTF.
- *Lo imposible*. Juan Antonio Bayona. 2012.
- *Lola, la Película*. Miguel Hermoso. 2007.
- *Lorca, muerte de un poeta*. Juan Antonio Bardem. 1987. TVE.
- *Los Borgia*. Antonio Hernández. 2006.
- *Los comuneros*. José Antonio Páramo. 1978. TVE.
- *Los desastres de la guerra*. Mario Camus. 1983. TVE.
- *Los episodios nacionales*. Gaspar Gómez de la Serna, José Antonio Páramo. 1967. TVE.
- *Los gozos y las sombras*. Rafael Moreno Alba. 1982. TVE.
- *Los jinetes del Alba*. Vicente Aranda. 1991. TVE.

- *Los pazos de Ulloa*. Gonzalo Suárez. 1985. TVE.
- *Los pilares de la Tierra*. Sergio Mimica-Gezzan. 2010. Cuatro.
- *Lucrecia*. Mariano Barroso. 1996. Antena 3.
- *Madrid 11M: Todos íbamos en ese tren*. Pedro Barbadillo. 2005.
- *Marco*. Félix Viscarret. 2011. Antena 3.
- *Marisol*. Manuel Palacios. 2009. Antena 3.
- *Mi gitana*. Alejandro Bazzano. 2012. Telecinco.
- *Miguel Servet, la sangre y la ceniza*. José María Forqué. 1989. TVE.
- *No estás sola, Sara*. Carlos Sede. 2009. TVE.
- *No soy como tú*. Rómulo Aguillaume. 2010. Antena 3.
- *Ojo por ojo*. Mar Targarona. 2010. TVE.
- *Operación Jaque*. Silvia Quer. 2010. TVE.
- *Operación Malaya*. Manuel Huerga. 2011. TVE.
- *Padre Coraje*. Benito Zambrano. 2002. Antena 3.
- *Paquirri*. Salvador Calvo. 2009. Telecinco.
- *Pedro I, el Cruel*. Francisco Abad. 1989. TVE.
- *Princesas*. Fernando León de Aranoa. 2005.
- *Proceso a Mariana Pineda*. Rafael Moreno Alba. 1984. TVE.
- *Raíces*. Marvin J. Chomsky, John Erman. 1979. BBC.
- *Ramón y Cajal*. José María Forqué. 1982. TVE.
- *Raphael*. Manuel Ríos. 2010. Antena 3.
- *Réquiem por Granada*. Vicente Escrivá. 1991. TVE.
- *Retrato de un presidente*. Juan Rubiales. 2010. Antena 3.
- *Rocío Dúrcal. Volver a verte*. Carles Vila. 2011. Telecinco.
- *Sandino*. Miguel Littín. 1994. TVE.
- *Serrallonga*. Esteve Rovira. 2008. TV3. TVE.
- *Severo Ochoa. La conquista de un Nobel*. Sergio Cabrera. 2001. TVE.
- *Sofía*. Antonio Hernández. 2011. Antena 3.
- *Solas*. Benito Zambrano. 1999.
- *Soy el Solitario*. Manuel Ríos. 2008. Antena 3.
- *Tarancón. El quinto mandamiento*. Antonio Hernández. 2011. TVE.
- *Tarragona, paraíso en llamas*. Peter Keglevic. 2008. Antena 3.
- *Teresa de Jesús*. Josefina Molina. 1984. TVE.

- *The Pelayos*. Eduard Cortés. 2011.
- *The Queen*. Stephen Frears. 2006.
- *Tita Cervera, la Baronesa*. Joaquín Llamas. 2011. Telecinco.
- *Titanic*. Julian Fellowes, Jon Jones. 2012. ABC.
- *Todos los hombres del Presidente*. Alan J. Pakula. 1976.
- *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Santiago Segura. 1998.
- *Una bala para el Rey*. Pablo Barrera. 2009. Antena 3.
- *Un burka por amor*. Manuel Estudillo. 2009. Antena 3.
- *Un largo invierno*. Sebastián Arabia. 2010.
- *United 93*. Paul Greengrass. 2006.
- *Viento del pueblo: Miguel Hernández*. José Ramón Larraz. 2002. TVE.
- *Vísperas*. Eugenio Martín. 1986. TVE.
- *Vuelo IL 8714*. Norberto López Amado. 2010. Telecinco.