

“Extranjeros en tiempos revueltos”: figuras de lo extraño/extranjero en la telenovela *Amar en tiempos revueltos*

Karen Genschow

Resumen: El artículo propone una lectura de la telenovela española *Amar en tiempos revueltos* a partir de las figuras “extranjeras” que aparecen a lo largo de las primeras tres temporadas. Estas vienen a “revolver” de diferentes maneras la sociedad franquista de posguerra, articulando conflictos socio-históricos en la trama, pero remitiendo también a problemas actuales. El marco conceptual está conformado por el género –“extranjero asimilado” a su vez en España– que con su código narrativo particular estructura los conflictos y sus soluciones.

Palabras clave: posguerra; conflictos históricos; extranjeros; telenovela; memoria

Abstract: The article analyses the “foreign” characters that appear throughout the first three seasons of the Spanish telenovela *Amar en tiempos revueltos*. These characters come to “stir” the Francoist post-war society in different ways, articulating socio-historical conflicts in the plot, but also referring to current problems. The conceptual framework is shaped by the genre itself – an “assimilated foreigner” in Spain – which, with its particular narrative code, structures the conflicts and their solutions.

Key Words: post-war; historical conflicts; strangers; telenovela; memory

Introducción: extranjero/as en tiempos revueltos

La telenovela española *Amar en tiempos revueltos* narra en siete temporadas (2005-2012)¹ una historia de época que se extiende desde la Guerra Civil hasta fines de los años 60 –y no está de más decir que lo hace en clave melodramática–. Las tramas y los personajes centrales son, como

¹ Desde 2013 hasta hoy, se emite una telenovela derivada de *Amar en tiempos revueltos*, titulada *Amar es para siempre* en el canal Antena 3.

corresponde al formato, ficcionales, pero hay una serie de elementos (escenarios, vestuarios, incluso el lenguaje) que otorga un marco histórico “autentificador”. Este afán de referencialidad histórica se expresa también en el recurso a fragmentos documentales que estructuran y a la vez autentifican la narración. Lo “auténtico” se articularía, finalmente y en palabras de los mismos productores, como “verdad de los sentimientos” (cit. en Smith 2009: 124); es decir, lo “auténtico” proporciona o procura proporcionar una enseñanza por medio de las emociones.

Pese a que la España franquista se caracteriza por su homogeneidad, como remarca Huguet (2016: 38), o al menos su pretensión de homogeneidad, encontramos en las primeras tres temporadas figuras “extranjeras”² que se convierten, en diferente medida, en “cuerpos extraños”, alrededor de los cuales se cristalizan conflictos de la sociedad española represiva y cerrada. En tanto ficción histórica, *Amar...* media entre diferentes temporalidades concretas y delimitadas, por lo que estos extranjeros apuntan no solo a los conflictos históricos que se podrían considerar superados o cerrados, sino que en varios casos aluden a problemas vigentes en el mismo período de producción (o sea, en la actualidad), por ejemplo, al tema de la migración latinoamericana hacia España.

Mediante las configuraciones de lo extraño/extranjero, la serie contribuye –como puede hacerlo cualquier confrontación narrativa entre lo “propio” y lo “otro”/extraño– a una perfilación de un espacio marcado como nacional, y en relación con las audiencias, a la construcción de un espacio de identificación, como acota Chicharro:

The references to a common language, a shared territory, to the history and customs of a people as well as social concerns, can be used in the context of television fiction to evoke in the viewer the idea of belonging to one shared nation. Television fiction can be used as a story in which people of the same ethnic origin, with the same language and traditions (nation), can be reflected and feel recognised (2012: 212).

En lo sucesivo revisaré, sobre el fondo de las especificidades de la narrativa telenovelesca y melodramática, algunos de estos personajes extran-

² Aunque también hay figuras de extranjero/as en las restantes cuatro temporadas, por razones de extensión no se estudiarán en este artículo.

jeros, que se perfilan en dos líneas diferentes: primero, en relación con una crítica social más inmediata y actual y, segundo, en cuanto a la dimensión histórica del discurso social, en el que se despliega de modo más mediado e indirecto una mirada crítica a un período marcado como “atrasado” y “retrógrado”. Estas representaciones abogan –implícitamente– por una política de la memoria y, a la vez, ofrecen tanto una lectura “correcta” y consensual sobre el pasado nacional, como la satisfacción de presenciarlo desde un presente diferente y moderno.

Telenovela/melodrama en España: un extranjero latinoamericano

Para poder analizar adecuadamente las tramas de los extranjeros en la serie, conviene señalar algunas características del tipo de narrativa en la que se inscribe el argumento más histórico y sociopolítico de *Amar...*: el melodrama en su formato específico, la telenovela. Paul Julian Smith advierte, en relación con el formato específico de *Amar...*, la “conexión innovadora entre dos tipos o ‘matrices’ de telenovela” (2009: 122) que provienen del modelo latinoamericano y del catalán, de corte más realista, combinando así “melodrama y realismo social [...] desde el punto de vista temático [y] también [...] desde el punto de vista estilístico, en lo que Martín-Barbero llama su ‘composición textual’” (130). No obstante, Smith sugiere que, pese a esta combinación de matrices y, por tanto, variación respecto a la telenovela latinoamericana, algunos elementos fundamentales permanecen: “A pesar de su enfoque sociopolítico, *Amar en tiempos revueltos* no abandona los elementos esenciales del drama romántico, incluso del melodrama, que parecen anteceder el nuevo realismo de la telenovela” (122).

La tensión clave que sostiene la telenovela, según Susana Arroyo, se articula entre innovación y repetición: “su carácter serial celebra la repetición de unos esquemas constantes que se dan una y otra vez a lo largo de numerosos capítulos –y de unas telenovelas a otras– con variaciones temáticas” (2006: 2). La trama telenovelesca se desarrolla por definición en torno a una historia de amor, pero no un amor cualquiera, sino “un amor que cueste alcanzar, mantener, recuperar” (Mazziotti 1996: 14).

Chicharro señala, en esta línea, que la telenovela “dramatiza, sobre todo, las dificultades y conflictos románticos, de ahí que suela estructurar su trama principal en torno a un triángulo amoroso” (2011: 190). Veremos a continuación que el triángulo amoroso efectivamente marca de manera fundamental la historia de uno de los personajes “extranjeros” de la serie, traduciéndolo a una configuración histórico-política particular, relacionada con la resistencia después de la Guerra Civil.

La telenovela, como género latinoamericano por excelencia –con su historia y sus códigos particulares en cada país productor–, constituye un tipo de relato específico, y, en este sentido, está provisto de una memoria colectiva genérica compartida por los televidentes reunidos alrededor del televisor, como sostiene Sciacca: “la telenovela réunit toute une mémoire collective de certaines pratiques culturelles en Amérique latine” (2012: 92). Es relevante, en este contexto, el concepto de mediación desarrollado por Martín-Barbero, quien atribuye a los medios de masas en América Latina la función de proporcionar modelos para integrar los conflictos y roces (también en relación con la idea de nación) en la vida cotidiana desde una particular afectividad. Para estudiarla, Martín-Barbero aboga por una

crítica capaz de distinguir la indispensable denuncia de la complicidad de la televisión con las manipulaciones del poder y los más sórdidos intereses mercantiles –que secuestran las posibilidades democratizadoras de la información y las posibilidades de creatividad y de enriquecimiento cultural, reforzando prejuicios racistas y machistas y contagiándonos de la banalidad y mediocridad que presenta la inmensa mayoría de la programación– del lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades (Martín-Barbero / Rey 1999: 18).

El concepto de mediación, en el caso de la televisión (y, en particular, de las telenovelas), se refiere a que esta “es medio no sólo en el sentido instrumental –medible en los efectos que produce– sino en el más profundamente cultural de mediación entre la realidad y el deseo, entre lo que vivimos y lo que soñamos” (Martín-Barbero / Muñoz 1992: 15). Este estudioso concibe, por tanto, la televisión y, específicamente, las teleno-

velas, como fundamentales para “la constitución de imaginarios colectivos desde los que las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear” (Martín-Barbero / Rey 1999: 17). Es en este sentido que la telenovela ha ocupado un papel clave en las modelaciones de identidades colectivas pensadas desde la cultura popular, tal como se plasma en el “drama del reconocimiento” como elemento narrativo estructural: “lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una *lucha por hacerse reconocer*” (Martín-Barbero 1987: 244).

La estructura clásica de la telenovela, según Sciacca, está conformada por dos ejes: la oposición entre ricos y pobres y entre buenos y villanos (2012: 74). Arroyo agrega que la distribución clara de la integridad moral, en este último eje, es fundamental:

Así, mientras que los villanos serán siempre lujuriosos e infieles, bebedores, glotones y vocingleros, la pareja de héroes, incluso si están casados o prometidos con otros, sólo tendrá relaciones sexuales entre sí y serán austeros en sus costumbres (2006: 6).

Veremos que esta configuración se conjuga de otro modo en el caso de la tercera temporada, la cual se analizará más en detalle en el apartado 4. La narración telenovelesca termina con el restablecimiento del equilibrio moral, que funciona a la vez como “premio” para los televidentes, como argumenta Mazziotti:

No sólo es un premio a los personajes –que lucharon, vencieron obstáculos, sufrieron– sino a las audiencias. Porque no se acompaña una telenovela todos los días, durante meses, para ver que la pareja no se reúne, no inicia un camino de felicidad, o que los malvados no reciben el castigo que merecen. En ese espacio de ficción –y tal vez únicamente allí– hay justicia. Hay lugar para la felicidad (1996: 16).

Un núcleo central de todo relato telenovelesco es el secreto, que está relacionado a la vez con el silencio y que a menudo se articula como “origen familiar misterioso”, en el caso del o de la protagonista: “fue secuestrado de bebé, cree ser huérfano pero sus ricos padres lo han buscado

siempre, tiene un hermano que no conocía, etc.” (Arroyo 2009: 6). Según Mazziotti, este secreto a menudo se conjuga con el elemento mencionado anteriormente, el del “drama del reconocimiento que por lo general se concretiza en las preguntas: ‘¿De quién soy hija (o hijo)?’ y ‘¿Dónde está mi hija (o hijo)?’” (1996: 14). Si bien en algunas temporadas de *Amar...* encontramos estos elementos, veremos que este “secreto” se articulará también de otro modo.

Los afectos que produce el melodrama –que, como demuestran Hanich y Menninghaus (2014) en el microanálisis de otra narración melodramática, consisten en una gama variada de sentimientos y no solo de lágrimas– conllevan un efecto que Williams describe como:

the achievement of a felt good, the merger –perhaps even the compromise– of morality and feeling into *empathetically imagined communities* forged in the pain and suffering of innocent victims and in the action of those who seek to rescue them (2001: 21, las cursivas son mías).

Los afectos suscitados por *este* melodrama pueden, por tanto, estar al servicio de *otros* objetivos, como la producción de una comunidad de recordación (de un pasado cercano, pero no elaborado del todo) mediante la empatía. Y, como veremos a continuación, la base para esto está en la coincidencia casi asombrosa entre ciertos elementos estructurales de la telenovela (y el melodrama) y ciertas constelaciones histórico-políticas que se presentan en varias temporadas de *Amar...*, como afirma también Smith en relación con la primera temporada, en la que “los elementos melodramáticos y los históricos se refuerzan mutuamente” (2009: 129). Según Elena Galán (2007), en la telenovela se encuentran, además, una serie de referencias al presente en un sentido muy concreto, algunas de las cuales se apuntarán dentro del análisis.

Finalmente, son de interés algunas consideraciones sobre el género de la telenovela en España que guardan una relación particular con el tema de la extranjería. Según Chicharro, este formato televisivo ha pasado

por su institucionalización en múltiples dimensiones: como fórmula estandarizada de producción, como producto obligado en las parrillas

televisivas, y como texto cuyas marcas son reconocibles y apreciadas por un público ya socializado en el modelo (2011: 190).

Es muy reveladora, en este contexto, la trayectoria de la telenovela en España y que Chicharro traza “desde su irrupción como formato ajeno, en 1986, hasta su consolidación, a partir de 2001, como soporte portador de imágenes autorreflexivas para el conjunto de la sociedad española” (2011: 192). Es decir, la telenovela puede considerarse en sí misma como un formato “extranjero” que, desde los años 80, “conquista” el mercado televisivo español y desde entonces se ha venido “asimilando” y nacionalizando. En esta dirección van también las reflexiones de Mazziotti sobre la primera fase –de “irrupción”, según Chicharro–, las cuales se refieren a la recepción del formato en España, asociada con la del boom de la literatura latinoamericana desde los años 1960:

De alguna manera, pareciera que lo que se espera de Latinoamérica es la exuberancia descrita por los cronistas o el desborde del ‘macondismo’. En esta línea se inscribe la expresión ‘la venganza de Moctezuma’, con que algunos periodistas españoles se refirieron a la invasión de telenovelas mexicanas y venezolanas en España a comienzos de los 90, coincidente con la preparación de los festejos del V Centenario. Se trataría de una especie de ‘conquista al revés’, donde los antiguos conquistadores europeos compran ahora espejitos de colores (1996: 38).

En las reflexiones finales, se esbozará un posible vínculo entre estas coordenadas relacionadas con la historia (y el desplazamiento, o sea, la “extranjería”) de un formato, la telenovela, y otra configuración histórica: aquella a nivel de contenido de la narración de *Amar en tiempos revueltos*.

Extranjeros/as secundario/as en *Amar en tiempos revueltos* (temporadas 1 a 3)

En cuanto al enfoque temático de la representación de lo extraño/extranjero, revisaré en este apartado brevemente las apariciones secunda-

rias de algunas figuras de extranjeros; en el siguiente apartado se profundizará el análisis de un personaje protagónico extranjero.

El primer ejemplo que resulta de interés es el del exbrigadista inglés, Charles, en la primera temporada. Su entrada en la narración aparece como perfectamente “normal” y coherente: junto a Antonio, el protagonista, está preso en la cárcel, una vez perdida la guerra. De hecho, su “extranjería” está marcada tan solo por un tenaz acento inglés (aunque el actor que lo representa es catalán). Su lucha por la causa republicana, que continuará después de la derrota como espía para el MI6 inglés, lo hace integrarse sin mayores problemas en la sociedad española, aunque esta haya cambiado por completo después de la guerra. Su relativa “normalidad” indica el cambio que sufrió “lo extranjero” desde la República hasta la dictadura: en la República, por construirse sobre valores como la democracia y la heterogeneidad, se reservó también un lugar para los extranjeros comprometidos con la causa justa.

La historia de Charles remite, así, de manera un poco nostálgica, a aquellos tiempos ya pasados cuando en España eran bienvenidos los extranjeros y cuando los españoles y los brigadistas luchaban codo con codo, unidos por la causa. Una vez instalado el franquismo, este aprecio por lo extranjero cede lugar a la valoración de lo español y autóctono, como se ve con mayor claridad en los siguientes casos. Charles es, además, al menos en las primeras tres temporadas, el único hombre extranjero –aunque sí aparecen otros “extraños”³–. Este hecho, así como su perfecta integración, remiten de manera oblicua a las dificultades con las que se tendrán que enfrentar las mujeres extranjeras, ya que es el cuerpo femenino el que se ve sometido a un disciplinamiento constante en el contexto de un régimen que celebra el cuerpo nacional sano, liberado y limpio de “influencias” extranjeras nocivas –en el que el cuerpo femenino funciona como *pars pro toto*–.

El primer ejemplo femenino es la mujer argelina del villano de la primera temporada, Rafael. Ella, Laila, es musulmana, usa velo y es, en sus pocas apariciones en el barrio, objeto de los cotilleos de las vecinas coto-

³ Como extraños –también en el sentido de la ideología franquista, con su fuerte impronta católica– aparecen, por ejemplo, el personaje secundario Sito Robles, homosexual, y los miembros de la resistencia armada que arriesgan sus vidas, sobre todo en la tercera temporada.

rras que no faltan en la trama más costumbrista de la serie. La mujer aparece como sumisa –de hecho, él la presenta como su criada– y de buen corazón, y logra, al menos momentáneamente, apaciguar el rencor de Rafael y volverlo, si no bueno, sí menos “malo”. Este desarrollo pone en peligro la estructura narrativa y, en consecuencia, ella muere de una enfermedad pulmonar a los pocos capítulos.

En la tercera temporada aparece como personaje secundario Celia, la mujer cubana del camarero Jacinto, quien a su vez es un personaje estable desde la segunda temporada. Ella ha sido cantante en Cuba, y en Madrid consigue, de momento, solo un trabajo como encargada de los lavabos del bar, en el cual, en realidad, quisiera cantar. Ella aparece literalmente como un cuerpo extraño: además de ser mulata, es más alta que su marido, y con su belleza “exótica” parece una especie de “flor de otro mundo”⁴. Las miradas curiosas y el racismo que sufre a diario por su color de piel en una España reacia a lo extraño y extranjero son enfrentados con una actitud serena e incluso con humor. Así, en una escena en la que pasea con Jacinto, alude a los prejuicios de la gente que los mira al pasar: “Nunca han visto una negra con un blanco. Pensarán que tengo un puchero para comerte luego” (Temp. 2, Cap. 257, 00:10:00).

Estos casos se vinculan, al menos en parte, con problemas de xenofobia o con cierta reticencia frente a los extranjeros, presentes aún en la sociedad española contemporánea. Son, por lo anterior, ejemplares para lo que Galán analiza como las “huellas del autor” en el tiempo del enunciado, o sea, los conflictos del presente representados en la narración histórica y melodramática de *Amar...*:

En definitiva, al tratarse de un relato narrado con posterioridad a los hechos históricos acaecidos, conserva implícitas las huellas del autor y de su tiempo sobre el enunciado, más aún cuando la distancia que separa ambos niveles es de sesenta y siete años. Tiempo suficiente para reconsiderar los hechos y captar el interés del público a través de una serie de acontecimientos que conectan, por su asombrosa concor-

⁴ Esta expresión alude, por supuesto, a la película *Flores de otro mundo*, de Icíar Bollaín (1999), en la que unas mujeres caribeñas llegan a un pueblo de provincia en la actualidad y se ven enfrentadas a una serie de dificultades y situaciones racistas.

dancia, con el pensamiento y preocupaciones actuales en España (2007: s. p.).

El retorno del exilio: una “extranjera” española en tiempos revueltos (temporada 3)

El personaje extranjero más destacado a la vez que más complejo y más cargado de significado político, desde una perspectiva histórica, es Alicia Peña, protagonista de la tercera temporada. Su historia remite a un problema, al menos a primera vista, más pasado que presente: el regreso de los exiliados, aunque es posible que, mediante esta representación y los particulares conflictos implicados, se critiquen también ciertos residuos y herencias de la moralidad franquista mantenidas más allá del mismo régimen. La representación, además, conlleva sin duda un mensaje que apunta hacia la “comunidad imaginada”, del todo diferente a aquella imaginada y soñada por los adeptos de Franco.

Alicia es introducida hacia el final de la segunda temporada⁵. En este momento aparece instalada en París junto a su padre, Joaquín Peña, republicano convencido y afamado profesor de derecho antes de la guerra. Huérfana de madre –que murió en los bombardeos de Madrid durante la guerra–, regresa a Madrid junto a su padre y por expreso deseo de él, después de diez años en el exilio en París. El padre sabe de su enfermedad terminal y quiere dejar a Alicia bajo la protección y tutela de la única familia que le queda: su tía Regina, hermana de su madre, y su esposo Hipólito, ambos franquistas y católicos, representantes perfectos de la España de posguerra bajo el régimen de los vencedores.

Alicia, en el momento de partir al exilio, era una niña de ocho años, ahora tiene dieciocho, por lo que conserva pocos recuerdos de la España que había abandonado. Sus recuerdos abarcan sobre todo el sufrimiento, como lo expresa en una conversación con su padre: “Me acuerdo mucho.

⁵ El hecho de introducir nuevos personajes hacia el final de una temporada (se presenta a partir de la segunda) vuelve borrosos los límites entre dos temporadas (sin duda como gancho para que el público siga a la siguiente) y constituye una de las características que aleja a esta producción de la matriz latinoamericana de telenovela, en la que el final (feliz) y la clausura del relato es esencial.

Sobre todo de la guerra... de las bombas y de la gente corriendo y gritando de un lado a otro en la calle” (Temp. 2, Cap. 215, 00:13:54).

Durante los diez años en París, Alicia se ha convertido en una joven francesa, lo cual se indica mediante un extraño acento francés en sus primeras apariciones (que se irá limando con el tiempo). Por consiguiente, ella rechaza de entrada la idea de regresar a una España con la cual no guarda aparentemente ninguna relación afectiva y cuya actualidad rechaza. Finalmente, se deja convencer por su padre, quien apela a sus raíces, a la memoria de su madre y a la necesidad de contribuir a una redemocratización de su país para recuperar a aquella España perdida en la guerra. Ella misma, al carecer de recuerdos propios, no comparte estas aspiraciones; su referente en el momento de retornar es “exterior”, son los ideales y el deseo paternos, así como el mandato materno, transmitido por el padre: “España necesita mujeres nuevas” (Temp. 3, Cap. 1, 00:21:11).

Por otro lado, en el caso del padre, los motivos políticos de recuperar la España perdida en la guerra y de luchar desde dentro por su democratización (“Pienso que si en vez de vivir asentados y cómodos en el exilio los que lucharon contra el fascismo volvieran a España, habría la esperanza de convertir nuestro país en un lugar mejor” [Temp. 2, Cap. 216, 00:35:21]) se mezclan con los aspectos melodramáticos de su muerte inminente, aumentados con el hecho de que Alicia desconoce esta situación. El proceso de la (re)migración, en un sentido espacial, está terminado ya al inicio de la segunda temporada; la migrancia, como movimiento entre culturas⁶, será la trama principal de la tercera temporada. Con la representación de la migrancia se negocia, por tanto, un conflicto entre dos culturas nacionales, pero a la vez aquél que se sitúa al interior de España (y que, posiblemente, se relaciona con las herencias del franquismo en el presente); la negociación se lleva a cabo mediante una lectura melodramática y finalmente conciliadora del conflicto histórico del regreso. Este, en palabras de Cordero, consiste en que

[e]l exiliado percibe a su llegada un desacompañamiento entre su imagen de España y la realidad. Desde el punto de vista físico, político,

⁶ De esta forma explica Carrillo la diferencia entre ambos términos: “migración implica moverse entre lugares; migrancia implica moverse entre culturas” (2006: 467).

económico y mental, la España que se encuentra ha evolucionado en una forma y a una rapidez tal que la convierten en una desconocida; sobre todo para quienes la imagen de España se congeló a su salida, en los años treinta. Los exiliados que volvieron hasta la mitad de los años cincuenta, desde el territorio francés, sobre todo, tuvieron la oportunidad de reintegrarse, con mayor o menor éxito, a la sociedad española (1996: s. p.).

En cuanto a la ambientación histórica, el conflicto principal que relata la telenovela puede, por tanto, considerarse como “auténtico” en los términos descritos por Cordero. Incluso ya se anticipa aquí la solución: la reintegración en la sociedad española –que constituye el final de la temporada y es concebida, desde luego, en clave telenovelesca–.

Entre el desexilio y el imaginario heredado

Terminológicamente, se plantea en primer lugar la pregunta de si, en el caso de Alicia, cabe hablar de retorno, a causa de la configuración afectiva antes detallada. Se ha ido de niña y se ha hecho adulta en Francia, culturalmente opuesta a la España franquista. Son por lo menos tres las razones por las que la categoría de “retornada” resulta cuestionable en su caso: en primer lugar, aunque habla español (con acento francés) y sabe muchas cosas sobre la cultura española, sus conocimientos son en parte teóricos, están mediados por el padre, no tienen fondo material (aparte de algunas costumbres, como la de los Reyes Magos, o algunas experiencias culinarias); en segundo lugar, estos conocimientos están teñidos de la nostalgia del padre; y, en tercer lugar, el país que él añora no es el mismo al que vuelven. Las ideas de Alicia sobre España, por tanto, responden más a un imaginario heredado que propio y que posiblemente haya que marcar con el mismo prefijo “pos” que integra la noción de posmemoria.

En este sentido, la migración de Alicia –pensada desde su propia experiencia– parece articularse entre los polos de la “frontera imaginaria” y el/los imaginario(s) del retorno. “Frontera imaginaria” es un término utilizado por Teresa Pérez Cosgaya, quien denomina así a

las ideas que los migrantes se han formado sobre el país y las sociedades receptoras, particularmente las que refieren a las posibilidades y los obstáculos que creen que van a encontrar en el país anfitrión de acuerdo con el proyecto migratorio (2008: 69).

Los imaginarios del retorno son –entre otros– aquellos que Mario Benedetti subsume en su término de “desexilio”, el cual implica que el retorno puede ser “tan duro como el exilio y hasta aparecer como una nueva ruptura” (1984: 9). Esto se revelará como acertado en el caso de Alicia, quien al comienzo expresa sus dudas y su preferencia por Francia reiteradas veces: “Mais maintenant je me sens beaucoup plus française que espagnole” (Temp. 2, Cap. 214, 00:48:48). Una vez llegada a España, esta condición de extranjería se confirma, ya que al poco tiempo pierde a su aliado principal, su padre, y se enfrenta sola a los desafíos del retorno. Su retorno difiere, no obstante, en relación con la característica fundamental del desexilio, según Benedetti: “mientras la decisión del exilio nos fue impuesta, la del desexilio en cambio es de nuestra exclusiva responsabilidad” (1984: 9). Desde la vivencia de Alicia, hay una oscilación entre desexilio y frontera imaginaria, porque España para ella es un lugar en principio desconocido, pero cargado de expectativas y exigencias derivadas del imaginario paterno, lo que la llevará a una serie de desilusiones –y finalmente a una solución telenovelesca–. En consecuencia, la nostalgia por su vida y sus libertades en Francia es, sobre todo al comienzo, abrumadora, y se asemeja al sentimiento denominado “contranostalgia”, definido por Benedetti como: “la nostalgia de lo que hoy tenemos y vamos a dejar: la curiosa nostalgia del exilio en plena patria” (1984: 41).

Esta ambivalencia en la vivencia de Alicia se ve reflejada asimismo en la mirada de la sociedad receptora, la España franquista, representada de modo ejemplar por sus tíos y su prima. Para ellos, Alicia es claramente una extraña cuya extranjería salta a la vista en prácticamente todos sus comportamientos, como reitera la tía Regina una y otra vez: “Es una extraña que se ha criado en un país extranjero” (Temp. 3, Cap. 1, 00:45:50). Este desajuste entre Alicia y su entorno se podría resumir en términos generales en su falta de “decoro” y educación, como formula duramente su tía: “esta deslenguada que no sabe comportarse, no tiene

respeto por nada ni obedece” (Temp. 3, Cap. 2, 00:23:52). La lección de lo que es la España actual, según los preceptos oficiales (sin la nostalgia paterna), la aprenderá por consiguiente de los parientes, empeñados en enmendarla incesantemente. La visión alternativa de esta España represiva y conservadora –solo aparentemente monolítica– la irá conociendo con el tiempo, primero a través de la amistad, mientras que la verdadera adaptación se producirá finalmente mediante el amor, como corresponde a una telenovela. Esta España solidaria y democrática, en el interior de la sociedad represiva, conforma, así, un tercer espacio entre pasado y presente, entre aquí y allá, y es en este espacio en el que Alicia vivirá un lento proceso de normalización y nacionalización de su identidad migrante.

Alicia como extranjera

Los primeros meses tras la muerte de su padre le deparan a Alicia una difícil lección de adaptación a la sociedad española, representada esencialmente por su familia postiza, como ya se insinúa en las conversaciones entre sus tíos desde antes de su llegada: “Alicia estará mejor en España..., educándose como Dios manda, que en Francia, sometida... a las peores influencias” (Temp. 2, Cap. 215, 00:21:05). En los primeros capítulos, los roces y las peleas abundan; hay choques por casi cualquier cosa, ya que Alicia ha interiorizado el estilo de vida “moderno” francés. Así, cuando ella pretende ir en bicicleta a la universidad, cosa desde luego indecorosa para una “señorita de bien” –tanto los estudios universitarios como la bicicleta están en conflicto con la imagen femenina conforme con los preceptos conservadores– es pillada por su tía, quien, en consecuencia, la regaña: “Ya no estás en Francia, sino en España, que es muy distinto” (Temp. 3, Cap. 3, 00:41:00). De su familia nueva es sobre todo su tía Regina, cuyo nombre no es gratuito en este contexto, la que representa los ideales del régimen franquista: la moral, las apariencias, la beatería.

Su socialización francesa, con una visión muy diferente del rol de la mujer, provoca choques constantes con su tía, quien procura “rectificarla” mediante el castigo y la “mano dura”, e incluso con su prima Matilde, quien, más amorosa, le aconseja: “Tienes que dejar de ser como eres.

Tienes que dejar todas esas ideas modernas”, como solución a la sensación de soledad de Alicia cuando dice: “No encajo ni en España ni en Madrid ni en tu familia” (Temp. 3, Cap. 5: 00:34:20).

En sus reflexiones sobre el retorno, Adriana López-Labourdette describe los efectos en la sociedad receptora, los cuales se adaptan perfectamente al caso de Alicia:

El retornante deshace –como el huésped no invitado– los regímenes que organizan el universo al que vuelve. Desordena el mundo, lo violenta. De esas violencias surge otro relato asociado al regreso: el del rechazo y el del fracaso (2018: 8).

Desde el comienzo de la convivencia con Alicia, Regina siente y presiente esta violencia, y sus intuiciones –que expresa en reiteradas ocasiones– sobre el desorden todavía por venir se evidenciarán como premonitorias. De todas formas, en su lucha por hacerse un hogar en esta España conservadora, Alicia no da su brazo a torcer en ningún momento, hasta se diría que pone a prueba la paciencia del espectador quien desearía en algunos momentos que ella fuera más transigente, aunque sea solo fingiendo, para evitarse tantos problemas y conflictos. Pero es precisamente eso, su intransigencia, lo que simboliza y anticipa la lucha por una España más democrática, más tolerante y menos conservadora.

La lucha de Alicia está conforme con lo que sostiene Cordero en relación con los retornados también en otro sentido: “España les tiene preparado un segundo choque [...] que los convierte en fantasmas, en el objeto de la desmemoria que preside la historia reciente de nuestro país” (1994: s. p.). Así, en un diálogo con su tía, Alicia defiende, aunque a primera vista no en un sentido político, la memoria:

Regina: “El pasado pasado es y así debe quedar, pasado. [...]”

Alicia: “No entiendo por qué el recuerdo puede hacer tanto daño”.

Regina: “Es que no es daño. Es que es inútil. Dime, ¿de qué sirve recordar, de qué sirve?” (Temp. 3, Cap. 6, 00:45:50-00:46:31).

Este capítulo se emitió el 4 de septiembre de 2007; en octubre del mismo año se aprobó la “Ley de Memoria Histórica” bajo el Gobierno de Rodrí-

guez Zapatero. El diálogo entre ambas mujeres sobre la necesidad de memoria/desmemoria apunta, por tanto, a una configuración más actual y representa otra de las “huellas del autor” que menciona Galán (2007). Dentro de la narración se oponen, entonces, dos posiciones que encuentran su equivalente también en el presente, tal como quedó patente en los debates y las luchas por el poder interpretativo y la memoria de la Guerra Civil y el franquismo que acompañaron la ley.

El amor como modelo de adaptación y (re)nacionalización

Como hemos visto, el “retorno” de Alicia refleja y responde, a grandes rasgos, a la experiencia histórica de los retornados –tal como analiza Cordero (1996)–, poniendo en escena muchos de los conflictos ligados a ella. Conforme al género, estos se solucionan de modo melodramático, vinculado este precisamente al tópico telenovelesco del triángulo amoroso, que a su vez resulta de interés desde una perspectiva política. En el primer capítulo, Alicia se encuentra con Fernando, un productor de cine retornado, como ella, del exilio francés, supuestamente para una coproducción cinematográfica franco-española. Él, quien comparte con ella la experiencia del exilio y de Francia, es, por tanto, capaz de comprender los conflictos que ella vive a diario con su familia. Al mismo tiempo, él es un mujeriego empedernido y no da –hasta los últimos capítulos– señal de corresponder los sentimientos de Alicia. El mayor contraste entre ambos personajes consiste en que Fernando sabe disimular, su oposición es siempre subrepticia, mientras Alicia va de frente por principio, con lo cual ella vive los ideales por los que lucha: el debate, el conflicto, el discurso.

En los últimos capítulos Alicia descubrirá que Fernando forma parte de una célula de resistencia armada, encargada de atentar contra un oficial del ejército franquista y contra el mismísimo Franco. Álvaro, su rival, es profesor de derecho en la Universidad; su amor por Alicia comienza por la admiración hacia su padre, Joaquín Peña, pero pronto queda deslumbrado por la inteligencia y el carácter firme de su nueva estudiante. Álvaro encarna al tipo intelectual, reflexivo, que, al igual que Alicia, intenta resolver los conflictos de manera más directa. Ambos hombres, si bien de convicciones republicanas, representan, por tanto, tipos de opo-

sición diferentes: la resistencia armada (que la historia llegó a evidenciar como inútil) vs. la resistencia pacífica y democrática (desde las leyes y los valores). El amor de Alicia hacia Fernando se concreta solo al final de la temporada, cuando este –tras el atentado fracasado– está herido y escondido, preparando su fuga a Francia. Ella está dispuesta a acompañarlo y realizar así de paso su sueño inicial de volver a Francia, pero él, para no ponerla en peligro, la deja atrás. Solo al final, cuando todo está dispuesto para que ella lo pueda seguir, ella decide quedarse con Álvaro. Con su ulterior decisión, Alicia opta también, según el mandato paterno, por el compromiso por la reinstauración de la democracia en España –la cual se haría esperar todavía tres décadas–.

Las costumbres “austeras” de los héroes telenovelescos en el formato más tradicional, tal como menciona Arroyo (2006), se ven aquí subvertidas con la personalidad autónoma y la “modernidad” de Alicia, sobre todo porque ella tendrá relaciones sexuales con Fernando antes de decidirse por Álvaro. Es decir, que, en este aspecto, el relato telenovelesco se aleja del melodrama para interpretarlo en un sentido más moderno, enfatizando la autonomía sexual de la heroína y –sobre todo– eximiéndolo de cualquier semejanza con la moral defendida por el franquismo.

El “drama del reconocimiento” característico del melodrama, sin embargo, también está presente aquí, y se refiere, a mi modo de ver, al descubrimiento de los “verdaderos sentimientos” de Alicia; es decir, a quién ama en verdad, así como a su autorreconocimiento como española, lo cual incluye su compromiso de luchar por una sociedad más abierta. Esta solución melodramática se apoya también en la juventud de Alicia y en la ausencia de recuerdos de su infancia española; así podrá construir, al final de una larga lucha, una vida nueva en España, sin la carga del pasado. Otra faceta del reconocimiento dentro del relato implica, a nivel político, de manera más amplia y general, el reconocimiento de aquella *otra* España, la avasallada por el franquismo, que por debajo siguió existiendo, y que es –secretamente– el origen común en el cual se pueden (y se deben) reconocer los españoles hoy en día.

En la cuestión histórica del sentido de la resistencia armada (representada no solo por Fernando, sino por otros personajes secundarios), la narración toma una posición clara que se traduce, también, en la lógica melodramática y la firmeza moral de los opositores: Álvaro actuará siem-

pre de manera coherente, leal y honesta, mientras que Fernando será siempre un tanto dudoso en términos morales.

Cabe constatar, por último, que Regina tendrá razón con su pronóstico o su intuición inicial negativa sobre la llegada de Alicia a su familia, ya que ella efectivamente dará vuelta a toda la economía del deseo que reina en la casa, tal como López-Labourdette (2018) había constatado en relación con el retornado: su tío Hipólito tendrá fantasías eróticas con Alicia, tendrá una amante a la que imagina como a su sobrina y terminará por violar a su propia hija, Matilde. Con esta caída de la familia ejemplar del modelo franquista, la narración pone en evidencia, por un lado, lo represivo de esta moralidad –que termina necesariamente mal– y, por otro, actualiza otra característica de la telenovela, el secreto, que en esta versión es lo que se oculta detrás de las apariencias de decoro.

Alicia, en cambio, logrará sobreponerse a los conflictos, con lo cual el relato avala en su solución melodramática los valores democráticos y republicanos encarnados y defendidos por ella y que verá realizados (si bien en el ámbito privado y amoroso) tras muchas peripecias.

Reflexiones finales: La socialización/nacionalización mediante la telenovela

Para finalizar, quisiera apuntar, en primer lugar, que cierta “modernidad” que se sostiene dentro de la narración y que va a contrapelo con el atraso de la sociedad narrada –en relación con Alicia y con otros personajes femeninos– se refleja a su vez a nivel mediático: *Amar en tiempos revueltos*, como telenovela, opera con un sentido más realista, como sostiene Smith (2009: 133), al conciliar “la perspectiva transcendental” del modelo latinoamericano y “el punto de vista mundano” del modelo anglo-catalán. La “españolización” de la telenovela (desde una mirada de la historia de los medios) se refleja, de este modo, en la trama de adaptación de Alicia y constituye igualmente una historia exitosa que ofrece modelos de identificación. La producción pone así a disposición de los espectadores un discurso identitario que afirma una “españolidad”, diferente a la sostenida por el nacionalismo de índole franquista, y con un fuerte potencial de identificación, tal como afirma Chicharro: “These

products can contribute to linking past and present, connecting the audience emotionally around the portrayal of their shared origins and historical achievements” (2012: 212).

En relación con la telenovela como formato “extranjero” que se integra y adapta al paisaje televisivo español, a los temas, conflictos y personajes autóctonos, se puede constatar una coincidencia con el relato a nivel más global, ya que, al menos en parte, asistimos a la narración de cómo los diferentes extraños y extranjeros se van integrando en la sociedad española: retornados, migrantes, ex presos, etc., y cómo esta sociedad –representada como esencia común, incorruptible aun en tiempos de dictadura– a su vez se moderniza y se heterogeniza, a contracorriente del discurso franquista que procuraba exterminar o expulsar cualquier “cuerpo extraño” del cuerpo nacional. Esto, no obstante, no nos exime de preguntar si esta representación no implica una despolitización de los conflictos históricos y actuales y a la vez una reescritura (bajo signos opuestos) de la idea de nación. En esta línea, Chicharro diagnostica una función ideológica y socializadora a las telenovelas que

tienden a reforzar la idea de la nación española, para apoyarla en el pasado compartido y en las dificultades comunes a un pueblo. El relato plantea una visión macro, en la medida en que su discurso se articula de manera omnicomprendensiva, ajena a localismos, y reivindicando la historia común de una nación. En torno a la idea de una comunidad inclusiva, y reforzando el valor de un pueblo, la nación española se presenta como sujeto de una historia compartida construida por avatares y dificultades confluentes (2012: 210–211).

Smith plantea una versión menos optimista de la relación entre el pasado narrado y la actualidad de los espectadores y destaca en esta producción

el uso de una técnica (composición textual) sutil que sugiere que los espectadores contemporáneos son posibles participantes en la historia, al tiempo que revela que los personajes de esa misma historia son meros espectadores de su propia vida, incapaces de participar (de hecho, excluidos brutalmente) en una esfera pública popular que se ha esfumado para ellos. Esta es la verdadera lección para una España

moderna marcada por la ansiedad de saber que, a pesar de su sistema democrático, sigue teniendo problemas sociales similares a los que presenta esta telenovela asombrosamente contemporánea, ambientada unos setenta años antes de que los teleespectadores modernos la consumen con avidez (2009: 134).

De este modo, la satisfacción de saberse habitantes de una España diferente a la representada en la narración está teñida, a su vez, de un resabio que confronta a los teleespectadores de hoy con conflictos aún vigentes, que en la realidad no se solucionan de modo telenovelesco.

Finalmente, y en relación con la “extranjería” del formato, Smith constata que “*Amar en tiempos revueltos* es notablemente local en cuanto a sus referencias históricas y geográficas, especialmente en un momento de producción de telenovela transnacional” (2009: 128). Efectivamente, cabe constatar que en la actualidad (y en el caso de las telenovelas latinoamericanas desde hace tiempo) los formatos televisivos (docu)ficcionales han traspasado los límites nacionales y se han convertido en productos transnacionales, si bien adaptados a los problemas y las condiciones locales. Y así como la telenovela “conquistó” en un momento a España, otras producciones, relacionadas también con la memoria colectiva, emprendieron el camino de vuelta, como es el caso de *Cuéntame cómo pasó*, que tiene adaptaciones en Chile (*Los 80*) y Argentina (*Cuéntame cómo pasó*). En la versión argentina se puede percibir un reflejo de este movimiento incluso a nivel narrativo: un personaje secundario importante es la abuela española (representada por una actriz argentina), que emigró a Argentina como consecuencia de la Guerra Civil.

Se puede constatar, por tanto, que los movimientos de adopción y adaptación van en los dos sentidos y –como corresponde al relato telenovelesco– con un final feliz, precisamente porque logra articular con éxito (en términos de audiencias) la tensión última –actual– que se muestra aquí entre lo local (lo “propio”) y lo transnacional/global (“lo apropiado”). Si esto contribuye en última instancia a disolver estas tensiones, que son hoy más agudas que nunca, es otra historia.

Bibliografía

- Arroyo Redondo, Susana (2006). “La estructura de la telenovela como relato tradicional”. En: *Culturas populares*, 2, 1-20. Disponible en: www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf [consultado 15.09.2019].
- Benedetti, Mario (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País.
- Carrillo Jara, Daniel (2006). “Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 463-477.
- Chicharro Merayo, María del Mar (2011). “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”. En: *Comunicación y sociedad*, 24, 1, 189-216.
- Chicharro Merayo, María del Mar (2012). “Telenovelas and Society: Constructing and Reinforcing the Nation through Television Fiction”. En: *European Journal of Cultural Studies*, 16, 2, 212-225.
- Cordero Oliveros, Inmaculada (1996). “El retorno del exiliado”. En: *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 17, 141-162.
- Galán, Elena (2007). “Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española”. En: *Razón y palabra*, 56, s. p. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html> [consultado 15.09.2019].
- Hanich, Julian / Menninghaus, Winfried (2014). “Im Wechselbad der Gefühle: Zur Emotionsvielfalt im filmischen Melodram – Eine Mikroanalyse”. En: Gebauer, Gunter / Edler, Markus, eds. *Sprachen der Emotion. Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Campus, 101-133.
- Huguet, Montserrat (2016). “Imágenes del pasado intervenido por la ficción histórica televisiva del presente. Memoria sentimental del primer Franquismo (1939-1959)”. En: Rodríguez Cadena, María de los Ángeles, ed. *La ficción histórica en la televisión hispanoamericana 2000-2012. Construcciones del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, 17-41.

- López-Labourdette, Adriana et al., eds. (2018). *Volver. Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina*. Barcelona: Red Ediciones.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gili.
- Martín-Barbero, Jesús / Muñoz, Sonia (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martín-Barbero, Jesús / Rey, Germán (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Mazziotti, Nora (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez Cosgaya, Teresa (2008). “Fronteras imaginarias en América latina. La experiencia migratoria de haitianos en Chile”. En: *Rumbos TS*, 3, 69-82.
- Sciacca, Emilie (2012). *La reconstruction de l'identité argentine dans la telenovela Montecristo (Argentine, Téléfé, 2006)*. Tesis doctoral, Université Rennes 2, Sciences de l'information et de la communication.
- Smith, Paul Julian (2009). “Una telenovela transnacional: *Amar en tiempos revueltos*”. En: López, Francisca / Cueto Asín, Elena / George, David R., eds. *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 121-135.
- Williams, Linda (2001). *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton / Woodstock: Princeton University Press.

Filmografía

- Los 80*. Chile: 2008-2014. Creación: Boris Quercia.
- Amar en tiempos revueltos*. España: 2005-2012. Creación: Josep M. Bennet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera.
- Cuéntame cómo pasó*. Argentina: 2017. Dirección: Jorge Bechara y Daniel Galimberti.

“Extranjeros en tiempos revueltos”

Cuéntame cómo pasó. España: 2001-presente. Creación: Miguel Ángel Bernardeau.

Flores de otro mundo. España: 1999. Duración: 105 minutos Dirección: Iciar Bollaín.

Sobre la autora: La Dr. Karen Genschow es docente de literaturas románicas y su didáctica en la Universidad Goethe de Frankfurt. Áreas de investigación: memoria y trauma colectivo y estudios de géneros en la literatura y otros medios (cómic, cine, telenovela) en Latinoamérica, España y el Caribe francófono en los siglos XX y XXI. Publicación reciente: *Letras femeninas, Special Issue: Capitalismo, globalización y violencia de género*, 43, 2, 2018, coeditora con Leila Gómez y Katarzyna Moszczynska.