

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

La representació de la memòria històrica

Anàlisi dels programes televisius que tracten la Guerra Civil i el franquisme a Catalunya

TREBALL DE FI DE GRAU

Laura García Rodríguez

Tutora: Belén Monclús

Grau en Comunicació Audiovisual

01/06/2017

Universitat Autònoma de Barcelona

*“El passat no està mort ni enterrat,
de fet, ni tan sols és passat.”*

William Faulkner

Índex de continguts

1. Introducció.....	4
2. Marc teòric.....	5
2.1. Guerra Civil (1936-1939) i franquisme (1939-1975)	5
2.2. La memòria històrica.....	7
2.2.1. Aproximació al concepte de memòria històrica	7
2.2.2 Recuperació de la memòria històrica a Espanya. La Llei de Memòria Històrica.	9
2.3. El gènere històric	11
2.3.1. La història a la televisió	11
2.3.2. La imatge com a mètode de representació	13
2.3.3. La figura de l'historiador contra la figura del periodista	14
2.3.4. L'articulació del passat a partir del present	15
2.4. Perspectiva del gènere històric a la televisió a Espanya i Catalunya	16
2.4.1. El documental de divulgació històrica. Estudis anteriors.....	16
2.4.2. La ficció històrica a la televisió. Estudis anteriors.....	18
3. Metodologia.....	20
3.1. Objecte d'estudi	20
3.2. Objectius	21
3.3. Preguntes d'investigació	21
3.4. Corpus d'anàlisi	22
3.5. Mètode i categories d'anàlisi.....	25
3.5.1. Anàlisi argumental	26
3.5.2. Components tècnics	26
3.5.3. Components semàntics	27
3.5.4. Dimensió metafòrica.....	28
4. Anàlisi	30
4.1. No ficció	30
4.1.1. <i>La canción censurada</i>	30
4.1.2. <i>Los años del NO-DO</i>	43
4.2. Ficció.....	53
4.2.1. <i>Carta a Eva</i>	53
4.2.2. <i>Lo que escondían sus ojos</i>	63
4.3. Híbrid.....	71
4.3.1. <i>Trinxeres</i>	71

5. Conclusions.....	80
BIBLIOGRAFIA	84
ANNEX.....	88

Índex d'imatges i gràfics

IMATGES

Imatge 1.....	32
Imatge 2.....	33
Imatge 3.....	33
Imatge 4.....	34
Imatge 5.....	45
Imatge 6.....	45
Imatge 7.....	54
Imatge 8.....	55
Imatge 9.....	59
Imatge 10.....	64
Imatge 11.....	65
Imatge 12.....	65
Imatge 13.....	65
Imatge 14.....	66
Imatge 15.....	72
Imatge 16.....	72
Imatge 17.....	75
Imatge 18.....	76

GRÀFICS

Gràfic 1.....	36
Gràfic 2.....	38
Gràfic 3.....	39
Gràfic 4.....	40
Gràfic 5.....	18
Gràfic 6.....	18
Gràfic 7.....	57
Gràfic 8.....	58
Gràfic 9.....	74
Gràfic 10.....	76

1. Introducció

Vivim en un present vertiginós en el qual múltiples realitats es combinen i conformen un temps eclèctic i complex. No hem d'oblidar, però, que aquest present és el resultat de milers d'anys d'història i la successió de tots els esdeveniments ha definit el panorama actual. Per tant, el present no només ho és com a tal, sinó que també és passat.

El segle XXI ha esdevingut una realitat essencialment visual. Tot és efímer i les modes desapareixen tant ràpidament com arriben. Aquesta complexitat ha fet que els subjectes se sentin atrets per allò més simple –en aparença–, més fàcil de copsar, per això, la imatge s'ha erigit com l'element comunicatiu més eficaç.

Així doncs, de la combinació d'aquestes dues idees sorgeix la motivació per dur a terme aquest treball. Els mitjans de comunicació representen la realitat. La seva activitat és constant i en massa, així doncs, tenen la capacitat d'influir en les consciències socials més que cap altre mitjà i amb més eficiència que en cap temps anterior. Per tant, si considerem que els mitjans reproduïxen el present i, com hem dit, que el passat forma part d'aquest, se'ns genera la inquietud de saber de quina manera això es reflecteix en el mitjà més influent de tots, la televisió.

Prenem com a punt de partida un concepte cada vegada més popularitzat però, alhora, indefinit, la memòria històrica. Al nostre país, associem memòria històrica a la rememoració, a través de diferents vies, dels esdeveniments succeïts en una de les èpoques més traumàtiques de la història contemporània que, indiscutiblement, ha marcat la nostra realitat actual. Es tracta, doncs, de la Guerra Civil i del franquisme.

En aquest treball fem una revisió del concepte de memòria històrica i de com s'ha teoritzat sobre la seva representació als mitjans en general i, en concret, a la televisió i al nostre país. A continuació, elaborem una metodologia per tal d'establir el mètode que ens permeti assolir uns objectius en la línia de determinar de quina manera els productes més recents han representat la memòria històrica per, més endavant, dur a terme l'anàlisi en profunditat d'aquests. A partir de les dades recollides, pretenem concloure els punts de connexió o distanciament entre els diferents productes per conèixer quines són les tendències en la representació de la història al mitjà televisiu.

2. Marc teòric

En aquest apartat tractarem aquells aspectes en els quals s'emmarca l'objecte d'estudi. Situarem el context de la Guerra Civil i el franquisme per tal de conèixer el període històric en què es contextualitzen els programes analitzats i farem una aproximació al concepte de memòria històrica, així com a la seva representació a través dels mitjans de comunicació. Per acabar, elaborarem una perspectiva històrica del gènere històric a la televisió a Espanya i a Catalunya i farem una revisió dels estudis anteriors que han treballat sobre aquesta representació.

2.1. Guerra Civil (1936-1939) i franquisme (1939-1975)

L'estiu de 1936 desemboca en crisi la situació política viscuda a Espanya en els darrers temps, caracteritzada per les tensions entre dues forces polítiques oposades, que havia debilitat l'acció del govern en els darrers mesos. El febrer de 1936, el Front Popular, una coalició dels partits d'esquerres, guanya les eleccions generals. A partir de llavors, la idea d'una revolució militar es comença a gestar entre els militants dels partits de dretes. La tensió creixent és agreujada pels constants atemptats duts a terme des dels dos bàndols. Finalment, la revolta per part dels nacionalistes arribà el 17 de juliol, al Marroc, després de dos assassinats polítics, amb una insurrecció militar que, al dia següent, s'estén per tot l'Estat i dona lloc a la Guerra Civil. El front nacionalista comença a ocupar territoris i l'1 d'octubre del mateix any, Franco pren el poder com a Generalísimo i Jefe del Estado a la zona dominada pels nacionalistes. A principis de 1938, es forma el primer govern regular (Payne, 1987).

L'1 d'abril de 1939, amb la caiguda de Barcelona, el darrer territori que mantenia la resistència davant el bàndol nacional, es va donar per acabada la Guerra Civil, amb un comunicat signat per Franco que així ho anuncia. Així comença un extens període polític marcat per un règim dictatorial dirigit per Franco. El període, que s'inicia el 1939, amb el fi de la Guerra Civil, i s'estén fins a la mort del dictador, el 1975, és el que es coneix com a franquisme, donat a l'estreta relació entre el règim i la persona que l'exercia (Tusell, 1988).

Segons Molinero i Ysàs (2003), el règim franquista no és només una conseqüència de la Guerra Civil, sinó que és fruit d'un projecte revolucionari anterior que s'assentava sobre les bases del creixement dels feixismes europeus, però és durant la guerra que es defineix el nou model de govern autoritari encapçalat per la figura del Caudillo. Franco ha sigut la personalitat que s'ha atorgat més poder en tota la història contemporània d'Espanya, ja que el govern que regeix és un òrgan totalment subordinat a la seva

autoritat i els seus membres són elegits lliurement pel dictador, a partir de les seves afinitats. Qualsevol separació de poders anteriors queda anul·lada, no a nivell formal, però sí en termes pràctics.

Els insurrectes van dur a terme una revolució caracteritzada des del principi per la violència, amb la finalitat d'“esclafar la legalitat i les institucions democràtiques, les organitzacions polítiques, sindicals i cíviques de caràcter democràtic, -i nacionalista a Catalunya, al País Basc i a Galícia-, i els projectes de transformació de la societat espanyola” (Molinero i Ysàs, 2003:15). Aquesta determinació definiria el règim fins els seus últims dies, i es duria a terme a partir de la repressió i la violència.

En termes generals, el franquisme es divideix en dues etapes: el primer franquisme, entre 1939 i 1959, l'etapa més dura i en la qual el règim va exercir la màxima autoritat, i una segona etapa, entre 1960 i 1975, un període de desenvolupament econòmic i social en què es comencen a evidenciar les debilitats del règim i l'estat de decadència d'aquest (Payne, 1987).

No obstant, autors com Ramírez (1978) divideixen el franquisme en tres parts –les dues primeres englobades en el primer franquisme, i la darrera en la segona etapa–. El primer període s'estén entre el 1939 i el 1945 i es caracteritza per l'autarquia i el totalitarisme exercit des d'un partit únic que estableix una ideologia oficial mitjançant la concentració de poder i el control dels mitjans de comunicació. El final de la Segona Guerra Mundial deixa un panorama molt diferent al del 1939 i Espanya es troba en la necessitat d'allunyar-se del feixisme (Molinero i Ysàs, 2003), per això s'inicia la següent etapa, entre 1946 i 1960, que l'autor anomena empírico-conservadora, ja que, d'una banda, intenta salvaguardar els interessos del règim i, de l'altra, funciona a partir d'ideologies conservadores. La darrera etapa s'estén des del 1961 fins el final de la dictadura, el 1975, i per l'autor és el període tecno-pragmàtic. Durant aquest temps, el govern està format per una elit tecnòcrata que permet el desenvolupament econòmic que ja havia experimentat la resta d'Europa. La intenció d'aquesta etapa és preveure la subsistència d'Espanya després del règim. El 1975 mor Franco per problemes de salut relacionats amb la seva edat avançada i s'inicia el restabliment de la democràcia en un període que es coneix com la Transició (Ramírez, 1978).

2.2. La memòria històrica

2.2.1. Aproximació al concepte de memòria històrica

Sovint es recorre a la memòria històrica per referir-se a la rememoració del passat, no obstant, definir el concepte és una tasca àrdua, ja que, lluny de delimitar el terme, els autors han obert molts debats al respecte. Per tant, a continuació intentarem elaborar una aproximació polièdrica al terme.

Memòria i història són dos elements que, units, obren un camp d'estudi molt ampli que s'inicia a França amb Pierre Nora als anys 80 amb *Les lieux de mémoire*, una àmplia obra col·lectiva dividida en set capítols, en la qual es fa una extensa reflexió sobre la relació entre la memòria i la història. L'autor desenvolupa el concepte "llocs de memòria", que prové del llatí *locus memoriae*, com allò construït per una part de la realitat històrica i una part simbòlica. Els llocs de memòria poden ser materials, però la major part són abstractes. Són aquells que transcendeixen la història i tenen intrínseca una veritat simbòlica (Aróstegui, 2006).

L'autor francès considera oposats els conceptes memòria i història. D'una banda, la memòria és portada pels individus i, per això, està sotmesa a una evolució constant segons les dinàmiques socials, és vulnerable i manipulable. En canvi, la història és una construcció del passat que, tot i ser subjectiu, es presenta com a objectiu, retrospectiu i justificat. La història pretén ser universal, en canvi, la memòria és individual. Per tant, la relació entre història i memòria s'estableix en tant que es construeix la memòria a partir de les regles de la història (Guillamón, 2014).

Genovès (2014) també diferencia entre els conceptes memòria i història. Segons l'autora, ambdós apelen el passat des del present, però la memòria ho fa en un sentit de rememoració d'un passat transformat i mitificat, en canvi, la història busca el passat no contaminat per la mirada de l'observador, des del distanciament, i la mirada crítica.

Segons Halbwachs (2004), la història és fixa i artificial, en canvi, la memòria té límits irregulars. La memòria comença quan s'acaba la tradició i sorgeix la necessitat de deixar per escrit allò que no perdurará. L'autor entén la memòria com un element social, ja que recordem envers els altres. Estableix tres graus de memòria: la memòria individual, la memòria col·lectiva i la memòria del grup. Totes elles convergeixen entre sí i són fruit de la interacció de l'una amb l'altra.

Per a Solé (2014), en canvi, és determinant el context històric en què succeeixen els fets, per això no és capaç de concebre la història individual, sinó la història col·lectiva.

No obstant, considera que el context social condiona les decisions personals, per tant, es dona una confluència en què qualsevol decisió personal també és política.

Anania (2010) afegeix que la memòria necessita la consciència de qui la produeix. És una recollida d'informació, de coneixements, la funció de la qual és interpretar els processos històrics. També diferencia entre memòria individual i memòria social, però mentre que aquesta segona ha estat creada i transmesa per les institucions, la història recull ambdues i les propaga a través dels mitjans.

Des de finals del segle passat, tal com comença a percebre Nora, hi ha hagut una auge en la preocupació per la recuperació de la memòria històrica. S'ha fet ús de la memòria perquè s'adapta millor que la història, ja que no és fixa ni única. Molts autors, però, defensen que la recuperació no s'ha fet des d'un punt de vista científic i acadèmic, sinó des de les indústries culturals i per fer-ne ús polític (Anania, 2010).

Seguint aquesta línia de construcció imposada i transmesa amb uns fins, hi ha autors que deslegitimen totalment el concepte de memòria social:

““Memòria històrica” no és ni memòria ni és història. El que s'anomena “memòria històrica” o “col·lectiva” no és tal cosa, sinó una versió o versions creades per publicistes, patriotes, activistes polítics, periodistes o fins i tot per alguns historiadors interessats. [...] La memòria és individual i subjectiva, mai és “històrica” o col·lectiva com a tal. La història, en canvi, no es basa en memòries individuals subjectives, sinó en la investigació intel·lectual de les dades empíriques que sobreviuen el passat.” (Payne a Suárez, 2014:57)

Castelló (2012) creu que la memòria històrica és un tòpic que les indústries d'oci exploten constantment. L'autor diferencia, i fins i tot considera oposats, els termes memòria individual -coneixements personals- i memòria social -percepcions comunes sobre el passat-. La memòria social està condicionada pels productes mediàtics, que en fan una construcció, difusió i apropiació, per això parla de “memòria mediàtica”. Segons aquest autor:

“La intersecció entre pràctiques mediàtiques i sistemes de memòria pot reflectir-se en una àmplia xarxa de qüestions: el disseny i l'execució d'agendes de record; les implicacions entre el relat mediàtic i les rutines professionals o els estàndards creatius existents en les indústries culturals; les connexions entre les línies editorials i l'esfera política; o les percepcions i els imaginaris sobre el passat generats com a conseqüència de la difusió i recepció de tals discursos.” (Castelló, 2012: 183)

Però, per d'altres autors, és difícil determinar si el fenomen està lligat a una societat de consum o si, tal com afirma Friedman, la construcció del passat serveix per donar continuïtat al present a mode d'autodefinició (Sánchez, 2007).

Per Anania (2010), el que és important en el concepte de memòria històrica és la seva funció: no com a fixadora de la veracitat del temps passat, sinó per la lluita per l'afirmació de la identitat, la restitució i reparació d'injustícies, el reconeixement de protagonistes i la revelació de biografies que no s'havien tingut en compte. La memòria històrica és una mirada al passat, però amb la intenció de donar sentit a les expectatives de futur. Quan manquen projectes col·lectius, la memòria històrica s'alimenta de discursos de nostàlgia i du a terme finalitats morals i reparadores.

2.2.2 Recuperació de la memòria històrica a Espanya. La Llei de Memòria Històrica.

En l'actualitat, a Espanya, les referències a la recuperació de la memòria històrica i les accions en favor d'aquesta estan presents constantment a través de molts mitjans, institucions i agents socials. L'auge en l'afany per la memòria s'inicia unes dues dècades enrere, però la perspectiva històrica social no sempre s'ha concebut de la mateixa manera. En general, el discurs principal sobre la memòria històrica se centra en la recuperació dels fets traumàtics de la Guerra Civil i el franquisme des del punt de vista de les víctimes.

Espinosa (2006) parla d'un procés de recuperació de la memòria històrica que dura set dècades i que es divideix en diverses etapes: "negació de la memòria" (1936-1977), "polítiques de l'oblit" (1977-1981) i "suspensió de la memòria" (1982-1996). A més Berrentxea (2012) afegeix que en cadascuna d'aquestes etapes, respectivament, trobem una memòria oficial, recordatòria i reparadora.

En la primera fase, durant el franquisme, s'utilitza la memòria històrica per suscitar el passat gloriós de l'Espanya imperial, amb l'objectiu de crear una identitat nacional que cohesionés la societat i, sobretot, legitimés el règim. Per Noguera (2013) la memòria expressa un valor de canvi, en tant que el patiment de la guerra va servir per portar una realitat millor.

Durant la Transició, s'inicia el que alguns investigadors anomenen el "pacte de silenci" o "pacte de l'oblit". Segons Sánchez Biosca (2006), es renuncia al passat, a causa, o bé del canvi generacional, o bé d'un pacte per part de les institucions en favor de l'oblit.

No és fins gairebé l'inici dels 2000 que ressorgeix la memòria històrica però, en aquest cas, com a valor d'ús, és a dir, des de l'anàlisi dels fets entesos com una tragèdia viscuda per uns protagonistes que en van patir les conseqüències negatives. En aquesta etapa, la memòria se subjectivitza i sentimentalitza. Per tant, la memòria es pren des del punt de vista personal i familiar, però també des del punt de vista judicialitzador (Noguera, 2013).

Ruiz (2007) pren el 1996 com una data clau en el canvi de conjuntura a Espanya respecte la memòria històrica, data en què el PP relleva els socialistes al govern i s'inicia el debat públic respecte el passat històric, però, en aquest cas, més llunyà. Segons l'autor, en aquesta primera recuperació no es parla de "memòria", sinó d'"història", i l'ús polític d'aquesta obre la porta al debat i la polèmica respecte la identitat nacional. El temes relacionats amb el franquisme comencen a despuntar esporàdicament, i són els investigadors qui primer se n'interessen.

L'any 2000 s'aprova al Parlament de Catalunya una llei per indemnitzar les víctimes de la repressió franquista i iniciatives de la mateixa índole es duen a terme en diversos governs autonòmics, però no és fins el 2002 que es fa una proposta d'aquest tipus des del govern central. Es tracta d'una proposició no de llei del govern del PP, però el poc abastament d'aquest reconeixement dona lloc a crítiques envers la proposta. Per això, quan el 2004 pren el poder el PSOE, el partit assumeix la tasca de dur a terme aquesta legislació. Així doncs, la proposta de llei se signa el 2006 pel Consejo de Ministros i la llei definitiva s'aprova el 2007 com a "Ley 52/2005 de Memoria Histórica, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura".

Per tant, el concepte de memòria històrica és relativament recent i sorgeix més tard que a altres països d'Europa. Segons Ruiz (2007:13), hi ha dos elements evidents en el discurs de la memòria històrica a Espanya: "el protagonisme del passat traumàtic de la Guerra Civil y la dictadura de Franco" i "el valor polític i cívic que se li dona al record de les víctimes d'ambdues tragèdies". Es parla de memòria, i no d'història, perquè els esdeveniments no es consideren fets històrics passats, sinó que desperten passions i controvèrsies que encara afecten al present, fins i tot a aquells qui no els van viure.

Juliá (2006) distingeix entre diferents generacions, la dels "nens de la guerra", sotmesa al "pacte del silenci" de la Transició, i la dels "nèts de la guerra", que són aquells que no han viscut els fets, però des de l'actualitat encara els denuncien. Solé (2014) es refereix, també, a la tercera generació com aquella capaç d'abordar el tema, ja que són persones que s'han educat en la democràcia i la llibertat, per tant ara senten la necessitat i, a més, tenen la possibilitat de recuperar la memòria col·lectiva i, a més, des d'una mirada diferent a la dels seus antecessors.

2.3. El gènere històric

2.3.1. La història a la televisió

Tal com diu Baer (1999: 114), “la presència dels mitjans audiovisuals ha produït canvis significatius en la relació entre cultura, història i memòria col·lectiva al llarg del segle XX”. La irrupció dels mitjans ha fet més complex el discurs públic sobre el passat, que és inconcebible sense tenir en compte el paper determinant de la imatge.

Els mitjans actuen com una eina creadora d'identitat nacional a través de tots els continguts que emeten, de tipologies diverses -sèries, esport, programes, pel·lícules, documentals, etc.- i reforcen la cohesió social. Mitjançant els continguts històrics, exerceixen de transmissors de l'herència col·lectiva. Però no només actuen com a propagadors de la memòria, sinó que són productors d'aquesta. És evident:

“el poder i la influència que exerceixen els mitjans de comunicació com a narradors i escultors de la realitat social actual, però també de la realitat passada. Perquè els mitjans traslladen a l'audiència una determinada idea de la Història, fins al punt que s'han convertit en veritables òrgans d'historització” (Yestes, 2009:75).

Segons Cruz (2002), la implicació dels mitjans ha fet que la memòria deixi de pertànyer-nos, ja que les activitats de memòria no són triades pels individus, sinó que són seleccionades pels mitjans, per això, segons aquest autor, la memòria ha sigut desactivada.

“Els mitjans de comunicació de masses modelen la societat, les consciències col·lectives, estan fortament vinculades al naixement de la nació moderna, contribueixen a la formació d'una opinió pública diferent de la que posseeixen “in notabili”” (Anania, 2010:18)

La funció cohesionadora dels mitjans públics bat, sobretot, en l'època de l'hegemonia del servei públic, ja que, amb l'absència de competència, la televisió pública no estava condicionada per cap llei de mercat i podia respondre a les necessitats polítiques i institucionals i no tan a les econòmiques i, per això, els mitjans tenien un caràcter pedagògic (Palacio i Ciller, 2010).

La televisió pública espanyola gaudia del monopoli durant els anys del tardofranquisme. Llavors, els continguts històrics s'utilitzaven per legitimar els sistemes polítics vigents, a partir de la idea que després de la Guerra Civil el règim va aconseguir dur la pau. Per tant, sovint, els mitjans i, en especial, els de titularitat pública, aprofiten la capacitat d'influència sobre les masses per construir un imaginari social determinat. A partir de la Transició, la representació de la història recau sobre els vençuts per dur a terme una reconciliació nacional (Anania, 2010). Segons Aróstegui (2006), a Espanya, són

recurrents els temes relacionats amb la Guerra Civil i el franquisme perquè són fets traumàtics, per tant, es produeix una activació constant per part dels agents de memòria.

Molts autors critiquen, però, l'interès comercial d'aquests productes, fet que s'evidencia en la preferència pels formats d'entreteniment, en detriment dels de caire documental o de tipus reportatge. Això es posa de manifest, sobretot, a partir de l'aparició de les televisions privades i la pèrdua de l'hegemonia de TVE, que, si bé durant molts anys havia programat documentals de caràcter històric en *prime time*, va passar a relegar aquest continguts al seu canal secundari, La 2, i a centrar-se en la producció de ficcions històriques (Yestes, 2009).

No és tant el cas, però, de la televisió catalana la qual, malgrat haver apostat també per la ficció històrica, encara a dia d'avui es decanta per emetre documentals al seu canal principal i en horaris de màxima audiència. Per poder fer-ho, però, ha hagut de transcendir els gèneres i buscar nous formats dins del documental per actualitzar el contingut i apostar no tant per revisions històriques, sinó per explicar casos inèdits i investigacions. És il·lustratiu el cas del documental *Els nens perduts del franquisme*, produït per Televisió de Catalunya i guardonat amb varis premis que només s'ha emès a Catalunya, el País Basc i Andalusia, mentre que va ser rebutjat per TVE. Per tant, es pot considerar que existeix una dialèctica de narratives televisives estatals espanyoles i altres (contra)narratives autonòmiques que lluiten per crear el seu imaginari històric propi. Així doncs, d'aquesta realitat se'n després que l'estructura textual d'un programa no té un únic significat, sinó que aquest s'interpreta en funció del context i dels coneixements previs de l'audiència a la qual s'adrecen. Per això, podem dir que a Espanya no existeix una única memòria col·lectiva del passat (Palacio i Ciller, 2010).

González Callejas (a Chamorro, 2013:31) planteja que la societat actual acudeix a la memòria com a "fetitxe de consum", i aquesta és promoguda per una cultura de màrqueting basada en la recuperació d'esdeveniments passats. Per això, segons l'autor vivim en "l'era del col·leccionisme de records". Un exemple de la mercantilització massiva de la nostàlgia el trobem en l'èxit de la sèrie *Cuéntame cómo pasó*, en la qual es narren els fets dels últims anys del franquisme i la Transició des de la quotidianitat (Rueda i Gómez, 2009). Per tant, segons Chamorro (2013:6) els mitjans acompleixen tres funcions en el tractament de la memòria: "seducció informativa, visió de nostàlgia i representació d'allò extern".

Yestes (2009) critica, també, el progressiu procés d'espectacularització, que ha propiciat la representació de temàtiques històriques a partir de la dramatització, la sentimentalització i l'emotivitat, i això deriva en el melodrama i la reconstrucció de

l'època en anacronismes. A més, l'interès televisiu per mantenir l'audiència, poc pacient i amb moltes alternatives a la seva disposició, ha provocat l'hegemonització del discurs fílmic i l'ús d'estereotips per facilitar la identificació de l'espectador, cosa que fa que les produccions cinematogràfiques siguin molt més complexes i interessants que les televisives.

Són molts els autors que afirmen que vivim en un context de sobreabundància de memòria per part del mitjans de comunicació, que l'utilitzen no per representar una veritat absoluta, però sí per modelar la societat i les consciències col·lectives a través del discurs (Chamorro, 2015).

En definitiva, tal com defensen Chicharro i Rueda (2008), els relats audiovisuals sobre la Guerra Civil s'han operat en diversos gèneres i formats amb la intenció de proposar als espectadors criteris interpretatius, més o menys elaborats, sobre el conflicte i així l'han actualitzat a diverses generacions. Així doncs, el compromís dels mitjans per revisar el passat serveix perquè les noves i futures generacions el puguin reviure i entendre a través de la seva representació simbòlica (Yestes, 2009).

2.3.2. La imatge com a mètode de representació

La nostra realitat és essencialment visual i les imatges exerceixen una funció comunicativa cabdal. Els elements comunicatius aconsegueixen dues funcions, la transmissió de la informació i la cohesió social, i aquestes són dues tasques que duen a terme les imatges, en tant que comuniquen. Ho fan de dues maneres, d'una banda, proposicionalment, és a dir, proporcionant informació i, de l'altra, emocionalment. En ambdós casos, el context cultural, històric i personal és primordial (Sánchez, 2008).

Les imatges han jugat un paper cultural important des dels inicis de la humanitat, primer a través del mitjà pictòric, però, posteriorment, a través de l'enregistrament. L'aparició de les eines científico-tècniques va alliberar la pintura de la seva funció de representació de la realitat. A la fotografia se li va concedir la funció de testimoniar els fets socials, entre d'altres raons, per la seva immediatesa. Per això, molts cops ha servit com a arma de denúncia, amb la intenció de despertar consciències (Suárez, 2014). En aquests inicis, per a l'historiador, la imatge prenia el caràcter de status informatiu únic, era objectiva i plasmava la realitat tal com era. Se sobrevalorava el significat de la imatge, ja que no es tenia en compte el mediador de la càmera, ni tampoc les tècniques d'extorsió usant la manipulació (Baer, 1999) a les quals, malauradament, es recorre massa sovint en l'actualitat. Els mitjans fan ús de tècniques de manipulació per estar a l'alçada de la demanda constant de l'audiència, àvida de la més estricta actualitat i informació. És per això que, a vegades, s'associa l'alta qualitat a la intervenció excessiva

de la tecnologia i, per tant, les imatges amb menys qualitat guanyen credibilitat (Suárez, 2014).

En canvi, en termes de ficció, l'espectador és conscient del procés d'intervenció. Per a Baer (1999), l'ús de la imatge en els mitjans de comunicació, especialment en el cinema, ha provocat la pèrdua del valor d'evidència de la imatge, ha esborrat la frontera entre informació i entreteniment i ha obert nous espais de representació. Així doncs, el poder de la imatge traslladat al cinema i a la televisió provoca que aquestes s'instal·lin en el subconscient humà i dificultin la distinció entre realitat i ficció (Sánchez, 2008).

2.3.3. La figura de l'historiador contra la figura del periodista

Anania (2010) afirma que a partir dels anys 20 els historiadors perden el poder de la seva professió en favor dels mitjans. Molts autors han reflexionat respecte la funció professional de l'historiador en vers la del periodista, ja que la història oficial que, tradicionalment, havia estat transmesa pels primers, s'ha vist desplaçada pel text audiovisual. Aquesta nova historiografia mediàtica és capaç de matisar, minimitzar i modificar l'impacte social de la història (Martínez a Hernández, 2012)

Segons Vilar (2004), la història acadèmica es caracteritza per l'enfocament crític i la reconstrucció objectiva, i competeix amb el relat mediàtic en termes de memòria històrica. De la narració dels mitjans, però, se n'ha criticat la subordinació al mercat de la informació, regit per un context polític i econòmic, que ha comportat la mercantilització de la història a partir de l'anècdota, el sensacionalisme i el testimoni oral (Montero, 2014). Per tant, la cultura històrica col·lectiva seria el resultat negociat entre diferents propostes provinents de l'àmbit acadèmic i mediàtic que "circularien en l'espai social en forma d'història popular vulgaritzada i condensada" (Chicharro i Rueda, 2008:62).

Respecte la figura del periodista, Anania (2010:36) diu que a aquest:

"no li interessa investigar els fets, sinó promoure una consciència col·lectiva que repregui la via de la memòria per presentar al gran públic la commemoració del passat recent transformat en la celebració d'un present reconstituït."

No obstant, per Saéz i Yeste (2016), la memòria col·lectiva comporta un component emocional, però això no comporta que el relat periodístic hagi de caure en l'emocionalització i la dramatització i, per tant, no hi ha cap impediment en què s'apliquin els mateixos criteris d'estandarització i rigor que en altres informacions.

Així doncs, hi ha autors que defensen una convergència inevitable entre història i mitjans i, fins i tot, necessària. Darrera d'una creació audiovisual de caràcter històric –especialment de tipus documental, però també en ficció– es requereix la figura de

l'historiador, especialment en la preproducció i, després, el periodista o realitzador ha de ser el responsable de jugar amb el llenguatge audiovisual i ser creatiu per portar la història a l'audiència generalista, però mantenint el rigor informatiu a partir del diàleg entre els professional (Solé, 2014). Fins i tot, la convergència obre la possibilitat a presentar els resultats d'investigacions acadèmiques utilitzant el documental, per tal que els estudis científics esdevinguin d'interès pel públic general (Montero, 2014).

Finalment, segons Rosenstone (1997), el text filmic no s'ha de comparar amb el text escrit, sinó que s'ha de considerar com una narració diferent, capaç d'escriure la història, representar-la i interpretar-la utilitzant el llenguatge que li és propi.

2.3.4. L'articulació del passat a partir del present

Qui refà la història són periodistes, historiadors i realitzadors des del present, per tant, estan influenciats pel context social i polític en què treballen. Marzorati (2008:43) considera el film:

“com productes culturals que prenen elements de l'univers simbòlic que els envolta i també en el seu caràcter de constructors i reproductors d'imaginariis socials. Aquestes representacions col·lectives expressen sempre, en algun punt, un estat del grup social reflectint la forma en què aquest reacciona davant d'un esdeveniment exterior o interior.”

Segons Anania (2010:18), els mitjans:

“es constitueixen com una documentació de la realitat al menys en dos nivells: ja que reflecteixen aquesta realitat, en el sentit que la registren i la converteixen en analitzable i donat que, representant-la, la filtren a través d'una sèrie de categories mentals que es vinculen directament amb la mentalitat d'una època.”

Malgrat referenciar la realitat, el contingut del documental no porta implícita l'objectivitat, si és que aquesta existeix. De fet, considera Markus (2014) que la postmodernitat qüestiona la possibilitat d'existència de l'objectivitat i els mètodes d'aproximació al passat. Si tradicionalment s'ha considerat que la història era un relat lineal, en la postmodernitat es té en compte com un conjunt desunit d'històries, explicades des de múltiples punts de vista i, a més, que està condicionat per la pròpia subjectivitat del narrador. A més, en ficció, la motivació artística del film fa que s'hi inclogui la mirada de l'autor (Soler, 2011), però, a diferència de en el documental, la distància respecte la realitat està més permesa.

La subjectivitat de l'autor, de fet, és inherent des del moment en què tria un fet històric per representar-lo. Segons Sorlin (a Marzorati, 2008), els temes històrics escollits connecten amb l'actualitat, per això serveixen per aproximar-se a com els individus i grups perceben la seva pròpia època. Així doncs, els films històrics es refereixen més a

la societat en què es produeixen que no pas a la que representen. La història és narrada des del present, per tant, referenciant de nou Anania (2010:20):

“representa una dimensió ètica, una construcció cultural que crea un sentiment comú i que fa que les classes polítiques cimentin les seves estratègies sobre la base d’uns marcs de referència passats que es proposen de nou en el present, operació que se li concedeix només als mitjans de comunicació de masses. La construcció del passat només pot fonamentar-se sobre un coneixement comú que s’identifica amb el d’una nació d’una religió, d’un continent com a Europa.”

Així doncs, el passat existeix com a text d’aquells qui el varen viure, per tant, tot relat posterior és interpretable, relatiu i mutable (Pérez, 2014).

2.4. Perspectiva del gènere històric a la televisió a Espanya i Catalunya

2.4.1. El documental de divulgació històrica. Estudis anteriors.

Els mitjans de comunicació aconsegueixen un rol molt important en la transmissió i activació de la memòria col·lectiva, ja que tenen accés al públic majoritari. És per això que, per tal d’acomplir aquesta tasca de difusió, en el terreny del gènere documental el que predomina és el documental de divulgació històrica, ja que en aquest no impera l’afany creatiu i artístic, sinó l’extensió de coneixements bàsics, en aquest cas sobre història, a la població (Riambau, 2014).

Un dels treballs més destacat pel que fa l’estudi de la difusió de la memòria històrica als mitjans de comunicació l’ha dut a terme Sira Hernández Corchete, que se centra en el gènere documental al llibre *Historia contada en televisión: el documental televisivo de divulgación histórica en España* (2008) i a *La Guerra Civil televisada: La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles* (2012) –en aquest darrer treball hi participen, també, altres autors–.

En la primera publicació fa una aproximació a la definició de documental de divulgació. La televisió regular comença després de la Segona Guerra Mundial. En aquest moment, el gènere documental pateix una bifurcació entre el camí cinematogràfic i el televisiu. Tot i que comparteixen recursos i intencions, la rapidesa de la televisió fa que s’anteposi l’estètica a la informació i a la televisió es popularitza el gènere de documental de divulgació històrica. Es pot considerar que aquest subgènere serveix de lligam entre el científic i el públic general (Hernández, 2008).

A Espanya, el gènere documental apareix als anys seixanta, a les primeres emissions de Televisión Española, amb Ricardo Fernández de Latorre, que posa en marxa el 1964 *Testimonios*. Durant el tardofranquisme, el règim debilitat emet a través de TVE –l’única

televisió a l'Estat– sèries documentals com *España siglo XX* (1970-1973), *La noche de los tiempos* (1971-1972) o *Tiempos de España* (1973-1974) que legitimen la guerra, però amb una visió més neutra que en els tractaments anteriors, vista com una guerra inevitable, necessària i portadora de la pau.

A partir de la Transició, destaquen les sèries històriques *España, historia inmediata* (TVE, 1984), *España en guerra 1936-1939* (TVE, 1987), *La víspera de nuestro tiempo* (TVE, 1981-1985) i *Memoria de España* (TVE, 1983). Aquestes van fer un esforç per explicar el conflicte des d'un punt de vista crític i amb una voluntat democràtica i reconciliadora, per això, per primer cop se situen en el punt de vista dels vençuts (Hernández, 2012).

En la dècada següent, ja amb els socialistes al govern, no es van produir canvis significatius en el cànon de representació del conflicte. A més, la irrupció de les televisions privades va fer que TVE, per competir en un context de mercat, relegués pràcticament tota la programació documental al canal secundari La 2, i així ha romàs fins a dia d'avui. El 1996, amb l'arribada del PP al govern es dona un canvi de rumb programàtic i pràcticament no es produeixen sèries documentals. De fet, els pocs títols que s'emeten són aquells que parlen d'Espanya com una gran potència imperial en el passat. A la primera dècada del segle XX, amb el govern de Zapatero, destaquen les sèries documentals *El laberinto español* (TVE, 2006), *La Memoria recobrada* (TVE, 2006) i *La guerra filmada* (TVE, 2006) (Ibáñez, 2012).

En canvi el panorama a la televisió autonòmica catalana és molt diferent. La història sempre ha estat d'interès pel canal català i la seva audiència, tal com ho evidencia l'èxit d'*Històries de Catalunya* (TV3, 2003). La televisió de Catalunya ha estat pionera en el tractament del franquisme –de fet, va ser la primera a portar la temàtica a una sèrie de ficció, *Temps de Silenci* (TV3, 2001)–. Ha anticipat temàtiques no tractades abans a l'Estat i ha produït documentals sobre temes sense antecedents, a partir d'investigacions periodístiques. Una de les produccions més destacades és *Els nens perduts del franquisme* (TV3, 2002), un documental de Montse Armengou i Ricard Belis que posteriorment formarà part d'una trilogia amb *¡Torneu-me el fill!* (TV3, 2012) i *Els internats de la por* (TV3, 2016). Un altre documental destacat produït a partir d'investigacions fou *Les fosses del silenci* (TV3, 2004). En general, l'interès ha estat recollir les veus del franquisme. A més, TV3 s'ha mostrat innovadora en el llenguatge audiovisual i el format emprat per representar la memòria històrica i ha creat narratives pròpies catalanes caracteritzades per la proximitat i la singularitat nacional. Gràcies a això, les produccions catalanes s'han convertit en un model de qualitat (Castelló, 2012).

2.4.2. La ficció històrica a la televisió. Estudis anteriors.

La ficció històrica ha generat el dilema dels límits de la representativitat de la història. A la televisió, els formats de ficció són els més populars entre l'audiència. Aquest gènere és capaç de generar emocions i sensacions intenses i activar mecanismes d'identificació i projecció personal, en tant que es conforma com a reproductora de la realitat. En general, la ficció televisiva s'ha definit com productes d'entreteniment que es difonen a través d'un mitjà de masses regit per interessos comercials. Aquestes circumstàncies poden posar en perill la relació entre història i representació audiovisual, per això, sovint s'ha criticat la simplificació, la banalització o la manipulació en què incorre la narració històrica. Es reconeix, també, una relació entre la difusió de ficcions televisives i els interessos de legitimació d'un univers simbòlic de valors per part d'un determinat sistema polític o cultura social (Chicarro i Rueda, 2008).

A partir dels anys setanta, la història en la ficció televisiva s'instaura com una estratègia narrativa atractiva per a l'audiència, arran de les sèries estatunidenques *Roots* (1977) i *Holocaust* (1978), que van ser rebudes amb un fort impacte tant nacional com internacional –aquesta segona va ser especialment controvertida pel fet de tractar el genocidi nazi– (Sáez i Yeste, 2016).

A Espanya, un dels principals autors que ha tractat la representació televisiva de la ficció històrica és José Carlos Rueda Laffond. En l'estudi "Televisión, identidad y memoria: representación de la Guerra Civil española en la ficción contemporánea" (2013) analitza la representació de la Guerra Civil espanyola a partir de tres serials televisius destacats: *Temps de Silenci* (TV3, 2001), *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005), y *Plaza de España* (TVE, 2011). Distingeix en aquest treball dues etapes en la proliferació de ficcions envers la història recent a la televisió espanyola, els anys vuitanta i la primera dècada del segle XX. Ambdues èpoques coincideixen amb un govern d'esquerres que mostra interès per oferir un servei públic de qualitat.

La primera etapa, la dels anys vuitanta, arriba amb la Transició, la qual pretén crear un imaginari històric a partir de la ficció televisiva que inciti a la reflexió sobre les causes de la Guerra Civil i el passat, enlloc d'oblidar-lo. Durant aquesta època, moltes ficcions històriques es basen en obres literàries. Destaquen *La plaça del diamant* (TVE, 1984), *Lorca, muerte de un poeta* (TVE, 1987) i la darrera superproducció de l'època, *La forja de un rebelde* (TVE, 1990).

La segona etapa important per a la ficció històrica a la televisió espanyola arriba el 2008, però ve precedida per l'èxit de sèries anteriors que van marcar un canvi de rumb en la programació, com *Temps de silenci* (TV3, 2001), *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001) i

Amar en tiempos revueltos (TVE, 2005). No obstant, malgrat el ressorgiment de la ficció històrica el 2008, poques tractaven la Guerra Civil i el franquisme, a excepció de *Plaza de España* (TVE-2011).

Rueda redacta un altre treball, juntament amb Elena Galán, “Huellas y sombras. La Guerra Civil en la ficción televisiva histórica nacional (2001-2012)” publicat a *La Guerra Civil televisada: La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles* (2012), editat per Sira Hernández Corchete. En aquest estudi, de nou, fa una retrospectiva sobre la ficció històrica a la televisió espanyola al segle XXI.

L'anteriorment mencionada sèrie *Amar en tiempos revueltos* és una de les ficcions històriques ambientades en l'època franquista que més impacte televisiu ha tingut, per això ha estat objecte d'estudi de treballs com el de Chicharro i Rueda “Televisión y ficción histórica: *Amar en tiempos revueltos*” (2008) per analitzar la representació i el discurs sobre la Guerra Civil a la televisió. Des d'un punt de vista més actual i partint no només de la televisió, sinó de l'extensió a través de les xarxes socials, Chamorro (2016) també ha estudiat la recuperació de la memòria històrica en l'estudi “La recuperación de la memoria histórica en las series de ficción a través de las redes sociales”, prenent de referència les principals sèries històriques *Cuéntame* i *Amar es para siempre* (A3, 2013)¹.

¹ *Amar es para siempre* (A3, 2013) és la continuació d'*Amar en tiempos revueltos* (TVE-1, 2001), produïda per la mateixa productora, Diagonal TV, però finançada i emesa per un altre canal.

3. Metodologia

En aquest apartat establím la metodologia a seguir per dur a terme el treball. En primer lloc, definim quin és el nostre objecte d'estudi per tal de concretar sobre què farem la investigació. A continuació, marquem els objectius d'investigació i, a partir d'aquests, plantegem les preguntes d'estudi que hem de resoldre per tal d'assolir-los. Un cop descrit l'objecte d'estudi i els objectius, desenvolupem el corpus d'anàlisi –quin és i com l'hem triat– i, finalment, les categories d'anàlisi a partir de les quals analitzarem la selecció.

3.1. Objecte d'estudi

L'objecte d'estudi d'aquest treball és l'anàlisi de productes audiovisuals que tracten en la seva totalitat la Guerra Civil i el franquisme, que s'han emès per televisió a Catalunya entre el 2007 i el 2017 i que s'han produït, també, durant aquest període de temps.

A Catalunya, segons dades de l'Estudi General de Mitjans (EGM) de l'AIMC (2017), la televisió té una penetració del 86,8% en la població espanyola. És el mitjà audiovisual més consumit, seguit de la ràdio, internet i, per últim, el cinema, que només té un 4% de penetració. La mitjana diària de consum televisiu és de 222 minuts. Per tant, prenem la televisió com a mitjà de difusió de l'objecte d'estudi, ja que és el mitjà de masses amb més capacitat d'influència sobre la ciutadania, donat que és el que arriba a més consumidors (Thussu, 2007).

Un cop justificada la tria del mitjà televisiu en exclusiva, cal aclarir el tipus de contingut que definim com a objecte d'estudi, que són aquells pensats per a ser dedicats a tractar aspectes relacionats amb la Guerra Civil i el franquisme. S'entén per continguts que tractin la Guerra Civil i el franquisme aquells programes que exposin fets succeïts en el període d'entre el 1936, any en què s'inicia el conflicte, i el 1975, amb la fi de la dictadura de Franco.

Els continguts poden pertànyer a qualsevol gènere, però han de tractar el tema en la seva totalitat. Així doncs, queden exclosos de l'objecte d'estudi aquells programes que, per la seva naturalesa, en alguna ocasió puguin tractar temes relacionats amb el franquisme –com, per exemple, informatius o magazins– però aquest no és sempre el seu fil conductor. Els programes poden ser tant un sol producte, com per exemple un únic documental, como estar dividits en diversos capítols que conformen un tot.

3.2. Objectius

L'objectiu d'aquest treball és conèixer de quina manera es representen actualment a la televisió els fets històrics d'una de les etapes més determinants per a la conformació actual del país, el franquisme. De la representació televisiva –entre d'altres– en depèn, en gran mesura, la concepció del passat de les generacions més joves que no han viscut els fets, sinó que n'han conegut els relats (Juliá, 2006). Pretenem identificar quins són els programes televisius que han dut a terme aquesta tasca i de quina manera ho han fet, per aproximar-nos a l'imaginari col·lectiu construït al voltant d'aquests fets històrics tan rellevants.

A partir de l'anàlisi, volem assolir uns objectius concrets, que són:

- Determinar a partir de quines temàtiques es tracta el franquisme en els gèneres televisius.
- Concretar si els continguts es posicionen ideològicament.
- Definir quins personatges s'utilitzen per abordar els temes i com es construeixen.
- Senyalar si contribueixen a la transmissió de la memòria històrica representant fets històrics i si aquests són coneguts, inèdits o inventats.
- Concloure si el gènere televisiu utilitzat influeix en la construcció del relat.
- Concloure si el canal que l'ha produït i pel qual s'ha emès el contingut influeix en la construcció del relat.

3.3. Preguntes d'investigació

Les preguntes d'investigació que ens plantejem són:

- **PI1: Quins recursos propis del llenguatge audiovisual s'utilitzen per construir el relat?**

Un cop identificats els continguts, volem saber de quina manera es representa el tema. Aprofitant els coneixements adquirits durant el grau, volem analitzar quins recursos del llenguatge es fan servir, és a dir, com es presenta el relat visualment –ús dels tipus de plans, enquadraments, recursos sonors, muntatge, etc.– i semànticament –quin missatge transmet a l'espectador–.

- **PI2: El gènere televisiu i el tipus de contingut –ficció, no ficció o híbrid– utilitzat condiciona la construcció del relat?**

A partir de l'anàlisi i la comparació de les dades, pretenem esbrinar si el gènere utilitzat per explicar un relat condiciona la manera en què es construeix. La

identificació de certes característiques comunes permet la classificació dels programes en gèneres audiovisuals. No obstant, tot i compartir característiques, volem veure si els temes relacionats amb la Guerra Civil i el franquisme estan supeditats al gènere amb els quals es mostren o si, pel contrari, aquest no incideix en la construcció del relat.

- **PI3: El canal d'emissió influeix en la construcció del relat?**

A partir de l'anàlisi, pretenem, també determinar si podem identificar diferències en la construcció audiovisual dels productes segons el canal pel qual s'han emès, tenint en compte l'àmbit de cobertura i la titularitat d'aquests. A Catalunya hi ha 8 canals nacionals, dels quals 5 són públics i 3 privats; i 32 canals estatals, dels quals 7 són públics i 25 privats (CAC, 2017). Els canals públics estan gestionats pel govern i han d'actuar com a servei públic. Segons Bardoel (2008), els objectius del servei públic són: donar una cobertura universal, és a dir, ser integrador i no centrar-se en mercats; ser pluralista, innovador i oferir una programació variada independentment del govern i de les forces de mercat, pensant en termes de ciutadania; recolzar la cultura nacional, llengua i identitat però, alhora, reflectir les idees d'una societat multicultural i tenir responsabilitat davant l'audiència. En canvi, els canals privats estan en mans d'empreses que responen a la llei de mercat, ja que el seu objectiu principal és obtenir el màxim benefici de la seva activitat. Així doncs, és probable que el canal d'emissió sigui un factor influent en el tipus de contingut, ja que, en principi, persegueixen objectius diferents.

3.4. Corpus d'anàlisi

Per determinar el corpus d'anàlisi, el primer pas és fer una radiografia dels programes que la seva temàtica gira en torn de fets succeïts en l'època establerta.

A Catalunya, existeixen 90 canals en obert, però a les llars se'n reben entre 41 i 44, depenent de la demarcació, ja que molts d'aquests canals són de proximitat (CAC, 2017). Considerem, per tant, a l'hora de seleccionar la mostra els continguts d'aquells canals que són accessibles a totes les llars, és a dir, els autonòmics i els estatals. D'aquest, hem tingut en compte a l'hora de configurar el corpus els canals generalistes dels grups de comunicació principals, els que tenen més audiència, que són els canals de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA) (TV3 i 33/Super3), els canals

de la Corporació de Radiodifusió i Televisió Espanyola (CRTVE) (La 1 i La 2), els canals de Mediaset España (Telecinco i Cuatro) i els canals d'Atresmedia (Antena3 i La Sexta).

S'ha considerat com a marc temporal una dècada, per tant, s'han seleccionat els programes a partir de l'any 2007 fins el 2017 (fins el mes de febrer). S'ha pres com a punt d'inici el 2007 no només perquè representa la programació de 10 anys, sinó perquè aquest és l'any en què entra en vigor la LLEI 52/2007, de 26 de desembre, per la qual es reconeixen i amplien drets i s'estableixen mesures a favor dels qui van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la Dictadura.

Per tant, hem fet una radiografia de tots aquells continguts emesos per televisió, en els canals esmentats, entre el 2007 i el 2017 que hagin estat produïts en aquest període de temps (veure Annex I). El procediment seguit ha estat, en primer lloc, buscar els continguts a la carta disponibles en els llocs web de cadascun dels grups. No obstant, molts d'aquests ja no estan disponibles, per tant, el pas següent ha sigut buscar tots els continguts relacionats amb el tema en portals web que recullen fitxes sobre produccions audiovisuals (www.filmaffinity.com i www.imdb.com). En aquests llocs webs, els programes estan catalogats per targetes que permeten cercar tots aquells continguts relacionats amb un tema. Un cop identificats, hem comprovat si havien estat emesos per televisió utilitzant els webs www.programacion-tv.es i www.elmundo.es/television/programacion-tv. Hem inclòs en aquesta radiografia, també, continguts que no haguessin estat emesos per televisió però que sí que haguessin comptat amb la participació d'algun dels grups de mitjans esmentats en la seva producció.

D'aquest recull de programes, n'hem seleccionat cinc. El criteri ha estat escollir programes representatius dels dos grans gèneres: ficció i no ficció, i un gènere híbrid, la docu-sèrie. En el la no ficció, l'únic gènere trobat ha sigut el documental i, en tots els casos, emesos en canals públics. Per tant, n'hem seleccionat un del canal públic català i un del canal públic espanyol. El criteri següent ha estat seleccionar el de producció més recent en cadascun dels casos. Pel que fa la ficció, hem trobat diversos gèneres (sèrie, minisèrie, telenovel·la, telefilm i llargmetratge), d'entre els quals hem seleccionat la minisèrie, ja que és un producte eminentment televisiu. En aquest cas, sí que hem trobat produccions tant a canals públics com privats, per tant, hem seleccionat un programa produït per un canal privat i un produït per un canal públic. Per aquest segon programa, n'hem seleccionat un en el qual haguessin participat els dos canals públics que s'inclouen al corpus (CCMA i CRTVE) perquè fos il·lustratiu d'ambdós. El darrer criteri, de nou, ha sigut agafar la producció més recent. Finalment, pel que fa la docu-sèrie, només hem trobat una producció, que ha sigut la que hem escollit.

Així doncs, la mostra seleccionada ha estat aquesta:

NO FICCIÓ:

Títol	<i>La cançó censurada</i>
Gènere	Documental
Capítol	-
Durada	1h 16 min
Any	2016
Producció	TV3
Canal d'emissió	TV3
Titularitat	Pública
Data d'emissió	19/01/2016

Títol	<i>Los años del NO-DO</i>
Gènere	Documental
Capítol	"1960. Madrid gana la quinta copa"
Durada	1h 20
Any	2012
Producció	TVE
Canal d'emissió	La 2
Titularitat	Pública
Data d'emissió	13/04/2013

FICCIÓ:

Títol	<i>Lo que escondían sus ojos</i>
Gènere	Minisèrie
Capítol	1x03 "Un secreto a voces"
Durada	1h 20min
Any	2016
Producció	Mediaset España / MOD Producciones
Canal d'emissió	Tele5
Titularitat	Privada
Data d'emissió	21/11/2016

Títol	<i>Carta a Eva</i>
Gènere	Documental
Capítol	1x01
Durada	1h 20
Any	2013
Producció	Copia Cero / TV3 / TVE
Canal d'emissió	TVE i TV3
Titularitat	Pública
Data d'emissió	30/05/2013 (TVE) 28/06/2014 (TV3)

HÍBRID:

Títol	<i>Trinxeres</i>
Gènere	Docu-sèrie
Capítol	1x08 “La retirada republicana: de Barcelona a Argelers”
Durada	50 min
Any	2017
Producció	TV3
Canal d'emissió	TV3
Titularitat	Pública
Data d'emissió	05/02/2017

3.5. Mètode i categories d'anàlisi

La metodologia emprada per analitzar els programes és l'anàlisi discursiu. Aquest és un tipus d'estudi qualitatiu que, segons Casetti i Di Chio (1999:249), ens permet conèixer:

“els elements lingüístics que els caracteritzen [els continguts de les transmissions], els materials utilitzats i els codis que presideixen el seu “tractament” (codis lingüístics, gramaticals, sintàctics o estilístics, però també culturals i ideològics).”

Pretenem fer una anàlisi en profunditat dels continguts que s'adiuen a l'objecte d'estudi. No obstant, es recullen també algunes dades quantitatives que permetin fer una comparativa entre els diferents elements de la mostra. Per tal de poder comparar els cinc programes hem seleccionat una sèrie de categories d'anàlisi, en les quals ens fixarem en cadascun dels casos.

En primer lloc, elaborarem una taula amb les dades tècniques del programa en què indicarem el títol, l'any de producció, el capítol analitzat, la duració, el director, el guionista, la producció, el gènere i subgènere, el canal d'emissió i la data d'emissió.

Dividirem la resta de l'anàlisi en *anàlisi argumental*, *components tècnics* i *components semàntics* i *dimensió metafòrica*, basant-nos en la distinció de López (2003).

3.5.1. Anàlisi argumental

- Tema: concreció del tema en no més d'una frase.
- Sinopsi: explicació de l'argument del programa. En cas que sigui un capítol, sinopsi breu del producte en conjunt i del capítol en concret.
- Conflictes
 - Conflicte principal: definició del conflicte principal i determinació del tipus (familiar/amorós/social/polític, etc.).
 - Conflictes secundaris: identificació de/dels conflictes secundaris i el seu tipus. (familiar/amorós/social/polític, etc.).
- Guió: definició de la naturalesa del guió, que pot ser original o adaptat i/o estar basat o no en fets reals.

3.5.2. Components tècnics

- **Plans i enquadraments:** els plans i enquadraments no son arbitraris, sinó que responen a les necessitats del relat. No analitzarem tots els plans, sinó que destacarem aquells que, per la seva construcció, són significatius semànticament. Així doncs, classifiquem els plans, basant-nos en Barroso (2008) a partir de:
 - La mida: gran pla general (GPG) –tot l'espai on es desenvolupa l'acció–, pla general (PG) –espai conjunt, pla de situació–, pla conjunt (PC) –diversos personatges i espai–, pla total (PT) –la figura completa d'un personatge–, pla americà (PA) –personatge de genolls en amunt–, pla mig (PM) –l'actor de cintura en amunt, la variant és el pla mig curt (PMC), per sota de les espatlles–, primer pla (PP) –el rostre complet–, primeríssim primer pla (PPP) –una part del rostre– i pla detall (PD) –una part del cos o de l'objecte–.
 - La posició de la càmera: picat –la càmera enregistra des de dalt– i contrapicat –la càmera enregistra des de baix–.
 - El moviment de càmera: panoràmica –sobre el propi eix–, travelling –per translació– o zoom –aproximació–.
- **Efectes especials:** es poden utilitzar efectes especials, com la càmera lenta, la càmera ràpida, el flou (desenfoc) o d'altres generats per ordinador.
- **Llum cinematogràfica:** a més de contribuir estèticament, la il·luminació, el to i el color aporten significat a la imatge.
- **Muntatge:** el muntatge és la manera en què es fan succeir les imatges, aporta ritme (lent/ràpid) i pot utilitzar diferents transicions (tall/fos/fos encadenat).

3.5.3. Components semàntics

- **Temps**
 - Extern: la duració total del relat.
 - Intern: en quina època s'ambienta la narració i quant de temps passa dins d'aquesta.

- **L'agent fílmic**, és a dir, els personatges. Diferenciarem els personatges principals dels personatges secundaris i ens fixarem en el número de personatges en cadascun dels grups. A més, de cada personatge en definirem²:
 - Temps en pantalla
 - Gènere
 - Edat
 - Classe social
 - Posició ideològica
 - Famós(real/actor)/anònim(real/actor)
 - Testimoni/protagonista
 - Caracterització
 - Construcció del personatge:
 - ◆ Protagonista/antagonista
 - ◆ Pla/Lineal
 - ◆ Subjecte/Objecte

 - Personatge de Franco
 - Apareix/No apareix
 - ◆ De forma: verbal/visual
 - ◆ Real/Actor
 - Caracterització física
 - Caracterització psicològica
 - Interacció amb altres personatges

- **L'espai visual**, és a dir, allò que apareix a la pantalla.
 - *Naturalesa de la imatge*: analitzarem de quin tipus són les imatges que apareixen i la seva procedència. En cadascun dels casos en farem una breu descripció (escenari, personatges, acció, etc.) i en definirem la funció i presència.

² La definició dels personatges principals serà més completa que la dels personatges secundaris, en els quals ens fixarem en el detall més rellevant pel que fa la seva aportació al film.

- Estàtiques (fotografies, documents, etc., aquest tipus d'element es consideren estàtics, encara que apareguin amb moviment):
 - ◆ Preses d'actualitat
 - ◆ Reconstrucció
 - ◆ Arxiu
 - En moviment (vídeos):
 - ◆ Preses d'actualitat
 - ◆ Reconstrucció
 - ◆ Arxiu
 - Escenaris: d'altra banda, ens fixarem en les localitzacions que s'utilitzen i com són.
 - Interiors/exteriors
 - Ric/pobre
 - Reconeixible/no reconeixible (ús d'espais que l'espectador pot identificar)
- **L'espai sonor**, és a dir, allò que se sent.
 - Veu
 - Diàleg/monòleg
 - Diegètic/extradiegètic (veu en off)
 - Registre: formal/estàndard/col·loquial/vulgar.
 - Banda sonora
 - Pes de la música (temps en pantalla)
 - Relació música – imatge. Funció (narrativa, expressiva o ornamental).
 - Conjunt instrumental i melodia
 - Reconeixible/no reconeixible

3.5.4. Dimensió metafòrica

- **Fets històrics:** enumerar es fets històrics esmentats i fer-ne una breu definició, així com precisar si es representen de manera visual o verbal.
- **Posició ideològica:** identificar la posició ideològica del contingut.


- Respecte el règim: a favor/en contra/neutral
- Altres posicionaments ideològics (com, per exemple, feminisme)
- **Violència:** reconèixer si apareixen elements de violència.
 - Implícita/Explícita (si es veu representada o se'n parla).
 - Física/psicològica
 - Atacant i atacat
- **Religió:** reconèixer si s'implica la religió i de quina manera.
 - Apareix/No apareix
 - Representació: espais i personatges.
- **Simbologia:** identificació dels elements simbòlics que apareixen en dos nivells:
 - Literals (són aquells que tenen un significat implícit, per exemple, una creu o una bandera)
 - Metafòrics (objectes que per sí sols no tenen cap significat atribuït però l'adquireixen en el context)
- **Memòria:** detectar si es fa al·lusió a la memòria, és a dir, al fet o a la necessitat de recordar esdeveniments passats.
 - Referència/no referència
 - Context i personatges

4. Anàlisi

En aquest apartat duem a terme l'anàlisi qualitatiu a partir de la metodologia definida en l'apartat anterior i les categories d'anàlisi establertes. En primer lloc, analitzem els productes de no ficció: *La cançó censurada* i *Los años del NO-DO*. A continuació, apliquem la mateixa anàlisi a un capítol dels productes de ficció: *Carta a Eva* i *Lo que escondían sus ojos*. El darrer programa analitzat pertany al gènere híbrid i es tracta de *Trinxeres*, una docu-sèrie.

4.1. No ficció

4.1.1. *La cançó censurada*

Títol	<i>La cançó censurada</i>	
Any de producció	2016	
Duració	57 minuts	
Director	Lluís Danés	
Guió	Jordi Portals amb la col·laboració de Joaquim Vilarnau. Basat en una investigació de Maria Salicrú-Maltas.	
Producció	Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals i Batabat SCCL	
Gènere	Documental històric	
Canal d'emissió	TV3	
Titularitat	Pública	
Data de la primera emissió	19/01/2016	

- **Anàlisi argumental**

Tema: La censura aplicada a la música catalana en les darreres dècades del franquisme.

Sinopsi: *La cançó censurada* és un documental que tracta la censura exercida a Catalunya pel govern franquista durant les dècades dels 60 i els 70. En aquesta època, disminueix sensiblement la repressió contra la cultura duta a terme pel règim, i aquest lleuger debilitament és aprofitat per fer ressorgir la llengua i la cultura catalanes. En la música, sorgeix el fenomen de la Nova Cançó de la mà de cantautors que canten en català, però les seves cançons han de passar el vist i plau de la censura, que no permetia que els músics transmetessin al públic cap missatge que distés el més mínim de les ideologies pròpies del règim.

Conflictes: El conflicte principal de *La cançó censurada* és l'articulació de la censura franquista en l'àmbit de la cançó catalana. Per tant, és un conflicte polític, ja que les ordres venen donades pel govern, però també social, perquè la música i la censura provocaven reaccions i actituds en la ciutadania.

Dins del marc d'aquest conflicte general, diferenciem conflictes secundaris tenint en compte les subtrames a partir de les quals s'exemplifica el funcionament de la censura. S'aborden cinc conflictes secundaris:

- La Nova Cançó com a fenomen de masses –conflicte cultural i social–: els motius pels quals els cantautors i les cançons es fan populars i se censuren van molt més enllà de les músiques. Les lletres són reivindicatives i els concerts es converteixen en manifestacions polítiques antifranquistes.
- El mecanisme de la censura –conflicte polític–: és narrat des de dos punts de vista. D'una banda, elsensors expliquen el procediment intern que seguien i, de l'altra, els cantautors parlen sobre les trampes que feien servir per evitar que se'ls prohibissin els textos com, per exemple, crear jocs de paraules, jugar amb les traduccions, utilitzar metàfores, etc.
- Els concerts i recitals –conflicte politico-social–: aquest tema es tracta, primer, des del procediment de censura previ i la concessió de l'autorització per tal que es poguessin dur a terme –tot i que gran part del repertori proposat era censurat– i, després, a partir del desenvolupament d'aquests, on les autoritats hi eren presents i en redactaven un informe.
- Lluís Llach –conflicte politico-social–: respecte aquest personatge protagonista s'explica la repercussió de la seva cançó “L'estaca” i la carta que la seva mare va enviar alsensors quan van prohibir-li cantar.
- La responsabilitat moral delsensors –conflicte moral–: es contraposen el punt de vista delsensors respecte l'acceptació de la seva responsabilitat com a tals i l'opinió dels cantautors en vers aquells qui els van censurar.

El documental es tracta d'un guió original a partir de fets reals històrics, i està basat en la investigació acadèmica prèvia de Maria Salicrú-Maltas. Els productors del documental han fet una recerca a partir de la qual s'ha pogut mostrar per primer cop documents inèdits que ningú havia consultat en 40 anys. Però, per llei, encara resten documents que fins el 2025 no es podran consultar.

- **Components tècnics:**

Plans i enquadraments: La major part del documental s'articula a partir de les imatges dels entrevistats. En aquest cas, s'utilitza el PMC i se situa el subjecte a un costat del pla i mirant cap al cantó oposat, és a dir, que es dirigeixen a un interlocutor situat fora de camp. El pla que s'utilitza per a cada subjecte varia, a vegades és més tancat i a vegades més obert, i també varia la posició en què es troben –és a dir, el mateix subjecte en ocasions apareix a la dreta i en d'altres a l'esquerra–. L'angulació de la càmera sempre és frontal i el pla sempre es manté estàtic. Durant les entrevistes, els testimonis són l'únic centre d'atenció.

A més dels plans de conversa, de cada subjecte se'n fa un pla especial, en què apareixen subjectant un llapis vermell horitzontal (vegeu Imatge 1). En aquests plans es juga amb la profunditat de camp, apareix la mà subjectant el llapis en primer pla i enfocada, mentre que el rostre del subjecte, en segon terme, està desenfocat. La inclusió d'aquests plans trenca el ritme narratiu i permet que aquest sigui més àgil, a més, d'incloure un element metafòric.

Imatge 1. Personatge subjectant el llapis vermell.



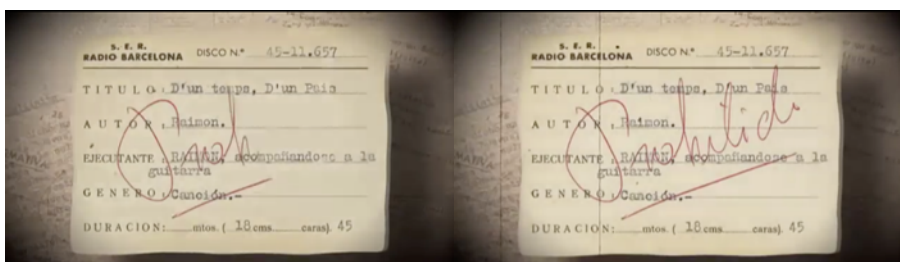
Font: *La cançó censurada* al minut 00:09.

En canvi, en les preses d'actualitat de Roger Mas, que apareix assegut en una cadira cantant en un auditori buit, s'utilitzen, sobretot, PG i PT des de diverses distàncies i punts de vista, però també alguns PM. A més, s'utilitza el travelling durant gairebé tota la seqüència. Les seqüències musicals tenen una funció programàtica, marquen el canvi de temàtica.

El moviment de càmera de travelling o panoràmic s'utilitza, també, amb els documents d'arxiu que, en molts casos, no apareixen estàtic, sinó que es mouen per conduir la vista de l'espectador als elements destacats.

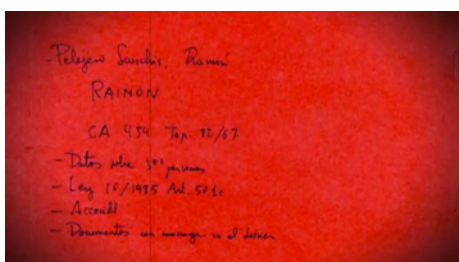
Efectes especials: Els materials d'arxiu es presenten de manera dinàmica, ja que sovint se simula que s'hi afegeixen els segells a posteriori o que s'hi està redactant el text en aquell moment (vegeu Imatge 2). S'utilitzen efectes especials per marcar els detalls significatius d'un document, així doncs, se subratllen, encerclen o il·luminen elements destacats, encara que no estiguin subratllats en l'original i es creen collages en què se separen elements d'un document que originalment està unit. A més, s'enfosqueixen les cantonades dels materials d'arxiu i s'utilitza un filtre que simula les ratlles del cinema antic. En alguna ocasió s'afegeix un filtre vermell a la imatge, de manera que s'identificaria amb un document negatiu (vegeu Imatge 3).

Imatge 2. Paraula escrivint-se sobre un document (dreta) i paraula escrita (esquerra).



Font: *La cançó censurada* al minut 01:46 i 01:48.

Imatge 3. Imatge amb filtre vermell.



Font: *La cançó censurada* al minut 15:14.

Il·luminació: La il·luminació en les preses d'actualitat és molt fosca. Els testimonis estan col·locats en un fons negre uniforme i reben una il·luminació principal lateral dura, que els hi crea ombres a una part del rostre. Quan la roba dels subjectes és fosca, s'arriba a confondre amb el fons (vegeu Imatge 4). Quant a la il·luminació dels plans de Roger Mas, també és dèbil, però hi ha unes bombetes que marquen uns punts de llum càlida. Amb l'ús de la il·luminació tènue i dura, les imatges emmarquen el relat en una atmosfera fosca, i així es relacionaria la repressió amb la negativitat.

Imatge 4. La il·luminació del pla de Raimon.



Font: *La cançó censurada* al minut 01:30.

Finalment, el muntatge és dinàmic. Els torns de paraula dels testimonis són curts i des del principi fins al final apareixen tots els personatges amb intervencions breus –excepte en algun espai monogràfic com, per exemple, en el conflicte esmentat anteriorment sobre Lluís Llach–. A més, les imatges s'intercalen amb altres tipus de materials, com ara documents, diaris, portades de discs, etc. enregistraments de l'època o enregistraments actuals de Roger Mas cantant. Les transicions entre elements d'arxiu són animades, mentre que a la resta són per tall i, en alguna ocasió, per fos.

- **Components semàntics:**

Temps: El temps extern del relat és de 57 minuts. És difícil fer una aproximació del temps intern de la narració, ja que en el discurs no es precisen els anys concrets en què s'emmarquen els fets. Tot i així, considerem que té una durada de 15 anys, aproximadament, ja que el documental estableix l'inici del fenomen de la Nova Cançó a la segona meitat dels anys seixanta i marca el final de la censura a inicis dels anys 80.

L'agent filmic: El relat s'articula a partir del testimoni de 14 personatges i, tot i que alguns testimonis apareixen més que d'altres, tots ells tenen un protagonisme coral. Sí que hi ha, però, una distinció clara entre el grup de testimonis que van patir la censura i els que van executar-la (vegeu Gràfic 1). En tots els casos, es tracta de personatges protagonistes dels fets en persona i, per tant, d'edat avançada, amb l'excepció de Roger Mas –que no és entrevistat–.

Els personatges que van patir la censura –protagonistes– són (per ordre d'aparició):

- Lluís Llach: cantautor, té una presència destacada en el relat ja que se li dedica una part monogràfica. És un personatge masculí, de classe social alta i de posició ideològica d'esquerres, malgrat que els seus pares fossin de dretes. És un personatge famós.
- Joan Molas: promotor de concerts. És un personatge masculí, no s'especifica la classe social ni la posició ideològica. És anònim.

- Jesús Aguirre: cantautor, personatge masculí, no s'especifica la classe social i és de posició ideològica d'esquerres i oposada a la censura. És un personatge famós.
- Joan Manuel Serrat: cantautor. És un personatge masculí, no s'especifica la classe social i la seva posició ideològica és d'esquerres. És famós.
- Raimon: cantautor, personatge masculí, tampoc s'especifica la classe social i la seva posició ideològica és d'esquerres. És un personatge famós.
- Francesc Pi de la Serra: cantautor, personatge masculí, no s'especifica la classe social i la seva posició ideològica és d'esquerres. És un personatge famós.
- Claudi Martí: editor discogràfic. És un personatge masculí, no s'especifica la classe social ni la posició ideològica i és anònim.
- Núria Batalla: promotora de concerts. És un personatge femení, no s'especifica la classe social ni la posició ideològica i és anònim.

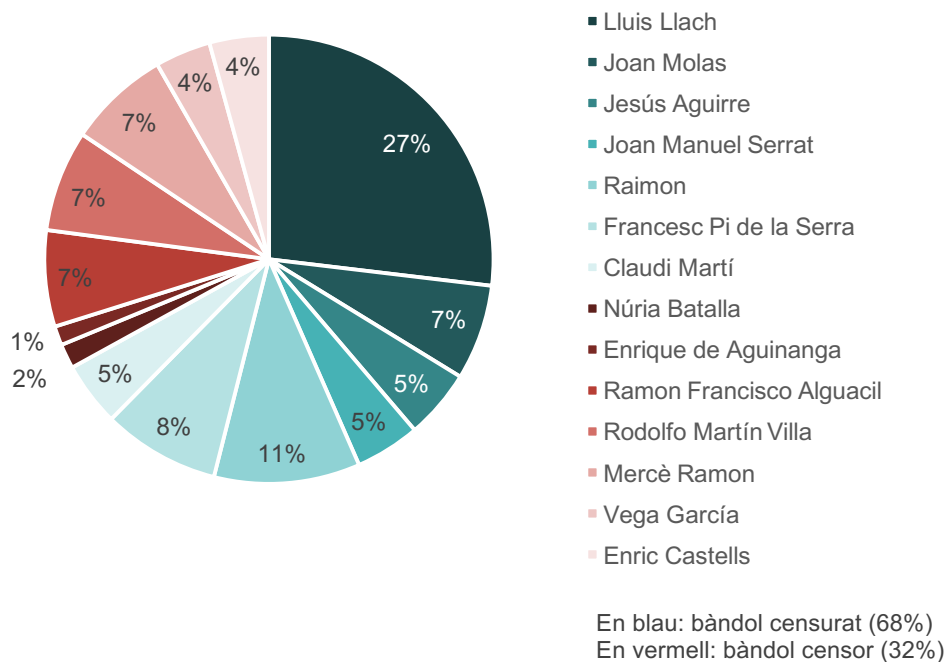
Els personatges executors de la censura –antagonistes– són (per ordre d'aparició):

- Enrique de Aguinanga: director de la revista falangista *Arriba*. És un personatge masculí, no s'especifica la classe social però sí la posició ideològica, de dretes. És famós.
- Ramon Francisco Alguacil: policia de la Guardia Social. És un personatge masculí, no s'especifica ni la classe social ni la posició ideològica. És anònim.
- Rodolfo Martín Villa: governador civil de Barcelona (1974-1975) i cap provincial del Movimiento. És un personatge masculí, no s'especifica la classe social però sí la seva posició ideològica, és de dretes i nacionalista espanyol. És un personatge famós.
- Mercè Ramon: censora. És un personatge femení, no s'especifica classe social, però es dedueix que és mitja-baixa, ja que reconeix que era censora perquè no tenia cap més remei. No té una posició ideològica clara perquè, tot i que treballava pel règim, assistia als concerts i demanava les cançons que ella mateixa censurava. Tot i així, no té mala consciència per la feina que va fer. És un personatge anònim.
- Vega García: censora. És un personatge femení, no s'especifica la classe social i la seva posició ideològica s'identifica amb la dreta, ja que, tot i que no es posiciona clarament a favor o en contra del règim, creu que la llei cal complir-la sempre i es mostra fidel quan diu "el burro se ata a donde manda el amo aunque se ahorque" (extracte de Vega García a *La cançó censurada*, minut 55:26). És un personatge anònim.

- Enric Castells: censor. És un personatge masculí, no s'especifica la classe social i reconeix que no era falangista. És anònim.

Els testimonis femenins representen un 14% del total, mentre que els masculins un 86%.

Gràfic 1. Temps dedicat als protagonistes a *La cançó censurada*.



Font: elaboració pròpia.

Un darrer personatge, que no s'inclou en cap dels dos grups anteriors, és el narrador, Roger Mas, cantautor actual. És qui posa la veu al relat i interpreta temes que pertanyen a la Nova Cançó. Ell no ha patit la censura, però se sent identificat amb aquells qui tenien la mateixa professió que ell però, per viure en una altra època, van patir moltes més dificultats. Aquesta figura representaria el vincle entre el passat i el present i la justificació de perquè cal que l'espectador conegui aquests fets del passat.

S'esmenten i apareixen en fotografies altres personatges internacionals quan es parla de les influències que rebien els cantautors. Aquests són: els francesos George Bressens i Jacques Brel, els cantants de folk americà Pete Seeger, Bob Dylan i Joan Baez i el cantautor sudamericà Víctor Jara. Aquests personatges compartien amb els cantautors catalans "anhels, esperances i conflictes amb l'autoritat" (extracte de la veu en off a *La cançó censurada*, minut 04:57).

Finalment, la figura de Franco hi és present tant de manera visual com verbal. A l'inici del relat apareixen imatges del dictador en color, en una edat avançada, vestint l'uniforme militar i amb ulleres de sol, saludant amb una actitud altiva, ostentant el seu

poder. També apareix al seu despatx signant documents sense parar-hi massa atenció. Al final del documental, es fa un collage amb fotografies seves quan es parla de la seva mort. Destaca la fotografia del seu rostre, ja de gran, al centre del collage, i el zoom sobre la seva mirada. D'aquesta manera, el documental l'incriminaria com a principal causant dels fets.

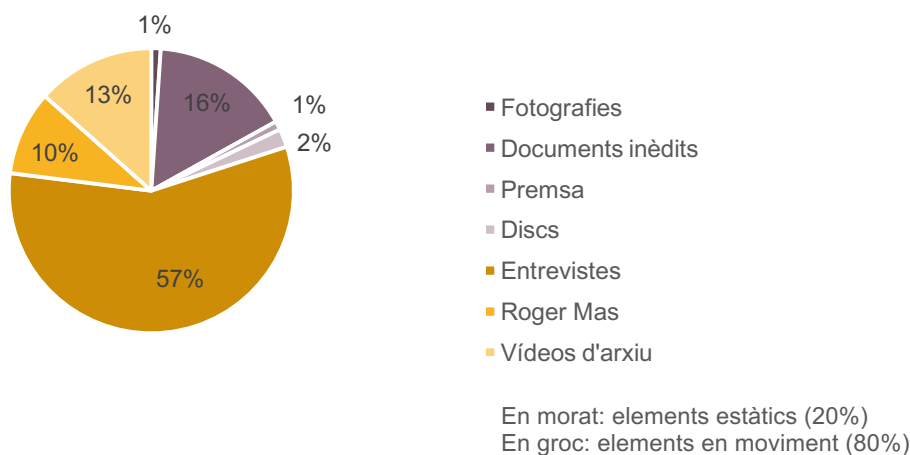
L'espai visual: En l'espai visual, s'utilitzen imatges de naturaleses diverses (vegeu Gràfic 2):

- Imatges estàtiques:
 - Material d'arxiu³: la varietat d'imatges d'arxiu és rica. Les més destacades són els documents de la censura que no s'havien fet públics i que mai havien aparegut per televisió abans de la producció d'aquest documental. Són arxius redactats a màquina i amb aspecte antic, que evidenciarien materialment el relat oral dels testimonis. Aquests documents són de tipus diferents: llistat de cançons i actuacions prohibides, fitxes de cançons, lletres de cançons amb el segell de censura, autoritzacions als recitals o documents que descriuen el desenvolupament dels concerts. També es mostra la carta de la mare de Lluís Llach a les autoritats censors escrites a mà i la resposta del censor, escrita a màquina. Apareixen imatges de portades de revista, en color, com la revista Canigó i portades de discos de diversos artistes com de Lluís Llach i Raimon. La funció d'aquests materials és aportar suport visual de l'època a què s'està fent referència. Apareixen fotografies de grups i cantautors als escenaris i dels seus concerts. Unes altres imatges d'arxiu són pàgines i retalls de diaris en què s'expliquen fets relacionats amb la censura, com ara la cancel·lació o altercats en els recitals. Finalment, també apareixen fotografies de Franco.
- Imatges en moviment:
 - Preses d'actualitat: inclouen les entrevistes amb els personatges i, també, les interpretacions de Roger Mas sol, sobre l'escenari d'un auditori buit davant d'una pantalla on s'hi projecten les mateixes imatges del documental –s'hi enllacen– i la lletra de la cançó que interpreta.

³ El material d'arxiu procedeix de l'Archivo General de la Administración, l'Arxiu de la Corona d'Aragó, l'Archivo General del Ministerio del Interior i Archivo Histórico Nacional, l'Arxiu del Govern Civil de Barcelona i de Girona i la Biblioteca Nacional de Catalunya.

- Material d'arxiu: aquests són, en la gran majoria, actuacions dels cantautors que apareixen al documental durant l'època⁴. El documental inclou, també, alguns vídeos d'arxiu del dictador i dels membres del seu govern reunits.

Gràfic 2. Elements de l'espai visual a *La cançó censurada*.



Font: elaboració pròpia.

L'escenari en el qual apareixen els personatges és un fons negre i uniforme que centra l'atenció, exclusivament, en la seva presència. Als vídeos d'arxiu apareixen escenaris que poden ser reconeguts, com el Palau de la Música Catalana o el Palau d'Esports de Barcelona.

L'espai sonor: El documental s'articula a partir del relat oral, que es troba dividit entre la veu diegètica dels testimonis –tot i que, en petites ocasions, es transforma en extradiegètica quan se superposa a altres imatges– i la veu en off (vegeu Gràfic 3).

Els protagonistes fan un monòleg dirigit a un interlocutor que es troba fora de camp, per tant, es dedueix que les imatges són fragments d'una entrevista, és a dir, d'un diàleg. Part de les intervencions tenen un caràcter més objectiu, ja que tracten de detallar els procediments de la censura, i d'altres són totalment subjectives, ja que expliquen l'opinió dels involucrats respecte els fets i anècdotes viscudes. Apareixen testimonis amb perfils professionals i personals diversos i cadascun aporta el seu propi punt de vista d'uns mateixos fets, per tant, se li donaria a l'espectador la possibilitat d'unir tots els relats per

⁴ Els vídeos d'arxiu que apareixen són (per ordre d'aparició): Lluís Llach interpretant "La gallineta" el 1974 al Teatre Grec de Barcelona. Raimon el 1968 a Sabadell. Raimon interpretant "La nit" el 1968 a Sant Adrià del Besòs. Raimon a la universitat, Raimon interpretant "Digue'm no" el 1964 a RTBF (TV belga), Rafael Suirachs interpretant "Catalunya Comptat Gran" el 1975 a les Sis hores de Cançó Canet de Mar, Ovidi Montllor interpretant "La fera ferotge" el 1975 a Prats de Lluçanès, Francesc Pi de la Serra interpretant "La cultura" el 1975 a les Sis hores de cançó de Canet de Mar, Lluís Llach interpretant "L'estaca" el 1975 al Palau d'Esports de Barcelona, Lluís Llach parlant sobre "L'estaca" el 1974 al Teatre Grec de Barcelona, Raimon interpretant "Jo vinc d'un silenci" el 1975 al Palau d'Esports de Barcelona, Raimon interpretant "Veles e vents" el 1987 al Palau de la Música, Joan Manuel Serrat interpretant "Paraules d'amor" el 1987 al Palau de la Música i Lluís Llach interpretant "Ítaca" el 1985 al Camp Nou.

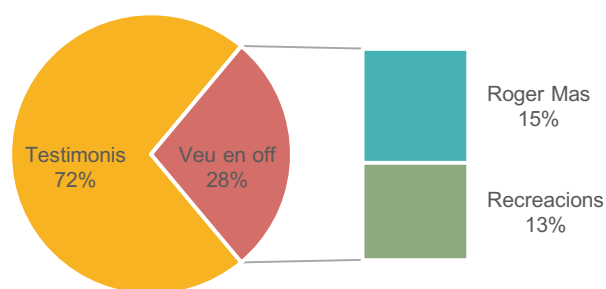
tal de crear una visió de la situació des de totes les seves dimensions, a nivell objectiu però, també, sent conscient dels punts de vista personals i emocionals. El registre emprat és col·loquial, ja que s'usen frases fetes, insults i vocabulari propi d'aquest registre –per exemple, Lluís Llach diu: “no era que tu feies una cançó i pam, després depenies de la diarrea o el restrenyiment de cada censor local...” (extracte de Lluís Llach a *La cançó censurada*, minut 11:24)–. D'aquesta manera es crearia un vincle de proximitat amb l'espectador.

Els testimonis apareixen individualment, però, en algun cas, es fan referència mútuament. Per exemple, Rodolfo Martín Villa i Raimon expliquen una conversa que van mantenir abans d'un recital, cadascun des del seu punt de vista. En un altre moment, Lluís Llach opina sobre Martín Villa.

Pel que fa la veu en off, la principal és la de Roger Mas, que presenta els fets de manera aparentment objectiva, tal com van succeir, tot i que en el seu discurs s'hi podria entreveure la subjectivitat que posiciona el documental en favor del bàndol censurat. En general, utilitza un registre estàndard, però en alguns moments és col·loquial i, fins i tot, vulgar, com per exemple quan diu “sempre amb una finalitat, acollonir” (extracte de la veu en off de *La cançó censurada*, minut 34:19). També apareix com a veu en off la recreació de les autoritats franquistes, que llegeixen els textos escrits, i la veu en off de la mare de Llach que llegeix la seva carta.

Apareix també un material d'arxiu sonor, que és un breu fragment de Radio Barcelona.

Gràfic 3. L'espai sonor a *La cançó censurada*: veu.

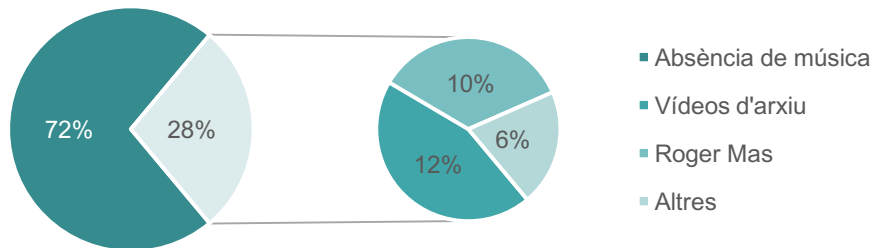


Font: elaboració pròpia.

Donat que el documental tracta de música, la banda sonora adquireix un paper primordial (vegeu Gràfic 4). Hi ha un fil musical que es repeteix al principi i al final del documental, per obrir i tancar, que és una versió de piano de “L'estaca”, per tant, es prendria aquesta cançó com a símbol de la Nova Cançó i la censura. A més a més, els

vídeos d'arxiu inclouen músiques diegètiques, reconeixibles pel públic i amb funció narrativa. També formen part de la banda sonora les versions de Roger Mas⁵, en aquest cas són cançons també conegudes però amb funció expressiva, ja que contenen significat emotiu. S'utilitza música estrangera quan es parla de les influències internacionals, de manera extradiegètica. En general, la música és diegètica i les entrevistes es mostren en silenci –tot i que hi ha excepcions–.

Gràfic 4. L'espai sonor a *La cançó censurada*: música.



Font: elaboració pròpia.

A més, s'utilitzen alguns efectes sonors, com per exemple el so de projector amb les imatges d'arxiu o efectes especials en les transicions o simulant una màquina d'escriure, que aporten ritme i dinamisme al resultat final.

- **Dimensió metafòrica:**

Fets històrics: S'esmenten 3 fets històrics destacats, en termes generals, els quals s'expliquen oralment però es reforcen amb material d'arxiu:

- La censura –és el fet històric principal i sobre el qual se centra el documental–: es fa referència a la dictadura franquista i a la censura, que depenia del Ministerio de Información y Turismo. Segons el documental, durant la dictadura es van prohibir més de 4.000 cançons de música popular a l'estat espanyol, de les quals més de 400 eren en català. Al principi del règim, la censura era més forta i tot passava pelsensors abans de ser publicat, però l'any 1966 el ministre Fraga va aprovar la llei per la qual se suprimia la censura prèvia i s'instaurava la censura voluntària. Tot i així, el règim va continuar prohibint tot allò que no li semblava apropiat.
- La Nova Cançó: es converteix en un fenomen cultural a Catalunya, de la mà dels cantautors, i adquireix una dimensió social i reivindicativa en contra del règim.

⁵ Les cançons que interpreta Roger Mas són "Digue'm no" de Raimon, "Què volen aquesta gent" de Maria del Mar Bonet, "Conillet de vellut" de Joan Manuel Serrat, "L'estaca" de Lluís Llach i "El burro i l'àguila" de Francesc Pi a de la Serra.

- La Transició: durant els primers anys d'aquesta època encara va perdurar la censura, que el documental considera que s'acaba definitivament a principis dels anys 80.

Posició ideològica: El documental adquireix una posició ideològica clara en contra del règim, ja que l'objectiu de l'obra és fer sortir a la llum els documents que demostrin com es va dur a terme la censura durant el franquisme. A més, els personatges que van patir la censura són majoritaris, els quals reben la categoria de protagonistes, i el narrador s'identifica amb aquest col·lectiu. És amb la música d'aquests personatges que es construeix la banda sonora del documental, mentre que adquireixen el paper d'antagonista els que treballaven pel règim. A més, la veu en off defineix el règim com una institució que està "a les acaballes, provant de no mostrar les seves debilitats" (extracte de la veu en off de *La cançó censurada*, minut 41:51). Per tant, es tractaria d'un documental de denúncia cap a uns fets històrics.

Violència: El tema del documental és la violència, en tant que la censura és una forma d'agressió, per tant, aquest és un element constant. Lluís Llach diu que "el feixisme és la imposició de la brutalitat com a norma de la conducta cívica, i la censura és una eina" (extracte de Lluís Llach a *La cançó censurada*, minut 00:48). El franquisme era un sistema de govern que limitava en excés la llibertat dels ciutadans, que eren castigats si no acomplien les lleis. Les sancions aplicades a aquells qui no respectaven la censura podien ser multes, detencions, prohibicions, interrogatoris, retirades de passaport, etc. Tal com diu la veu en off de Roger Mas, la finalitat de la censura era "acollonir", evitar causar problemes d'ordre públic. Per tant, la repressió de la censura era un tipus de violència psicològica en la qual els atacats eren els músics i cantautors i els atacants les autoritats franquistes.

La violència psicològica, però, en moltes ocasions esdevenia física. Al documental es parla de la presència de la Guàrdia Civil als recitals i de com, en ocasions, desencadenaven la violència física. Per exemple, Llach explica que en un dels seus concerts el públic no deixava entrar la policia i que, finalment, quan aquesta va poder entrar, va apallissar el públic mentre ell s'escapava per darrera. Pi de la Serra també fa referència a la violència quan explica que el van detenir. Per tant, el documental evidenciaria que l'arma principal de les autoritats franquistes era la violència psicològica, en forma d'amenaçes i amb l'objectiu de fer por, però també la violència física.

En canvi, des del règim consideren una forma de violència els actes dels cantautors, en la qual ells són els atacats i els cantautors els atacants. Per exemple, hi ha un document en el qual s'explica que Lluís Llach als seus concerts incita a anar en contra del règim, per tant, es considera que les seves lletres ataquen el govern.

Religió: La religió no té massa presència al documental, però sí que s'hi fa algun esment puntual, en aquest cas, positiu. Per exemple, una de les anècdotes de Llach és que va ser un capellà qui va suggerir-li que canviés la paraula “por” per la traducció en llatí “Debilitats forminidis” per tal que una cançó passés la censura. A més, es diu que la policia no causava estralls a les esglésies i que, va ser en aquests espais i també a les universitats on va sorgir un circuit de música paral·lel, en què no s'hi aplicava la censura.

Simbologia: Destaca en la simbologia de *La cançó censurada* el llapis vermell que representa la censura. Aquest llapis apareix subjectat per tots els personatges que van formar part, d'alguna manera o altra, de la censura durant la Nova Cançó. Es tracta d'una construcció metafòrica del propi documental.

Un altra símbol que apareix és la cançó “L'estaca”. Al documental es dedica tot un fragment a parlar d'aquesta cançó que després que Llach l'hagués cantat durant un any i mig se li prohibí perquè s'havia convertit en un símbol de la protesta antifranquista. Es tracta d'un símbol metafòric, ja que és immaterial, però alhora literal, ja que encara avui en dia perdura la importància de “L'estaca” com a símbol de la llibertat catalana. També són cançons amb contingut simbòlic “La nit” de Raimon –no al·ludeix la nit horària, sinó la nit de la humanitat– i els “vaixells” que utilitzava Llach.

La bandera apareix en una cançó de La Trinca, que no és acceptada perquè la cançó assimila la bandera amb un tros de davantal, la qual cosa la censura considera despectiu i ho considera intolerable. En els vídeos d'arxiu de concerts dels cantautors apareixen també senyeres catalanes, per tant, en aquest cas es tracta de símbols literals.

Memòria: Una de les darreres frases de Roger Mas (veu en off) a *La cançó censurada* podria ser tota una declaració d'intencions del documental: “per als censors i els cantants la censura ja forma part del passat, un passat impossible d'oblidar pels qui, cadascú a la seva manera, en van ser protagonistes. Un passat que pels que hem pres el seu relleu musical tampoc no podem, ni volem, oblidar” (extracte de la veu en off de *La cançó censurada*, minut 04:57). Amb aquesta frase, el documental reafirmaria la necessitat de recordar el passat i el seu motiu de ser.

4.1.2. Los años del NO-DO

Títol

Los años del NO-DO



Any	2012
Duració	50 min
Director	Xavier Gassió
Guió	Marta Vila (direcció de guió)
Producció	TVE
Gènere	Documental històric
Canal d'emissió	La 2
Titularitat	Pública
Data de la primera emissió	13/04/2013
Capítol analitzat	1960. El Madrid gana la quinta copa

- **Anàlisi argumental**

Tema: Els fets succeïts el 1960 a partir dels arxius del NO-DO.

Sinopsi: *Los años del NO-DO* és una sèrie documental que relata la història d'Espanya en l'època en què va estar en funcionament el NO-DO⁶. El capítol analitzat correspon a l'any 1960, per tant, el documental fa un recorregut a través dels fets succeïts dins d'aquest període de temps que van ser filmats i narrats pel NO-DO. La majoria de fets són nacionals, però també s'expliquen els internacionals més rellevants.

⁶ NO-DO són les sigles populars de "Noticiarios y Documentales Cinematográficos". El NO-DO va ser un noticiari obligatori d'emetre a totes les sales de cinema abans de les pel·lícules, que va estar en marxa des de 1942 fins el 1976. Es va produir, però, fins el 1981, tot i que llavors només l'exhibien les sales que així ho decidien.

Conflictes: En aquest documental no podem reconèixer un conflicte com a tal, sinó que es fa una enumeració dels fets històrics succeïts al llarg d'un any, el 1960. Si que podem diferenciar, però, els diversos fils argumentals a partir dels quals s'estructura el relat. N'hi ha tres:

- Els esdeveniments internacionals –conflicte polític–: es fa esment dels fets, sobretot polítics, rellevants a nivell internacional que tenen lloc el 1960, com per exemple les eleccions presidencials estatunidenques, l'atac soviètic a un avió americà o la celebració de l'assemblea de la ONU, i les relacions internacionals d'Espanya.
- Els actes oficials de Franco –conflicte politico-social–: Franco visita diversos indrets del territori espanyol en visites oficials on és rebut per multituds, però la seva presència també provoca reaccions adverses.
- Esdeveniments culturals –conflicte cultural–: es detallen els esdeveniments de caire cultural i social que van tenir lloc el 1960, com ara premis literaris, musicals, de cinema o l'arribada de la modernitat.

Es tracta d'un guió original basat en fets reals. A causa del tipus de construcció del documental, que explicarem més endavant, la funció del guionista recau més en la selecció i distribució de material d'arxiu ja existent que no pas en la creació d'un relat nou.

- **Components tècnics**

Plans i enquadraments: La totalitat de plans que apareixen pertanyen a material d'arxiu, per tant, l'elaboració de les imatges no és obra del director o realitzador del documental en sí, sinó dels dels documents originals. El NO-DO era un noticiari que es projectava als cinemes, per tant, tenia un caràcter cinematogràfic que es plasma en la varietat i riquesa de tipus de plans, tant en mida com en punts de vista i angulació de càmera. Els GPG i PG s'utilitzarien per demostrar la grandiloqüència dels fets històrics, ja que mostren grans multituds i desfilades (vegeu Imatge 5). Els personatges es representen, també, amb una molta diversitat de plans: PT, PA, PM i, fins i tot, PP (vegeu Imatge 6).

Imatge 5. Desfile de la Victoria a Barcelona.



Font: *Los años del NO-DO* (1960) al minut 17:56.

Imatge 6. PP de Fabiola de Mora.



Font: *Los años del NO-DO* (1960) al minut 03:49.

L'única creació pròpia dels realitzadors del documental són els grafismes, en els quals s'inclou la careta que presenta el títol del programa i els textos que apareixen a mode de titular. Els colors utilitzats són el groc i, com a secundari, el vermell, colors que pertanyen a la bandera espanyola.

Gran part de les imatges són en blanc i negre, ja que així és com es van filmar. Algunes, però, són en color, que són les que no pertanyen al noticiari. La il·luminació és natural, per això, en general, és neutra però en espais foscos, com les esglésies, és més fosca, però sense respondre a cap intenció semàntica.

Efectes especials: S'utilitza una càmera lenta original dels arxius del NO-DO per visualitzar les proves olímpiques i una càmera ràpida en un moment en què es vol representar l'atragament dels carrers de Madrid.

Muntatge: El muntatge és dinàmic, ja que les imatges se succeeixen amb rapides i dinamisme, i les transicions estan fetes per tall. S'utilitza la careta del programa amb funció programàtica per diferenciar els blocs temàtics.

- **Components semàntics**

Temps: La duració del documental –per tant, el temps extern– és de 52 minuts. En canvi, el temps intern del relat és d'un any, ja que s'expliquen tots els fets succeïts al llarg del 1960.

L'agent filmic: Al documental, apareixen al voltant d'un centenar de personatges, però cap d'ells té un paper rellevant, sinó que tan sols són esmentats per la seva implicació en els fets històrics narrats. Apareixen esmentats i representats visualment 97 personatges⁷. Així doncs, en la major part d'ells és difícil distingir-ne una posició ideològica o una caracterització. Els únics personatges en què sí se n'especifica la ideologia són Khrusxov i Fidel Castro els quals, segons la veu en off, són comunistes. En tots els casos, es tracta de personatges famosos i de classe social mitja-alta. El 21% de personatges esmentant són dones, mentre que el 79% són homes.

Cal afegir el personatge del narrador, que és doble. D'una banda, hi ha el narrador original del NO-DO, que es caracteritza per la subjectivitat i manipulació informativa i, de l'altra, el narrador del propi documental, que pren una posició neutra.

També s'esmenta i apareix representada la figura de Franco, dirigent del règim franquista. Es mostra en diverses ocasions en què s'expliquen els actes oficials en els quals va participar en l'any 1960, on actua de manera cordial i seriosa. També s'inclouen

⁷ Els personatges que apareixen esmentats i representats són: Puskas i Di Stefano, jugadors del Real Madrid; Balduino I, rei de Bèlgica; Fabiola de Mora y Aragón, aristòcrata madrilenya; J. F. Kennedy, candidat del partit demòcrata; R. Nixon, republicà americà; Franco, dictador d'Espanya; Jordi Pujol, nacionalista català; Van Roey, cardenal i arquebisbe de Malinas; Eisenhower, president dels Estats Units; Jackelyne, muller de Kennedy; Carolina, filla de Kennedy; Nikita Khruxov, jerarca soviètic; Henry Cabot Lodge, representant americà ONU; Fidel Castro, polític cubà; Hammarskjöld, secretari general ONU; MacMillan, primer ministre de la Gran Bretanya; Powers, pilot rus; Raul Castro, Ministre de les Forces Armades de Cuba; Juan Pablo del Hojendia, ambaixador espanyol a Cuba; John Davis Lodge, ambaixador estatunidenc a Espanya; Gamal Abdel Nasser, president d'Egipte; Arturo Frondizzi, president d'Argentina; Reis de Tailàndia; Jose María de Porcioles, alcalde de Barcelona; Abat Escarré, superior de la comunitat benedictina de Monserrat; Pablo Martín Alonso, militar; bisbe de Libau; Ministre de la governació i el President de la Diputació de Barcelona; José Maria Escrivá de Balaguer, fundador de l'Opus Dei; Manuel Fraga, Ministre d'Hisenda; ambaixador d'Holanda; Merceditas Esteban, nena 1960; Papa Joan XXIII; José Antonio Elola, Delegado Nacional de Educación Física y Deportes; Rafer Johnon, Yang Chuan-Kwang, Otis Davis, Carl Kaufmann, Jozef Schmidt, Herbert Elliott, Viktor Tsibulenko, Wilma Rudolph i Abebe Bikila, atletes; Gregorio Marañón, metge i escriptor; Gregorio Marañón Moya i Don Javier, fill i germà del doctor Marañón; Salvador Dalí, pintor; Gala, esposa de Dalí; Gual Villabí, ministre; Isidor Cònsul, Gerard Vergés, Juan Antonio Masoliver, Nèstor Luján, Josep Maria Espinàs, Antoni Vilanova i Rafael Vázquez-Zamora, escriptors i jurat del Premi Nadal; Ana María Matute, escriptora; Jose Manuel de Lara, editor Planeta; Carmen Laforet, Ignacio Agustí, Ricardo Fernández de la Reguera i Sebastián Juan Arbó, escriptors; Tomás Salvador, escriptor; Sophia Loren, Charlston Heston i Raf Vallone, actors; Paquita Rico, Conchita Montes, actrius; Juan Antonio Bardem i Cesar Ardavin, directors de cinema; Adolfo Marsillach, actor; Anthony Mann, director; Gonzalo Menéndez Pidal, historiador; Fredric M. Frank, guionista; Marisol, artista; Sara Montiel, actriu; Luis César Amadori, director; Concha Velasco, actriu; Audrey Hepburn, Henry Fonda, John Newman i Joanne Woodward, actors; Rogelio Antonio Domínguez, Marquitos, José María Zárraga, futbolistes; Matías Prats, locutor; María Elena, cantant; Antolín García, locutor; Lolita Garrido, cantant; Gila, humorista; Fernando Fernán Gómez, actor; Elia Fleta, Elvira Quintilla, Arturo Millán, intèrprets; Ana Mariscal, actriu; Miguel Moscardó, governador d'Alacant.

imatges del dictador pronunciant el discurs de cap d'any, assegut a l'escriptori del seu despatx. El seu missatge, així com el seu llenguatge corporal, és ferm i autoritari. Apareix en la seva maduresa i vestint vestit i corbata.

- **L'espai visual**

Naturalesa de la imatge: Tot el relat es construeix, exclusivament, amb imatges d'arxiu –la major part procedent del NO-DO–, i es prescindeix de preses d'actualitat i de reconstruccions. Entre els documents d'arxiu diferenciem:

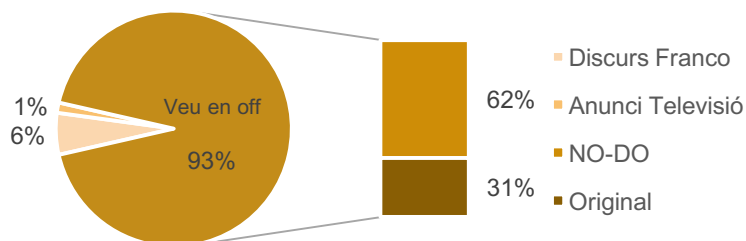
- Elements estàtics: alguns són fotografies que fa servir el mateix NO-DO, però la major part són imatges en color: anuncis d'electrodomèstics, cartelleres de cinema i cartells de pel·lícules i cromos.
- Elements en moviment: els vídeos del NO-DO constitueixen la major part del relat –conformen el 90% del documental–. A més, però, el documental complementa la informació amb algun altre vídeo com l'anunci de la màquina d'afaitar elèctrica, el programa de televisió “A la rueda rueda” o un fragment d'una pel·lícula de Marisol –10% de l'espai visual–. El darrer material d'arxiu aliè al NO-DO és el primer discurs de cap d'any de Franco que es va emetre per televisió.

Escenaris: A causa de la naturalesa del relat, que pretén fer un recorregut per tots els fets històrics succeïts l'any 1960, la quantitat d'espais és molt variada. La majoria d'espais són públics, ja que els fets que es tracten ho són –tot i que hi ha excepcions, per exemple, l'espai on Franco fa el seu discurs és el seu despatx, per tant, és privat–. El caràcter públic dels esdeveniments implica que la major part d'escenaris siguin exteriors, tot i que també n'hi ha d'interiors. Alguns dels escenaris reconeixibles que apareixen són: la cambra de les Nacions Unides, Barcelona (la catedral, el castell de Montjuic, Montserrat), la catedral de Toledo, el Valle de los Caídos, l'hotel Ritz, el camp de futbol de Hampden Park, a Glasgow, l'aeroport de Madrid o Benidorm.

L'espai sonor: La narració s'articula a partir de la veu en off (vegeu Gràfic 5). Se'n distingeixen dos tipus, l'original de l'arxiu del NO-DO, que es caracteritza pel so enllaunat, l'entonació informativa i la subjectivitat a favor del règim –imposa una opinió sobre l'audiència– i la veu en off pròpia del documental actual, que, a diferència de l'anterior, és objectiva i es limita a descriure els fets sense posicionar-se.

L'únic moment en què la veu no és en off és en el discurs de Franco, en aquest cas, per tant, es tracta d'un monòleg.

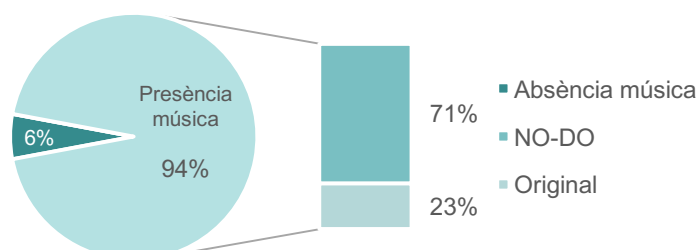
Gràfic 5. L'espai sonor a *Los años del NO-DO* (1960): veu.



Font: elaboració pròpia.

Quant a la banda sonora, s'utilitza la mateixa dialèctica que en el cas de la veu: quan apareix la veu del NO-DO s'acompanyen les imatges amb la música original que pertany al noticiari, en canvi, quan la veu en off és la del narrador del documental s'utilitza, o bé el silenci, o bé música original creada per al documental (vegeu Gràfic 6). En ambdós casos, es tracta de música simfònica, però, mentre que la música del NO-DO és majestuosa, l'original del documental és més neutra. En algunes ocasions, a compleixen una funció ornamental i, en d'altres, expressiva. Per exemple, quan els fets que s'expliquen són les protestes, la música és tensa, amb predomini de timbales i vents (minut 17:01). Un altre exemple és la música que sona quan es parla del Valle de los Caídos (al minut 19:00), ja que s'utilitza l'orgue, típic de l'església, i aporta tensió. En tots els casos es tracta de música extradiegètica. En dues ocasions s'utilitza música diegètica: en el fragment de la pel·lícula de Marisol i quan es mostren els festivals de cançons.

Gràfic 6. L'espai sonor a *Los años del NO-DO* (1960): música.



Font: elaboració pròpia.

- **Dimensió metafòrica**

Fets històrics: L'objectiu del documental és fer un recorregut a través de tots els fets succeïts l'any 1960, per tant, el número de fets històrics que apareixen és alt, en concret, 24, se apareixen tant a nivell oral com visual:

- La marquesa Fabiola de Mora celebra el seu matrimoni amb el rei de Bèlgica, Balduino I.
- Als Estats Units, J. F. Kennedy guanya les eleccions presidencials i derrota Nixon.
- Un míssil soviètic envesteix un avió espia nord-americà i això intensifica la tensió en la relació entre ambdós països.
- Se celebra una assemblea de la ONU.
- El comunisme és present en diversos països com la Unió Soviètica, on el líder és Khrushov, i Cuba, amb la figura de Fidel Castro.
- Estats Units entrega un destructor a l'exèrcit espanyol i així es reforça la relació entre ambdós estats.
- Gamal Abdel Nasser, president d'Egipte, s'entrevista amb Franco a l'aeroport de Madrid, aprofitant l'escala cap a Estats Units.
- Arturo Frondizzi, president de la República Argentina, fa una visita oficial a Espanya.
- Els reis de Tailàndia visiten Barcelona.
- Al maig, Franco visita Catalunya en motiu de la celebració del Desfile de la Victoria.
- El ministre d'hisenda convoca la premsa per explicar els resultats del Pla d'Estabilització.
- Es construeix el primer tren elèctric a Espanya i Franco viatja en el recorregut inaugural.
- Es presenta el SEAT 1400 C.
- Se celebra el 6è concurs internacional de gossos a Oñate i es fa entrega a l'Estat d'un bou semental per l'ambaixador d'Holanda.
- El règim promou la instal·lació de les infraestructures necessàries perquè la televisió arribi a totes les llars, ja que se n'adona del poder d'influència i de control del mitjà. Així doncs, aquell any s'emet per primer cop el missatge de cap d'any del dictador per la televisió
- A l'hivern, unes fortes nevades i inundacions causen estralls a tota la península.
- Se celebren els Jocs Olímpics de Roma que, per primera vegada, són emesos en directe pels canals europeus.
- Mor el doctor Don Gregorio Marañón.
- Es condecora Salvador Dalí amb la medalla d'honor de Girona.
- Se celebren diversos premis literaris i Ana Maria Matute és guardonada.

- Se celebren els premis de la revista Triunfo. El Lazarillo de Tormes és premiada a Berlín.
- El Reial Madrid guanya la cinquena copa consecutiva d'Europa i la Copa Mundial de Clubs.
- Se celebra el 1r Festival de la Cançó Hispano-portuguesa.
- Se celebra el ral·li Barcelona – Sitges.
- Madrid es veu immers en la modernitat.

Posició ideològica: El documental no té una posició ideològica clara. Sí que es reconeix, en canvi, la posició ideològica defensora del règim i anticomunista del NO-DO: “Khrushov i sus secuaces le interrumpen con su característico estilo nada versallesco que consiste en hacer gala de sus maneras ordinarias” (extracte de la veu en off de *Los años del NO-DO*, minut 09:34), però no en la reconstrucció dels fets feta pel director de la sèrie. La veu en off té un caràcter molt descriptiu i no fa judicis respecte els fets.

La pretensió del documental seria recollir les imatges del NO-DO, això explicaria que els fets seleccionats per aparèixer al documental siguin aquells que van formar part de la informació difosa des del règim, mentre que els esdeveniments que no el govern no va voler difondre per desavinences respecte els seus interessos, no apareixen. Aquests fets només són esmentats, però no representats visualment. No obstant, el documental sí que inclou material addicional quan ho creu convenient com, per exemple, l'anunci de l'afaitadora elèctrica o el fragment d'una pel·lícula de Marisol. Per tant, el fet de no afegir imatges addicionals que mostrin certs fets es tracta d'una elecció del director que reflectiria la poca predisposició per mostrar allò que el règim va voler amagar. Així doncs, el documental pretendria adoptar una posició neutra dels fets, però l'escassa reflexió crítica respecte l'adoctrinament del NO-DO i la manca de representació de fets històrics contraris al règim són elements definitoris del documental.

Violència: La violència té molt poca presència en aquest capítol de *Los años del NO-DO*, els fets que es mostren sempre són pacífics. Si es fa alguna referència a esdeveniments amb un caràcter més violent, com per exemple les manifestacions, només s'esmenten, no es representen visualment.

L'única part del documental en què la violència és central i representada és en la seqüència que tracta els conflictes entre Rússia i Estats Units. Apareixen imatges de com un míssil soviètic abat un avió espia dels Estats Units. La violència, per tant, només es mostra en l'àmbit internacional, i s'omet en el terreny nacional.

Religió: La religió, en canvi, si que és un element freqüent al llarg de tot el documental. S'esmenten molts fets en els quals l'Església està implicada, això demostraria l'estreta relació entre el règim i aquesta institució.

L'Església apareix com a institució del matrimoni en l'enllaç de Fabiola de Mora amb el rei de Bèlgica, que són casats per un cardenal. En les visites institucionals de Franco, el dictador visita les esglésies. Quan el president d'Argentina viatja a Espanya, ell i el Caudillo visiten la catedral de Toledo, on hi admiren les obres pictòriques, per tant, l'església és, també, un espai de cultura. Quan Franco viatja a Catalunya en visita la Catedral de Barcelona i el Monestir de Montserrat on, en un primer moment, l'Abat Escarré s'oposa a rebre'l.

Un altre espai molt lligat al catolicisme és el Valle de los Caídos. El mausoleu de Franco és presidit per una creu de grans dimensions, a més, en el seu interior hi ha una capella. Per tant, la relació de Franco amb la religió i la seva intenció de ser enterrat en un espai cristià és clara. S'associa la mort a la religió, de nou, amb l'enterrament catòlic del doctor Marañón.

S'esmenta l'augment de la radicalització cristiana al voltant de l'any 1960, quan un elevat nombre de persones, moltes d'elles membres del govern, es van unir a l'Opus Dei. Escrivá de Balaguer, fundador de la institució, va ser nomenat doctor Honoris Causa.

Un altre indicador de la presència de la religió en l'època és la pintura que Salvador Dalí ofereix a la Diputació de Girona. L'artista, després de rebre la Medalla d'Or, pinta en un vidre la figura de Sant Narcís, patró de la província.

També es fa esment a la religió però en contra del règim, ja que la veu en off fa referència a un manifest signat per 339 sacerdots bascos que denuncia "la falta de libertad del pueblo español, el dogmatismo político del gobierno y la pretendida infalibilidad del jefe del estado" (extracte de la veu en off de *Los años del NO-DO*, minut 19:09).

Simbologia: Quant a la simbologia, l'element simbòlic que més es repeteix és la bandera. Es mostren les banderes dels diferents països quan es tracten temes internacionals, mentre que la bandera espanyola apareix en reiterades ocasions quan es fa referència a fets nacionals, com ara les visites institucionals de Franco, en les quals era rebut per multituds que l'onejaven. No apareix, en canvi, cap bandera autonòmica.

El documental esmenta, també, l'associació entre barba i comunisme que es existia en l'època. El fet que personatges comunistes, com Fidel Castro, portessin barba va fer que a Espanya això s'associés al comunisme, per això es va promoure que els homes anessin afaitats.

Un altre element simbòlic és el “Desfile de la Victoria” que se celebra a Barcelona. Es tracta d’una grandiloqüent celebració militar en la qual tot un seguici de cotxes oficials desfilen pels carrers en commemoració del triomf de les tropes franquistes a la Guerra Civil.

La torxa olímpica dels 17ens Jocs Olímpics és, també, un element simbòlic, en aquest cas relacionat amb els esports. L’esport és signe d’internacionalitat i fraternitat, ja que els jocs olímpics uneixen totes les nacionalitats en un mateix esdeveniment.

A Catalunya apareix un símbol nacional, els gegants, però no els tradicionals, sinó un tipus de ninots inspirats en l’imaginari de Salvador Dalí.

Finalment, el documental finalitza amb una seqüència reflexiva, en la qual no es parla d’un fet en concret, sinó del concepte de modernitat que arriba als carrers de Madrid. S’utilitza el rellotge, a nivell auditiu, verbal i sonor, per representar l’atrafegament i la pressió de les hores.

Memòria: A *Los años del NO-DO* no es fa cap referència directa a la memòria ni al fet que calgui recordar els esdeveniments narrats per cap motiu.

4.2. Ficció

4.2.1. *Carta a Eva*

Títol	<i>Carta a Eva</i>	
Any	2012	
Duració	2h 54 min	
Director	Agustí Villaronga	
Guió	Roger Danès, Alfred Pérez-Fargas i Agustí Villaronga	
Producció	Audiovisual Aval SGR, Copia Cero Producciones, Ibermedia, Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC), Instituto de Crédito Oficial (ICO), Ministerio de Cultura, Televisió de Catalunya (TV3) i Televisión Española (TVE)	
Gènere	Minisèrie històrica Drama	
Canal d'emissió	TVE i TV3	
Data de la primera emissió	30/05/2013 (TVE) 28/06/2014 (TV3)	
Capítol analitzat	1x01	

- **Anàlisi argumental**

Tema: La lluita pels drets de la classe obrera als anys 40.

Sinopsi: *Carta a Eva* és una minisèrie de dos capítols que narra com s'entrecreuen les vides de tres dones de caràcters molt diferents a Espanya durant la postguerra, concretament, l'any 1947. Juana Doña és una republicana que encara lluita per la seva ideologia i, juntament amb uns amics, col·loca explosius a l'ambaixada argentina. Aquests actes la porten a ser empresonada i condemnada a mort. Paral·lelament, Espanya necessita importar productes que el país no pot produir, per això, el govern vol establir una relació amistosa amb Argentina per demanar-li blat. Per aquest motiu, la

primera dama del país, Eva Perón, ha de viatjar a Espanya i, aprofitant aquesta visita, la família de Juana vol fer-li arribar una carta perquè li aconsegueixi l'indult.

Conflictes: En aquest primer capítol, trobem dos conflictes principals:

- La rebel·lia de Juana Doña –conflicte politico-social–: una dona de classe obrera lluita contra les autoritats franquistes, però els seus actes li comporten les conseqüències negatives habituals del règim.
- La visita d'Eva Perón a Espanya –conflicte politico-social–: Espanya i Argentina signen un pacte amb el qual el país sud-americà els hi cedeix part del seu blat. Per reforçar la relació, la primera dama argentina visita el Pardo. En aquest capítol apareixen els preparatius des de la llar dels Perón i des de El Pardo.

Troblem com a conflicte secundari:

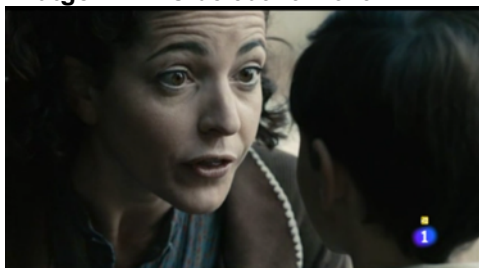
- La relació entre Juana i la seva família –conflicte familiar–: la relació amb el seu fill, la seva mare, la seva germana i el seu marit, que va morir durant la guerra.

El guió és una fabulació històrica basada en fets reals.

- **Components tècnics**

Plans i enquadraments: A nivell visual, s'utilitzen plans i enquadraments tradicionals. Predominen els PM, no obstant, s'utilitzen plans més tancats en funció de l'emotivitat o tensió que es vulgui transmetre, és a dir, com més transcendent és un diàleg, més tancat es fa el pla sobre els personatges. Per exemple, a l'inici, quan Juana explica al seu fill la història del seu pare, s'utilitza un PMC del seu rostre parlant (vegeu Imatge 7).

Imatge 7. PMC de Juana Doña.



Font: *Carta a Eva* al minut 09:56.

Un altre recurs que es fa servir puntualment és l'angulació de la càmera. Per exemple, en els discursos que Eva dona als pobres s'utilitza el pla contrapicat per mostrar la primera dama d'Argentina (vegeu Imatge 8). D'aquesta manera, es presenta a l'espectador des de la mirada dels pobres que l'escolten, amb els quals s'han de sentir identificats, i se li atorga superioritat. Aquest recurs s'empra, també, quan apareix la vigilant de la presó a la cel·la de Juana, per dotar-la de poder. A nivell tècnic, es pot

destacar, també a la presó, l'ús d'un pla obert i molt picat quan es mostra a Juana al llit de la seva cel·la que, poc a poc, es va tancant. Aquesta perspectiva transmet a l'espectador la soledat i tristesa que pateix la protagonista empresonada.

Imatge 8. Pla picat d'Eva Perón amb els pobres.



Font: *Carta a Eva* al minut 13:50.

Efectes especials: Quan se situa la història cronològicament, l'any 1947, apareixen unes lletres que ho indiquen i se li afegeix a la imatge un filtre per tal que tingui l'aspecte de vídeo antic -amb menys qualitat-, que s'esvaeix quan comença el diàleg entre els personatges.

Il·luminació: Quant a la il·luminació, les imatges tenen un to poc saturat, s'utilitzen colors neutres i poc contrast. En general, la il·luminació que s'utilitza per representar espais de la classe obrera és més apagada que quan l'acció succeeix entre les classes altes. La casa de Juana i de la seva família és un espai poc il·luminat, tot i així, la llum que hi ha és càlida. Un espai especialment fosc és la presó, sobretot la zona d'interrogatoris, on es torturen els arrestats. En canvi, les residències dels matrimonis Franco i Perón són molt més lluminoses, sobretot la de la família argentina.

- **Components semàntics**

Temps: El temps és lineal i no hi ha cap alteració. El temps extern és d'una hora i 24 minuts. La narració se situa l'any 1947, i el temps intern del capítol és d'un parell de dies.

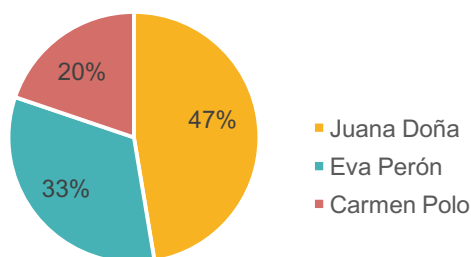
L'agent fílmic: La minisèrie té tres personatges protagonistes (vegeu Gràfic 7):

- Eva Duarte de Perón: és un personatge real i famós que interpreta Julieta Cardinali. Eva és la primera dama argentina en l'any en què transcorre la ficció, el 1947. Eva és una dona que pertany a la classe alta, no obstant, no sempre ha estat així, ja que prové d'una família de classe baixa i, durant la seva joventut era actriu, una professió mal considerada. És molt atractiva, de pell blanca, cabells rossos i ulls blaus, i amoïnada pel seu aspecte físic, ja que així ho demostra el seu interès per vestir

extravagant i a la moda i per portar recollits vistosos i meticulosos. És extravertida i mai dubta de dir el que pensa. Destaca el seu compromís social amb les classes més baixes del seu país. Està construïda com un personatge rodó, al llarg de la sèrie evoluciona com a personatge, guiada per la seva forta personalitat i el seu sentit de la justícia social. Al principi no està convençuda que ella sigui capaç de visitar Espanya en representació d'Argentina, però assumeix el seu rol i al final acaba per aconseguir anul·lar una pena de mort.

- Juana Doña: és una dona d'uns trenta anys, republicana i guerrillera, interpretada per Nora Navas. És una dona de classe baixa i vídua, ja que el seu marit va ser afusellat per les autoritats franquistes. Manté molt viu aquest record, per això vol continuar lluitant en honor a tots aquells que van morir en defensa de la llibertat i demostrar la seva valentia. Menysprea el govern franquista i la religió catòlica. Juana Doña vesteix amb roba senzilla, de colors neutres i clars. No porta maquillatge i du els cabells curts, a l'alçada de les espatlles. És un personatge rodó que passa per diferents estats d'ànim i evoluciona al llarg del capítol.
- Carmen Polo: és la dona del general Franco, i és interpretada per l'actriu Anna Torrent. Aquest personatge pertany a la classe alta, però, a diferència d'Eva Perón, sempre ha pertangut a aquesta classe social. El seu caràcter es descriu explícitament a la sèrie pel personatge argentí Lilian com "profundament catòlica y muy distinguida" (extracte de Lilian a *Carta a Eva*, minut 37:23). Vesteix amb elegància però austeritat, sempre porta perles al coll i es mostra reticent a les noves modes. Es preocupa profundament per la política i per l'autoritat del seu marit, és com la seva mà a l'ombra, i se suggereix que, fins i tot, podria tenir més poder de decisió que el propi Franco. Per exemple, a la sèrie es mostra com és ella qui decideix col·locar una creu a El Valle de los Caídos sobre el mausoleu de Franco perquè així tothom el recordi. És un personatge lineal, ja que al llarg del capítol no canvia la seva postura respecte Eva. És un personatge antagonista, que reforçaria la figura positiva de les dues dones anteriors i la intenció de la sèrie de posicionar-se contra el règim de Franco.

Gràfic 7. Temps dedicat a cada protagonista a *Carta a Eva (1x01)*.



Font: elaboració pròpia.

Els personatges secundaris que apareixen són:

- Alexis: el fill de Juana Doña, a qui se li encomana l'important tasca d'escriure la carta per a Eva, ja que la seva àvia i la seva tieta, a part de no saber escriure, creuen que serà més efectiu que l'escrigui ell. És, per tant, un nen de classe baixa, sense posició ideològica, real i anònim, testimoni dels fets. Representaria la innocència infantil, ja que no comprèn molts dels fets que succeeixen.
- Francisca Jiménez, la mare de Juana Doña, és un personatge valent, que per sobre de tot estima la seva família. És una dona d'edat avançada, de classe baixa i de posició ideològica d'esquerres, tot i que no tant com la seva filla.
- Valia, la germana de Juana, és una noia adulta, de classe social baixa que havia lluitat pel bàndol republicà, però que després de la guerra no vol saber res d'ideologies i es dedica al món del teatre. És una professió desprestigiada i marginal però li serveix per evadir-se, en canvi, al teatre, dos dels seus companys són argentins i a ells sí que els hi agrada la faràndula. És testimoni dels fets. Viu amb la seva mare, la seva germana i Alexis, el fill de Juana, per tant són l'exemple d'una família desestructurada per la guerra.
- Lilian, íntima amiga d'Eva, l'acompanya en el seu viatge a Espanya malgrat haver de deixar el seu fill de mesos a Argentina. És una dona adult, de classe alta i distingida, però humil. Dona suport a Eva en les seves accions per ajudar els pobres.
- Juan Domingo Perón, president d'Argentina i marit d'Eva Perón, per tant, famós. És un home adult proper a les classes obreres i progressista, tal com ho demostra casant-se amb Eva.

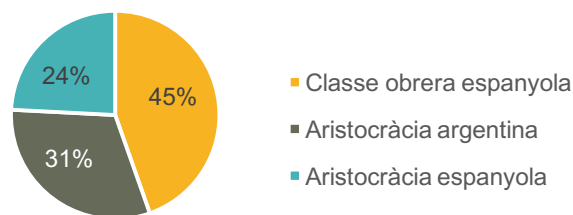
Apareix Francisco Franco, dictador del règim, com a personatge secundari –9% de presència en pantalla–, interpretat per Jesús Castejón. Físicament és baix, llueix un

bigoti retallat per sobre el llavi i és calb, gairebé sempre vesteix l'uniforme militar. Psicològicament és desmanegat, no massa intel·ligent i amb poc caràcter autoritari davant la seva família. Apareix representat no des del punt de vista polític, sinó en la seva faceta més casolana. És gairebé una caricatura del personatge, no es mostra com una persona malvada, sinó més aviat ingènua i manipulable, especialment per la seva dona, que es mostra més taxant que ell. Un moment clau d'aquesta paròdia és quan s'adorm mentre signa sentències de mort (minut 1:11:00).

Apareixen altres personatges extrems⁸, que en aquest cas són personatges plans i estereotipats, com els policies violents, el mossèn tradicional o Pura, la millor amiga de Franco, que és una dona presumida i tafanera.

En el conjunt de personatges, la major part pertanyen a la classe obrera espanyola (vegeu Gràfic 8). A més, el 76% d'aquests són masculins, mentre que només el 24% són femenins.

Gràfic 8. Temps dedicat als personatges segons procedència, a *Carta a Eva (1x01)*.



Font: elaboració pròpia.

L'espai visual: Totes les imatges que s'utilitzen són en moviment. La majoria són reconstruccions dels fets dutes a terme per actors, amb al intenció de narrar una història basada en fets reals. Per intensificar la credibilitat del relat, de manera puntual s'utilitzen imatges d'arxiu extretes del NO-DO. En aquest capítol s'utilitzen, en concret, en dues ocasions. Així, s'aproparia la ficció al gènere documental, i es pretendria que el consumidor de ficció prengués el relat com a verídica i l'inclogués en el seu imaginari històric. Es fa un símil amb la tipografia habitual del NO-DO i el títol de la sèrie (vegeu Imatge 9). El NO-DO es connecta amb la realitat diegètica quan es veu com aquestes

⁸ Els personatges extrems són: Pedro Radio i la seva muller, Juancito Duarte, Alberto Doderó, Manolo, Pura Huétor, Genaro, Hernán Benítez, Ramón, Pare Bulart, Pacón, Ana de Pombo, el mossèn de la presó, Párroco Nuncio, Ricardo Guardo, Biondi, Dick, Muñoz Aspiri, Bramuglia, Martín Artajo, cap de la policia, sis policies, Guàrdia Civil, policia DGS, Cosme, funcionaria presó, reclusa, María Pía, jutge, Muguruza, joier i aprenent, falangista i Encarna.

imatges són les que estan veient la família de Franco projectades a un saló de la seva residència.

Imatge 9. Títol de la sèrie amb la font del NO-DO.



Font: Carta a Eva, minut 00:39.

L'acció succeeix en ambients tant interiors com exteriors. D'una banda, apareixen els espais interiors de la classe obrera que són la casa de Juana i la presó. Aquests ambients són austers. La casa de Juana és petita, poc il·luminada i n'apareix la cuina i el menjador, que són un espai unit, i el dormitori d'Alexis. Està moblada només amb els mobles necessaris i la decoració és discreta. Pel que fa la presó, és fosca, buida i d'aspecte vell i descuidat. Aquests espais transmetrien la pobresa en què està submergida la classe obrera, que només disposa d'allò que és necessari per viure i prescindir de qualsevol luxe. Són espais genèrics però no reconeixibles en concret.

D'altra banda, i en contraposició, apareixen els espais interiors rics, que són la casa de la família Perón i El Pardo –espai reconeixible–, on viu el matrimoni Franco. Aquest espai són lluminosos, amplis i tenen una decoració sumptuosa. A la casa, els personatges apareixen fent activitats d'oci com ara pintar, jugar a les cartes i berenar a la terrassa. A més, en general, els interiors d'Argentina són encara més lluminosos que els de El Pardo, que té una decoració més seriosa.

Pel que fa els espais exteriors, destaca el retrat de l'ambient pobre d'Argentina, més pobre encara que el d'Espanya, ja que els habitatges estan construïts amb fusta i tenen un aspecte de barraques. Apareix, també, un espai reconeixible: el Valle de los Caídos.

Espai sonor: La història es desenvolupa a través del diàleg entre els personatges. S'utilitza, també, el monòleg en els discursos d'Eva Perón. La veu sempre és diegètica, excepte en les imatges del NO-DO, que s'acompanyen amb la veu en off pròpia de la imatge original.

Pel que fa la música, té una presència del 40% del capítol i s'utilitza amb funció, essencialment, expressiva. Les músiques són simfòniques amb predomini del violí i les melodies són melancòliques. Hi ha dos moments del capítol on la música adquireix un

paper més important. Un d'ells és quan Juana posa els explosius a la porta de l'ambaixada, en aquest moment s'utilitza el mateix tipus de música simfònica amb funció expressiva però, en aquest cas, en comptes de transmetre tristor contribueix a generar tensió, ja que la música pren protagonisme i s'utilitzen ritmes marcats i acords tensos. Un altre moment on destaca la música és a l'escena del cabaret, en aquest cas, la música emprada té un registre totalment diferent ja que representa una música diegètica, a diferència de la resta, que és extradiegètica. Predomina l'acordió i instruments de percussió aguts amb un to alegre i festiu.

- **Dimensió metafòrica:**

Fets històrics esmentats: La sèrie esmenta fets històrics que ajuden a que l'espectador es creï una visió de l'imaginari històric en el qual s'ambienta el relat. Aquests fets són:

- Visita d'Eva Perón a Espanya, fet sobre el qual s'articula la trama.
- Es representa el racionament quan Juana Doña es troba clandestinament amb una amiga, amb la qual es tracten de "camarada", per tant, queda clar que ambdues havien pertangut al bàndol republicà, i li dona menjar perquè pugui alimentar al seu fill.
- L'estraperlo, comerç il·legal gràcies al qual Juana pot aconseguir més menjar que el que els hi concedeixen en el racionament. Aquest fet només apareix esmentat.
- S'esmenta la Guerra Civil, les condemnes a mort ("la Pepa"), els afusellaments i les fosses comunes on sovint s'enterraven les víctimes.

Posició ideològica: La sèrie es posiciona ideològicament a favor del bàndol republicà, vençut després de la Guerra Civil, ja que són els personatges d'aquest bàndol els protagonistes i, per tant, amb els quals l'espectador se sent identificat. Els personatges d'esquerres són positius, Juana associa comunisme a bondat quan li explica al seu fill els motius de l'assassinat del seu pare.

Es retrata el règim franquista com un govern tradicional, autoritari i conservador a partir de la relació amb Argentina. S'utilitzen els dos matrimonis, el d'Eva i Juan Perón i el de Francisco Franco i Carmen Polo, per posar de manifest la contraposició dels dos països des de la quotidianitat. El matrimoni Perón és modern i progressista, Juan Perón va casar-se amb Eva Duarte malgrat que ella fos artista, en canvi, el matrimoni Franco és tradicional, religiós i viu ancorat en el passat. Juan i Eva s'estimen, mentre que en el matrimoni Franco, tot i que es respecten i admiren mútuament –es criden Carmiña i Paco–, l'estimació no es fa palpable ja que, per exemple, dormen en llits separats.

Els tres personatges protagonistes són femenins i dos d'ells, Juana i Eva, tenen un caràcter fort i una mentalitat oberta i progressista. La tercera protagonista també és un personatge amb un caràcter fort, però té una moral molt més conservadora, que serveix per reforçar el caràcter liberal de les dues anteriors. Per tant, la sèrie s'emmarca dins d'un posicionament feminista. De fet, l'elecció dels temes tractats –la visita d'Eva Perón, una dona que tot i provenir de classe baixa va aconseguir ser una dona influent políticament, i la història de Juana Doña– ja és un indicatiu del caràcter feminista que adquirirà el film.

Violència: A la sèrie hi ha mostres de violència explícita, normalment duta a terme pels personatges relacionats amb el govern i l'autoritat franquista, però també per part de les classes republicanes que encara lluiten contra el règim, que atempten contra l'ambaixada argentina, però, a diferència de l'altra, aquesta violència només és material, i no personal. Des del principi de la sèrie es mostra la violència sense escrúpols exercida per part de les autoritat, que maten al carrer una dona d'un tret per l'esquena mentre aquesta intenta escapar-se d'ells. La representació violenta dels guàrdies es reforça posteriorment, en escenes com quan busquen a Juana i la família troba que han tirat a terra la porta i han destrossat casa seva i després, a més, utilitzen la violència física per forçar la mare a confessar tot el que sàpiga. La presó es mostra com un espai on la violència està a l'ordre del dia, i no importa si aquesta, fins i tot, arriba a causar la mort.

Religió: La religió és molt present al llarg del relat, sobretot en relació als personatges franquistes i, en especial, a Carmen Polo, qui acudeix a confessar-se en diverses ocasions. Dins de El Pardo hi ha una capella i al centre de la paret frontal del dormitori del matrimoni penja una creu. El Valle de los Caídos està presidit per dues creus, una sobre l'edifici i una altra, enorme, sobre la muntanya. Aquesta obra colossal s'utilitzaria a la sèrie per mostrar l'egocentrisme del dictador, que dedica una construcció enorme al seu mausoleu, malgrat que signifiqui una gran despesa econòmica i que els obrers hi treballin explotats. A la infermeria d'aquest edifici, Juana ha de fer-se passar per monja, ja que les infermeres ho són. A la presó també hi ha el símbol de la creu.

Per tant, la religió es relaciona amb el règim, no obstant, també apareix una altra religió catòlica connectada a la classe obrera. La mare de Juana és creient i així ho demostra quan li demana a la seva filla, abans que aquesta surti de casa, si porta penjada la creu, i ella li respon que sí.

Simbologia: Al capítol apareixen diversos símbols relacionats amb el règim franquista. Un d'ells és el símbol de La Falange, que apareix a l'inici, a la camisa de la protagonista. En un primer moment, l'espectador podria suposar que aquesta és la ideologia del

personatge que està veient, però pocs segons després apareix un altre símbol que permet comprendre la situació, la fotografia a la qual la dona li fa un petó, on hi apareixen uns milicians al costat d'una bandera comunista, en aquest cas, un símbol del bàndol republicà. Aquesta escena no inclou diàleg, per tant, només amb aquesta simbologia es presenta de què pot tractar el film.

Un altre símbol, en aquest cas, sonor, són les campanes, que sonen quan Juana posa flors al lloc on van afusellar el seu marit. Tant les campanes com les flors són símbols de la mort.

També apareix la creu com a símbol de la religió catòlica, tal com hem explicat anteriorment.

Memòria: Per a una de les protagonistes, Juana, el record és molt important, per això, continua l'empresa del seu marit, la lluita per la llibertat, que no va poder dur a terme perquè va ser assassinat. En una de les primeres escenes, quan Juana posa flors a la tomba del seu marit, el seu fill s'encurioseix pel que li va succeir al seu pare. La mare de Juana li aconsella que no li expliqui al nen, a la qual cosa ella respon "que se entere, que lo sepa y lo recuerde. Un día podemos faltar nosotros y ¿entonces qué? ¿Dónde queda todo esto?" (extracte de Juana Doña a *Carta a Eva*, minut 10:02). Per tant, la sèrie evidenciaria la importància del record i la memòria per aquells qui han patit durant els fets, ja que per ells és important que aquests no hagin estat en va i el sofriment pugui servir, almenys, per canviar el futur.

4.2.2. *Lo que escondían sus ojos*

Títol *Lo que escondían sus ojos*



Any	2012
Duració	1h 20min
Director	Salvador Calvo
Guió	Helena Medina (basat en la novel·la de Nieves Herrero)
Producció	Mediaset España i MOD Producciones
Gènere	Minisèrie històrica Drama Romanç
Canal d'emissió	Tele5
Data de la primera emissió	21/11/2016
Capítol analitzat	1x03 "Un secreto a voces"

- **Anàlisi argumental**

Tema: La relació sentimental extramatrimonial.

Sinopsi: *Lo que escondían sus ojos* és una minisèrie de quatre capítols que tracta el conflicte amorós extramatrimonial entre el Ministre d'Exteriors del govern franquista, Ramon Serrano Suñer, i la marquesa de Llanzol, Sonsoles de Icaza. Ambdós tenen una família formada, Serrano Suñer és el marit de la germana de Carmen Polo –esposa de Franco– i té sis fills, mentre que Sonsoles està casada amb el marquès de Llanzol, Francisco, i té dos fills. Sonsoles i Serrano Suñer viuen un amor prohibit destinat al fracàs. En aquest capítol en concret, Sonsoles intenta recuperar el contacte amb Serrano Suñer però ell la rebutja, perquè els rumors sobre la seva relació es comencen a estendre per Madrid i corre el perill que el seu honor quedi damnat i, per tant, la seva idoneïtat pel càrrec que ocupa també.

El guió es tracta d'una adaptació de la novel·la homònima de Nieves Herrero, basada en fets reals.

Conflictes: El conflicte principal del capítol és la relació entre Serrano Suñer i Sonsoles i l'extensió del rumor sobre la seva relació. Es tracta d'un conflicte amorós.

Trobem tres conflictes secundaris:

- La posició de Serrano Suñer en el seu càrrec i la creixent tensió amb Franco –conflicte polític–: Serrano Suñer comença a estar en desacord amb algunes de les mesures de Franco, per això cada vegada s' enemisten més, fins al punt que, al final del capítol, el dictador obliga al ministre a deixar el seu despatx.
- La relació entre Sonsoles i la seva família –conflicte familiar–: Sonsoles està preocupada per la relació amb el seu marit, Francisco, i com la seva infidelitat pot repercutir negativament en la seva imatge com a marquès.
- Les mainaderes dels marquesos de Llanzol –conflicte social i familiar–: la mainadera anglesa, Olivia, actua com a espia a la llar dels marquesos de Llanzol per l'ambaixador anglès, que vol aconseguir informació per apartar del poder Serrano Suñer, aliat dels Alemanys. Això causa l'enemistat entre Olivia i Hilde, l'altra mainadera.
- La relació entre Matilde, la minyona dels marquesos, i Emilio –conflicte amorós–: Emilio és un noi de classe obrera que treballa per a La Falange per aconseguir diners, tot i que menteix a Matilde dient-li que ha aconseguit feina en una impremta.

- **Components tècnics**

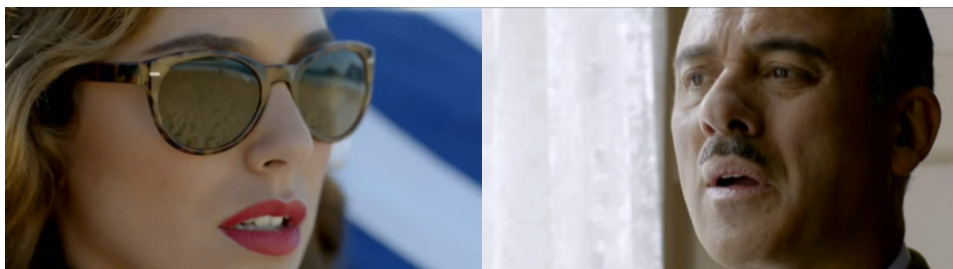
Plans i enquadraments: en general, es combinen els PC i PT de personatges per situar l'escena amb PM, que, normalment, són PMC, per tant doten l'escena i els personatges de més expressivitat (vegeu Imatge 10). També s'utilitza el PP –un pla expressiu– sobre Sonsoles, personatge del qual l'espectador en coneix els sentiments, i sobre Franco (vegeu Imatge 11).

Imatge 10. A la dreta: PC que situa el personatge; a l'esquerra, PMC habitual en diàleg.



Font: *Lo que escondían sus ojos*, minut 1:10:05 i 1:20:25.

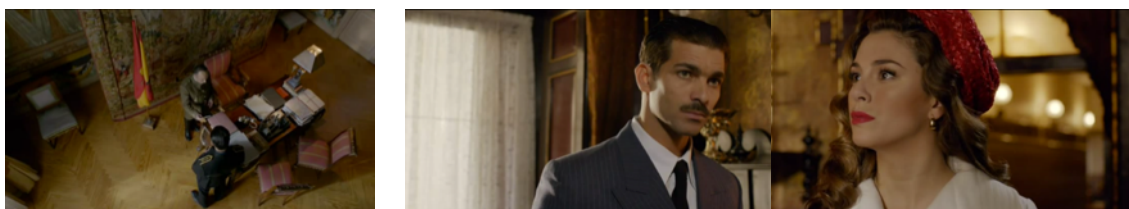
Imatge 11. PP de Sonsoles (esquerra) i de Franco (dreta).



Font: *Lo que escondían sus ojos*, minut 15:04 i 15:21.

En algunes ocasions s'utilitzen plans poc convencionals. Es tracta de plans narratius des de punts de vista no tradicionals, que responen a motius tant narratius com expressius (vegeu Imatge 12).

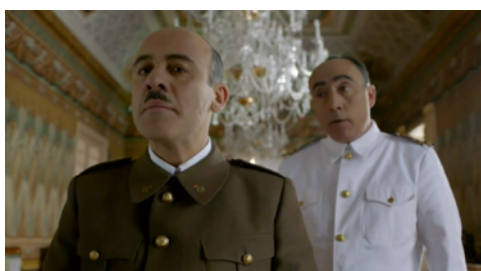
Imatge 12. A l'esquerra pla zenital, i a la dreta plans de diàleg en què l'aire es deixa a darrera l'interlocutor i no a davant.



Font: *Lo que escondían sus ojos*, minut 25:38, 35:43 i 35:50.

També s'utilitza el punt de vista picat per mostrar la figura de Franco i, així, atorgar-li supèrbia i superioritat (vegeu Imatge 13).

Imatge 13. Pla picat de Franco.



Font: *Lo que escondían sus ojos*, minut 1:15:58.

El moviment de càmera més habitual és el seguiment de personatges.

Efectes especials: S'utilitza l'efecte del flou (desenfoc) quan Sonsoles està marejada i es desmaia –la càmera representa el punt de vista subjectiu de la protagonista–.

Llum cinematogràfica: La il·luminació, en general, és càlida. Predominen els tons vermells –associats a la passió de l'amor– i grogosos (vegeu Imatge 14). Com que la

majoria d'espais són interns, la llum prové de les finestres i aquesta llum potent a vegades crea efectes de contrast.

Imatge 14. Il·luminació càlida, ús de la finestra i tons vermells i groc predominants.



Font: *Lo que escondían sus ojos*, minut 36:30.

Muntatge: El muntatge és lineal i el ritme és dinàmic. Les transicions són per tall, excepte en l'escena romàntica en què els protagonistes es troben clandestinament a París, en la qual les transicions es fan per fos encadenat. Per representar el pas del temps s'utilitza el fos a negre.

- **Components semàntics**

Temps: La duració d'aquest capítol és d'una hora i 23 minuts –temps extern–. En canvi, el temps intern és d'un any, ja que el capítol comença a l'estiu de 1941 i acaba a l'estiu de l'any següent.

L'agent filmic: El personatge protagonistes de *Lo que escondían sus ojos* són:

- María Sonsoles de Icaza y de León, Marquesa consorte de Llanzol. És un personatge femení, de classe social alta i, tot i que no s'especifica cap posició ideològica, la seva relació amb el règim la situa a la dreta. El seu marit pertany al règim però és monàrquic. El personatge de Sonsoles és real, però està interpretat per l'actriu Blanca Suárez. És una noia jove, atractiva, que vesteix amb elegància però atreviment, ja que els seus vestits són escotats, de colors i de tall modern i gairebé sempre porta els llavis pintats de color vermell. És l'amant de Serrano Suñer, i la relació s'articula a partir del seu punt de vista. És un personatge rodó que evoluciona al llarg del capítol, ja que l'espectador coneix els seus sentiments i el seu patiment. Al principi està disposada a oblidar Serrano Suñer però no és capaç de rebutjar-lo i al final acaba patint quan és ell qui la refusa. Per tant, està supeditada a ell. Aquest personatge té un temps en pantalla del 38%.
- Ramón Serrano Suñer és, també, protagonista de la sèrie. És un personatge masculí, jove i de classe social alta. Comparteix la ideologia del règim ja que treballa per ells

i està a favor de donar a suport a Hitler en la Segona Guerra Mundial. És un personatge famós interpretat per Rubén Cortada. És un noi alt i molt atractiu que vesteix l'uniforme del règim. És un personatge rodó que també ha de lluitar contra els seus sentiments, tot i així, és ell qui decideix quan es veuen o no amb la seva amant i el destí de la seva relació, per tant, exerceix el poder sobre la relació. Aquest personatge té un temps en pantalla del 24%.

Com a personatges secundaris trobem:

- Zita, la muller de Serrano Suñer i amiga de Sonsoles. És un personatge femení, jove, de classe social alta i de posició ideològica de dretes. És un personatge real interpretat per Loreto Mauleón. És un personatge lineal, molt innocent, que no desconfia del seu marit malgrat els rumors.
- Francisco de Paula és el marit de Sonsoles, és un home en la maduresa, de classe social alta –és Borbó– i de posició ideològica de dretes. És un personatge famós interpretat per Emilio Gutiérrez. És humil i innocent, no desconfia de la seva dona i, fins i tot quan sap la veritat, ho accepta.
- Carmen Polo és la dona de Franco. És una dona d'edat madura, de classe social alta i d'ideologia de dretes. És un personatge famós interpretat per Pepa Anierte. És testimoni dels fets. És una dona ferma, preocupada pels assumptes polítics del règim que intenta aconsellar el seu marit, malgrat que aquest no la tingui en compte. Vesteix amb opulència però sobrietat i sempre porta perles. Creu que ella se n'adona de més coses que el seu marit, referint-se a la relació de Sonsoles i Serrano Suñer.
- Matilde és la minyona de la llar dels marquesos. És una dona madura, de classe social baixa i no s'identifica amb cap posició ideològica. És un personatge anònim fictici. A la sèrie roba menjar de la casa dels marquesos per donar-li a Emilio, la seva parella, que pateix dificultats econòmiques.
- Emilio és l'amant de Matilde, la minyona dels marquesos de Llanzol. És un personatge de classe baixa i del qual no se n'especifica la posició ideològica, però s'uneix a La Falange per motius econòmics, per tant, encara que no comparteixi les ideologies, és capaç d'ajudar-los.
- Les mainaderes Olivia i Hilde, estan al càrrec dels marquesos de Llanzol. Són noies joves, de classe social baixa i no se n'especifica la posició ideològica, però Olivia és anglesa, mentre que Hilde és alemanya, per tant, els seus països estan enfrontats i això les porta a enemistar-se a elles també.

A més, apareixen altres personatges extres⁹.

El personatge de Franco apareix representat a la sèrie –8% de temps en pantalla–, és interpretat per Javier Gutiérrez. Físicament és baix, amb bigoti per sobre el llavi i calb i vesteix l'uniforme del règim. És un personatge ferm, a qui no li agrada que qüestionin la seva autoritat –diu que no li agraden les amenaces–. Actua de manera activa, els seus gestos són secs i el seu parlar és arrogant. Apareix al seu despatx interactuant amb Serrano Suñer i altres membres del seu govern i en situacions quotidianes parlant amb la seva família i la seva dona.

L'espai visual: En l'espai visual només apareix un tipus de material: imatges en moviment a mode de reconstrucció dels fets que es ficcionen.

Els escenaris en els quals se situen els personatges són tan interiors com exteriors i en diferents geografies. D'una banda apareix San Sebastián, ciutat on els protagonistes estiuegen. En aquesta localització apareixen escenaris exteriors –la reconeixible platja de La Concha– i interiors, pertanyents a les grans cases d'estiueig de Sonsoles i Serrano Suñer. Un altra localització és Madrid, on es troben les residències de Sonsoles i de Franco –El Pardo, un edifici reconeixible–. En aquest espai apareix l'habitació del matrimoni, és una cambra fosca amb dos llits individuals i una creu al centre de la paret frontal. Com a espais interiors, també trobem el Lardi, un bar de l'alta societat, el Ministeri i l'ambaixada anglesa. Un altre escenari és París, on els amants es citen en un hotel. Tots els espais interiors pertanyen a la classe alta, per això són luxosos, amb molts mobles i una decoració opulenta –hi ha flors i detalls daurat – i lluminosos. No obstant, els espais reservats per al servei, com ara la cuina o les habitacions dels empleats són senzills i austers.

L'espai sonor: El relat es desenvolupa a partir del diàleg entre els personatges. Aquest és l'únic recurs verbal que s'utilitza.

Pel que fa la banda sonora, en fragments del capítol s'utilitza música extradiegètica amb funció expressiva –té una presència del 61%–. La música és original i simfònica i contribueix a generar sensacions en l'espectador, per això, normalment s'utilitza en els moments de tensió, per emfatitzar-la, o en els moments de tristesa. A part d'aquesta música extradiegètica hi ha dos moments en què s'utilitza música diegètica: al Lardi, on hi ha un pianista tocant, i a l'hotel de París, on un tocadiscs reproduïx música francesa.

⁹ Els personatges extres són: Cristóbal Balenciaga, Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo, Beatriz de León, María Carmen de Icaza, Samuel Hoare, José Enrique Varela, mossèn.

- **Dimensió metafòrica**

Fets històrics: Apareixen tres fets històrics:

- La Segona Guerra Mundial, en concret la invasió de Rússia per Alemanya: davant d'aquesta situació, Serrano Suñer decideix enviar part de l'exèrcit a lluitar del bàndol alemany, la División Azul. En relació a la guerra, la mainadera anglesa decideix fer d'espia de l'ambaixada anglesa per evitar que el seu pare lluiti a la guerra. Cap al final del capítol s'esmenta l'entrada dels Estats Units a la guerra després de l'atac al pacífic –es refereixen a l'atac a Pearl Harbour–, un esdeveniment negatiu pel govern de Franco, que dona suport el bàndol alemany. S'esmenten els polítics Churchill i Stalin, fent referència a ells com a personatges oposats a les idees del règim. També s'esmenta Hitler, que està “dispuesto a ofrecer la jefatura del estado a cualquier militar que le ayude a tomar Gibraltar”. Els fets no es representen visualment.
- El Ministre és l'encarregat de la premsa i es fa referència a que és el creador de l'agència EFE. Segons Serrano Suñer, les comunicacions són una de les prioritats del règim. També es fa esment del diari *Arriba*.
- L'atemptat de Begoña: Emilio, un dels personatges de la sèrie, protagonitza aquests fets, en els quals un militant falangista llança una granada davant la porta de l'església en la sortida del general carlista José Enrique Varela, un ministre de l'exèrcit. Emilio ha de disparar el general, però no és capaç i és detingut.

Posició ideològica: La sèrie *Lo que escondían sus ojos* no opta per una posició ideològica clara, però la manera de presentar els fets històrics podrien ser un indicador d'aquesta. És significatiu el fet que es triï un alt càrrec del règim franquista com el ministre d'Exteriors, creador de la División Azul i responsable d'altres decisions que van perjudicar la vida de moltes persones pertanyents a la classe obrera, per protagonitzar un relat de temàtica, essencialment, romàntica. La sèrie se centra en els sentiments dels protagonistes i, tot i que s'esmenten fets històrics importants com la Segona Guerra Mundial, aquests s'utilitzen en favor del conflicte principal –la relació entre els amants es descobreix perquè la minyona els delata a canvi que el seu pare no lluiti a la guerra–. A més, la sèrie fa un retrat de la vida quotidiana de l'aristocràcia i les elits franquistes positiu, banal, i aquests personatges que porten una vida luxosa són afables, amb els quals l'espectador s'hi pot sentir identificat.

El retrat de Serrano Suñer és superficial, se'l caracteritza com un home molt atractiu a qui li agrada seduir la marquesa. Com a Ministre d'Exteriors del règim pren decisions respecte la Segona Guerra Mundial, en la qual Espanya està a favor del bàndol alemany, per tant, és afí a Hitler. No es fa referència, però, a les conseqüències de les seves

decisions per a la població civil. A més, al final del capítol es dona una visió de Serrano Suñer més progressista que Franco, ja que està en contra de la pena de mort indiscriminada i, a més, quan el dictador el cessa del seu càrrec li respon dient: “Posiblemente sobrevivas, gane quien gane la guerra haber sido neutral te salvará, pero te quedarás solo. Y habrás condenado a España entera a estar sola contigo, aislada del mundo, alejada del progreso, y tu nueva España en realidad será muy vieja” (extracte de Serrano Suñer a *Lo que escondían sus ojos*, minut 1:20:16). Per tant, es donaria una visió afavoridora del ministre.

Violència: La violència no té massa presència ni de manera implícita ni explícita a *Lo que escondían sus ojos*. Com a violència implícita, es parla de la guerra i de la mort –mor el pare de la minyona alemanya–, que abans havia demostrat la seva aversió pel conflicte dient “yo no traicionaría a nadie porque el mundo sea un lugar de mierda donde la gente se mata por... yo no sé porque” (extracte de Hilde a *Lo que escondían sus ojos*, minut 24:06).

L'únic episodi de violència explícita és el de l'Atac de Begoña. L'atacant és el jove que llença la granada davant la porta de la basílica i, a continuació, Emilio –personatge obrer– ha de disparar el general però no és capaç i, al final, és arrestat. Per tant, el personatge que havia de ser l'atacant acaba essent atacat. Emilio és condemnat a mort, una pena que Franco creu que és la indicada, mentre que Serrano Suñer opina que és excessiva.

Religió: En cap moment apareix o es fa esment a la religió en aquest capítol, l'únic element religiós que apareix és una creu al dormitori de Franco. Sí que apareix, però, al principi quan es fa una recopilació del que s'ha vist en capítols anteriors. A mode de flashback, la filla de Sonsoles està a punt d'ingressar en un convent, però no se'n coneixen els motius. Per tant, tot i que la religió sí que hi és present en algun moment de la sèrie, no ho és en aquest capítol.

Simbologia: Pel que fa la simbologia, apareixen elements relacionats amb la nacionalitat espanyola i el règim franquista: la bandera d'Espanya –al despatx de Franco, al despatx de Serrano Suñer– i el símbol de La Falange a l'uniforme dels membres del govern. A l'ambaixada anglesa apareix la bandera anglesa.

També és un element simbòlic la Torre Eiffel a París, com a imatge de l'amor. És en aquesta ciutat on Serrano Suñer i Sonsoles tenen relacions per últim cop i on ella es queda embarassada, per tant, aquest fill serà fruit de l'amor –prohibit–.

Memòria: A la sèrie no es fa cap esment de la memòria ni cap referència, ni explícita ni implícita, dels motius pels quals es produeix.

4.3. Híbrid

4.3.1. *Trinxeres*

Títol	Trinxeres	
Any	2017	
Duració	50 minuts	
Director	Eloi Vila	
Guió	Carles Costa, Txell Esteve, Xavier Vila i Gemma Sanz	
Producció	Televisió de Catalunya amb la col·laboració del Funky Monkey	
Gènere	Docu-sèrie Road-movie	
Canal d'emissió	TV3	
Data de la primera emissió	05/02/2017	
Capítol analitzat	1x08 "La retirada republicana: de Barcelona a Argelers"	

- **Anàlisi argumental:**

Tema: El camí dels republicans cap a l'exili després de la Guerra Civil.

Sinopsi: *Trinxeres* és una docu-sèrie en la qual tres periodistes, l'Eloi, en Marc i en Carles, recorren el front de la Guerra Civil. En aquest últim capítol, els tres nois caminen a través d'una de les rutes que van seguir molts exiliats republicans per arribar a França, que passa per Manlleu, Camprodon i Prats de Molló, i arriben fins Argelers, població on s'hi va establir el primer gran camp de refugiats, a on hi van anar a parar milers de persones. Durant la seva travessa, coneixen personatges que els hi expliquen històries relacionades amb els fets que van succeir en l'indret que es troben durant l'exili.

Conflictes: El conflicte principal és el camí cap a l'exili que van fer els republicans un cop acabada la guerra, fugint de l'exèrcit franquista que els perseguia. Es tracta d'un conflicte politico-social.

El guió és original, però el format és una adaptació de l'original "Ten Oorlong", produït a Bèlgica per Chinezen NV. En la sèrie original, tres periodistes recorren la línia del front de la Primera Guerra Mundial. La versió catalana s'adapta al conflicte de la Guerra Civil.

- **Components tècnics:**

A nivell visual, s'utilitza una gran varietat de plans: GPG que serveixen per il·lustrar el paisatge, ja que volen mostrar els territoris per on els exiliats van passar, PC dels personatges, PT quan parla a càmera algun dels presentadors, PA tant quan els tres nois caminen com en les entrevistes, PM durant les entrevistes, PP d'algun dels testimonis i PD, en moltes ocasions, dels peus dels caminants, ja que estan fent una ruta a peu.

Imatge 15. (D'esquerra a dreta) GPG del paisatge, PT del presentador, PM de les entrevistes, PP d'un testimoni, PD dels peus.



Font: *Trinxeres*, minut 10:14, 00:54, 14:36, 30:45 i 16:41.

L'Eloi, en Carles i en Marc són tres viatgers i ells mateixos ho enregistren tot, l'espectador ho sap perquè no amaguen el material d'enregistrament. A més, a vegades, la persona que grava utilitza la càmera en mà i la càmera subjectiva i es grava a ell mateix. D'aquesta manera, la imatge adquireix proximitat i naturalitat (Imatge 16).

Imatge 16. Pla en què es veu el material tècnic (esquerra) i pla subjectiu d'Eloi Vila (dreta).



Font: *Trinxeres*, minut 36:52 i 10:52.

Pel que fa la llum, sempre és natural. S'utilitzen la panoràmica i el travelling quan es fa el seguiment de personatges. També s'utilitza el zoom i la panoràmica per dinamitzar les imatges estàtiques.

El muntatge és dinàmic, s'alternen constantment plans de diversos tipus i s'utilitzen diferents recursos visuals, això fa que, en conjunt, el capítol tingui un ritme àgil, que només s'alenteix una mica durant les intervencions dels testimonis. Les transicions es fan per tall.

- **Components semàntics:**

Temps: El temps extern és de 49 minuts, mentre que el temps intern és de tres dies, que és el que triguen els tres periodistes en anar des de Barcelona fins al camp d'Argelers.

L'agent fílmic: La sèrie compta amb tres presentadors: l'Eloi Vila, en Carles Costa i en Marc Juan. Són tres nois adults que recorren a peu l'última línia de front de la Guerra Civil. Pertanyen a la classe social mitjana, de posició ideològica d'esquerres, famosos en la seva professió i testimonis dels fets, ja que durant el recorregut entrevisten persones que van viure els esdeveniments relacionats amb els indrets que visiten.

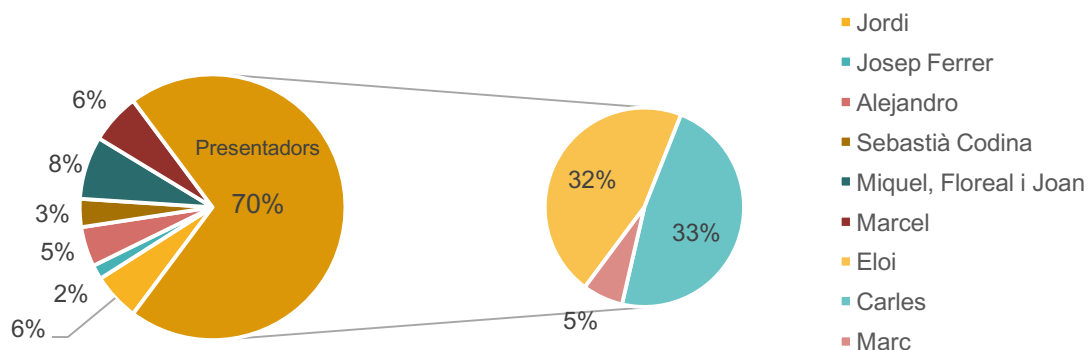
Els personatges que considerem protagonistes són aquells que són entrevistats per l'Eloi, en Carles i en Marc (vegeu Gràfic 9):

- En Jordi visita la casa on va morir el seu avi lluitant en el bàndol republicà per donar més temps als refugiats perquè fugissin. És un personatge testimoni, que ha conegut els fets a través de la seva mare. És un noi adult, de classe social mitjana, no se'n coneix la posició ideològica i és un personatge real i anònim.
- En Josep Ferrer és l'actual propietari de la masia que hi ha al lloc on va lluitar el pare d'en Jordi. En Josep és un home gran, de classe social mitjana, real i anònim. Va ser protagonista dels fets, tot i que no de l'exili, ja que va viure la guerra quan era petit i explica les dificultats que vivien a casa seva, on hi passaven gana i fred.
- L'Alejandro és un home de Camprodon que al seu taller guarda una gran col·lecció de material de la guerra que troba a la muntanya. És un home gran, de classe social mitjana, real i anònim. També va viure la guerra quan era petit i explica que, llavors, era normal que els nens juguessin a guerra amb armes de veritat, perquè se les trobaven al camp.
- En Sebastià Codina és fill d'un dels refugiats que va passar pel Coll d'Ares amb el seu germà. Sebastià és un home gran, de classe mitjana, real i anònim. És testimoni dels fets ja que el que sap de la guerra va explicar-li el seu pare, però reconeix que quan ell era jove no se'n parlava.

- En Miquel, en Floreal i en Joan van ser refugiats republicans catalans. Tots tres són amics i viuen a Prats de Molló. Com els altres personatges, són homes gran, de classe mitjana, reals i anònims, i protagonistes dels fets. Tenien entre 5 i 7 anys quan van arribar a França.
- En Marcel és un refugiat que ara viu a Igualada però que ha residit a França durant 60 anys. En arribar a França va ser tancat al Camp d'Argelers. De nou, és un home gran, de classe mitjana, real i anònim, i protagonistes dels fets.

En aquest capítol cap personatge femení hi intervé de forma directa –només apareixen, en algun cas, com acompanyants dels testimonis, però no participen en el diàleg–.

Gràfic 9. Temps dedicat als personatges a *Trinxeres* (1x08).



Font: elaboració pròpia.

A més d'aquests personatges, n'apareixen d'altres de secundaris que acompanyen els protagonistes o que els ajuden a trobar el camí o les persones a qui han d'entrevistar.

Hi ha un altre tipus de personatges destacats, que no apareixen visualment però sí de forma verbal. Durant el recorregut, els periodistes claven estaquetes amb el nom de personalitats que van tenir un paper important durant la guerra. Aquests són:

- Àlvar d'Orriols, dramaturg, escriu i dibuixa el periple viscut durant l'exili, quan s'escapa a França amb la seva família i la seva àvia mor de cansament.
- Mariano Gràcia, fa el camí de la retirada amb dos dels seus tres fills, a la filla li falta una cama i al fill un peu, són víctimes de la guerra.
- Jean Baptise Bousquet, sacerdot que ajuda als republicans a arribar i a sobreviure a França obrint esglésies i habilitant hospitals.

L'espai visual: En l'espai visual trobem tant imatges estàtiques com en moviment (vegeu Gràfic 10).

- Imatges estàtiques:

- Elements d'arxiu: fotografies antigues relacionades amb els fets que narren els periodistes i il·lustren el testimoni oral. Les imatges sempre apareixen emmarcades en un plafó rovellat clavat a una paret escardada, que segueixen l'estil gràfic del programa (vegeu Imatge 17). Són fotografies en blanc i negre. També apareixen les il·lustracions de l'Àlvar Orriols, l'home a qui es dedica la primera estaca que es clava en el capítol.

Imatge 17. Fotografia emmarcada.



Font: *Trinxeres*, minut 26:25.

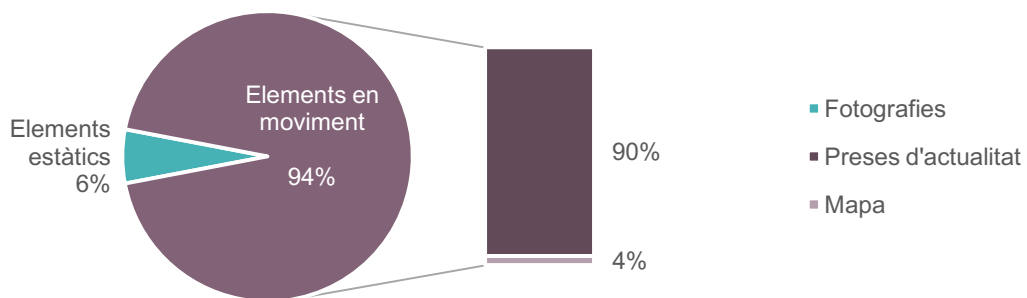
- Imatges en moviment: ocupen la major part del relat. Són preses d'actualitat que mostren el camí que fan els tres periodistes i els testimonis amb els quals conversen. A més, també apareixen animacions que il·lustren sobre un mapa els moviments dels fronts de la guerra i, al llarg del capítol, el camí que segueixen els presentadors. També s'utilitzen imatges d'arxiu en moviment de vídeos de l'arribada dels refugiats a França que van ser enregistrades per aficionats. La particularitat és que aquests no apareixen directament, sinó que es reproduïxen a la pantalla del cinema de Perpinyà, que és enregistrada per la càmera de l'equip. També s'utilitza el recurs d'hibridar imatges en moviment i imatges estàtiques en un moment en què la mà de l'Eloi subjecta una fotografia mentre ell camina (vegeu Imatge 18). Aquest recurs també es fa servir amb la carta de l'avi d'en Jordi.

Imatge 18. Fotografia en moviment. Font:



Trinxeres, minut 02:39.

Gràfic 10. L'espai visual a *Trinxeres* (1x08).



Font: elaboració pròpia.

Els escenaris que apareixen són aquells que pertanyen al recorregut que van fer els exiliats per arribar a França, en aquest cas, els que van fer la ruta que passa per Vic, Ripoll, Camprodon, Puigcerdà i Molló, fins arribar al Coll d'Ares i després a Prats de Molló i a Argelers. Es mostren espais exteriors reconeixibles –els pobles esmentats– però també interiors privats, com el taller mecànic d'en Jaume o la casa d'en Claudi a Prats de Molló. A Camprodon, la tanca del passeig de la font nova està feta amb somiers de matalassos que es van utilitzar pels refugiats.

Un altre espai és el Cinematec de Perpinyà, on els periodistes troben els enregistraments de l'arribada dels refugiats.

L'espai sonor: En l'espai sonor l'element principal és el diàleg entre l'Eloi, en Marc i en Carles i els testimonis amb qui comparteixen l'experiència. Són converses molt familiars, com si es tractessin d'amics, per això utilitzen un registre col·loquial. A través del diàleg s'expliquen les anècdotes dels personatges i els seus sentiments respecte els fets.

També s'utilitza el monòleg. Cada vegada que es clava una estaca, en Carles Costa explica la història del personatge del qual porta el nom l'estaca.

S'utilitza la veu en off, normalment de l'Eloi, per ampliar la informació aportant dades tècniques i històriques sobre els fets i per explicar les fotografies, les animacions i els recorreguts al mapa.

La música pren un paper important també –està present en un 37% del capítol–. S'utilitzen cançons actuals, conegudes –d'estil pop, indie, folk–, tant en anglès com en català¹⁰. La funció d'aquestes músiques és ornamental. La darrera cançó que apareix és "Particles", d'Olafur Arnalds, i es juga amb el so del vídeo i la banda sonora: apareixen imatges de totes les estaques que s'han clavats al llarg de la sèrie i el so del martell i la successió d'imatges marquen la pulsació de la cançó. A més de les cançons conegudes, s'utilitza una música instrumental de guitarres elèctriques en l'animació del front de la guerra amb funció expressiva, i de piano al principi del capítol i al final, quan arriben a la platja d'Argelers, on hi havia hagut camp de refugiats més gran de França, per tant, a compleix, també, una funció expressiva.

- **Dimensió metafòrica**

Fets històrics: El fet històric general que es tracta és l'exili, però al llarg del capítol s'esmenten diversos fets històrics relacionats amb el camí que recorren:

- El 25 de gener de 1939, les tropes franquistes estan a punt d'entrar a Barcelona: aquest fet dona pas a la resta, ja que les famílies republicanes es veuen obligades a fugir a França, perquè si es queden a la ciutat corren el perill de ser detingudes per l'exèrcit per haver defensat el bàndol contrari. Aquests fets es representen verbalment.
- L'exili, la fugida de milers de persones cap a França en unes condicions precàries, carregades de paquets, passant fam i fred i, fins i tot, mutilades. Els fets apareixen oralment, però es reforcen amb fotografies.
- S'esmenta la caiguda de Girona i Figueres.
- Unitats de l'exèrcit republicà van intentar detenir l'avanç franquista per donar temps als refugiats per arribar a la frontera. Un dels últims combats va ser entre Vic i Manlleu, en una casa dalt d'un turó, on la 60 Divisió Republicana es va enfrontar a unitats franquistes de l'exèrcit marroquí i de la segona bandera de la falange de Navarra. L'aparició d'aquest fet és verbal, però des de l'indret físic on es va produir.

¹⁰ Les cançons que s'utilitzen són: "Thirteen Sad Farewells" de Stu Larsen, "Hero" de Family of the Year, "Vent que Mou el Temps" de Blaumut, "Ghosts that We Knew" de Mumford and Sons, "Corrandes d'Exili de Sílvia Pérez Cruz, "Let Me Be" de Xavier Rudd. "Photograph" d'Ed Sheeran, "Rivers" de The Tallest Man on the Earth, "Staring at the Stars" de Passenger i "Particles" d'Olafur Arnalds.

- Els camins dels refugiats, hi havia varies rutes, i una d'elles és la que prenen el capítol. Aquesta passa per Camprodon i arriba al Coll d'Ares, per on molts refugiats van entrar a França durant un pas que va durar tres setmanes. El camí apareix representat per la ruta que fan els periodistes.
- S'esmenta el bombardeig que va tenir lloc el 20 de novembre de 1937 a Montsó (Osca) i que va afectar la família de Mariano Gràcia.
- La tancada dels exiliats en camps de refugiats francesos. França va rebre més espanyols del que esperava i no va ser capaç de gestionar la situació. S'esmenta que a Prats de Molló separaven els fills dels pares, per això Mariano Gràcia va decidir amagar-se. El Camp d'Argelers va ser el primer que es va habilitar i va acollir milers de persones. Els camps eren caòtics i els refugiats hi vivien en molt males condicions.

Posició ideològica: La sèrie pren una posició ideològica clara en favor del bàndol republicà, ja que pretén explicar la tragèdia que va viure aquest poble. Es posiciona a favor d'aquest col·lectiu, s'interessa per la seva memòria, es commociona davant els fets que va patir i se solidaritza amb ell –“havia de ser pas cap a la llibertat i es va convertir en un pas a l'infern amb el que es va trobar a França” (extracte de d'Eloi Vila, minut 18:46)– . En canvi, el bàndol franquista és considerat l'enemic. A més, es para atenció en aquells memorials i plaques commemoratives del refugiats, que en molts casos s'acompanyen de banderes republicanes.

Violència: En la sèrie, la violència hi és present en la guerra. No hi ha violència explícita, però sí implícita quan es parla de les atrocitats del conflicte. S'esmenta la Guerra Civil i els tirotejos i bombardejos que hi van tenir lloc. Per exemple, en un dels relats s'explica la vivència d'un bombardeig –a Montsó– i com la mare de la família va morir i els fills van quedar mutilats. També es parla de la Segona Guerra Mundial, en la qual França lluitava contra els alemanys, mentre els refugiats estaven als camps.

Aquesta violència és física, però també s'esmenta la violència psicològica que patien els refugiats catalans un cop arribats a França, que no eren acceptats: els hi deien “aquests espanyols que venen aquí a agafar el pa dels francesos”, i a l'escola “tu, espanyol de merda, què vens a fer aquí?” (extracte de *Trinxeres*, minut 30:42).

Religió: La religió només apareix en la història d'un dels personatges gravats en una de les estagues. Es tracta de Jean Baptiste Bousquet, un sacerdot francès que durant l'exili va ajudar els refugiats a arribar a França i va obrir l'església per acollir-los. Per tant, la religió es representa en un cas que és positiu.

Simbologia: Al llarg del capítol, apareixen molts elements simbòlics, tant literals com metafòrics. Un d'ells es repeteix durant tota la sèrie, i es tracta de les estagues que es

claven al llarg del camí. Són un tipus de símbol metafòric que pren significat en l'imaginari del programa. Durant tot el recorregut, l'Eloi, en Marc i en Carles claven estaques que delimiten els llocs marcats per la guerra, i en cadascuna d'elles hi ha gravat el nom d'una personalitat relacionada amb l'indret. El capítol comença amb una d'aquestes estaques i s'acaba amb el recull de totes les que s'han clavat al llarg de la temporada, per tant, la intenció seria reviure el record i homenetjar aquells que van patir durant la guerra.

El taller d'en Jaume Ferrer, a Camprodon, acull una col·lecció de materials de la guerra, per tant, tots els elements es poden considerar simbòlics. Està ple d'armes, elements de la guerra que, segons en Jaume, no tenen cap valor econòmic però sí sentimental. També hi ha símbols explícits com banderes espanyoles, republicanes i de la Falange.

Un altre tipus de símbols, explícits, són les plaques commemoratives i monòlits que hi ha instal·lats als llocs on van succeir fets relacionats amb l'exili, com el Coll d'Ares o el Camp d'Argelers. Aquests elements s'instal·len amb la intenció de preservar el record dels fets. En alguns d'aquests memorials hi ha flors, com a símbol de la mort però també de l'amor, i banderes republicanes, com per exemple al cementiri de Molló o la placa commemorativa del 70è aniversari de la retirada. Per tant, aquests espais, com per exemple la platja d'Argelers, es converteixen també en símbols.

Memòria: *Trinxeres* és una sèrie basada en el rècord, la intenció del programa seria recuperar la memòria, per tant, aquest element sempre hi és present. Els tres periodistes recorren l'última línia de front en busca de recuperar el record dels fets que hi van succeir durant la Guerra Civil. En les entrevistes, conviden als testimonis a reviure la memòria i els sentiments que els hi van provocar, i que els provoquen encara, les experiències de la guerra.

En Sebastià recorda, també, que quan ell era jove existia una desactivació d'una part de la memòria que després s'ha recuperat. Llavors no es parlava dels vençuts, només dels vencedors, de la guerra, del Caudillo, etc.

Altres maneres en què apareix representada la memòria és, per exemple, en la figura del col·leccionista, que afirma que conserva aquest material "perquè vull que això perpetui, que quedi pel meu poble. [...] La labor és que no es perdi, sinó no quedaria res d'història. [...] Tenim el deure moral de conservar-ho perquè no es perdi i se sàpiga. D'aquí uns anys jo seré mort i s'hi ha gent intel·ligent, això ho guardaran" (extracte d'Alejandro a *Trinxeres*, minut 10:22).

5. Conclusions

Un cop feta l'anàlisi dels cinc productes televisius que tracten conflictes relacionats amb la Guerra Civil i el franquisme podem respondre les preguntes plantejades al principi de l'estudi. Les qüestions feien referència a la manera com s'articula el discurs sobre la Guerra Civil i el franquisme als programes televisius que tracten el tema i si el gènere emprat i el canal d'emissió influeixen en la construcció d'aquests.

Per començar, respondrem la primera pregunta, a partir de la qual preteníem determinar quins recursos del llenguatge audiovisual són característics d'aquest tipus de temàtica, tant a nivell tècnic com semàntic.

Pel que fa els aspectes tècnics, no podem establir una constant d'elements habituals en la construcció del discurs, ja que l'ús dels recursos visuals o sonors no venen determinats pel caràcter de memòria històrica, per tant, distingim un gran ventall de recursos emprats. Sí que podem constatar, però, que el fet que la Guerra Civil i el franquisme pertanyin a la història recent d'Espanya possibilita que tinguem a disposició una gran quantitat de material d'arxiu, útil a l'hora d'il·lustrar el testimoni oral a través de l'audiovisual. Així doncs, aquest tipus de material s'utilitza en quatre dels cinc programes analitzats –només se'n prescindeix a *Lo que escondían sus ojos*–, tot i que en diferent mesura, tal com veurem més endavant. El tipus de material és de naturalesa diversa, des de fotografies fins a vídeos, però també documents oficials, retalls de premsa i productes culturals com discos o cartells de pel·lícules. Una part notable d'aquest material d'arxiu pertany al NO-DO, el noticiari cinematogràfic pertanyent al règim que va dur a terme una gran tasca d'enregistrament dels fets notoris, tot i que sempre en favor del règim. En els quatre programes en què utilitzen material d'arxiu, part d'aquest pertany al noticiari.

En referència a l'àmbit semàntic, els conflictes a partir dels quals es desenvolupen les trames són variats, però predominen els temes de tipus politico-social (37%), seguit dels conflictes familiars (16%). Si considerem, però, en conjunt els conflictes polítics (10%), socials (10%) i els político-socials (37%) conformen un total del 57%. La combinació de conflictes tant socials com polítics es deuria, doncs, a què les polítiques del règim franquista van tenir una incisió molt marcada en la vida social del país, per tant, les circumstàncies viscudes per la societat franquista estaven estretament lligades a les decisions preses pel govern que liderava Franco. Quatre dels cinc productes examinats es desenvolupen a partir d'un conflicte principal d'aquest tipus, a excepció, de nou, de la ficció *Lo que escondían sus ojos* que, en aquest cas, es desenvolupa a partir d'un conflicte amorós (11%). Altres tipus de conflictes són morals (5%) i culturals (11%).

Donat que els conflictes són de caire politico-social, és habitual que els productes d'aquest tipus prenguin un posicionament respecte els fets. Així doncs, tres dels cinc programes analitzats marquen una posició ideològica clara –*La cançó censurada*, *Carta a Eva* i *Trinxeres*–, mentre que els dos restants es mostren, aparentment, neutres –*Los años del NO-DO* i *Lo que escondían sus ojos*–, tot i que se'n poden deduir intencions implícites. En el cas dels programes que prenen posició, sempre és en favor dels que van ser desfavorits per la guerra i el règim, és a dir, els vençuts, que són la classe obrera republicana. En canvi, no hi ha cap producte que prengui una posició determinada en favor dels vencedors.

L'objectiu d'aquests programes amb posicionament ideològic esdevé explicar, evidenciar i denunciar uns fets atroços que durant molts anys van ser silenciats. És per això que, en els tres casos, es fa al·lusió directa a la memòria i al fet de recordar els fets passats, especialment aquells esdeveniments que van incidir negativament en la societat civil. Per explicar el patiment apareix sempre la violència, exercida per un règim autoritari que pren la por com a arma de domini. Les eines de control, doncs, estaven basades en agressions tant físiques, exercides per les autoritats, com psicològiques, a través de la repressió i la censura. En canvi, en el cas dels dos programes que no prenen una posició de denúncia en vers el règim franquista, la presència de la violència és molt menor i, en molts casos, supeditada a forces externes com, per exemple, la Segona Guerra Mundial. És significatiu que en les dues ficcions un dels personatges és condemnat a mort, però mentre que a *Carta a Eva* aconseguir l'indult de Juana és una tasca àrdua, gairebé impossible, que s'acaba duent a terme gràcies a la intervenció d'algú aliè al règim, a *Lo que escondían sus ojos*, Emilio aconseguix l'indult de manera molt més senzilla i gràcies a l'afecte sentimental entre personatges, per tant, en la sèrie de Tele5 s'estaria devaluant la gravetat de la sentència. Coincideix, també, que els dos programes sense posició ideològica explícita no fan referència, tampoc, a la tasca de perpetuació del record i la memòria.

Així doncs, predominen les narracions que relaten les vicissituds de la classe obrera republicana durant la Guerra Civil i el franquisme. Aquesta prevalença s'evidencia, també, en el tipus de personatges representats. El 89% dels personatges –protagonistes i secundaris– s'identifiquen amb una determinada posició ideològica, entre els quals predominen la posició d'esquerres (64%). Pel que fa la classe social a la qual pertanyen, prevalen els personatges de classe mitja i baixa en conjunt (18% i 27% respectivament, sumen el 55%), però en xifres absolutes, predominen els de classe alta (27%), cal observar, però, que en el 38% dels casos la posició social no s'especifica. A més, cal tenir en compte, també, que en un dels programes, *Los años del NO-DO*, hi ha

una prominència singular de personatges pertanyents a aquesta classe, a causa de la naturalesa del programa, i a *Carta a Eva*, una part important dels personatges de classe alta no s'associen al règim, sinó a l'aristocràcia argentina, per tant es tracta d'una classe alta molt més propera a la classe obrera que en el cas espanyol. Finalment, podem destacar que prevalen els personatges famosos (59%) per sobre els anònims (41%) tant en la ficció com en el documental. Per tant, tot i que sí que s'utilitzen personatges anònims que donarien veu al conjunt social en general, els personatges famosos són més abundants, ja que s'utilitzarien, o bé per atraure l'audiència, o bé per contribuir a la credibilitat de la narració.

En tots els productes es repeteix la referència a diversos fets històrics a més d'aquells directament relacionats amb el conflicte principal. Així doncs, els programes construirien un marc contextual ampli amb el qual interactuen els personatges. Contribuïren, per tant, a la creació i ampliació de l'imaginari històric de l'espectador. Alguns dels fets són de caràcter genèric, com per exemple l'exili, el racionament o l'estraperlo, i d'altres són concrets, com ara atacs, bombardejos i atemptats determinats, dels quals se'n detalla la data.

La segona qüestió plantejada a l'inici del nostre treball és la influència del gènere programàtic en la construcció de relats de memòria històrica. Respecte aquesta pregunta, podem determinar que l'ús del gènere repercuteix en la narració a nivell de llenguatge audiovisual, ja que aquest s'adapta al gènere emprat. És a dir, el ventall de recursos visuals i sonors usats varia en funció del gènere. En el documental, pren molt més protagonisme el material d'arxiu i les preses d'actualitat amb testimonis reals, en canvi, en la ficció gairebé no té presència el material d'arxiu –només s'empra a *Carta a Eva* i en una proporció menor– i predominen les reconstruccions ficcionades dutes a terme per actors. Pel que fa el gènere híbrid, combina diferents tipus de materials: elements d'arxiu i preses d'actualitat amb testimonis reals. Malgrat afirmar que el gènere influeix en el llenguatge audiovisual, és important tenir en compte que aquest també depèn de les decisions del director i/o realitzador del programa, que en determinen la construcció narrativa i, per tant, els recursos emprats en més o menys mesura.

En canvi, a nivell de temàtica, el gènere no influeix, ja que no s'observa una relació directa entre un tipus de programa i una temàtica en concret. No obstant, sí que podem establir un vincle entre el canal d'emissió i el tipus de contingut. La nostra mostra no és extensa, per tant, no és representativa del conjunt de programació, malgrat això, basant-nos en ella podem determinar que el canal d'emissió repercuteix en la temàtica, el contingut i el llenguatge audiovisual dels programes i així respondre la tercera pregunta d'investigació.

Si tenim en compte l'àmbit de cobertura dels canals, les diferències contemplades més destacades estan relacionades amb la posició ideològica. La totalitat dels productes produïts i emesos per TV3 es posicionen en contra del règim, en canvi, els dos restants coincideixen amb aquells que no tenen una posició clara. D'aquesta manera, s'evidenciaria l'aversion en l'imaginari català cap al franquisme. Els dos programes emesos únicament a Catalunya –*La cançó censurada* i *Trinxeres*– tracten fets nacionals però des del punt de vista local català. Al canal català, a més, es tracten els tres gèneres programàtics principals, la ficció, el documental i la docu-sèrie, mentre que en els canals de cobertura estatal només trobem el documental i la ficció, per tant, no hi hauria propostes innovadores.

La titularitat del canal també incideix en el tractament audiovisual de la memòria històrica. Així doncs, tots els productes pertanyen a canals públics, mentre que l'únic produït i emès per un canal comercial, Tele5, és aquell que no emmarca el relat històric en un conflicte politico-social, sinó amorós. Això evidenciaria l'interès econòmic del canal privat en vers l'interès de divulgació històrica o denúncia dels canals públics i desembocaria, per tant, en una banalització i frivolitització d'uns fets amb una repercussió social negativa important. A més, el canal d'emissió influeix també en el gènere elegit, ja que no existeix cap documental produït o emès per canals privats, que només representen el tema des de la ficció, un gènere molt més eficaç de cara a atraure audiència i, per tant, posaria de manifest, de nou, les intencions comercials.

Així doncs, el resultat d'aquest treball mostra que en la representació de la memòria històrica a través de la televisió les línies en comú són moltes, així com, també, les variants. Pel que fa el llenguatge audiovisual, s'empren els recursos habituals dels gèneres, però productes més recents, com *Trinxeres*, evidencien la possibilitat de transgredir-los i innovar en la representació de la memòria històrica, de tal manera que aquests programes siguin de qualitat i atractius per a l'audiència. Podem concloure, també, que hi ha un relat generalitzat, que pren un punt de vista crític envers els esdeveniments i es posiciona en favor d'aquells qui van patir durant la Guerra Civil i el franquisme. Aquest relat funciona com un exercici de reparació moral del mal i de presa de consciència per a les noves generacions.

BIBLIOGRAFIA

AIMC (2017). *Estudio General de Medios: Resumen General*. Recuperat de: http://www.aimc.es/spip.php?action=acceder_document&arg=3317&cle=853a1446e9a6458393b8b62cd0f45f8f62e17262&file=pdf%2Fresumegm117.pdf

Aróstegui, J. (2004). Memoria, memoria histórica e historiografía. Precisión conceptual y uso por el historiador. *Pasado y memoria*, 3, 15-36.

Baer, A. (1999). Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación. *Arte, individuo y sociedad*, 11, 133-136.

Bardoel, J. (2008). Public broadcasting Systems. A W. Donsbach (ed.), *The International Encyclopedia of Communication*. Oxford: Blackwell Publishing.

Barroso, J. (2008). *Realización audiovisual*. Madrid: Síntesis.

Berrentxea, I. (2012). El cine de ficción como revelador de la memoria histórica. *Jornada Derechos Humanos y Memoria Histórica*. Recuperat de: <http://derechosociales.unizar.es/Documenta/Barrenetxea.pdf>

Casetti, F. i Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.

Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC) (2017). *Butlletí d'Informació sobre l'Audiovisual a Catalunya: tercer quadrimestre de 2016*. (Número 6). Recuperat de: https://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/altres/BIAC6.pdf

Castelló, E. (2012). Memoria en conflicto: Guerra Civil y posguerra en los documentales de la televisión catalana. A Hernández Corchete, S. *La Guerra Civil televisada: La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles* (1ª ed., p. 23-52). Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Chamorro, M. (2016). La recuperación de la Memoria Histórica en las series de ficción a través de las redes sociales: el caso de España y Chile. *Revista Internacional de Tecnología, Ciencia y Sociedad*, 5(1), 29-41.

__ (2015). La extensión del relato audiovisual en las redes sociales: el caso de las series de ficción *Cuéntame Cómo Pasó de España y Los 80 de Chile*. *Razón y Palabra*, 19(1_89), 235-249.

Chicharro, M. i Rueda, J. C. (2008). Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos. *Comunicación y Sociedad*, 21(2), 57-84.

Cruz, M. (ed) (2012). *Hacia dónde va el pasado: el porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

González Calleja, E. (2013) a Chamorro, M. (2015). La extensión del relato audiovisual en las redes sociales: el caso de las series de ficción Cuéntame Cómo Pasó de España y Los 80 de Chile. *Razón y Palabra*, 19(1_89), 235-249.

Espinosa, F. (2006). "Historia, memoria, olvido: la represión franquista" a Espinosa, F. *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil* (p.171-204) Barcelona: Crítica.

Noguera, A. (2013). Crisis y memoria: hacia una redefinición del concepto memoria histórica de la Ley 52/2007. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 47, 249-271.

Genovès, M. (2014). Historia, testimonio, relato e implicación: la problemática en la representación visual de la memoria colectiva. A Caparrós Lera, J. M., Crusells Valeta, M. i Sánchez Barba, F. (eds.), *Memoria histórica y cine documental* (4ª ed., p. 129-142). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Guillamón, G. (2014). Memoria e historia: Una reflexión en torno a sus especificidades y posibles relaciones. Recuperat de:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42871/Documento_completo.pdf?sequence=3

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hernández Corchete, S. (2008). *La Historia contada en televisión: el documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.

Hernández Corchete, S. (2012). *La Guerra Civil televisada: La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Ibáñez, J. C. (2012). Historia y relectura del consenso transicional en los documentales televisivos. El caso de La memoria recobrada. A Hernández Corchete, S. *La Guerra Civil televisada: La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles* (1ª ed., p. 53-78). Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Juliá, S. (2006). Presentación. A Juliá, S., *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus Ediciones.

López, A. (2003). El Análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. *Documentació de las Ciencias de la Información*. 26. 261-294.

Markus, S. (2014). Cómo recordar. Las películas de la Guerra Civil española vistas desde la posmodernidad. A Caparrós Lera, J. M., Crusells Valeta, M. i Sánchez Barba, F. (eds.), *Memoria histórica y cine documental* (4a ed., p. 75-90). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Molinero, C. i Ysàs, P. (2003). *El regim franquista: feixisme, modernització i consens*. Vic: Eumo editorial.

Montero, J. (2014). La historia y el cine documental. Sobre la posibilidad de presentar resultados de investigación en formato documental. A Hueso, A. L. i Camarero, G. (coord.) *Hacer cine con imágenes* (1a ed., p. 59-74). Madrid: Síntesis.

Palacio, M. i Cillier, C. (2010). La mirada televisiva del pasado: El caso español (2005-2010). A Ibáñez, J. C. i Anania, F. (coords.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión* (1ª ed., p. 38-55). Manganeses de la Lampreana (Zamora): Comunicación social ediciones y publicaciones.

Payne, S. (1987). *El régimen de Franco*. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez, J. A. (2014). Lecturas cinematográficas del siglo XIX español. A Hueso, A. L. i Camarero, G. (coord.) *Hacer cine con imágenes* (1a ed., p. 149-166). Madrid: Síntesis.

Ramírez, M. (1978). *España 1939-1975: (régimen político e ideología)*. Madrid: Guadarrama.

Riambau, E. (2014). Los documentales de reconstrucción histórica en Cataluña. A Caparrós Lera, J. M., Crusells Valeta, M. i Sánchez Barba, F. (eds.), *Memoria histórica y cine documental* (4ª ed., p. 59-74). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

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

Rueda, J. C. i Galán, E. (2012). Huellas y sombras: La guerra Civil en la ficción televisiva histórica nacional (2001-2012). A Hernández Corchete, S. *La Guerra Civil televisada: La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles* (1ª ed., p. 23-52). Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Rueda, J. C. i Gómez, A. (2009). Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó/Television and Nostalgia. The Wonder Years and Cuéntame cómo pasó. *Revista latina de comunicación social*, (64), 396-409.

Sáez, F., i Yeste, E. (2015). Disfunciones en el tratamiento mediático de la memoria colectiva. *Argos*, 32(62), 131-149.

Sánchez, I. (2007). Las leyes de la memoria: representación de la guerra civil española como acontecimiento histórico a través de los medios audiovisuales. A Campo, J. i Dodaro, C. (eds.) *Cine documental, memoria y derechos humanos*. (p. 115-132). Buenos Aires: Nuestra América.

Sánchez, L. (2008). Comunicació, imatge i aprenentatge. *Temps d'Educació*, (35), 11-22.

Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

Solé, A. (2014). Cómo hacer cine con la memoria. A Caparrós Lera, J. M., Crusells Valeta, M. i Sánchez Barba, F. (eds.), *Memoria histórica y cine documental* (4ª ed., p. 119-128). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Suárez, J. C. (2014). La representación visual de la memoria histórica y el poder de las imágenes. A Caparrós Lera, J. M., Crusells Valeta, M. i Sánchez Barba, F. (eds.), *Memoria histórica y cine documental* (4ª ed., p. 41-58). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Ruiz, P. (2007). Los discursos de la memoria histórica en España. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 7, 1-30.

News as entertainment : the rise of global infotainment

Thussu, D. (2007). *News as entertainment: the rise of global infotainment*. Londres: Sage.

Tusell, J. (1988). *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza editorial.

Vilar, P. (2004) *Memoria, historia e historiadores*. Granada: Universidad de Granada.

ANNEX I

Programes que tracten la memòria històrica de la Guerra Civil i el franquisme produïts i/o emesos per canals de televisió generalistes a Espanya i Catalunya entre el 2007 i el 2017 (fins el febrer).

TÍTOL	PROGRAMA	DURADA	ANY	GÈNERE	PRODUCCIÓ	CANAL D'EMISSIÓ	TITULARITAT	PRIMERA EMISSIÓ
Trinxeres	Trinxeres	50 min	2017	Docu-sèrie	TV3	TV3	Pública	09/02/2017
La llum d'Eina		1h 36 min	2016	Telefilm	Bohemian Films / Cinéforum / Distinto Films / Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) / Media Desk Suisse / Producciones Cibeles / Radio Télévision Suisse (RTS) / TV3 / TVE	TV3	Pública	06/04/2017
Ebre, el bressol de la batalla	La gran pel·lícula	1h 22 min	2016	Telefilm	Canal Sur Televisión / Compacto / Dis Productions / Setmàgic Audiovisual / TV3	TV3	Pública	03/12/2016
La cançó censurada	Sense Ficció	57 min	2016	Documental	TV3 / Batabat	TV3	Pública	19/01/2016
La Sonata del Silencio		1h 10 min	2016	Ficció Minisèrie	TVE / José Frade Producciones Cinematográficas	La 1	Pública	13/09/2016

Lo que escondían sus ojos		1h 20 min	2016	Ficció Minisèrie	Mediaset España / MOD Producciones	Tele5	Privada	21/11/2016
13 dies d'octubre		1h 36 min	2015	Telefilm	Batabat / Lastor Media / TV3	TV3	Pública	24/11/2016
Els internats de la por	Sense Ficció	1h 16 min	2015	Documental	TV3	TV3	Pública	28/04/2015
Tarancón. El quinto mandamiento.		1h 20 min	2015	Ficció Minisèrie	TVE / Radiotelevisió Valenciana / Nadie es perfecto	La 1	Pública	09/11/2016
El món on volíem viure	Sense Ficció	56 min	2014	Documental	Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura / Lavinia TV / TV3 / TVE	TV3	Pública	25/08/2014
Barcelona, any 39: Arriba Franco	30 minuts	44 min	2014	Documental	TV3	TV3	Pública	16/01/2014
Avi, et traure d'aquí	Sense Ficció	1h 15 min	2013	Documental	TV3	TV3	Pública	19/03/2013
Carta a Eva		1h 20 min	2013	Ficció Minisèrie	Copia Cero / TV3 / TVE	TVE TV3	Pública	30/05/2013 27/06/2014
Amar es para siempre		60 min	2013 - Actual	Ficció Sèrie	Diagonal TV	Antena 3	Privada	14/01/2013
Los años del NO-DO	Los años del NO-DO	50 min	2012	Sèrie documental	TVE	La 2	Pública	05/07/2012
30 anys de fosc	60 Minuts	1h 25 min	2012	Documental Animació	La Claqueta / Pizzel 3D / Irusoin	TV3	Pública	27/11/2014
L'església rebel	Segle XX	1h 07min	2012	Documental	TV3 (ICEC Memorial Democràtic)	33	Pública	19/06/2012

Generació Pegaso	El documental	59min	2012	Documental	Diagonal TV	TV3	Pública	11/08/2013
El bosc		1h 38min	2012	Ficció	Audiovisual Aval SGR / Fausto Producciones / Cinematográficas / Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) Pública Instituto de Crédito Oficial (ICO) Pública Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) / TV3 / TVE	33	Pública	05/10/2016
La conspiración			2012	Telefilm	Elías Querejeta P.C. / ETB / IDEM Producción Audiovisual / TVE	-	Pública	-
Miel de naranjas	Versión española	1h 41 min	2012	Ficció Llargmetratge	Alta Producción / TVE	La 2	Pública	17/03/2015
Tornarem	Sala 33	1h 21 min	2011	Minisèrie	Brutal Media / Televisió de Catalunya (TV3) / TVE	33	Pública	10/01/2012
La maleta mexicana	Sense Ficció	1h 26 min	2011	Documental	212 Berlin / Alicorn Films / Conaculta / Fondo para la Producción Cinematográfica de	TV3	Pública	02/07/2013

					Calidad (FOPROCINE) / Fundación BBVA / Bancomer / Ibermedia Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) / Mallerich Films / Paco Poch AV / TV3 / TVE			
<i>¡Torneu-me el fill! Els nens robats del franquisme</i>	Sense Ficció	1h 18min	2011	Documental	TV3	TV3	Pública	02/02/2011
<i>Jesús Monzón, el líder oblidat per la història</i>	Sense Ficció	57min	2011	Documental	Euskal Irrati Telebista (EiTB) / Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) / IB3 Televisió / Optim TV Audiovisual / Singular Audiovisual / TV3	TV3	Pública	15/06/2011

La voz dormida	Cine en TVE	2h 08min	2011	Ficció Llargmetratge	Warner Bros. Espanya	La 1	Pública	08/02/2014
La plaza de España		25min	2011	Ficció Sitcom	Hill Valley	La 1	Pública	25/07/2011
Pa negre	Somos cine		2010	Ficció Llargmetratge	Massa d'Or Produccions / TV3	TV3 La 1	Pública	11/05/2009 16/02/2013
Caracremada		1h 36 min	2010	Ficció Llargmetratge	Mallerich Films / Cromosoma TV produccions / Associació Cultural Passos Llargs / Catalan Film and Television / Diputació de Girona / ICIC / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) / Televisió de Catalunya (TV3) / Universitat Pom	-	Pública	-
Al final de l'escapada	Sense Ficció	1h 18 min	2010	Documental	Agencia española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) / Diputació de Barcelona, Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) / Instituto de	TV3	Pública	15/01/2012

					la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) / Memorial Democràtic / Minimal Films / TV3 / TVE			
<i>Franco i Fidel, una amistat incòmoda</i>	30 minuts	58min	2010	Documental	TV3	TV3	Pública	02/12/2016
<i>Entrelobos</i>	Versión española	1h 44 min	2010	Ficció Llargmetratge	Wanda Visión / Arakao Film / Sophisticated Films	La 2	Pública	01/11/2015
<i>Balada triste de trompeta</i>	Versión española	2h 25 min	2010	Ficció Llargmetratge	Coproducción España-Francia; Motion Investment Group / Canal+ España / Castafiore Films / La Fabrique de Films / TVE / Tornasol Films	La 2	Pública	17/09/2013
<i>El cine liberario. Cuando las pel·lícules hacen historia.</i>	El documental	60 min	2010	Documental	Delta Films	La 2	Pública	20/10/2013
<i>Ispansi (Españoles)</i>			2010	Ficció Llargmetratge	Maestranza Films / Saga-Productions / Télévision Suisse-Romande (TSR) /	-	Pública	-

					Un Franco 14 Pesetas / TVE participació			
<i>Pájaros de Papel</i>		1h 58min	2010	Ficció Llargmetratge	Antena 3 Films / Versátil Cinema	-	Privada	-
<i>Les veus del Pamano</i>		2h 20 min	2009	Ficció Minisèrie	Diagonal TV / Mallerich Films Paco Poch / Televisió de Catalunya (TV3)	TV3	Pública	16/05/2010
<i>Querida Doña Elena</i>	Sense Ficció	52 min	2009	Documental	TV3	TV3 TVE	Pública	08/10/2009 13/11/2010
<i>Camp d'Argelers</i>	Sense Ficció	1h 31min	2009	Documental	Centre National de la Cinématographie (CNC) / Diputació de Girona / France Télévisions / Kalimago Films / La ville d'Argèles-sur- Mer /Memorial Democràtic - Generalitat de Catalunya /Région Languedoc- Roussillon / TV3 / Utopic	TV3	Pública	10/12/2009
<i>Espies de Franco</i>	Segle XX	58 min	2009	Documental	Batabat TVE, TV3, France 3 i Canal Història	33	Pública	06/04/2012
<i>Els que van callar, els que van quedar</i>	Taller.doc	30 min	2009	Documental			Pública	14/07/2009

Ben Mizzian. El general moro	El documental de La 2	45 min	2009	Documental	Transglobe / TVE	La 2	Pública	06/07/2012
El tesoro del setè camió			2008	Documental	TV3	33	Pública	16/02/2008
El llogat de la maternitat d'Elna	El documental	1h	2008	Documental	TV3 / Enunai Produccions / TVE / (ICIC i IMSERSO)	TV3	Pública	16/06/2008
Hollywood contra Franco	Sala 33	1h 32 min	2008	Documental	Televisió de Catalunya (TV3) / Àrea de Televisió	33	Pública	28/01/2012
20 N. Los últimos días de Franco			2008	Ficció Minisèrie	Mundo Ficción / Antena 3 Television	Antena 3	Privada	19/10/2008
A Mariñeira		1h 24 min	2008	Ficció. Llargmetratge.	Diagonal TV / Ficción Producciones / Televisió de Catalunya (TV3) / Televisión de Galicia (TVG) S.A.	-	Pública	-
La mujer del anarquista	Versión espanyola	1h 55 min	2008	Ficció Llargmetratge	Coproducción España-Francia-Alemania; Zip Films / P'Artisan Filmproduktion / Cine Boissière / KV Entertainment	La 2 TV3	Pública	11/06/2011 26/03/2013
Los girasoles ciegos	Versión española	1h 27 min	2008	Ficció. Llargmetratge	Sogecine / Produccions A Modíño / E.O.P.C / Producciones Labarouta	La 2	Pública	12/06/2010

Estudiants per la llibertat	Sense Ficció	55 min	2007	Documental	Createl / TV3 / Canal Sur / Creasur Producciones	TV3	Pública	03/12/2010
Entre el jou i l'espasa	Taller.doc	1h 31 min	2007	Documental	TV3	33	Pública	
Dones tancades	Taller.doc	22 min	2007	Documental	Fundació Universitària Doctor Manyà (Fundació Caixa Tarragona)	33	Pública	26/03/2007
La batalla del Ebro		46+48 min	2007	Documental	Setmàgic Audiovisual / Enciende TV / Televisió de Catalunya (TV3) / Canal Sur Televisión / Dis Productions	La 2	Pública	25/02/2007
Las 13 rosas	Versión española	2h 12 min	2007	Ficció Llargmetratge	Coproducción España-Itàlia; Enrique Cerezo P.C. / Pedro Costa P.C. / Filmexport Group	La 1	Pública	19/01/2013
(comencen abans de 2007)								
Cuéntame		60 min	2001 - Actual	Ficció Sèrie	Grupo Ganga / RTVE	La 1	Pública	13/09/2001
Amar en tiempos revueltos		30 min	2005 - 2012	Ficció Sèrie	Diagonal TV	La 1	Pública	27/09/2005

Font: elaboració pròpia.