

La Transición en la pequeña pantalla y su huella en el imaginario colectivo: Representación de género en *Verano azul*

Cristina Zapatero Flórez¹

Recibido el: 18-06-21. / Aceptado: 11-05-2022

Resumen. Aunque *Verano azul* es una de las series de Televisión Española (TVE) más emblemáticas de la Transición, su impacto en el imaginario colectivo no se ha reflejado en el ámbito académico. Esta investigación aborda la representación de género en la serie de Mercero a través de una metodología basada en el análisis de contenido, con el fin de descubrir cómo se fraguó el espíritu de la época de la Transición en la ficción de la pequeña pantalla.

Las conclusiones muestran que *Verano azul* ofrece un amplio abanico de nuevas masculinidades, sin un correlato real en la construcción de nuevas feminidades. La serie también incluye nuevas temáticas y valores, defendidos o al menos planteados por sus protagonistas, que reflejan el momento de cambio histórico que están viviendo.

Palabras clave: Transición democrática, Televisión Española, serie de ficción, representación de género, Antonio Mercero

[en] The Transition on the small screen and its impact on the collective imagination: Gender representation in *Verano azul*

Abstract. Even though *Verano azul* is one of the most emblematic Spanish Television (TVE) series of the Transition, its impact on the collective imagination has not been mirrored in the academic field. This research approaches the gender representation in Mercero's series through a content analysis methodology, in order to uncover how the spirit of the times of the Transition was forged in the fiction of the small screen.

The findings show that *Verano azul* features a wide range of new masculinities, with no real correlate in the construction of new femininities. The series also includes new themes and values, defended or at least put forward by its protagonists, which reflect the historical change they are experiencing.

Keywords: Transition to democracy, Televisión Española, fiction series, gender representation, Antonio Mercero

Sumario: 1. Introducción. 2. Planteamiento y metodología. 3. Estado del Arte. 4. Resultados y discusión. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Zapatero Flórez, C. (2022). La Transición en la pequeña pantalla y su huella en el imaginario colectivo: Representación de género en *Verano azul*, *Historia y comunicación social* 27(2), pp. 337-347

1. Introducción

La Transición en España se caracteriza tanto por el paso de un régimen autoritario a otro democrático, como por una importante transformación social que afectó a todos los ámbitos de la vida (Martín Jiménez, 2009). Este proceso histórico se reflejó en la ficción televisiva de estos años, donde destaca la serie *Verano azul* (Mercero, 1981), un hito de la pequeña pantalla cuyo éxito superó todas las expectativas (Díaz, 1994).

La serie, que, para autores como Palacio, ha sido “más importante en la Transición que el diario *El País*”, es un ejemplo de cómo transmitir valores democráticos a través de la ficción televisiva (en González-de-Garay, 2012). Dirigida a un público amplio y familiar, su acogida la llevó a un buen número de reposiciones, hasta dejar una huella indeleble en el imaginario colectivo.

Sin embargo, y pese a que la Transición a la democracia implicó un cambio en la situación de las mujeres, no se ha hecho aún una aproximación académica a *Verano azul* desde la perspectiva de género. Este tipo de

¹ Universidad de Valladolid
Email: cristina.zapatero@uva.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2781-8342>

análisis reviste especial interés, ya que permitirá dilucidar cómo se incluyen nuevos roles, tanto femeninos como masculinos, en ese proceso de cambio histórico.

2. Planteamiento y metodología

2.1. Objetivos e hipótesis

Los objetivos de investigación son los siguientes:

1. Analizar los personajes de *Verano azul* según su temperamento predominante; para así discernir si existen sesgos en cuanto a la edad (niñez y adolescencia, edad adulta) o al género (masculino, femenino).
2. Identificar los valores que se asocian con los grupos de edad más jóvenes (niñez, adolescencia) y si estos se corresponden con la nueva sociedad democrática, frente a una visión más tradicional esperada en el grupo de personajes adultos.

Para alcanzar estos objetivos se han esbozado una hipótesis principal y tres secundarias:

- Hipótesis principal: La edad y el género actúan como variables determinantes del temperamento predominante en los personajes de *Verano azul*, así como en los valores que defiende cada uno de ellos.
 - Hipótesis secundaria 1: La variable género determina el temperamento de los personajes, de forma que el género masculino tienda a la extraversión (personajes sanguíneos o coléricos); y el femenino, a la introversión (personajes flemáticos o melancólicos).
 - Hipótesis secundaria 2: Los personajes más jóvenes (niñez, adolescencia) se decantan por los nuevos valores de la sociedad democrática y se interesan en mayor medida por las temáticas más novedosas de la serie (ecología, sexo, protesta ciudadana...).
 - Hipótesis secundaria 3: Los personajes de género masculino se muestran más abiertos a estos nuevos valores y cuestiones que introduce la serie; mientras que los de género femenino aparecen como más tradicionales y con mayor suspicacia frente a los cambios sociales.

Junto a estas hipótesis de cómo afectan la edad y el género a los personajes, se espera encontrar, lógicamente, una mayor estabilidad conforme aumente su edad.

2.2. Metodología

La metodología empleada en este trabajo se asienta en las teorías de construcción del personaje y temperamento predominante explicadas por Sánchez Escalonilla (2001) y recogidas por investigadores como Galán Fajardo (2007).

Desde esta premisa, la investigación se basa en el análisis de contenido, entendido, según Bardin, como el conjunto de técnicas que tienden a hallar indicadores por procedimientos sistemáticos y objetivos, con el fin de describir el contenido de mensajes e inferir conocimientos sobre sus condiciones de producción o recepción (1986). Krippendorff, por su parte, lo define como una técnica de investigación para, a partir de ciertos datos, formular inferencias reproducibles y válidas, que sean aplicables a su contexto (1990).

Con esta base se ha elaborado una ficha de análisis para aplicarla a cada uno de los personajes incluidos en la muestra. Entre los protagonistas están los adolescentes Javi, Pancho, Bea, Quique y Desi y los niños Piraña y Tito, a los que se suman los personajes adultos Chanquete y Julia. Como personajes secundarios se ha seleccionado a los progenitores de los jóvenes que aparezcan en la serie, aun de forma esporádica, y a otras personas adultas que convivan con ellos de manera habitual.

La ficha se ha construido a partir de los estadios del personaje suscritos por autores como McKee y descritos por Alonso Ramos (2013). Estos se organizan en círculos concéntricos según su cercanía a la intimidad: ámbito psicológico, entorno personal y parcela social. Se ha añadido, además, un apartado para los datos generales: nombre, género (masculino, femenino), grupo de edad (niñez, adolescencia, edad adulta), peso en la trama (protagonista, secundario) y una breve descripción.

Dentro del ámbito psicológico se incluyen las dos tendencias naturales que explica Sánchez Escalonilla (2001), introversión y extraversión, así como el temperamento predominante que muestra cada uno de los personajes, según la clasificación basada en Hipócrates y recogida por este mismo autor, dividiéndolos en sanguíneo, colérico, flemático y melancólico. Además, hay un espacio de la ficha para justificar la clasificación en cada categoría.

Según la citada tipología, los personajes extravertidos, que se adaptan al entorno, se dividen en sanguíneos y coléricos. Los primeros aparecen como más equilibrados y seguros, por lo que es el temperamento asociado con los héroes del cine, por ejemplo, el protagonista de *La jungla de cristal*; mientras que los coléricos son más

impulsivos y espontáneos y, en consecuencia, provocan un mayor rechazo. Entre ellos se podría citar, según este autor, a Segismundo de *La vida es sueño*.

Por su parte, los personajes introvertidos, más volcados hacia su mundo interior, pueden ser flemáticos o melancólicos. Para los flemáticos se describe un talante prudente e imperturbable y una falta de expresividad que puede ocultar su verdadero ser, de modo que se pueden revelar como héroes (por ejemplo, Batman) o villanos (Darth Vader en *Star Wars*). Los melancólicos, por otro lado, destacan por su sensibilidad y fragilidad, así como por su indecisión e, incluso, por un aire de desamparo tradicionalmente vinculado al canon femenino, como ocurre con Ofelia en *Hamlet*.

Aunque los personajes no se suelen adscribir a una sola categoría, sino que presentan una mezcla de caracteres, para esta investigación se ha seleccionado el temperamento predominante en cada uno de ellos.

Si se lleva a cabo un cruce entre la tendencia a la extraversión o a la introversión y su estabilidad, se puede resumir así (tabla 1) la distribución temperamental en los cuatro tipos ya explicados.

Tabla 1. Temperamentos según tendencia natural y estabilidad

		Tendencia natural	
		Extraversión	Introversión
Estabilidad	Estable	Sanguíneo	Flemático
	Inestable	Colérico	Melancólico

Fuente: Sánchez Escalonilla (2001). Elaboración propia.

Dentro del entorno personal, hay una clasificación de las relaciones familiares (no tiene, familia nuclear o extendida, otros modelos) y de las relaciones de amistad; mientras que la parcela social se refiere a su profesión y a otros vínculos sociales. Estos dos estadios, en correlación con el ámbito psicológico, también proporcionan información valiosa.

Por último, la ficha de análisis incluye un apartado de observaciones donde consignar cualquier dato de interés que no pueda ser encuadrado en otro lugar.

3. Estado del arte

3.1. TVE y la transición: el medio y el momento

La Transición democrática no fue solo un proceso político, sino que afectó transversalmente a toda la sociedad (Martín Jiménez, 2009). Además, este momento coincidió en el tiempo con la consolidación de la televisión en España, hasta el punto de que en 1977 ya había sesenta millones de receptores por todo el país (Martín Jiménez, Reguero Sanz, Pelaz López, 2016). Su gran penetración social cobra aún más importancia si se tiene en cuenta el régimen de monopolio del que disfrutó hasta 1983 Televisión Española (TVE), como televisión pública de titularidad estatal. Esta, por tanto, se configura como un medio con la capacidad de transmitir a todo el país los nuevos valores democráticos preconizados desde el Estado: fue un “instrumento clave en la transformación de España en un país democrático” (Martín Jiménez, 2018: 327).

TVE tuvo, así, una doble función: en primer lugar, debía erosionar los valores sociales que el franquismo había permeabilizado en la sociedad; y, a continuación, legitimar simbólicamente el recién nacido régimen de libertades y crear un estatuto nuevo en el espacio público para la clase política (Palacio, 2002).

Por otro lado, TVE, aun manteniendo el equilibrio entre información, divulgación y entretenimiento, apostó desde el principio por este último, que se convirtió en su activo sociocultural más importante (Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2006). De este modo, si bien la mayoría de investigaciones se centran en los espacios informativos; no se puede obviar que el entretenimiento jugó un papel clave, tanto en la producción nacional, donde se habla incluso de una edad dorada, como en la ficción internacional (Martín Jiménez, 2018). Esta última mostraba, por ejemplo, cómo se vivía en otros países o cómo apostar por la democracia implicaba una mayor libertad, pero también una mayor inseguridad.

3.2. Historias televisadas: las series y TVE

A la hora de estudiar la política del Ente sobre las series, es necesario tener en cuenta las características diferenciadoras de este formato. En primer lugar, la ficción ayuda a comprender cuestiones que, de otra forma, serían demasiado arduas para la audiencia, ya que el entretenimiento atrae la atención hacia información que el público no buscaría activamente (Gerbner, 1973). Por tanto, si la narración es un instrumento para el conocimiento humano; la ficción proporciona modelos del mundo que los receptores puedan elaborar

cognitivamente para entender la estructura interna de procesos percibidos como problemáticos (Peñamarín, 2001).

Además, como la audiencia está más relajada ante ella, la ficción permite la filtración de cualquier universo simbólico e ideológico en mayor medida que los mensajes informativos o publicitarios, donde es más fácil ver intentos de manipulación o persuasión (Guarinos, 2009).

La ficción televisiva, por ende, tiene un rol esencial como administrador del nuevo imaginario social en la Transición democrática (García de Castro, 2009); ya que, al contrario que los programas informativos y de debate, se acerca por la vía metafórica a muchos conflictos de la época (Peña Ardid, 2010). Las series se convierten así en un vehículo privilegiado para la transmisión de esos nuevos valores.

Por otro lado, dentro de ese nuevo imaginario social que dejaba ver la ficción en la pequeña pantalla se incluyen las identidades de género, feminidades y masculinidades. Ambas se definirían como configuraciones identitarias prácticas, de carácter dinámico, articuladas dentro de las relaciones entre los sexos o sistema sexo-género (Connell, en Sambade, 2014).

El estereotipo femenino o feminidad incluye aquellos rasgos entendidos como propios de las mujeres, estructurados en torno a su supuesta inferioridad con respecto a los hombres (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2003). Por contra, la masculinidad hegemónica sería la configuración práctica que disfruta de una posición de primacía en un modelo concreto e histórico de las relaciones de género (Connell, en Sambade y Torres, 2015).

3.3. *Verano azul* como reflejo de una época

El origen de *Verano azul*, objeto de estudio de esta investigación, está en una idea de Antonio Mercero cuando el entonces director de TVE, Miguel Martín, le propuso hacer una serie para televisión (*Informe semanal*, 13-02-1982). Según este reportaje, para Mercero, la audiencia del momento necesitaba una serie que “conectara de verdad con la problemática española”, con sus dificultades, su lenguaje y sus tipos humanos, y encontró precisamente esto en la historia de una joven pandilla que pasa las vacaciones en Nerja. La serie tuvo un enorme éxito: superó los 9 millones de espectadores en sus últimos capítulos, paralizando el país cada domingo por la tarde (*Informe semanal*, 1982, *Op. cit.*), y se repuso por primera vez a los pocos meses de su emisión.

Así, *Verano azul* quiso conectar con la realidad del momento y se valió de su ambientación contemporánea para potenciar su función social y educativa, al llevar a una asimilación con lo cotidiano que propicia una determinada interpretación de la realidad según su patrón pedagógico de lectura (García de Castro, 2003, 2009). Junto a otros títulos como *Anillos de oro* (Masó, 1983), se sitúa en los orígenes de la ficción televisiva realista con el fin de explicar problemas domésticos, locales y, sobre todo, actuales, facilitando la identificación del público.

Estas “series de costumbres contemporáneas” contribuían a romper tabús sociales y a abordar problemas tan actuales como el divorcio o las drogas (Peña Ardid, 2010: 77) y, de esta forma, se configuran como un testimonio del cambio que vive la sociedad española, tanto material y estructural como cultural e ideológico (Chicharro Merayo, 2018). En definitiva, en una época de normalización de nuevos valores como fue la Transición, estas narraciones pretendían contribuir a la legitimación de la nueva simbología social (García de Castro, 2009).

Pese a todo, apenas hay investigaciones que tomen *Verano azul* como objeto de estudio principal. Aparte de algunas referencias en Palacio (2001, 2002, 2012, 2013), Chicharro Merayo (2018) o García de Castro (2003, 2009), destacan los trabajos de Herrera-De La Muela (2009) y Aït Bachir (2018), así como libros de ensayo o artículos divulgativos en revistas de interés general (Castejón Leorza, 2014; Cebrián, 2016).

4. Resultados y discusión

La muestra se conforma de 22 personajes, 15 de edad adulta y 7 adolescentes o niños, una proporción menor compensada por el mayor protagonismo de estos últimos. La distribución por género es casi completamente equitativa: 12 personajes masculinos y 10 femeninos. Para la exposición de resultados en tablas se han omitido los nombres de los personajes secundarios, en aras de una mayor claridad.

4.1 nuevas identidades de género

4.1.1. Mayor estabilidad y evolución en los varones

Las hipótesis preveían una distribución temperamental que atribuye la extraversión a los varones y la introversión a las mujeres (tabla 2). Asimismo, se esperaba una mayor estabilidad conforme aumenta la edad.

Tabla 2. Distribución esperada de los temperamentos predominantes

P. sanguíneos (masculinos adultos)	P. coléricos (masculinos jóvenes)	P. flemáticos (femeninos adultos)	P. melancólicos (femeninos jóvenes)
Chanquete Padre de Javi Padre de Bea y Tito Padre de Piraña Padre de Quique Padre de Desi Tío de Pancho	Javi Pancho Quique Piraña Tito	Julia Madre de Javi Madre de Bea y Tito Madre de Piraña Madre de Quique Madre de Desi Tía de Desi Tía de Pancho	Bea Desi

Fuente: Elaboración propia a partir de Sánchez Escalonilla (2001)

Sin embargo, tras el análisis de contenido y el visionado íntegro de la serie en su orden original, la distribución (tabla 3) difiere bastante de aquella proyectada a priori.

Tabla 3. Distribución real de los temperamentos predominantes

P. sanguíneos (masculinos adultos)	P. coléricos (masculinos jóvenes)	P. flemáticos (femeninos adultos)	P. melancólicos (femeninos jóvenes)
Chanquete Padre de Bea y Tito Padre de Desi Julia Quique	Javi Piraña Tito Padre de Javi Madre de Bea y Tito Padre de Piraña Madre de Piraña Padre de Quique Madre de Quique Tía de Desi Tío de Pancho	Madre de Javi Pancho	Bea Desi Madre de Desi Tía de Pancho

Fuente: Elaboración propia a partir de Sánchez Escalonilla (2001)

En primer lugar, llama la atención la desproporción, no solo entre las tendencias naturales, lo que podría deberse a necesidades narrativas; sino entre personajes coléricos y el resto, ya que esta categoría engloba a la mitad del total. El desequilibrio, sin embargo, se corrige conforme avanza la trama por la evolución de algunos personajes, sobre todo masculinos, mientras que en los femeninos los cambios son más discretos.

Esta tendencia a la estabilidad entre los varones apunta a la construcción de nuevas masculinidades que se contraponen a la masculinidad hegemónica. La evolución se percibe de forma más clara en la generación de los padres, educados en el franquismo y socializados de forma opuesta a lo que la serie preconiza como la mejor educación, y es especialmente evidente para Javier (padre de Javi) y Enrique (padre de Quique). Pese a comenzar con una base colérica, al término de la serie se acercan al temperamento sanguíneo, gracias al contacto con Chanquete y Julia, que representan el *esprit du temps* de la Transición y valores como el diálogo o la tolerancia.

Tanto Javier como Enrique son, al principio, impulsivos y autoritarios, buscan imponer su voluntad unilateralmente y recurren incluso al castigo físico hacia sus hijos (episodios “La bofetada” y “A lo mejor”). Ambos tendrán que hacer frente a la rebeldía adolescente, y solo con la ayuda de Chanquete y Julia podrán mejorar la relación con su familia. El choque generacional como leitmotiv de la serie y metáfora del cambio social que vivía todo el país es una constante a lo largo de *Verano azul*.

El personaje de Javier es muy representativo de la construcción de nuevas masculinidades por su identificación inicial con la masculinidad hegemónica, entendida como aquella que goza de la primacía en un momento histórico concreto (Connell, en Sambade y Torres, 2015). En su caso, se correspondería con este constructo social enmarcado en el desarrollismo económico de los años 60 y primeros 70. Autodefinido como *self-made man* u “hombre hecho a sí mismo” y muy preocupado por su éxito laboral (episodio “La bofetada”), Javier encarna al hombre viril, heterosexual, que se encarga del sustento económico de su familia y oculta cualquier debilidad. A través de él, esta masculinidad hegemónica se relaciona con el *homo economicus* (Pérez Orozco, 2019): el individuo aislado, autosuficiente, racional y egoísta, que toma las decisiones buscando siempre la maximización de la utilidad. Así, Javier insiste en que su hijo tenga amigos dentro de su “ambiente” (episodio “El encuentro”), se enfada con él por ayudar a repartir leche a Pancho cuando este se lesiona (“Pancho Panza”) o lo lleva a una comida de negocios porque cree que así tendrá más opciones de éxito (“La bofetada”).

La evolución desde un temperamento colérico a otro más sanguíneo y estable también se aprecia, en menor medida, en su hijo Javi. Como varón joven, cumple la hipótesis inicial al situarse en la base temperamental colérica, aun si se intuye cierta influencia de su padre. Sin embargo, según avanza la trama y, otra vez, gracias a Chanquete y Julia, su impulsividad se suaviza hacia un talante más inclinado a la aceptación que al enfrentamiento (episodios “La bofetada” o “Las botellas”).

No obstante, aparte de la evolución de estos personajes, aparecen en la serie algunos descritos como estables desde el principio y que, de nuevo, son sobre todo varones, tanto adultos como jóvenes.

Es el caso de Agustín, padre de Bea y Tito, el personaje secundario de mentalidad más abierta y favorable al cambio social; y también de algunos de los adolescentes, que contribuyen a dar una imagen más estable y calmada de la juventud.

Agustín se muestra como un hombre comprensivo, que valora el civismo y el trabajo manual (episodios “No matéis mi planeta, por favor” y “Pancho Panza”), al tiempo que deja ver su cultura, por ejemplo, citando a Cervantes (de nuevo, “Pancho Panza”).

Entre los jóvenes, destaca la estabilidad de Pancho y Quique, con una inesperada tendencia a la introversión en el primero. De hecho, es el único varón introvertido, lo que apunta también a la construcción de nuevas masculinidades. Por otro lado, Pancho es el único de los jóvenes que ha crecido en el medio rural, a lo que se suma la ausencia de sus padres, que no se aclara en la serie más allá de mostrar que vive con sus tíos (solo le dice a Tito que no tiene “mamá” en el episodio “No matéis mi planeta, por favor”). Su personaje subraya la variedad de alternativas entre las nuevas masculinidades, reforzadas aún más a través de Chanquete.

4.1.2. El “fenómeno Chanquete”

El viejo pescador se configura como el alma de *Verano azul*: según declaraciones del propio Mercero, la serie se escribió pensando en Antonio Ferrandis (Díaz, 1995: 463) y, por otro lado, Ramón Colom atribuye gran parte de su éxito a Chanquete, amante de la libertad y “enraizado en las cosas sencillas: la tierra, el mar y su barco” (*Informe semanal*, 1982, *Op. cit.*). En ese reportaje, a la pregunta de por qué su personaje había calado tanto, Ferrandis explicó que el “fenómeno Chanquete” se debía a que la sociedad del momento estaba ansiosa de amor y comunicación, dos valores que representaba el marino, que amaba “la libertad por encima de todas las cosas”. Algunos autores ven en él incluso una “contrafigura de Franco”, que en sus últimos años aparecía como el “abuelo de los españoles” (Palacio, 2012: 416).

Así, queda patente el carisma de Chanquete como encarnación del espíritu de la Transición, pero se obvia otro aspecto esencial: el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica a lo largo de toda la serie. Pese a lo que pueda parecer en un primer momento, su personaje pone constantemente en entredicho este constructo social y contribuye a la creación de una nueva identidad masculina.

Si, según Connell, la masculinidad hegemónica está respaldada por la violencia, implícita o explícita (en Sambade y Torres, 2015), el rechazo a cualquier actitud violenta por parte de Chanquete se traduce en una crítica a este canon de género. El posicionamiento de *Verano azul* frente a esta masculinidad, ya entrevisto con el *homo economicus*, se refuerza cada vez que Chanquete interviene para evitar que otros personajes recurran a la violencia; por ejemplo, cuando reprende a Pancho y Javi por retarse, y equipara “un mundo sin trampas [y] sin violencia” a “un país sin revanchismos” (episodio “Las botellas”). En otro momento, ataca la masculinidad basada en la violencia al increpar a un joven vándalo: “tú y todos los de tu calaña, los que lleváis en el bolsillo una navaja para sentirnos hombres, sois una peste, un atajo de cobardes, un puñado de mierda, eso es lo que sois” (episodio “La navaja”).

Este rechazo a la violencia viene de una experiencia traumática, un ataque de un submarino cuando era joven y se encontraba en un barco mercante en el Atlántico (de nuevo, “La navaja”). Al igual que el personaje de Julia, Chanquete demuestra que los traumas del pasado influyen en el presente, pero no siempre de forma negativa; lo que se traduciría en la necesidad de superar la dictadura y el fantasma de la guerra civil y construir una sociedad democrática.

Además de estas críticas a la masculinidad hegemónica, es habitual verlo haciendo tareas domésticas, como cocinar, hacer la compra o tender la ropa. Aunque puede deberse simplemente a que vive solo en el barco, no deja de ser significativo que todas ellas aparezcan en pantalla.

Su deconstrucción de la masculinidad hegemónica se complementa con una defensa verbal de la igualdad de género, aunque a veces algo limitada. Por un lado, mantiene una visión tradicional (Castejón Leorza, 2014) al definir a “la novia” como “la sombra que te acompaña siempre [...] luego es una esposa, una compañera fiel y una espera paciente” (episodio “Beatriz, *mon amour*”); y cree que Julia debería entender que quiera tener el barco limpio porque es una mujer (“Algo se muere en el alma”). No obstante, por otro lado, afirma que una amiga es “lo mismo” que un amigo (“No nos moverán”) y se ofende cuando un conductor insulta a Julia por ser mujer (“A lo mejor”).

Chanquete, por tanto no solo representa los nuevos valores de la democracia, sino que también se opone a la antigua masculinidad hegemónica, en tanto que constructo social legitimador del patriarcado. Así, *Verano azul* abre la puerta a un nuevo abanico de masculinidades que la aproxima a la igualdad de género.

4.1.3. Mayor inestabilidad en las mujeres

La construcción de la feminidad da pie, asimismo, a una representación más variada de los personajes femeninos, aunque con algunas matizaciones.

En primer lugar, destaca su inestabilidad, sin importar la edad. Si, como sostenían las hipótesis, se esperaba un menor equilibrio en personajes jóvenes, el panorama general del género femenino podría indicar una representación de las mujeres adultas que cae más en los estereotipos y las vincula con una falta de madurez.

Esta inestabilidad es más evidente en las adolescentes, las únicas que encajan en bloque con el temperamento esperado. Bea es quien mejor representa la feminidad canónica: convencionalmente atractiva, gusta tanto a Javi y Pancho como a personajes episódicos (por ejemplo, “El encuentro”, “Las botellas” y “Beatriz, *mon amour*”). Al definirse en torno a su belleza, para el resto de tramas es un personaje muy pasivo, hasta el punto del “ser-para-otros” (Aguilar, 2012) que funciona por exigencias narrativas ajenas, como la rivalidad entre Pancho y Javi (episodios “El encuentro”, “Las botellas”, “Beatriz, *mon amour*” y “El ídolo”), la creación de una atmósfera de misterio (“La última función”) o la aparición de Aom (“La burbuja”).

Descrita también como “muy romántica” por parte de Julia (episodio “El final del verano”), Bea se inclina hacia amores platónicos, como el cantante Bruno (“El ídolo”) o el Jinete Enmascarado (“Pancho Panza”), mientras que su actitud ante cualquier posibilidad de relación real casi roza el puritanismo. Esto, unido a su carácter soñador, hacen de ella un personaje hasta cierto punto infantilizado, lo que podría reforzar la inestabilidad femenina.

4.1.4. Maternidad y ética del cuidado

Solo dos mujeres en la serie se muestran estables: Julia, dentro del temperamento sanguíneo; y Luisa, la madre de Javi, en el flemático. Ambos casos remiten de manera directa a la maternidad y a la ética del cuidado.

Julia es una pintora que veranea en el pueblo para superar una experiencia traumática: la muerte de su pareja y su hija en un accidente de tráfico. Al contrario que Chanquete, que es también sanguíneo pero se acerca al temperamento flemático al recordar el ataque del submarino, Julia se inclina más hacia el melancólico. Esta inestabilidad, por otro lado, podría deberse también a la cercanía temporal del accidente. En palabras del propio Chanquete, “el tiempo también es una distancia y nos permite cierta perspectiva entre nosotros y los hechos de nuestra vida” (episodio “La navaja”) y solo hace dos años que ella perdió a su familia (“La sonrisa del arco iris”).

Sin embargo, al margen de que su temperamento se oponga a las hipótesis, Julia destaca por su rol de madre. En contra de lo que afirman algunos trabajos, para los que no remitiría a la maternidad (Castejón Leorza, 2014), aquí se considera que sí es un rasgo definitorio de su carácter. La diferencia con el resto de personajes femeninos con hijos radica en que, para Julia, su identidad como madre se construye a través de la ausencia de su hija Esther y del trauma al que ha tenido que hacer frente por el accidente que mató a la pequeña y a su pareja. Paralelamente, la pintora adopta una actitud maternal hacia la pandilla, completando su caracterización como mujer madre, pese a que durante la serie no tenga hijos biológicos.

El otro personaje femenino estable es Luisa, la madre de Javi. Frente a la representación de su marido dentro de la masculinidad hegemónica y el *homo economicus*, Luisa lleva a cabo una reivindicación de la ética del cuidado, definida, desde el feminismo de la diferencia, como la moral desarrollada por las mujeres a partir del sentimiento de empatía hacia el otro, frente a la moral de justicia y derecho tradicionalmente masculina (Gilligan, en Sambade, 2014). Pese a ser infravalorada por el sesgo androcéntrico de la sociedad patriarcal, esta ética en ningún caso sería inferior, sino equivalente y complementaria a la ética de la justicia. Por ejemplo, cuando su marido se enfada porque Javi ha echado a perder un importante contrato para su empresa, y se queja de los sacrificios que hace para que no les falte de nada, ella mantiene la serenidad y le recuerda que, quizás, su hijo necesite “algunas cosas menos y un poco más de cariño, de intimidad...” (episodio “La bofetada”).

En definitiva, mientras que la masculinidad en *Verano azul* cuestiona el constructo hegemónico y se abre a un amplio abanico de masculinidades; las reivindicaciones de la feminidad parten de una determinada identidad que busca revalorizarse: la mujer madre y la ética del cuidado. Si bien la serie da cabida a nuevos modelos de feminidad, estos aparecen en los márgenes o con cierta ambivalencia que establece como canon aquel que sigue fundamentado en una suerte de esencia femenina transcendental.

4.1.5. Feminidades en los márgenes

Algunos ejemplos de estas feminidades al margen podrían ser, por un lado, Desi y Mariluz; y, por otro, Eva y la propia Julia.

El caso de Mariluz, la tía de Desi, destaca especialmente al ser una mujer soltera, sin ninguna vocación maternal. Vive con su hermana y su sobrina en ausencia del marido de la primera, sin pareja estable pero con éxito entre los hombres, según su cuñado (episodio “El visitante”). Su representación es ambigua, con algunos matices negativos: aunque su hermana la defiende y asegura que les ha dado a ella y a Desi el “cariño”

y la “compañía” que su marido les niega, este la describe como el “cáncer” de su matrimonio. El cuñado de Mariluz, Jorge, es igualmente promiscuo, pero la trama le da varias oportunidades para redimirse y demostrar que se preocupa por su hija, mientras que ella no tiene esas ocasiones. Además, es la única mujer adulta que recurre de forma explícita a las amenazas físicas: “todavía le voy a dar una bofetada a la mica esta [Desi]” (“El visitante”), pese a que nunca las cumple, a diferencia de lo que ocurre con varones como Javier o Enrique.

Su sobrina refleja las paradojas de la representación de género y cierto espíritu reivindicativo. Aunque idealiza a su padre, Desi recrimina a sus amigos sus actitudes discriminatorias y es la única que emplea la palabra “machista”, en repetidas ocasiones (episodios “A lo mejor” y “Eva”).

Julia y Eva, por su parte, permiten ampliar la representación de género con nuevas alternativas de vida para personajes femeninos. La primera de ellas propone la soledad como una opción válida y positiva (Castejón Leorza, 2014) después de perder a su familia. Además, es económicamente independiente, ya que vive de “su trabajo”, aunque nunca aclara a qué se dedica (episodio «La Cueva del Gato Verde») y solo deja ver que pertenece al ámbito sanitario (“La navaja”).

Eva, por su parte, es una futura madre soltera que protagoniza un episodio homónimo (“Eva”). Embarazada de un hombre que la abandona, decide tener al bebé ella sola, lo que provoca diversas reacciones entre jóvenes y adultos. La serie toma partido a favor de su decisión, sin dejar apenas espacio a otras opciones y mostrándolo como una salida no solo respetable, sino, además, llena de coraje.

La representación de género femenina en *Verano azul*, por tanto, alberga más lugares comunes que la masculina. Mientras que las más jóvenes y la mayoría de personajes secundarios femeninos suscriben diversos estereotipos de género, otras adultas como Julia, Luisa o Eva llevan a cabo una defensa de la feminidad desde la revalorización de rasgos tradicionalmente asociados a ella, como la maternidad o la ética del cuidado.

4.2 Nuevas temáticas y valores

4.2.1. Temas de actualidad y tonos oscuros

En tanto que administrador del nuevo imaginario social democrático (García de Castro, 2009), *Verano azul* sacó a la luz situaciones que, hasta ese momento, apenas se veían en el espacio público. La serie se caracteriza por normalizar lo que hasta entonces se consideraba tabú, como la menstruación o el divorcio.

Las hipótesis a priori sostienen que fueron los jóvenes quienes introdujeron nuevos valores y que el género femenino es más tradicional que el masculino. No obstante, desde el principio de la serie, la inclusión de nuevas formas de ver la sociedad se puede apreciar también en los personajes de Chanquete y Julia. Ambos levantan suspicacias entre quienes los acaban de conocer: “o sea, que está un poco tocado de aquí”, dice el nuevo secretario municipal sobre Chanquete cuando descubre dónde vive (episodio “A lo mejor”); mientras que la madre de Bea define a Julia como “una especie de loca que se pasa el día pintando y corriendo” (“El encuentro”). Los dos, sin embargo, son muy queridos en el pueblo y se ganan el favor de la mayoría de veraneantes.

El lado más excéntrico y menos convencional de Chanquete y de Julia provoca desconfianza y recelo en los adultos, en tanto que inesperado y nuevo; pero la serie demuestra que aparecer como poco tradicional no implica que una persona o una visión del mundo sea negativa o peligrosa. Esta idea, que toma forma en dos de los personajes más emblemáticos de la pequeña pantalla en la Transición, se extrapolaría al cambio político y social en el que estaba inmerso todo el país, y que se resume en la tesis principal de la serie: la reconciliación nacional en clave de convivencia y tolerancia.

Por otra parte, *Verano azul* trató cuestiones mucho más serias de las que se recuerdan en un primer momento. Aunque en la memoria colectiva perdure como un producto familiar, con el fallecimiento de Chanquete como único momento traumático (episodio “Algo se muere en el alma”), hubo muchos más trances complicados, no siempre con final feliz (por ejemplo, “La última función” o “El ídolo”).

La serie incluyó, sin apenas eufemismos, alusiones al suicidio (más explícitas en “Eva”, y más veladas en “La última función” o “El ídolo”), al alcoholismo (“La última función”) y a la depresión (“Eva” y “La sonrisa del arco iris”). Asimismo, criticó la falta de educación reproductiva a través del personaje de Julia: “es una pena que no os lo enseñen en el colegio [el desarrollo del feto]. Es algo maravilloso, un milagro. Creo que es lo mejor que tenemos los seres humanos” (“Eva”). En otro plano de lectura, hay incluso una referencia al aborto, al reconocerlo sin llegar a verbalizarlo (Herrera-De La Muela, 2009). Ocurre en ese mismo episodio, cuando Bea, hablando con su madre del bebé de Eva, afirma que “podría no tenerlo si quisiera”.

Entre estos temas más delicados, destaca el tratamiento de la muerte desde los ojos de un niño, mediante las continuas dudas de Tito, el benjamín de la pandilla. Ya en el primer episodio, cuando la pleamar sorprende a Javi en unas rocas, Tito pregunta si se puede morir (episodio “El encuentro”); una coletilla que se repite varias veces: cuando Chanquete cae enfermo (“La navaja”), cuando Pancho se queda atrapado en una gruta (“La Cueva del Gato Verde”) y, por supuesto, al término de la serie, con la muerte de Chanquete (“Algo se muere en el alma”).

4.2.2. ¿Quién plantea estos temas y quién los apoya?

Como se ve con el transcurso de los episodios, son los personajes más jóvenes quienes plantean estas cuestiones y también quienes muestran mayor interés por los temas más novedosos. Son ellos quienes organizan votaciones para ponerse de acuerdo (episodios “A lo mejor” y “La Cueva del Gato Verde”), y los que, en este último, recuerdan que “lo que se decide entre todos, todos tenemos que aceptarlo, y sin que nadie se cabree”, adoptando la cultura democrática dentro de la propia pandilla.

También son los adolescentes quienes debaten sobre el divorcio y pasan de verlo como “un chollo” a un problema (“El visitante”). Son ellos quienes se preguntan cómo se puede tener hijos sin estar casados, en el caso de los más pequeños; o qué ocurrirá con el bebé de una madre soltera, para los que ya han llegado a la pubertad (“Eva”). Son los jóvenes quienes deciden limpiar la playa y lanzar un mensaje ecologista (“No matéis mi planeta, por favor”); o los que defienden de modo pacífico sus derechos y salvan el barco de Chanquete de la especulación urbanística (“No nos moverán”). Este momento, uno de los más recordados de la serie, fue una crítica pionera a la sobreexplotación del litoral, ya que las primeras leyes al respecto no vieron la luz hasta finales de la década (Ley de Costas, 1988).

Sin embargo, los personajes más jóvenes nunca están solos en su defensa de los nuevos valores, sino que cuentan con el respaldo de los dos adultos protagonistas, Chanquete y Julia, y también con la ayuda ocasional de algunos de sus progenitores, como Agustín. Este apoyo por parte de los adultos indicaría que la nueva sociedad democrática no puede basarse tan solo en el cambio radical, sino que, en aras del consenso y el diálogo, es necesario escuchar también a las voces de la experiencia.

En *Verano azul*, por tanto, la defensa de los nuevos valores está más determinada por el peso en la trama de cada personaje que por su edad; si bien es cierto que los jóvenes se encargan de introducir temas novedosos. Por otro lado, aunque estos mantienen posturas diferentes según la temática a tratar, no hay un sesgo determinado según el género. Bea, por ejemplo, parece más tradicional al no querer ni imaginarse que sus padres se divorciaran (episodio “El visitante”), pero también es la única que hace una referencia, siquiera implícita, al aborto (“Eva”); y entre los varones hay diversas opiniones sobre la maternidad en solitario, desde el rechazo de Quique a la aceptación de Javi, pasando por las reticencias de Pancho (de nuevo, episodio “Eva”).

Dentro de los personajes secundarios, por su parte, algunos presentan actitudes más abiertas que otros. El caso más claro es Agustín, padre de Bea y Tito, que se muestra comprensivo ante las preocupaciones de sus hijos e incluso se enfrenta al resto de padres cuando estos menosprecian el trabajo manual o critican a Desi por su familia desestructurada (episodio “Pancho Panza”, entre otros). En menor medida, también se podría mencionar a Jorge, el padre de Desi, ya que plantea el divorcio como una decisión “firme, adulta, madura” que ponga fin a años de hipocresías (“El visitante”).

Por contra, los secundarios femeninos mantienen actitudes más tradicionales. Destaca la madre de Bea y Tito, Carmen, que desconfía en repetidas ocasiones de Desi por su situación familiar (episodios “A lo mejor” y “Pancho Panza”) y se escandaliza cuando su hija sugiere que un embarazo se puede interrumpir voluntariamente (“Eva”). A consecuencia, la tendencia conservadora esperada en el género femenino, pese a no cumplirse en los protagonistas, ya sean jóvenes o adultos, sí se da en los secundarios, mientras que sus homólogos varones muestran un mayor abanico de posturas.

4.2.3. Modernidad sobre fondo costumbrista

Verano azul, en definitiva, pone el foco en el cambio social, protagonizado por los jóvenes y por algunos adultos, sin importar su género; pero, al mismo tiempo, también traza una panorámica del escenario sobre el que se producía esta evolución: la España más conservadora y estereotípica que seguía perviviendo.

Ese telón de fondo, además de en las actitudes de la mayoría de los personajes secundarios, se deja ver en varios guiños de la serie a la audiencia de más edad, en forma de alusiones a la cultura pop de las décadas anteriores o de experiencias con las que su generación se identifique. El padre de Javi, por ejemplo, admite que a él lo educó “la vida con todas sus trampas” y que tuvo que adaptarse a las circunstancias para “sobrevivir” (“La bofetada”); mientras que el padre de Quique recuerda la censura cinematográfica, cuando “el cura ponía el bonete delante del proyector” para que no vieran un beso, asegura que no había “otra diversión que el cine o el paseo” y cuenta que las mujeres no llevaban pantalones ni fumaban por la calle, dos actitudes muy frecuentes en la serie (“El guateque de papá”). Por otro lado, incluso los más jóvenes van al cine de verano a ver películas de Doris Day o Spencer Tracy (“Beatriz, *mon amour*” y “Algo se muere en el alma”); o leen *Edad Prohibida*, de Torcuato Luca de Tena, publicado en 1958 (“El final del verano”). Como banda sonora se escuchan, junto a Los Pecos o Leo Sayer, populares a finales de los años 70, “Dos gardenias” de Machín (“El guateque de papá”) o “El final del verano”, clásico de 1963 del Dúo Dinámico que da título al último episodio.

Así, sobre este trasfondo se contraponen la voluntad de cambio de los jóvenes y la defensa de valores posmaterialistas, que enlaza con la crítica al *homo economicus* y con la reivindicación de la ética del cuidado. Por ejemplo, Quique reprocha a su padre su visión materialista del mundo y le recuerda que la nueva generación se enfrenta a sus propios problemas: “como creéis que todo nos lo compráis o que todo nos lo

podéis comprar, pues ya está, pero hay otras cosas, ¿sabes?” (episodio “El guateque de papá”). Esto se suma a la ya mencionada defensa que hace la madre de Javi de la ética del cuidado: ante la obsesión de su marido por el trabajo remunerado, Luisa replicaba que quizá su hijo y ella necesitan menos objetos y más cariño e intimidad (“La bofetada”).

5. Conclusiones

A la luz de esta investigación, y una vez cumplidos sus objetivos y contrastadas sus hipótesis, se puede concluir que la serie, ideada por el propio Mercero, tiene para los investigadores un doble interés. Por un lado, sirve como fuente, es decir, como documento de la época en la que está ambientada; por otro, su emisión en plena Transición subraya su papel de agente, al contribuir a modificar las mentalidades imperantes del momento, ya que el protagonismo recae en las posturas más innovadoras y progresistas.

Verano azul describe un telón de fondo de corte costumbrista: a través de sus personajes, dibuja la sociedad española más conservadora de finales de los 70, con sus tipos y estereotipos, sus reticencias al cambio y sus dejes heredados del franquismo sociológico. Sobre este lienzo, sin embargo, el foco se pone en el cambio social que ya se está abriendo paso, de la mano no solo de los más jóvenes, sino también de aquellos adultos lo suficientemente abiertos o valientes para compartir este proyecto. Así, la serie toma partido a favor de ideales novedosos, convirtiéndose en la correa de transmisión de valores y actitudes propios de la sociedad democrática.

Por otro lado, pese a que la serie no se hizo con perspectiva de género, su análisis con este punto de vista descubre nuevos roles masculinos y femeninos y, paralelamente, algunas resistencias propias de la época en que se grabó.

Las mujeres no solo aparecen como más conservadoras en el trasfondo de la serie, sino que incluso las protagonistas caen más en la estereotipia que los personajes varones. Si bien *Verano azul* abre la puerta a nuevos itinerarios vitales para ellas, estos se basan siempre en la maternidad y la ética del cuidado, buscando más una revalorización de lo femenino que una ruptura con el canon tradicional.

Por contra, la deconstrucción de la masculinidad hegemónica es uno de los pilares de la serie. A través de la evolución de diversos personajes varones, y sobre todo de la figura de Chanquete, se critica duramente este constructo social legitimador del patriarcado y se aboga por otras masculinidades más abiertas e inclusivas, adalides de la nueva sociedad democrática en ciernes.

Verano azul, en definitiva, representa el cambio social experimentado por la sociedad española de la Transición a la democracia. Entendida como un canto a la reconciliación, la tolerancia y la igualdad, estos valores permean también en los roles de género y en la propia organización familiar, que da la espalda al nacionalcatolicismo propio del régimen de Franco. Nuevos modelos de familia, nuevas oportunidades para las mujeres y, sobre todo, una nueva concepción del ideal de género se abren paso en la pequeña pantalla; reflejando y, en último término, también contribuyendo al cambio en que estaba inmersa en ese momento toda la sociedad española.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aït Bachir, N. (2018). “De familia tradicional a familia moderna. Para unas representaciones consensuales en ‘Verano azul’”. En Janquart-Thibault, A. y Orsini-Saillet, C. (coords.), *Histoire de famille(s): dans le monde hispanique contemporain*. Bruselas: Orbis Tertius, pp. 192-205.
- Alonso Ramos, N. (2013). “Era muy necesario para ella, ¿comprendes?” A construcción do personaxe feminino protagonista no episodio piloto de Anillos de Oro (TVE, 1983)”. *XIII Congreso inter-nacional IBERCOM. Comunicación, cultura e esferas de poder*, pp. 2694-2704.
- Aguilar, P. (2012). “La ficción audiovisual y la violencia contra las mujeres”. En: *Mientras tanto: Meridiano de género*, nº 1, pp. 1-9.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Bosch Fiol, E. y Ferrer Pérez, V. (2003). “Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino”. En: *Feminismo(s)* (2), pp. 139-151. doi: [10.14198/fem.2003.2.09](https://doi.org/10.14198/fem.2003.2.09)
- Castejón Leorza, M. (5 de septiembre de 2014). “‘Verano azul’ ¿Era Chanquete un machirulo?” En: *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2014/09/verano-azul-era-chanquete-un-machirulo/> Consultado 12-06-2021.
- Cebrián, M. (2016). *Verano Azul: unas vacaciones en el corazón de la Transición*. Barcelona: Alpha Decay.
- Chicharro Merayo, M. (2018). “La ficción de producción propia entre 1975 y 1982”. En Montero Díaz, J. (dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra, pp. 375-393.
- Cohen, J. (2001). “Defining identification: a theoretical look at the identification of audiences with media characters”. En: *Mass Communication and Society*, nº 4(3), pp. 245-264. doi: [10.1207/S15327825MCS0403_01](https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403_01)
- Díaz, L. (1994). *La televisión en España (1949-1995)*. Madrid: Alianza Editorial.

- Galán Fajardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- García de Castro, M. (2009). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García de Castro, M. (2003). “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000”. En: *ZER - Revista de Estudios de Comunicación*, nº 8(14).
- Gerbner, G. (1973). “Cultural Indicators: The Third Voice”. En Gerbner, G., Gross, L. y Melody, W. (eds.), *Communications Technology and Social Policy. Understanding the new “cultural revolution”*. New York: Wiley, pp. 557-573.
- González-de-Garay Domínguez, B. (2012). “Hacia una contextualización histórico-cultural de Brigada Central (TVE 1: 1989): leyendo la transición democrática en España en el drama televisivo de calidad y el género policiaco”. En: *Área abierta*, nº 12(2), pp. 1-17. doi: [10.5209/rev_ARAB.2012.n32.39636](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.n32.39636)
- Guarinos Galán, V. (2009). “Fenómenos televisivos «teenagers»: Prototipias adolescentes en series vistas en España”. En: *Comunicar* (33), pp. 203-211. doi: [10.3916/c33-2009-03-012](https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012)
- Herrera-De La Muela, T. (2009). “Algo se mueve en el alma: nostalgia y mitos transicionales de sobremesa en *Verano Azul*”. En López, F., Cueto Asín, E. y George, D. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana/Veuvert, pp. 157-172.
- Informe semanal* (13-02-1982). <https://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/705748-i10513-serie-tv-vera-no-20190828091851824/5374067/> Consultado 12-06-2021.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Martín Jiménez, V. (2018). “Programación y estrategias de programación en la Transición”. En Montero Díaz, J. (Dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra, p. 3719-334.
- Martín Jiménez, V., Reguero Sanz, I. y Pelaz López, J.V. (2016). “La televisión y la creación de una nueva identidad española en la Transición (1976-1979)”. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 71, pp. 141-159. doi: [10.4185/RLCS-2016-1088](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1088)
- Martín Jiménez, V. (2009). “La lucha por los derechos de la mujer en la televisión del cambio democrático”. *IV Congreso Internacional Historia de la Transición en España. Sociedad y movimientos sociales*, pp. 689-699.
- Palacio Arranz, P. (ed.) (2013). *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Palacio Arranz, P. (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Palacio Arranz, P. (2002). “Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la Transición democrática”. En: *Área abierta* (3), pp. 1-6.
- Palacio Arranz, P. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Peña Ardid, C. (2010). “Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius y Cañas y barro*”. En Ansón Anadón, A., Ara Torralba, J.C., Calvo Carilla, J.L., Fernández, L.M., Naval López, M.A. y Peña Ardid, C. (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp.71-96.
- Peñamarín, C. (2001). “Ficción televisiva y pensamiento narrativo”. En *Fragmentos de Cultura*, nº 15(2), pp. 1-11.
- Pérez Orozco, A. (2019). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rueda Laffond, J.C. y Chicharro Merayo, M. (2006). *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Fragua Comunicación.
- Sambade Baquerín, I. y Torres San Miguel, L. (2015). “Cuerpo e identidad de género en la sociedad de la información”. En Puleo, A.H. (ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 65-80. doi: [10.5211/9788416032624](https://doi.org/10.5211/9788416032624)
- Sambade Baquerín, I. (2014). “Sobre las contradicciones de la razón moderna y la constitución de la subjetividad masculina”. En *Prisma Social* (13), pp. 787-851.
- Sánchez Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.