

Narrativas televisivas en contexto de crisis. El covid-19 en las series de ficción televisiva española¹

TELEVISION NARRATIVES IN A CRISIS CONTEXT. COVID-19 IN
SPANISH TELEVISION FICTION SERIES

Javier Mateos Pérez

Universidad Complutense de Madrid (UCM)
jmateosperez@ucm.es

Resumen

Este artículo analiza la representación sobre la crisis del COVID-19 que han realizado las series de ficción televisiva española, producidas y emitidas durante la crisis: *Jo també em quedo a casa* (TV3, 2020); *Diarios de la cuarentena* (TVE, 2020); *En casa* (HBO, 2020); *Relatos con-fin-a-2* (Amazon Prime Video, 2020) y *Cuéntame* (TVE, 2021). Se propone una metodología cualitativa, el contexto de producción en la coyuntura de la pandemia y se efectúa el análisis textual (Casetti y DiChio, 1999) de las cinco producciones. Se concluye que la industria televisiva española mostró determinación, creatividad y adaptación frente al contexto de crisis, mientras que la ficción permite la catarsis y fabrica memoria colectiva aunque con escaso compromiso social.

1. Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación: "Las series españolas de televisión del siglo XXI. Narrativas, estéticas, representaciones históricas y sociales". Investigación financiada por el Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid. REF. 2019-T1/SOC-12886.

Abstract

This article analyzes the representation of the COVID-19 crisis made by the Spanish television fiction series which were relayed and produced during the crisis: *Jo també em quedo a casa* (TV3, 2020); *Diarios de la cuarentena* (TVE, 2020); *En casa* (HBO, 2020); *Relatos con-fin-a-2* (Amazon Prime Video, 2020) and *Cuéntame* (TVE, 2021). This article study, from a qualitative methodology, the production context in the pandemic time and the textual analysis (Casetti and DiChio, 1999) of the five productions. It is concluded that the Spanish television industry showed determination, creativity and adaptation to the context of crisis, while fiction allows catharsis and makes collective memory with hardly social commitment.

Palabras clave

Series de televisión; ficción televisiva; COVID-19; crisis; imaginario colectivo; España.

Keywords

TV Series; TV fiction; COVID-19; Crisis; Common imaginary; Spain.

Sumario / Summary

1. Introducción y estado de la cuestión / *Introduction and state of the art*
2. Metodología / *Methods*
3. Resultados / *Analysis and results*
 - 3.1. El contexto de la producción / *The context of production*
 - 3.2. El análisis de las producciones / *The analysis of the productions*
4. Conclusiones / *Conclusions*
5. Referencias / *References*

1. Introducción y estado de la cuestión

La televisión es un medio de comunicación que construye una imagen del mundo y funciona como caja de resonancia del imaginario social compartido. Además, refleja como ningún otro medio las mutaciones que se producen en las representaciones colectivas (Imbert, 2006), fortalece la cohesión social (Margarit, 2003) y constituye un instrumento de reproducción de ideología, entendida como la autorrepresentación del ser humano: sus valores y características, el reflejo de los intereses sociales, económicos, políticos o culturales fundamentales, compartidos por la audiencia (Van Dijk, 2000:95).

Dentro de la televisión, las series se han convertido en uno de los géneros más demandados en el último tiempo y se han ubicado en el centro de lo simbólico, presentándose como espacio de convergencia de distintos cambios técnicos, económicos y sociales (Cappello, 2015). Estos productos culturales viven un

apogeo sin precedentes en su producción, y han multiplicado su presencia en la sociedad gracias a televisiones en abierto, a los canales de pago y a la proliferación de las plataformas VoD, la cuales han contribuido a aumentar su consumo, su transnacionalización y a situarlas como uno de los ejes del entretenimiento.

Las series de televisión constituyen un objeto de reflexión interesante sobre la sociedad que expresan y en la que se insertan (Donstrup y Algaba, 2021). El visionado de series establece un discurso social sobre cómo la sociedad se organiza y se identifica a sí misma (Diken y Lausten, 2017). El uso que hace la audiencia de las series de televisión se considera en relación a factores entrelazados, que aluden a noticias, intereses políticos, valores cívicos y recursos interpretativos que, en conjunto, constituyen su orientación hacia la esfera pública y política (Naerland, 2019:652). Las series de televisión esparcen un discurso mediático que combina el conocimiento experiencial con la sabiduría popular, lo que las convierte en un recurso potencial de transmisión de valores sociales (Van Zoonen, 2007). En este sentido, cumplen un rol fundamental en la comunidad porque son fabuladoras: hablan del espectador y aportan experiencias sobre su vida cotidiana; son familiarizadoras: construyen un sentido común de la sociedad, aportan valores comunes a sus miembros y aceptan los elementos novedosos (Buonanno, 1999). En suma, se trata de relatos que poseen un alto grado de penetración en el imaginario social contemporáneo (Parejo y Sánchez-Escalonilla, 2016), y que ayudan, en un sentido conceptual, a conformar nuestra visión del mundo.

La ficción televisiva contribuye a constituir imaginarios sociales, y estos emplean lo simbólico como un instrumento para mostrarse. En este sentido, los imaginarios sociales son un conjunto de representaciones vinculadas a la imagen que el sujeto tiene del mundo, del otro y de sí mismo (Imbert, 2006). Es decir, construcciones mentales, socialmente compartidas con el propósito de dar sentido al mundo y a la sociedad (Baeza, 2003). Así, las series de ficción sobre un tema determinado, como la crisis del COVID-19, que alude a una comunidad concreta, como la española, pueden convertirse en una referencia identitaria, siendo al mismo tiempo reflejo y reflexión de un momento histórico que puede ayudar a un país a repensarse como tal (Rosenstone, 1995). La crisis de salud pública que estalló en marzo de 2020, como consecuencia de la pandemia producida por el brote de SARS-COV-2, ha tenido un impacto determinante en la sociedad contemporánea. Sus efectos son aún percibidos en el ámbito sanitario, social, económico, político y también cultural de nuestra sociedad.

En este contexto, la crisis del COVID-19 conforma un imaginario social predominante que lo envuelve todo. La crisis del coronavirus, de forma casi inmediata, ha sido objeto de numerosos estudios referidos al campo de la comunicación de nuestro país. Sobre la televisión, en concreto, encontramos investigaciones que aluden al ámbito de la información y también del entretenimiento. Los trabajos

sobre la información son más abundantes. Se ha investigado sobre los informativos en los canales de televisión españoles durante los meses previos al confinamiento para determinar que tuvieron una lenta evolución en la difusión de contenidos sobre la pandemia y que no se previeron las elementales consecuencias socioeconómicas (Sanjuán, Martínez, Videla y Nozal, 2020); también sobre la información de la crisis transmitida a través de TVE y su recepción entre la audiencia, que la percibió con demasiado contenido político (Villena y Caballero, 2020); los estudios advierten de que se aumentó la oferta y el consumo de informativos en los contenidos de las principales televisiones públicas de Europa, aunque por la prolongada duración de la pandemia produjo fatiga en la audiencia por la reiterada presencia del coronavirus (Túñez, Álvarez y Fieiras, 2020); e incluso, se ha propuesto una metodología para el análisis de las imágenes del virus de los informativos de televisión porque estas respondían a una motivación estética y de atraer la atención del espectador (Bonales y López, 2020). Otros trabajos encuadrados en la televisión se han orientado hacia la salud, como el que se centra en las principales áreas de cambio del audiovisual causado por la pandemia en términos de estética, flujos de trabajo y sostenibilidad (Blas, García y Martín, 2020). En lo que respecta al entretenimiento, las investigaciones son más escasas. Encontramos una focalizada en las adaptaciones desarrolladas en la realización televisiva de eventos deportivos durante la crisis, como las técnicas para la recreación del graderío virtual en la NBA (Marín, 2021); y otra referida a los programas de entretenimiento del Canal #0 de Movistar Plus, donde se experimentaron transformaciones notables en sus formatos, como prescindir del público, cambiar la escenografía o producir el espacio desde casa (Andueza, Santana y De Luis, 2020). Sin embargo, investigaciones académicas sobre series de televisión en pandemia apenas se han publicado. Existen acercamientos que explican la producción de ficción televisiva en tiempos de pandemia, como el informe que anualmente publica Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (2021), o el texto sobre la producción internacional de series producidas durante el confinamiento, que anticipa que estas ficciones servirán de testimonio de las semanas críticas (Cascajosa, 2020), pero no se ha analizado en profundidad cómo la televisión en España ha cubierto este periodo de crisis desde el aspecto ficcional.

El presente trabajo contribuye a paliar una carencia en el estudio de las dimensiones de la crisis, prestando atención al contenido y a la producción de la ficción televisiva en España. Son escasos los precedentes de un estudio cualitativo en profundidad sobre el planteamiento de las narrativas de la crisis ofrecida por la televisión. Por eso resulta interesante definir cuáles han sido las pautas que han configurado el discurso sobre la crisis en estas ficciones y en qué medida están representados los intereses individuales y colectivos de la ciudadanía en los contenidos de estos relatos.

La crisis consecuencia de la pandemia del COVID-19 se ha convertido en un tema argumental relevante de numerosos trabajos actuales de fotografía y reportajes informativos de televisión, también para documentales y películas de cine, incluso para las series de televisión, tanto nacionales como internacionales. En este artículo se analiza una muestra de series de ficción televisiva de producción española, realizada durante el confinamiento, y cuya temática se vincula con los efectos del coronavirus en el país. Se trata de productos audiovisuales que, gracias a la distribución global, se emitieron en televisiones públicas y en las principales plataformas VoD. Son series que pueden leerse en clave de narrativas de la crisis al ser realizadas para y sobre el momento histórico más excepcional de crisis vivido por la sociedad española desde la crisis económica de 2008.

Su breve periodo de gestación y su pronta emisión las convierte en potenciales crónicas, en clave dramática o comedia, pero con trasfondo realista, de una situación extraordinaria que persigue representar la inusual situación producida por la pandemia. Además del relato que articulan, lo interesante de todas estas producciones apunta también al contexto de su producción. Ésta se realizó en condiciones excepcionales: con una escritura improvisada, un rodaje caracterizado por limitaciones a la movilidad y una posproducción en modalidad de teletrabajo.

En España el gobierno decretó el Estado de Alarma el 14 de marzo de 2020 (Real Decreto 463/2020). Éste llevaba aparejado el confinamiento domiciliario, que no se alivió hasta mediados de mayo, cuando comenzó la fase 1 de la desescalada. Este confinamiento excepcional, que se dilató durante casi dos meses, conllevó importantes cambios sociales y de consumo. Durante ese periodo, la televisión se convirtió en el principal medio de comunicación empleado por el público para informarse (Montaña, Ollé y Lasilla, 2020) pero, sobre todo, para entretenerse. El consumo televisivo a lo largo de los más de tres meses de estado de alarma pasó de los 325 minutos de televisión de los primeros siete días, a los 221 minutos por persona y día de la última semana (Kantar Media, 2020). Es decir, el confinamiento supuso un récord histórico de consumo de televisión que lo elevó a casi cinco horas: un promedio de 284 minutos el visionado por persona y día. El incremento fue del 40% respecto del mes anterior a la pandemia (Barlovento, 2020: 4). Así, se constató que en época de crisis la televisión fue la primera fuente informativa y el canal de entretenimiento de referencia (Besalú, 2020: 106).

2. Metodología

El objetivo principal de este trabajo consiste en examinar la representación sobre la crisis COVID-19 que se ha difundido a través de las series de televisión de ficción españolas producidas y emitidas durante los primeros meses de la pandemia. En

concreto, durante el periodo de diez meses, comprendido entre abril de 2020 y enero de 2021. Así, se busca responder a las preguntas de investigación: 1. ¿Cómo se realizó la producción de estas series de ficción durante el estado de alarma?; 2. ¿Cuál es el tratamiento predominante que muestran de la crisis? Y, 3. ¿Cuáles y cómo son los imaginarios sociales resultantes -así como los planteamientos ausentes- en la ficción televisiva producida durante la crisis de la pandemia?

La muestra escogida comprende las cinco series de ficción: *Jo també em quedo a casa* (TV3, 2020); *Diarios de la cuarentena* (TVE, 2020); *En casa* (HBO, 2020); o *Relatos con-fin-a-2* (Amazon Prime Video, 2020). También se considera la serie *Cuéntame* (TVE, 2021), que actualiza la narrativa de la temporada vigésimo primera con el tema de la pandemia. Se escogen estas cinco series de ficción televisiva como objeto de trabajo porque son de producción española, se realizaron durante el confinamiento y emplean una temática que alude a la crisis del coronavirus.

Aunque se trata de una muestra limitada sobre la crisis del COVID-19, se estima representativa porque las obras tuvieron amplia distribución nacional, porque alcanzaron presencia en el debate público y porque acabaron por constituirse en productos exportados hacia entornos socioculturales inmediatos. También se considera oportuno el análisis de estas series de televisión porque se gestan en pleno proceso de convulsión social, cuando se abre una ventana de oportunidad para la irrupción de nuevos imaginarios. Estas razones convierten a estas series y a sus relatos en potenciales creadoras del imaginario colectivo.

Las series de ficción televisiva son una fórmula que posibilita representar los conflictos reales que personas y colectivos sufren en tiempos de crisis. Éstas adquieren relevancia en el contexto de este análisis, puesto que, como productos comerciales que son, sus mecanismos narrativos se basan en la utilización de estereotipos fácilmente reconocibles que les permite crear empatía entre el público y la narración. Así, las series se revelan como una herramienta apropiada para el estudio de los modos de vida y las formas de pensamiento de la sociedad que en ellas aparece representada. Se considera que estos productos culturales incorporan elementos del proceso histórico y social en el que se circunscriben (Williams, 1997) y, por lo tanto, las series de televisión testimonian, más o menos, un estado de sociedad (Sorlin, 1991:85).

Para realizar esta investigación se propone una metodología de corte cualitativo que se sustenta en el análisis textual y sitúa el contexto de producción de las series. Es decir, este análisis apunta hacia elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construye. También extiende su atención hacia el modo de interpretar su significado en un sentido global y de valorizar los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su discurso (Casetti y di Chio, 1999: 251).

Con este fin se ha empleado una ficha de análisis (Ver Tabla 1) a modo de esquema de lectura en el que cada unidad de análisis está formada por cada una de las series de la muestra. Este instrumento ha permitido guiar el análisis de una forma estructurada durante un segundo visionado de las series, y de todos sus capítulos, atendiendo a un compendio de categorías que se han considerado como nudos textuales, todos ellos relacionados y vinculados a la representación de la crisis sanitaria.

Tabla 1. Ficha de análisis

1. Contexto de producción	
Datos de la producción	Tipo Tiempo de producción Especificidades
Clasificación	Géneros Formatos Tipologías
2. Narrativa	
Temas	Primarios y secundarios
Personajes	Número Caracterización Roles narrativos Interacciones
Historia	Género Estructura: inicio-desarrollo-solución Temporalidades Relaciones entre historias
3. Puesta en escena	
Realización	Espacios Intervenciones Técnicas autorales

Fuente: elaboración propia.

Además de este análisis textual, con el que se da cuenta de los principales recursos expresivos y narrativos de los textos seleccionados, los resultados presentan un trabajo previo referido al contexto de producción de las series de estudio en la coyuntura de la crisis. La investigación sobre el contexto de producción

se realizó a través de una exhaustiva búsqueda hemerográfica, que da cuenta de las informaciones y entrevistas publicadas sobre el objeto de investigación en diferentes medios, de alcance nacional y de referencia: *El País*, *ABC*, *La Vanguardia*, como especializados: *FórmulaTV*, *VerTele*, *Fueradeseries*, *Serializados* y *Espinof*.

En resumen, se trata de presentar una perspectiva de trabajo que considera la serie de televisión como producción simbólica desde postulados estructuralistas y semióticos.

3. Resultados

3.1. El contexto de producción

Como se ha señalado, el decreto sobre el estado de alarma restringió la movilidad de las personas causando un confinamiento domiciliario. Así, se impedía el acceso físico a los puestos de trabajo de manera generalizada, lo que paralizó la actividad productiva. Esta situación influyó en el tejido laboral del país, y la industria televisiva no fue una excepción. Los 30 rodajes de series de ficción españolas que se llevaban a cabo en España durante el mes de marzo de 2020 fueron interrumpidos o postergados (*verTele*, 2021).

Ante esta situación, el tema de la crisis del COVID-19 y el confinamiento fueron los temas que edificaron la nueva ficción televisiva. La iniciativa procedió de las televisiones públicas. TV3 fue la primera en estrenar, el 1 de abril, *Jo també em quedo a casa* [Yo también me quedo en casa], una serie producida por Yumagic y creada por Sergi Cervera. Como no se podía rodar en ninguna parte, se optó por realizar una serie de ficción basada en *Skypes*. De esa forma, el reparto actoral estaría en su casa cumpliendo con las normas básicas de seguridad y el equipo de rodaje podía ser reducido y versátil. La productora realizó un capítulo piloto que se envió a TV3, quien deliberó un tiempo antes de dar luz verde al proyecto. Ocho días después, se estrenaba la serie.

Jo també em quedo a casa es una comedia compuesta por 20 capítulos de 15 minutos de duración cada uno. Está escrita por Blanca Bardagil y el propio Cervera, que también es el director. Su propuesta es sencilla: utiliza planos estándar para insertar a los diferentes personajes imitando a las video-llamadas y a los vídeos publicados en las redes sociales. El rodaje, por tanto, no era complicado. Dos técnicos con permiso de servicios mínimos de TV3 se desplazaban a casa de actores y actrices. El equipo se reducía a un ordenador, un micrófono direccional, una cámara y un par de paneles LED para dar iluminación. Escogían un espacio de la casa donde se pudieran colocar, montaban el pequeño set

(Imagen 1) y allí grababan sus escenas. Los actores se conectaban con el director vía Skype y él les iba dando las réplicas que escuchaban a través de auriculares. Respecto a la imagen, siempre se recreaba el mismo plano. De esta forma se podían rodar escenas de forma ágil y rápida. Es decir, un rodaje como aquel, que estaba previsto para semanas, debido a las circunstancias de la crisis se convirtió en un rodaje de días. Finalmente, en la posproducción el montador, Adrià Cadena, recibió en su casa un ordenador, un disco duro con las imágenes grabadas, los grafismos y la masterización.



Imagen 1. Sergi Cervera y el improvisado estudio de grabación en su domicilio.
Fuente: CasanovaFotoblog.

El 7 de abril, una semana después, Televisión Española emitió *Diarios de cuarentena*, una comedia de situación de 8 episodios de media hora de duración cada uno, producida por Morena Films y escrita y dirigida por Álvaro Fernández Armero y David Marqués.

La idea partió del productor, Álvaro Longoria, quien se puso en contacto con Marqués proponiéndole el proyecto con su obra de teatro *Espacio*, como referente. Esta se construía a través de retazos de convivencia de distintas parejas y la idea era hacer algo similar para televisión. En este caso, mostrar el día a día de la gente en el interior de las casas a modo de cámara oculta. A TVE le convenció el

planteamiento y a partir de ahí buscaron diferentes perfiles de intérpretes. Fernández Armero y Marqués escribieron los guiones y se dividieron el trabajo: cada uno se ocupó de cinco casas, compuestas por actores, parejas o convivientes, buscando puntos de interconexión entre ellas.

Los realizadores crearon un sistema particular para gestionar el rodaje. Primero se escribían los guiones y después se enviaban a los actores, a los que además se mandaba un *kit de rodaje*, compuesto por un teléfono móvil para hacer las veces de cámara, un micrófono, un trípode y un programa informático con el que enviar las imágenes. Luego, a través de video-llamadas se planificaba y ensayaba cada secuencia. Una vez grabada, los actores enviaban el material grabado por internet al montador, para que le diera forma. Este sistema conllevó un ritmo más intenso y complejo que el de un rodaje convencional, por el aislamiento y porque los actores tuvieron que asumir otras funciones técnicas -directores, operadores de cámara, responsables de fotografía- además de sus labores propias de interpretación.

Al ser producida y emitida por TVE, la polémica no tardó en aparecer. Los partidos de la oposición conservadora consideraron que la pandemia no era el tema indicado para realizar una comedia y llamaron al boicot. El hecho de que la serie fuera emitida por un canal público y la táctica de crispación política practicado durante el periodo se convirtieron en ingredientes suficientes para convertir la producción de TVE en una nueva arma arrojada contra el gobierno (de Querol, 2020).

La siguiente en mover ficha fue HBO-España, quien produjo junto con Caballo Films y Warner *En casa*, una serie antológica estrenada el 3 de junio, y compuesta por cinco medietrajados, realizados por sendos cineastas españoles: Rodrigo Sorogoyen, Leticia Dolera, Paula Ortiz, Carlos Marqués-Marcet y Elena Martín. Las duraciones de cada trabajo se mueven entre los 17 y los 44 minutos de duración (Imagen2).

La idea original fue de Clara Nieto, productora ejecutiva de Warner, quien propone a los participantes realizar una serie cuyos episodios se desarrollen en casa durante el confinamiento. La idea era aportar diferentes miradas sobre la vivencia colectiva de la crisis desde una perspectiva autoral y joven (menores de 40 años).

Dados los obstáculos que planteaba la situación para acometer el rodaje, los cineastas se vieron ante el reto de componer sus historias -escribir y rodar- en tan sólo un mes, con diferentes limitaciones técnicas y artísticas. Todos recibieron un teléfono, un micrófono de corbata, otro de ambiente, un estabilizador y varios trípodes para rodar. Algunos incluso optaron por ser intérpretes de sus propias obras. El hecho de que se concibieran como episodios independientes hizo que su producción fuera heterogénea. Sorogoyen realizó, dirigió y co-protagonizó su historia, junto con su compañera y conviviente de ese momento Marta Nieto. Ortiz

tuvo que realizar el plan de rodaje, ensayar y dirigir desde Zaragoza a través de videoconferencia con las actrices Julia de Castro y Celia Freijeiro, que estaban confinadas juntas en Madrid. Marqués-Marcet contó con la colaboración de la persona con la que convivía, Manuela Aparicio, que además de protagonizar la cinta la musicaliza al piano, y recurrió al archivo de su teléfono móvil en donde guardaba grabaciones de diferentes viajes. En este caso, Marqués-Marcet realizó primero el montaje de esas imágenes en colaboración con el cineasta experimental Óscar de Gispert y posteriormente se puso a escribir el guion de la historia de forma telemática con Borja Banguyà. Finalmente, Elena Martín, que en su trabajo muestra el confinamiento en una comuna situada en una nave industrial donde estaba confinada con su pareja, tuvo que convencer a todo el grupo de amigos -hasta siete- con los convivía, para que se pusieran delante de la cámara y participaran en el proyecto improvisando conversaciones previamente acordadas delante de la cámara que posteriormente montaron.



Imagen 2. Captura de imagen del tráiler promocional de *En casa*. Fuente: HBO-España.

Con *Relatos con-fin-a-dos* Amazon es la siguiente VoD que apuesta por el formato de la miniserie antológica que emitió a partir del 3 de julio. Esta versión, producida por Morena Films en colaboración con Gessa Producciones, también está compuesta por cinco capítulos, de entre 16 y 21 minutos, dirigidos por cineastas diferentes: Álvaro Fernández-Armero, Fernando Colomo, Juan Diego Botto, Miguel Bardem y David Marqués.

La propuesta procede de Álvaro Longoria y Cecilia Gessa, y nace con la intención de seguir componiendo historias alrededor de la crisis de la pandemia,

considerando las limitaciones del confinamiento. Con respecto a la producción, la escritura del guion de cada película se realizó de forma autónoma. Por ejemplo, Colomo coescribió su capítulo junto a Belén Sánchez Arévalo; Bardem recurrió para el suyo a la escritura de Carolina Román y Mario Parra; mientras que Botto, Marqués y Fernández Armero lo escribieron ellos mismos. La dirección se realizó a distancia, mediante video-llamada, a través de la aplicación Zoom. Se da la curiosidad de que, en este caso, para el elenco artístico se recurrió a parejas de actores y actrices que fueran convivientes. Y debido a las condiciones de la pandemia cada uno de los hogares donde residían los intérpretes recibió dos teléfonos móviles, focos y trípodes para realizar la obra desde sus domicilios, con lo que también tuvieron que compatibilizar sus funciones actorales con las técnicas, referidas a la realización, el sonido, el maquillaje, etcétera.

La última serie de televisión que recurrió a la temática de la crisis del coronavirus fue la longeva *Cuéntame cómo pasó*, de Televisión Española, que la incluyó como una de las tramas en su última temporada -la 21-, que comenzó a emitir el 7 de enero del 2021.

Esta entrega, dividida en 20 capítulos de 60 minutos cada uno, combina dos líneas temporales: una que va del año 1992 al 1993, y otra que considera el año 2020. Esto con el fin de registrar la pandemia como uno de los hitos históricos del país, evento que no podía faltar en el álbum de relatos nacionales que colecciona la serie.

La producción, realizada por RTVE en colaboración con el Grupo Ganga, completó el rodaje de la última temporada después de una grabación que se vio alterada por las circunstancias. TVE paralizó el rodaje original el 15 de marzo por las restricciones impuestas por el gobierno ante la rápida evolución que estaba experimentando el coronavirus. La reactivación de la producción no se produjo hasta el mes de mayo, en la fase 1 de la desescalada. *Cuéntame* retomó entonces la producción de la nueva temporada. Para preparar el guion y el rodaje se realizaban reuniones de forma telemática (Imagen3). En el mes de septiembre se confirmaba que los guiones de la nueva temporada incluirían un salto hacia el futuro de 2020, año de la pandemia.

La idea parte de Joaquín Oristrell, coordinador de guion de la serie, que se encontraba trabajando en la serie *HIT* de la que es *showrunner*. Como detuvieron el rodaje por el confinamiento, Miguel Ángel Bernardeau, creador y productor de *Cuéntame*, le encargó la siguiente temporada: "como estábamos en el principio de la pandemia, me ponía a pensar y no podía pensar en nada más. Hubo un momento en el que dije, bueno, quizá *Cuéntame* tiene que tener la oportunidad de contar la pandemia desde esa familia. Y ahí nació todo" (Fernández, 2021).

En septiembre comenzaba el rodaje, aunque condicionado por los protocolos requeridos por el Ministerio de Sanidad y confeccionados por distintas asociaciones del ámbito audiovisual con el fin de evitar nuevos contagios. Entre

las medidas, destacaban la ampliación de espacios para mantener las distancias de seguridad, la limitación de personas en el aforo del set, la realización de pruebas, tomas de temperatura o desinfección de zonas, material o vestuario.



Imagen 3. Primera reunión telemática para lectura de guion de *Cuéntame*.
Fuente: Instagram de Ana Duato.

3.2. El análisis de las producciones

La primera cuestión que llama la atención es el hecho de que nos hallamos ante series de ficción que se sirven de estrategias discursivas para presentarse ante la audiencia como ficciones basadas en hechos reales. Es decir, se propone un discurso verosímil que pretende el reconocimiento y la identificación por parte del espectador.

De forma simétrica, estas ficciones televisivas tienen en común que se presentan como relatos de la crisis con una base de realidad subrayada. En el arranque de *Diarios de la pandemia* y en de *En casa*, un mensaje inicial informa que las series se han rodado durante el confinamiento sin salir del hogar. En *Cuéntame cómo pasó* la cabecera muestra un contador de años que se detiene en el 2020, y partir de ahí intercala imágenes de una desierta Puerta del Sol, de personas que caminan por las calles primero sin mascarillas, y después con ellas puestas, de un monitor médico que señala las constantes vitales, de un sanitario llevándose las manos a la cara en actitud conmocionada, de diferentes personas con mascarilla aplaudiendo y de la micrografía de un coronavirus. Son diferentes formas de enfatizar la conexión referencial de la ficción televisiva con los hechos de la crisis.

Las series que se analizan son historias construidas para el entretenimiento, por lo tanto, son sencillas de seguir para una audiencia amplia. En todas ellas se constata la existencia de una trama argumental de naturaleza causal, inducida a través del tema del confinamiento. Los canales públicos y las plataformas de VoD interpretaron, desde el momento inicial del estallido de la crisis, que se trataba de una temática argumental con buena acogida entre el público, porque la mayor parte de la audiencia lo conocía de primera mano, puesto que estaba viviendo esa misma situación.

Este tema principal de la vida en confinamiento se observa en: *Diarios de cuarentena* y *Jo també em quedo a casa*, que se articulan como relatos humorísticos que pretenden entretener y empatizar a partir de la experiencia común del encierro. Ambas se articulan como un reflejo pegado a la actualidad y a la realidad, y ponen el foco en actividades y reflexiones cotidianas que se representan desde diferentes hogares y personas de forma naturalista, acentuando actividades o conversaciones comunes: la comunicación con la familia y los amigos a través de las tecnologías, las relaciones íntimas derivadas de la convivencia, la salida a la calle con las nuevas normas y restricciones, los problemas para sacar adelante el trabajo, el padecimiento del paro, la realización de aficiones restringidas a la casa, etcétera. Estas temáticas componen tramas entrelazadas con continuidad entre episodios, que se inscriben en la estructura de la comedia televisiva clásica.

Ambas propuestas son sencillas y austeras desde el punto de vista formal. La producción catalana inserta a los personajes con planos fijos, simulando video-llamadas o emisiones a través de las redes sociales, mientras que la propuesta de TVE posee mayor dinamismo y repertorio de planos y encuadres, aunque también abusa de los planos-pantalla.

En casa también habla sobre el confinamiento como suceso colateral de la crisis, aunque presenta una mirada más personal. El foco de los relatos que componen la serie parece situarse sobre la convivencia íntima, y el objetivo se desprende desde el mismo título: es representar lo que sucede dentro de la casa.

La pandemia puso sobre la mesa muchos problemas sociales, entre ellos el de la violencia machista. En el episodio *Mi jaula* se cuenta la historia de una mujer que, además de encontrarse encerrada físicamente, también lo está emocionalmente como consecuencia del maltrato psicológico de su pareja que, con mensajes amenazantes, le prohíbe salir al balcón, hablar con sus vecinos, vestirse de forma elegante para una video-llamada o usar las redes sociales cuando se supone que está trabajando. El sentimiento enjaulado se enfatiza con planos (Imagen4) donde la protagonista aparece encerrada -encuadrada- entre muebles y paredes, y se contrapone con imágenes oníricas de felinos y de noticias que hablan de avistamientos de animales salvajes en las calles de las ciudades.



Imagen 4. La protagonista entre muebles y líneas rectas.

Una situación extraordinaria crea una historia que cuenta la dificultad de la vida en común en el contexto del confinamiento. Las rutinas de la pareja se muestran a través de planos fijos que enseñan diversos momentos cotidianos del día: desayuno, siesta, limpieza, lavado de dientes, aplaudir en el balcón, etcétera. La relación comienza a desmoronarse a raíz de que el chico descubre una cicatriz que desconocía en la cabeza de la chica, y entonces aumenta la paranoia y la tensión entre los dos, mostrándose siempre separados por diferentes elementos de la casa que actúan como barreras entre ellos (Imagen 5).



Imagen 5. Personajes juntos, pero separados.

Así de fácil cuenta el relato de una mujer que al comienzo del confinamiento recibe a una amiga que acaba de terminar una relación sentimental. La difícil convivencia bajo el mismo techo, por la distancia emocional entre las convivientes, terminan dibujando una relación de afecto que concluye con una conexión inesperada. Rodado en blanco y negro, el capítulo propone temas que apuntan a la amistad y al amor. El tema de la pandemia se halla presente a lo largo de todo el relato. El capítulo se inicia con la voz en *off* de Pedro Sánchez sobre los títulos de crédito explicando el estado de alarma. La protagonista cuenta que la policía la ha parado en la calle para pedirle la dirección y el carné y su amiga la deja entrar en casa después de negarla el abrazo y haberla rociado con gel hidroalcohólico. Se muestra el supermercado con los estantes vacíos y las dos protagonistas salen a aplaudir al balcón en varias ocasiones.

En *Mira este video de gatitos* se expone de forma naturalista el confinamiento de una comuna en una vieja fábrica industrial. Un punto de vista no convencional que se narra a través de dilatadas tomas que recogen conversaciones rutinarias, agradables y tristes, aparentemente intrascendentes, que desvelan tensiones, roces de convivencia y aislamiento a pesar de estar rodeado de gente.

Viaje alrededor de mi piso toma como referencia la obra de Xavier de Maistre: *Viaje alrededor de mi habitación*, y a través de la voz en *off* de una mujer, reflexiona sobre el presente de la cuarentena y la memoria. "Si de Maistre democratiza el viaje, el covid19 democratiza el confinamiento". Una pieza introspectiva y poética aderezada con música de piano que compone la actualidad del relato valiéndose actos cotidianos de la protagonista en esos días, yuxtapuestos con material de archivo y numerosos planos detalle de espacios, objetos, ángulos e iluminaciones, que sirven para acceder a los pensamientos de la protagonista (Imagen6), que se mueve por la casa como sus pensamientos, de un lado a otro.

Relatos con-fin-a-dos también usa el confinamiento como punto de partida de sus capítulos autoconclusivos, sin embargo, las tramas evolucionan hacia diferentes lugares y los temas pierden en importancia con respecto a la crisis por su condición de relatos de género. Así, lo reseñable es que las cinco piezas emplean diferentes referencias sobre el contexto pandémico: vecinos que se conocen de salir a aplaudir al balcón en *Emparedados*; relación por video-conferencia entre maestro-alumno en *El aprendiz*; compañeros de piso que terminan enamorándose porque el confinamiento les retiene en el mismo piso en *Finlandia*; realización del *casting* telemático de una actriz por los nuevos protocolos de rodaje en *Self tape*; y declaración judicial y ocultación de un crimen en plena pandemia, en *Gourmet*.



Imagen 6. La protagonista pensativa.

Con respecto a los personajes, las series analizadas ofrecen una variada galería, que oscila entre la mera caricatura y la relativa profundidad. Esto debido a la escasa duración y al formato de las propias series, puesto que dos de ellas son antológicas y poseen episodios y personajes independientes. Hay que considerar además que, por el contexto pandémico y las restricciones propuestas en el estado de alarma hubo que contactar, en muchos casos, con intérpretes que fueran convivientes, lo que condicionó el elenco artístico de las obras.

Diarios de la cuarentena se compone de 16 personajes divididos en diez hogares, cada uno de ellos compuesto por un matrimonio convencional hastiado, dos amigos separados e inseparables, una familia que tiene que conciliar trabajo con hijos e hijas de diferentes edades, un vecino atareado, una pareja de amantes a los que el confinamiento obliga a convivir sin conocerse, un matrimonio aficionado a las redes sociales, dos abuelos con dificultades de acceso a la tecnología y una pareja en crisis. La dinámica de la narración viaja de casa en casa interconectando a los diferentes personajes -del mismo o de diferentes hogares- en base a relaciones personales y profesionales. Esto permite ofrecer un repertorio de conversaciones e interacciones donde se exponen preocupaciones, circunstancias o conflictos propios del confinamiento. En general, el reparto artístico trata de exponer una muestra de personajes cuyos diferentes perfiles buscan ser lo más representativos posible de la sociedad en la que se inscribe la serie.

Jo també em quedo en casa está interpretada por 10 personajes que habitan ocho hogares. La propuesta narrativa de la serie se basa en las relaciones sentimentales. La pareja protagonista rompe su relación en pleno confinamiento, por lo que se separa aún viviendo en la misma casa. A la vez, otra pareja de amigos decide casarse, a pesar de que viven separados. A estos cuatro personajes se

les suman los otros que, por amistad o trabajo, interactúan con ellos: un escocés que había iniciado una relación en secreto con la protagonista antes del confinamiento, el terapeuta de la pareja, dos *youtubers* que suben sus vídeos a internet con canciones y rutinas de ejercicios físicos, un *influencer* que se ha hecho popular por pelar un kiwi en directo, y su asesora. Este esquema permite y justifica que la aparición y la relación entre personajes se ofrezca a través de video-llamadas o aparezca en pantalla como si estuvieran emitiendo videos desde las redes sociales (Imagen 7).

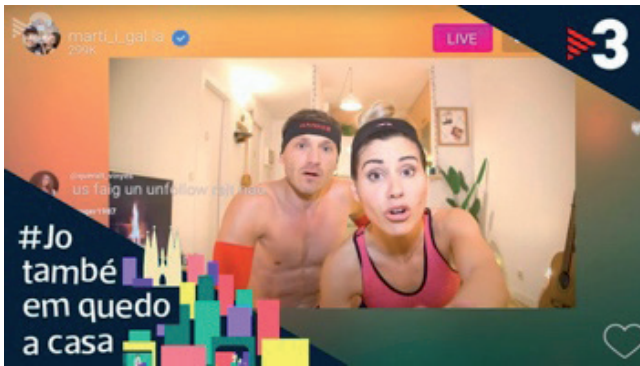


Imagen 7. Plano de la serie *Jo tambe em quedo a casa* que imita a la emisión de una red social.

Los cinco capítulos de *En casa* los protagonizan: una pareja, dos amigas, una joven solitaria, una chica acosada y un grupo de siete convivientes en una comuna en una vieja fábrica. El rasgo distintivo que les une es de la juventud, porque el escaso margen de desarrollo que ofrecen las narraciones no permite profundizar sobre la identidad de los personajes. Y algo similar sucede con *Relatos con-fina-dos*, que cuenta con 12 personajes para cinco producciones. En este caso, hablamos de tres asesinos, una experta en *Fen Shui*, una actriz y su representante, un informático, un vendedor y una decoradora, un empresario, su esposa chilena y una inspectora de policía. Aquí predominan los personajes adultos (9) por sobre los jóvenes (3), pero el desarrollo de los mismos se circunscribe al papel de género donde los personajes se desempeñan.

Es importante destacar también que todos estos relatos estudiados se encuadran en diversos géneros. Prima la comedia, el *thriller*, los híbridos (comedia-*thriller*, comedia-romance) y en menor medida aparece el drama. Tanto

Diarios de la cuarentena como *Jo també em quedo a casa* son comedias, mientras que las dos series antológicas exploran distintas propuestas. *En casa* propone dos episodios experimentales, una comedia, un *thriller* psicológico y un drama; mientras que *Relatos con-fin-a-dos* presenta sus propuestas con tres capítulos que mezclan el *thriller* con la comedia negra, y otros dos episodios que combinan el género romántico con la comedia y con el drama. Se observa que la crisis se aborda de forma mayoritaria desde la comedia y el suspense. Finalmente, el drama lo asume de forma manifiesta *Cuéntame*, cuyo relato de la crisis de la pandemia es más explícito, al poner el foco en la situación vivida en casas y hospitales, con el fin de ilustrar la crisis desde diversas situaciones: el desamparo de los sanitarios en la primera ola, las dificultades de los pacientes o el confinamiento contextualizando la situación a través de referencias informativas o de actualidad de los medios de comunicación.

La elección del género de las series tiene que ver con los emisores y la audiencia a la que se destinan los diferentes relatos. Así, la comedia, el romance o el suspense se antojan válidas para las audiencias generalistas, mientras que los géneros documental, experimental o de terror psicológico parecen más adecuados para el público minoritario.

4. Conclusiones

Con estas propuestas la industria televisiva española mostró determinación, creatividad y adaptación al contexto. De alguna manera convirtió la necesidad en una oportunidad y consiguió reactivarse en un momento convulso, produciendo, realizando y emitiendo, aunque a su alrededor se dieran condiciones complicadas para el desarrollo de la industria.

A la vez, y por esa misma circunstancia, en el producto televisivo de ficción resultante se advierte escasa maduración, cierta homogeneización de propuestas, simplificación narrativa y una estética precaria. Aunque esto pudo ser el resultado de una producción excepcional, que tuvo que ser exprés, limitada en medios y privada de profesionales. Una producción que entregaba al equipo artístico las funciones técnicas con unos recursos restringidos y ayuda telemática.

El análisis de las series de televisión de ficción producidas y emitidas durante el contexto de la pandemia del COVID-19 permite contrastar el predominio de una representación de la crisis que ofrece reflexión, pero apuntando hacia el entretenimiento como principal objetivo, y dejando a un lado la visión crítica sobre las causas o las consecuencias de la pandemia. En la mayoría de las series se detecta una visión que, más que sobre el coronavirus, se enfoca hacia el confinamiento en los hogares. Esto permite articular historias, mediante puntos de

vista generales o a través de planteamiento más particulares, que aluden a una experiencia colectiva nueva a la que todos y todas nos estábamos enfrentando. Así, aparecen una serie de imágenes repetidas, de forma visual o de palabra, que han pasado a ser significativas y forman parte de ese catálogo que nutre el imaginario colectivo. Por ejemplo, el aplauso dedicado al personal sanitario a las 20 horas desde los balcones y las ventanas, las conversaciones con familiares y amigos vía telemática a través de pantallas o las referencias constantes al confinamiento y a las restricciones del exterior. A pesar de todo ello, las series de ficción producidas en este periodo no persiguen el compromiso desde el punto de vista social, sino que ofrecen visiones de la crisis, tangenciales, más superficiales que profundas y más individuales que colectivas. En ese sentido se echan en falta algunas representaciones ausentes, como el generalizado consumo televisivo o la dificultad de conciliación familiar y profesional en los hogares, la utilización de la crisis por parte de la clase política con fines electoralistas, el desempeño en el trabajo de los profesionales esenciales, las nuevas costumbres en el confinamiento, las pruebas médicas pcr o el miedo social ante las continuas y contundentes cifras de fallecidos, entre otras.

En suma, lo que se dio fue un conjunto amplio de relatos, que parecen insertarse fácilmente en la nueva economía del entretenimiento, porque cuentan con una producción y distribución rápida que permite la aparición de nuevas fuentes y fórmulas de financiación y favorece un consumo igualmente veloz.

Por otro lado, se ha encontrado un limitado mosaico de géneros, formatos y mecanismos narrativos a través de los cuáles se ha representado la crisis y sus diferentes dimensiones. El género de la comedia -o su hibridación con el romance y con el suspense- es el más empleado porque permite dirigirse a una audiencia generalista de todas las edades y también porque caracteriza a los personajes protagonistas como personas convencionales enfrentados a la vida cotidiana, movidos por sus propios defectos hacia desenlaces felices y humorísticos donde se hace escarnio de lo humano. La comedia, el suspense o el género romántico son los de mayor popularidad entre el público televisivo y permiten acercarse al problema desde una perspectiva amena, más acorde para un producto de entretenimiento como es la ficción televisiva, que de alguna manera parecía buscar la desdramatización del acontecimiento. Esto, además, mientras discurría la crisis y se explicaba en paralelo de forma constante mediante otros discursos televisivos, informativos y divulgativos. La aparición del género experimental es una excepción, y aparece como consecuencia de la naturaleza autoral y de la audiencia de nicho de la propuesta de HBO. El género del drama es minoritario y se reserva para la propuesta de *Cuéntame*, que se dirige a un público adulto y valora la pandemia como un acontecimiento tan excepcional y determinante que justifica la alteración temporal mantenida hasta

este momento para añadir la crisis a los acontecimientos históricos que representan cada año.

Sobre los personajes, la característica más común es la que opera mostrando las vivencias de personajes anónimos, con la pretensión de que tales protagonistas encarnen un compendio de rasgos reconocibles susceptibles de constituirse en el reflejo común y en el testimonio del tiempo presente. Estos personajes anónimos aportan marcas colectivas pero sus objetivos son particulares y concretos.

Como se ha dicho más arriba, durante esta crisis aumentó el consumo de televisión de forma notable entre la audiencia. Ver la televisión era una de las pocas cosas que se podía hacer sin riesgo durante el confinamiento. La crisis había suspendido o diferido todos los estrenos y las películas que mayor audiencia cosechaban tenían que ver con la realidad que estábamos viviendo. Una de las más demandadas fue *Contagion* (Steven Soderbergh, EEUU, 2011), filme que cuenta paso a paso el desarrollo, peligros, síntomas y preocupaciones de un brote pandémico similar al de la COVID-19. Esta cinta se convirtió en uno de los títulos más descargados y vistos desde iTunes durante los primeros días. No es de extrañar entonces que la crisis pandémica y el confinamiento se postularan desde el primer momento como temas obligados para construir los nuevos relatos audiovisuales. La realidad de la crisis se trasvasó al audiovisual desde el primer momento y a través de diferentes formatos. Además de las series de televisión objeto de esta investigación, surgió en España un contingente de propuestas, como el documental *Madrid, interior* (2020), dirigido por Juan Cavestany, realizado durante la cuarentena; la webserie *Cancelled*, producida por Screen Australia, compuesta por 10 capítulos de 9 minutos de duración cada uno, que se estrenó en Facebook, pasó a la plataforma VIX -donde consiguió más de dos millones de visualizaciones- y se adjudicó, entre otros premios, el de mejor serie de 2020, en los *British Web Awards*. Tiempo más tarde han surgido más propuestas, como la serie documental *Vitals* (HBO, 2021), dirigida por Félix Colomer y producida por El Terrat y Forest Film Studios, de 3 capítulos de una hora cada uno, donde se cuenta de forma cruda la actividad sanitaria -incluida la UCI, en los momentos más duros de la pandemia, entre marzo y junio de 2020- del hospital Parc Taulí de Sabadell; o *Besos al aire* (Star, 2021) miniserie de ficción producida por Mediaset y Alea Media y distribuida por Disney, que narra la vida de varias personas durante la pandemia. Parece que estos proyectos inauguran una nueva fase que se propone visitar el periodo de una forma más aguda y reflexiva.

La ficción televisiva aquí estudiada cumple con varias funciones. De una parte, contribuye a la construcción del imaginario colectivo, siguiendo el concepto propuesto por Morin (1965). Las series de ficción, vehiculadas a través del medio televisivo, identificadas como producto de consumo y contenedoras

de personalidades mediáticas, alimentan a la sociedad de material simbólico a través de relatos, imágenes, ideas o mitos. Carlos Marqués-Marcet reflexiona sobre la crisis y el confinamiento en su episodio *Viaje alrededor de mi piso* de la serie *En casa*, y dice por la boca de su protagonista: “Lo curioso es que yo también tengo la obligación de contar algo todo el rato, de contribuir a esa memoria colectiva que se está contando en directo”. Es decir, desde el relato televisivo de ficción se fabrica memoria común y se da consistencia a los recuerdos compartidos de la sociedad en su conjunto.

De otra parte, la ficción televisiva nos enseña a comprender, a través de los temas, personajes y espacios, la realidad de la que se nutre. En este caso, la realidad asoma con una pátina frívola, inocua y poco comprometida. Parece más pensada como recurso de una especie de catarsis, una herramienta concebida más para contener que para representar el pesar y la adversidad que ha representado -y todavía representa- la crisis del COVID-19 en las vidas cotidianas.

5. Bibliografía

- Andueza, B., Santana, S. y de Lios, A.M. (2021). Transformación de la realización y adaptación de los contenidos de los programas de televisión late night del canal 0# de Movistar Plus. *Revista Inclusiones*, 8 (84), 165-196.
- Baeza, M.A. (2003). *Imaginario sociales. apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Concepción: Universidad de Concepción. Serie monografías.
- Barlovento Comunicación (2020). *Análisis mensual del comportamiento de la audiencia TV*. Marzo 2020.
- Besalú, R. (2020). *Pandemia y medios de comunicación convencionales*, 104-108. En Gutiérrez, A. Y Pont, C. (2020). *Comunicación política en tiempos de coronavirus*. Barcelona: Cátedra Ideograma UPF.
- Blas, J., García, A.L. y Martín, I.J. (2020). COVID-19: contenidos audiovisuales a partir del uso de herramientas domésticas. *Revista de Comunicación y Salud*, Vol. 10 (2), 25-61.
- Bonales, G. y López, J. (2020). El análisis del imaginario televisivo sobre la salud. Metodología de estudio a partir de los informativos. *Comunicación & métodos*, Vol. 2, 1, pp. 90-107.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Cappello, G. (2015). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Lima: Fondo Editorial.
- Cascajosa, C. (2020). Bajo techo. La producción de series en época de confinamiento. *Revista de Occidente*, 472, 105-126.
- Cassetti, F. y di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós: Barcelona.
- De Querol, R. (2020). ‘Diarios de la cuarentena’: derecho a sonreír, *El País*, 8 de abril. <https://elpais.com/television/2020-04-08/diarios-de-la-cuarentena-derecho-a-sonreir.html>
- Diken, B. Y Laustsen, C.B. (2017). Life is a state of mind – on fiction, society and Trump. *Journal for Cultural Research*, 21 (3), 257-267.

- Donstrup, M. Y Algaba, C. (2021). La dualidad en la ficción televisiva fantástica. Análisis ideológico de *The Passage* y *The Society*. *Cuadernos.info*, 48, 115-138. Doi: [10.7764/cdi.48.27821](https://doi.org/10.7764/cdi.48.27821).
- Fernández, A. (2021). Así nos va a contar 'Cuéntame cómo pasó' la pandemia en su nueva temporada. *Fuera de series*, 13 de enero de 2021. <https://fueraadeseries.com/asi-nos-va-a-contar-cuentame-como-paso-la-pandemia-en-su-nueva-temporada-19b64f6f0ee/>
- Imbert, G. (2006). "Violencia e imaginarios sociales en el cine actual". *Versión*, 18, pp. 27-51.
- Margarit, R.M. (2003). Los medios de comunicación en la era de la globalización. *Bibliotecas*, 21(1), 18-38.
- Marín, J. (2021). Adaptaciones en la realización televisiva del deporte en directo por la COVID-19. *Index.comunicación*, 11(1), 141-162.
- Mateos-Pérez, J. (2021). Tema del año. La ficción televisiva en el año del COVID-19. *Informe Obitel 2020*. Por publicar.
- Montaña Blasco, M.; Ollé Castellà, C. y Lavilla Raso, M. (2020). Impacto de la pandemia de Covid-19 en el consumo de medios en España. *Revista Latina de Comunicación Social*, 78, 155-167. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2020-1472>
- Morin, E. (1965). *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus.
- Naerland, T.U. (2019). Fictional Entertainment and Public Connection: Audiences and the everyday use of TV-series. *Television & New Media*, 20(7), 651-669. <https://doi.org/10.1177/1527476418796484>
- Parejo, N. y Sánchez-Escalonilla, A. (Eds.)(2016). *Imaginarios sociales de la crisis*. Pamplona: Eunsa.
- Rosenstone, R. (1995). *Visions of the past. The challenge of film to our idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sanjuán, A., Martínez, S., Videla, J.J., y Nozal, T. (2020). Información sobre coronavirus y COVID-19 en las principales cadenas españolas de TV en el periodo previo al confinamiento. *Profesional de la Información*, 29(6). <https://doi.org/10.3145/epi.2020.nov.11>
- Sorlin, P. (1991). "Historia del cine e historia de las sociedades". *Film-Historia*, 1(2), pp. 73-87.
- Túñez, M.; Vázquez, Martín; Fieiras, C. (2020). Covid-19 and public service media: Impact of the pandemic on public television in Europe. *Profesional de la información*, 29, 5, e290518. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.sep.18>
- Van Dijk, T. (2000). *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.
- Van Zoonen, L. (2007). Audience reactions to Hollywood politics. *Media, Culture & Society*, 29(4), 531-547. Doi: <https://10.1177/0163443707076188>
- VerTele (2021). Todas las series que han suspendido sus rodajes en España por la crisis del coronavirus, verTele, redacción. 15 de marzo de 2021. https://vertele.eldiario.es/noticias/Todas-series-suspendidas-canceladas-coronavirus-espana-estados-unidos-usa_0_2213478646.html
- Villena, E.A. y Caballero, L. (2020). COVID-19 Media coverage on Spanish public TV. *Trípodos*, 47(2), 103-126.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.