

**INTRIGA, FRANQUISMO Y MISTERIO EN LA BARCELONA DE LOS AÑOS 80. LA  
SERIE *RECORDAR, PELIGRO DE MUERTE* / *RECORDAR, PERILL DE MORT***

**INTRIGUE, FRANCOISM AND MYSTERY IN 1980S BARCELONA: THE SERIES  
*RECORDAR, PELIGRO DE MUERTE* / *RECORDAR, PERILL DE MORT***

Xavier Jiménez González

Universitat de les Illes Balears

[xavier.jimenez@uib.eu](mailto:xavier.jimenez@uib.eu)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6074-5851>

## Resumen

El artículo presenta un estudio monográfico sobre la serie *Recordar, peligro de muerte* (Montanyés, 1985), estructurado en torno a dos cuestiones principales. En primer lugar, se aborda el análisis del lugar que ocupa dentro de la historia de las ficciones producidas por Radiotelevisión Española en la década de 1980; por otro lado, se reivindica su valor en cuanto a su compromiso político, centrado en la denuncia de la represión franquista como eje narrativo. La primera parte del estudio busca situar la serie dentro de las diversas taxonomías de producciones televisivas surgidas a partir de 1980, mientras que la segunda plantea un enfoque sobre su relevancia al exponer una de las consecuencias directas de la dictadura, un tema inédito en las tramas de ficción de la época. Finalmente, se destaca un tercer objetivo: recuperar, reivindicar y visibilizar un título que ha sido sistemáticamente olvidado en los estudios sobre la historia de las series de Televisión Española publicados en los últimos cuarenta años.

## Abstract

The article presents a monographic study of *Recordar, peligro de muerte* (Montanyés, 1985), structured around two main issues. First, it analyzes its place within the history of series produced by Radiotelevisión Española in the 1980s. Second, it highlights its political value, focusing on the denunciation of Francoist repression as its central narrative. The first part of the study aims to place the series within the different categories of television productions that emerged after 1980, while the second focuses on its importance in exposing one of the direct consequences of the dictatorship, a theme that was unprecedented in fictional plots of that time. Finally, a third objective is emphasized: to recover, claim, and bring attention to a title that has been systematically forgotten in studies about the history of Spanish television series published over the past forty years.

## Palabras clave

Consecuencias del franquismo; Memoria democrática; Series de los años 80; Televisión Española; Represión política

## Keywords

Consequences of Francoism; Democratic memory; 1980s series; Spanish Television; Political repression

## 1. Presentación

El estudio que se presenta a continuación plantea un análisis historiográfico y cultural de la serie *Recordar, peligro de muerte*, estrenada en el año 1986 por el segundo canal de TVE y sobre la que, en la práctica (capítulo de libro, artículo, reseña...), no existe a nivel académico un acercamiento previo. López Chaves aporta la que muy posiblemente es la última información disponible publicada:

En septiembre, se estrenó la serie *Recordar, perill de mort*, del dramaturgo Josep Maria Benet i Jornet, que se había grabado dos años antes. Se trataba de una ficción

de intriga y misterio rodada en exteriores y escenarios naturales de Barcelona. Primero, se hizo la versión en castellano (*Recordar, peligro de muerte*) y, posteriormente, se dobló al catalán. La dirigió y realizó Josep Montanyès, la produjo Isidre Prous y la protagonizaron Àngels Moll, Emilio Gutiérrez Caba y Amparo Baró (2024: 86).

## 2. Introducción

Tras el fin del franquismo, se sucedieron en España una serie de producciones televisivas que entre finales de los años 70 y la primera mitad de la década de los ochenta recuperaron parte del bloqueo procedente del órgano de la censura y del inmovilismo cultural de la dictadura de la mano de tres variables: el trasvase del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico (García Serrano, 1996: 75), una nueva interrelación entre la realidad y la ficción seriada (Maqua, 1996: 115-116) y un cambio de modelo argumental impulsado por la llegada del primer gobierno socialdemócrata de la mano del PSOE liderado por Felipe González (Conde Martín, 1996: 145-146).

Por otro lado, en el año 1980 -dentro todavía del segundo gobierno de la Unión de Centro Democrático, la UCD-, la cámara baja aprobaría el Estatuto de la Radio y la Televisión (Ley 4/1980), un hecho que representa la primera ley constitucional que recoge en su cuerpo el engranaje de RTVE de acorde con su papel institucional, así como su catálogo de funciones, su misión de servicio público, etc. La citada ley cortarían definitivamente la vinculación de Televisión Española con el régimen franquista acercándola a los estándares europeos y favoreciendo la aparición de títulos con un mayor componente de compromiso político y social. De esta manera, la puesta en marcha de ese estatuto supuso la liberación de una carga sociocultural que arrastraba el concepto audiovisual español desde el año 1940 (García Castillejo, 2012: 54).

Junto a las cuestiones culturales y políticas planteadas, desde el punto de vista de la construcción histórica de las series procedentes de RTVE, García de Castro (2002) establece la siguiente cronología: los años 60 como el origen de la ficción televisiva española, la de los 70 como los antecedentes de la ficción televisiva popular y la de los 80 como el inicio de las series televisivas locales, bajo la concreción de "el asalto de la realidad" tal y como señalaba Maqua (1996: 107).

Esa mirada enfocada a trasladar la nueva realidad del país resulta el aporte esencial de los títulos estrenados en el periodo comprendido entre los años 1978 y 1985, que de una manera simple y directa interpelaban al público con cuestiones como el orden social, el dolor de la pérdida, los traumas del pasado o la lucha por las libertades, elementos presentados bajo un halo de ficción, aunque con una gran carga dramática y sentimental (García de Castro, 2002: 73-99).

Ciñéndonos a las producciones aparecidas en el intervalo señalado, establecemos tres bloques:

Por un lado, las series procedentes de adaptaciones literarias, las más numerosas y en las que encontraríamos *El camino* (Josefina Molina) y *Cañas y barro* (Rafael Romero Marchent<sup>1</sup>) ambas de 1978, *La barraca* (León Klimosvky, 1979), *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1982) o *Los pazos de Ulloa* (Gonzalo Suárez, 1985), ficciones que según Smith (2006: 27-28), pretendían ofrecer una doble cuestión cultural: se buscaba una accesibilidad por parte del gran público y a su vez que se configurasen como adaptaciones de cierta profundidad o calidad.

En segundo lugar, el grupo compuesto por títulos que van desde *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, 1982<sup>2</sup>) o *El jardín de Venus* (José María Forqué, 1983) hasta *Página de sucesos* (Antonio Giménez Rico, 1985) o *La huella del crimen* (Pedro Costa, 1985) y en las que el interés por la sexualidad, la violencia o la criminalidad, representarían el mayor atractivo de sus tramas, suponiendo la irrupción de un lenguaje más moderno y atrevido desde la composición de la imagen en contraposición a la formulación de las etapas previas marcadas por la censura.

---

<sup>1</sup> Según Palacio, es el título con el que dio inicio la ficción televisiva de la Transición. En cierto modo, era una continuación de la anterior *La saga de los Rius* (Pedro Amalio López, 1976), aunque *Cañas y barro* supone un reto: trasladar un contenido cultural circunscrito al segundo canal de TVE a millones de espectadores de distinta formación e intereses (2012: 301).

<sup>2</sup> El caso de *Historias para no dormir* es particular. Además de representar en el año 1982 una tercera etapa de la serie, que daba continuidad a las temporadas emitidas en 1966 y de 1967-1968, su creador, Narciso Ibáñez Serrador, ejerció a lo largo del Segundo franquismo (1959-1975) y ya dentro del período de la Transición (1975-1977), de cronista de la sociedad española a través del uso del terror psicológico como alegoría del miedo latente existente. En su obra audiovisual, films como *La residencia* (1969) o *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), o precedentes televisivos como *Mañana puede ser verdad* (1964), queda demostrado el interés por ese tratamiento y lectura. De hecho, las dos primeras temporadas de *Historias para no dormir*, influyeron dentro del Tardofranquismo tanto en su propia carrera como en la célebre *La cabina* (Antonio Mercero, 1974). Pagnoni Berns (2019: 184-185).

El tercer bloque concentraría las series que retrataron la nueva realidad social del país: *Verano azul* (1981) o el choque generacional del conflicto entre el conservadurismo procedente del último franquismo y la modernidad de un periodo histórico en cuanto a los modelos familiares o la educación en valores; *Anillos de oro* (1983) o la visibilidad del divorcio -y por extensión de otros cambios y transformaciones legales-, que mostraban abiertamente elementos sociales más propios de la esfera europea de los años 80.

Esta idea quedaría complementada tiempo después por *Turno de oficio* (1986), en la que se reflejaba el funcionamiento del sistema judicial con una lectura transversal de la herencia del franquismo versus el idealismo de jóvenes abogados que luchan por conseguir un cambio de mentalidad respecto a la aplicación de la justicia. Tal y como apuntan Canos Cerdá y Martínez Sáez (2019: 208-209), a partir del año 1982 se implanta en España una producción seriada en base a un modelo industrial que impulsará el número de proyectos alcanzando de esta manera una mayor segmentación y cobertura de la audiencia.

Por lo tanto, la serie *Recordar, peligro de muerte*, quedaría encuadrada en este tercer apartado, aportando una revisión extraordinaria al mostrar, en su caso, una reflexión acerca de las cicatrices y los traumas no cerrados de la dictadura franquista, una transversalidad argumental -partimos de un melodrama de carácter histórico-, que acaba derivando en una intriga con toques de suspense, un planteamiento que ha dificultado sobremanera su encuadre en las distintas tipologías de estudios publicados acerca de las series españolas.

En este sentido, en ejemplos de artículos centrados en investigaciones policíacas, que es la temática más cercana respecto a su argumento, como son los de Sánchez Blasco (2023) Smith (2007), Tous Rovirosa (2019) o Tous Rovirosa, Hidalgo-Marí y Fernando Morales-Morante (2020), la serie no se analiza.

Para finalizar la introducción, queremos remarcar que el artículo pretende constituirse como un estudio integral de *Recordar, peligro de muerte* combinando tres ítems capitales: su vínculo con el contexto cultural, político y social de la España de los años 80 del siglo XX, la reivindicación de su visión de futuro en cuanto a la canalización de un mensaje próximo a la esencia de la Memoria democrática y por último poner en valor su modernidad en cuanto a

la configuración de una trama que alternaba elementos de género con una ficción histórica<sup>3</sup>.

### 3. Las principales características de la serie

#### 3.1. Los protagonistas

La producción contaba, para los papeles protagonistas, con Àngels Moll y Emilio Gutiérrez Caba. Moll era una actriz de renombre -con breves experiencias en el mundo del cine- que, en los años setenta, formaba parte de la vanguardia cultural catalana del teatro y de la televisión junto a Sergi Schaaff, Josep Montanyès, Enric Majó o Terenci Moix (Benet i Jornet, 2010: 99-100); mientras que Gutiérrez Caba procedía de una de las familias más reconocidas de la escena española y había aparecido en clásicos como *La caza* (Carlos Saura, 1966) y *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966), o éxitos de taquilla con el título *Los chicos del Preu* (Pedro Lazaga, 1967) entre otras, además de contar con una dilatada trayectoria en los campos de la televisión y el teatro.

Ambos daban vida a un matrimonio acomodado perteneciente a la burguesía catalana: ella actriz teatral, *Júlia Alòs*, y él un escritor, *Alberto Obach*; de hecho, en la serie se aprecia de forma clara el interés por reflejar el mundo del teatro del cuál procede su guionista al incluir referencias en clave de homenaje a autores como Sófocles, Henrik Ibsen o William Shakespeare y a obras de la talla de *Ἀντιγόνη* (*Antígona*, 441 a.n.e.) o *Et dukkehjem* (*Casa de muñecas*, 1879)<sup>4</sup>. El estatus queda reflejado en la casa en la que habitan, en las fiestas que organizan a nivel social, en los intereses culturales (literatura, arte...). En cuanto a ejemplos, la madre de *Júlia*, Francisca Alòs es una actriz de teatro retirada mientras que su padre es un empresario de éxito<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Existen numerosos artículos, capítulos de libro e incluso monografías acerca de títulos individuales, que recorren series como *El camino* (Martínez Sánchez, 2022), *Fortunata y Jacinta* (Faulkner, 2023), *Verano azul* (Zapatero Flórez, 2022), *Anillos de oro* (Díez Puertas, 2012), *Las aventuras de Pepe Carvalho* (Lacalle Zalduendo, 2016) o *Brigada central* (González de Garay Domínguez, 2012) -ver referencias en la bibliografía-; en el caso de los estudios historiográficos sobre la televisión española de los años 80, *Recordar, peligro de muerte* ha quedado relegada sistemáticamente a una mención a nivel de ficha de inventario.

<sup>4</sup> La elección de *Antígona* y *Casa de muñecas* no resulta casual, ya que los códigos sociales y culturales que exponen ambos textos son extrapolables como crítica al franquismo. Desde aspectos como la desobediencia civil y el conflicto entre la autoridad y la moral personal que proyecta *Antígona* hasta el tratamiento del rol de la mujer y la búsqueda de su identidad personal en una sociedad patriarcal del texto de Ibsen.

<sup>5</sup> Realmente el personaje del padre de *Júlia* no aparece en la serie al haberse separado de su madre al poco de nacer. *Ricardo Jordà*, interpretado por el actor Carlos Estrada, da vida a la figura paterna.

Por lo que respecta a los secundarios, Amparó Baró, Carlos Estrada, Queta Claver, Joan Miralles, Pep Sais y Enric Arredondo, completaban el elenco, que contó con un alto porcentaje de actrices y actores catalanes.

### 3.2. El escenario

El escenario de *Recordar, peligro de muerte*, no es otro que la Barcelona preolímpica, la ciudad que se abría al mundo en representación del cambio generacional de la España del momento. Es interesante apreciar como los créditos iniciales recorren su entorno urbano, haciendo hincapié en la identificación de los personajes y sus lugares comunes en una serie donde los exteriores resultaban esenciales para la generación de una atmosfera, la de una ciudad en constante cambio, similar a la contextualización mostrada en *Anillos de oro*, ejemplos que interconectaban a las generaciones nacidas en los años 50 con epicentros de mayor dinamismo y de mayor formación académica<sup>6</sup>.

En la cabecera de la serie se lleva a cabo un trávelin desde una perspectiva aérea que aporta una panorámica de la ciudad, partiendo desde el puerto y recorriendo el monumento de Colón, la Rambla, etc., una secuencia que se repite en cada uno de los episodios. En cambio, los créditos finales van alternando escenarios, y van mostrando indistintamente calles de la ciudad completadas con vistas de la Sagrada Familia, el castillo de Montjuic o el centro penitenciario de La Modelo; un recurso narrativo que muestra por un lado un contexto urbano de modernidad y que contrasta con el anonimato del asesino y por extensión de ese franquismo latente.

Junto a esta visión de Barcelona, son igualmente reconocibles a lo largo de los episodios edificios representativos desde el punto de vista arquitectónico y monumental que van desde el teatro Tívoli, el parque de atracciones del Tibidabo o el teleférico de Montjuic hasta el hotel Majestic o el Museo de la Ciencia, así como localizaciones que sirven para ofrecer a la audiencia un contexto complementario, como Calella de Palafrugell -Girona-, en la que se

---

<sup>6</sup> El caso de *Verano azul* es paradigmático en el sentido de representar un rodaje centrado en localizaciones externas, aunque a diferencia de *Recordar, peligro de muerte*, en la serie dirigida por Antonio Mercero, primaba más la recreación de un lugar de veraniego caracterizado por playas y plazas de pueblo más que el lugar, que en ese caso, se trataba de la localidad malagueña de Nerja. En *Recordar, peligro de muerte*, la presencia de Barcelona nos remite a la lucha antifranquista.

produce el desenlace de la historia, un lugar íntimo y alejado de la dimensión de la ciudad, y donde los protagonistas asisten a la revelación del misterio.

### 3.3. El anuncio del estreno

El futuro estreno de la serie se publicitó en el número 1050 de la revista TP Teleprograma del mes de mayo de 1986. A continuación, puede apreciarse el reportaje en las siguientes figuras (F1 y F2):



F1. Captura 1 del reportaje mencionado (Fernández, 1986: 76-77).



F2. Captura 2 del reportaje mencionado (Fernández, 1986: 78-79).

Junto al reportaje de la revista *Teleprograma*, publicaciones análogas como *Teleindiscreta* anunciaban el estreno de la serie (véase, F3):

**TV 2<sup>a</sup>**  
7 de septiembre  
**«RECORDAR, PELIGRO DE MUERTE»**  
20.05 h.  
Duración: 90 minutos.

Durante varias semanas y a partir del domingo 7 de septiembre, TVE dejará paso al misterio y a la intriga. Con el sugestivo título de «Recordar, peligro de muerte», esta nueva serie llena de crímenes y emociones, sin lugar a dudas, el trabajo más completo que se ha realizado desde el comienzo de la televisión española en San Cugat, si se descarta a «Mariona Rebulli», que tanto éxito alcanzó en la pequeña pantalla hace unos años. Así pues, los amantes del género policíaco y de acción pueden ir preparando ya su mejor butaca y disponerse a disfrutar. Pero tampoco olvidado, un asesino anda suelto... Sus protagonistas son Ángels Moll y Emilio Gutiérrez Caba.

**«RECORDAR, PELIGRO DE MUERTE»:  
UN ASESINO ANDA SUELTO...**

**E**sta historia de intriga y misterio, basada en una idea original de José María Benet, pretende acercarnos a la ciudad de Barcelona, a través de una grabación realizada íntegramente en exteriores.

El transbordador de Montjuich, el Museo de Arte Románico, el cementerio o el parque de atracciones han sido algunos de los escenarios naturales elegidos para que Ángels Moll, Emilio Gutiérrez Caba, Carlos Estrada, Amparo Baró, Queta Claver y Marta Angelat, entre otros, nos cuenten cómo un actor teatral de cierto éxito, casado con una actriz, busca el asesino de su padre, un republicano que tras salir de la cárcel es acreditado ante los ojos de su propio hijo en 1948.

**La sangre y el misterio están servidos**

Al cabo de los años, Alberto, que así se llama el protagonista

—papel que interpreta a la perfección Emilio Gutiérrez Caba—, está a punto de recibir un manuscrito en el que se devela la identidad del hombre que mató a su padre, en una fiesta que organiza en su casa, para celebrar las docenas representaciones teatrales de su esposa (Ángels Moll).

A partir de ese momento, la normalidad de la pareja se ve rota y empezará a suceder una serie de horribles crímenes relacionados con Alberto y su mujer. Estos reciben diariamente llamadas anónimas que les advierten de la sangre que se va a verter y acompañan con voz amenazadora el olvido de toda.

El mundo del teatro y la granja urbana de Barcelona, protagonistas esta historia de auténtico suspense en la que las sorpresas argumentales y los golpes de efecto se suceden a buen ritmo, harán llegar a su final super-emocionante en el que cada segundo parece interminable.

La serie también se emitió

en el circuito catalán doblada en esta lengua, y supone el proyecto más completo y ambicioso realizado por el centro de TVE en Cataluña desde «Mariona Rebulli», que tanto éxito alcanzó en la pequeña pantalla hace unos años. «Recordar, peligro de muerte» tiene como antecedente aquella «Viuda pero no luto», también del mismo realizador Josep Mustanyes, en base a la cual se le propuso repetir fórmula. En vez del luto, se optó por una novela en capítulos, precedida por la intriga y unos capítulos extrínsecos. Todo con un presupuesto de cincuenta millones de pesetas.

**¿Quién será el sádico asesino?**

Tal vez por eso, el realizador de la serie considera que, sobre todo, lo que va a demostrar «Recordar, peligro de muerte» es que «se pueden hacer series normales y entretenedoras sin que cuesten tanto dinero como

otras, porque en la televisión y en el cine se funciona por roles, modo y finalidad, que a veces son buenas para el cine, pero en otros casos son repetitivas.

El día en que se presentó la serie a los medios de información, Emilio Gutiérrez Caba explicó a TELE-INDISCRETA: «La serie es de corte policíaco y narra la obsesión de un hombre, Alberto, que hoy ya, por desentrañar el crimen, una obsesión que afecta a su vida personal y mantiene el interés hasta el final, porque no se dice en ningún momento quién es el asesino. Naturalmente, tampoco lo voy a decir yo ahora».

En fin, una serie esperada por todos aquellos aficionados al buen cine de intriga que seguramente les dejará más que satisfechos, ya que en realidad, Televisión Española tiene bastante olvidada esta parcela. No os perdáis esta serie, os la recomendamos muy especialmente.

Joan Pérez Pastor.

F3. Noticia de *Teleindiscreta* (Pérez Pastor, 1986: 25).

### 3.4. La cuestión idiomática

Otro de los elementos que aportaron relevancia a *Recordar, peligro de muerte*, fue su doblaje al catalán. La serie, en su concepción original, se rodó en castellano y se estrenó en el segundo canal de Televisión Española -TV2-, el 7 de septiembre de 1986 dentro de las novedades de la programación tras el periodo estival, finalizando su emisión el 19 de octubre<sup>7</sup>. La versión en catalán llegó a las pantallas el 15 de octubre de 1987, y se extendió en la parrilla televisiva hasta el 4 de febrero del año 1988, ya que por un lado se redujo la duración de los capítulos y por otro se emitieron de forma no continuada. Tras acabar su primera proyección en la versión catalana, se programó de nuevo entre el 13 de febrero

<sup>7</sup> Se emitió un capítulo semanal, concretamente los domingos a las 20 h de la noche (de cara al día del estreno, se programó un capítulo doble). A *Recordar, peligro de muerte*, le sucedió la serie estadounidense *Moonlight* (Luz de luna, Glen Gordon Caron; 1985-1989).

y el 2 de abril de 1988. En esta ocasión la duración de los capítulos fue la misma que la original en castellano<sup>8</sup>.

El proceso de recuperación del idioma catalán en la esfera pública (administración, educación, audiovisual...), había iniciado un camino legislativo en Catalunya con la aprobación de la ley (7/1983) de normalización lingüística del 18 de abril (F4). En este contexto, llama la atención un caso contrario ya que la serie *Vídua, però no gaire* (Viuda, pero no tanto, Lluís Maria Güell; 1982), escrita también por Benet i Jornet, se rodó en primer lugar en catalán para posteriormente doblarse al castellano y estrenarse en octubre del mismo 1982 por Televisión Española<sup>9</sup>. *Vídua, però no gaire* es el antecedente de *Recordar, peligro de muerte*, ya que supuso el siguiente proyecto televisivo de Benet i Jornet (véase, F4).



F4. Rótulos en castellano y en catalán de la serie. Elaboración propia.

Junto a este elemento de identificación cultural, *Recordar, peligro de muerte* se convirtió en su momento en la ficción más cara rodada fuera de Madrid, alcanzando un presupuesto total de 50 millones de pesetas (300.000 €). A pesar de su peso simbólico, la inversión llevada a cabo aún se mantenía alejada de los estándares utilizados en TVE hasta el año 1990, con una media de entre 150-300 millones por título (Diego, 2010: 34), aunque por otro lado, el proyecto se vio beneficiado por el contexto de dinamismo, ya que su preproducción coincidió con el traslado en 1983 (el 27 de junio) desde los Estudios de Miramar en Montjuic a las actuales instalaciones de Sant Cugat del Vallés ante la sobredimensión

<sup>8</sup> El doblaje al catalán de una serie rodada en primer lugar en castellano ya había sucedido con la producción *La saga de los Rius* (Pedro Amalio López, 1976). En ese caso, la serie se reestrenó tras su doblaje en catalán en el año 1982 (El País, 1989).

<sup>9</sup> El elemento de la normalización lingüística a través de la ficción televisiva, que irrumpirá definitivamente en esta etapa con los ejemplos citados, se ve completado con la llegada del canal autonómico de TV3, que comienza sus emisiones el 10 de septiembre del año 1983, aunque de manera continuada, la programación convencional no llegará hasta el 16 de enero de 1984. Dentro de este proceso, conviene no olvidar la primera proyección en catalán dentro del franquismo: *La ferida lluminosa* (La herida luminosa, Jaume Picas; 1964), la representación de la obra de teatro de Josep Maria de Sagarra. A pesar de haberse retransmitido en circuito cerrado para Catalunya y las Illes Balears (Baget Herms, 1981: 85), abrió una ventana a la posibilidad de proyectar una vez al mes -en un programa titulado *Teatro catalán-*, obras en catalán. Tras este punto de inflexión, se añadieron más minutos en catalán en la desconexión en Catalunya como los informativos *Mare Nostrum* (1967-1974) o *Giravolt* (Voltereta), de 1973 a 1978, este último ya dentro del Tardofranquismo.

alcanzada por la sede original de TVE en Catalunya. El cambio provocó un rápido efecto ampliándose tanto en las horas mensuales de emisión, en la participación dentro de la programación estatal y en la capacidad de producción (Araguàs, 2009: 22), por parte de TVE-Catalunya<sup>10</sup>.

## 4. La construcción e interpretación histórica de *Recordar, peligro de muerte*

### 4.1. La represión franquista

La serie comienza en el año 1948 en la prisión de La Modelo de Barcelona, con la presentación del personaje de *Pedro*, que recupera su libertad tras un periodo de ocho años en prisión y que coincide aproximadamente con el fin de la guerra (1939-1948). En un breve espacio de tiempo mostrado bajo una elipsis - marcado por el nacimiento de su hijo y por el que se deduce que han transcurrido meses-, es asesinado en su domicilio, un acto que refleja la cruel e inútil persecución hacia los opositores del régimen franquista defensores de la república transcurridos ya más de diez años desde el inicio de la Guerra civil.

Este prólogo, que sirve como introducción al nudo argumental, muestra una denuncia explícita de la represión tal como se recoge en el siguiente diálogo entre la pareja protagonista:

Pedro: ¿Hoy no vas a dar clase?

Rosa: No, no ejerzo de maestra Pedro, hazte a la idea. Soy la mujer de un rojo, a saber, qué cosas podrían aprender los niños de mí.

Pedro: Siempre me decías que trabajabas de maestra.

Rosa: No quería preocuparte, ¿para qué?, provisionalmente friego suelos por las casas.

Pedro: ¿Provisionalmente o desde que acabó la guerra?, pero tú eres maestra..., fascistas de mierda.

Rosa: Pero ahora estás aquí, qué más da. Algún día las cosas cambiarán...

Pedro: Para nosotros ya no, nunca. Luchamos por una república y tenemos una dictadura. Soy un vencido que se ha pasado más de ocho años en la cárcel. Si a ti no te dan trabajo, imagínate a mí. Además, en Barcelona hay personas a las que no les va a gustar saber que he salido de la cárcel. El futuro no será agradable Rosa... (Montanyès, 1985: episodio 1).

---

<sup>10</sup> Dentro de este contexto de expansión, surgió una competencia directa con la puesta en marcha de TV3, que rivalizaba en tres aspectos esenciales con la sede de TVE en Catalunya: audiencia, producción local y normalización lingüística. En el texto de Binimelis, Cerdán y Fernández Labayen (2009: 101), se aporta un breve resumen a tal efecto.

Cabe destacar aquí el uso del recurso de la depuración franquista respecto al modelo educativo encarnado por Rosa y las maestras de la Segunda República, convirtiéndose en uno de los objetivos del régimen desde el punto de vista del control social (Fernández Soria y Agullo Díaz, 1999)

Ya en el tiempo presente -año 1985 (véase, F5)-, y tras una rápida introducción con conversaciones a tres bandas que sirven de excusa para presentar los principales roles de los personajes protagonistas y secundarios, se descubren elementos vinculados a ese asesinato como el exilio, los traumas familiares, el silencio forzado de las víctimas, el olvido, etc. En este sentido, y desde una perspectiva sociológica, la serie apuesta por un posicionamiento crítico a la impunidad del régimen, y a pesar de que como apunta Juliá (2010) existieron en España movimientos que apostaron desde planos políticos y culturales por reflejar públicamente la denuncia del franquismo, la serie -jugando a través del título y de la ficción televisiva- plantea el riesgo que conlleva regresar al pasado.



F5. Créditos iniciales de la cronología de la serie (TVE s.a., 1985).

#### 4.2. La familia como microcosmos social

La obra de Benet i Jornet<sup>11</sup> centra el impacto de la represión franquista en el presente de una pareja a través de un salto narrativo a futuro, trasladando al

<sup>11</sup> Josep Maria Benet i Jornet (1940-2020), una de las figuras más reconocidas y renovadoras del teatro catalán y español de los últimos 50 años, fue el guionista de la serie. Junto a reconocimientos, que van desde el Premio Josep Maria de Sagarra (1963), el Premio Nacional de Artes Escénicas (1991), el Premio Nacional de Teatro de Literatura Dramática por la obra *E. R.* (1995), la *Creu de Sant Jordi* (1997), el premio de la Institució de les Lletres Catalanes de guiones audiovisuales (1998), el *Max de Honor* (2010) o el *Premi d'Honor de les Lletres Catalanes* (2013), su rol de dramaturgo ha traspasado esa esfera tanto en el mundo del cine -donde ha colaborado con cineastas como Ventura Pons- como el de la televisión, la faceta que más concierne al artículo, con una especial incidencia en TV3 al convertirse en el autor de míticos títulos: *Poblenou* (1994), *Nissaga de poder* (1996-1998), *Laberint d'ombres* (1998-2000), *El cor de la ciutat* (2000-2009) o *Ventdelplà* (2005-2010), aunque también trabajó en RTVE con *Amar en tiempos revueltos* (2005 - 2012) o en su continuación en Antena 3, *Amar es para siempre* (2013-2024).

día a día de los protagonistas esa tragedia del pasado, que hereda directamente *Alberto*, interpretado por el actor Emilio Gutiérrez Caba, quien sufre un conflicto interior por la ruptura de su infancia. Resulta interesante la visión de la carga emocional en *Recordar, peligro de muerte*, recreando una tensión social e íntima que resultaba ser un reflejo de la situación de miles de familias de la España derrotada en los años 80. Las dificultades emocionales se vinculan directamente con la violencia política sufrida que afecta tanto a su pasado como a su mismo presente. Esta representación se centra en un análisis sociológico significativo, ya que muestra la interiorización del miedo y la desconfianza procedente de una dictadura disuelta apenas 10 años atrás.

El mismo Benet i Jornet había escrito para el teatro la obra *Berenàveu a les fosques* (Merendabais a oscuras) en 1971, en la que reconstruía una historia con evocaciones a *Recordar, peligro de muerte* en cuanto al elemento de la postguerra franquista y el peso de la memoria canalizado en el drama de dos familias, que a lo largo de una línea argumental de 20 años (1950-1971), padecen los estragos de la dictadura con unas percepciones dispares. Por un lado, un matrimonio y su hija, que representan al bando perdedor y por otro, una pareja afín al régimen. La interrelación entre los distintos personajes a nivel social, político y sentimental marcará su devenir y a raíz de una muerte, los secretos del pasado regresarán en 1971 a través de una serie de reveladoras cartas que darán luz -el mismo recurso estilístico que en *Recordar, peligro de muerte*-, y que mostrarán una lectura que habla de la supervivencia, del dolor y de los efectos psicológicos provocados por la dictadura<sup>12</sup>. Así, el mismo autor Arroyo-Rodríguez (2019: 91) expone:

No obstante, la originalidad de *Berenàveu [a les fosques]*, así como su aportación a la recuperación de la memoria histórica, no radica en el argumento en sí, sino en el proceso de reflexión y reconstrucción de la posguerra que llevan a cabo *Fanny* y *Montserrat*, y que sirve de modelo exploratorio para la articulación de un nuevo modelo de memoria colectiva.

En este sentido, los vínculos de *Berenàveu a les fosques* y *Recordar, peligro de muerte* resultan evidentes al tejer una trama en la que el trasfondo político y

---

<sup>12</sup> La obra ejemplifica una de las constantes del teatro de Benet i Jornet, la centrada en las consecuencias derivadas del régimen franquista tanto personales, sociales como políticas, una línea en la que podemos destacar igualmente el texto *Quan la ràdio parlava de Franco* (Cuando la radio hablaba de Franco, 1979).

social que subyace de su discurso antifranquista se despliegan desarrollando la base estructural del relato.

Se transcribe a continuación un extracto de uno de los diálogos finales de la serie, que muestra el recorrido vital de la represión franquista desde la impunidad de los años 40 hasta el momento actual (año 1985):

- ¡Cierto, cierto!, maté al padre de Alberto. ¿Por qué no iba a hacerlo?, el hundió a mi padre. Hizo que se pudriera en una prisión. Murió por culpa suya. ¿Es que no debía pagarlo?

\*Aún más?, después de la guerra le encerraron por rojo. Cuando salió de la cárcel nadie le dio trabajo y él y su mujer vivían en la miseria.

- ¡Yo era joven, y podía vengarme!, pues bien, lo hice [...], yo había ganado la guerra; ¿sabes lo que quiere decir ganar?

\*...fuiste un asesino hace 35 años y has vuelto a ser un asesino ahora.

(Montanyès, 1985: episodio 8).

Es interesante -desde el punto de vista del recorrido histórico y vital-, ver como el asesino del padre del personaje protagonista vuelve a matar décadas después para intentar salvar su nombre y reputación fuera de la cobertura de la dictadura. De hecho, no es casualidad que la cronología de la serie emplace el asesinato que da origen a la trama en el 1948, año que cierra la etapa de persecución más dura del franquismo (Gómez Bravo: 2020).

### 4.3. La identidad de los personajes

Otro aspecto sociológico relevante que aporta la serie es la cuestión identitaria. Un primer ejemplo es el caso de *Júlia*, la esposa del protagonista. Desde el punto de vista narrativo, será ella la que vehiculará el avance de la trama hasta el clímax final, conviviendo siempre bajo la alargada sombra del legado artístico de su madre y con la no relación respecto a su padre biológico, una situación que le confiere a *Julia* una gran fortaleza interior que le permite afrontar situaciones límite.

Por otro lado, su pareja, *Alberto*, la víctima indirecta de la represión -huérfano por parte paterna- y la compleja relación que mantiene con su madre derivada del asesinato con el que arranca la serie, que acaba convirtiéndose en un autor teatral utilizando de forma simbólica su creatividad como un medio para confrontar el pasado y la violencia política (la cultura como herramienta de resistencia bajo el yugo del franquismo). Dicha cuestión conecta con las

identidades y las ideologías ocultadas durante la dictadura para evitar la persecución.

Si nos centramos en el cine, en el siglo XXI ha existido un amplio movimiento de denuncia de la violencia de la represión franquista (Ducelleir, 2020), con ejemplos paradigmáticos en cuanto al elemento de la identidad soterrada como sucedía en *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga, 2019) o anteriormente en *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), dos de los títulos más representativos de este subgénero.

El personaje de *Alberto* ilustra por tanto la dificultad de heredar una identidad republicana en un entorno en el que, todavía, existe un riesgo real a pesar del tiempo transcurrido.

#### **4.4. La visión de una primitiva Memoria democrática**

La Ley de Memoria Democrática, aprobada en el año 2022 (20/2022 del 19 de octubre) y que actualizaba el espíritu de la original Memoria Histórica (52/2007 del 26 de diciembre), se fundamenta en llevar a cabo acciones de distinta naturaleza con la finalidad de mantener la memoria de las víctimas de la Guerra civil española y de la dictadura franquista. La citada ley quedaba reflejada en *Recordar, peligro de muerte* ya que, a lo largo de su construcción dramática, uno de los puntos esenciales fue la mirada a los conflictos no resueltos de esa etapa, y denunciar que la sociedad aún no había confrontado -y mucho menos solucionado-, las consecuencias del franquismo. El texto de Benet i Jornet<sup>13</sup> explora las heridas y el impacto de la guerra en la generación nacida a partir de 1950, y como el legado franquista moldeó y condicionó las relaciones sociales, familiares y políticas, unas heridas que salen a la luz en la vida adulta de los protagonistas.

Hemos señalado que *Recordar, peligro de muerte*, a través del formato serie, fue el primer ejemplo evidente de denuncia de la represión ejercida por el aparato franquista ya entrados en los años 80. Palacio (2001: 159) habla de que: «lo más llamativo en la ficción de los años ochenta es la visión de la guerra civil», y especifica que entre 1982 y 1990, se estrenan nueve títulos que plantean las

---

<sup>13</sup> El autor ya había trabajado para el mundo de la televisión en el programa *Espai novel·la*, donde firmó el capítulo "A través del celobert", y que ya se caracterizaba por una atmósfera de intriga y asesinatos.

causas y el desarrollo de la guerra<sup>14</sup>. La aportación de *Recordar, peligro de muerte* es que se centra tanto en la denuncia de la represión -como punto de partida del conflicto generacional-, y lo que resulta más interesante: la crítica al olvido del bando perdido y a la equiparación de que con el fin del franquismo se acabó la dictadura sin reparar en el daño causado.

Tal y como apunta Peña Ardid:

Mientras las series de costumbres contemporáneas –tales como *Anillos de oro*, *Segunda enseñanza* o *Verano azul*– bregaron con la ruptura de tabúes sociales y problemas acuciantes de la actualidad (el paro, el divorcio, las drogas), las series literarias e históricas se adentraron frecuentemente en un universo simbólico más abstracto, aunque no por ello desligado de la realidad política del momento; su mirar a épocas pasadas, además de permitir la recreación costumbrista, propugna ciertos consensos en torno a las señas de identidad nacional, la sustitución de los iconos del franquismo y la «recuperación» de una memoria histórica que, junto a la reivindicación del liberalismo progresista o de los derrotados de la guerra civil, busca fijar en la conciencia colectiva los mitos y referentes culturales e ideológicos válidos para el presente (2010: 77).

Vemos en los títulos citados por Peña Ardid aproximaciones a problemáticas alternativas, ligadas a la realidad social del momento y que van superando paulatinamente el elemento literario por excelencia a la hora de la construcción argumental, aunque el tratamiento de *Recordar, peligro de muerte*, sigue manteniendo una originalidad que le lleva a una posición de independencia y casi de asincronía con su contemporaneidad.

## 5. Conclusiones

*Recordar, peligro de muerte*, representa, dentro del corpus de las series estrenadas a lo largo de los años 80 por parte de TVE, una de las apuestas que marcaron un punto de inflexión, una ruptura de género dentro de la modernización de la ficción televisiva del momento. El texto de Benet i Jornet trasladaba la represión y la violencia política del franquismo a un presente en el que, de una forma valiente y honesta, se mostraban las consecuencias

---

<sup>14</sup> *La plaza del diamante* (Francesc Betriu) y *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba), ambas de 1982; *Crónica del alba* (Antonio Betancor, 1982-1983); *Lorca, muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem) y *Vísperas* (Eugenio Martín), ambas de 1987; *El mundo de Juan Lobón* (Enrique Brasó, 1989); *La forja de un rebelde* (Mario Camus) y *El olivar de Atocha* (Lola Salvador), ambas de 1990. *Los jinetes del alba* (Vicente Aranda), la última de las series citadas por Palacio, técnicamente corresponde al año 1991 a pesar de haberse rodado entre 1989 y 1990.

personales y familiares de la postguerra en el bando perdedor, aportando al análisis audiovisual de la Guerra civil no tan solo la visión reduccionista del desarrollo de la propia guerra y de sus efectos posteriores, sino su repercusión tras décadas.

El montaje, establecido mediante la interconexión de dos periodos unidos por un salto temporal hacia adelante -prolepsis o *flashforward*- y una trama en la que se combinaban ágiles diálogos, localizaciones diversas que enriquecían el contexto y una lectura atípica del dolor provocado por la lucha derivada de la Guerra civil tras cuarenta años, canalizan algunas de sus aportaciones más interesantes desde el punto de vista narrativo y técnico<sup>15</sup>.

Tal y como expone Jurado (2017: 503) -en la línea de Palacio-, la producción de Radiotelevisión Española desde finales de los años 70 y con especial incidencia en los 80, se caracterizó por un excesivo énfasis en el retrato de la Segunda República Española y en la Guerra civil; además, de forma habitual, las historias mostraban una escasa profundidad a la hora de reproducir los acontecimientos históricos, un tratamiento que *Recordar, peligro de muerte*, intentó extender dentro de un relato transversal que conjugaba a la vez ficción de género (elementos policíacos, de intriga y de suspense), y una denuncia histórica, y que a pesar de su originalidad, su legado desde el punto de vista de la historiografía de la televisión española, tal y como hemos señalado al comienzo del artículo, se ha mantenido a la sombra de otro tipo de producciones que contaban tanto con un mayor presupuesto como por un reparto más reconocible desde el punto de vista de la audiencia<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Uno de los recursos narrativos más innovadores de la serie apareció en el sexto episodio, el cuál daba comienzo con la revelación del asesino, y donde él mismo se encargaba de relatar, a través de una serie de flashbacks, los acontecimientos del pasado y sus efectos en el presente. Las escenas de los asesinatos contenían imágenes que, para la época, podían resultar demasiado explícitas dentro del formato serial para una recomendación a mayores de 12 años. De hecho, en la etapa de los ochenta, la primera década con un sistema democrático implantado, la televisión pública puso en marcha reajustes morales y de tipología de programación perfilando el tratamiento de contenidos religiosos o sexuales, así como la cobertura de noticias de actualidad -la despenalización del aborto, por ejemplo- (Palacio, 2024: 45-47). Esa transgresión de *Recordar, peligro de muerte* iba en consonancia con la línea marcada desde los responsables de TVE.

<sup>16</sup> Un caso similar desde el punto de vista del desconocimiento de una obra sucedió con *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980). El documental, estrenado dentro del segundo gobierno de la UCD de Adolfo Suárez, levantó ampollas en su momento -fue censurado y perseguido-, al vincular el aparato de la religión católica con la represión franquista durante la Guerra Civil, estructurando esa connivencia a través del análisis de la romería de El Rocío, la masiva manifestación popular que se lleva a cabo anualmente en la provincia de Huelva. A comienzos de la década de los años 80 existe un movimiento de compromiso personal -minoritario- que, en el caso de Ruiz Vergara, tal y como expone Carandell Rojo (2024: 198), le llevó a denunciar a los responsables de crímenes de guerra transcurridos más de cuarenta años, analizando el fervor religioso desde una perspectiva crítica, así como las redes clientelares. Los casos de *Recordar, peligro de muerte* y de *Rocío* no son comparables, aunque sí que se interconectan y aportan dos visiones de una denuncia pública (ficción versus testimonios reales) de la represión franquista.

Antes de finalizar el texto, debemos remarcar que en la actualidad la serie se encuentra disponible al completo en el archivo digital público de RTVE gracias a un trabajo de recuperación llevado a cabo en el año 2015 desde el departamento de documentación del ente público, tanto por Dolors Gonzalo Puig como por Isidre Ramos Orihuela, a los que hay que agradecer su dedicación e implicación en lograr la mayor visibilización posible para *Recordar, peligro de muerte*<sup>17</sup>.

## Referencias bibliográficas

- ARAGUÀS, Natàlia (2009), «TVE-Catalunya, mig segle en pantalla», *Capçalera*, n.º 145, septiembre, pp. 20-27.
- ARROYO-RODRÍGUEZ, Daniel (2019), «Construyendo la memoria colectiva del primer franquismo. Berenàveu a les fosques, de Josep Maria Benet i Jornet», *ConSecuencias*, vol. 1, n.º 1, pp. 87-101. <https://doi.org/10.6017/cs.v1i1.11775>
- BAGET HERMS, Josep Maria (1981), «Evolució històrica de la televisió a Espanya i a Catalunya», en PARÉS, Manuel, BAGET, Josep Maria, BERRIO, Jordi, FANCELLI PARDO, Agustí, GÓMEZ BADOSA, Miquel, GONZÁLEZ DE LA FUENTE, Ignasi, GARCÍA, Elisabeth y SCHAAFF, Sergi (autores), *La televisió a la Catalunya autònoma*, Barcelona: Edicions 62, pp. 45-93.
- BENET I JORNET, Josep Maria (2010), *Material d'enderroc*, Barcelona: Edicions 62.
- BINIMELIS, Mar, CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2009), «TVE Catalunya. Fifty years of light and shade», *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, vol. 1, n.º 1, pp. 97-103. [https://doi.org/10.1386/cjcs.1.1.97\\_7](https://doi.org/10.1386/cjcs.1.1.97_7)
- CANÓS CERDÁ, Elvira y MARTÍNEZ SÁEZ, José (2019), «La ficción seriada de TVE entre 1956 y 1989», *Index Comunicació*, vol. 6, n.º 2, pp. 191-214.
- CARANDELL ROJO, Juan (2024), «Diálogos entre el cine de ficción y el documental: como Rocío y La isla mínima nos hablan de la profunda huella franquista en España», *Seriarte. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, vol. 6, pp. 189-205.
- CONDE MARTÍN, Luis (1996), «La televisión Del PSOE (1982-1996...)», *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 23-24, junio-octubre, pp. 140-159.
- DIEGO, Patricia (2010), *La ficción en la pequeña pantalla. 50 años de series en España*, Pamplona: Eunsa.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2012), «El divorcio en Anillos de oro (TVE, 1983), de Ana Diosdado», en VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y NIEVA DE LA PAZ, Pilar (coords.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes*

---

<sup>17</sup> Versión en castellano: <https://www.rtve.es/play/videos/recordar-peligro-de-muerte/>  
Versión en catalán: <https://www.rtve.es/play/videos/recordar-perill-de-mort/>

escénicas: (siglos XX y XXI), Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 249-266.

DUCELLIER, Aurore (2016), «Mediaciones de la violencia franquista en el cine español del siglo XXI», *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, n.º 2, pp. 106-129. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2012.n32.39636](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.n32.39636)

EL PAÍS «TVE-2 repone 'La saga de los Rius». En [https://elpais.com/diario/1989/11/29/radiotv/628297204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/11/29/radiotv/628297204_850215.html) (28-09-2024).

FAULKNER, Sally (2023), *Adaptaciones literarias en el cine y la televisión españoles. Historia, espacio, género*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel y AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen (1999), «Depuración de maestras en el franquismo», *Studia historica. Historia contemporánea*, n.º 17, pp. 249-270.

FERNÁNDEZ, Carmen (1986), «Recordar, peligro de muerte. Suspense en Barcelona», *Teleprograma*, n.º 1050, del 19 al 25 de mayo, pp. 76-79.

GARCÍA CASTILLEJO, Andrés (2012), «Servicio público radiotelevisivo, independencia de gestión e informativa», en CASADO DEL RÍO, Miguel Ángel, MIGUEL DE BUSTOS, Juan Carlos, AZPILLAGA GOENAGA, Patxi, ZALLO ELGUEZÁBAL, Ramón, ARANA ARRIETA, Edorta y AMEZAGA ALBIZU, Josu (coords.), *Crisis y políticas: la radiotelevisión pública en el punto de mira. II Congreso Internacional de Comunicación Audiovisual y Publicidad*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 54-63.

GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002), *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona: Gedisa.

GARCÍA SERRANO, Federico (1996), «La ficción televisiva en España. Del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico», *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 23-24, junio-octubre, pp. 70-87.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro (2020), «Venganza tras la victoria: la política represiva del franquismo (1939-1948)», en VIÑAS MARTÍN, Ángel (coord.), *En el combate por la historia: La República, la Guerra Civil, el Franquismo*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 575-591.

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz (2012), «Hacia una contextualización histórico-cultural de Brigada Central (TVE1: 1989): leyendo la transición democrática en España en el drama televisivo de calidad y el género policiaco», *Área abierta*, vol. 12, n.º 2, pp. 1-17. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2012.n32.39636](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.n32.39636)

JULIÁ, Santos (2010), «Cosas que de la transición se cuentan», *Ayer*, vol. 79, n.º 3, pp. 297-319.

JURADO, Javier (2017), «El patriotismo constitucional en las series de TVE durante el primer gobierno socialista (1982-1996)», en DE LA CUADRA DE COLMENARES, Elena (editora), *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la información: de la desregulación a la integración transmedia*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 497-506.

- LACALLE ZALDUENDO, Charo (2016), «Traduttore, ¿Traditore? La adaptación televisiva de "Las aventuras de Pepe Carvalho" (Adolfo Aristarain)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25, pp. 667-683. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16919>
- LÓPEZ CHAVES, Francesc Manuel (2024), *TVE Cataluña: 60 años de programas*, Barcelona: Editorial UOC.
- MAQUA, Javier (1996), «Apuntes para una Historia de las relaciones entre realidad y ficción de la televisión española», *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 23-24, junio-octubre, pp. 106-121.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Álvaro (2022), «La adaptación televisiva (feminizada): Josefina Molina y "El Camino"», *Seriarte. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, vol. 2, pp. 52-73.
- MONTANYÈS, Josep (1985), *Recordar, peligro de muerte / Recordar, perill de mort*, Barcelona: (c) TVE s.a.
- PAGNONI BERNS, Fernando Gabriel (2019), *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*, Cádiz: Editorial UCA. Universidad de Cádiz.
- PALACIO, Manuel (2001), *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Gedisa.
- PALACIO, Manuel (2012), *La televisión durante la Transición española*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- PALACIO, Manuel (2024), *La televisión en España (1990-2022). Sociedad y cultura*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- PEÑA ARDID, Carmen (2017), «Las primeras grandes series literarias de la Transición: La saga de los Rius y Cañas y barro», en ANSÓN, Antonio, ARA TORRALBA, Juan Carlos, CALVO CARILLA, José Luis, FERNÁNDEZ, Luis Miguel, NAVAL LÓPEZ, María Ángeles y PEÑA ARDID, Carmen (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza: Instituto Fernando El Católico (C.S.I.C), pp. 497-506.
- PÉREZ PASTOR, Joan (1986), «Recordar, peligro de muerte. Un asesino anda suelto...», *Teleindiscreta*, n.º 82, del 5 al 12 de septiembre, pp. 25.
- SÁNCHEZ BLASCO, Pablo (2023), «Orígenes y desarrollo del género policíaco en la ficción televisiva española (1956-2016)», *Actio Nova. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 7, pp. 174-202. <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.008>
- SMITH, Paul Julian (2006), *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*, Rochester, NY: Tamesis.
- SMITH, Paul Julian (2007), «Crime Scenes: Police Drama on Spanish Television», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 8, n.º 1, pp. 55-69. <https://doi.org/10.1080/14636200601148819>
- TOUS ROVIROSA, Anna (2019), «El género policíaco en la ficción española (1990-2010): el auge de las cadenas privadas y los valores conservadores», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 20, n.º 4, pp. 483-503. <https://doi.org/10.1080/14636204.2019.1689705>

TOUS ROVIROSA, Anna, HIDALGO-MARÍ, Tatiana y MORALES-MORANTE, Luis Fernando (2020), «Serialización de la ficción televisiva: el género policiaco español y la narrativa compleja. Cadenas generalistas (1990-2010)», *Palabra clave*, vol. 23, n.º 4, pp. 1-34.  
<https://doi.org/10.5294/pacla.2020.23.4.2>

ZAPATERO FLÓREZ, Cristina (2022), «La Transición en la pequeña pantalla y su huella en el imaginario colectivo: Representación de género en Verano azul», *Historia y Comunicación Social*, vol. 27, n.º 2, pp. 337-347.  
<https://doi.org/10.5209/hics.84382>