

# ESTA TIERRA ES MÍA. ESPACIOS HISTÓRICOS Y GEOGRAFÍA DE LA MEMORIA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA.

José Carlos Rueda Laffond

Universidad Complutense de Madrid. E-mail: jcrueda@pdi.ucm.es

Recibido: 12 Agosto 2011 / Revisado: 18 Agosto 2011 / Aceptado: 1 Septiembre 2011 / Publicación Online: 15 Octubre 2011

**Resumen:** La ficción histórica constituye una oferta relevante en la televisión española actual y es un material destacado para apreciar las formas de representación del pasado ante la esfera pública. Este estudio concreta algunos rasgos que definen los espacios históricos como categoría de memoria. Considera que la representación de este tipo de escenarios no debe ser estimada como una mera inclusión de decorados o trasfondos. En ocasiones los espacios históricos se presentarían en la ficción televisiva como formas de enunciación y explicación sobre determinados hechos o procesos colectivos. Su uso se implicaría también con la dramatización de la memoria idealizada o la memoria traumática. Y facilitarían tácticas de hibridación entre el relato ficcional y documental, tendentes a reforzar la credibilidad de las tramas. Del mismo modo, han permitido la inclusión de elementos materiales reconocibles y nostálgicos desde la memoria del espectador, sustanciando así un ejercicio de proximidad cultural.

**Palabras clave:** Ficción histórica, televisión, memoria, espacio, análisis de contenido, proximidad cultural.

## 1. LA FICCIÓN HISTÓRICA TELEVISIVA COMO OBJETO DE ESTUDIO.

**A**rne Roekens se ha preguntado qué puede decir la televisión a los historiadores sobre la realidad, y ha resaltado un conjunto de aspectos acerca de la pertinencia de los contenidos televisivos cara a la reflexión historiográfica. Desde su punto de vista, los documentos televisivos no sólo poseen un rango

posible como fuente histórica. También pueden ser advertidos como articulaciones narrativas con un fuerte valor representativo. A partir de ahí han de ser entendidos como instrumentos que propician modos de percepción y significación sobre las distintas dimensiones de lo real<sup>1</sup>.

Este fenómeno resulta evidente en el caso de los formatos informativos, cuyo aparente anclaje con el entorno de lo acontecido parece fundamentar su naturaleza discursiva. Pero, asimismo, puede hacerse extensivo a los formatos de ficción, más allá de su rango estructural obvio que los presentaría como narrativas basadas en la imaginación o la ilusión sobre lo posible. Las dinámicas de confluencia, hibridación y sincretismo entre los géneros televisivos hacen, a su vez, cada vez más difícil establecer fronteras nítidas. En cualquier caso se ha indicado que, más allá de estos procesos de convergencia o confusión, cabría observar un constante juego enunciativo sobre lo que es cierto y lo que es creíble. La televisión contemporánea actuaría, así, como un espejo fiel y deformante, tendiendo a dotar de verosimilitud a sus discursos mediante diferentes estrategias, a pesar de los múltiples déficits de realidad que pueden detectarse en sus ofertas, ya sea en forma de anacronismo, trasgresión, manipulación, simplificación, generalización o espectacularización<sup>2</sup>.

Este trabajo centra su atención en ciertas mecánicas de representación presentes en la ficción histórica televisiva española actual, una propuesta de contenido que ha ido adquiriendo una destacada presencia en la pequeña pantalla. A pesar del tránsito de la televisión analógica a la digital entre 2008 y 2010, y de la

fragmentación de audiencias que ello ha podido provocar, las ficciones históricas se han mantenido como un producto estable y reconocible, frecuentemente situado en horario de *prime time*.

Este tipo de programas plantea, no obstante, importantes problemas de interpretación al historiador. El más evidente se relacionaría con su capacidad para transmitir ciertos imaginarios o conocimientos históricos. Dicha cuestión se implica con la capacidad pedagógica de los medios. La ficción histórica problematiza los modos mediante los cuáles el pasado adquiere significación y sensación de realismo. Nos enfrenta con la cuestión de la multiplicidad de recursos y mecanismos activados en la enunciación de lo histórico, en este caso no desde los relatos historiográficos autorizados tradicionales (el texto escrito), sino desde las narrativas populares audiovisuales.

Esta cuestión debe abordarse teniendo en cuenta cuál es la especificidad de este tipo de relatos. La ficción televisiva se presenta con una singularidad poliédrica, surgida de la simbiosis entre su naturaleza como producto comercial, el empleo de determinadas pautas de creatividad, encuadre, tematización, selección o simplificación, su adscripción a unas coordenadas institucionales (el servicio, pero también el mercado televisivo), y su circulación en unos parámetros de consumo generalista. Todos estos factores deben ser tenidos en cuenta como variables que coadyuvan en el uso de estándares de recreación histórica en la pequeña pantalla.

En las siguientes páginas se estudiarán diversas claves cualitativas de contenido presentes en la ficción histórica, a partir de un eje básico de reflexión vertebrado en torno a la evocación de lugares, localizaciones y espacios físicos. Este tipo de representaciones pueden advertirse, de modo genérico, como recursos narrativos que facilitan ciertas finalidades pedagógicas o explicativas. Pero la ficción histórica constituye también un producto relevante en el contexto de las políticas públicas sobre el pasado, así como en la organización y administración de la agenda sobre el recuerdo socialmente pertinente. Tales aspectos permiten estimarlas como muestras destacadas en los ejercicios de memoria, entendidos como lógicas de exaltación, denigración o legitimación a través de la evocación de las raíces colectivas.

Estos últimos aspectos conllevan estimar la representación televisiva de los espacios históricos en términos de traslado selectivo de ciertos referentes de pasado a lógicas de presente mediante negociaciones simbólicas. Ello permite reflexionar por la función de tales representaciones respecto a la concreción o reforzamiento de ciertas geografías (materiales o ideales) de la memoria. O por la capacidad de la televisión para configurar claves de proximidad, que potencien la empatía, la conexión emocional, el recuerdo personal o la propia sensación de realismo del relato por parte del espectador.

La segunda parte de este trabajo abordará, ya como estudio de caso concreto, el ejemplo de la serie *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-...), una ficción que puede ser estimada como paradigma televisivo en virtud de su amplio reconocimiento de audiencia y por su carácter como producto cultural. *Cuéntame...* se ha emitido ininterrumpidamente durante diez años, en 2010 recibió el Premio Nacional de Televisión, y ha servido de matriz para otros productos realizados en Italia (*Raccontami*, RAI, 2006-2008) o Portugal (*Contame-como foi*, RTP-SP Televisão, 2007-...).

*Cuéntame cómo pasó* se inscribe en ese marco de multiplicación de ofertas de ficción histórica desarrollado en los últimos años. Este fenómeno ha sido perceptible a nivel nacional, tanto en el caso de la cadena pública TVE como en las dos principales emisoras privadas, Antena 3 y Telecinco. El resultado ha sido un amplio elenco de productos localizados en múltiples escenarios de pasado: la romanización (*Hispania*, Antena 3, 2010-...), el siglo XVII (*Águila Roja*, TVE, 2009-...), la dictadura de Primo de Rivera (*La Señora*, TVE, 2008-2010), la II República (*14 de Abril. La República*, TVE, 2011-...), la Guerra Civil o la posguerra (*Amar en tiempos revueltos*, TVE, 2005-...), el tardofranquismo y la transición (*20-N. Los últimos días de Franco*, Antena 3, 2008; *23-F. El día más difícil del Rey*, TVE, 2009), o la historia más reciente (*48 horas*, Antena 3, 2008; *Felipe y Letizia. Deber y querer*, Telecinco, 2010). A esta extensa nómina de títulos cabría añadir otras realizaciones concebidas en forma de *bio-pic* sobre figuras relevantes de la elite política (*Adolfo Suárez, el Presidente* o *Sofía*, Antena 3, 2010 y 2011 respectivamente; *Clara Campoamor*, TVE, 2011), la elite social (*La Duquesa*, Telecinco, 2010 y 2011; *Alfonso, el príncipe maldito*, Telecinco, 2010), o el mundo del espectáculo

(Paquirri, Telecinco, 2009; *Raphael*, Antena 3, 2009).

Más allá de su clara diversidad temática, todas estas realizaciones pueden ser advertidas desde un cierto prisma de homogeneidad. Por un lado, puesto que frecuentemente han coparticipado en una fórmula que ha combinado el modelo de producción propia externa, la rentabilidad financiera y el atractivo comercial<sup>3</sup>. Y por otra parte, porque han ido trazando una suerte de continuidad narrativa que ha terminado por englobar, prácticamente, al conjunto del siglo XX. Complementariamente, se han ajustado a unas premisas similares de consumo, tal y como se ha indicado ya. Esto nos permite definir las como propuestas ideadas para su recepción por un segmento amplio de la audiencia en forma de programas de entretenimiento.

A pesar de la diversidad de formatos (series de temporada, miniseries o telefilmes) estas realizaciones han enlazado, asimismo, con una extensa tradición de género que ha sido tipificada como “fiction patrimonial”<sup>4</sup>. Esta noción alude a su carácter como relatos populares que incorporan un esteticismo característico, orientado a potenciar una sensación de autenticidad histórica y facilitar una cierta finalidad didáctica. En este último sentido, enraizarían con una práctica pedagógica iniciada por producciones pioneras, como *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966) o *The Forsyte saga* (1967). Sin embargo, ese potencial rango pedagógico es bidireccional, en cuanto que también es posible detectar en estos programas claras alusiones o enseñanzas para el presente trasladadas desde los contextos históricos representados. Ello nos permite hablar de una doble correspondencia entre el tiempo histórico del relato y el tiempo histórico del espectador<sup>5</sup>.

Pero, complementariamente a todo ello, las ficciones históricas televisivas deben ser apreciadas también como contenedores para unos estándares narrativos relativamente estables en el tiempo. Ello se ha constatado en su capacidad para asimilar rasgos estructurales presentes en la ficción doméstica española desde los años noventa, como ha sido el gusto por el costumbrismo, el recurso a las tramas corales o la acusada carga moral de personajes y situaciones<sup>6</sup>.

Paralelamente, la sobreabundancia de referencias a personajes reconocibles (ya sean

éstos monarcas, príncipes y princesas, políticos, aristócratas, cantantes o toreros) es coherente con otras tendencias observables en los mercados televisivos europeos. Así, por ejemplo, cabe subrayar las correspondencias existentes entre la ficción histórica española e italiana a la hora de configurar una lógica discursiva paralela, basada en resaltar vidas ejemplares. Con mucha frecuencia la ficción televisiva de ambos países ha empleado estándares narrativos tradicionales, donde se han enfatizado las estructuras dramáticas arquetípicas y los personajes maniqueos. En estos relatos ha destacado el añejo referente al “enclave heroico”, a los hechos excepcionales, a los personajes memorables o a una moralidad universal, adecuándolo, todo ello, a ciertas idiosincrasias de la identidad nacional<sup>7</sup>.

## 2. PROXIMIDAD CULTURAL, ESPACIOS HISTÓRICOS Y GEOGRAFÍAS DE LA MEMORIA.

Otro rasgo común en la ficción histórica ha sido el plantear, a través de retóricas de proximidad, apelaciones al recuerdo como forma de sustanciar la idea de sustrato colectivo común. Entre estas retóricas cabe considerar el objetivo de configurar mundos verosímiles que sirvan de escenario para la presentación de relaciones y sentimientos personales. Así por ejemplo, una de las características medulares de la serie *Cuéntame cómo pasó* ha venido dada por el peso jugado por las emociones. Dicho recurso narrativo ha servido para encuadrar la representación de la interacción social cotidiana durante los años sesenta o setenta (las relaciones de pareja, las familiares, las de amistad, las laborales...), enfatizando sucesivos pilares referenciales cara a conseguir la empatía del televidente actual. Otro tanto puede decirse respecto al conjunto de ficciones televisivas antes reseñado.

Ese tejido relacional establecido entre los personajes permitiría la incorporación de marcas de reconocimiento inmediato. No obstante, cabe indicar que dichas marcas pueden situarse en conexión con marcos cognoscitivos amplios. En efecto, como destacó Straubhaar, la categoría de proximidad aplicada a la ficción televisiva debe entenderse no como simple alusión a lo que resulta cercano al espectador en estrictos términos locales, sino como la resultante de una articulación establecida entre referentes culturales implicados en escalas socio-territoriales y culturales variables<sup>8</sup>. Puede

hablarse, entonces, de una coexistencia de claves de reconocimiento universal, *glocal*, nacional y particular, movilizadas a través de narrativas emplazadas en determinadas coordenadas de tiempo y espacio.

Se ha indicado, igualmente, que la proximidad cultural puede englobar ciertos valores o temáticas hegemónicas presentes en la cultura coyuntural de la audiencia<sup>9</sup>. O bien que en la recreación de la proximidad pueden verse implicadas claves específicas de reconocimiento más fragmentadas, propias de determinados segmentos de esa misma audiencia, como serían, por ejemplo, ciertas referencias de género o señas propias de grupos de edad. En este último sentido cabría ubicar la apelación nostálgica, entendida como estrategia emocional de proximidad, pero que presentaría grados variables de sustanciación según su implicación con los diferentes estratos sociodemográficos de la audiencia.

La evocación de los espacios históricos en la ficción televisiva no debe estimarse, en cualquier caso, como un sencillo elemento de atrezzo, sino que puede incidir en la eficacia discursiva y persuasiva de todas estas claves de proximidad. Por espacio histórico entendemos los emplazamientos físicos propuestos por el relato mediático con la función de fijar determinados hechos o procesos pretéritos de relieve y darles sentido<sup>10</sup>. Se trataría, por tanto, de una coordenada de encuadramiento que asumiría el rango de espacio semiotizado<sup>11</sup>.

La conexión entre representación televisiva de estas localizaciones espaciales y el reconocimiento espectral es compleja. Por una parte ha de considerarse que el recurso al espacio histórico en las ficciones televisivas puede implicarse, enriqueciéndolo, con el ejercicio dramático desarrollado desde el conjunto de la narración. Al mismo tiempo, puede actuar como referente informativo, dirigido a reforzar la sensación de objetividad, verismo y credibilidad de la trama. Y, paralelamente, puede facilitar la introducción o solidificación de ciertos elementos sobre lo cultural colectivo que adopten rasgos realistas o imaginados.

Pero la localización espacial también puede asociarse con la reproducción de estereotipos de reconocimiento, o con un deseo por dotar a la trama ficcional de unas determinadas calidades dramáticas. Este extremo ha sido resaltado por

Lothar Mikos al destacar la correspondencia entre centralidad dramática y nítida localización espacial en producciones que aludían a emplazamientos físicos muy definidos y cerrados, tal y como ocurriría con los seriales *Dallas*, *Coronation Street* o *Chicago Hope*<sup>12</sup>. Por su parte, en otros casos, la adaptación de ficciones foráneas ha conllevado a trasladar ese factor de localización a parámetros de contigüidad física para la audiencia nacional, tal y como ocurrió con la adaptación de la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la Fea*, que en su versión alemana se tituló *Verliebt in Berlin*.

Estos ejemplos permiten considerar la representación del espacio en la ficción televisiva como un eje para el discurso dotado de una carga de significación eventualmente intensa. A todo ello cabe añadir una variable más –decisiva en el caso de las narrativas de carácter histórico–, como es la referida al carácter de la representación espacial como apelación de memoria. Ello enlaza con el planteamiento, ya clásico, de Pierre Nora sobre los espacios físicos o inmateriales entendidos como *lieux de mémoire*, caracterizados por su carga simbólica, su potencial de actualización del pasado y su contenido socializador<sup>13</sup>.

Desde este mismo punto de vista, la representación televisiva de espacios históricos se relacionaría con el concepto de geografía de la memoria, entendido como

“El estudio de los sitios materiales donde la relación entre lugar y memoria es más evidente [...]. Frente a las aproximaciones de otras disciplinas interesadas en el estudio de la memoria social, se centra en las pautas y dinámicas espaciales, locacionales y materiales de [las] representaciones y prácticas conmemorativas, fundamentales para la constitución de las identidades individuales y colectivas”<sup>14</sup>.

Cabe añadir, además, que en el caso de los relatos televisivos se moviliza asimismo un compendio de aspectos específicos, asociados intrínsecamente a la categoría de memoria mediática<sup>15</sup>. Entendemos por dicho concepto el conjunto de prácticas que, partiendo desde requerimientos de actualidad, establecen formas de producción, recreación, negociación y gestión de la presencia pública del pasado a través de los medios de comunicación. Este otro enfoque

complementario se cuestionaría, por tanto, las formas y mecanismos mediante los cuales los medios de comunicación operan como agentes activos de memoria, proporcionando ciertos tipos de visión pública del pasado o indicando determinadas mecánicas de cambio y pervivencia social, todo ello a través de operaciones de estructuración, racionalización y narrativización<sup>16</sup>.

La memoria mediática –y muy particularmente, la memoria televisiva– expresaría así, con nitidez, la densidad y complejidad de un fenómeno cultural de gran alcance. La televisión hace posible la sustanciación de operaciones de recuerdo público a gran escala, pero también materializa los problemas de inflación, desvirtuación o saturación de la memoria<sup>17</sup>. Ayuda a internacionalizar, mediante la circulación de propuestas y formatos, ejercicios de memoria local o regional. E incide, de modo determinante, en la configuración de significaciones hegemónicas sobre el pasado, aunque con frecuencia tales operaciones no se deslinden, sino que se confunden, con los debates o polémicas políticas coyunturales.

El resultado será entonces una relación contradictoria con la reflexión histórica, puesto que, tal y como ha señalado Francesca Anania, habitualmente “la historia que los medios nos propone está (...) comprimida contra el presente, actualiza la memoria y la dobla para un uso político, (prescindiendo) de la disciplina y de sus estudiosos”<sup>18</sup>. Esta contradicción puede agudizarse, a su vez, si observamos la propia acción generativa de memoria individual propiciada por el medio televisivo. Como ha recordado Juan Francisco Gutiérrez Lozano “la televisión ayuda a fraguar una memoria sobre la sociedad y, a su vez, genera gracias a su trayectoria una memoria de los contenidos propiamente televisivos y de los usos sociales del medio entre sus diferentes públicos”<sup>19</sup>. Este último aspecto será decisivo entonces en las operaciones interesadas por trazar una historia de la memoria colectiva, impensable sin la alusión a los medios de comunicación.

En las prácticas de memoria mediática cabe la exageración, la simplificación, la supresión o la invención de espacios físicos con resonancias colectivas destacadas. Como ha indicado Pérez Garzón, en la memoria española “quizá no haya invento tan fructífero como el de la tumba del apóstol Santiago, o exageración tan rentable políticamente como la del motín del 2 de mayo

en el Madrid de 1808”<sup>20</sup>. En ambos casos estaríamos ante sendos *lieux de mémoire*, ante referentes de construcción discursiva organizados alrededor de marcos espaciales dotados de una intensa densidad simbólica. Estos marcos se han ido sedimentando a través de una prolongada sucesión de acciones comunicativas en diferentes entornos culturales y en coyunturas diversas. En el primer ejemplo, desde la Edad Media hasta la actualidad. En el segundo, desde las iniciativas socializadoras del estado-nación decimonónico hasta su uso, también como capital simbólico, en iniciativas políticas propias de una entidad territorial como es la Comunidad Autónoma de Madrid.

Este carácter simbólico ha sido revisitado recientemente a través de una telenovela emitida en *prime time*, interesada en evocar la vida cotidiana y la resistencia civil en Madrid durante la invasión francesa (*2 de mayo. La libertad de una nación*, Telemadrid, 2008). Este ejemplo puede cotejarse, a su vez, con la relevancia adquirida por otras representaciones espaciales, entendidas como marcos donde centrar la identidad de distintas escalas regionales privativas. Propuestas como *Mareas Vivas* (TVG, 1998-...), *Poble Nou* (TV3, 1994), *Ventdelplá* (TV3, 2005-...) o, ya como relatos televisivos históricos, *La memòria dels Cargol* (TV3, 1999) o *Temps de silenci* (TVE3, 2001-2002) han coincidido en resaltar el espacio común compartido: la calle o la plaza, el barrio, la localidad o la comarca. Estos escenarios constituirían los emplazamientos regulares para fijar marcas de singularidad, como el empleo de la lengua vernácula o la expresión de hábitos idiosincrásicos en Galicia o Cataluña, tal y como ha sido resaltado en diversos estudios centrados en estas modalidades regionales de ficción de proximidad<sup>21</sup>.

Esta cuestión apunta a una dualidad de escalas de representación en la ficción televisiva, dibujada no tanto en virtud de la titularidad de la cadena (pública o privada), como respecto al radio efectivo de consumo de cada una de ellas (regional o nacional). En el caso de las televisiones nacionales la ficción histórica ha tendido a articular invocaciones espaciales de rango español inclusivo. Esta cuestión puede vincularse con una noción amplia de nacionalismo mediático (*media nations*), que plantea la tesis del carácter de los medios de comunicación como instituciones eficaces en la construcción y transmisión de “subjective nationalism visions and divisions into objective

relations and categories that affect our everyday lives”<sup>22</sup>. Ese sentido se sustanciaría por medio de la incorporación de diversas dimensiones complementarias: la movilización de claves de ascendente colectivo de amplio espectro, la apelación legitimadora al consenso comunitario, así como determinados criterios de ver, organizar y dividir el mundo siguiendo las lógicas de las afinidades y las diferencias nacionales.

La mediatización de espacios geográficos o históricos puede incorporar cargas de referenciación simbólica sobre lo común colectivo que manejen –e, incluso, condensen– estas señas de identidad nacional, si bien dichas claves simbólicas pueden resultar cambiantes, o pueden negociar con otras marcas de rango transnacional o cosmopolita. Del mismo modo, las localizaciones históricas pueden ser presentadas por la narrativa televisiva como espacios excepcionales por su destacado protagonismo, o bien como espacios ordinarios y cotidianos. En todo caso, con frecuencia serían capaces de asumir una carga metafórica, condensando determinadas citas de reconocimiento de un pasado relevante. Desde este punto de vista adquirirían, por tanto, un rango conmemorativo<sup>23</sup>.

Es posible trazar, siquiera muy someramente, una geografía básica de la memoria televisiva a partir del recurso a ciertos espacios –materiales y simbólicos– presentes en la ficción histórica de los últimos años. Un primer aspecto destacable es el relativo a esa invocación nacional. En ocasiones dicho recurso de enunciación y reconocimiento ha sido explícito, constituyendo una marca de presentación enunciada en el propio título de algunos productos televisivos. Este es el caso de *Hispania*, una ficción que ha actualizado una estructura narrativa maniquea (la lucha contra el invasor foráneo), ya utilizada en ficciones televisivas de éxito durante la segunda mitad de los años setenta (*Curro Jiménez*). O el ejemplo de la *sitcom Plaza España* (TVE, en proceso de producción durante la primera mitad de 2011), en este caso una realización ambientada en un pueblo castellano durante la Guerra Civil.

La apelación a la historia nacional asimismo puede conllevar procesos de reapropiación de otros entornos internacionales, hasta el punto de que éstos queden vacíos de contenido. El primer episodio de la miniserie *Sofía* narra el noviazgo y matrimonio de Juan Carlos de

Borbón y Sofía de Grecia. Desde las primeras secuencias del relato, la familia real griega fue presentada al espectador mediante un código radical de españolidad. Gracias a él estos personajes ni tan siquiera fingían dificultades de comprensión a la hora de conversar con sus invitados españoles (los Condes de Barcelona y sus hijos). Todos compartían un mismo castellano neutro en la localización ambientada en la isla de Corfú de inicios de los años sesenta.

En otras ocasiones cabe hablar de una representación bien de espacios reales o bien de espacios imaginarios, aunque ello no impida un rango potencial como localizaciones que asuman un estatus de centralidad dramática e histórica. El extenso serial *Amar en tiempos revueltos* ha presentado una dilatada estructura narrativa ramificada, que se ha ido prolongando y renovando temporada tras temporada. Sin embargo, el encadenamiento de este relato-río televisivo se ha conformado gracias al recurso a un espacio central de continuidad (una imaginaria plaza madrileña), que ha jugado la función dramática e histórica de concentrar simbólicamente a la colectividad popular española entre febrero de 1936 y los primeros años cincuenta.

Dotados también de una intensa densidad alegórica –en esta ocasión, como espacios vinculados a la oposición de clase– cabe considerar la dialéctica territorial, emocional y social desplegada en la telenovela *14 de Abril. La República*. En este caso puede detectarse una lógica, si bien extraordinariamente simplificada y en clave melodramática, equiparable a la utilizada en el ejemplo de *Novecento* (B. Bertolucci, 1976). Tanto ese film italiano como la telenovela española han coincidido en intentar establecer un puente entre el “micronivel y el macronivel” históricos<sup>24</sup>, personalizando las tensiones sociales a partir de la compleja relación trazada entre el hijo de una familia terrateniente y el hijo de un campesino. En el caso de *14 de Abril* dicha dialéctica se ha ambientado mediante un juego mixto, de adscripción y diferenciación territorial, marcado por la dualidad campo y ciudad en los inicios de los años treinta.

En otras ocasiones los espacios físicos y simbólicos han aludido a emplazamientos reales conexos con acontecimientos históricos de gran relieve colectivo. En este caso también puede apreciarse un juego entre metaforización, personalización de la historia, y centralidad

narrativa y espacial. Así, por ejemplo, la ficción *20-N. Los últimos días de Franco* desarrollaba su trama hacia un final inevitable: la muerte del dictador. El sentido de clausura del relato quedaba reforzado al ligar el progresivo deterioro físico de Franco con una paulatina reducción del espacio físico representado, hasta llegar a una suerte de claustrofobia localizada en el angosto dormitorio del palacio de El Pardo. En él se reunía, trágicamente, la agonía física y la dramatización simplificada sobre las presiones del entorno del general por alargar esa situación terminal.

Este escenario de muerte estaba despojado de claves de empatía cara al espectador. No ocurrirá lo mismo en el caso de la miniserie *23-F. Los últimos días del Rey*. En ella también encontramos una nítida centralidad física e histórica. Esta realización narraba las horas transcurridas en el palacio de la Zarzuela entre la tarde del 23 y la madrugada del 24 de febrero de 1981. En dicha realización ese escenario se convertía en centro de decisiones y responsabilidades históricas de futuro (abortar el golpe de Estado) sin perder, en ningún momento, su rango de espacio doméstico. Desde este punto de vista actuaba, pues, como “enclave heroico” (como centro neurálgico para unas decisiones políticas de rango nacional), pero también como acogedor hogar familiar y como trasunto de la esfera doméstica del espectador<sup>25</sup>.

Todos los ejemplos anteriores han sido emitidos por televisiones nacionales y han coincidido en presentar unos relatos comunitarios de corte inclusivo. En ellos se han reducido, o incluso borrado, las marcas regionales privativas en beneficio de un código de españolidad. Desde este punto de vista cabría hablar de unas ficciones históricas emplazadas en las coordenadas de una versión española del nacionalismo mediático antes enunciado, donde la historia sociopolítica actuaría como cita de reconocimiento y como pretexto para la centralidad física. Un ejemplo antagónico, y sin duda excepcional en el panorama televisivo, sería en cambio el de la miniserie *La Mari* (2003), una realización coproducida por varias televisiones autonómicas (la catalana TV3, además de Canal Sur, la Televisión de Galicia y Televisió Valenciana). Esto ha facilitado una focalización histórica y de memoria desplazada. *La Mari* abordaba en su relato la trayectoria vital de una mujer, emigrante económica andaluza en Cataluña, y sus dificultades –y, finalmente, éxitos– de adaptación personal,

familiar y profesional a lo largo de un ciclo temporal que abarcaría desde los años setenta a los noventa.

La representación del espacio territorial se presentaba claramente fragmentada entre Andalucía y Cataluña, quebrando así esa centralidad característica presente en los ejemplos de ficción histórica nacional española antes considerados. En *La Mari*, en cambio, la trama se trastocaba en vivencias de colectivos periféricos, empeñados en implicarse en un proceso de integración armónica que acabase por hacer superar felizmente los costes de la emigración forzada. Este relato optimista se hizo coincidir en el guión con diversas referencias sociopolíticas (el desarrollismo, el tardofranquismo, la transición y la estabilización democrática), que sólo tangencialmente conectaban con el epicentro histórico madrileño. Finalmente, ese devenir se correspondió, tal y como han indicado Fernández Labeyen y Gómez González, con una metaforización idealizada de la capacidad de asimilación no traumática del “otro” en Cataluña, así como con una concepción integracionista del modelo nacional catalán entendido como construcción popular fraguada a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX<sup>26</sup>.

### 3. EXPLORANDO LA GEOGRAFÍA DEL RECUERDO DEL TARDOFRANQUISMO.

En la geografía de la memoria televisiva reciente cabe resaltar además, y muy especialmente, las estrategias de representación espacial practicadas en la serie *Cuéntame cómo pasó*, que compondrían un contrapunto centralizador a ese otro relato periférico establecido en *La Mari*. *Cuéntame...* inició su andadura en el primer canal de TVE en septiembre de 2001, y ha ido desglosando la evolución de un núcleo familiar afincado en Madrid (los Alcántara), a través del discurrir de un ciclo caracterizado por las mutaciones socioculturales y el cambio político. Su primer episodio se localizaba en 1968, en vísperas del triunfo español en el festival de Eurovisión. Su duodécima temporada se situaba diez años más tarde, pocos meses antes de la celebración del referéndum constitucional.

*Cuéntame...* ha presentado un contexto de modernización colectiva a través de las peripecias vitales de ese elenco familiar protagonista, que ha permanecido prácticamente estable a lo largo de toda la emisión. En este sentido, ha establecido un canon de

representación doméstico, basado en la perdurabilidad y la estabilidad relacional (de pareja, paterno-filial y generacional), pero inscribiéndolas en una dinámica de cambio. Cabe hablar, entonces, de adaptación de este grupo primario en su implicación con el tiempo histórico.

Dicho eje temporal se ha visto cruzado, no obstante, por la centralidad espacial. El hogar madrileño se ha mantenido como emplazamiento donde fijar esas relaciones vitales, constituyendo así el núcleo físico del relato. En torno a él se han ido trazando otras derivas geográficas inmediatas (el vecindario, la parroquia, la escuela, la taberna, los comercios...), que han ido componiendo una hipotética barriada de clase media, el barrio de San Genaro. La recepción de las mutaciones acontecidas entre 1968 y 1978 se ha dramatizado en ese espacio doméstico y en estas otras extensiones ficcionales, presentadas como marcos donde pautar el entorno vital de la época.

Esta nítida y estable localización se ha vinculado con otros elementos relacionales, como el uso de un castellano popular neutro por parte de los personajes. Además, el relato ha destacado la extracción territorial plural de algunos de ellos, por ejemplo como emigrantes agrarios. Sin embargo, este origen no ha entrado en contradicción con su perfecta adecuación a ese marco comunitario. El caso más notable sería el de Antonio Alcántara, interpretado por Imanol Arias. Las raíces periféricas del personaje, según el argumento de origen manchego, no han resultado incompatibles con su capacidad para encarnar un arco de transformación paralelo a la metáfora sobre la modernización española que desarrolla *Cuéntame...* En efecto, Antonio Alcántara ha transitado desde unos modestos orígenes profesionales, como conserje pluriempleado, hasta convertirse en Director General del Ministerio de Agricultura, tras la victoria de UCD en los comicios de junio de 1977.

En otros casos *Cuéntame...* ha evocado localizaciones reales ajustadas a situaciones de gran densidad histórica. Dichas situaciones se han resuelto mediante la fórmula de que los personajes asistan a la historia, la observen como testigos de modo directo, e, incluso, lleguen a coparticipar en el gran acontecimiento. Desde un punto de vista técnico los efectos de posproducción han permitido que estas

situaciones adquieran un elevado grado de veracidad, al incorporar a los personajes al seno de determinadas retóricas –uso del blanco y negro, imágenes de archivo, voz en off-, propias del relato informativo de época. Complementariamente, tales situaciones han propiciado también la interrupción del flujo ficcional, al servir como pretexto para la intercalación de capítulos de corte documental.

Este tipo de fórmulas pueden estimarse como recursos dirigidos a la didáctica histórica. La ambientación de los espacios cotidianos en *Cuéntame...* ha de relacionarse con el deseo por reconstruir explicativamente ciertos ámbitos prototípicos de la historia popular. Los insertos de espacios reales han servido, por su parte, como recordatorios igualmente explicativos, interesados por situar y dramatizar esos acontecimientos centrales, conectándolos con el mundo ficcional y reforzando la historicidad de la serie.

Sira Hernández Corchete ha resaltado cómo la producción documental *La Transición* (TVE, 1995) utilizó diferentes ritmos temporales en su exposición, y cómo determinados acontecimientos –como la “semana sangrienta” de enero de 1977- fueron descritos con extraordinario detalle, con la sensación de aunar la densidad de ciertos tiempos históricos y la ralentización del tiempo fílmico. De este modo, hechos habitualmente considerados como esenciales para entender el proceso de democratización adquirieron en la serie un detallado grado de exposición, acorde, además, con la necesidad de asegurar la mayor comprensión por parte del televidente<sup>27</sup>.

En el ejemplo de *Cuéntame...* la recreación de espacios de densidad histórica respondería a objetivos similares. Por un lado, subrayar la excepcionalidad de determinadas localizaciones mediante su visibilidad explícita y verosímil. Por otra parte, anclar el espacio ficcional a contextos ligados al hecho histórico. Ambas tácticas han facilitado, además, que los personajes, en tanto que observadores directos del acontecimiento, adquieran un rango de autoridad narrativa, y sus reacciones o comentarios se trastoquen en testimonio pedagógico ante la audiencia.

Así, por ejemplo, el capítulo “Dos días de diciembre” (emitido en la séptima temporada, el 1 de diciembre de 2005) cerraba su metraje con una situación aparentemente anecdótica: varios miembros de la familia Alcántara se



encontraban en un atasco de tráfico, a primeras horas de una mañana de 1973. De modo sorpresivo, escucharán una detonación y verán, desde su automóvil, “un coche volando”, tal y como afirmará el personaje de Antonio. Han asistido, como casuales testigos, al atentado que costará la vida al Presidente de Gobierno, el Almirante Carrero Blanco. La localización narrativa de esta secuencia se configuró mediante la combinación de tres tipos de materiales: la secuencia de ficción y dos contracampos establecidos por los espectaculares planos de la reconstrucción del atentado realizados por Gillo Pontecorvo para *Operación Ogro* (1980); y por material de archivo de TVE, registrado a blanco y negro pocos minutos después de la explosión, y que ya había sido utilizado en el primer capítulo de *La Transición*, también dedicado a la desaparición de Carrero.

La sorprendida reacción de los Alcántara sirvió de desenlace de este capítulo, y también de prólogo para el siguiente (“El comienzo del fin”, 8 de diciembre de 2005), realizado por Cecilia Bartolomé. En él se proponía una introspección documental que rompía con la continuidad narrativa de la ficción. No obstante, esta entrega de la serie arrancaba de esa geografía fijada por la presencia de los Alcántara como observadores atónitos del atentado en la calle Claudio Coello. A partir de ahí, se intercalaban nuevas imágenes de archivo, dramatizaciones y la narración en off. El efecto traumático inmediato provocado por el suceso se prolongaba mediante otros testimonios de periodistas o políticos sobre cómo vivieron aquella jornada. Tras este arranque inicial, Bartolomé desarrollaba un trabajo de investigación de tono divulgativo, atento por recuperar la figura histórica de Carrero, adentrándose en su esfera personal y valorando el coste político de su muerte ante la posibilidad de una prolongación del franquismo sin Franco.

Una estrategia similar –la presencia de los personajes en entornos de significación histórica, y la correlación entre relato de ficción y documental- se estableció en la recreación del 20 y 21 de noviembre de 1975. El capítulo “Españoles, Franco ha muerto” (novena temporada, 20 de diciembre de 2007) se cerraba con la presencia del matrimonio Alcántara en los aledaños del Palacio Real, en ese momento capilla ardiente del Jefe del Estado recién fallecido. Su decisión última de no entrar en ella apuntaba la definitiva asimilación de un talante

democrático, no antifranquista sino posfranquista, por parte de la pareja. De este modo, esa presencia física simbolizaba el fin de una época, vinculándose con el enfoque adoptado en otro capítulo documental inmediatamente anterior (“¿Y después de Franco, qué?”, 6 de diciembre de 2007).

Todas estas entregas realzaron el sentido de Madrid como epicentro histórico y de memoria. Subrayaron el carácter medular de la ciudad como capital política y como emplazamiento donde fijar la historia nacional. En otras ocasiones, *Cuéntame...* ha incursionado en acontecimientos externos a la historia española. Uno de los ejemplos más notables sería el recogido en el capítulo “Lisboa era una fiesta” (octava temporada, 14 de septiembre de 2006). En él, el hijo del matrimonio Alcántara, Toni (Pablo Rivero) debía marchar apresuradamente a la capital portuguesa. Es periodista, y acababan de llegar a Madrid las noticias de un levantamiento militar. Se trata del 25 de Abril. En Lisboa asistirá al despliegue de los carros de combate, al asedio al Cuartel do Carmo, donde se ha refugiado el depuesto Jefe de Gobierno, Marcelo Caetano, y a la liberación de los presos políticos recluidos en Caxias. En todas estas localizaciones estará acompañado por una periodista portuguesa, Carmen (Maria de Medeiros).

“Lisboa era una fiesta” proponía una evocación de aquella ciudad durante la Revolución de los Claveles en tono de verismo documental. Dicho episodio incorporó algunos planos de las filmaciones realizadas por el periodista de TVE Manuel Alcalá, en 1974, asimismo reutilizadas en *La Transición*. Este material se combinó, además, con escenas extraídas del film *Capitães de Abril* (2000), una película con guión y realización de la propia Medeiros, en la que TVE participó en su producción. *Capitães de Abril* narraba, con una decidida modulación descriptiva y una estricta sucesión cronológica, el despliegue militar dirigido por el Capitán Salgueiro Maia, reconstruyéndolo en distintos espacios, como la Praça do Comércio o el Carmo.

En *Cuéntame...* serán los efectos de postproducción los que generen la verosimilitud de la presencia de Toni Alcántara en Lisboa. En este caso ha de apuntarse, igualmente, el interés por desarrollar recursos didácticos, problematizados al abordar un acontecimiento de relieve, pero externo a la historia y la

memoria españolas. Para resolverlo, el capítulo se organizó mediante una estructura de tramas paralelas, con situaciones ambientadas en Madrid y Lisboa. A su vez, las secuencias situadas en la capital lusa se enmarcaron en una representación radicalmente comprensible: en ellas apenas se hablaba portugués, y el personaje de Carmen jugaba un rol de guía para Toni, trastocado en una suerte de alumno y representación del espectador modelo español, atento a que se le explicase la verdadera naturaleza del levantamiento militar o se le reconociesen ciertas figuras, como las de Caetano o Spínola.

“Lisboa era una fiesta” exponía una visión simplificada del 25 de Abril. Este hecho era referenciado como acontecimiento mítico, en forma de revolución romántica, incruenta, popular, liberadora y fraternal. Esa naturaleza emocional del hecho histórico se asociaba a la intensa relación sentimental establecida entre los dos periodistas, anudándose así en la trama la experiencia vital particularizada y el etiquetaje simbólico del hecho en su dimensión de historia colectiva.

Este capítulo de *Cuéntame...* no estableció una reflexión en profundidad sobre la Revolución de los Claveles. El acontecimiento fue reiteradamente presentado como prólogo para el cambio político que habría de acontecer en España, actuando así como metáfora y anticipación. De este modo, a pesar de que el relato se desplazaba de sus espacios madrileños tópicos, el recurso a la ambientación lisboeta permitió reforzar la temática histórica española, en aquella temporada centrada en glosar el agotamiento de la dictadura franquista. Desde esta lógica cabría hablar de una “canibalización” de la historia portuguesa por parte de la memoria mediática española practicada en *Cuéntame cómo pasó*<sup>28</sup>.

Otros capítulos situados en entornos internacionales jugaron, asimismo, con el carácter metafórico del disfrute de la libertad. Es el caso de “Fish & Chips” (primera temporada, el 21 de febrero de 2002), situado en 1969, durante un viaje de Inés Alcántara (Isabel Visedo) a Londres. La última entrega de esta temporada (“A la orilla de los sueños”, 27 de junio de 2002) culminaba con el ansiado viaje familiar a conocer el mar, como alegoría del disfrute del bienestar material ligado al desarrollismo.

En cambio, en otras ocasiones el tránsito geográfico se ha vinculado con la representación del dolor y la memoria traumática personal. Los capítulos “Crónicas de un pueblo”, “Muerte natural” y “Días de luto” (tercera temporada, 22, 29 de mayo y 5 de junio de 2003) se situaron en el entorno rural de procedencia de Antonio Alcántara, en Sagrillas, un imaginario pueblo manchego. Este regreso a las raíces se ligó con una significación centrada en la tradición, la violencia atávica, el caciquismo y la muerte. En ese contexto se producía el fallecimiento de la madre de Antonio, Pura (Terele Pávez). Paralelamente, aquel personaje se veía envuelto en una involuntaria introspección personal sobre las circunstancias de la muerte de su progenitor, víctima de la represión franquista en un ajuste de cuentas movido por el odio y los celos sentimentales. Esta deriva, frontalmente externa al hogar familiar urbano, ha sido la referencia más explícita dedicada en la serie al episodio de la Guerra Civil.

#### **4. VALORANDO EL ESPACIO HISTÓRICO: SOCIALIZACIÓN DEMOCRÁTICA Y NOSTALGIA.**

Tal y como ha resaltado Cueto, las alusiones a la guerra se resolvieron en las primeras temporadas de *Cuéntame...* mediante la confrontación de ideologías opuestas, encarnadas, por ejemplo, en los personajes de Toni y Don Pablo (José Sancho)<sup>29</sup>. Pero dicha confrontación, en ocasiones crispada, acabó por desembocar en una estrategia narrativa donde se conciliaban personajes opuestos. Ello permite hablar de una metáfora más: la de la representación del consenso, un vocablo que alude a un espacio semántico de memoria, propio del lenguaje político socializado durante la transición.

Una de las expresiones más notables se produjo en el episodio “Habla pueblo, habla” (décima temporada, 11 de diciembre de 2008), donde se evocaba la celebración del referéndum para la reforma política del 15 de diciembre de 1976. En él se presentaba, por primera vez en la serie, el ejercicio del voto a través de un espacio histórico imaginado, el colegio electoral constituido en San Genaro. Presidiendo la mesa figuraban otros dos personajes que encarnaban ideologías diferenciadas, pero que coparticipaban con un mismo tono festivo en el hecho político: la republicana Valentina (Alicia Hermida) y el maestro franquista Don Severiano (Eusebio Lázaro).

Cabe plantear la hipótesis de la debilidad de espacios geográficos precisos asociados a la memoria colectiva de la transición, en contraposición a otros contextos ligados a la exaltación franquista (el Palacio Real y la Plaza de Oriente, el Valle de los Caídos, el Alcázar de Toledo...). Esta dualidad es visible en los aspectos tratados en algunos estudios referidos a la memoria política de los años setenta y ochenta<sup>30</sup>, y puede relacionarse con la propia naturaleza del proceso de cambio histórico en aquellas décadas. Como ha indicado Argul, la transición ha de explicarse en forma de rápida transferencia de poder, pero que, sin embargo, no dejó de resultar “tardía e incompleta en lugares de memoria y en todo el espacio simbólico”<sup>31</sup>.

Este déficit de localizaciones históricas ayuda a explicar los escasos referentes precisos evocados en *Cuéntame...* respecto a ese período. Entre ellos cabe mencionar el Club Siglo XXI, o la Pamplona sacudida por la tensión política en los Sanfermines de 1978 (“A la fiesta hemos de ir”, duodécima temporada, 25 de noviembre de 2010). Sin embargo, esa falta de espacios de densidad histórica se ha suplido mediante la imaginación de otros escenarios posibles, caracterizados como topografía de la normalidad y como contextos donde la ciudadanía se convierte en protagonista de los hechos históricos. Este es el estatus narrativo propuesto para ese colegio electoral de finales de 1976, donde los personajes votarán masivamente la reforma impulsada por el Gobierno de Adolfo Suárez. De esta forma, dicho marco se convierte, a un tiempo, en foro de (y para) la socialización de una nueva cultura política colectiva.

Los episodios localizados en 1977 y 1978 han mostrado un barrio de San Genaro como espacio público donde han figurado numerosos carteles de propaganda de las elecciones del 15 de junio. Este atrezzo es coherente con el énfasis narrativo de *Cuéntame...* sobre esa cultura política ciudadana democrática, y se integra en la representación del barrio como escenario que expresa situaciones de proximidad definidas por el consenso comunitario. Esos carteles poseen, asimismo, un cierto rango nostálgico y pueden ser objeto de reconocimiento espectral. Formarían parte, así, del extenso repertorio de citas materiales con carga emocional que ha sido presentado en la serie. Un repertorio que se habría erigido en detonante para la guiar la recepción de *Cuéntame...* al facilitar la

apreciación subjetiva de artefactos y situaciones usuales desde el recuerdo directo<sup>32</sup>.

*Cuéntame cómo pasó* ha sido estimado por los espectadores de edad como un espejo fiel de hábitos y localizaciones geográficas que definirían lo común ordinario. Ello es afín con la especial apreciación de la serie desde esa franja sociodemográfica de consumo, típica de la televisión generalista española, integrada por una leve mayoría de mujeres, con una media de edad superior a los cuarenta y cinco años y un sesgo interclasista<sup>33</sup>.

Este estudio ha pretendido resaltar el carácter plural y complementario adquirido por las representaciones de los espacios históricos en el conjunto de la ficción histórica televisiva actual y valorar, con más detalle, el ejemplo particular de *Cuéntame cómo pasó*. Tal y como se ha argumentado, tales espacios físicos han de ser entendidos no como meros emplazamientos locacionales accidentales, sino como formas de enunciación de memoria, que pueden propiciar un reconocimiento sobre la cultura material del tiempo vivido y sobre ciertas señas de identidad. Además, han servido como apelación testifical realista, reforzando el estatus narrativo de algunos personajes, o facilitando la conformación de modos de recreación híbridos que han combinado claves de ficción y otras procedentes de la tradición documental y el cine histórico.

Paralelamente, la evocación de estos espacios ha permitido a la ficción televisiva introducir referencias explicativas ante situaciones de gran densidad histórica, actuando como metáforas sobre lo traumático o lo idealizado. Puede considerarse, por tanto, que se ha implicado activamente en un discurso encaminado a proponer, como ha indicado Corbalán respecto a *Cuéntame cómo pasó*, relatos generalistas, comprensibles y cercanos, donde se aúne “memoria colectiva y popular, historia real, historia subjetiva y sentimiento nostálgico y reflexivo por otros tiempos pasados”<sup>34</sup>. Todo ello desde un empeño didáctico centrado en rastrear, desde los requerimientos de la memoria pública, las raíces de la sociedad española de presente.

## Notas.

<sup>1</sup> Roekens, A., “Des émissions comme sources pour l'historien. Que nous dit la télévision de la « réalité » ?”, en A. Klein y A. Tixhon (dirs.), *La*

*communication audio-visuelle: entre réalité et fiction*. Namur, Presses Universitaires, 2009, 27.

<sup>2</sup> Cf. con Imbert, G., *El transformismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*. Madrid, Cátedra, 2008, 15-20.

<sup>3</sup> Arnanz, C. M. y García Matilla, E., *La industria audiovisual en España, 2010. Escenarios de un futuro audiovisual*. Madrid, Academia de Ciencias y Artes de la Televisión, 2010, 174-177.

<sup>4</sup> Beylot, P. y Moine, R., “Les fictions patrimoniales: une nouvelle catégorie interprétative”, en Beylot, P. y Moine, R. (eds.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*. Burdeos, Presses Universitaires, 2009, 8-26

<sup>5</sup> Galán Fajardo, E., “Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española”. *Razón y Palabra*, 56 (2007).

<sup>6</sup> García de Castro, M., “Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas”. *Comunicar*, 30 (2007), 149.

<sup>7</sup> Buonanno, M., “Storie de vite esemplari. Le biografie”, en M. Buonanno (ed.), *Se vent'anni sembrano pochi. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*. Roma, RAI-ERI, 2010, 343-362.

<sup>8</sup> Straubhaar, J., “Beyond media imperialism: asymmetrical interdependence and cultural proximity”. *Critical Studies in Mass Communication*, 8 (1991), 1-11.

<sup>9</sup> Straubhaar, J., *World Television. From Global to Local*. Los Ángeles: Sage, 2007.

<sup>10</sup> Azaryahu, M. y Foote, K. E., “Historical Space as Narrative Medium: On the Configuration of Spatial Narratives of Time as Historical Sites”. *Geojournal*, 73 (2008), 179-194.

<sup>11</sup> Becerra, C., “Aproximación al estudio del espacio; o espacio literario e o espacio fílmico”. *Boletín galego de literatura*, 27 (2002), 25-38.

<sup>12</sup> Mikos, L., “Serial Identity: Television Serials as Resources for Reflexive Identities”, en E. Castelló y otros autores (eds.), *The Nation on Screen. Discourses of the National on Global Television*. Cambridge, Scholar Publishing, 2009, 111.

<sup>13</sup> Cf. con Nora, P. (dir.), *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1984-1992.

<sup>14</sup> García Álvarez, J., “Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica”. *Boletín de la AGE*, 51 (2009), 183.

<sup>15</sup> Kitch, C., “Anniversary Journalism, Collective Memory, and the Cultural Authority to Tell the Story of the American Past”. *Journal of Popular Culture*, 36-1 (2002), 175-184.

<sup>16</sup> Neiger, M. y otros autores, “On Media Memory. Editors' Introduction”, en M. Neiger y otros autores (eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. Londres, Palgrave Macmillan, 2011, 1-2.

<sup>17</sup> Cf. con Robin, R., *La mémoire saturée*. París, Stock, 2003, y Todorov, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>18</sup> Anania, F., “La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación”, en J. C. Ibáñez y F. Anania (coords.), *Memoria histórica e*

*identidad en cine y televisión*. Zamora, Comunicación Social, 2010, 34.

<sup>19</sup> Gutiérrez Lozano, J. F., “Algunas reflexiones y numerosos retos en la investigación de las relaciones entre memoria y televisión”. *Aurora*, 10 (2010), 23.

<sup>20</sup> Pérez Garzón, J. S., “Entre la historia y las memorias: poderes y usos sociales en juego”, en J. S. Pérez Garzón y E. Manzano (eds.), *Memoria histórica*. Madrid, CSIC, 2010, 31.

<sup>21</sup> Pérez Pereiro, M., “O local na produción de ficción televisiva en Galicia: o caso de *Mareas Vivas*”. *Anuario internacional de comunicación lusófona*, São Paulo, Intercom, 2006, 117-130; Castelló, E., “The Production of Television Fiction and Nation Building. The Catalan Case”. *European Journal of Communication*, 22-1 (2007), 49-69.

<sup>22</sup> Mihelj, S., *Media Nations. Communicating Belonging and Exclusion in the Modern World*. Londres, Palgrave Macmillan, 2010, 20.

<sup>23</sup> Dwyer, O. J. y Alderman, D. H., “Memorial Landscapes: Analytic Questions and Metaphors”. *Geojournal*, 73 (2008), 165-178.

<sup>24</sup> Cf. con Burke, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, 211.

<sup>25</sup> Rueda, J.C. y Coronado, C., *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid, Fragua, 2009, 171-183.

<sup>26</sup> Fernández Labeyen, M. A. y Gómez Gómez, A. C., “Memoria, identidad y construcción social de la inmigración en *La Mari*”, en F. López y otros autores (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid, Vervuet, 2009, 218-219.

<sup>27</sup> Hernández Corchete, S., “El uso estratégico de la velocidad en el relato histórico realizado por la serie documental televisiva *La Transición*”. *Comunicación y hombre*, 6 (2010), 195-204.

<sup>28</sup> Cf. con Zelizer, B., “Cannibalizing memory in the global flow of news”, en M. Neiger y otros autores (Eds.), *On Media Memory...*, op. cit., 27-35.

<sup>29</sup> Cueto, E., “Memorias de progreso y violencia: la Guerra Civil en *Cuéntame cómo pasó*”, en F. López y otros autores (Eds.), *Historias de la pequeña pantalla...*, op. cit., 151.

<sup>30</sup> Aguilar, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

<sup>31</sup> Argul, S. 2004; “Lugares de memoria y Transición española,” en I. Sánchez Sánchez, (ed.). *La Transición a la Democracia en España. Historia y fuentes documentales*. Guadalajara, ANABAD, 6 [actas de congreso en línea] Disponible desde Internet en <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/websCEC/LM/transici%C3%B3n/PDF/04-01.%20Texto.pdf> [con acceso el 13-X-2010].

<sup>32</sup> Gutiérrez Lozano, J. F., *La televisión en el recuerdo. La recepción de un mundo en blanco y negro en Andalucía*. Málaga, Universidad y RTVA, 2006, 433-434.

<sup>33</sup> Vilches, L. (coord.), *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona, Gedisa, 2009, 112.

<sup>34</sup> Corbalán, A., “Reconstrucción del pasado histórico. Nostalgia reflexiva en *Cuéntame cómo pasó*”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10-3 (2009), 342.