

INTRODUCCIÓN: EL PASADO EN LA PEQUEÑA PANTALLA

Francisca López
Bates College

En julio de 1969, ante las imágenes televisadas del alunizaje del Apolo 11 y la batalla de de Neil Armstrong y Buzz Aldrin contra la escasa gravedad lunar para plantar la bandera de su país, mi abuelo expresaba su falta de fe en las historias que cuentan en televisión con las siguientes palabras: «Sí, hombre, en la luna van a estar éstos. Ese cacharro hace ver lo que no es». De esta manera, este espectador común conectaba sin saberlo con toda una corriente crítica que ha venido insistiendo en que las representaciones televisivas distorsionan y manipulan la realidad presente y pasada, corriente que ha gozado y sigue gozando de gran popularidad tanto dentro como fuera de España entre muchos de los estudiosos del medio.

Las reticencias en torno a la capacidad de la televisión para crear modos de entendimiento significativos sobre el pasado tienen una larga historia tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Ya los teóricos de la escuela de Frankfurt propusieron y defendieron que la mercantilización de la cultura ejercida por los medios de comunicación de masas implica necesariamente un tipo de desmemoria porque, desde su punto de vista, espectáculo y sentido histórico son simplemente incompatibles. La ape-

lación a las emociones y el énfasis en el placer de la imagen y el sonido característicos del medio audiovisual en concreto son, según esta escuela, incompatibles con la reflexión racional y crítica que debe asumir todo intento de entender el pasado. También Raymond Williams, uno de los pioneros en el estudio riguroso de la televisión, abona el terreno para que otros puedan afirmar más tarde que este medio, por su misma naturaleza, está incapacitado para producir un entendimiento duradero y objetivo de la historia. Fundamental en este sentido, como ha señalado Steve Anderson (2001: 19), es su teoría del flujo (*flow*) constante como característica central del discurso televisual, característica que, muchos aseguran, interfiere con cualquier intento de representación seria del pasado. Si a esto añadimos la influencia, en ciertos sectores académicos, de la crítica que autores como Fredric Jameson han hecho de la cultura posmoderna, en la que, asegura, la historia ha sido sustituida por el pastiche y la nostalgia, es fácil entender la convicción compartida por muchos de que la televisión, dado que una importante referencia de su discurso es siempre el presente, produce más olvido que memoria.

Tales ideas han sido, sin embargo, ampliamente cuestionadas a partir de teorías desarrolladas en disciplinas diversas. Los defensores del relativismo histórico, teorizado por los proponentes del llamado *New Historicism*, enfatizan la distancia entre historia e historiografía –entre los hechos que en realidad ocurrieron y el relato posterior de los mismos–, otorgándoles, de esta manera, validez a narraciones históricas de distinto tipo: de las escritas a las audiovisuales y de las ensayísticas/documentales a las ficticias. Frente a las posturas que dan por sentado la existencia de unos hechos –verdad histórica– que pueden rescatarse y presentarse objetivamente, estos pensadores proponen que el pasado es inaccesible más allá de la representación específica que se haga de él. Desde esta perspectiva, lo que realmente importa al enfrentarse a una representación histórica, sea del tipo que sea, es el esclarecimiento del posicionamiento y punto de vista desde los que ésta se acomete y no tanto la pretensión baladí de descubrir una verdad única.

Por otra parte, se ha cuestionado también la teoría defendida por los integrantes de la escuela de Frankfurt, de acuerdo con la cual el discurso melodramático propio de la industria del entretenimiento induce a la audiencia a aceptar como verdades universales las perspectivas y los intereses de la hegemonía o ideología dominante, que necesariamente reproduce. Ciertamente, el uso de técnicas melodramáticas en

las representaciones televisuales de la historia junto con la inmediatez característica del medio implican al espectador en un doble impulso de acercamiento y separación: el melodrama propicia su identificación emocional con uno o varios de los personajes de los hechos narrados, mientras la inmediatez lo sitúa en la posición de observador y testigo de los mismos; es decir, la sensación de distanciamiento crítico mediante la observación personal de los eventos que se cuentan es siempre un poco ilusoria, dada la identificación emocional paralela. Y también es cierto que esta, llamémosle, «melodramatización» de la historia se lleva a cabo no solamente en las series de ficción, más allá de que éstas empleen o no técnicas con las que al parecer documentan el pasado «objetivamente», sino también en el documental, de manera que la línea de demarcación entre ambos géneros es cada vez más borrosa. Pero deducir de todo esto que las características del discurso histórico en televisión tienen como consecuencia necesaria la manipulación emocional de la audiencia y la obnubilación de su raciocinio es dar por sentado que el público es fácilmente manipulable, que no tiene capacidad de entender los motivos de sus emociones ni de negociar por y para sí mismo los significados posibles de lo que se le presenta. De hecho, numerosos críticos culturales –de Stuart Hall a John Fiske, pasando por David Marshall y Janice Radway– han indicado, y en algunos casos incluso demostrado mediante estudios de audiencias, que las reacciones de los consumidores de cultura popular de distinto tipo de productos son mucho más heterogéneas y complejas de lo que en principio se pensó desde los planteamientos teóricos de la escuela de Frankfurt. Además, tampoco puede asumirse sin más que estos productos reproducen siempre la hegemonía o ideología dominante. Como ha señalado, entre otros, Alejandro Baer en su estudio sobre representaciones audiovisuales del Holocausto, en muchos casos las representaciones históricas audiovisuales se llevan a cabo desde el punto de vista de las víctimas y tienen por ello la capacidad de subvertir, o al menos cuestionar, diversas posturas hegemónicas (2006: 81). Y aun otros apuntan que, aunque no es frecuente, la televisión ofrece a veces programas que, alejándose de los presupuestos del melodrama, apelan a la razón y buscan activamente la participación del espectador en la construcción de significados¹.

¹ Ejemplo de esto es el documental «Casas Viejas. El grito del sur» (Martín Patino), que analiza Isabel Estrada en este volumen.

Otro aspecto del discurso histórico en televisión que ha provocado reacciones contrapuestas es su llamado presentismo (*presentism*), su tendencia a incluir en las narraciones del pasado asuntos y preocupaciones relevantes en el presente de la emisión. Algunas posturas denuncian lo que entienden como un uso interesado del pasado por parte de las distintas cadenas en su carrera por incrementar los niveles de audiencia, dada la popularidad de las ficciones históricas que establecen conexiones claras con el mundo del espectador. Otras, por el contrario, valoran la contribución que desde estas producciones históricas presentistas se hace a la cohesión social de grupos diversos a través de la perfilación de un «pasado usable» desde el que entender el presente y proyectarse hacia el futuro; esto es particularmente relevante para comunidades (nacionales, étnicas, raciales, de género y de orientación sexual) que han sido tradicionalmente marginadas (White 2001). Y otras aun señalan –muy acertadamente, en nuestra opinión– que no se debe olvidar que la otra cara del presentismo es otro tipo de dogma, al que Gary Edgerton se refiere con el término *pastism*, la tendencia por parte de los historiadores a afirmar que el pasado es inaccesible para aquellos que no se dedican a su estudio riguroso (académico) (Edgerton/Rollins 2001: 6).

A pesar de esas posturas conceptualizadas por Edgerton como *pastism*, que mantienen la imposibilidad de que entiendan el pasado los no iniciados en las particularidades disciplinarias de la historiografía, nosotros pensamos –en total acuerdo con James Schwoch, Mimi White y Susan Reilly (1992: 19)– que la historia que representan los medios de comunicación es historia «real» porque es parte integral de las fuerzas culturales y sociales en medio de las cuales crecemos y que contribuyen a formarnos. Y esto en al menos dos sentidos: primero, porque la mayoría de la gente hoy día entra en contacto con nociones históricas por medio de la televisión². Y segundo, porque las identidades tanto individuales como colectivas se nutren de todos los discursos de su entorno. Por experiencia

² Esta observación de Gary Edgerton (2001: 1) es relevante en el caso de España, dadas circunstancias sociales específicas, no sólo para hoy día sino también desde la década de los setenta, en que la televisión produjo numerosas adaptaciones literarias y documentales históricos. Hacia finales de la década, cuando el televisor estaba ya presente en la mayoría de los hogares españoles, «la cuarta parte de la población mayor de 16 años era analfabeta o carecía de estudios, y un 57,4% de la población española sólo tenía estudios primarios», según un informe del Instituto Nacional de Estadística (2008).

propia y sin necesidad de recurrir a teorías –aunque existen, y muchas–, sabemos que la memoria (individual y colectiva) no siempre discrimina entre realidad y ficción, ya que en el recuerdo las imágenes de lo vivido se confunden a menudo con las de lo leído, lo escuchado, lo visto e incluso lo soñado y lo deseado. Es decir, en el espacio de negociación y mediación que es la identidad del grupo y su memoria colectiva, la historia popular convive con la historia profesional: los mitos con personas reales más o menos mitificadas por narraciones diversas y las representaciones escritas con las pictóricas y con las audiovisuales. Todos estos relatos llevados a cabo a través de medios diferentes ocupan ese espacio de negociación y conflicto contradiciéndose y/o complementándose mutuamente para darle forma a nuestro entendimiento de la realidad, tanto pasada como presente.

La constatación de que la televisión tiene en nuestros días un importante peso específico en la percepción pública del pasado y en la formación de la memoria colectiva de grupos diversos –nacionales, étnicos, religiosos, genéricos y sexuales entre otros (Baer 2006, White 2001, Anderson 2001)– ha llevado a varios estudiosos a explorar en detalle el funcionamiento y la complejidad del discurso histórico en televisión, describir sus peculiaridades y proponer diversos métodos de análisis. Una de las características más específicas del medio televisivo en su relación con la historia es su capacidad para captar y proyectar imágenes de acontecimientos del presente que con el tiempo devienen históricos –el alunizaje del Apolo 11 que mi abuelo no se creía, por ejemplo–, imágenes que quedan archivadas y sirven de referencia en el futuro. Al hacer esto de manera consciente, la televisión se auto-define y posiciona como agente historiador, como actor fundamental en la captación, emisión y preservación para el futuro de imágenes que trascienden el momento en el que se toman. Esas imágenes no sólo devienen con el tiempo parte integral de los modos en que la comunidad de espectadores entiende acontecimientos específicos, sino que se sacan de los archivos para integrarlas en otros programas a modo de documentos. A la puesta en práctica de esta capacidad, teorizada por White y Schwoch (1997), se refiere Emilio García Fernández en sus reflexiones sobre la programación con la que la corporación Radio Televisión Española (RTVE) celebraba su cincuenta aniversario en 2006: «Televisión Española (TVE) se encargó semanalmente de recordarnos lo que ha sido y cómo ha evolucionado España a través de su programación diaria. Visto desde esta perspec-

tiva, su archivo documental viene a ser un perfecto reflejo de la historia española reciente» (2008).

Ciertamente TVE, al ser la única existente en el Estado español durante casi treinta años, ha tenido numerosas ocasiones de transmitir momentos históricos y, por tanto, de auto-definirse y posicionarse como agente historiador. Representativos del modo en que el Ente Público hace esto son tanto los numerosos espacios que dedicó a la celebración de su cincuenta aniversario, a los que se refiere García Fernández, como los *spots* publicitarios con los que anunciaba su cambio de imagen al final del verano de 2008. Pero la conciencia de esta identidad no es nueva, sino que tiene su propia historia. Manuel Palacio ha señalado, por ejemplo, el entendimiento que los responsables de esta institución tenían durante el proceso de transición política de estar contribuyendo a una transformación fundamental para la nación. Por una parte, el «sentimiento colectivo» de los periodistas que allí trabajaban de «estar viviendo un periodo irrepetible e histórico, de encontrarse en un lugar clave en un tiempo irrepetible» del que habla Palacio (2005: 104), era indudablemente transmitido con las noticias mismas. Por otra, tal conciencia de estar exhibiendo y a la vez documentando historia en progreso sugiere que también intuían que la memoria y el entendimiento futuros de tal Transición quedarían inevitablemente ligados a las imágenes proyectadas por TVE, como de hecho lo están para la mayoría de los españoles. La cara llorosa de Arias Navarro anunciando oficialmente la muerte de Franco, la coronación de los reyes, la aprobación de la Constitución, las primeras elecciones generales y los gritos del teniente Antonio Tejero y sus guardias civiles tomando el Congreso de los diputados son a la vez documentos históricos de la nación y prueba fehaciente de la identidad de TVE como agente historiador. La corporación ha afianzado, además, esa identidad mediante su uso posterior de tales imágenes: tanto en reportajes conmemorativos de las distintas efemérides con motivo de diversos aniversarios –especialmente el vigésimo quinto– como en algunas de las ficciones históricas de producción propia –por ejemplo, *Cuéntame cómo pasó* y *23F. El día más difícil del Rey*³–, donde aparecen con una función «similar a las notas a pie de página en un texto escrito» (López

³ En el momento en que escribo, RTVE anuncia el estreno de esta miniserie sobre el intento frustrado de golpe de Estado en febrero de 1981 para los días 10 y 12 de febrero de 2009.

2007: 140). Más recientemente, otras cadenas de alcance nacional han proyectado también esa misma convicción de estar presentando en vivo, documentando y preservando para el futuro el acontecer histórico con las imágenes televisadas de acontecimientos como los ataques a las Torres Gemelas de Nueva York, los atentados en los trenes de Madrid y en el metro de Londres, o la victoria de Barack Obama en las elecciones estadounidenses de 2008 y su toma de posesión en 2009. Y esas mismas cadenas se han encargado de transmitirnos que estas imágenes no sólo se han convertido en elementos determinantes de cierto entendimiento globalizado del planeta —obviamente desde la perspectiva del llamado mundo desarrollado—, sino también que algunas incluso tuvieron en su momento un impacto considerable en la política de los países desde las que se emitían⁴.

Aparte de posicionarse como agente historiador, la televisión contribuye a perfilar y organizar el discurso público sobre el pasado de otras maneras obvias: con la proyección de ficciones seriadas y documentales que recrean diversos momentos históricos y con la reposición periódica de programas que terminan por convertirse en herencia cultural común. En la combinación y realización de todas estas posibilidades del medio televisivo reside su capacidad para alterar y transformar los modos tradicionales en que los individuos se relacionan con la historia. Es decir, más que contribuir a una pérdida de conciencia histórica, como muchos críticos del medio mantienen, lo que hace la televisión, según el convincente razonamiento de White y Schwoch, es diseminar nuevas formas de entendimiento cultural del pasado: «it is probably more accurate to propose that television is contributing to a significant transformation and dispersion of how we think about history, rather than to the loss of historical consciousness» (1997). En otras palabras, la presentación fragmentaria y dispersa de la historia, propiciada por el variopinto potencial de la televisión, se relaciona con ideas complejas y a veces contradictorias sobre temporalidad y narrativa que afectan los modos en que los individuos (la audiencia) entienden la historicidad y se relacionan con ella (White y Schwoch: 1997). Y es precisamente esa misma naturaleza fragmentaria

⁴ Se ha dicho que el gran alcance popular de la televisión explica, al menos parcialmente, la reacción inmediata del público, que en el caso de EE UU afianzó el gobierno de George W. Bush en el poder y, en el de España, le valió la victoria al PSOE en las elecciones generales que tuvieron lugar sólo un par de días después de los hechos del 11 de marzo.

y dispersa de la historia que cuenta la televisión lo que puede contribuir a lograr un entendimiento integral del pasado, al ofrecer la posibilidad de dar visibilidad a narrativas que, funcionando al margen de la historiografía profesional, pueden a la vez complementarla y desafiarla (Schwoch, White y Reilly 1992: 19).

A pesar de este reconocido peso específico del medio televisivo en la construcción de discursos sobre el pasado, los acercamientos al estudio de la televisión que reconocen y analizan con seriedad sus contribuciones a la conciencia histórica de distintas comunidades son escasos en general. En el caso concreto de España, son prácticamente inexistentes. Hace tan sólo tres años, Paul Julian Smith expresaba su sorpresa ante la poca atención que los trabajos académicos sobre la televisión en este país han prestado al análisis de programas individuales (2006: 2), entre los que se incluyen por supuesto los de contenido histórico. El único estudio de conjunto que aborda el tema de la historia en la televisión en España es el libro de Sira Hernández Corchete, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*, que se publicó en septiembre de 2008 y que, como indica su título, trata sólo el género documental. Nuestra colección pretende pues contribuir a llenar el vacío inmenso en torno al análisis de narraciones históricas ficticias en varias de las cadenas que operan en el territorio español, ya sea a nivel estatal (RTVE y Telecinco) o a nivel autonómico (TVC [Televisió de Catalunya]⁵ y Canal Sur Televisión).

Los ensayos aquí incluidos dialogan en mayor o menor medida con las ideas sobre las relaciones entre historia y televisión que hemos resumido en las páginas anteriores. La casi totalidad de estos artículos corrobora, por ejemplo, la postura teórica que mantiene la importancia que tiene –tanto para productores como para el público– la creación de «pasados usables» mediante la representación de momentos específicos relevantes para la situación presente⁶. Muchos señalan precisamente la función

⁵ La institución Televisió de Catalunya aparece referenciada en este volumen también con las siglas TV3, que representan a su primera cadena.

⁶ Aunque ninguno de los ensayos trata detenidamente la cuestión, la popularidad de series tan dispares entre sí como *Curro Jiménez*, *Los gozos y las sombras* y *Cuéntame cómo pasó* apoya la hipótesis de que el deseo de crear un «pasado usable» desde el que entender el presente y proyectarse hacia el futuro no es sólo cosa de los responsables de la televisión, sino que se trata de un sentimiento compartido por éstos y por una parte significativa del público.

de la mayoría de las series históricas producidas por Radio Televisión Española hacia finales de la década de los setenta y en la de los ochenta de vehicular, mediante su rescate del pasado, nuevos valores políticos y sociales relacionados con el ideario democrático liberal sobre el que se fundaba la Transición (Gómez López-Quiñones, George, López, Fra Molinero, Guadaño). Otros, por su parte, muestran cómo preocupaciones del siglo XXI aparecen reflejadas en diversas representaciones del periodo franquista (Smith, Cueto Asín, Fernández Labayen/Gómez González) o incluso en las del siglo XIX (Willem). Mientras otros vienen a demostrar que la articulación de distintas versiones de la historia –«pasados usables» diferentes– ofrece nuevas posibilidades para la identificación de grupos diversos con la comunidad que se imagina en cada caso, ya sea ésta la de las diversas nacionalidades dentro del Estado español (O'Donell/Castelló, Fernández Labayen/Gómez González), la transnacional que comparten los emigrantes (Cerdán/Quílez), o la generacional (Herrera de la Muela). Y aun otros arguyen que el medio televisivo ha demostrado tener la capacidad de dejar de lado características que se le suponen connaturales, como el presentismo –mediante la proyección paralela de presente y pasado (Cerdán/Quílez)– y el melodramatismo –mediante una llamada de atención al artificio sobre el que se sostienen las narraciones históricas (Estrada). Por fin, en uno de ellos se explora el papel de la televisión como agente historiador (Herrera de la Muela).

HISTORIA E HISTORIAS EN LA TELEVISIÓN EN ESPAÑA

Las representaciones históricas en la televisión en España aparecen mayoritariamente en las cadenas públicas, tanto las de alcance estatal como las autonómicas, y están directamente relacionadas con la función pedagógica y de servicio con la que se autodefinió el medio desde sus orígenes. Ya en su discurso durante el acto de inauguración de una televisión que carecía aún de nombre concreto, el entonces ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias salgado, proclamaba: «la televisión española llegará a ser uno de los mejores instrumentos educativos para el perfeccionamiento individual y colectivo de las familias españolas» (citado por Palacio 2005: 39). Cincuenta años después, Carmen Caffarel Serra, directora general de la corporación RTVE entre 2004 y 2007, aseguraba en otro discurso que, con la nueva «Ley de la radio y la televisión de titularidad del Estado»

aprobada en el 2006, «RTVE refuerza su carácter de grupo de servicio público» (2007: 87) y añadía momentos después: «No olvidemos que las televisiones autonómicas son servicio público también» (2007: 92). De hecho, estas últimas han sido particularmente diligentes y, en muchos casos, eficaces a la hora de cohesionar las comunidades con las que se relacionan, al enfatizar los elementos comunes que caracterizan su identidad cultural: de la lengua a la historia, pasando por costumbres, fiestas y gastronomía. Prueba del éxito de alguna de ellas en este sentido, como Canal Sur Televisión, es que sea repetidamente líder de audiencia en su territorio.

Mucho ha cambiado el panorama televisivo en España en el tiempo que media entre el discurso de Arias Salgado y el de Caffarel, periodo en el que se ha pasado, como indica Palacio siguiendo una terminología propuesta por John Ellis, de la etapa inicial de «escasez» a la actual de «abundancia» (2006b: 315). Las primeras cadenas autonómicas empezaron su andadura en los años ochenta: La del País Vasco (EITB) en 1983, la de Cataluña (TV3) en 1984, la de Galicia (TVGa) en 1985, la de Andalucía (Canal Sur) en 1987 y las de Madrid (Telemadrid) y Valencia (Canal 9) en 1989 (Palacio 2006b: 317). En la actualidad casi todas las Autonomías emiten varios canales. Por otra parte, dos de las privadas que operan a nivel nacional lo hacen con regularidad desde principios de los años noventa: Antena 3 TV inicia su emisión en diciembre de 1989 y Telecinco en marzo de 1990 (Palacio 2006b: 319), mientras que otras dos, Cuatro y la Sexta, aparecen ya en el siglo XXI. Resumiendo la «realidad audiovisual» en España en julio de 2006, informaba Caffarel:

Para que nos hagamos una idea diré que contamos, como mínimo, con dos canales públicos estatales, con cuatro canales privados también de ámbito estatal, con dieciocho canales autonómicos, todos ellos en analógico; con veintitrés canales públicos y privados emitiendo por TDT; con una plataforma de pago por satélite; con más de 1000 emisoras locales de televisión; con un mínimo de tres redes de distribución por cable mediante pago; con redes de distribución por ADSL, también mediante pago y, por último, con canales internacionales de TV por satélite (2007: 86).

A pesar de todos los cambios y de esta nueva «abundancia» de oferta televisiva, hay un aspecto que no ha variado: tanto las cadenas de TVE como las que se agrupan bajo la Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA) se siguen autodefiniendo como medios

de servicio público. En relación con esta autodefinición, continúan ofreciendo atención y espacio a la representación histórica⁷, aun cuando la necesidad de competir por la audiencia supone desafíos importantes a la hora de diseñar las parrillas de programación. Esto no quiere decir que sean las únicas. También las privadas, especialmente en los últimos años, han tratado esporádicamente la cuestión. Pero esto responde ya a otros intereses.

Las imágenes del pasado en la televisión española aparecen ligadas desde el principio, por una parte, a la vía lógica del documental⁸ y, por otra, a la ficción. En el terreno de la ficción, foco de la inmensa mayoría de los ensayos incluidos en este libro, cabe destacar la estrecha relación que ésta tuvo en sus comienzos con la literatura. De hecho hay quien afirma que la adaptación que hizo Carlos Muñiz en 1958 de la novela de Charles Dickens, *Oliver Twist* (1838), puede considerarse el origen de espacios favoritos de los años 60 como *Novela* y *Novela II* (García de Castro 2002: 29-32). *Novela*, que estuvo en el aire casi veinte años, constituye junto con las adaptaciones teatrales de *Estudio 1* «el epicentro» de TVE en el periodo que va aproximadamente de 1964 a 1975, al que Palacio se refiere como la «edad de oro» de los llamados «dramáticos» (2005: 146). En este periodo, TVE produjo entre treinta y cincuenta novelas anuales, de las que aproximadamente una docena cada año eran «adaptaciones de autores españoles» (Palacio 2005: 147). Entre estas adaptaciones, se encuentran narraciones históricas como las dos primeras partes de la tetralogía *La ceniza fue árbol* (Ignacio Agustí), *Mariona Rebull* y *El viudo de Rius* (1962), y las que constituyen el llamado ciclo de la Guerra Civil –*Los cipreses creen en Dios* (José María Gironella), *La paz empieza nunca* (Emilio Romero) y *Los muertos no se cuentan* (Bartolomé Soler)– (García de Castro 2002: 31-34).

Otros dos espacios dignos de mención en relación con el tema que nos ocupa son *Los libros* (Jesús Fernández Santos, 1973) y *Cuentos y leyendas* (Pío Caro Baroja, 1972 y Jesús Fernández Santos, 1974). Ambos aparecen cuando ya *Novela* y *Estudio 1* se muestran, según Palacio, como «géneros agotados» (2005: 152) e introducen, siguiendo una práctica que empieza a imponerse en las televisiones de otros países europeos, «las

⁷ Prueba de ello es el titular de *El Mundo*, «Las cadenas autonómicas apuestan por las miniseries históricas» (edición digital, 28-04-08).

⁸ Sobre la evolución de las series documentales históricas en la televisión en España ver el reciente libro de Sira Hernández Corchete (2008).

características narrativas del lenguaje cinematográfico con esquemas de producción propios del telefilm» (García de Castro 2002: 63-64). Esta nueva narrativa abandona «los modos de puesta en escena, movimientos de cámara y tipo de montaje característico de los dramáticos en plató» e incorpora el «uso intensivo de localizaciones en espacios naturales» (Palacio 2005: 152-153). Tanto *Los libros* como *Cuentos y leyendas* presentan algunos de estos cambios, con los que se empieza a crear un tipo de relato audiovisual nuevo y original que posteriormente tomarán como modelo tanto documentales como series de ficción. Se trata de una manera híbrida de representar historias literarias, que incorpora «comentarios en off... y recursos fílmicos a caballo del cine de ficción y del documental», y cuyo promotor más destacado es Jesús Fernández Santos (Palacio 2006a). En ambos espacios se introdujeron imágenes del pasado nacional a través de la representación de obras como *La Celestina* y *El libro de buen amor*, y de autores como Aldecoa, Lope de Vega, y Pardo Bazán (García de Castro 2002: 62-63).

A partir de los años setenta, la historia aparece representada frecuentemente en la ficción seriada, que traduce al medio televisual tanto biografías como obras literarias, en producciones debidamente financiadas. La materialización de esta nueva concepción se inicia, «tras un preámbulo dirigido por Ricardo Blasco, en los años sesenta con *La saga de los Rius* (Pedro Amalio López, 1976) (...) y llega hasta *Abuela de verano* (Joaquín Oristrell, Yolanda García Serrano, entre otros, 2005)» (Palacio 2006a). En el periodo 1965-1989, al que Palacio se refiere como «la verdadera edad de oro del servicio público televisivo en España» (2006b: 316), se producen, además de numerosas adaptaciones literarias que tratan preferentemente el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, algunas de las primeras series de ficción con guiones originales escritos para la televisión en las que se recrean momentos diversos del pasado, como *Curro Jiménez* (1976) y *La huella del crimen* (1985).

Los ensayos recogidos en nuestro libro arrancan precisamente de *Curro Jiménez* y analizan los contenidos de series con guiones originales, otras basadas en textos ya existentes –tanto biografías como novelas– y documentales. Conscientes de que toda clasificación es arbitraria, hemos dividido el material en cuatro partes. En todas ellas incluimos trabajos que se produjeron en momentos muy diferentes de los más de treinta años de andadura del sistema democrático en España. La primera incorpora estudios que exploran la función que diversas representaciones del siglo XIX

cumplieron en el momento de su emisión. En «Bandoleros de la Transición: Rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*», Antonio Gómez López-Quiñones arguye que, por medio de las aventuras de Curro Jiménez y sus hombres, la serie promueve tres valores fundamentales en la segunda mitad de los años setenta: el sentimiento nacionalista español, la importancia del diálogo como estrategia para salvar diferencias de opinión y la ideología económica neoliberal del gasto. En «Transición y Restauración en la *Fortunata y Jacinta* de Mario Camus», David R. George, Jr. parte del análisis de esta adaptación de la novela de Galdós, para proponer que tanto este producto televisivo como otros emitidos entre 1977 y 1982, también basados en textos literarios que tratan el periodo de la Restauración, recrean un legado nacional acorde con ideas centrales de la Transición: el énfasis en la utilidad del consenso y ciertos valores históricos de la clase media. Linda Willem, en «Televisualizando *Arroz y tartana*», establece relaciones de equivalencia entre la publicación por entregas de la novela a finales del siglo XIX y su versión seriada en la televisión del siglo XXI y mantiene que los cambios en la trama y el énfasis en el placer televisual de la serie sirven para suavizar la más descarnada condena del despilfarro que hace el texto literario.

La segunda parte agrupa cuatro ensayos que exploran, desde perspectivas diferentes, los modos en que diversas miradas retrospectivas a la Guerra Civil y el franquismo re-imaginan estos periodos históricos. En «La Guerra Civil en la TVE de los ochenta: de la palabra escrita a la imagen en movimiento», Francisca López plantea que las representaciones de la Guerra en las adaptaciones literarias de los ochenta están en consonancia con el impulso conciliador que había dominado la escena política de la Transición y propone que el escaso éxito de audiencia de la inmensa mayoría de estas series sugiere la falta de interés en el tema del público español del momento. Paul Julian Smith, por su parte, concluye en «Una telenovela transnacional: *Amar en tiempos revueltos*» que esta producción se vale de la conciliación de dos modelos diferentes del género (el latinoamericano y el anglo-catalán) para ofrecer una representación de los primeros años del franquismo que apunta tanto a las diferencias como a las semejanzas socio-políticas entre pasado y presente. En «Memorias de progreso y violencia: La Guerra Civil en *Cuéntame cómo pasó*», Elena Cueto Asín estudia la evolución que sigue el tema de la Guerra en la serie y arguye que ésta suele tratarse en principio en conexión con el progreso económico de los años sesenta,

aunque participa progresivamente en el debate actual sobre la memoria histórica. Por fin, Teresa Herrera de la Muela, en «Algo se mueve en el alma: nostalgia y mitos transicionales de sobremesa en *Verano azul*», analiza una ficción seriada que, aunque no era propiamente histórica en el momento de su emisión, ha llegado a serlo a través de sus múltiples reposiciones y señala que ésta funcionó a principios de los años ochenta como agente historiador de algunos de los valores sociales del franquismo, al presentarlos como caducos.

La tercera parte incluye tres ensayos que exploran la estrecha relación que entre memoria e identidad establecen las series de ficción y documentales históricos producidos por varias cadenas autonómicas. Enric Castelló y Hugh O'Donnell, en «Historias de Cataluña: ficción y memoria histórica en la televisión pública catalana», destacan la importante labor de promoción de la lengua y cultura catalanas que desde su inauguración ha desarrollado Televisió de Catalunya, a través del análisis de cinco series que narran la historia desde la perspectiva de esta colectividad. En «Memoria, televisión y documental: 'Casas Viejas. El grito del sur' de Basilio Martín Patino», Isabel Estrada mantiene que la ruptura con las convenciones del género del documental histórico que lleva a cabo Martín Patino sirve una doble función: afirmar la representación como única vía de acceso al pasado y destruir mitos ancestrales sobre la identidad andaluza. Por su parte, Miguel Fernández Labayen y Ángel Custodio Gómez González, en «Memoria, identidad y construcción social de la inmigración en *La Mari*», plantean que en esta película para la televisión, la narración histórica sirve como punto de partida para la construcción de un relato moralizante sobre la emigración, en el que se establecen los parámetros que rigen la definición del buen inmigrante en Cataluña.

En la cuarta parte incluimos tres ensayos sobre series que abordan la historia del grupo desde los relatos biográficos de individuos concretos, tanto reales como ficticios. En «Hagiografías democráticas para la televisión: Cervantes, Santa Teresa, Lorca y Miguel Hernández», Baltasar Fra Molinero analiza las cuatro producciones sobre la vida de estos escritores y sostiene que a través de ellas se los construye como héroes de la democracia: si Cervantes y Santa Teresa aparecen como precursores de los valores del nuevo régimen de libertades, Lorca y Hernández lo hacen como mártires al servicio de esos valores. Luis Guadaño, en «Representación histórica, crónica negra y legitimación de la democracia: *La huella del crimen*», arguye que en este caso la promoción de

posturas democráticas se logra por medio de los recursos formales de representación, tal como la inclusión de perspectivas diferentes sobre los hechos acontecidos, que el espectador ha de barajar para interpretarlos adecuadamente. Por fin, Josetxo Cerdán y Laia Quílez en «*Vientos de agua: La construcción de la memoria como narración histórica de las migraciones*», abordan el análisis de esta serie, en la que las conexiones entre presente y pasado se establecen mediante la narración de dos experiencias individuales presentadas en paralelo. Tras señalar la complejidad formal de esta producción, concluyen con una hipótesis que puede aplicarse a la televisión en general y que nos parece digna de subrayar: La gran flexibilidad del medio en su tratamiento del tiempo es tal vez un elemento fundamental para acercamientos originales y fructuosos a la representación del pasado, acercamientos que sería quizás más difícil acometer desde medios menos flexibles.

En conjunto, los ensayos que componen este volumen se acercan al estudio de las relaciones entre historia y televisión desde las metodologías de análisis, cuestiones de interés y presupuestos teóricos propios del campo de los Estudios Culturales (*Cultural Studies*). Todos ellos abordan la vigencia de las representaciones históricas televisuales en la España de los últimos treinta años con el fin de establecer relaciones específicas entre tal fenómeno y cuestiones socioculturales relevantes: la consagración de la ideología democrático-liberal y el ascenso de preocupaciones identitarias, tanto en torno a identidad(es) nacional(es) como a otras identidades tradicionalmente desplazadas por razones de clase, de género o de orientación sexual. Y todos exploran técnicas y contenidos con los que la televisión ha contribuido a perfilar la conciencia histórica de su público en la España democrática.

OBRAS CITADAS

- ANDERSON, Steve (2001): «History TV and popular memory», en: Edgerton, R. Gary/Rollins, C. Peter (eds.): *Television histories: shaping collective memory in the media age*. Lexington: University of Kentucky Press, 19-36.
- BAER, Alejandro (2006): *Holocausto. Recuerdo y representación*. Buenos Aires: Losada.
- CAFFAREL Serra, Carmen (2007): «El servicio público de televisión en España: Conferencia de clausura», *Journal of Spanish Cultural Studies* 8-1, 85-93.

- EDGERTON, R. Gary/ROLLINS, C. Peter (eds.) (2001): *Television histories: shaping collective memory in the media age*. Lexington: University of Kentucky Press.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (2008): «Más de medio siglo de televisión. Historia de la televisión en España», en: *Cine y letras. Revista de cultura y tendencias*. Disponible en: <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Ultimas-noticias/Historia-de-la-television-en-Espana.html> (última consulta: 30 de enero de 2009).
- HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira (2008): *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2007): «El debate sobre el modelo de televisión pública en España: dos apuntes históricos», *Journal of Spanish Cultural Studies* 8, 1, 23-36.
- Instituto Nacional de Estadística (2008): «El analfabetismo en España se ha reducido a la mitad en los últimos 25 años». Disponible en: <http://comunidadescolar.pntic.mec.es/734/info5.html> (última consulta: 3 de septiembre de 2008)
- «Las cadenas autonómicas apuestan por las miniseries históricas», *El Mundo*, 28 de abril de 2008. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/28> (última consulta: 20 de junio de 2008).
- LÓPEZ, Francisca (2007): «España en la escena global: *Cuéntame cómo pasó*», *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 11, 137-153.
- PALACIO, Manuel (2005): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- (2006a): «Notas a la programación (agosto-2006)». Disponible en: http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/NotasalaProgr2006/agosto2006dore_tve.pdf (última consulta: 9 de julio de 2008).
- (2006b): «Cincuenta años de televisión en España», en: *Medios de comunicación. Tendencias '06*: 315-319. Disponible en: <http://www.infoamerica.org> (última consulta: 16 de julio de 2008).
- SCHWOCH, James/WHITE, Mimi/REILLY, Susan (1992): *Media knowledge. Readings in Popular Culture, Pedagogy, and Critical Citizenship*. Albany: State University of New York Press.
- SMITH, Paul Julian (2006): *Television in Spain: from Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis.
- WHITE, Mimi (2001): «Masculinity and femininity in television's historical fictions: *Young Indiana Jones chronicles* and *Dr. Quinn, medicine woman*», en: Edgerton, R. Gary/Rollins, P. (eds.): *Television histories: shaping collective memory in the media age*. Lexington: University of Kentucky Press, 37-58.

- WHITE, Mimi/SCHWOCH, James (1997): «History and television». Disponible en: <http://www.museum.tv/archives/etv/H/htmlH/historyandt/historyandt.htm> (última consulta: 20 de junio de 2008).
- WILLIAMS, Raymond (1975): *Television. Technology and cultural form*. New York: Schocken Books.