



Comunicación y Sociedad

ISSN: 0188-252X

comysoc@yahoo.com.mx

Universidad de Guadalajara

México

Rueda Laffond, José Carlos; Coronado Ruiz, Carlota; Sánchez García, Raquel
La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas
Comunicación y Sociedad, núm. 12, julio-diciembre, 2009, pp. 177-202
Universidad de Guadalajara
Zapopan, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34612026008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas¹

JOSÉ CARLOS RUEDA LAFFOND²

CARLOTA CORONADO RUIZ

RAQUEL SÁNCHEZ GARCÍA

La importancia de la televisión como agente conformador de la cultura popular contemporánea es indiscutible. Este artículo pretende estudiar cómo los medios audiovisuales se acercan a la historia a través de varios elementos de análisis como las tradiciones heredadas del cine, las adaptaciones del relato para adecuarse a las lógicas discursivas dominantes o la categoría historiográfica de televisión popular, que nos informa de los usos públicos y privados de la pequeña pantalla.

The importance of the television as an agent in shaping popular culture is indisputable. This article intends to study how the audio-visual mass media understand history through several elements: the traditions of the cinema, the adaptation of fictional narratives to the dominant discourses or the historiographic category of the “popular television”, which inform us about the public and private uses of the small screen.

PALABRAS CLAVE: televisión, cultura popular, representación de la historia, ficción televisiva.

KEY WORDS: television, popular culture, representation of history, television fiction.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “La mirada televisiva. Evocación histórica y representación de la cultura política en España, 1977-2007” (Comunidad Autónoma de Madrid y Universidad Complutense, CCG08-UCM/HIS-4017).

² Universidad Complutense de Madrid, España.

Correos electrónicos: JCRL, j-c-rueda@hotmail.com; CCR, carlotacoronado@gmail.com; RSG, raquelsg@ghis.ucm.es

INTRODUCCIÓN

No cabe duda que la televisión continúa constituyendo una instancia central en la evocación y representación de imaginarios históricos mediante formatos o propuestas narrativas diversas. A partir de esta constatación, que puede hacerse extensiva al panorama televisivo internacional, el presente trabajo orienta su reflexión en torno a varios ejes esenciales. Por un lado, pretendemos abordar diversos aspectos pertinentes en la relación entre discurso historiográfico y representación audiovisual, y más concretamente entre televisión y relato histórico. En segundo lugar, repasaremos diversas perspectivas interesadas por el análisis de las narraciones históricas televisivas, a partir de diversos ejemplos emplazados en el caso español, en Europa Occidental o en Estados Unidos. Ello se abordará en correspondencia con otros aspectos, como son las tradiciones heredadas desde el medio cinematográfico, la categoría historiográfica de televisión popular y sus implicaciones respecto al uso y funcionalidades atribuidas a la televisión como plataforma mediática y sociocultural masiva.

Como premisa de partida cabría estimar que la producción histórica para la pequeña pantalla puede valorarse, genéricamente, en relación con sus especificidades como discursos de respaldo, memoria o reprobación pública. Cabe recordar, al respecto, que las realizaciones de temática histórica se han presentado y reconocido habitualmente como modalidades orientadas bien a la (in)formación y la pedagogía social (sobre todo en el caso de los documentales o reportajes), bien al entretenimiento (esencialmente en el caso de la ficción). Pero en este tipo de contenidos también ha cabido la presentación de ciertas formas de identidad sociopolítica o de reconocimiento de instancias de poder. A partir de ahí, cabe cuestionarse su implicación activa respecto a la legitimación de un universo simbólico de valores, coherente con un determinado sistema político o una cierta cultura social.

Por todo ello, el alcance de los ejercicios de legitimación histórica televisiva pueden valorarse como muestras en un proceso dirigido a lograr una “objetivización de segundo grado”, encaminada a producir “nuevos significados para integrar los ya atribuidos a procesos institucionales dispares”, y cuyo objetivo último se situaría en el de

reforzar ciertos consensos colectivos (Berger y Luckmann, 1999: 120-121). Desde dicha premisa cabe interrogarse por su sentido social, lo cual requiere exemplificar una tipología de productos donde se resalten las lógicas discursivas dominantes y sus pretensiones socioculturales más destacadas. Asimismo, todas estas cuestiones han de abordarse teniendo en cuenta un diseño metodológico interesado por estudiar la fenomenología de los usos y la utilización pública de la historia en el espacio público y por su sometimiento a reglas, convencionalismos y tradiciones de representación (Burke, 2008: 29-39). También por los procesos de adaptación y reelaboración del pasado en forma de testimonio audiovisual, así como por el protagonismo de la televisión como instancia social mediadora, en relación con los perfiles del mercado y las estrategias de la oferta.

AUDIOVISUAL HISTÓRICO Y TIPIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LA TELEVISIÓN POPULAR

El relato histórico audiovisual como configuración mediática

No resulta exagerado estimar que, a ojos del espectador, los relatos históricos televisivos pueden ofrecer un sentido coherente y diferenciado respecto al conjunto de la producción mediática. Esto es así porque, en su plasmación diacrónica, han ido adquiriendo y operando con códigos de significación relativamente definidos e identificables, a pesar de su disparidad temática o su extraordinaria abundancia cuantitativa. Al mismo tiempo, los espacios históricos televisivos adaptan y se relacionan (y ocasionalmente también pueden confrontarse de modo explícito) con otras modalidades explicativas de carácter historiográfico. Las narrativas históricas en televisión deben vincularse con los procesos y operaciones de producción y conversión mediática de los conocimientos históricos y, desde ahí, con la narrativa historiográfica escrita (Rosenstone, 2001: 60-63 y 2005: 91-108). Podríamos derivar, por ello, en la idea de que la cultura histórica colectiva ha de valorarse como una suerte de construcción, articulada desde la presencia y la negociación entre determinadas proposiciones que proceden de la historiografía académica, la memoria personal y desde los contenidos y configuraciones mediáticas que circulan en el espacio social,

básicamente en forma de historia vulgarizada, selectiva y condensada (Edgerton, 2003:1-5).

Cabría estimar, según esta lógica, que las ficciones o los documentales históricos serían el fruto de una interacción entre diversas prácticas comunitarias. De ahí que puedan ser explicados como piezas susceptibles de ensamblarse en una articulación sociorretórica en la que participaría una comunidad discursiva de especialistas y las propias audiencias (Salvador, 2002: 115). A su vez, estos mismos mecanismos discursivos se encontrarían implicados activamente en la formulación –y, esencialmente, en el reforzamiento– de elementos de significación para los espectadores, susceptibles de trastocarse, entonces, en lo que Stanley Fisch (1980) definió como “comunidades interpretativas”.

Todas estas observaciones han de ponerse en relación, además, con otras dos cuestiones complementarias. La primera se refiere a los factores que mediatisan la construcción del discurso histórico en televisión, ya sean de índole tecnológica, financiera, comercial, política o cultural. La segunda cuestión debe valorar la posible existencia (y percepción social) de una “historia emblemática”, materializada en la reiteración de temas y enfoques, en el empleo de estructuras explicativas y argumentales recurrentes, o en la presencia de determinados historiadores, capaces de trastocarse en lo que se ha denominado como personalidades televisivas carismáticas (Bell y Gray, 2007:113-133).

Asimismo, podemos implicar los contenidos históricos televisivos con el enfoque propuesto por Peter Burke a la hora de diseñar unas coordenadas epistemológicas donde emplazar una posible historia social del recuerdo (2000: 65-69). Es obvio que la televisión ha jugado un papel de primer orden, bien como instancia testificadora o bien como herramienta para proponer determinadas categorías y configuraciones sobre la actualidad. A su vez, la evocación televisiva del pasado estaría acompañada por un innegable potencial de evidencia referenciadora. De ahí que los discursos sobre la historia en la narrativa televisiva constituyan un fenómeno específico (y también sin duda escurridizo), relacionable con la fabricación, transmisión y sedimentación de hitos memorables. Unos hitos que pueden ser aprehendidos como eslabones en el uso social y político del recuerdo, en la articulación de referencias asignadas a la dimensión pública de la memoria colectiva (Kaes, 2006:

11-129), con la maleabilidad de dicho plano público y con los procesos de (re)construcción selectiva de lo históricamente pertinente. O con las orientaciones otorgadas a la discusión y debate para argumentar certidumbres o establecer ocultamientos interesados acerca del pasado, lo cual nos trasladaría, a su vez, a las prácticas de invisibilidad de determinados procesos y sujetos sociales (Monterde, 1997). En síntesis, los ejercicios de relevancia pública de la historia televisiva nos transportarían a un ámbito esencial, cara a su tratamiento e interpretación: el que vincularía a las instituciones mediáticas con un hipotético papel como centros de producción social de memoria ante la esfera pública (Juliá, 2006: 27).

Todas estas cuestiones no han sido objeto exclusivo de la historiografía interesada por el medio televisivo. Más bien deben encuadrarse en una prolongada línea de reflexión, que se ha ido interrogando por las implicaciones socioculturales del cine histórico, por sus relaciones con la historiografía académica o por sus estrategias a la hora de proponer determinadas construcciones de la realidad. Así, si nos aproximamos a la agenda de cuestiones abordadas en el marco del estudio historiográfico del documental o la ficción histórica cinematográfica, es posible detallar una primera batería de asuntos. Entre estas cuestiones destacaría el que corresponde a las relaciones, ya aludidas, entre la autoridad del discurso histórico académico escrito y la validez del discurso audiovisual, así como a las conexiones entre modalidades y temas de representación cinematográfica y su emplazamiento en distintas coyunturas históricas (cfr. con Carner, 1995, Rosenstone, 2006 y Vordereau, 1999).

Un ejemplo elocuente de lo señalado lo encontraríamos en la experiencia de colaboración de Natalie Zenon Davis como asesora en el film francés *Martin Guerre*, realizado por D. Vigne en 1983. Este trabajo permitió a la historiadora involucrarse en un esfuerzo de profundización sobre el tema, que acabó desbordando con creces su función como mera documentalista. El film adaptaba una historia real sucedida a mediados del siglo XVI, que con el tiempo se fue trastocando, universalizándose, en leyenda literaria. Pero Davis estimó que la película quedaba encorsetada en las reglas cerradas de su propia narratividad, “en la que no tienen cabida las incertidumbres”. La necesidad de reflexionar más profundamente “sobre el significado de la identidad en

el siglo XVI" (la clave argumental del relato se basaba en el engaño y en el ocultamiento de la personalidad), acabó desembocando en una investigación escrita que permitió "contar de nuevo la historia de Martín Guerre", analizando con detalle un conjunto de actitudes sociales y mecanismos de comportamiento rural que habían quedado anulados en la película (Davis, 1984: 11-13).

Este ejemplo permitiría hablar de simplificación, e incluso de reinvenCIÓN histórica desde el audiovisual, otro aspecto también abordado por la bibliografía especializada (Cartmell, Hunter y Whelehan, 2001). Y desde luego, no entraría en contradicción con la evidencia sobre la sedimentación industrial y cultural de una suerte de historia pública, condensada y consolidada mediante una práctica filmica prolongada, cuyo mejor exponente estaría encarnado en las modalidades discursivas y comerciales hegemónicas producidas por Hollywood (Toplin, 1996 y Rollins, 1997). Unas modalidades que, incluso, habrían alcanzado una coherencia interna, susceptible de formular una visión enciclopédica de la historia estadounidense, o, incluso, de la propia historia de la humanidad (Fraser, 1989).

En cualquier caso, es innegable el peso de lo que podríamos considerar como lo genéricamente histórico en la oferta cinematográfica internacional. Un repaso a los premios Oscar de los últimos años evi-dencia con nitidez este peso relativo, no sólo en el caso más obvio de los documentales, sino también en el capítulo de las producciones de ficción. Recordemos, en este sentido, que entre 1981 y 2005 trece de los Oscar al mejor film de lengua inglesa correspondieron a películas de corte histórico. Este fenómeno sería asimismo extensivo a los premios de referencia en la industria televisiva. Entre 1975 y 1986 los Emmys para las mejores series recayeron en producciones explícitamente históricas. Por su parte, Taylor Downing ha subrayado que, a la altura de 2003 y tan sólo en el plazo de una semana, era posible localizar dieciocho espacios de temática histórica en las parrillas de programación de los cinco canales terrestres británicos (Cannadine, 2004: 7).

La televisión popular como categoría historiográfica

Esta inflación de lo histórico en los *mass media* debe emplazarse, ade-más, en otras coordenadas: las referidas a las dinámicas de extensión

social y sedimentación cultural del cine y la televisión. En el caso de la pequeña pantalla, una categoría de reflexión especialmente útil es la que se refiere a la noción de “televisión popular”. Este concepto se ha asociado a los ejercicios masivos de recepción, así como a la existencia de prácticas de consumo y apropiación históricamente diferenciadas, en virtud de criterios territoriales, de riqueza, de formación educativa, de edad, de género o de raza (Corner, 1995). De este modo, la idea de televisión popular no se relacionaría sólo con los procesos de mero crecimiento cuantitativo de espectadores o receptores televisivos, su sentido se ligaría, más bien, a la cristalización histórica de otros aspectos de corte cualitativo, vinculados con los procesos de socialización televisiva y con variables, como serían el grado de penetración social del medio, la diversificación sociodemográfica de los televidentes, la hipotética pluralidad de los procesos de recepción, o la diversidad de espacios y propuestas en la pequeña pantalla. De ahí se podría derivar, obviamente, en cuestiones diversas, como la composición sociocultural de las audiencias, las culturas de ver la televisión o la configuración y características textuales que presentarían los géneros y formatos televisivos más populares.

La idea de televisión popular puede relacionarse, en su exemplificación histórica concreta, con perspectivas a largo plazo o con visiones que pretenden singularizar coyunturas precisas referidas a las formas y modos de implantación y uso televisivo. Desde un punto de vista estructural, la sedimentación de la televisión popular en las sociedades occidentales estaría ligada a tres fórmulas consecutivas de diseño diferenciado respecto a la oferta y el consumo de contenidos. Una primera haría referencia a lo que John Ellis ha definido como “la escasez televisiva”, que históricamente correspondería a los procesos de definición y primera implantación de los servicios televisivos nacionales. La segunda –“la televisión disponible”, en la terminología del mismo autor– se situaría en relación con las dinámicas de extensión social del medio. En Estados Unidos, básicamente desde finales de los años cuarenta y durante el decenio de 1950, paralelamente a la sedimentación masiva de la televisión comercial. Y en Europa, en torno a los años sesenta, en lógica con el desarrollo de una oferta básicamente pivotada en torno al modelo clásico de servicio público televisivo. Finalmente, “la abundancia tele-

visiva” constituiría una última etapa de referencia. Su dibujo histórico estaría en relación con los procesos de desregulación de las televisiones europeas occidentales, la multiplicación exponencial de operadores, la definitiva internacionalización de propuestas y formatos, o con la ruptura de los esquemas nacionales de televisión característicos de la segunda mitad del siglo XX (Ellis, 2000 y Palacio, 2006: 315-319).

Un punto nodal en la configuración histórica de la televisión popular en Europa o Estados Unidos habría que situarlo, pues, alrededor de las décadas de sesenta y ochenta. En este sentido, Lynn Spigel ha subrayado, en diversos estudios dedicados a la televisión estadounidense, cómo el medio se caracterizó por un sesgo masivo e interclasista, pero también abiertamente conservador. Según esta lógica, la televisión norteamericana actuó como un instrumento con finalidades eminentemente tradicionales en el contexto de los años cincuenta y sesenta, caracterizándose por su capacidad para transmitir valores sociales dominantes, como eran los de orden, familia y consenso moral. Por ello se constituyó en una herramienta de primer orden en la representación coherente de una cierta cultura de las clases medias, y reflejó una imagen hasta cierto punto idílica de las clases trabajadoras, al ser entendidas como estratos asimilables a esa misma cultura y como sujetos sociales susceptibles de una creciente participación en las pautas de consumo. En este mismo sentido habrían operado también las estrategias publicitarias dirigidas a promocionar la televisión, que insistieron desde una fecha muy temprana en la idea de que la pequeña pantalla vendría a constituir un verdadero “cemento familiar” (Spiegel, 1992 y 1997: 338-347).

Aspectos similares han sido puestos en evidencia ante los fenómenos de consolidación social de la televisión en Europa occidental, también entre los decenios de 1960 y 1980. Así, respecto al caso británico, se han relacionado los fenómenos de solidificación histórica de fórmulas estables de entretenimiento con las prácticas sociales de ver la televisión, estableciendo como variables de diferenciación la representación de valores de entonces como la etnicidad, la sexualidad o el género, y las pautas de consumo de ciertos grupos, como la población negra, el colectivo homosexual o las mujeres (Williams, 2004). En lo que se refiere al caso francés se han propuesto otros enfoques de conjunto sobre la especificidad de la “televisión nacional-popular” durante

la presidencia de De Gaulle. Se han planteado análisis de contenido en cuanto a determinados géneros de dilatada presencia histórica –como los debates–, se han estudiado las estrategias para atraer espectadores, o se ha analizado la discursividad nacionalista en el caso concreto de las grandes retransmisiones deportivas (Bourdon, 1990; Rouquette, 2001 y Dunne, 2002: 309-317).

Cabe cuestionarse, en relación con todos estos procesos de sedimentación del medio, el sentido adquirido por la presencia y la función social de los programas históricos en las coordenadas de la televisión popular internacional. Desde una perspectiva *spectatorial* genérica, este tipo de realizaciones enlazaron con tradiciones cinematográficas consolidadas, configuradas en torno a las reglas de representación tópicas del documental y la ficción. Desde este punto de vista podría pensarse que, para un grueso de espectadores, la singularidad de la ficción histórica televisiva no estribaría en su capacidad para legitimarse por su aparente sesgo de objetividad a la hora de abordar la explicación histórica, un extremo que estaría básicamente asociado a los formatos documentales. Por el contrario, la ficción histórica se caracterizaría, más bien, por su capacidad para presentar unos relatos verosímiles, en los cuales la evocación del pasado se presentaría como conjunto de citas, en las que se emplazarían ciertas tramas o personajes reconocibles como simulacros coherentes. Desde ahí, podría argumentarse que la noción de realidad histórica quedaría difuminada en la ficción, en beneficio de otros aspectos mucho más relevantes –lo imaginario o lo irreal–, potencialmente incompatibles con un ejercicio de datación, descripción y reconocimiento empírico y documental riguroso.

No obstante, este punto de vista tradicional puede ser discutido tanto en lo que se refiere a la potencialidad historiográfica de la ficción audiovisual como en lo que respecta a la indefinición de unos límites precisos que permitan deslindar la ficción imaginaria de la histórica (Niemi, 2006: 21-23). Además, los fenómenos de hibridación entre ficcionalización y objetivación documental tenderían a disipar también la existencia de fronteras nítidas entre la percepción de lo real, lo verosímil y lo imaginario.

Dichos fenómenos no son históricamente nuevos y pueden rastrearse en el audiovisual a lo largo del siglo XX, si bien su presencia se ha-

bría ido remarcando de modo notable a lo largo de las últimas décadas (Rhodes y Springer, 2006). Una buena muestra de ello lo encontraríamos, por ejemplo, en la producción de *Dangerous Film* y *Blakeway Productions* para la BBC, *II-S* (R. Dale, 2006), que constituye un modelo emblemático de documental dirigido a grandes audiencias, construido mediante la “contaminación ficcional”. En otros casos, el recurso a estrategias de ficción en productos documentales podría ligarse a las prácticas condicionadas por la existencia de otras fuentes documentales u otras rutinas de representación. Así, los primeros episodios de la serie documental de Televisión Española *Memoria de España* (A. Du-four, 2004) se caracterizaron por el empleo de secuencias dramatizadas filmadas en decorados o escenarios naturales. En ellos se evocaba el proceso de hominización en la Península Ibérica o el surgimiento de las primeras manifestaciones artísticas. Por el contrario, en los episodios dedicados al siglo XX, el recurso expositivo recurrente fue el mucho más convencional, y reconocible por parte de la audiencia, de combinar imágenes cinematográficas de archivo y voz en off, independientemente de las potencialidades de dicha modalidad respecto a las posibles lecturas que pretendía generar este texto documental divulgativo.

LA HISTORIA POPULAR TELEVISIVA: ALGUNAS CARACTERÍSTICAS Y PROPUESTAS INTERNACIONALES

Televisión e historia popular masiva

Gary R. Edgerton ha destacado cómo la televisión se ha constituido en la principal fuente de significaciones históricas en la actualidad, tanto a un nivel cuantitativo (por su alcance en términos de audiencia), como cualitativo (dada su capacidad para proporcionar enunciaciones hegemónicas o difundir modos narrativos y estilísticos que suscitarían un efecto-realidad). Las variables que incidirían en esta hegemonía discursiva son múltiples, y deben explicarse en relación con el atractivo de la televisión y con su potencial a la hora de formular propuestas históricas reconocibles y empáticas. Tampoco deberían obviarse, en este contexto, otros factores de pura rentabilidad y de expectativas de audiencia. Puede recordarse al respecto que la emisión, por parte de la ITV, de la serie *The World at War* (1974) llegó a concentrar una audiencia regular

en Gran Bretaña de entre seis y siete millones de espectadores, y que algún episodio concreto reunió hasta doce millones de televidentes. Este éxito sin duda incidió en la solidificación de una línea de tratamiento formal y explicativo para el documental histórico televisivo británico, que prácticamente se prolongará hasta nuestros días.

De todo lo señalado se ha derivado una política orientada a la rentabilización de la historia en televisión, que no ha escapado ni a las tácticas de posible rivalidad comercial ni a las directrices internacionales de producción y exportación de formatos. Se podría llegar a afirmar incluso que la competencia entre cadenas fue un factor que impulsó decididamente la producción de documentales históricos en la televisión estadounidense, tal y como quedaría de manifiesto a raíz de los ejemplos de *Victory at Sea* (NBC, 1952) y *Air Power* (CBS, 1956), o *Project XX* (NBC, desde 1953) y *The Twentieth Century* (CBS, 1957). Igualmente, otros aspectos han podido incidir en la creación de nuevos nichos temáticos, incluso en el caso de temáticas aparentemente sobre-explotadas. En esta lógica habría que emplazar el caso de la producción para la ITV *The Second War in Colour* (1999). Parte de su éxito estribaba, sin duda, en la nueva percepción que proponía del conflicto, frente a una memoria televisiva documental prácticamente asociada al blanco y negro. El siguiente paso fue, obviamente, explotar nuevos archivos (*British Empire in Colour*, 2002), o adaptar esta propuesta a otras localizaciones territoriales más ajustadas (*America's World War II in Colour*, 2003).

Parece innegable que la televisión se ha descubierto en las sociedades occidentales, al menos desde los años sesenta, como el gran catalizador de toda una serie de visiones y enfoques dominantes sobre el pasado. Esta trascendencia es la que otorgaría una relevancia social indiscutida a lo que podríamos definir como la “historia popular televisiva”, tanto en el plano de las modalidades documentales como en el de la ficción. Pero este protagonismo debería relacionarse, a su vez, con dos objeciones importantes respecto al estatuto de la historia en televisión, de acuerdo con Stephen Lacey. La primera, que asumiría un planteamiento declaradamente posmodernista, pondría el acento en la radical imposibilidad de producir conocimientos históricos desde el medio en virtud de su capacidad testificadora objetiva. La segunda objeción, mu-

cho más convencional, resaltaría los factores –ideológicos, políticos, comerciales, narrativos...– que se involucrarían en la producción y el discurso televisivos, invalidando toda posibilidad de generación de conocimiento histórico pleno (Lacey, 2006: 10).

En efecto, tal y como se ha señalado, la historia en televisión está habitualmente asociada a procesos de simplificación y esquematización que vulnerarían la complejidad o las variables multicausales aplicadas a la explicación académica de procesos o acontecimientos. En tales coordenadas, determinados aspectos –como la legibilidad y la accesibilidad, en lógica con ciertas destrezas en forma de “alfabetismo televisivo”, la concentración de estereotipos, o el propio “poder de la imaginación como vehículo para el conocimiento” (Cannadine, 2004: 91)– actuarían como reglas en una correcta codificación y decodificación del relato, a un grado incluso superior al tradicionalmente asociado al cine histórico. De ahí sólo habría un paso para estimar que, las ficciones históricas televisivas, especialmente pueden ser propuestas atractivas, pero, asimismo, ocasionalmente subversivas desde el punto de vista de un rigor historiográfico escolástico (cfr. con Abrash y Walkowitz, 1994: 203-214). En parte, semejante percepción sería la que permite explicar la cautela o el desinterés de muchos historiadores sobre los audiovisuales históricos, o que estos hayan resultado tradicionalmente mucho más interesantes, como objeto de análisis, para antropólogos o sociólogos.

Hemos de estimar, sin embargo, que el discurso histórico televisivo puede apreciarse no sólo como un instrumento formativo auxiliar para la pedagogía histórica, sino también como una propuesta narrativa susceptible de proponer puntos de vista originales, o, incluso, de suscitar controversias en las cuales el “autor/a” (encarnado en el realizador y/o guionista) sería capaz de asumir el rol de “historiador/a”. Del mismo modo, se ha estimado también que determinadas estrategias, como las de la subjetivización o los testimonios en primera persona, podrían ser valoradas como muestras de una suerte de historia oral inmediata, en la cual el actor/testigo adquiriría un sentido de autenticidad y una intensa capacidad dramática a la hora de transmitir el pasado (Bell 2008).

A toda esta potencialidad historiográfica habría que añadir también las posibilidades de explotación de fuentes inéditas, algo que, en ocasiones, ha precedido a la preproducción de espacios históricos, tal y como

se evidenciaría, por ejemplo, en la ambiciosa serie anglonorteamericana de la CNN *Cold War* (T. Coombs, 1998). O el que se describan caminos contrarios a los habituales en la adaptación audiovisual: es decir, que vayan desde la realización televisiva a la publicación de obras literarias de divulgación. Esto ha sido recurrente, desde mediados de los años sesenta, en el caso de las grandes producciones documentales británicas (Terraine, 1965; Arnold-Foster, 1973; Inglis y Grundy, 1974; Johnson, 1978, o Isaacs y Downing, 1998). Y asimismo lo podríamos advertir en el caso español, a la sombra de algunas realizaciones documentales que disfrutaron de un importante éxito de audiencia (Prego, 1996 y García de Cortázar, 2004).

De la historia en directo a la historia descontextualizada

Está aún por calibrarse con detalle la función sociopolítica desarrollada por el medio televisivo en diversos contextos históricos dominados por el cambio político o por las mutaciones socioculturales. Ello es aplicable, por ejemplo, al caso español en el marco de finales de los años setenta e inicios de los ochenta. Las aproximaciones bibliográficas de conjunto a este periodo suelen aludir, más o menos tangencialmente, a las industrias culturales, a la panorámica estructural que ofrece el entramado mediático o a los procesos de producción y difusión cultural. Pero apenas si se ha hecho referencia al caso concreto de la televisión, obviando, por tanto, su hegemonía discursiva en el espacio público, su potencialidad a la hora de ofrecer determinadas imágenes de liderazgo, su incidencia para pautar la agenda política, o su implicación determinante en la crónica informativa de hechos, actitudes y manifestaciones de alcance colectivo.

Pero no debe olvidarse que todos estos aspectos eran esenciales desde la perspectiva de las élites reformistas implicadas en el proceso de cambio político en España. En general, durante la transición a la democracia, la clase política adoptó una actitud que no hizo sino reafirmar la importantísima estimación otorgada al medio televisivo por la élite franquista desde finales de los años cincuenta. A partir de esta lógica, la televisión podía presentarse como una plataforma privilegiada para proponer al país orientaciones gubernamentales o alternativas de partido. La primera campaña electoral televisiva fue la referida a los

comicios de junio de 1977, los primeros que se celebraban en 41 años; si bien como antecedentes históricos, en términos de intensa utilización televisiva, cabría recordar los referendos de 1966 y 1976. El primero fue organizado por el régimen franquista con el objeto de lograr una reafirmación unánime a la Ley Orgánica del Estado mediante la apariencia de una mecánica participativa. En la recta final de su campaña gubernamental, incluso el propio dictador llegó a pedir, en la pequeña pantalla, el voto favorable. El segundo correspondió al plebiscito para la aprobación del proyecto de reforma política dirigida a convocar elecciones multipartidistas para un Parlamento constituyente, y el gobierno Suárez asimismo llevó a cabo un intenso uso político del medio a favor del voto favorable (Barrera, 2003: 401-508).

Pero la televisión también podía constituirse en herramienta determinante para transmitir, en momentos críticos, una sensación de estabilidad colectiva mediante el mantenimiento de un esquema de programación ordinaria, apoyado básicamente en la oferta de espacios de entretenimiento aparentemente inocuo. Este fenómeno es observable, por ejemplo, entre el 23 y el 28 de enero de 1977, cuando se recrudeció extraordinariamente la ofensiva desestabilizadora por medio de varias acciones terroristas, de extrema izquierda y extrema derecha. El silencio televisivo relativo, finalmente, se quebró el sábado 29 de enero, cuando tuvo lugar una emotiva declaración, en horario de *prime time*, del presidente del gobierno. En ella, Adolfo Suárez confirmó ante la audiencia el proceso de reformas institucionales previstas, a pesar de la intensa presión terrorista.

No obstante, la estrategia por transmitir una sensación de quietud política, mediante lo que podríamos definir como el ordinario televisivo, no se ha seguido en años posteriores, tal y como se evidenció con las programaciones especiales emitidas ininterrumpidamente durante varios días a raíz del secuestro y posterior asesinato, por parte de ETA, del concejal Miguel Ángel Blanco en julio de 1997, o tras los atentados islamistas del 11 de marzo de 2004 en Madrid. En ambas coyunturas primó la hegemonía de la actualidad en tiempo real, en el contexto de la rivalidad informativa entre cadenas.

Estos dos ejemplos pueden relacionarse con lo que Daniel Dayan y Elihu Katz han tipificado como “la historia en directo”. Esta catego-

ría nos proporciona una perspectiva interpretativa extraordinariamente útil respecto a los procesos de representación del poder, el estatus social y el espectáculo democratizado universal asociado a los grandes eventos públicos y a la conversión de todos estos acontecimientos del tiempo presente, en relatos con proyección histórica. No obstante, este tipo de retransmisiones, asimismo, sería susceptible de ser analizado en clave de fabricaciones discursivas, encaminadas a proponer argumentos de integración o reconocimiento sociocultural, bien de alcance internacional, nacional, local o grupal (Dayan y Katz, 1995). En esta lógica, la historia en directo se ha nutrido de citas periódicas, que han permitido representar las efemérides públicas en relación con diversos usos asignados a la memoria histórica o a la actualización pública de legitimidades (Tsaliki, 1995: 353-359), así como de ejercicios simbólicos recurrentes de puesta en escena y síntesis de referentes políticos colectivos (Martín Jiménez, 2007). O de determinadas ceremonias en la representación sentimental del Estado, por ejemplo en el caso de los espacios necrológicos de las altas dignidades públicas (Marion, 1996: 337-359; Buonanno, 2006: 48-70). Por otro lado, otros formatos directamente implicados con la información de actualidad –como los noticiarios diarios– tampoco escaparían al empleo de categorizaciones identitarias, cuya comprensibilidad se localizaría en relación con la conexión entre tiempo presente y apelaciones de legitimación histórica (Ha-Illan, 2003: 207-229).

De lo indicado cabe deducir que un aspecto recurrente a la hora de valorar los espacios históricos –o aquellos que pretenden (re)presentar la historia– sería el referido a su capacidad para proponer y transmitir determinadas pautas y valores ligados a elementos de reconocimiento comunitario, de corte político o sociocultural. En este sentido, la televisión habría sido capaz de ofertar unos contenidos de temática histórica para unas audiencias trastocadas en lo que J. Grisprud ha definido como las “comunidades culturales de todos los días” (2007: 479), en lo que concierne a mostrar una visión del pasado como punto de encuentro simbólico o como matriz de tradiciones y sentimientos sedimentados.

Un aspecto complementario a tener en cuenta se referiría, además, al modelo de gestión y explotación televisiva. En efecto, algunas emisoras de Europa occidental (como la BBC, la ORTF o la RAI) se cons-

tituyeron durante los años sesenta como marcos favorables, en tanto que cadenas nacionales de servicio público, para la proposición de una oferta de temática histórica compatible con las teorías sobre la responsabilidad social de los medios. En estas coordenadas cabe citar diversas series documentales emblemáticas, como *The Great War* o *The Lost Peace* (BBC, 1964 y 1966), en las cuales se recrearon hechos memorables para una colectividad aún próxima a la II Guerra Mundial, interpretándolos en clave de esfuerzo común, drama nacional y, finalmente, victoria de los valores democráticos dominantes en la posguerra. Complementariamente, otras propuestas se articularon desde una explícita y radical pretensión pedagógica, intentando materializar incluso ideales utópicos acerca de la televisión como instrumento democratizador del conocimiento histórico. Los trabajos de Roberto Rossellini se convirtieron así en emblemas acerca de cómo abordar la historia desde las exigencias ligadas al modelo ortodoxo de televisión pública, tal y como queda de manifiesto en trabajos como la serie documental *L'età del ferro* (1964, producida por el Instituto Luce para la RAI), las ficciones *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966, ORTF) y *Atti degli apostoli* (1968, coproducida por la RAI, TVE, la ORTF y Studio Hamburg), o en sus biografías sobre figuras del humanismo o la cultura laica europea.

Tanto en el caso del documental histórico divulgativo como, sobre todo, en el de la ficción de ambientación histórica, la potencialidad cultural de la televisión estaría también cruzada por las tensiones que se derivan de las presencias, choques, asimilaciones e intercambios entre productos internacionales, nacionales y locales (Bignell y Weissmann, 2008: 93-98). Un ejemplo de fricción y choque entre significaciones político-culturales que inciden en reforzar el sentido de lo grupal y próximo, lo podemos encontrar en la muy distinta confrontación memorística practicada por los servicios televisivos turco y grecochipriota. En la programación emitida en la zona griega resulta frecuente que podamos localizar espacios documentales retrospectivos dedicados a la memoria de figuras de referencia política y religiosa nacional, como el arzobispo Makarios. En este caso no puede hablarse, pues, de espacio simbólico compartido, a pesar de la presencia de un ámbito geográfico común tan reducido. Pero, frente a este tipo de ejemplos, también podemos estimar la existencia de dinámicas transnacionales contrarias. La ficción o los

documentales históricos pueden implicarse muy activamente en la extensión sociocultural de una “memoria cosmopolita”, de tintes genéricos y globalizadores, alimentada por determinados referentes históricos que pueden llegar a sufrir procesos de descontextualización en virtud de la extensión que requiere el reconocimiento sociocultural ligado a las audiencias internacionales (Levy y Sznajder, 2002: 87-106).

Modalidades de ficción histórica televisiva

A partir de los años setenta, el mercado televisivo internacional se vio copado por una impresionante oferta de miniseries de origen esencialmente norteamericano y británico. Es posible localizar en esta vastísima producción diversas variantes temáticas o narrativas que enraizaban con añejas tradiciones cinematográficas, como el cine *colosalista* y el *peplum* de los cincuenta,³ la épica bélica,⁴ el espectáculo histórico,⁵ la biografía filmica,⁶ la historia audiovisual de pretensiones enciclopédicas⁷ o la historia de tintes costumbristas.⁸ Puntualmente, incluso, llegaron a generar sus propias secuelas,⁹ propusieron particulares *remakes*

³ *Moses, the lawgiver* (G. De Bosio, 1974), *The last days of Pompeii* (P. R. Hunt, 1984), *Anno Domini* (S. Cooper, 1985), *Quo-Vadis?* (F. Rossi, 1985) o *Gesú di Nazareth* (F. Zeffirelli, 1987).

⁴ *The blue and the grey* (A. V. McLaglen, 1982), *The scarlet and the black* (J. London, 1983), y muy especialmente la serie epopéyica *North and South* (R. T. Heffron, K. Connor y L. Pearce, 1985, 1986 y 1994 respectivamente).

⁵ *Raid on Entebbe* (I. Kershner, 1976), *A town like Alice* (D. Stevens, 1981), *Masada* (B. Segal, 1981) o *The jewel in the crown* (Ch. Morahan y J. O’Brien, 1984).

⁶ *Elizabeth R.* (R. Graham y R. Martin, 1971), *Benjamin Franklin* (G. Jordan, 1974), *Edward, The seventh* (J. Gorre, 1975), *King* (A. Mann, 1978), o *Ike* (M. Shavelson y B. Segal, 1979).

⁷ *Centennial* (V. Vogel, 1978), *Heimat-Fine deutsche chronik* (E. Reitz, 1984) o *Cuore* (L. Comencini, 1984).

⁸ *The Forsyte saga* (J. C. Jones y D. Giles, 1967) y *Upstairs, Downstairs* (B. Bain y otros, 1974).

⁹ Es el caso de *Roots* (M. J. Chomsky, 1977), a la que seguirán *Roots: The next generations* (J. Erman, Ch. S. Dubin, G. Stanford Brown y Ll. Ri-

extraídos de la gran pantalla,¹⁰ o, en un proceso inverso, propuestas después recuperadas en adaptaciones cinematográficas.¹¹ En otros casos, las series de ficción exploraron otras tradiciones con menor ascendente cinematográfico, como la metahistoria apocalíptica¹² o la historia contrafactual.¹³ En cualquier caso, el grueso de todos estos productos parecía responder a unos cánones aparentemente nítidos. Con mucha frecuencia surgieron de la adaptación de textos literarios, habitualmente *best-sellers* o novelas asentadas en el imaginario de las clases medias europeas o norteamericana. Sus referentes históricos se nucleaban en torno a la historia contemporánea, y, en particular, alrededor de los considerados como acontecimientos o figuras individuales determinantes para el presente. Además, en su conjunto, estos trabajos no sólo conformaron una cierta edad de oro para la ficción televisiva, sino que elaboraron una eficaz síntesis entre el modo de producción específico de la televisión, una cierta impresión de calidad filmica de buena factura técnica y una eficaz traslación de esquemas argumentales propios del cine comercial de entretenimiento coherentes con la serialidad televisiva.

En las operaciones de selección de temas o enfoques en esta ficción histórica internacional incidieron ciertas necesidades de empatía y reconocimiento cara a su consumo mayoritario por parte del mercado estadounidense o europeo occidental. Así por ejemplo, la readaptación televisiva modélica del antisemitismo nazi para una audiencia internacional masiva estuvo encarnada en *Holocaust* (M. J. Chomsky, 1978), una propuesta donde confluyó la tradición melodramática filmica y unas nítidas pretensiones de comercialidad. Pero, además, esta serie planteó una novedosa reflexión, dirigida al gran público, acerca de las conexiones entre la ideología racista, su implicación con la cultura

chards, 1979), *Roots: The gift* (K. Hooks, 1988), y, finalmente, *Queen* (J. Erman, 1993).

¹⁰ *The great escape II: The untold story* (P. Wendkos, 1988).

¹¹ Sería el caso de *The missiles of October* (A. Page, 1974), revisado en 2000 por la producción cinematográfica *Thirteen Days* (R. Donaldson).

¹² *World War III* (D. Greene y B. Sagal, 1982), *The day after* (N. Meyer, 1983), *Amerika* (D. Wrye, 1987).

¹³ *Fatherland* (Ch. Manaul, 1993).

pequeñoburguesa alemana y las prácticas de codificación lingüística eufemística que rodearon la empresa del exterminio judío (Sand, 2004: 337-338; Sánchez Biosca, 2006: 154-158).

Podría considerarse que los grandes relatos históricos insertos en la ficción histórica televisiva producida en Estados Unidos representaron un ejemplo acabado de colonialismo cultural y de hegemonía de fórmulas de representación mayoritariamente asimilables a los esquemas narrativos, simbólicos y morales de Hollywood (Schiller, 1992). Pero debe recordarse, también, que las grandes series internacionales compitieron en la pequeña pantalla con otros relatos de origen nacional, emplazados en escenarios reconocibles a pequeña escala. Por ello, podríamos estimar que la edad de oro de la ficción histórica televisiva de los años setenta y ochenta llegó a ofrecer dos variantes complementarias: una en clave de discurso histórico susceptible de un alcance transnacional, y otra situada, más bien, en las coordenadas de lo local/nacional, algo que sería específicamente observable, por ejemplo, en el caso español durante aquellas décadas. En este caso se ha considerado, además, que tanto el grueso de estas ficciones como las grandes series documentales divulgativas habrían apelado de modo coherente a una metanarrativa simbólica, compatible con un nuevo imaginario democrático coincidente en el tiempo con el desmontaje del aparato institucional de la dictadura de Franco (Palacio, 1999: 145-150 y Hernández, 2005).

Ya en los últimos años, la ficción histórica en las televisiones generalistas españolas ha continuado proponiendo otras referencias, concurrentes con determinados posicionamientos políticos o historiográficos. Así, la serie *Cuéntame cómo pasó*, que viene siendo emitida interrumpidamente por Televisión Española desde septiembre de 2001, ha situado sus tramas en el contexto de los últimos años sesenta y la década de los setenta, coincidiendo con la fase final del franquismo y el arranque de la transición democrática anteriormente indicada. Esta producción ha vertebrado su principal línea de continuidad narrativa a partir de las vicisitudes cotidianas de una familia de clase media que viviría en la capital española. El éxito de audiencia de *Cuéntame cómo pasó* podría explicarse en relación con la visión retrospectiva costumbrista y amable que propone. Este enfoque sería compatible con la nostalgia de un grueso de espectadores que vivieron aquel periodo, que pueden

verse identificados como partícipes en las posiciones sociológicas que pretende proyectar la serie mediante su singularización en las actitudes, valores y percepciones que ofrecen los personajes de ficción.

Cuéntame cómo pasó ha sido readaptada a otros entornos socio-políticos próximos a España, como Portugal o Italia. En cuanto a ello, cabría considerar algunos aspectos vinculados a las dinámicas de transferencia de propuestas que circularían en el mercado televisivo europeo, en relación con la reflexión planteada por Milly Buonanno respecto a la “indigenización” (o domesticación) de la ficción en la pequeña pantalla (Buonanno, 1999: 20). Dicho concepto aludiría a los procesos de apropiación y reformulación de referentes culturalmente externos, susceptibles, por tanto, de incorporar unos sistemas de significación relativamente originales adaptados a situaciones locales. Las muestras al respecto pueden ser, obviamente, muy numerosas. Cabría recordar, por ejemplo, la estrategia narrativa y de programación asumida por Televisión Española mediante la lógica de adaptar a las reglas de simplificación e hipérbole del culebrón, productos enmarcados en momentos reconocibles de la historia nacional reciente y emitirlos en horario de sobremesa para su consumo eminentemente por parte del público femenino de edad madura. El ejemplo de ello lo encontraríamos en la realización *Amar en tiempos revueltos* (2005-...), una extensa telenovela sobre la vida cotidiana en Madrid en el periodo dibujado entre la Guerra Civil y los primeros años cincuenta. En este caso se ha establecido una vinculación entre un formato internacional genérico reconocible (la telenovela de ascendente latinoamericano), su adecuación al mercado español mediante unos criterios de producción ya ensayados en Cataluña desde los años noventa (Smith, 2008: 4-18), su inserción temática en un periodo histórico nacional aún espinoso –el referido a la Guerra Civil y la represión franquista (Anania, 2008: 53-54)–, y la readaptación de temas actuales que, como la legislación sobre la memoria histórica, el divorcio o la homosexualidad, han formado parte del debate público entre 2004 y 2005 (Galán Fajardo, 2007).

Frente a este ejemplo puede recordarse la telenovela de ambientación histórica *Dos de Mayo. La libertad de una nación*, una producción emitida en su primera temporada en 2008 por la cadena regional Telemadrid, y asimismo ajustada a las reglas más evidentes del culebrón.

Esta realización tomó forma en consonancia con los actos oficiales de conmemoración del bicentenario de la Guerra de Independencia. A la vista de su contenido, podemos considerar el interés de este relato por operar, de modo explícito, con otras categorías simbólicas alternativas a las manejadas en *Amar en tiempos revueltos*. En este caso, el trasfondo simbólico de la *guerra* podía ligarse a un alcance colectivo bien distinto (no como guerra civil, sino como solidaridad en la lucha de resistencia frente al invasor extranjero). Desde ahí se ensalzarían dimensiones simbólicas como la nación o la ciudadanía españolas, desde un posicionamiento integracionista compatible con el ideario conservador del Partido Popular, la fuerza que gobierna en la comunidad regional madrileña y detenta el control en la cadena televisiva citada.

CONCLUSIONES

Los dos ejemplos anteriormente citados pueden ponerse en relación, a un tiempo, con las complejas fenomenologías de la dramatización histórica audiovisual, con su tipificación realista, con los límites entre ficción histórica y ficción imaginaria, y con el uso e instrumentalización de la historia en televisión, entendida esta como plataforma discursiva donde encuadrar problemáticas propias del tiempo presente. Así, podemos estimar que, a partir del visionado por parte de los autores de este trabajo del sistema general de valores textuales codificados en la serie *Dos de Mayo. La libertad de una nación*, esta plantearía una trama de índole coral enmarcada en una ambientación de la vida cotidiana en torno a 1808. Desde ella, los personajes encarnarían un rango simbólico genérico de patriotismo nacional, en virtud de su capacidad de reacción espontánea frente a la invasión francesa, operando con una personalización dramática de lo identificable como “genéricamente español” (la lengua castellana, el espacio textual definido por Madrid como capital, la Guerra de la Independencia como guerra nacional, etcétera). Por tanto, podríamos considerar que dicha realización constituiría una suerte de respuesta singular a la política de producción televisiva desarrollada en otros ámbitos regionales, como Cataluña o el País Vasco, donde desde los años ochenta se ha propuesto una ficción articulada mediante contenidos de claro cariz nacionalista (Castelló, 2007: 153-184).

En este artículo se ha planteado una aproximación a diversas claves que interactúan en la formulación y proyección social de los espacios históricos televisivos, destacándose diferentes funcionalidades asociadas (o previstas) a esta oferta, en el escenario de la televisión generalista española, europea y norteamericana. Si bien la producción de este tipo de relatos ha sido extraordinariamente amplia y heterogénea a lo largo del tiempo, en su conjunto no es posible deslindarla de un eje explicativo esencial: el que corresponde al papel determinante de la televisión a la hora de proponer una serie de enfoques, temáticas y formas de *ver, imaginar y entender* el pasado. Estas formas pueden vincularse con la internacionalización de propuestas, con su asimilación en clave nacional o local, o con su adecuación a objetivos y modas coyunturales. Por todo ello, la historia en televisión no puede separarse de la historia de la televisión y, en particular, de la historia de la producción, la gestión y el control televisivo.

Pero la posible relevancia potencial de los contenidos históricos televisivos puede chocar, en última instancia, con el tratamiento otorgado al medio por la historiografía académica. Estas líneas han pretendido recordar también la difícil relación existente entre el discurso histórico escrito y el relato audiovisual de temática retrospectiva, así como llamar la atención sobre la importancia de la televisión como fuente y objeto de estudio. Esta ha sido entendida, con frecuencia, como espacio de lo fugaz, lo evanescente y lo socialmente intrascendente. Por otro lado, además, el análisis documental de los materiales emitidos ha chocado muchas veces con importantes limitaciones, dados los problemas de acceso a los mismos en virtud de la política de privacidad practicada por muchas cadenas. Sin embargo, el desconocimiento (o desinterés) acerca de las modalidades de narrativa histórica en televisión supone obviar la importancia central de sus propuestas discursivas en el espacio público y, a partir de ahí, respecto a la circulación social de unas configuraciones culturales dominantes sobre el pasado.

Bibliografía

- ABRASH, B. y Walkowitz, D. J. (1994). Sub/versions of History: A Meditation of Film and Historical Narrative. *History Workshop Journal*, 38.

- ANANIA, F. (2008). *I mass media tra storia e memoria*. Roma: RAI-ERI.
- ARNOLD-Foster, M. (1973). *The World at War*. Londres: Collins.
- BARRERA, C. (2003). El debate sobre la televisión y el referéndum de la Ley para la Reforma Política en 1976. En Serra, S. y otros (comps.), *Aportacions de la comunicació a la comprensió i construcció de la història del segle XX: la comunicació audiovisual en la història*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- BELL, E. y Gray, A. (2007). History on television. Charisma, narrative and knowledge. *European Journal of Cultural Studies*, 10 (1).
- (2008) Sharing their Past with the Nation: Oral Narratives on TV. Consultado en julio de 2008, www.urv.cat/comunicacio/narrating-the-nation.htm.
- BERGER, P. L. y Luckmann, T. (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BIGNELL, J. y Weissmann, E. (2008). Cultural Difference? Not so Different After All. *Critical Studies in Television*, 3 (1).
- BOURDON, J. (1990). *Histoire de la télévision sous De Gaulle*. París: Anthropos.
- BUONANNO, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- (2006). *L'età della televisione. Esperienze e teorie*. Roma: Laterza.
- BURKE, P., (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- (2008). Cómo interrogar a los testimonios visuales. En Palos, J.L. y Carrio-Invernizzi, D., *La historia imaginada*. Madrid: CEEH.
- CANNADINE, D. (ed.) (2004). *History and the Media*. Londres: Palgrave Macmillan.
- CARNER, M. C. (ed.). (1995). *Past Imperfect: History According to the Movies*. Londres: Henry Holt.
- CARTMELL, D., Hunter, I. Q. y Whelehan, I. (eds.) (2001). *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. Londres: Pluto Press.
- CASTELLÓ, E. (2007). *Sèries de ficció i construcció nacional. Imaginant una Catalunya televisiva*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- CORNER, J. (ed.). (1995). *Popular Television in Britain: Studies in Cultural History*. Londres: BFI.
- DAVIS, N. Z. (1984). *El regreso de Martin Guerre*. Barcelona: Antoni Bosch.

- DAYAN, D. y Katz, E. (1995). *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DOWNING, T. (2004). Bringing the Past to the Small Screen. En Cannadine, D. (ed.), *History and the Media*. Londres: Palgrave Macmillan.
- DUNNE, F. (2002). Sport as Media Propaganda Vehicle : The Tour de France and French Television, 1948-1962, *French Cultural Studies*, 13 (3).
- EDGERTON, G. R. (2003). Television as Historian. A Different Kind of History Altogether". En Edgerton, G.R. y Rollins, P. C. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memories in the Media Age*. Lexington: University of Kentucky Press.
- ELLIS, J. (2000). *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. Londres: IB Tauris.
- FISCH, S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- FRASER, G. M. (1989). *The Hollywood History of the World. From One Million Years B.C. to Apocalypse Now*. Nueva York: Fawcett Columbine.
- GALÁN Fajardo, E. (2007). Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española. *Razón y Palabra*, 56.
- GARCÍA de Cortázar, F. (dir.). (2004). *Memoria de España*. Madrid: Aguilar.
- GRIPSRUD, J. (2007). Television and the European Public Sphere. *European Journal of Communication*, 22 (4).
- HA-ILLAN, N. (2003). Images of History in Israel Television News. The Territorial Dimensions of Collective Memories, 1987-1990. En Edgerton, G.R. y Rollins, P. C. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memories in the Media Age*. Lexington: University of Kentucky Press.
- HERNÁNDEZ, S. (2005). La voluntad democratizadora de las series documentales históricas producidas por Televisión Española en los años ochenta. En *Actas del Congreso Internacional de Comunicación "Los desafíos de la televisión pública en Europa"*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- HUNT, T. (2004). How Does Television Enhance History. En Cannadine, D. (ed.), *History and the Media*. Londres: Palgrave Macmillan.

- INGLIS, B. y Grundy, B. (1974). *All Our Yesterdays. How the Newsreels Saw Them from Munich to the Berlin Airlift. From the Granada TV series*. Londres: Orbis.
- ISAACS, J. y Downing, T. (1998). *The Cold War*. Londres: Little Brown.
- JOHNSON, B. (1978). *The Secret War*. Londres: BBC.
- JULIÁ, S. (2006). Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura. En Juliá, S. (dir.), *Memoria de la guerra y el franquismo*. Madrid: Taurus.
- KAES, A. (2006). History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination. *History and Memory*, 2 (1).
- LACEY, S. (2006). Some Thoughts on Television History and Historiography: A British Perspective. *Critical Studies in Television*, 1 (1).
- LEVY, D. y Sznajder, N. (2002). Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. *European Journal of Social Theory*, 5 (1).
- MARION, P. (1996). La emotividad televisiva: los funerales del rey Balduino. En Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (comps.), *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN Jiménez, V. (2007). Las navidades y el Rey: análisis de los mensajes navideños de la Corona en Televisión Española durante la Transición" (Comunicación inédita) *IX Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, Valencia.
- MONTERDE, J. E. (1997). *La imagen negada: la imagen de los obreros en el cine*. Valencia: Filmoteca.
- NIEMI, R. (2006). *History in the Media. Film and Television*. Santa Barbara: ABC-Clio.
- PALACIO, M. (1999). La historia en televisión. *Cuadernos de la Academia*, 6.
- (2006). Cincuenta años de televisión en España. En *Tendencias*. Madrid: Fundación Telefónica.
- PREGO, V. (1996). *Así se hizo la transición*. Barcelona: Plaza y Janés.
- RHODES G. D. y Springer, J. P. (2006). *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: MarFaraland.
- ROADS, C., (1969). *Film and the Historians*. Londres: Imperial War Museum.

- ROLLINS, P. C. (ed.). (1997) *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- ROSENSTONE, R. (2001). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- (2005). La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Istor*, 20.
- (2006). *History on Film/Film on History*. Nueva York: Longman.
- ROUQUETTE, S. (2001). *L'impopulaire télévision populaire. Logiques sociales, professionnelles et normatives des paraboles télévisées, 1958-2000*. Paris: L'Harmattan.
- SALVADOR, V. (2002). Discurso periodístico y gestión social de los conocimientos: algunas observaciones sobre didacticidad. *Anàlisi*, 28.
- SÁNCHEZ Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- SAND, S. (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- SCHILLER, H. I. (1992). *Mass Communications and American Empire*. Londres: Westview Press.
- SMITH, P. J. (2008). Transnational Telenovela: The Case of Amar en tiempos revueltos (Loving in Troubled Times). *Critical Studies in Television*, 3 (2).
- SPIGEL, L. (1992). *Make Room for Television: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University Press.
- (1997). Haciendo sitio a la tele. En Crowley, D. y Heyer, P. (comps.), *La comunicación en la historia. Tecnología, cultura, sociedad*. Barcelona: Bosch.
- TERRAINE, J. (1965). *The Great War, 1914-1918*. Londres: Hutchinson.
- TOPLIN, R. B. (1996). *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past*. Illinois: University of Illinois Press.
- TSALIKI, L. (1995). The Media and the Construction of an Imagined Community. The Role of Media Events on Greek Television. *European Journal of Communication*, 10 (3).
- VORDEREAU, P. (ed.). (1999). *Film as History, History as Film*. Berlín: Humboldt-Universitát.
- WILLIAMS, J. (2004). *Entertaining the Nation. A Social History of British Television*. Stroud: Sutton Publishing.