

Creación de imaginarios históricos extranjeros en la serie televisiva *Cuéntame cómo pasó*. El ejemplo de Argentina y Portugal

por Laura Pousa*

Resumen: A lo largo de sus dieciséis temporadas, *Cuéntame cómo pasó* —la serie televisiva española emitida por TVE que cuenta el paso del franquismo a la democracia— lleva a cabo una construcción de mundos históricos imaginarios mediante la variedad de recursos narrativos que le otorgan su definición como serie histórica de ficción. En este artículo exploramos, de manera acotada, a través del estudio de dos capítulos, la proyección de país que la serie crea en torno a Argentina, en el marco de la Operación España de 1969, y en torno a Portugal, a través de la Revolución de los Claveles de 1974.

Palabras clave: Televisión, *Cuéntame cómo pasó*, memoria, Revolución de los claveles, emigración

Abstract: *Cuéntame cómo pasó* —the Spanish Television Drama that depicts the transition from Franco's dictatorship to democracy— created historical imaginaries during sixteen seasons. This article focuses on two particular episodes: the 1969 Operación España and the 1974 Carnation Revolution, to analyze the representation of Argentina, and Portugal respectively.

Keywords: Television, *Cuéntame cómo pasó*, memory, The Carnation Revolution, emigration

Fecha de recepción: 13/02/2015

Fecha de aceptación: 28/09/2015

La identidad nacional, la noción de país y la españolidad aparecen referenciadas en la serie de ficción televisiva *Cuéntame cómo pasó* a través de una mirada centralista e interna, que encuentra en la representación de la cultura popular su gran motor dramático. Esta serie, definida como histórica, — y que cuenta cómo era la vida en España a través de la familia Alcántara, desde finales de 1968 hasta los ochenta— posiciona a sus protagonistas como estandartes de un nacionalismo cultural mostrado estéticamente no sólo mediante la identidad de lo propio, sino también mediante el contraste con lo que ocurre fuera del país. Con el objetivo de entender cómo la serie reconstruye y define la historia de España desde nuevas perspectivas, en este artículo nos detenemos en dos capítulos en los que se establecen relaciones históricas y emocionales con dos países que, por diferentes motivos, la ficción nos muestra cercanos: Argentina y Portugal. En el caso argentino, el motor dramático es la conocida Operación España que tuvo lugar en 1969 y que aparece representada en la segunda temporada de la serie, en el capítulo “Con la frente marchita” (T2, C38). En el caso portugués, nos centramos en el análisis de “Lisboa era una fiesta” (T8, C119), en el que la Revolución de los Claveles estructura la historia del primer capítulo de la octava temporada. En ambos casos, el acontecimiento histórico es fundamental para entender cómo la ficción trabaja, de una manera popular, la noción de país y de identidad desde el imaginario colectivo.

Argentina, 1969

Durante las primeras temporadas de *Cuéntame cómo pasó*, España se muestra conceptualmente como un país gris, marcado por la dictadura franquista y su propaganda. Frente a la imagen colorida y vital que se proyecta de Francia, Inglaterra o Suecia, el país vive cerrado, de espaldas a sus fronteras. Este hecho le sirve al relato para crear límites dramáticos que establecen la idea del extranjero como un lugar exótico y de contrastes, alimentado también por el consumo de películas y series de televisión foráneas, así como por las diferentes informaciones sesgadas que se reciben desde el exterior. El aislamiento en el que vivían los españoles se representa a

través de la frustración que en determinados momentos los protagonistas de la ficción sienten por su falta de libertades. De ahí que el extranjero se vuelva un lugar idealizado, que esconde los deseos y los sueños de un mundo mejor, llegando incluso a no ser un lugar geográfico concreto. Argentina, en un primer momento, es un ejemplo de estado de pensamiento.

A lo largo de las temporadas, el relato de *Cuéntame cómo pasó* construye una imagen de Argentina como país de acogida para personajes que huyen, ya sea de la miseria española tras la guerra civil o de la represión política durante el régimen franquista. El drama establece así un vínculo emocional entre los dos países que redundará en la reflexión histórica y una intensa relación entre presente y pasado. Nos detenemos en el capítulo treinta y ocho de la segunda temporada de la serie, “Con la frente marchita” (T2C38), para entender la reflexión que subyace en una historia que tiene en la emigración su tema central.

Si en la primera temporada de *Cuéntame cómo pasó*, Francia se muestra como el paraíso de la emigración, donde impera la *Liberté, Egalité, Fraternité* desde la idealización de comportamientos, Argentina, y en general Latinoamérica, adquieren un tono más real, más cercano y menos ficcional. En este caso, persiste el interés explicativo frente al entretenimiento y desde esta posición, el relato adquiere otro tono por su vinculación con la guerra, el hambre y la muerte. Sin abandonar una representación audiovisual estereotipada ni tramas que aligeran la importancia del contenido, entre tangos, dulce de leche y referencias a gauchos macanudos, encontramos la primera referencia a “La Argentina” con la inminente llegada a Madrid del tío Gerardo de Buenos Aires, interpretado por Héctor Alterio. La excusa histórica es la conocida como Operación España, un acto impulsado por el gobierno de Franco en 1969 para rendir homenaje a los españoles que emigraron a Latinoamérica tras la guerra civil. Un viaje de vuelta que, para muchos españoles emigrados, se convirtió en la única posibilidad de reencontrarse con la familia, con las raíces y, sorprendentemente, con un país en desarrollo. El 7 de octubre de 1969, tres navíos españoles —el Cabo San Vicente, el Satrústegui y el Ciudad de

Barcelona— llegaron al aeropuerto de Barcelona con cerca de 1400 emigrantes, tras justificar que llevaban más de 25 años fuera de su país de origen y acreditar que no tenían otras posibilidades económicas para realizar este viaje. Este acontecimiento histórico llevado al universo de la serie vuelve a situar al *pater familias* de *Cuéntame cómo pasó*, Antonio Alcántara, frente al preconcepto del extranjero como lugar promisorio. La idea persistente del exterior como “el país del futuro” nuevamente hace reflexionar a Antonio sobre la posibilidad de emigrar, después de ver en televisión las imágenes de los emigrantes. En este sentido, podríamos considerar la idea de Francisca López sobre el uso del archivo, que “trivializa el poder represivo del aparato político franquista” (3007: 143), como parte de una construcción dramática en la que la fantasía y un posicionamiento infantil dominan la historia y el tema del capítulo, en este caso, la emigración. Así, el archivo en blanco y negro se convierte en un aliado para la construcción de esta imagen ficticia que lleva a Antonio a explicitar que tendrían que haberse ido con el tío a Buenos Aires para ahora poder volver a España en un transatlántico de lujo, o a Carlos imaginarse que va a heredar una fortuna del tío Gerardo.



Durante el primer tercio de “Con la frente marchita” se ofrece una imagen del tío Gerardo como un trabajador infatigable que hizo mucho dinero en un país rico, evolucionado, en el que había de todo, mientras en el colegio el profesor fascista de Carlos le habla de la conquista de América en términos imperialistas. Estas realidades contrastadas adquieren su proyección definitiva cuando el personaje de Gerardo llega al barrio madrileño, a finales de la década de los sesenta. La simplificación e idealización del drama de la emigración empieza a desmoronarse cuando los regalos que trae Gerardo para la familia no son como los que trajo en su última visita a España, en 1948, cuando las cosas le iban bien. La descripción que ofrece Gerardo del país de acogida como un lugar devastado por las dictaduras, por los golpes militares y por los diferentes gobiernos hace que “el tío rico de América” llegue a autodefinirse como “el tío pobre de América” y con él, curiosamente el sentimiento de españolidad y de arraigo toman fuerza en el relato. La España miserable desaparece para dar paso a una nueva imagen de patria. En este sentido, es interesante comprobar cómo en una trama paralela, Antonio Alcántara, después de pasar una tarde en el palco presidencial del Estadio Santiago Bernabeu —e incluso haber hablado con el presidente del Real Madrid—, vuelve a casa repitiendo las consignas franquistas que ha escuchado entre los hombres influyentes y diciendo que ahora España es el país del futuro, y la inversión en el ladrillo es el nuevo camino. Mientras intenta comprender lo que ocurre en Argentina, el personaje protagonista ve recompensada su lealtad nacional al haber permanecido en el país durante los momentos más duros y críticos. El sentimiento de superioridad y triunfalismo que los poderes fácticos del régimen le han contagiado en los últimos años se fortalece llegándole a convencer de que las oportunidades son para los que, como él, no resistieron a la tentación de marcharse, aguantaron el hambre y la miseria, mientras con dolor observa la tragedia de la emigración en el tío Gerardo. El discurso político centralista y nacionalista en el que se reafirman las bondades económicas impulsadas por la dictadura de Franco vuelven a aparecer de manera subrepticia.

Si el pasodoble *Suspiros de España*, símbolo de la nostalgia del país perdido, se utiliza como recurso dramático que ahonda en la construcción de la identidad cultural, los tangos funcionan como parte de la construcción del mundo exterior argentino. En estos términos populares, es interesante comprobar cómo la melodía de *Adiós Nonino* —tango compuesto por Piazzolla en 1959 tras la muerte de su padre, que se relaciona con un sentimiento de pérdida, de nostalgia y de lejanía del país natal— que suena en el capítulo “Con la frente marchita”, sustituye el valor emocional y patriótico de *Suspiros de España* anteponiendo el valor emocional al hecho histórico narrado en el capítulo. La situación es la siguiente: Herminia y doña Pura recuerdan, en presencia de la familia y del tío Gerardo de Buenos Aires, cómo desde Argentina —después de la guerra civil— llegaron barcos llenos de trigo que evitaron miles de muertes en una España dominada por el hambre y la miseria. En esta secuencia se crea una atmósfera especial, cargada de complicidad y protagonizada por los personajes más mayores de la serie, los que tienen un pasado común. Se intenta mostrar un momento único, una de esas pocas veces en las que espontáneamente el pasado sale a la luz y se explica desde la memoria común tomando un café, con naturalidad. Pasajes ocultos de la historia que, a veces, quedan encerrados entre los dolorosos muros de la memoria. En este instante, el tiempo de lo representado en la ficción comienza a entrecruzarse con un tiempo emocional que busca la receptividad del hecho histórico. Sobre el plano de las dos mujeres, se sobreimpresiona un breve montaje con imágenes documentales en blanco y negro donde se puede apreciar un barco que llega a un puerto y descarga trigo, gente bajando de él, pancartas..., mientras escuchamos, lejano, el tango *Adiós Nonino*. Se produce una transposición entre la música y el significado de pertenencia que irá *in crescendo* a lo largo del capítulo mediante la aparición de un nuevo uso del archivo documental.

En todo su recorrido, la serie se esfuerza por vincular emocionalmente a sus personajes con el acontecimiento histórico y cultural que domina o que subyace en la narración. Su interacción deviene en una interesante lucha de fuerzas donde el relato explora la realidad documental de los archivos audiovisuales

beneficiándose de ellos. Se produce un efecto multiplicador al fusionar la evolución del clímax del relato documental con el del relato ficcional creado. Esta parte evocadora del pasado que representa *Cuéntame cómo pasó* tiene que ver con la mitificación y la elaboración de una memoria cultural que conjuga música, archivo y ficción. Por eso, la elección y el tratamiento de los *facts* —según Buonanno, realidades factibles auténticas y no imaginarias— son clave en la configuración de su ficción, haciendo que estos fragmentos audiovisuales reales entren a formar parte del propio devenir histórico y ficcional de la narración. Pero si esta documentalización de la ficción se convierte en un recurso dramático que esconde el didactismo histórico a través de la creación de una memoria oficial popular, en el capítulo “Con la frente marchita” se da un paso más al convivir, excepcionalmente en un capítulo de ficción, imágenes contemporáneas. De este modo, el tiempo ficcional del relato es superado para situar la narración en el presente del espectador. Los barcos que llevaban a españoles que emigraban a la Argentina en la década de los treinta se montan con imágenes contemporáneas de personas que hacen cola en la Embajada Española en Buenos Aires y con manifestaciones en la Plaza de Mayo en diciembre de 2002 en pleno corralito. No hay que olvidar la cercanía de la escritura y rodaje de este capítulo con el hecho histórico contemporáneo ni tampoco que, como señala Manuel Palacio “las ficciones buscan en muchos casos establecer un poso en el que sedimentar los procesos identitarios que conectan el pasado y el presente” (2012: 288). En un viaje de ida y vuelta que intenta denunciar las miserias de los dos países en diferentes épocas, el relato une presente y el pasado comparando la situación de los que eran emigrantes antes y los que son emigrantes ahora, mientras el *off* final de Carlos adulto —desde una búsqueda moral de justicia poética impostada que exime de responsabilidades—, sentencia mientras suena el tango: “Ahora, los descendientes de nuestros emigrantes hacen cola ante el consulado español de Buenos Aires para buscar un futuro mejor en España. Y los españoles del siglo XXI, arropados en la prosperidad europea, vemos con impotencia cómo se desintegra La Argentina, el país que acogió a nuestros antepasados, el país que nos dio su trigo cuando no teníamos pan”.

Lisboa, 1974

Nos situamos en el inicio de la ficción del capítulo ciento diecinueve, “Lisboa era una fiesta”, en la octava temporada. Son las tres de la madrugada del 25 de abril de 1974, suena el teléfono en casa de la familia Alcántara, los protagonistas de *Cuéntame cómo pasó*. Toni, el hijo mayor de la familia, recibe una llamada del jefe de redacción del diario *Pueblo*, el periódico del Sindicato Vertical del régimen en el que trabaja como periodista. Ha habido un golpe de Estado en Portugal y tiene que marcharse inmediatamente a Lisboa para cubrir la noticia como enviado especial. Tras una secuencia dominada por el miedo y la confusión donde frases como “estado de excepción”, “golpe militar” o “detención del presidente” resuenan por el espacio de la casa familiar, creando un estado de alarma y perturbación, la voz adulta de Carlos Alcántara en *off* acompaña y establece los parámetros narrativos de lo que será la trama que narrará cronológicamente: la Revolución de los Claveles. El *off* de Carlos adulto, del narrador extradiegético, dice: “De pronto me di cuenta de que, de la noche a la mañana, podía estallar una revolución como estalla un grano de pus. Pero si yo lo pensé a mis trece años, no fui el único, porque como supe después, hasta Franco, al saber lo que acababa de pasar en Portugal, pensó que aquello bien podría suceder en España”.

No hay que olvidar que la dualidad de este personaje —niño/adulto, diegético/extradiegético, pasado/presente, narrador omnisciente/personaje inconsciente, actual/reflexivo— permite la creación de pautas dramáticas que pasan por la intelectualización de lo ocurrido a través de un recuerdo documentado. Esto nos permite hablar de la propia serie como un gran *flashback* de más de doscientos setenta capítulos que quiere ser el testimonio de una época. Como dice Pam Cook, el *flashback* es: “one of the most basic and familiar devices for articulating memory in film, plays a fundamental role in establishing character and in a narrative exposition” (2005: 98).

De ahí que en el formato televisivo, el punto de vista de este personaje en su versión adulta guíe la narración a través de un subjetivismo inicial que va

ganando peso histórico al ampararse en el sentido de perspectiva temporal. Es decir, la extensión de *Cuéntame cómo pasó* a través de lo que Rueda Laffond y Coronado Ruiz se refieren como “serie-calendario” (2009: 106) deviene en un tipo de mitificación de la historia desde el concepto del cuento audiovisual. El modo simulación/emulación del presente desde el que Carlos Alcántara habla — que, a su vez, conecta con el pasado también ficcional que nos ofrece—, establece una vinculación directa con el espectador y se convierte en una manipulación de carácter cognitivo que crea interferencias dramáticas favorables al relato. Hasta el punto de que su posicionamiento como narrador le lleva a presentar el conflicto de Portugal, para después hacer pequeños apuntes a lo largo del capítulo y presentar unas conclusiones finales que son más una referencia extradiegética estructural que un pensamiento firme del personaje.

Cuéntame cómo pasó trabaja la representación de la época desde un claro etnocentrismo cultural combinando lo didáctico y lo pedagógico, donde el carácter explicativo aparece a través de la interpretación de unos personajes arquetípicos y de una historia articulada. Por eso, desde que Toni Alcántara parte hacia Portugal todo lo que allí ocurra será explicado bajo una mirada ficcional nacional y centralista, que motiva la comparación constante entre Madrid y Lisboa. Del mismo modo que el 25 de abril de 1974 supone un redescubrimiento de Portugal para muchos ámbitos de la sociedad española, en la serie se opta por el mismo procedimiento, dándole verdadero protagonismo por primera vez en su narración. Frente a las referencias puntuales sobre Francia —donde los temas predominantes son libertad y emigración—, Chile —golpe de Estado del 73 y la muerte de Allende—, Inglaterra —modernidad, *hippies* y Gibraltar—, Argentina —riqueza, pobreza y cercanía—, Estados Unidos —capitalismo y bases americanas—, o Rusia —comunismo y niños de la guerra—, hasta este capítulo Portugal era un país desconocido e inexistente en el relato de *Cuéntame cómo pasó*. Es cierto que esta ausencia responde también a una realidad social generalizada en la que la mirada de España estaba (y muchas veces, sigue estando) puesta hacia los Pirineos y no hacia la costa atlántica. En un interesante artículo escrito por Marie-Claude Chaput

titulado “La presse espagnole et la révolution des Œillets”, podemos constatar esta cuestión mediante un repaso por diferentes publicaciones como la revista *Triunfo* —referente intelectual de la izquierda española de la época—, el monárquico y conservador ABC o el diario falangista *Arriba*, donde se muestra el impacto de esta revolución pacífica en la prensa escrita, pese a los intentos de Franco de minimizar su trascendencia y su sentido democrático. Este análisis aporta una visión clara del significado y la conmoción causada que nos ayuda a dimensionar el conflicto. No hay que olvidar que, además del recuerdo como experiencia vivida de los creadores de la serie, *Cuéntame cómo pasó* basa su desarrollo dramático en un trabajo previo de documentación que incluye, entre otras, la revisión de las publicaciones diarias y semanales de mayor tirada y repercusión. Así, frente al “Futuro incierto. Puños cerrados y banderas rojas” que plantea de manera alarmante *El Alcázar* a “La hora de Portugal” o “El futuro ha comenzado” que enfatiza *Triunfo*, la serie recoge estas apreciaciones enfrentadas para empezar a construir su ficción.



La biblia de la octava temporada —donde se recoge el arco narrativo general y las tramas en continuidad de los personajes— se hace eco de esta situación de la siguiente manera:

En España la revolución portuguesa tuvo un gran impacto en los medios y en la sociedad. Miles de españoles, como va a ser el caso de Toni, cruzaron la frontera en autobuses fletados ex profeso para vivir de cerca lo que era una revolución. En cuanto a los medios, resulta sorprendente el aluvión de comentarios favorables que se dieron en la prensa española acerca de la revolución del país vecino, que Franco lamentó porque suponía “una campaña de prensa al revés”. Y es que ya lo dice el refrán, “si ves las barbas de tu vecino cortar, pon las tuyas a remojar”, y el caso portugués era una seria advertencia para un régimen que, junto con el de Grecia (también a punto de caer), constituía la única dictadura en Europa. Como se dijo entonces, si Portugal ardía sería muy difícil que no lo hiciera la “frontera de papel” que la separaba de España.

De este modo, podemos ver cómo desde su concepción el drama planteado en “Lisboa era una fiesta” recoge conceptualmente el contenido de muchos de los textos publicados. Los paralelismos entre España y Portugal en ellos encontrados serán el motor estructural de esta trama —que se prolongará a otros capítulos posteriores— a través de las relaciones de similitud entre el Movimiento das Forças Armadas y la Unión Militar Democrática, entre el general Spínola y el general Díez Alegría, entre la PIDE y la Brigada Político-Social, entre el régimen franquista y el Estado Novo de Oliveira Salazar, entre Franco y Caetano dándole forma real al viaje iniciático de Toni Alcántara por el país vecino. A modo de *remake* inesperado de otras revoluciones fallidas, Portugal se convierte en un peregrinaje obligado que da comienzo a la llamada tercera ola de la democratización. “The third wave of democratization in the modern world began, implausibly and unwittingly, at twenty-five minutes after midnight, Thursday, April 25, 1974, in Lisbon, Portugal, when a radio station played the song ‘Grandola Vila Morena’” (Huntington, 1993: 3). Bajo este conocimiento, *Cuéntame cómo pasó* nos traslada al contexto de lo que hoy

conocemos como “Día de Portugal” o “Día de la Libertad”, y para ello recurre a uno de los ejercicios de transtextualidad de mayor orquestación de toda la serie. De la mano de María de Medeiros, actriz episódica que interpreta a Carmen, una fotógrafa portuguesa *freelance* con la que Toni Alcántara se encuentra a su llegada a Portugal, se inicia un recorrido por la Lisboa revolucionaria. Desde el primer instante los fragmentos de la película *Capitães de abril* (*Capitães de Abril*, María de Medeiros, 2000), sirven para ilustrar la llegada de los tanques a la ciudad conducidos por un ejército pacífico que quiere acabar con más de cuarenta años de dictadura salazarista para devolver la democracia al pueblo portugués, y que Toni Alcántara observa desde el asombro. Este primer contacto con el texto fílmico establece una forma de diálogo entre lo televisivo y lo cinematográfico a través del cual la película se convierte en una cuarta pared ficcional y narrativa de la serie. Si, como norma general, *Cuéntame cómo pasó* accede de manera puntual a universos paralelos a través de ficciones y archivo en este caso concreto, la trama se modifica: en primer lugar, por la presencia del personaje-icóno María de Medeiros y, en segundo lugar, por la posibilidad de utilizar secuencias de *Capitães de Abril* como si fueran archivos. Con la copia convertida en homenaje y en contextualización del drama, el capítulo adopta el “icóno-texto” de *Capitães de Abril* para construir un relato hecho a medida. La primera aparición de María de Medeiros en la serie fotografiando a unas mujeres que gritan “Liberdade sexual”, y que pertenecen a su propia película, confirma que el juego comienza. Instantes después, en esta misma secuencia, este personaje, Carmen, le dice a Toni: “Parece uma festa, não, é?”. Es aquí, en este momento, en el que se produce el contacto entre dos personajes tan alejados dando comienzo a una nueva ficción donde los universos simbólicos se amoldan para funcionar dramáticamente en una misma diégesis. Por otro lado, el título del capítulo queda aquí confirmado a través de nuevas variaciones miméticas que actúan en el interior de la narración en un intento de crear estructuras equivalentes que nos remiten a conceptos y significados ahora literarios. Desde nuestra contemporaneidad, la versión “Lisboa era una

fiesta” enlaza con el título de la obra literaria de Ernest Hemingway *París era una fiesta* (*A Moveable Feast*, 1964), pero también con un artículo del periodista Luis Carandell escrito para la revista *Triunfo* “Lisboa es una fiesta” y un texto de García Márquez titulado “Portugal, nueve años después” —en el que, en su desarrollo, vuelve a insistir que Portugal era una fiesta. De vuelta al capítulo, Toni Alcántara titulará su crónica para *Pueblo* como “Lisboa era una fiesta”, confirmando este entramado histórico-ficcional.

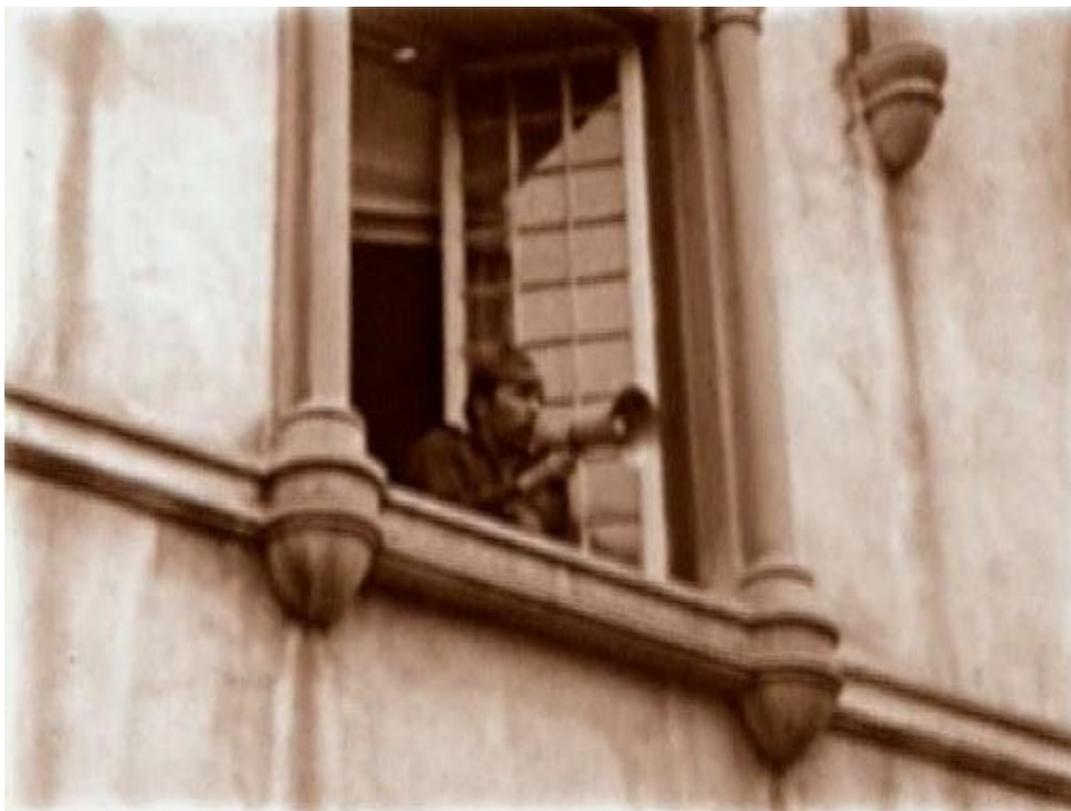
La aparición de la actriz en la diégesis de *Cuéntame cómo pasó* forma parte — al adquirir su presencia un carácter simbólico— de un ejercicio metaficcional que busca la identificación con Portugal. Como ocurre en otros capítulos, la serie busca este tipo de credibilidad a través de una relación inmediata, semántica y emocional con sus intérpretes. De esta manera, podemos decir que María de Medeiros es a Portugal lo que Héctor Alterio es a Argentina en el capítulo de la segunda temporada “Con la frente marchita” (T2C38) o lo que el actor Daniel Giménez Cacho a México, en “El disputado escaño del señor Alcántara” de la undécima temporada, entre otros ejemplos. La popularidad y el reconocimiento del espectador son el signo inequívoco que le otorga autenticidad a la ficción, permitiendo a estos personajes hablar fehacientemente y con un criterio aparentemente propio y fundamentado de una realidad que no es la española. El relato histórico conecta con una metanarrativa que se revela mediante redes textuales expresadas a lo largo del capítulo. Pero el caso de la actriz portuguesa resulta excepcional porque, además de presentarse en la ficción de “Lisboa era una fiesta” como una esencia artística con sello portugués, su doble papel como actriz y directora de una de las pocas películas populares que abordan el tema de la Revolución de los Claveles, aporta nuevos significados audiovisuales al capítulo. La identificación va más allá al crearse el núcleo ideológico María de Medeiros/Portugal/Revolución de los Claveles que *Cuéntame cómo pasó* asume y explota.

Se produce la reconversión fragmentada de la historia cinematográfica de *Capitanes de abril* en el relato televisivo de “Lisboa era una fiesta”. Se da el caso de que, en la película, el personaje de María de Medeiros, Antónia —una profesora de universidad comprometida que lucha clandestinamente contra la dictadura— es fotografiada y espiada por ser opositora, mientras que la misma actriz interpreta a Carmen, la fotógrafa que acompaña a Toni fotografiando la revolución en la serie. Los dos personajes femeninos tienen un posicionamiento ideológico, no sólo contrario al régimen dictatorial, sino también militante. Esto favorece una tendencia explicativa y demagógica común en ambas producciones, que les llevan a verbalizar todo lo que está sucediendo creando secuencias con diálogos pretendidamente didácticos y explicativos. El personaje de Carmen en la serie es heredero del papel de Cesareo de la película, convirtiéndose Carmen en una reportera que se erige como la narradora de la trama de “Lisboa era una fiesta”. Se establece así una relación de dependencia inequívoca a través de la cual el desarrollo dramático de *Capitanes de Abril* es imitado por *Cuéntame cómo pasó*, estableciendo los mismos hitos y paradas históricas que vemos en la película: de la llegada de los tanques a Lisboa, vamos al Cuartel do Carmo, para presenciar después la salida de Caetano, llegar a la felicidad rodeada de claveles rojos, al escarmiento de la PIDE y terminar finalmente con la excarcelación de los presos políticos en Caxias. Cada una de estas partes que componen el recorrido por Lisboa el día 25 de abril de 1974 depende absolutamente de las secuencias de la película de Medeiros, de manera que la ficción histórica de *Capitanes de Abril* es utilizada como parte narrativa que hace avanzar la acción en la diégesis del relato televisivo y de esta manera, la representación histórica se asienta, se reafirma y se vuelve más creíble, mientras el personaje de *Cuéntame cómo pasó* —militante de la LCR— está al servicio de una ficción que no le pertenece.

“Lisboa era una fiesta” quiere ser la representación histórica de la realidad portuguesa donde, además del uso del archivo —utilizado como complemento

de forma exclusiva en la secuencia de la liberación de los presos, en las manifestaciones del día 26 y en el cierre del capítulo mientras suena *La tuna estudiantina portuguesa*—, también podemos apreciar las secuencias recreadas. Estas secuencias, escritas y rodadas tras el visionado de la película para encajar con su continuidad, completan el núcleo central del capítulo. En este sentido y como hemos señalado previamente, el otro factor diferencial determinante de la construcción del capítulo es la utilización de fragmentos de archivo cedidos por la Radio Televisión Portuguesa, que se combinan con los fragmentos de *Capitanes de Abril*. En una actitud documentalizante que incluye también a la ficción, su uso depende de las necesidades de la narración para componer la acción de forma lógica, espacial y temporalmente. Es decir, se produce la yuxtaposición de varios niveles narrativos de forma indiferente, de manera que el contenido de la película modifica su estatus al de archivo. Esta falta de rigor provoca que el valor histórico de las imágenes y audiodocumentales integradas en la trama pierdan valor mientras la ficción de *Capitanes de Abril* sobresale dominando la narración. Ante esta forma de trabajo, la llamada *tijera poética* del montaje asume un poder creador que pasa por la combinación de planos documentales con contraplanos ficcionales, mientras el tratamiento digital que iguala texturas y colores permite el engaño amparado en la ficción. El relato histórico se vuelve un juego narrativo donde las posibilidades de la postproducción devienen en un grave relativismo que conlleva la manipulación de la historia y el nacimiento de un nuevo discurso televisivo alrededor de la Revolución de los Claveles. Tomando las palabras de Walter Ulrich, podemos decir que la serie se sitúa en “los límites entre reconciliación y nostalgia, entre estética, política de la memoria y estrategia de *marketing*” (2006: 11), donde la memoria de consumo iguala el producto cultural a la historia política.

Un ejemplo concreto y acotado lo encontramos en una de las secuencias de “Lisboa era una fiesta” a la que pertenecen los tres fotogramas que vemos a continuación.



En la misma secuencia, *Cuéntame cómo pasó* integra fragmentos de *Capitanes de abril* con otros que pertenecen al archivo documental de la Radio Televisión Portuguesa, y un tercer clip, rodado *ex profeso*, donde vemos a los protagonistas del capítulo. En este último, María de Medeiros, la periodista portuguesa, traduce y explica a Toni Alcántara lo que el capitán Maia —

personaje histórico— está diciéndole al pueblo portugués en pleno conflicto. Las imágenes nos muestran al personaje real mediante el archivo, pero la voz que oímos no le corresponde. La serie elige la voz del *otro* capitán Maia —el interpretado en la película de Medeiros por Stefano Accorsi—, al que después vemos de espaldas dirigiéndose a la población a través del megáfono y confundiéndose con el archivo mediante el cambio de color. En la secuencia por las calles lisboetas en plena revolución, se produce una sucesión de fotogramas de distinta naturaleza, que se amalgaman gracias a la manipulación digital y al montaje. Esta homogeneización hace que, en ocasiones, no se diferencien los planos de ficción de los planos documentales, mientras el archivo real va perdiendo fuerza en favor del ritmo de esta trama central que guía el capítulo de la serie y que, además, es inicio de temporada. De este modo —y como ocurre en los capítulos especiales de *Cuéntame cómo pasó* donde las formas híbridas definen el relato—, el rasgo de identificación, es decir, su referencialidad, está puesta en una configuración narrativa que adquiere consistencia real y veracidad histórica mediante este *feedback* artificial —que tiende a ser unilateral— desde el que se lleva a cabo el “narcisismo y la verosimilitud histórica de la ficción” (Laffond y Coronado, 2009: 121). Una vez más, la actriz María de Medeiros se convierte en *cicerone*, no sólo ficcionalmente guiando a Toni Alcántara por Lisboa, sino documentalmente de su propia versión de la historia de la revolución, enfrentándose e integrándose en su película de una forma metatelevisiva y metacinematográfica al mismo tiempo.

En ocasiones, el archivo real se vuelve protagonista. La secuencia de “Lisboa era una fiesta” en el que vemos al periodista español Manolo Alcalá entrevistando al general Spínola convive en el espacio dramático de una secuencia en la que Toni habla con su jefe de redacción en Madrid desde la Radio Televisión Portuguesa. Éste es un ejemplo más de cómo la narración arma una puesta en escena donde el *raccord* de la mirada de los actores que interpretan a los periodistas focaliza la acción otorgándole prioridad a la

secuencia añadida que, en este caso, corresponde al archivo. De nuevo, todos los planos que rodean este centro viran al color del documento real adoptando una función que, aludiendo a Tranche, podemos definir como recreativa.

Se trata de esa evaluación, llamémosla así, “recreativa” de los acontecimientos, que es coqueteo inconsecuente con las imágenes pretéritas. En ella, la lupa histórica está desenfocada y las imágenes –documentales, pero sin adscripción precisa– desfilan como en un carrusel, veloces y desdibujadas para decorar el texto. Texto que a su vez discurre entre la impostura historicista y la crónica periodística, cuando no se entrega abiertamente a una suerte sociológica del recuerdo (2004: 92).

En esta combinación de elementos audiovisuales manipulados que distorsionan la propia ontología del formato también es interesante señalar que, mientras la recreación de lo ocurrido en Portugal está configurado desde un sentido de pastiche ahistoricista, la ficción que se desarrolla en Madrid calma la recreación, limitándose a atender a lo que los personajes oyen por la radio y ven por la televisión. Aunque el archivo radiofónico que aparece en este capítulo es una recreación en la que un locutor lee textos adaptados de las publicaciones diarias de la época como *Pueblo*, el archivo televisivo ofrece imágenes que no hemos visto en la trama portuguesa, pero que las recuerdan. Resulta así interesante comprobar cómo la información ofrecida en Televisión Española por la periodista Rosa María Mateo tiene un valor documental más importante, fundamentado y verídico que toda la trama que se desarrolla en Lisboa, donde la tensión existente entre el drama y el documento deviene en la creación de una memoria histórica plástica y artificial.

Para finalizar, podemos decir que *Cuéntame cómo pasó* ofrece un testimonio de acontecimientos históricos integrándolos en su universo de ficción de una manera propia y singular. Como hemos podido comprobar en los dos casos analizados, el discurso reflexivo y la poética del relato narrativo se ve

condicionada por una estructura televisiva diseñada para todos los públicos dando como resultado una representación estética que modela y manipula el archivo histórico. Tanto “Lisboa era una fiesta” como “Con la frente marchita” acceden a la creación de un estereotipo de identidades nacionales y así, lo ajeno complementa la definición de lo propio y, en último término, su entendimiento. Como dice Ana Corbalán: “La memoria cultural de una sociedad se construye narrativamente mediante la transmisión, codificación y distorsión de los recuerdos” (2009: 344). Con esta idea presente, podemos decir que, desde lo espectacular, en el caso portugués, y más dialéctico, en el caso argentino, la serie trabaja desde una memoria audiovisual popular y colectiva que, con unos modos dramáticos que parten de la estandarización, es capaz de construir una variante de la memoria televisiva de España, y con ella, de su historia.

Bibliografía:

- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.
- Corbalán, Ana (2009). “Reconstrucción del pasado histórico: nostalgia reflexiva en *Cuéntame cómo pasó*”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10, nº3, septiembre.
- Cook, Pam (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, New York: Routledge.
- González Calleja, Eduardo (2005). “De la dictature à la démocratie”, en Anne Dulphy e Yves Léonard (directores), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, número 35-1, pp. 311-314.
- Huntington, Samuel P. (1993). *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- López, Francisca (2007). “España en la escena global: Cuéntame cómo pasó”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 11, nº 1.
- Palacio, Manuel (2012). *La televisión durante la Transición española*, Madrid: Cátedra.
- Tranche, Rafael (2004). “No-Do: actualidad, historia y memoria”, en *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (caso español)*, Junta de Castilla y León: Consejería de Cultura y Turismo.
- Rueda Laffond, José Carlos y Coronado Ruiz, Carlota (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*, Madrid: Fragua.

Ulrich, Walter (2006). *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert

Materiales audiovisuales analizados:

“Lisboa era una fiesta” (Temporada 8, Capítulo 119 de *Cuéntame cómo pasó*)

“Con la frente marchita” (Temporada 2, Capítulo 38 de *Cuéntame cómo pasó*).

Capitanes de abril (Capitães de Abril, María de Medeiros, 2000)

* Doctora en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la Universidad San Pablo-CEU. Tiene diez años de experiencia como guionista de ficción (*Cuéntame cómo pasó*, *Un país para comérselo*, *Meine Liebe*) y seis como profesora universitaria en el área de Audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (Campus de Aranjuez). *La memoria televisada: Cuéntame cómo pasó* (Comunicación Social, 2015) es su primer libro publicado. Facultat de Ciències de la Comunicació. Universitat Internacional de Catalunya. Immaculada 22-08022, Barcelona. E-mail: lgpousa@uic.es y lgpousa@gmail.com.