

PROYECCIONES VINTAGE: MAD MEN Y CUÉNTAME CÓMO PASÓ

Vintage Projections: *Mad Men* and *Cuéntame cómo pasó*

LAURA GARCÍA POUSA^a
SCES Felipe II - Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Las series de televisión han puesto a prueba la capacitación del drama mediante la construcción de un discurso propio y diferenciado, que las convierte en uno de los referentes artísticos contemporáneos de mayor expansión. En este artículo acudimos a su estudio específico como nuevos artefactos culturales que trabajan con múltiples realidades y niveles narrativos creando ficciones capaces de aglutinar éxito comercial y nuevas parcelas audiovisuales que generan reflexiones sobre la representación de la memoria histórica. Aunque distantes en su concepción, desarrollo, producción y tratamiento, nos centramos en *Mad Men* (AMC: 2007-) y en *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga: 2001-) por su importante trabajo de contextualización dramática donde la cultura popular, la visión mediatizada y los mitos se convierten en constantes de sus narraciones. El estudio comparativo de dos nudos dramáticos como son el asesinato de John F. Kennedy en *Mad Men* y el atentado contra Carrero Blanco en *Cuéntame cómo pasó* nos permitirá iniciar y profundizar en las formas argumentales, discursivas y estéticas de ambas producciones dentro de su desarrollo en continuidad como obras de ficción de largo recorrido.

Palabras clave: series de televisión, ficción, memoria, historia, representación, *Mad Men*, *Cuéntame cómo pasó*, cultura popular, identidad.

ABSTRACT

Television series have challenged the drama by constructing a personal and differentiated discourse, turning it into one of the contemporary artistic genres experiencing the greatest expansion at the moment. In this article, we've undertaken the study of such series as new cultural artifacts that work with multiple realities and narrative levels, creating fictions that garner commercial success, and new audiovisual parcels that generate reflections on the representations of historical memory. Although distinct in their conception, development, production and material, we will focus on the series *Mad Men* (AMC: 2007-) and *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga: 2001-) for their important work in dramatic contextualization, where popular culture, a mediatized vision and myths are fixed elements of their narratives. The comparative study of two dramatic climaxes like the murder of John F. Kennedy in *Mad Men* and the terrorist attack on Carrero Blanco in *Cuéntame cómo pasó* will serve as our point of departure and allows us to study in greater depth the argumentative, discursive and aesthetic forms of both productions within their ongoing development as fictional works of long standing.

Keywords: television series, fiction, memory, history, representation, *Mad Men*, *Cuéntame cómo pasó*, popular culture, identity.

[a] LAURA GARCÍA POUSA es doctora en Historia del Cine por la UAM y licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universidad San Pablo-CEU. Es profesora en la Facultad de Bellas Artes del CES Felipe II - Universidad Complutense de Madrid, Campus de Aranjuez. Durante seis años ha sido guionista de la serie de televisión *Cuéntame cómo pasó*. Es coautora del libro *Breve Encuentro. Estudio sobre 20 directores de cine contemporáneo*, ha formado parte del comité de selección del Festival Internacional de Almería y acaba de estrenar su primer cortometraje codirigido junto a Ricardo Steinberg titulado *Meine Liebe*.

[1] *Cuéntame cómo pasó* (M.A. Bernardeau, J. Buckley y E. Ladrón de Guevara: Grupo Ganga Producciones, 2001-) y *Mad Men* (Matthew Weiner-AMC, Lionsgate: 2007-).

[2] Mark Jancovich y Lyon James, *Quality Popular Television* (Londres, British Film Institute, 2004).

Cuéntame cómo pasó y *Mad Men* son dos series creadas en ámbitos y espacios televisivos perfectamente diferenciados, ejemplo de la actualización y expansión de modos y formatos dramáticos¹. Avaladas por una narrativa propia, selectiva y fragmentada, su evolución ofrece un relato con fórmulas argumentales, discursivas y estéticas, que las convierte hoy en artefactos culturales y objeto de análisis. Más allá de las características propias de forma y contenido, ambas obras, todavía inconclusas, llevan a cabo un trabajo de contextualización, donde la ilusión de la realidad histórica es determinante en su apuesta ficcional y popular que implica la representación de un pasado cercano bajo los parámetros contemporáneos del concepto «*must see TV*» definido por Jancovich y Lyons².

Distantes en su concepción, en su desarrollo, en su tratamiento y con un océano cultural de por medio, encontramos en el tiempo histórico referenciado una base común que permite acercarnos a las diferentes esferas de narración construidas en cada una de estas series. El análisis de sus ficciones, de sus personajes protagonistas, de su representatividad, de su simbología o de la mitificación de la historia, serán algunos de los nexos que intentaremos revelar como la esencia de estos metarrelatos de largo recorrido, donde la plasticidad de los recuerdos y el deseo de evocación de un pasado brillante se convierten en constantes de su narración.

La convivencia dramática entre la representación y recreación del mundo histórico, la inclusión de textos reales y lo creado específicamente para la exposición poética son los elementos narrativos que conforman su nuevo sistema textual, mientras el discurso de ambas series plantea una lucha de fuerzas entre la memoria histórica, la auto-reflexividad y la trascendencia de sus creaciones ficcionales. Para poder precisar y ejemplificar teóricamente estas ideas, acotamos el estudio genérico de *Cuéntame cómo pasó* y de *Mad Men* al análisis de dos momentos concretos, donde el acontecimiento real se pone al servicio del realismo televisivo a través del desarrollo de un tiempo histórico ficcional.



Mad Men (Matthew Weiner-AMC, Lionsgate: 2007-).

El tratamiento del asesinato de John F. Kennedy el 22 de noviembre de 1963 en *Mad Men* y el atentado contra Luis Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 en *Cuéntame cómo pasó* serán nuestros dos puntos de encuentro y de partida.

Con una norma estética y estilística audiovisual reformulada a través de la continuidad narrativa episódica contemporánea, analizamos estos dos instantes –inesperados, traumáticos, catárticos y fundacionales– y no otros, para entender cómo se realiza la traslación histórica y cómo ésta aporta nuevas perspectivas a su desarrollo. Es decir, partimos de la convicción de que una serie de televisión es una obra en sí misma, donde cada capítulo es una pieza indispensable en su funcionamiento interno y, en este caso, el asesinato de Kennedy y el de Carrero se convierten en hitos porque, además de ser puntos de inflexión de la historia, provocan un giro determinante en el arco narrativo de las dos series modificando la composición de sus relatos. Por eso, aunque el germen del artículo sea el análisis de los dos magnicidios de forma comparativa, nos acercaremos al estudio de otro tipo de mecanismos y construcciones que faciliten el entendimiento y nos permitan llegar a nuevos lugares de reflexión.

Texto histórico e imaginado

Asumidas las distancias formales y conceptuales –*Cuéntame cómo pasó* se autodefine como una serie histórica y *Mad Men* como una de ficción–, hay elementos que nos permiten crear una homogeneización teórica en relación con la época que cada una representa, ya que las dos recrean los años de la historia reciente con mayores cambios experimentados. En el caso de *Mad Men* este despliegue narrativo tiene una línea cronológica que va desde finales de los años cincuenta hasta los sesenta en Nueva York, mientras que en el caso de *Cuéntame cómo pasó*, abarca el final de los sesenta y principios de los setenta en Madrid.

El éxodo rural, la cercanía de una guerra, las nuevas oportunidades, los cambios morales, las nuevas actitudes religiosas, el abandono de los valores tradicionales o la necesidad de soñar, de olvidar y de seguir hacia adelante mirando al futuro, marcan la forma de vida y el entorno de novedad de los protagonistas de las dos ficciones. Por eso, en los relatos existe una apuesta por mostrar un pasado convertido en objeto estético, brillante, nostálgico, deseado y, en consecuencia, dominado por la corrección histórica e ideológica.

Ligada a una tendencia donde «el consumo emotivo del documento» se presenta en primer término, los cuadros situacionales de ambas series venden imágenes de otra época a través de la evolución dramática de unos personajes protagonistas que, en un sentido histórico, se amoldan a un marco atractivo para mostrar lo más moderno en su sentido positivo³. Es esta modernidad la que aparece en la evocación de los espacios representados de la ficción y en la imaginación de los espacios ausentes. Es decir, la configuración expansiva de

[3] Vicente Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (Madrid, Alianza, 2006), p. 26.

las creaciones audiovisuales tiene que ver con una imagen definida por el espectador sobre lo que está viendo, trabajado en consonancia con la idea de que existe una voluntad y la necesidad –en parte, mediatizada por el formato televisivo– de aceptar o creer en ese pasado imaginado, pensado y ficcionado siguiendo el «como si» del amplio ficcionalismo de Vaihinger⁴.

La extensión de ambas obras tiene que ver con un *tempo* que permite que la creación del arquetipo de sus personajes y el envoltorio reconocible del mundo ficcional, queden establecidos de forma mítica y probatoria por su inter-actuación directa con el pasado. Si, como dice Rosenstone «hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual», podemos pensar que la existencia continuada de estas series significa su aceptación como texto histórico, lo que, a su vez, nos lleva a pensar que se ha generado un tipo de veracidad televisiva que, en su interrelación con las imágenes-documento, crea un tipo de discurso reconocible e inequívoco⁵. Hablamos, por tanto, de la mitificación de la historia.

La identificación del sistema natural de estas dos sociedades, la española y la norteamericana, se vuelve fundamental en los dos casos. En constante transformación y con un proceso de adaptación donde los cambios políticos, económicos, sociales y culturales son notables, los ámbitos históricos de las ficciones interactúan con una memoria histórica latente. A través de la conceptualización de acontecimientos de signo histórico compartidos, se intenta acceder a la memoria colectiva como signo referencial y simbólico del grupo⁶. Bajo esta perspectiva, Don Draper y Antonio Alcántara –los personajes protagonistas masculinos de *Cuéntame cómo pasó* y *Mad Men*, respectivamente– son los estandartes de estas nuevas formas que generan significados. Por tanto, podemos decir que bajo el análisis morfológico y la construcción conceptual, ambos protagonistas responden a una imagen popular del desarrollismo de los años sesenta.

En este sentido, debemos tener en cuenta que el tipo de *focalización* o foco cognitivo adoptado por el relato, está directamente relacionado con la vinculación de los protagonistas a las imágenes y sonidos mentales que crea el espectador⁷. Saber y *audiover* se igualan para adoptar una nueva perspectiva que convierte la mirada-escucha y el conocimiento del espectador en motor de su propia ficción, y los *lugares comunes* –presentados por la narración– en su soporte ficcional. Así, los márgenes del relato y las posibilidades de su desarrollo tienen que ver con la identificación de imaginarios que, al amparo de los nuevos parámetros de la narración, se convierten en discursos audiovisuales capaces de reconstruir realidades sociales. De ahí que la evocación y la recreación se unan para establecer un diálogo en un proceso espacio-temporal en el que lo vivido y lo imaginado adquieren el mismo valor.

Entre sentimientos, deseos y proyecciones, las imágenes reales o documentales se presentan como un nuevo tipo de virtualidad, capaz de vincular de forma explícita el presente con el pasado y la realidad con la ficción. De este modo, el presente de la ficción se une con el pasado del acontecimiento histó-

[4] Para Hans Vaihinger las ficciones aparecen no sólo en las obras de fantasía y de imaginación sino también en el pensamiento de realidades que ni «son» ni «no son». Esto le lleva a plantear en su obra *La filosofía del «como si»*. *Die Philosophie Als-Ob* (1911) que las realidades –o ficciones– se expresan anteponiéndoles la partícula *quasi*.

[5] Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona, Ariel, 1997), p. 29.

[6] José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad* (Barcelona, Anthropos 2005), p. 18.

[7] André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología* (Barcelona, Paidós, 1995), p. 148.

rico y real sirviéndose, por ejemplo, a través de clips de archivo que, más allá de su función vehicular de hacer avanzar la acción, permiten acceder a universos reconocibles gracias a su proyección histórica de doble temporalidad.

Personajes objeto

Del mismo modo que ocurre con las imágenes-documento, necesitamos estudiar el lugar que ocupan los personajes protagonistas de *Cuéntame cómo pasó* y de *Mad Men* para entender su construcción en términos de representación. Es decir, si pensamos en Antonio Alcántara y en Don Draper como objetos artísticos con valor en sí mismos, podemos entender que su referencia espacial y temporal se proyecta dentro y fuera de campo con tanta fuerza como lo hace la aparición de personajes reales.

Alcántara y Draper conviven en la ficción con personas reales como Torcuato Fernández Miranda o Walter Cronkite con absoluta normalidad y en igualdad de condiciones narrativas. Por eso, dentro de la narración, llegan a coexistir como nuevos personajes en el imaginario colectivo, convirtiéndose en una referencia audiovisual más de la época a la que representan, al igual que los personajes históricos y reales que aparecen en el relato.

Convertidos en elementos de representación icónica, ambos personajes sobreviven dentro y fuera del campo de la propia obra como extensión de una realidad reconocible, lo que nos permite pensar en un nuevo estatus ontológico donde ambos forman la base estructural y creadora de su propia existencia histórica. La ficción se convierte de esta manera en una entidad artística, que acoge todo tipo de elementos dando lugar a una narrativa



Imágenes televisivas, dentro de la ficción, de Walter Cronkite en «The Grown-Ups» (*Mad Men* 3/12) y de Torcuato Fernández Miranda en «El día de la bomba, el día después» (*Cuéntame cómo pasó*, 7/114).

polisémica que se mueve entre lo seudo-ficcional y lo seudo-documental. Es decir, tanto Alcántara como Draper se transforman en signos emblemáticos del proceso de cambio vivido en cada uno de sus países. A su vez, los dos se convierten en un reflejo ficcional de realidades yuxtapuestas, donde la esencia reflexiva del documental histórico se adapta muy sutilmente al entorno que proyectan. Hablamos, por tanto, de una actitud documentalizante de la propia ficción, que viene motivada por el intento de representación histórica a través de una operación nostálgica y de recuperación de la memoria del pueblo.

Alrededor de esto, es fácil entender cómo la superposición de tiempos y de memorias fragmentadas, que aparecen en *Cuéntame cómo pasó* y en *Mad Men*, se adaptan a unos personajes que ofrecen la posibilidad de construir una nueva identidad nacional. Para esto, es necesario partir de una rápida identificación cultural con los protagonistas buscando referentes capaces de crear empatía. Por eso, más allá de su condición social y de la exactitud de la época, la

estética de los protagonistas masculinos de *Cuéntame cómo pasó* y de *Mad Men* buscan la figura reconocible del galán de cine: Cary Grant, Clark Gable o Robert Taylor, entre otros. Sus trajes, sus cortes de pelo, su gestualidad o el tipo de interpretación están pensados para buscar la complicidad, la identificación y la proyección. De nuevo, el «*como sí*» de Vaihinger aparece en la ficción transformando un pasado y unos recuerdos extrapolables porque el espectador recuerda esos trajes en la pantalla del cine cuando veía a Cary Grant y no en el armario de su casa.

Pero además de estas identificaciones, que no dejan de ser parte de la ilusión creada por la propia naturaleza de la ficción, podemos establecer otro tipo de relaciones con mayor carga semántica. Don Draper es a JFK, lo que Antonio Alcántara es a Adolfo Suárez, del mismo modo que la evocación de Marilyn Monroe, que aparece en el personaje de Joannie, o de Jackie Kennedy o Grace Kelly en el de Betty —ambas en *Mad Men*—, funcionan igual que la imagen de Catherine Deneuve en *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1966) o de la entonces princesa Sofía en Mercedes Alcántara.

Modelos, estereotipos, formas, representaciones, alusiones cinematográficas, televisivas, imágenes reflejadas, subtextos... Pese al hiperrealismo plástico de *Mad Men* y la tendencia *popularizante* de *Cuéntame cómo pasó*, las dos series juegan con conexiones que sirven de estímulo para su representación y credibilidad histórica. Este grado de transtextualidad es tan amplio que podríamos tipificar sus desarrollos narrativos bajo los parámetros que establece Gérard Genette en *Palimpsestos*⁸. Pero sin entrar en el estudio específico sobre la relación de la ficción con los textos que le rodean y de los que se alimenta, este breve apunte nos ayuda a entender cómo los grandes iconos de la época aparecen ligados a los personajes de ficción y a su entorno, convirtiéndose el conjunto de la ficción en una proyección *vintage* de la memoria del espectador.

[8] Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989). Jean-Sébastien Chauvin en «Il faut sauver le soldat Draper» (*Cahiers du cinéma*, julio-agosto de 2010) sugiere que la sofisticación de *Mad Men* genera un hiperrealismo de imágenes inmortales y personajes que se convierten en héroes, en parte, gracias a la estética heredada del cine clásico hollywoodiense.

[9] Milly Buonnano, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (Barcelona, Gedisa, 1999), p.62.

[10] Hablamos de «literalidad filmica» siguiendo las pautas teóricas de Robert A. Rosenstone que, como historiador, afirma que el cine no puede filmar una «verdad literal». Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona, Ariel, 1997).

Realidades formales

Las formas artísticas de *Mad Men* y *Cuéntame cómo pasó* intentan mostrar un mundo creíble desde las vinculaciones entre presente y pasado. Por eso, la interpretación de sus realidades nos ofrece un valioso material para el entendimiento de la cultura y de la sociedad del momento⁹. Pero, si además determinamos que en ninguna de las dos series existe un intento de *literalidad filmica*, podemos decir que las cuestiones de realismo cinematográfico/televisivo se ven desplazadas a un segundo término para favorecer cualquier tipo de proceso de representación y de intertextualidad¹⁰. Esto significa que el texto de los relatos asume su nuevo espacio, donde la ficción persigue la verosimilitud histórica de la narración desde el modelo cultural que la propia serie crea, lo que nos lleva a afirmar que existe una adecuación ontológica de la ficción en su relación con la representación histórica.

En el caso específico de *Cuéntame cómo pasó* esta lectura se hace evidente en el capítulo titulado *Háblame de ti*, el último de la primera temporada. Definido como un *making of*, esta vez es la voz de la periodista Victoria Prego la que guía la narración evidenciando la existencia del hecho ficcional a través de la ausencia del mismo en continuidad¹¹. Esto es, en un montaje que incluye clips de la serie, imágenes de NO-DO y del archivo de Televisión Española, vemos a Prego paseando por los decorados de la casa de los Alcántara, a bordo del Azor o despidiendo a la familia en la estación de Atocha antes de su viaje para ver el mar. Esta amalgama de situaciones produce un significado metafórico en el que el diálogo entre realidad y ficción se torna evidente, a la vez que se lleva a cabo un somero estudio sobre la situación de España de finales de los sesenta. Como ya detectó Rueda Laffond, Prego rompe la cuarta pared televisiva al mostrarnos el engranaje y la construcción de la serie —efectos digitales, puertas falsas, focos, *chroma*, cables— mientras realiza una ejercicio de traslación/adaptación de su propia obra *La Transición* (Elías Andrés, TVE: 1995) en el marco popular de la serie.

En este capítulo —al igual que hizo de una forma exhaustiva en la serie de documentales que realizó para Televisión Española— la periodista narra cómo era la Historia de la España Reciente, pero en esta ocasión relacionándolo con las vivencias de los personajes de *Cuéntame cómo pasó*, a la vez que entrevista a los actores que los interpretan. En un tono más coloquial y más cercano, Prego se dirige al espectador, para después hablar con Antonio Alcántara a la vez que lo hace con Imanol Arias, en un juego de representaciones en el que se refiere a «personajes reales y auténticos» sin que sepamos, a veces, cuál es cuál¹². Pero la verdadera trascendencia del hecho narrativo viene dado por la identificación que existe en la figura de Victoria Prego con la Transición española. Convertida en «la voz de la Transición», su presencia en *Cuéntame cómo pasó* le otorga a la serie un nuevo estatus narrativo en el que, en un proceso de intelectualización, la realidad histórica representada desempeña un papel determinante estableciendo una correlación directa entre la ficción de *Cuéntame cómo pasó* y el documental *La Transición* de Victoria Prego. Es decir, la serie se convierte en una nueva voz televisiva de la historia reciente de España, en definitiva, en *la voz de la memoria popular*.

Por lo tanto, la práctica narrativa de *Háblame de ti* nos permite presentar la realidad de la ficción como objeto de estudio y la serie como objeto artístico verosímil y creíble. A partir de este momento, la función específica de la narración como aparato ideológico queda relegado por un idealismo nostálgico que guía la ficción histórica de *Cuéntame cómo pasó*. Aunque *Mad Men* no cuenta con ninguna evidencia que relacione de un modo tan claro la realidad con la ficción, sus formas estilísticas y sus códigos narrativos se ponen al servicio de la autenticidad histórica. En este caso, existe otro tipo de mecanismo que evoca la reconstitución de un mundo ficcional de naturaleza clásica. Es decir, en esta serie se lleva a cabo una transposición de los parámetros de la noción de cine clásico donde la coherencia interna, la causalidad plausible, el realismo psicoló-

[11] Uno de los elementos característicos de la serie es la voz en *off* del personaje de Carlos, que funciona desde el presente como narrador de la historia de su familia y de la época.

[12] Imanol Arias es el actor que interpreta a Antonio Alcántara en *Cuéntame cómo pasó*.

gico y la aparición de continuidad espacial y temporal marcan el relato desde el primer momento¹³. *Mad Men* preserva su clasicismo en la búsqueda de la credibilidad y la transparencia estilística del relato –que nunca desenmascara la ficción sino todo lo contrario–, y en un modo de motivación transtextual y real que determinan el tipo de objeto narrativo que conforma.

Este tipo de transtextualidad se vuelve legible cuando aparecen códigos identificados e identificables. En este sentido, el principio de los años sesenta en Estados Unidos, con su cambiante sociedad, es una época que presenta toda una serie de códigos sémicos o culturales que hacen referencia explícita a lo que el espectador ya sabe o ya conoce. En este caso, la percepción del sueño americano está envuelto entre el recuerdo de la II Guerra Mundial, el Holocausto, la crisis de los misiles de Cuba, el movimiento por los derechos civiles, la Guerra de Vietnam, el asesinato de Kennedy, que, poco a poco van cambiando la realidad y también la visión de modernidad de la macrohistoria estadounidense a la microhistoria de *Madison Avenue*. A su vez, estos códigos hacen referencia a otros nuevos, que tienen que ver con el tipo de narración a la que alude *Mad Men* y que, de manera simbólica, se relaciona con las películas clásicas de la época a las que representa.

Del mismo modo, *Cuéntame cómo pasó* conecta iconográficamente con las películas costumbristas de los años sesenta y setenta españolas, y también con determinadas series televisivas, creando nuevos niveles de lectura en torno al mito.

Imágenes míticas: Kennedy y Carrero

Tanto en *Mad Men* como en *Cuéntame cómo pasó*, la parte evocadora del pasado tiene que ver con la mitificación y la elaboración de una memoria cultural. Por eso, la elección y el tratamiento de los *facts* –realidades factibles auténticas y no imaginarias– son clave en la configuración de estas ficciones, que se inclinan ante un tipo de realismo emocional¹⁴. Nos referimos a cómo estos fragmentos audiovisuales reales entran a formar parte del devenir histórico de la ficción.

Por ejemplo, que en el capítulo de *Cuéntame cómo pasó*, *El retorno del fugitivo*, Massiel gane el Festival de Eurovisión en el mismo momento en que los Alcántara se pueden comprar su primer televisor, es un síntoma de mejora para España y también para la familia. De acuerdo con Ana Corbalán, la serie utiliza una perspectiva personalizada que, mediante los recuerdos, se propone re-crear el pasado cultural español¹⁵. Del mismo modo, la histeria que provoca en la hija de la familia Draper asistir a un concierto de *The Beatles* en el capítulo *Get Rid of It* está perfectamente conectada con la inestabilidad que se produce en el entorno ficcional de los personajes de *Mad Men*.

En todo su recorrido, ambas series se esfuerzan por vincular emocionalmente a sus personajes con el acontecimiento histórico y cultural que domina o

[13] Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Barcelona, Paidós, 1999), p. 215.

[14] Milly Buonnano, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (Barcelona, Gedisa, 1999), p. 57.

[15] Ana Corbalán, «Reconstrucción del pasado histórico: nostalgia reflexiva en *Cuéntame cómo pasó*» (*Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10, nº 3, septiembre 2009), p. 342.

que subyace en la narración. Su interacción deviene en una interesante lucha de fuerzas en la que el *drama* de la ficción explora la realidad y se beneficia de ella. Es decir, se produce un efecto multiplicador al fusionar la evolución climática del relato real con la del relato de ficción. En *Mad Men*, las imágenes del proceso electoral del capítulo *Nixon vs. Kennedy* combinados con la recreación del *flashback* de la guerra de Corea —donde se descubre el pasado de Don Draper— crean una línea de acción ascendente que, combinados con el resto de tramas del capítulo, reorganizan el paradigma estructurado de la narración audiovisual. La ficción se apodera así de la *dramatización* intrínseca del pasado histórico a través de la inclusión de los documentos audiovisuales reales, que permiten jugar con la naturaleza de la realidad proyectada ofreciendo nuevas formas simbólicas que reinterpretan la existente. O lo que es lo mismo, texto y subtexto se reescriben de manera conjunta y en una misma dirección: «This country was built and run by men with worse stories than whatever you've imagined here», sentencia uno de los personajes.

En esta línea y, como en el caso de *Mad Men*, gracias a la concentración, jerarquización, intensificación, a la dotación de una mayor emoción y a la progresión narrativa de cada una de las historias (fábulas), la narración audiovisual de los últimos fusilamientos que llevó a cabo el Régimen de Franco, genera una tensión en las tramas de los protagonistas de *Cuéntame cómo pasó* en el capítulo *Todos acongojados, acongojados todos*, que no existiría sin el contexto histórico¹⁶. En estos casos, la narrativa se eleva de una forma poética y metafórica, incitando a una reinterpretación de las acciones que hasta ahora pasaban desapercibidas. Lo cotidiano adquiere nuevos significados al lado de lo excepcional del acontecimiento en esta combinación de microrrelato y macrorelato. El tiempo ficcional se convierte ahora en un tiempo suspendido, en un proceso que se vive en presente continuo y que busca su reafirmación en el pasado a través de la mirada del espectador.

Por eso, centrándonos ya en el magnicidio de Carrero Blanco y en el de John Fitzgerald Kennedy podemos hablar de la existencia de un esquema narrativo que compensa dramáticamente las tramas de los personajes ante la magnitud del acontecimiento histórico narrado: «We can return to a simpler time or that such a time ever existed»¹⁷. En el caso de *Mad Men*, *The Grown-Ups* funciona como un capítulo autónomo y, a su vez, como un capítulo llave porque precipita el final de una temporada —la tercera— y genera un punto de inflexión en el concepto global de la serie. Mientras que en el caso de *Cuéntame cómo pasó*, la opción elegida es la creación de un tríptico audiovisual donde los capítulos de la novena temporada *Dos días de diciembre*, *El comienzo del fin* y *El día de la bomba, el día después* configuran una reflexión sobre la importancia del pasado a través del juego entre la ficción y el documental.

Mad Men proyecta un mundo artificial, publicitario, vendible y cargado de referencias cinematográficas y musicales, que aparecen constantemente a lo largo de toda la serie. Los personajes que trabajan y habitan *Sterling Cooper* —la agencia de publicidad de éxito de *Madison Avenue*— se sienten elegidos,

[16] Michel Chion, *Cómo se escribe un guión* (Madrid, Cátedra, 2009), p. 164.

[17] Mark Taylor «The Past Isn't What it Used to Be: the Troubled Homes of *Mad Men*» (*Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, nº 51, spring 2009), p. 2.

privilegiados y perfectamente referenciados en su mundo dentro de sus trajes de diseño. En todos ellos se vislumbra esta actitud de superioridad sin cuestionamientos, que les permite lanzar campañas de publicidad de *Lucky Strike*, *Samsonite*, *Kodak*... Ellos son la vanguardia creadora de una nueva «cultura popular» emergente. Una elite cultural que desempeña el papel de transformadora de hábitos de consumo, de gustos y de modas y del que sólo Don Draper – desde el cinismo que le define como personaje– es consciente de lo que implica. Por eso es necesario saber que estamos ante *high characters* para entender cómo el asesinato del Presidente afea este bonito y reluciente microcosmos.

En *Mad Men*, la focalización narrativa en el personaje de Don Draper es absoluta. Es su mirada masculina la que domina la narración y la tiñe de conciencia reveladora ante lo que vive. Entre tragos *old fashioned*, secretarias que le recogen el sombrero y una foto de familia perfecta, Don parece no creerse nada del mundo que él considera haber creado y, por eso, se limita a disimular. La narración se tiñe así de un argumento de peso que, poco a poco, va saliendo a la superficie a medida que avanzan las temporadas donde la veracidad de lo vivido –empezando por la propia identidad de Draper– se pone en entredicho.

La mostración del personaje aparece en una mirada inesperada, en un gesto descontextualizado o en un *pitching* perfecto en el que Don se explaya ante los clientes y ante sus propios compañeros, sin que nadie sepa si lo que dice es verdad, si se lo cree o si es una estrategia de *marketing* más en la que se ha convertido su vida. Así, en un juego de engaños y de dobles verdades, podemos decir que en *Mad Men* subyace la historia sobre cómo construir nuevas historias/identidades sin importar si son verdad o mentira, realidad o ficción, posibles o no. Todo es importante mientras sea creíble. La focalización narrativa de la que hablábamos, atraviesa así la ambigüedad de Don Draper como personaje, para intentar que el cliente-espectador crea lo que está ocurriendo y, de este modo, convertir el universo de la Gran Manzana en el único mundo posible.

Con esta disposición, el asesinato de Kennedy aparece como un cambio conceptual en la amalgama de realidades creadas, que compiten por prevalecer dentro de la ficción. Pero ahora la realidad del acontecimiento supera la ficción de Draper y la de todos los personajes de la agencia. En ese preciso momento de la ficción, los teléfonos no paran de sonar y nadie atiende. Instantes después, se cortan las comunicaciones, mientras Don observa. El mundo se ha parado, han disparado al presidente. La cuidadora negra de los hijos de Don y su mujer rubia se sientan, por primera vez, en el mismo sofá para ver la televisión, llorar y fumar juntas. El mundo ya ha empezado a cambiar y Draper, junto con la ficción que representa, no entiende los nuevos parámetros establecidos y, mucho menos, el origen de la tragedia. «This is America. Don't shoot President», sentencia uno de los personajes.

La realidad recreada, hiperrealista y fantasmagórica, se desvanece a favor de la aparición del documento histórico –la imagen-documento– modificando

los límites de la ficción presentada hasta ahora. Es decir, el disparo de Oswald en el minuto doce del capítulo *The Grown-Ups* desencadena un segundo acto en la narración a partir del cual, los personajes miran la realidad que interrumpe sus vidas, del mismo modo que lo hace el espectador. Personajes y espectadores se igualan empezando a funcionar un tipo de empatía –que podríamos calificar como *histórica*– en la que los protagonistas abandonan sus tramas y su rutina para observar lo que ocurre a su alrededor, convirtiéndose en espectadores de su propia ficción. A su vez, los espectadores esperan atentos la reacción de los personajes ficcionales ante el hecho que conocen o recuerdan y que, en este momento, reviven de un modo subjetivo en lo más parecido a un directo que podrán experimentar. Aparece aquí la doble capacidad del espectador, que no sólo actúa como testigo presencial de los hechos ocurridos sino que siente una involucración en la historia, que le hace convertirse en un personaje más cambiando así la forma del discurso histórico¹⁸.

«Al introducirnos en un mundo donde la gente luchaba por comprender estos eventos en el momento en que se sucedían, y mostrarnos a esas personas en su contexto histórico, *Mad Men* nos ha ayudado a entender mejor tanto el pasado como el presente»¹⁹.

A partir de este momento, las tramas planteadas individualmente modifican su línea ascendente de acción para convertirse en una única y nueva, que encamina a los personajes por la historia real. De este nuevo entramado común que guía el capítulo hasta su fin, surgen nuevas y pequeñas subtramas –variantes de las primeras– que enriquecen el desarrollo narrativo generando una curiosa sensación: si Kennedy no hubiese sido asesinado *ese día*, en *ese capítulo*, la vida de los personajes hubiese sido otra.

Este es un punto de inflexión para Don Draper porque, al igual que el resto de personajes, la noticia le coge por sorpresa, desestabilizándole y haciendo que su rumbo y su pose cambie. El estereotipo de galán que proyecta se empieza a desvanecer al mostrar la misma falta de orientación y sensación de pérdida que los demás. La ficción opta por arropar al personaje y cambia su ritmo narrativo. De esta manera, la fuerza de la representación histórica aparece vinculada a la introducción del acontecimiento real, capaz de modificar el grado de iconicidad del personaje, que se ve superado por la realidad audiovisual del momento histórico. Es decir, en este contexto dramático la fuerza representativa de Lyndon Johnson supera de manera determinante a la de Don Draper, del mismo modo que el disparo a Oswald visto en directo por la familia Draper, y repetido en *slow motion*, configura la reflexión de la anatomía de este instante histórico. Sin saber qué hacer, Don se limita a repetir la frase «Everything is gonna be fine» hasta que, sobrepasado, sin refugio ni vía de escape, se sienta con sus hijos a ver la televisión que, a modo de *loop*, no para de ofrecer informaciones sobre el atentado. En este momento, el personaje, sobreexposto, se humaniza y se repliega ante una realidad que le supera.

[18] Christian Metz, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979), p. 93.

[19] «By taking us inside a world in which people struggled to understand these events as they occurred, and showing us those people in their historical context, *Mad Men* helped us understand better both the past and the present». William Irwin, Rod Carveth y James B. South (ed.), *Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems*. New Jersey, Blackwell Philosophy and Pop Culture Series, 2010), p. 2.



Fotogramas extraídos del capítulo *The Grown-Ups* (*Mad Men* 3/12). En el primero los trabajadores de *Sterling Cooper* atienden a las primeras informaciones del atentado que ofrece la televisión, en el segundo Betty Draper está pendiente de las últimas noticias que ofrece Walter Cronkite y en el tercero, Don Draper y sus hijos ven los programas especiales emitidos tras el asesinato de Kennedy.



Esta situación excepcional se combina con la expansión de una trama que tiene su reflejo en el primer capítulo de la serie y que, a lo largo de *The Grown-Ups* se evidencia con diferentes *plantings*, entre los que está el malestar de Betty en su matrimonio con Don. De una forma simbólica, con el país entero de luto, la incertidumbre sobre lo que va a pasar y la certeza de que ya no hay vuelta atrás, Betty se atreve con un «I don't love you» demoledor, que modificará drásticamente el orden de las cosas dentro del matrimonio y dentro del arco narrativo de *Mad Men*.

En cambio, el asesinato de Carrero Blanco en *Cuéntame cómo pasó* deja entrever otro tipo de representación en el que la esencia del formato serial se vuelve determinante. Si en *Mad Men*, treinta y ocho capítulos funcionan virtualmente como la historia preliminar de *The Grown-Ups*, *Dos días de diciembre* —el primero de la trilogía antes mencionada— cuenta con más de cien capítulos previos que sitúan a los personajes en un entorno de acciones perfectamente definido por el espectador. En los dos casos, este vasto *background* permite que la narración asuma una forma más libre —incluso experimental— ya que, sin salirse de las coordenadas identificativas de cada una de las producciones, las dos tienen la posibilidad de trabajar el relato desde nuevas opciones dramáticas.

Con una clara tendencia al melodrama como fórmula narrativa, *Cuéntame cómo pasó* postula un tipo de representación en la que la realidad social y la ficción estética popular se unen en la simbología que plantea el *drama*. Presente desde su planteamiento inicial —la historia de una familia de clase media en la España previa a la Transición—, se trata de crear una operación nostálgica, que sea capaz de *emocionalizar* lo real en su explotación y su exceso, pero también en su capacidad de redención²⁰. Es decir, en *Cuéntame cómo pasó* lo real entra a formar parte de la ficción, de tal forma que lo histórico pasa a formar parte de la ficción reconocible y cotidiana de la familia Alcántara.

Dos días de diciembre se desarrolla narrativamente alrededor del juicio por el Proceso 1001, la visita de Kissinger a España y las informaciones que llegan desde el extranjero, en concreto desde Francia. En este primer capítulo del tríptico sobre el atentado de Carrero Blanco, los personajes viven un clima de inquietud político que se refleja en detenciones, conatos de huelga, paros, crisis, sirenas de policía y conversaciones donde frases del tipo «sin democracia el régimen no tiene futuro», «ser comunistas no es un delito» o «a mi abuelo lo mataron los rojos» se suceden a lo largo del desarrollo del capítulo. Esto es, las tramas intentan adaptarse a una idea común que, en este caso, se anticipa a los acontecimientos identificándola con el despertar de la tensión política entre vencedores y vencidos que provocará el atentado de Carrero. Aunque temáticamente podemos decir que esta idea subyace desde el comienzo de la serie, es en momentos como éste, de máxima intensidad histórica, donde los personajes reviven el horror de la guerra y hablan del pasado. La historia de España se convierte así en la prioridad de la ficción, de tal forma que en *Dos días de diciembre* vemos cómo niños y mayores se vuelven conscientes de la realidad política en la que viven y, además de entender y verbalizar lo que está ocurriendo en España, son capaces de expresar las contradicciones que sienten. Así, la importancia del momento histórico se pone en boca de los personajes como si todo fuera aprehendido e impregnado de la misma reflexividad con la que la voz en *off* de Carlos Alcántara acompaña al relato.

Desde los comienzos de *Cuéntame cómo pasó*, existe un intento de popularización del texto histórico y, en este sentido, el uso de la voz en *off* es fundamental. De manera artificial-ficcional y guionizada, esta «serie de calendario»,

[20] Josep M. Catalá, *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático* (Madrid, Cátedra, 2009), p. 196.

nos lleva de la mano por la historia de España²¹. Convertida en la parte más explícita del discurso —en función del carácter del capítulo, de la narración o de la perspectiva del acontecimiento histórico— la voz en *off* cambia. Esto se hace evidente en el abandono de la omnisciencia del tiempo pasado que normalmente la acompaña para convertirse en una entidad narrativa diferente que se adapta al relato. Mientras en *Dos días de diciembre*, la voz en *off* anticipa la magnitud de lo que va a ocurrir, en el capítulo posterior, *El comienzo del fin*, funciona como un narrador de documental ofreciendo todos los detalles del atentado, para volver a recuperar después en *El día de la bomba, el día después* su estatus neutral y de ingenuidad como personaje ficcional.

La narración adquiere así un carácter expositivo adaptable. Es decir, si pensamos en otros momentos históricos narrados en la serie como La Revolución de los Claveles, la llegada del hombre a la Luna, el asalto del Palacio de la Moneda en Chile, el Proceso de Burgos, la muerte de Franco, los Consejos del Reino, las vacaciones de Franco, el Watergate..., podemos entender que la práctica discursiva de la voz en *off* no sólo tiene que ver con la elección del punto de vista sino que también se adapta al tipo de elementos audiovisuales reales/documentales utilizados en la serie y que finalmente sirven de contrapunto o ilustración de la ficción. En todos estos casos, existe una mediatización de los hechos como producto audiovisual y televisivo que determina el ángulo desde el que se abordará la ficción. La integración de los personajes en esta realidad a través de efectos de postproducción de imagen, y después de estos clips en la ficción, termina de construir esta realidad estereoscópica que nos han permitido ver a Antonio de cacería con Franco, a su hijo mayor entrevistando a Catherine Deneuve o al pequeño recibiendo galardones por ser un *niño Plus Ultra*.

No hay que olvidar que gran parte del archivo utilizado por la serie pertenece a NO-DO, lo que significa que partimos de la introducción de una realidad sesgada y manipulada por un régimen dictatorial, que pretendía crear a través de estos reportajes una imagen determinada de España, mientras funcionaba como claro elemento propagandístico de las ideas franquistas. Proyectado en los cines, el noticiero aparece en la esfera ficcional de *Cuéntame cómo pasó* en las incrustaciones de los personajes y en el marco específico de la televisión —junto a diferentes piezas emitidas por Televisión Española, que forman parte del archivo de la cadena, y otras recreadas— ajustándose a la concepción y al formato de las secuencias donde tienen lugar. Esto significa que, una vez más, existe una nueva manipulación —o cambio en la representación histórica— que conlleva una resemantización del pasado.

Además de convertirse en seña de identidad, esto funciona como una de las características argumentales y estéticas más importantes de *Cuéntame cómo pasó*, capaz de justificar el desarrollo cronológico con la función narrativa de la historia. No es de extrañar que, en un acontecimiento de la magnitud del atentado contra el Presidente del Gobierno, la ficción opte por situar a los personajes en el espacio-tiempo del documento real. Por eso, en estos capítulos los

[21] José Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado Ruiz, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España* (Madrid, Fragua, 2009), p. 120.

personajes ven volar el coche del presidente *in situ* y otros se acercan, después de la explosión, a ver el boquete de la calle Claudio Coello —el lugar donde ETA puso la bomba que mató a Carrero Blanco— para interactuar con la realidad grabada por TVE y la ficción rodada por Gillo Pontecorvo en *Operación Ogro* (1979).

Mientras *Mad Men* opta por intensificar las tramas de los personajes a través del atentado de Kennedy de una forma compacta, en el caso español, se opta por alargarlo creando una nueva intensidad dramática. En el mapa de tramas de *Cuéntame cómo pasó* —realizado desde una concepción tradicional de entender la narración de las series televisivas, donde cada personaje protagonista cuenta con su propia trama y éstas se alternan en igualdad— los personajes *buscan* el acontecimiento histórico. Como en *La autopista del sur* de Julio Cortázar, al final del capítulo *Dos días de diciembre* la narración se ralentiza dominada por un tiempo elástico que se alarga para mostrarnos un atasco donde los personajes se sienten atrapados en un cruce de la calle Claudio Coello porque no pueden avanzar. Con un montaje que combina archivo de atascos en Madrid, imágenes recreadas por la propia ficción y fragmentos de la película de Pontecorvo, donde aparece el Dodge Dart de Carrero, Antonio Alcántara observa y después de una breve pausa dice: «Mira, un coche como el de Desiderio». Instantes después el personaje ve volar el coche hacia el patio de los Jesuitas. Se lleva a cabo así la espectacularización del acontecimiento histórico.



A diferencia del capítulo unitario y centralizado de *Mad Men*, *Cuéntame cómo pasó* convierte el suceso en elemento dramático de largo recorrido para sacarle el máximo partido. Igual que ocurre con la prolongación que se lleva a cabo con la muerte de Franco —contextualizando siete capítulos—, en este caso, después de *Dos días de diciembre* sigue *El comienzo del fin*, «un microrrelato autónomo dentro del flujo general de la serie»²². Si *Háblame de ti* marcó la pauta de creación de un nuevo estatus simbólico, capaz de establecer un modo de representación donde la ficción encuentra fundamentos para el desarrollo del documental histórico televisivo, *El comienzo del fin* lo perpetúa. Su aceptación, dentro de los márgenes de la serie, se entiende gracias a la apuesta por la creación de una memoria histórica, personal y popular, que se consiguió con la vinculación de Victoria Prego a la serie y que ahora aparece avalado por el trabajo de investigación alrededor de la figura de Carrero Blanco y que, en esta ocasión, está dirigido por Cecilia Bartolomé.

Fotogramas extraídos de «Dos días de diciembre» (*Cuéntame cómo pasó* 7/112) con un montaje que incluye la inserción de fragmentos de *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), tal y como vemos en el fotograma central.

[22] José Carlos Rueda Lafond y Carlota Coronado Ruiz, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España* (Madrid, Fragua, 2009), p. 122.

Igual que ocurre en todos los capítulos de ficción, en *El comienzo del fin* es la voz de Carlos adulto la que cuenta lo que ocurrió en España y la que guía la narración entre clips de temporadas pasadas, archivo y una nueva apuesta por la credibilidad de la historia al introducir entrevistas con personas ajenas a la serie, pero vinculadas a la realidad del momento. Bajo un punto de vista que enlaza con la concepción investigadora de *Después de... I: No se os puede dejar solos* y *Después de... II: Atado y bien atado* (Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé, 1983), el objetivo es reflexionar sobre el asesinato de Carrero Blanco y sobre su figura haciendo que los protagonistas ficcionales de *Cuéntame cómo pasó* –convertidos en un prototipo de la familia española de la época– convivan con nuevos protagonistas reales que, como Luis Carrero Blanco hijo, Manuel Fraga, Ricardo de la Cierva, Josefina Samper o Emilio Ruiz nos acerquen al hecho histórico y a su significado. Si la ficción juega con la realidad en su construcción narrativa, aquí la realidad juega y utiliza a la ficción.

A lo largo de este *Especial Carrero Blanco*, la vida de los Alcántara sirve para mostrar los acontecimientos que narran los entrevistados referenciando el pasado a través de la serie. Se crea así una narrativa original que, manteniendo su esencia documental, propone «una interpretación retrospectiva innovadora, basada en el archivo personal del que fuera considerado como delfín y heredero del franquismo»²³. En un afán narrativo que supera la obra como documental cerrado e independiente, este especial se convierte en un potenciador de la ficción y, como tal, se expande.

Con la nostalgia como aliada, *El comienzo del fin* logra convertir el pasado de la ficción en un pasado real haciendo accesible el conocimiento del hecho histórico y afianzando el desarrollo de la serie más allá del tiempo real de la historia. Por eso, el tríptico del que hablamos se cierra con el capítulo titulado *El día de la bomba, el día después*, donde los personajes retoman el momento de la explosión con el que termina *Dos días de diciembre* y continúan con su día a día con nuevas voces reales que se asoman a la ficción. En este caso, la más significativa es la de Torcuato Fernández Miranda, que aparece en los televisores de España y de los Alcántara para certificar la muerte de Carrero Blanco y asumir la Presidencia del Gobierno en funciones.

Los protagonistas mirando en el televisor las imágenes *reales* forman una cadena con la mirada de los espectadores que ven, a su vez, cómo los personajes observan las imágenes que ellos mismos constatan como reales. En el caso del atentado de Carrero Blanco, los personajes se concentran delante de televisores y radios esperando noticias que les permitan continuar con la historia – con *su* historia– ante el miedo al estallido de una nueva guerra civil, y que el espectador entiende bajo una nueva perspectiva. El mecanismo de creación de un nuevo estatuto de realidad se pone en marcha en este círculo cerrado de emociones metatelevisivas. «La ficción aparece como intérprete de la comunidad, lugar del regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos»²⁴. Por tanto, podemos decir que, en estos nuevos espacios de representación, la emoción vence a la ficción a través de la condensación, la síntesis y la

[23] José Carlos Rueda Lafond y Carlota Coronado Ruiz, *La mirada televisiva*, p. 122.

[24] Milly Buonnano, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (Barcelona, Gedisa, 1999), p. 66.

simbolización, no sólo en el entramado narrativo de la serie sino también en el proceso de redefinición del lenguaje audiovisual. En palabras de P. J. Smith: «Como en el drama de la televisión convencional, la comprensión intelectual se sustituye por la empatía emocional»²⁵.

[25] Traducido de la obra de Paul Julian Smith, *Television in Spain from Franco to Almodóvar* (Woodbridge-Cornwall, Tamesis, 2006), p. 21.



En este último capítulo, la fuerza de las imágenes de archivo del funeral por las calles de Madrid donde aparece el cardenal Tarancón, el féretro de Carrero o los fascistas con el brazo en alto adquieren una gran intensidad, al combinarlas con un montaje de sonido donde se entremezcla el himno de Falange Española, gritos y llantos, mientras –en contraplano– algunos de los protagonistas observan en silencio lo que está ocurriendo a su alrededor. Una vez más, los personajes dejan paso y protagonismo a la realidad histórica y, como ocurre en *Mad Men*, en ese momento se convierten en espectadores de su propia ficción y de su pasado. Se cierra así esta trilogía de *Cuéntame cómo pasó* que funciona, hasta la fecha, como una excepción dentro de la serie.

Fotogramas extraídos de *El día de la bomba, el día después* (*Cuéntame cómo pasó* 7/114). El primero pertenece al inicio del capítulo, instantes después del estallido de la bomba. La imagen está tratada en blanco y negro para darle cohesión a un montaje que utiliza archivos de procedencias diversas. En el segundo, la familia Alcántara y los vecinos se reúnen para escuchar la última información sobre el atentado en un boletín especial.

En su obra *Anatomía de un instante*, Javier Cercas explica cómo muchos españoles recuerdan haber visto en directo el asalto al Congreso de 1981, aunque esas imágenes no vieron la luz hasta días después. Este hecho, tan anecdótico como significativo, nos permite pensar que la memoria conceptual toma la representación del acontecimiento y –de manera inconsciente– une significante con significado sin importar en qué momento se generó el recuerdo audiovisual. Del mismo modo, las series de televisión que hemos analizado –a través de acontecimientos de alto impacto– juegan con la existencia de un recuerdo en potencia para después construir ficciones que generen nuevas realidades audiovisuales. En este proceso, la transformación de la memoria, su compensación por ausencia o su sustitución, es más que probable. Identifica-

Fotogramas extraídos de *El día de la bomba, el día después* (*Cuéntame cómo pasó* 7/114). Los dos primeros fotogramas son imágenes documentales, pertenecientes al archivo de TVE. En el primero vemos a un grupo de adeptos al régimen, y en el segundo, el féretro de Carrero Blanco por las calles de Madrid. En el tercer fotograma, el personaje de Don Pablo hace saluda al fascista mientras canta el *Cara al Sol*, al paso del féretro.



mos, por tanto, una garantía de autenticidad otorgada por la utilización de diferentes piezas audiovisuales que, dentro del relato de *Cuéntame cómo pasó* y de *Mad Men*, ayudan a la formación y proyección de una nueva identidad cultural. Esto nos permite concluir diciendo que el equilibrio entre la abstracción histórica, la conceptualización del recuerdo y la posibilidad de convertir el *drama* en un artefacto televisivo capaz de mostrar el pasado, se convierten en la esencia y el germen de sus narraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BUONANNO, Milly, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (Barcelona, Gedisa, 1999).
- CATALÁ, Josep M., *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático* (Madrid, Cátedra, 2009).
- CERCAS, Javier, *Anatomía de un instante* (Barcelona, Mondadori, 2009).
- CHAUVIN, Jean- Sébastien, «Il faut sauver le soldat Draper» (*Cahiers du cinéma*, julio-agosto de 2010).
- CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona, Paidós, 1998).
- , Michel. *Cómo se escribe un guión* (Madrid, Cátedra, 2009).
- COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad* (Barcelona, Anthropos, 2005).
- CORBALÁN, Ana, «Reconstrucción del pasado histórico: nostalgia reflexiva en *Cuéntame cómo pasó*» (*Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10, nº 3 septiembre de 2009), pp. 341-357.
- GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. (Barcelona, Paidós, 1995).
- IRWIN, William, CARVETH, Rod, SOUTH, James B (ed.). *Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems* (New Jersey, Blackwell Philosophy and Pop Culture Series, 2010).
- JANCOVICH, Mark; JAMES, Lyon, *Quality Popular Television* (Londres, British Film Institute, 2004).
- METZ, Christian, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona, Ariel, 1997).
- RUEDA LAFFOND, José Carlos y CORONADO RUIZ, Carlota, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España* (Madrid, Fragua, 2009).
- SMITH, Paul Julian, *Television in Spain from Franco to Almodóvar* (Woodbridge, Cornwall, Tamesis, 2006).
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (Madrid, Alianza, 2006).
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Barcelona, Paidós, 1999).
- TAYLOR, Mark, «The Past Isn't What it Used to Be: the Troubled Homes of *Mad Men*» (*Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, nº 51, spring 2009).