

La chica de ayer: memoria y desmemoria televisivas de la Transición en España

Concepción Cascajosa Virino

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, España

El presente artículo se aproxima al auge experimentado en la producción televisiva española en los últimos años por parte de la ficción histórica, tomando como estudio de caso la serie *La chica de ayer* (Antena 3, 2009). En la aproximación a la serie se tiene en primer lugar en cuenta el contexto de producción, para pasar a analizar algunos de los cambios más destacados en el proceso de adaptación de la serie británica en la que se basa. A continuación, se incide en la relación entre el periodo histórico en el que se sitúa la serie y su representación del mismo. En el apartado final, se cuestiona el tratamiento de este pasado desde las coordenadas del género policíaco, para concluir que en un contexto de profunda discusión sobre la memoria española en la sociedad española, el acercamiento al pasado de *La chica de ayer* responde a una visión claramente ideologizada que plantea una visión atenuada e idealizada del proceso de la Transición a la democracia.

Keywords: Transición española; televisión en España; ficción televisiva histórica; memoria histórica; adaptación

Introducción

El desarrollo de la ficción histórica ha sido una de las novedades más significativas experimentadas por la televisión española en la última década, ofreciendo numerosos ejemplos de programas de televisión que han representado periodos tan diversos como el Imperio Romano, la Reconquista, la Segunda República y la Transición. Se trata de un fenómeno llamativo, puesto que esta apuesta por la opulenta representación del pasado ha ocurrido en un periodo en principio poco propicio, caracterizado por la fragmentación del mercado tras la llegada de dos nuevas cadenas estatales en abierto, Cuatro (2005) y La Sexta (2006), la implantación de la Televisión Digital Terrestre con el llamado “apagón analógico” en 2010 y los estragos causados por una grave crisis económica que a partir del año 2008 ha reducido de forma notable la inversión publicitaria. Para entender este auge de la ficción es necesario tener en cuenta condiciones legislativas y comerciales favorables, pero también resulta pertinente señalar que ha coincidido con un periodo en la España contemporánea en el que las políticas de la memoria han ocupado un lugar central en los debates públicos. La Ley de Memoria Histórica puesta en marcha en 2007 por el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero es un puntal

Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de Investigación I + D + I “Los medios audiovisuales en la transición española (1975–1985): las imágenes del cambio democrático” (CSO2009-09291), Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

ineludible de estos debates, pero no el único. A ella se llegó tras más de un lustro de reivindicaciones por parte de sectores que percibían una falta de reconocimiento hacia las víctimas de la represión del franquismo y los ecos de este proceso se han hecho notar en multitud de libros de ficción y no ficción, películas, documentales y programas televisivos de base histórica u orientados a explorar la llamada memoria histórica del siglo XX en España.¹

Este aspecto nos lleva a considerar que los empeños de recreación histórica audiovisual pueden y deben relacionarse con otro tipo de procesos más generales en el ámbito de la sociedad y la cultura española. Y, como evidencian los propios debates contemporáneos sobre la memoria, también con apartados no resueltos de la Transición a la democracia tras la muerte del dictador Francisco Franco. La Transición es, en este sentido, un momento clave en la construcción de la memoria del pasado reciente, como señaló José F. Colmeiro en su aproximación a la presencia de la memoria histórica en la cultura española desde el periodo de la posguerra hasta la actualidad:

La transición ha venido a ocupar el lugar histórico preferencial en la memoria colectiva, como nuevo mito fundacional sobre el que se ha construido el presente, borrando efectivamente los rastros del pasado y con ello una pieza fundamental de nuestra identidad histórica. Para superar esta crisis de la memoria, de carácter ya casi crónico en la sociedad española, es necesario superar el pasado; pero para ello sería preciso rehistorificar la memoria colectiva, deshacer los nudos del pasado atado y bien atado y abrirlo a la conciencia crítica. (Colmeiro 25)

Resulta llamativo que, a lo largo de los últimos años, la televisión en España haya parecido acudir con insistencia a la llamada del autor de “airear y reavivar la memoria histórica” (Colmeiro 25). Aunque, sin duda, ha sido desde posicionamientos muy distintos y también objetivos muy diversos, a veces con el propósito de realizar una auténtica revisión del pasado, mientras que en otros casos sólo se ha pretendido aprovechar el posible atractivo de la ambientación histórica para el espectador.

Pero debemos insistir en esta referencia a la Transición como punto central de los debates sobre la memoria. Como se mostró acertadamente en la obra colectiva *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (2009), este interés por la representación televisiva del pasado tiene un punto de origen en la propia transición a la democracia con la serie *Curro Jiménez* (TVE1: 1976–1978), donde el escapismo de la historia de aventuras se combinaba con una sofisticada construcción ideológica del pasado con una apreciable relación con el presente. Y en este sentido, resulta muy pertinente la relación que establece Antonio Gómez López-Quñones entre la serie y lo que denomina el *ethos* de la Transición:

Características como el arrojo irreflexivo, el talante instintivo e imprevisible, la aversión a las normas de una clase civilizada/afrancesada, o el gusto por la acción y la marginalidad (típicas de un personaje pre- o a-ilustrado) no están completamente ausentes, pero aparecen filtradas por una narración que tiene su horizonte ideológico en valores como el consenso, el diálogo y la concordia. (Gómez López-Quñones 36)

Ya en la introducción a *Historias de la pequeña pantalla*, Francisca López había valorado la función social de las representaciones (en este caso, televisivas) en una equiparación con el papel jugado por el conocimiento histórico:

(...) sabemos que la memoria (individual y colectiva) no siempre discrimina entre realidad y ficción, ya que en el recuerdo las imágenes de lo vivido se confunden a menudo con las de lo leído, lo escuchado, lo visto e incluso lo soñado y lo deseado. Es decir, en el espacio de negociación y mediación que es la identidad del grupo y su memoria colectiva, la historia popular convive con la historia profesional: los mitos con personas reales más o menos mitificadas por narraciones diversas y las representaciones escritas con las pictóricas y con las audiovisuales. (López 13)

Ya fueran completamente ficticias o al menos en parte inspiradas por acontecimientos reales, estas representaciones han jugado la función social de generar ideas en torno al pasado que han respondido siempre a posicionamientos ideológicos concretos del tiempo de la producción del programa. Incluso en un ejemplo alejado de la fidelidad histórica como *Curro Jiménez*, esta decisiva función era evidente.

El objetivo de este trabajo es analizar uno de los más recientes ejemplos de ficción histórica producidos por la televisión en España: la serie de televisión *La chica de ayer* (Antena 3, 2009), cuya única temporada se produjo precisamente en el periodo álgido de los debates sobre la memoria. Adaptación española de la exitosa serie británica *Life on Mars* (BBC1, 2006–2007), nuestro interés en *La chica de ayer* radica en que es, junto con las más recientes temporadas de *Cuéntame cómo pasó* (TVE1, 2001–), la única serie histórica (descartando por tanto películas para televisión y miniseries) en ocuparse del periodo de la Transición, precisamente el periodo más conflictivo en los debates sobre la memoria histórica en España. La serie se presenta como un buen estudio de caso por varios motivos, que además nos sirven para explicar cómo será nuestra aproximación metodológica. En primer lugar, se trata de una serie que, al basarse en un material narrativo previo, permite la siempre reveladora herramienta del análisis comparado. Como veremos en nuestro análisis del proceso de adaptación, las decisiones tomadas durante el proceso de adaptación aportan ilustradoras reflexiones sobre su tratamiento del pasado. En segundo lugar, como acabamos de indicar, *La chica de ayer* ha sido excepcional en su acercamiento a la España contemporánea, frente a una primacía de programas que ha optado por ocuparse de periodos más remotos y, por tanto, desligados de la experiencia vivida y recordada de los espectadores. Eso ha significado que, como la propia *Cuéntame cómo pasó*, el acto de recordar y la exploración de la memoria se encuentre imbricado en el propio concepto narrativo de la serie, desarrollándose a través de un complejo juego referencial que apela a la nostalgia de los espectadores. Pero en este caso, el ejercicio de la memoria no se realiza únicamente desde la nostalgia. Para el protagonista de la serie, que vive desplazado en un pasado del que sólo tiene los recuerdos fragmentados de un niño a punto de vivir hechos trágicos, el pasado no es algo estable, sino una oportunidad de transformación.

En tercer lugar, veremos en nuestro análisis de *La chica de ayer* cómo las tensiones inherentes a la representación del pasado reciente, más acuciantes cuando, como es el caso, el periodo se encuentra en proceso de revisión, revelan la dificultad de representar el desarrollo del cambio democrático en España. Para ello, tomaremos ejemplos de tramas y diálogos de algunos de los ocho capítulos producidos. En último lugar, nuestro análisis de *La chica de ayer* pondrá de manifiesto la pertinencia de realizar un acercamiento a los textos televisivos que tenga en cuenta el contexto en el que fueron producidos, ya que por su propia naturaleza su concepción y desarrollo tienen lugar en el marco de estrategias de programación determinantes para su configuración, cuyo análisis aporta definitivas

claves para su interpretación. Aunque suele ser habitual establecer relación entre los textos audiovisuales y el contexto socio-cultural en el que se surgen, consideramos que esta apreciación del contexto de programación no siempre se tiene en cuenta en los análisis dedicados a los textos específicamente televisivos. En este caso, comparar la serie con otros programas producidos por la misma cadena, Antena 3, pondrá de manifiesto que su representación de la Transición no es una anécdota aislada, sino que corresponde a una estrategia de programación de la cadena basada en la representación del pasado desde una perspectiva conciliadora y conservadora. Nuestro primer interés será, como veremos a continuación, situar a la serie en su contexto.

Ficción televisiva y memoria en la España contemporánea

El interés por la producción de ficción histórica en las cadenas españolas tiene una primera explicación desde el punto de vista industrial. Como derivación de una directiva europea, el gobierno incorporó en 2001 la obligación a los operadores privados de televisión de dedicar una cantidad equivalente al 5% de sus ingresos a la producción de películas para cine y televisión, éste último un formato de limitado desarrollo en el sistema audiovisual español. La cadena Antena 3 buscó maximizar la inversión produciendo miniseries que respetaran la letra de la ley con el estreno en salas de cine de versiones reducidas, lo que se puso en práctica con éxito con *Los Borgia* (2006) y *Lola* (2007), ambas dirigidas por profesionales de amplia experiencia fílmica como Antonio Hernández y Miguel Hermoso respectivamente. No fue una experiencia nueva en España, ya que un modelo similar de explotación se utilizó en varias ocasiones tras la puesta en marcha de la llamada “Ley Miró” en la década de los ochenta para la producción de lujosas adaptaciones literarias con versiones dobles en cine y televisión.² Una vez se puso de manifiesto que estas películas para televisión respetaban la ley con la duración y explotación propia las miniseries, las cadenas apostaron fuertemente por el género como un tipo de programación de evento que las diferenciara en un momento de creciente competencia.³

Así, comenzaron a proliferar las biografías que daban protagonismo a personajes públicos, ya fueran figuras políticas habituales de los informativos o personajes de la crónica social que poblaban los llamados programas de corazón. Llegaron a antena miniseries que retraban la vida de políticos (*Adolfo Suárez, el presidente* [Antena 3, 2010], *Clara Campoamor, la mujer olvidada* [TVE1/TV3, 2011]), cantantes (*Lola, la miniserie* [Antena 3, 2009], *Marisol, la película* [Antena 3, 2009]), toreros (*Paquirri* [Telecinco, 2009]), miembros de la Familia Real y la alta nobleza (*Alfonso, el príncipe maldito* [Telecinco, 2010], *La duquesa* [Telecinco, 2010]) y hasta religiosos (*Tarancón, el Quinto Mandamiento* [TVE/Canal 9, 2010]). A la vez, también se produjeron recreaciones de episodios de base histórica como la muerte de Francisco Franco (*20-N, los últimos días de Franco* [Antena 3, 2008]) y el golpe de Estado del 23-F (*23-F: el día más difícil del Rey* [TVE/TV3, 2009], *23-F, historia de una traición* [Antena 3, 2009]), con menor presencia de representaciones del pasado más distante como el ascenso del anarquismo en la Barcelona de 1919 en *Ojo por ojo* (TVE1/TV3: 2010) o la España de Felipe II en *La princesa de Éboli* (Antena 3, 2010).

Las miniseries históricas fueron acompañadas con rapidez con el estreno exitoso de series históricas sobre periodos tan diversos como la dictadura de Primo de Rivera de *La señora* (TVE1: 2008–2010), el incongruente Siglo de Oro de *Águila*

Roja (TVE1: 2009–) y el pasado romano de *Hispania* (Antena 3: 2010–2012). Todas se sumaban a las dos series ya en antena centradas en la representación del pasado, el serial diurno *Amar en tiempos revueltos* (TVE1: 2005–2012), que comenzó en la Guerra Civil y avanzaba ya en los cincuenta, y la serie dramática en máxima audiencia *Cuéntame cómo pasó*, crónica a través de la familia Alcántara de las transformaciones sociales en España desde los años sesenta hasta los primeros años de democracia.⁴ En apenas dos años, los proyectos de ambientación histórica se fueron acumulando, a veces con notable imbricación de las circunstancias socio-políticas en las tramas de los personajes, como en la significativamente titulada *14 de abril. La república* (TVE1, 2011–) o *Bandolera* (Antena 3, 2011–2012), mientras que en otras funcionaba a modo de mero trasfondo, como *Tierra de lobos* (Telecinco, 2010–), *El secreto de Puente Viejo* (Antena 3, 2011–) y *Gran Hotel* (Antena 3, 2011–).

En un momento de paulatino reconocimiento del medio televisivo, esta moda de programación histórica comenzó a generar con rapidez bibliografía académica en publicaciones específicas como las realizadas por Rueda Laffond y Coronado (2009) y de Palacio y Ciller (2010), que se aproximaban al fenómeno desde una perspectiva panorámica y sintética. Pero incluso cuando los ejemplos de ficción histórica eran todavía menos abundantes, los analistas de la ficción televisiva producida en España ya habían comenzado a apreciar que las claves socio-políticas de este periodo determinaban claras claves de interpretación. En un texto que planteaba cómo las políticas de vanguardia en relación a la situación de la mujer desarrolladas por el presidente del gobierno socialista Rodríguez Zapatero encontraron también expresión en series de la televisión pública como *Abuela de verano* (TVE1, 2005), *Fuera de control* (TVE1, 2005), *Con dos tacones* (TVE1, 2006) y *Mujeres* (TVE2, 2006), Manuel Palacio vinculaba otro programa con protagonismo femenino, la citada *Amar en tiempos revueltos*, a la Ley de Memoria Histórica en su retrato, excepcional en el contexto del cine y la televisión de los últimos treinta años, de la década de los cuarenta:

Sin embargo, en la realidad del espacio público español contemporáneo, y en cierta medida como pone de relieve la Ley de Memoria Histórica del gobierno de Rodríguez Zapatero, el foco de la atención de “los perdedores” no acaba con la terminación de la guerra civil sino que en justicia debe abarcar a las víctimas del franquismo. Es decir, que también hay un heroísmo callado en los años cuarenta y posiblemente éste tiene más que ver con los procesos identitarios de la sociedad actual que lo acaecido en la República y en la Guerra; porque el 2 de abril de 1939, primer día después de la victoria-derrota, la vida continuaba. (Palacio “La televisión pública” 79)

Los vínculos entre las representaciones televisivas y el contexto socio-político español tras la llegada del socialista Rodríguez Zapatero al gobierno también fueron señalados por Paul Julian Smith:

While such coverage evidently supports the policies of the ruling Socialist Party, whose leader Zapatero is so publicly committed to the extension of marriage rights, it continues a tradition of TV pedagogy which, as we have seen, stretches back at least as far as the transition to democracy some thirty years earlier. Clearly 2004-5 is another historic period, as the coming of the most Leftist government since the Republic has brought rapid and unexpected social and political change. There is much material for television to witness and work through for bewildered Spanish citizens. (Smith “Television” 158)

Pero de igual manera que la televisión pública TVE adoptó una posición concreta ante los cambios que se estaban produciendo en la sociedad española y actuó a través de la producción de programas específicos que reflejarán esa sensibilidad, otras cadenas iban a utilizar el auge de la ficción histórica con idénticos propósitos, pero desde posiciones ideológicas bien distintas.

De Sam a Samuel: *Life on Mars* se convierte en *La chica de ayer*

Life on Mars llegó a las pantallas de la televisión británica en enero de 2006 como una original vuelta de tuerca al popular género policíaco. Se trataba de la nueva apuesta para el primer canal de la BBC de la floreciente productora Kudos, que ya había logrado sorprender al público y la crítica con *Spooks* (BBC1, 2002–2011) y *Hustle* (BBC1, 2004–2012), estilizadas reinenciones del género de espionaje y las historias de timadores respectivamente. Tras su estreno *Life on Mars* se convirtió en un éxito de audiencia y un favorito de los críticos, con su prestigio asentado tras ganar el premio Emmy Internacional a la mejor serie dramática y el premio de la audiencia en los BAFTA. La serie llegó a su fin tras dos temporadas en antena, pero además de una continuación con una nueva protagonista titulada *Ashes to Ashes* (BBC1: 2008–2010) y una versión en Estados Unidos, *Life on Mars* (ABC: 2008), fue objeto de una adaptación en España. A pesar de la buena salud que goza la producción local, la utilización de referentes de otros países ha sido habitual en los últimos años como forma de reproducir éxitos que en su mayor parte no han tenido excesiva repercusión en España, ya sea tomando como referentes telenovelas latinoamericanas (*Yo soy Bea* [Telecinco, 2006–2009], *Lalola* [Antena 3, 2008] y *Sin tetas no hay paraíso* [Telecinco, 2008–2009]), series norteamericanas (*Matrimonio con hijos* [Cuatro, 2006], *Mesa para cinco* [La Sexta, 2006] y *Las chicas de oro* [TVE1, 2010]), y hasta éxitos de la televisión europea procedentes de Italia (*RIS Científica* [Telecinco, 2007]) y Reino Unido (*Doctor Mateo* [Antena 3, 2009–2011]).

La adaptación a España de *Life on Mars* fue llevada a cabo para la cadena Antena 3 por la productora Ida y Vuelta, que había acometido los *thrillers* *Motivos personales* (Telecinco, 2005), *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro, 2006–2007), *Círculo Rojo* (Antena 3, 2007) y *Acusados* (Telecinco, 2009–2010), representantes de una renovación estética y genérica en la ficción televisiva española que debió convencer a Kudos para autorizar el proyecto. De hecho, fue Darío Madrona, creador de *Acusados* y *Génesis, en la mente del asesino*, el encargado de adaptar el primer capítulo de la serie, mientras que Ignacio Mercero, veterano en el hasta ese momento mayor éxito comercial de la productora, el drama juvenil *Física o química* (Antena 3, 2008–2011), se hizo de cargo de la producción y co-dirección del primer capítulo. Parte importante del proceso de adaptación fue encontrar un reparto que otorgara cierta distinción a la serie. Tras el frustrado fichaje de Eduardo Noriega para interpretar al equivalente Sam Tyler, llamado Samuel Santos, finalmente fue contratado Ernesto Alterio, quien, salvo por la miniserie *Vientos de agua* (Telecinco, 2006), llevaba más de una década sin trabajar en televisión. Por su parte, para interpretar a su interés amoroso, Ana Valverde, fue elegida Manuela Velasco, reciente ganadora de un Goya como mejor actriz revelación por su trabajo en la popular película de terror *REC* (2007).

Ambas series compartían la premisa de narrar la historia de un policía urbano de la actualidad que, tras ser atropellado, se despierta vestido con una ropa que le

resulta extraña. Para Sam Tyler (John Simm) de *Life on Mars* ya no es el Manchester de 2006, sino el de 1973. Y para Samuel Santos (Ernesto Alterio) de *La chica de ayer*, ya no es el Madrid de 2009, sino el de 1977. Para ambos, este salto en el tiempo hacia el pasado (resultado según diferentes teorías y elucubraciones del coma, un tumor o una inexplicable ocurrencia sobrenatural) es un viaje por la memoria, una manera de resolver traumas de la infancia, especialmente el abandono por su padre. Pero *Life on Mars* y *La chica de ayer* son algo más que meros ejercicios psicoanalíticos sobre padres ausentes. Son también relatos de ambientación histórica que, con trazos a ratos satíricos pero también nostalgia, revisan tiempos convulsos. La Gran Bretaña de los setenta se rememora como un periodo de degradación urbana, inflación, huelgas que pararon las fábricas y llenaron las calles de basura, apagones y cortes en el suministro de agua, corrupción policial y violencia en Irlanda del Norte. En España, la década está marcada con un antes y un después por la muerte del dictador Francisco Franco en noviembre de 1975. Son los años del restablecimiento de la democracia, pero también un periodo de incertidumbre, violencia política y crisis económica.

Cualquier acercamiento riguroso a *La chica de ayer* no puede pasar por alto que, aunque *Life on Mars* es su referente básico, la influencia de *Cuéntame cómo pasó* es también patente. El último capítulo de la décima temporada de *Cuéntame cómo pasó*, emitido en diciembre de 2008, mostró la llegada del año 1977. Aunque la undécima temporada, dedicada a ese trascendental año, no llegó hasta septiembre de 2009, en la primavera el estreno de *La chica de ayer* y su recreación del año 1977 pareció llenar el hueco dejado por *Cuéntame cómo pasó*. Sólo que en lugar de construir el relato sobre los recuerdos de un ya adulto Carlos Alcántara (Carlos Hipólito), aquí era el propio protagonista el que exploraba con su propio pasado. Los comentarios en *off* de Carlos Alcántara eran sustituidos por la interacción directa con su pasado de Samuel Santos, cuyas intervenciones anacrónicas tenían a ratos innegables efectos cómicos, como cuando a su llegada a la comisaria preguntaba por su PC y recibía como respuesta que allí no hay comunistas (es decir, del PCE). Aunque la situación de la familia Santos en 1977, con un padre acercándose peligrosamente el mundo criminal y una madre abandonada, era más sórdida que cualquier situación habitual para los Alcántara, la abundancia de escenas familiares (no presentes en el original británico), la ambientación y el interés recurrente por encontrar en la infancia el referente del recuerdo eran elementos que permitían vincular de forma clara ambas series. Pero, al contrario que en *Cuéntame cómo pasó*, en *La chica de ayer* la relación entre el recuerdo y la recreación histórica adoptó una forma muy distinta.

La memoria de la Transición en *La chica de ayer*

La memoria de la Transición perfilada en *La chica de ayer* ofrece una visión optimista y tranquilizadora del proceso que tiene mucho que ver con la idea de la Transición como un espacio donde fue posible la concordia, por rememorar el título del libro de discursos del ex presidente del gobierno Adolfo Suárez (Suárez y Hernández, 1995). El primer indicativo es la explicación para la elección de 1977 como año al que retrocede Samuel Santos. En un reportaje sobre la serie incluido en la edición en DVD de *La chica de ayer*, el productor ejecutivo Ignacio Mercero ofrece el siguiente motivo:

Tuvimos que adaptarlo un poco a la sociedad española. La serie original se desarrolla en el año 73. Nosotros pensamos que el año 73 era todavía un año muy oscuro en España. Estaba todavía Franco vivo y queríamos darle un aire más positivo. Y pensamos que el año 1977 era un año en el que la gente en España tenía mucha ilusión. Era la Transición, llegaba la democracia. Estaba a punto de votarse la Constitución.

El año 1977 aparece también encuadrado como un tiempo luminoso en el expositivo prólogo del primer capítulo de la serie, que pretende explicar la premisa de la misma a un espectador considerado poco avezado por los productores y la cadena de televisión. En la primera parte del mismo, Samuel Santos se dirige directamente a los espectadores con la siguiente alocución:

Dicen que 1977 fue un gran año. Bueno, es cierto que no existían los teléfonos móviles, ni los MP3. Por supuesto que no había Internet. Y en fin, el divorcio, el juego y muchas cosas más todavía estaban prohibidas. Pero ese año se celebraron las primeras elecciones democráticas. En las calles se respiraba un aire de optimismo. El Betis ganó la primer Copa del Rey, que antes se llamaba del Generalísimo. Ese año se estrenó *La Guerra de la Galaxias* y en todas las emisoras de radio se escuchaba ‘Gavilán o paloma’.

Como hemos visto, el productor Ignacio Mercero habla de ilusión, mientras que el ficticio Samuel Santos se refiere a un optimismo aderezado por victorias deportivas épicas, películas de efectos especiales y melodías pegadizas.

El hecho de que la serie presente de una manera tan directa esta valoración tan optimista del año 1977 ya en el mismo comienzo, ejemplifica un acercamiento al pasado que va a impregnar todo el relato. Pero, a la vez, también justifica un particular escrutinio de esa fecha tan sobresalientemente destacada. Es imposible negar que los españoles (al menos la parte deseosa de que llegara la democracia) sintieron ilusión y optimismo tras la aprobación de diciembre del año anterior de la Ley para la Reforma Política y ante las perspectivas de las primeras elecciones democráticas en junio de ese año, pero esta rememoración obvia que otras cosas pasaron en lo que fue un año extraordinariamente convulso. Especialistas en el periodo como Álvaro Soto (33–34) han incidido en que la violencia política estuvo presente durante todo el proceso de la Transición hasta convertirse en una característica fundamental del mismo, mientras que el revisionismo más divulgativo de Mariano Sánchez-Soler en *La transición sangrienta* (17–20) llega a cifrar en casi seiscientas las víctimas mortales y por miles los heridos de la violencia ejercida por el Estado y las organizaciones de ultraderecha y ultraizquierda. No es de extrañar que el título de la reseña escrita por Jordi Amat para el periódico *La Vanguardia* sobre este segundo libro se atreviera a utilizar un eficaz juego de palabras con el título de la serie histórica más popular: “Cuéntame cuánto se mató”.

La chica de ayer se desarrolla en una ciudad especialmente castigada por esta violencia como Madrid en el momento más crítico. Algunas pistas nos permiten concluir que los primeros capítulos de la serie se desarrollan entre el 12 de enero de 1977, la fecha que aparece en la identificación de Samuel Santos en el primer capítulo de la serie (“Regreso al pasado”), y el 24 de febrero, día en que se produce el interrogatorio a un detenido en el tercer capítulo (“Llega el inspector Quintana”). En dicho lapso de tiempo, entre otros acontecimientos, tuvo lugar la semana trágica en Madrid en la que la tensión social y política durante el periodo alcanzó su clímax. Merece la pena rememorarla sucintamente. El 23 de enero fue asesinado en una

manifestación en el centro de Madrid por el grupo ultraderechista los Guerrilleros de Cristo Rey el estudiante Arturo Ruiz. A la mañana siguiente, en una manifestación de repulsa a esta muerte, un bote de humo lanzado por la policía mató a la estudiante Mari Luz Nájera. Esa misma mañana los GRAPO secuestraron al Teniente General Villaescusa, presidente del Consejo Supremo de Justicia Militar, que se sumó al cautiverio del presidente del Consejo de Estado, Antonio María de Oriol y Urquijo. Por la noche, miembros de los grupos de ultraderecha Triple A y Fuerza Nueva entraron en un despacho de abogados laboristas de la calle Atocha y acribillaron a los allí reunidos, asesinando a los abogados Enrique Valdevira, Luis Javier Benavides y Francisco Javier Sauquillo, al estudiante Serafín Holgado y al administrativo Ángel Rodríguez. Cuando la sociedad española apenas se había recuperado de la conmoción, el 28 de enero los GRAPO mataron en sendos atentados a los policías armados José María Martínez y Fernando Sánchez y al guardia civil José María Lozano. Mientras, los personajes de la serie sólo se relacionan con el tiempo histórico en el que viven a través de los elementos de la cultura popular. En el segundo capítulo de la serie (“La mujer del vestido rojo”), cuya ubicación temporal debería coincidir con los momentos más dramáticos de la Transición, hay una referencia al programa policiaco estadounidense *McMillan and Wife* (NBC: 1971–1977), se produce la aparición del futuro entrenador de la selección española Luis Aragonés (al que Samuel da ideas para una alineación) y Samuel ve en televisión uno de los programas de entretenimiento presentados por José María Íñigo. La vida de los personajes está marcada por la cultura popular, pero no por la rabiosa actualidad.

La chica de ayer opta por ignorar el episodio más delicado de la Transición democrática, máximo exponente de la fuerte violencia política que marcó el periodo, a la que sus protagonistas, policías en el mismo Madrid, permanecen extrañamente ajenos. Pero es algo en consonancia con el tratamiento que había dado al mismo suceso otra ficción de la cadena Antena 3, *Adolfo Suárez, el presidente*. En la única escena dedicada a ello, unas imágenes de archivo preceden una conversación apresurada en un coche en la que Adolfo Suárez (Ginés García Millán) espeta al Ministro de Gobernación Rodolfo Martín Villa: “Pero cómo ha podido pasar. Te dije que bajo ninguna circunstancia hubiera derramamientos de sangre”. La frase da a entender que la violencia era algo puntual, y mucho más la ejercida por las fuerzas de seguridad en las calles. La realidad, sin embargo, era bien distinta. Sánchez Soler (385–402) contabiliza que tan solo en el año 1977 se produjeron dieciséis muertos y once heridos de gravedad a manos de las fuerzas de Orden Público en manifestaciones, actos políticos y conflictos sindicales.

El desinterés por los acontecimientos que están teniendo lugar en ese momento deben llevar a valorar hasta qué punto la cuestión de la ambientación histórica es un elemento central dentro de la narrativa de *La chica de ayer* o una simple excusa argumental. Parece claro que, como en el original, el salto temporal del protagonista (con su consecuente desorientación psicológica) tiene la utilidad de crear un tono ligero y a menudo abiertamente cómico por la forma en la que éste se enfrenta a un pasado donde todo (desde la tecnología a los procedimientos de trabajo) es más rudimentario y sencillo. No es casual que en ambas series cuando Sam/Samuel salta al pasado, lo primero que haga es preguntar por su teléfono móvil (símbolo del ciudadano contemporáneo conectado permanentemente con su entorno) ante el desconcierto de un guardia. Y esa sensación apenas se atenuará con el paso del

tiempo. En el último capítulo de la serie (“La luz al final del túnel”) lo único que parece aliviar el aburrimiento de Samuel por la vida nocturna de Madrid es saber que “menos mal que pronto viene la Movida y vamos a poder ir al *Rock-Ola*”. De hecho, en diversas entrevistas mantenidas con los investigadores Juan Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado, los productores y guionistas de la serie señalan que optaron por distanciarse del pasado y afirman que “no era una ficción histórica, no nos interesaba demasiado esa parte” (citado en Rueda Laffond y Coronado 301).

Sin embargo, a pesar de este planteamiento, a la vez citan explícitamente que el trabajo de documentación incluyó libros sobre la Transición y películas de la época de directores tan diversos como Juan Antonio Bardem, José Luis Garci, Eloy de la Iglesia y Carlos Saura, por lo que el conocimiento de las representaciones de la Transición realizadas el cine español de la época es una referencia clave (citado en Rueda Laffond y Coronado 299). Además, cuando la conversación entra en elementos concretos del pasado, el desinterés que parecían sentir por ese pasado se torna en algo distinto. Como confesaba el guionista Darío Madrona: “ETA es un tema demasiado complicado y doloroso. En general, da mucho miedo. Es como el aborto” (citado en Rueda Laffond y Coronado 300). Aparte de la llamativa asociación que hace el guionista al tema del terrorismo y el aborto (aunque podemos considerar que la relación parte de que ambos son temas tabú en la ficción televisiva española), parece que el temor que sienten los guionistas a tratar sobre cuestiones relacionadas con la violencia o los usos sociales no sancionados por la Iglesia Católica es donde se encuentra la base en su tratamiento de la realidad representada, lo que en la práctica significa el temor a aproximarse a un pasado, el de la Transición, que todavía sigue generando dudas y controversias. Resulta más adecuado huir de esos elementos más escabrosos para desarrollar las tramas más centradas en el trabajo policial. Pero, como veremos, esa huida hacia adelante coloca a la serie en una posición un tanto comprometida. El hecho de que *La chica de ayer* sea un programa policial lo coloca en una posición ideológica llamativa en el contexto del énfasis dado a lo largo del proceso democrático al ámbito de las libertades públicas.

“Lo dices como si fuera algo malo”: patrullando la Transición

Como veremos en este apartado, el elemento sobre el que se sustenta la más problemática representación que se realiza en *La chica de ayer* de la Transición son sus raíces genéricas en el policiaco. Enfrentados a la cuestión de desarrollar la serie en un periodo convulso, los guionistas de la serie lo resuelven ignorándolo. Pero el protagonismo de policías en un periodo donde estos eran equivalentes a las fuerzas de represión de un régimen todavía no democrático plantea un reto en la representación. Y es precisamente al obviar este problema cuando la lectura ideológica de la representación del pasado se hace más necesaria. En este momento, parece pertinente referirnos a la apreciación que hace Smith en su estudio de las series policíacas españolas *El comisario* (Telecinco, 1999–2009) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000–2003): “TV does not simply reflect or affect reality. Rather, its collective narratives are the ‘projections’ (Durkheim’s word) that substitute for the world of the senses a world projected by the ideals the series themselves construct” (Smith “Spanish Screen” 82). Dentro del planteamiento de *La chica de ayer*, hay muy poca diferencia entre haberse desarrollado en 1973 o en 1977: en ambos casos los protagonistas pertenecían necesariamente a la represiva policía

franquista. O al menos el personaje más carismático, el jefe de la unidad a la que se incorpora Samuel y remedo español de Gene Hunt (Philip Glenister), Gallardo (Antonio Garrido). Éste mantiene el siguiente diálogo con Samuel en el octavo y último capítulo de la serie (“La luz al final del túnel”):

Gallardo: “¿A ti se te ha olvidado con quién estás hablando?”

Samuel: “Con un racista, machista, alcohólico, homófobo, con complejo de superioridad y una extraña obsesión por meter cosas por el culo a la gente.”

Gallardo: “Lo dices como si fuera algo malo.”

Aunque se trate de un diálogo traducido casi literalmente del original británico, la traslación cultural altera de pleno su significado. En *Life on Mars* se utilizaban clichés y convencionalismos del género policiaco en el Reino Unido, pero desde una perspectiva de compromiso social. Gene Hunt podía verbalizar ingeniosas frases y producir una sonrisa con su exuberante comportamiento, pero era también una reliquia del pasado que Sam Tyler se esforzaba en actualizar a un nuevo modelo de trabajo policial. Es en esta oposición donde James Chapman encuentra el significado central de la serie (una vez concluido que tampoco *Life on Mars* se preocupa demasiado de la fidelidad histórica):

The major theme of *Life on Mars* is the contrast between two very different methods and styles of policing. To this extent the time-travel/coma narrative is really only a device to enable the series to provide a contrast between past and present. Sam, on the one hand, represents the face of modern progressive policing. He follows procedures, employs the latest techniques of psychological profiling and is insistent upon the careful collection of evidence. Gene, on the other hand, follows his instincts and is no stickler for the niceties of the law if it means he can achieve ‘a result’. He condones the bullying and beating of suspects in order to secure a confession. (Chapman 14)

Para Chapman el planteamiento de la serie es claramente reformista: Sam Tyler efectivamente mejora el trabajo de sus compañeros y contribuye a forjar un cuerpo policial más honesto, respetuoso y eficaz.

En *La chica de ayer* el contraste entre el policía moderno y la reliquia del pasado es sustituido por la complementariedad. Samuel y Gallardo son caracterizados como una extraña pareja al estilo de una *buddy-movie* norteamericana. Ya en el primer capítulo (“Regreso al pasado”) Samuel entra en los calabozos con la intención de matar a sangre fría al asesino en serie que cree que en el futuro secuestrará a su novia; una subtrama que no está presente en *Life on Mars* y que reproduce una situación arquetípica de la ficción policial norteamericana. Samuel no es capaz de llegar hasta el final, pero el detenido acaba finalmente muerto por su mano tras haber arrebatado el arma a otro agente. Sorprendentemente, Samuel, el policía de la España democrática, no parece demasiado arrepentido y de hecho participa en el encubrimiento preparado por Gallardo, que lo primero que ha hecho en clara despreocupación por lo ocurrido, ha sido llamar a la mujer de la limpieza. Pero si hacemos un repaso de lo estaba ocurriendo en estos años en las comisarías y cuarteles de España, con torturas e incluso muertes de detenidos por delitos políticos en continuación de cuarenta años de dictadura, lo que se muestra en este primer capítulo se torna más siniestro e incómodo. Entre los casos extremos están las

muertes del anarquista Agustín Rueda en la prisión de Carabanchel en marzo de 1978, y del dirigente vecinal acusado de pertenecer al GRAPO José España Vivas en la sede de la Dirección General de Seguridad del Estado en Madrid en septiembre de 1980. No fueron hechos aislados. En 1981 José Ignacio Arregui, acusado de pertenencia a ETA (militar), falleció en la cárcel de Carabanchel tras ser torturado, y tres jóvenes confundidos con miembros de la banda, Luis Cobo, Juan Mañas y Luis Montero, fueron torturados y asesinados por la Guardia Civil en el notorio “caso Almería”.⁵

El problema de explotar los clichés del policíaco en *La chica de ayer* es que estos pierden su intención original irónica en *Life on Mars* al toparse con la realidad de la época en España, como se demuestra analizando las tramas principales de tres entregas de los ocho capítulos de la única temporada de la serie. En el tercer capítulo (“Llega el inspector Quintana”) los agentes se enfrentan con un muro de silencio cuando es asesinado un miembro del Sindicato Vertical (controlado por el régimen y el único legal durante el franquismo, al que los trabajadores debían afiliarse obligatoriamente). Cuando Samuel y Gallardo interrogan a uno de los sospechosos, éste resulta ser el hijo del líder del sindicato Comisiones Obreras en la fábrica, lo que hace a Gallardo proclamar despreciativamente: “Mira qué cosa, el sindicalista tenía enchufado a su hijo”. La caracterización negativa de la actividad sindical (insistimos, democrática) continúa en boca del propio interrogado, que a pesar de la actividad de su padre afirma: “Mucha libertad y mucha democracia. Pero, ¿a que los que están arriba no pasan hambre? Y los sindicatos son la misma mierda”. Mientras, el padre sindicalista sigue siendo el principal sospechoso durante buena parte del capítulo, hasta que al final se revela al hijo como el auténtico asesino. En la última escena de la trama, padre e hijo se reconcilian entre lágrimas y se afianza su vínculo como familia, de forma que la actividad criminal se presenta como la consecuencia un padre ausente cuya actividad sindical no sólo es inútil, sino que seguramente ha provocado la caída en desgracia de su díscolo hijo.

Cuando en el quinto capítulo (“Vicente, el travestido”) un homosexual es asesinado de una paliza, la serie se aproxima por fin a la violencia que grupos de ultraderecha sembraban en las calles. Pero en la conclusión todo adopta trazos de melodrama sentimental. El motivo real del asesinato no fue la condición sexual del finado, sino el chantaje al que la víctima sometía a un ex policía con el que había mantenido relaciones y que ahora lideraba uno de estos grupúsculos. La revelación lleva a afirmar a Rai (Mariano Llorente), uno de los personajes más reaccionarios de la comisaría: “Cómo es posible que el vicio en nuestro país esté transformando hasta a los hombres buenos”. En ese punto la homosexualidad del asesino parece ser más destacada que su actividad como líder de un brutal grupo de ultraderecha.

Pero quizás el caso más llamativo de cómo las tramas policíacas sirven para dar una imagen negativa de determinados procesos centrales de la transición a la democracia se produce en el capítulo séptimo (“El abandono”). El argumento sigue una fórmula previsible: la venganza es el motivo por el que un hombre que acaba de salir de la cárcel mata a un chivato de la policía. Pero aquí *La chica de ayer* convierte al chivato asesinado en un informador de la franquista Brigada Político-Social y al asesino en un simpatizante comunista que acabó en la cárcel: “Seis años en Carabanchel. Iba para futbolista, ¿sabes? Pero con diecinueve años él me denunció por meterme en una manifestación anti-franquista. Y mandó a la mierda mi carrera, mi vida”. La Ley de Amnistía de 1977, uno de los puntales básicos del proceso

democratizador de la Transición, se presenta así como catalizador del crimen al haber puesto en la calle a un potencial asesino. Se trata de la misma Ley de Amnistía en cuya votación parlamentaria se abstuvo Alianza Popular, precedente del conservador Partido Popular.⁶ En la escena que cierra la trama, se introduce una broma que, aprovechando que el asesino se dedicaba ahora a arbitrar partidos no profesionales, presenta como equiparables a aquellos que luchaban por el establecimiento de la democracia y aquellos que defendían el sistema dictatorial del franquismo. Mientras Rai empuja al asesino por la comisaria para llevarlo al calabozo, Gallardo exclama: “Lo que yo te diga. Fachas, comunistas, da igual. Todos los árbitros, unos hijos de puta”. Que el comunista amnistiado regresara a la cárcel, era casi inevitable.

Conclusión

La historiadora Carme Molinero ha definido con acierto cómo la Transición, o un reflejo interesado de lo que verdaderamente supuso, es ensalzada hoy desde posiciones conservadoras para atacar el impulso dado a la recuperación de la memoria histórica desde los gobiernos socialistas de Rodríguez Zapatero:

Contrariamente, resulta sorprendente que, en el contexto de relecturas de la transición de la dictadura a la democracia que se están haciendo en España, no sea puesta de relieve por la izquierda la tergiversación que hace la derecha española del sentido político que siempre tuvo la formulación “reconciliación nacional”, dando por buena en algunos casos la interpretación del proceso de transición que realizan los grupos conservadores. Es una prueba más de la paradoja constatable desde hace más de una década según la cual, en la actualidad, reivindicán la Transición una parte de los que se resistieron al cambio político, mientras que una parte de los que con su actuación forzaron la instauración de la democracia se dejan arrebatar su protagonismo. (Molinero 35)

Sin entrar a valorar a quiénes se refiere Molinero cuando habla de aquellos que se resistieron al cambio tres décadas atrás, llama la atención que *La chica de ayer*, con su visión idealizada de la Transición, fuera producida para la cadena Antena 3, donde se había emitido la hagiografía *Adolfo Suárez, el presidente y 20-N, los últimos días de Franco*, esta última llamativa por la elección del entrañable actor cómico Manuel Alexandre para interpretar al sanguinario dictador Francisco Franco. *La chica de ayer* no es el único caso en el que la adaptación de formatos británicos en la cadena Antena 3 muestra que los condicionamientos históricos y culturales no son elementos inocentes y de hecho ofrecen una visión del pasado cargada de significado. Es posible que adaptar el *reality-show That'll Teach 'Em* (Channel 4, 2003–2006) como *Curso del 63* (2009) pudiera ser pertinente en el contexto de los debates sobre los problemas de disciplina en el educación en España, pero expone a sus responsables a la consideración de que se trata de una loa al modelo educativo franquista que cuestiona los avances democratizadores y pedagógicos logrados con las reformas del sistema educativo tras el fin de la dictadura.

Nuestra conclusión final plantea que, aunque intentó reproducir algunas de sus características y pretendía apelar a un público similar con su exploración de la nostalgia, es difícil concebir una representación del pasado reciente en España más antagonica a la de *Cuéntame cómo pasó*, donde la intersección entre lo socio-político

y la vida cotidiana es permanente, que la puesta en práctica por *La chica de ayer*, cuyos personajes no sólo viven en un pasado idealizado por un niño, sino también habitado por un adulto que parece haber olvidado todo lo aprendido por la sociedad española desde la llegada de la democracia. En un celebrado texto sobre la función de la televisión como historiador, Gary Edgerton había incidido en la necesidad de realizar una lectura más profunda y fundamentada de los productos de la cultura popular planteando su función social para los ciudadanos de las sociedades contemporáneas: “(..) we should investigate more closely what these countless reflections suggest about who we are, where we came from, what we value, and where we might be headed in the future” (Edgerton 13). En este sentido, como proceso de adaptación, *La chica de ayer* logró con su aproximación al pasado ejemplificar los problemas de una parte de la sociedad española tiene para representar de forma reflexiva su pasado más reciente, aquel en el que se sentaron las bases de su presente democrático. *Life on Mars* nació en el Reino Unido como una aguda exploración por la memoria que se tiene de una época a través de los artefactos culturales más diversos, con la perspectiva irónica del que ya se siente extraño caminando por ese pasado. En manos españolas, ese loable empeño se convirtió en un interesado ejercicio de desmemoria.

Notas

1. Algunos de estos libros de ficción y no ficción han alimentado una moda equivalente en el cine español contemporáneo, analizada con perspicacia por Juan Carlos Ibáñez (2010) en un texto que la pone en relación con la evolución del canon crítico.
2. El Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre Protección a la Cinematografía Española, recibió los sobrenombres de “Ley Miró” o “Decreto Miró” en referencia a la entonces Directora General de Cinematografía, la directora y guionista Pilar Miró. Se trata de una regulación cuyos efectos todavía son objeto de debate entre los especialistas, aunque podemos indicar que entre sus objetivos se encontraban racionalizar la industria, aumentar la financiación y protección del cine, potenciar la producción de películas de ambición temática y buenos valores de producción, la difusión y competitividad internacional y estrechar los vínculos con TVE para establecer sinergias de producción.
3. La obligación a los operadores de invertir la cantidad equivalente al 5% de sus ingresos se encontraba en la disposición adicional segunda de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual. Las películas para televisión recibían una definición en la ley que las hacía equivalentes a los largometrajes cinematográficos, aunque sin explotación en salas. El término miniserie se utiliza en este texto en su acepción dentro de la programación televisiva al tratarse de un relato fragmentado, pero hasta la derogación de la ley 15/2001 en mayo de 2010 tras la implantación de la Ley General de la Comunicación Audiovisual, legalmente eran películas para televisión emitidas habitualmente en dos partes.
4. A pesar de su pertinencia (la serie fue analizada académicamente por Elena Galán y Paul Julian Smith [“Transnational Telenovela”] en sendos textos), *Amar en tiempos revueltos* ha sido invisibilizada en los debates públicos en torno a la representación de la represión franquista, probablemente debido a su carácter de serial diurno dirigido a una audiencia femenina. Sin embargo, *Cuéntame cómo pasó* se ha convertido en un objeto de constante (y habitualmente negativa) referencia en relación a esta cuestión, y ya en 2006 el historiador Francisco Espinosa (185) la denominó como “neofranquista”. En otro temprano texto de 2004, Isabel Estrada analizó la serie incidiendo en lo que percibía como amable representación de los años finales de la dictadura.
5. Esta cuestión, la de la violencia cometida por el Estado dictatorial contra el ciudadano a través de la fuerzas de policiales, es un tema que tuvo una notoria repercusión en la propia Transición y los primeros años de democracia debido a las representaciones

cinematográficas basadas en hechos reales como *El crimen de Cuenca* (1979), Pilar Miró y *El caso Almería* (1983), Pedro Costa). Ambas películas se centran en torturas (y en el segundo caso, asesinatos) cometidas por la Guardia Civil mostradas de forma muy explícita. Además, *El crimen de Cuenca* es hoy recordada por haber sido protagonista de uno de los mayores escándalos del periodo de la Transición cuando fue secuestrada por un juzgado militar por injurias contra la Guardia Civil, y su directora Pilar Miró incluso tuvo que enfrentarse a un proceso militar. Las peripecias vividas por la película, finalmente estrenada en 1981, han sido objeto de cierta atención crítica, de forma más extensa en el reciente libro de Emeterio Díez *Golpe a la Transición. El secuestro de "El crimen de Cuenca" (1978–1981)*.

6. Aunque este texto está dedicado a la representación del pasado, no podemos obviar que éste siempre permanece vinculado a las circunstancias del presente. La caracterización negativa de la Ley de Amnistía de 1977 que se deriva de este capítulo de *La chica de ayer* también puede entenderse como una referencia a los encendidos debates sobre posibles beneficios penales a terroristas de ETA en el marco de una negociación con la banda tras su tregua de 2006, a las que el Partido Popular y sus medios periodísticos afines, entre los que podemos incluir a la cadena Antena 3, se opusieron con vehemencia.

Notes on contributor

Concepción Cascajosa Virino is Senior Lecturer in Television Studies at the Department of Journalism and Audiovisual Communication at the Universidad Carlos III de Madrid, where she is also a member of the research group TECMERIN (Television–Cinema: Memory, Representation and Industry). She has written three books and more than 20 essays about television fiction and media history, including recent articles in academic periodicals such as *Studies in Hispanic Cinemas* and the *Journal of European Television History and Culture*.

Obras citadas

- Amat, Jordi. "Cuéntame cuánto se mató." *La Vanguardia, Culturalas*, 28 de abril de 46.172 (2010): 10.
- Chapman, James. "Not 'Another Bloody Cop Show': *Life on Mars* and British Television Drama." *Film International* 38 (2009): 6–19.
- Díez, Emeterio. *Golpe a la Transición. El secuestro de "El crimen de Cuenca" (1978–1981)*. Barcelona: Laertes, 2012.
- Edgerton, Gary R. "Introduction: Television as Historian. A Different Kind of History Altogether." *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Ed. Gary R. Edgerton & Peter C. Rollins. Lexington: U of Kentucky P, 2001. 1–16.
- Espinosa, Francisco. *Contra el olvido: historia y memoria de la guerra civil*. Madrid: Crítica, 2006.
- Estrada, Isabel. "Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente." *Hispanic Review* 72.4 (2004): 547–564.
- Galán, Elena. "Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española." *Razón y Palabra* 56 (2007). Web. 20 Oct. 2012. <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n56/egalan.html>>.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. "Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en Curro Jiménez." *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. eds. Francisca López, Elena Cueto Asín & David R. George (Jr.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 29–51.
- Ibáñez, Juan Carlos. "La Guerra Civil en el cine español de la primera década del siglo XXI." *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. eds. Juan Carlos Ibáñez & Francesca Anania. Sevilla: Editorial Comunicación Social, 2010. 83–120.
- López, Francisca López. "Introducción: el pasado en la pequeña pantalla". *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. eds.

- Francisca López, Elena Cueto Asín & David R. George (Jr.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 9–25.
- Moliner, Carme. “La transición y la ‘renuncia’ a la recuperación de la ‘memoria democrática’.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.1 (2010): 33–52.
- Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- . “La televisión pública española (TVE) en la era de José Luis Rodríguez Zapatero.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 8.1 (2007): 71–83.
- Palacio, Manuel, and Carmen Ciller. “La mirada televisiva del pasado. El caso español (2005–2010).” *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. eds. Juan Carlos Ibáñez & Francesca Anania. Sevilla: Editorial Comunicación Social, 2010. 38–55.
- Rueda, Laffond, Juan Carlos, and Carlota Coronado. *La mirada televisiva: ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua, 2009.
- Sánchez Soler, Mariano. *La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975–1983)*. Barcelona: Ediciones Península, 2010.
- Smith, Paul Julian. *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis, 2006.
- . “Transnational telenovela: the case of Amar en tiempos revueltos (Loving in Troubled Times).” *Critical Studies in Television* 3.2 (2008): 4–18.
- . *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.
- Soto, Álvaro. *Transición y cambio en España, 1975–1996*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Suárez, Adolfo, and Abel Hernández. *Fue posible la concordia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

Copyright of Journal of Spanish Cultural Studies is the property of Routledge and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.