



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 12º – 3ª época - Director: [Dr. José Manuel de Pablos Coello](#), catedrático de Periodismo

[Facultad y Departamento de Ciencias de la Información](#): Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](#)

38071 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)

Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

[Investigación](#) – [forma de citar](#) – [informe revisores](#) – [agenda](#) – [metadatos](#) – [PDF](#) – [Creative Commons](#)

DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-831-396-409

Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*

Television and Nostalgia. *The Wonder Years* and *Cuéntame cómo pasó*

Dr. José Carlos Rueda Laffond [C.V.] Profesor Titular en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid jcrueda@hotmail.com, jcrueda@pdi.ucm.es

Dra. Amparo Guerra Gómez [C.V.] Profesora Titular en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid aguerrag@ccinf.ucm.es, amparoguerragomez@yahoo.es

Resumen: La ficción histórica constituye un recurso característico en la programación televisiva internacional. En su desarrollo diacrónico pueden resaltarse dos dinámicas confluyentes: la derivada de la internacionalización de propuestas y formatos, y la referida a su adecuación a coordenadas socioculturales, mucho más específicas, de carácter nacional o local. Estos programas se han ambientado en escenarios históricos diversos. En lo que respecta a su emplazamiento en períodos relativamente próximos, con frecuencia han apelado a claves de reconocimiento nostálgico, implicadas con la memoria personal de un grueso de espectadores.

Este trabajo se aproxima a dos ejemplos bien definidos de ficción histórica televisiva: la serie estadounidense *The Wonder Years* (1988-1993), y la española *Cuéntame cómo pasó* (2001-...). En las siguientes páginas se analizarán los rasgos distintivos de ambas producciones, desde una perspectiva teórica y metodológica interesada por resaltar aquellas claves de contenido que permiten establecer su sentido como instancias discursivas con sentido historiográfico: es decir, como relatos televisivos implicados en un ejercicio explicativo paralelo de evocación y narrativización histórica del pasado, que recurren a la incorporación de claves de reconocimiento y empatía por parte de televidentes situados en contextos geográficos distantes.

Palabras clave: televisión; ficción histórica; representación; cultura política.

Abstract: From the start historical fiction had been functioning as a worldwide resource for television programming and contents. Concerning to dynamics and diachronic ways of development a couple of trends can be observed in re-constructions of the past of this sort. On a hand, visual resources tend to be represented by characters and scenes in the form of a diverse but affluent model that prevails in universal television products. On the other, formats show a clear confluence in terms of specific social and cultural treatment, local or national.

This paper explores two representative examples of historical family television series: the American *The Wonder Years* (1988-1993), and the more recent Spanish one *Cuéntame como pasó* (2001...-). In the pages that follow contents and profiles of each fiction will be analyzed from a theoretical point of view and a methodology that remarks proper issues and topics in order to establish historical events in which narrative is supported. Both sharing nostalgia and empathy as key forms of identification in television evocative stories and ways of approaching to different audiences, each one referred to distant geographical and social contexts.

Keywords: television; historical fiction; representation; political culture.

Sumario: 1. Introducción. 2. Aspectos teóricos y metodológicos del estudio. 3. Pasado e imágenes de la nostalgia en *The Wonder Years*. 3. 1. Esplendor y crisis del American Way en sus entornos sociales y culturales. 3. 2. Ficción y evocación histórica. 4. *Cuéntame cómo pasó* como instancia historiográfica. 4. 1. Categorización social e historia televisiva desde abajo. 4. 2. Realismo nostálgico y estrategias historiográficas. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía. 7. Notas.

Summary: 1. Introduction. 2. On theoretical matters and methodology. 3. Nostalgia and images of the past in *The Wonder Years*. 3.1. Memories and scenes of American Way social and cultural decay. 3.2. Fiction and historical evocation. 4. *Cuéntame como pasó* as drama and historical representation. 4.1. Telling history from below: the role of social categories in family fiction. 4.2. Realism and culture of nostalgia as television historical strategies. 5. Conclusion. 6. Bibliography. 7. Notes.

Traducción realizada por los autores

1. Introducción

A lo largo de los últimos años se ha ido acrecentando la atención sobre el medio televisivo como instancia historiográfica. Buena parte de este interés enlaza con la prolongada tradición interpretativa sobre el cine como herramienta de representación histórica, manifestada en trabajos como los de VV AA (1976), Barta (1997) o Rosenstone (2006). No obstante, en la reflexión sobre la capacidad y potencialidad de la televisión para proponer visiones particulares sobre el pasado no han faltado las apelaciones a sus especificidades técnicas, programativas, comerciales e institucionales. Estos aspectos constituyen factores condicionantes en la narratividad de sus relatos históricos, o en la agenda y jerarquización temática de los mismos. En relación con todo ello, las propuestas históricas televisivas pueden explicarse como modalidades susceptibles de relacionarse con el discurso académico, con prácticas de evocación derivadas de los dispositivos de representación audiovisual, y, por supuesto, con los factores de especificidad antes mencionados.

La intensa presencia social de la televisión en el ámbito occidental supone un primer aspecto a tener en cuenta para explicar la relevancia de su oferta de temática histórica cara a la esfera pública. La historia televisada se nos presenta mediante relatos que facilitan vías de reconocimiento e interpretación a la audiencia. Más allá de la existencia de una producción ajustada a criterios de emisión y consumo para sus entornos más próximos, cabría hablar de una historia popular televisiva, configurada mediante la intersección entre ejercicios de dramatización, condensación argumental, simplificación, tratamiento dúctil del pasado y apelación, como espacio de mediación, a una cierta memoria común, tal y como ha indicado Edgerton (2001: 2-6). Dicha memoria puede estar obviamente nutrida por referentes vivenciales, lo cual permitiría una praxis de identificación guiada por mecanismos de recuerdo y reconocimiento. Pero el recurso a esta memoria también puede configurarse a través de claves o temas cosmopolitas, que se verían reforzados en su repercusión gracias a los medios audiovisuales, en correspondencia con lo expresado por Levy y Sznajder ante el tema específico del tratamiento audiovisual del Holocausto (2002: 87-106).

2. Aspectos teóricos y metodológicos del estudio

La televisión propone una historia colectiva (History) de gran alcance, muchas veces condicionada por los procesos de internacionalización de formatos, de recursos retóricos o de pautas de producción. Pero todos estos aspectos pueden permeabilizarse a la hora de la elaboración singular de historias (storys), capaces de implicarse en circuitos de lectura y apropiación heterogéneos. El resultado es una dialéctica compleja. Dicha fenomenología ha de relacionarse, además, con la dimensión cultural de la ficción televisiva, un aspecto donde también cabe una valoración diacrónica. Según Nelson (2007: 5), esta dimensión se expresaría, en especial, mediante las prácticas diversas de articulación, negociación y conocimiento acerca del nosotros mismos y sobre los otros.

Este trabajo pretende aproximarse a diversos aspectos. Abordaremos, a partir de una valoración cualitativa, dos realizaciones televisivas producidas en entornos geográficos distantes: la estadounidense *The Wonder Years* (1988-1993), y la española *Cuéntame cómo pasó* (2001-2008). Ambas realizaciones coinciden en formular un mismo tiempo histórico de referencia (los últimos años sesenta y los primeros setenta), así como universos equiparables, articulados a partir de la visión retrospectiva que proponen dos personajes, con un perfil y una autoridad narrativa similares: Kevin y Carlos. Desde ahí, el presente trabajo establecerá su interpretación a partir de varios elementos básicos de análisis: la representación modélica de la instancia familiar, la tipología básica de personajes, las características del espacio textual dominante o los valores relacionales esenciales que manejan. Asimismo nos interesaremos por algunas de sus estrategias de evocación histórica, dirigidas a construir una lógica de realismo y verosimilitud, en virtud de su naturaleza como relatos históricos. O por el papel asumido por la televisión como instancia actoral y elemento de emplazamiento y reconocimiento histórico, a partir de la significación que puede otorgarse por su codificación desde la ficción.

The Wonder Years fue emitida en diversos países latinoamericanos y en España durante los años noventa. Es posible detectar en ella huellas que proceden de la tradición televisiva norteamericana, interesada por retratar unos moldes familiares y relacionales bien sedimentados. La transdiscursividad derivada desde la comedia familiar televisiva española de los noventa es igualmente perceptible en *Cuéntame cómo pasó*, que además ha sido adaptado a otros entornos como Portugal (*Conta-me como foi*, RTP, 2007-2009), o Italia (*Raccontami*, RAI, 2006-2008), preservando sus marcas de género más características, si bien amoldadas a sus contextos sociohistóricos particulares. En el episodio "La familia y muchos más" (emitido el 10 de enero de 2008) se propuso un juego de vulneración de la ficción, al plantearse una deriva a medio camino entre la autopromoción y el documental, permitiendo la convivencia entre estos distintos Alcántaras de textura mediterránea, facilitando al espectador la apreciación de las intensas similitudes estilísticas y semánticas existentes entre las tres series.

Esta última puede ser estimada como producto vicario, que ha retomado unas tácticas de construcción de tramas, personajes y recreación sentimental del pasado claramente deudoras de la teleserie norteamericana. En este sentido, existe una nítida

identificación en términos de género. En ambos casos encontramos el recurso a la comedia costumbrista amable, con introducción de elementos dramáticos y apelación nostálgica, mediante el emplazamiento de sus tramas en períodos temporales reconocibles. A su vez, han manejado formatos de serialidad equiparables. Se trata de relatos televisivos *extensivos*, susceptibles de prolongarse durante varias temporadas, donde se ha planteado una focalización que arrancaría del tiempo presente del espectador. Desde ahí se propondría una suerte de viaje mediante el *flashback*, encaminado a singularizar unos ejercicios emblemáticos de vivir el pasado, ejemplificados desde la cotidianidad de un grupo de personajes, vinculados básicamente mediante las relaciones familiares y afectivas. Este tiempo personal se definiría, asimismo, por medio de un cierto sentido simbólico, pudiéndose ser entendido como narrativas emblemáticas hacia la madurez y el desarrollo colectivo. Este eje discursivo se vería pautado mediante la inserción de referencias históricas, susceptibles, a su vez, de un reconocimiento espectadorial específico, en forma de marcas de significación diacrónica sobre lo acontecido relevante.

Nuestro análisis se propone en términos obligadamente sintéticos e introductorios. En este sentido, presentamos un marco general de reflexión sobre dos textos televisivos dirigidos al consumo popular, teniendo en cuenta, esencialmente, algunas de sus claves esenciales de representación histórica y social. En todo caso, consideramos asimismo que ambas producciones operan con el objetivo de proponer marcos interpretativos, en lógica con aproximaciones valorativas sobre la representación mediática de la vida pública, como las formuladas en VV AA (2001). A partir de esta premisa nos cuestionaremos la capacidad de determinados referentes históricos televisivos para alcanzar un estatus generalizado como símbolo cultural susceptible de reconocimiento social. Ello deberá ser explicado en relación con los ejercicios de selección, mediatización y actualización de ciertas experiencias pretéritas, que, mediante la estrategia de la narrativización nostálgica sobre lo cotidiano, asumirían un rango de evidencias de la historia vivida, sustantivizando así, a ojos del espectador, un plano de evocación más amplio: el de la historia común.

Si las similitudes entre las dos producciones consideradas son observables a simple vista, asimismo lo son sus especificidades. *Cuéntame cómo pasó* y *The Wonder Years* se despliegan mediante unos escenarios y unas tramas impregnadas de una fuerte impronta local. Evidencian una serie de enunciaciones (de temática y focalización histórica), encauzadas hacia las particularidades de sus mercados naturales de consumo. Desde ahí, las dos series enfatizan determinadas identidades privativas, un aspecto que puede relacionarse con la apelación a registros memorísticos particulares mediante las historias compartidas. Consideramos que este aspecto ayuda a problematizar, desde un punto de vista empírico, la idea de una mera traslación internacional de formato. Desde nuestra perspectiva, habría que relacionarla, más bien, con la plasmación específica de un ejercicio de asimilación regional de recursos narrativos, en relación con el paradigma de la indigenización aplicado a la ficción televisiva europea, formulado por Buonanno (1999: 54-69, 2006: 108-131).

3. Pasado e imágenes de la nostalgia en *The Wonder Years*

Cumpliendo patrones narrativos reconocibles para una audiencia generalista amplia, *The Wonder Years* (*Aquellos maravillosos años* en España) llegó a la pequeña pantalla estadounidense cuando la clásica comedia de situación diversificaba fórmulas, estructuras y modelos familiares, e invertía ideologías de representación familiar. [1] La serie se articuló abordando temas relacionados con los recuerdos y choques generacionales emplazados entre los años sesenta y setenta, con un trasfondo que iba de la abundancia a la crisis y al trauma por la guerra de Vietnam. Fue ideada por Neal Marlens y Carol Black, siendo emitida por la cadena ABC. Se mantuvo en antena seis temporadas, llegando a sumar 115 episodios. Logró el Emmy de 1988, el *Peabody Award* de 1990, y una nominación de *TV Guide* como una de las mejores series de su década.

Con la contracultura hippie como estética y telón de fondo homogéneo, el relato asumía una nítida línea de continuidad narrativa. Ésta se proponía en clave de reflexión retrospectiva del benjamín de los Arnold, Kevin (Fred Savage), un ejemplo emblemático de *babyboomer* de última generación. La serialidad se articulaba en forma de trama semanal, con capítulos autoconclusivos de 30 minutos de duración, vertebrados reiteradamente mediante la lógica situación-complicación/confusión-resolución. En ellos, la figura de este personaje se constituía en el emplazamiento de locución esencial, como referente de recuerdo subjetivo y como indiscutido protagonista. Desde dicho punto de vista se abordaba el paso de la niñez a la edad adulta, reconstruyendo dilemas cotidianos de enfrentamiento y entendimiento con ascendientes (padre, madre, hermano mayor), educadores (maestros y otros profesionales), además de con vecinos, amigos o con su novia de la infancia.

3.1. Esplendor y crisis del *American Way* en sus entornos sociales y culturales

The Wonder Years construyó su ejercicio de apelación histórica articulando una crónica, eminentemente emocional, sobre las generaciones estadounidenses nacidas en los años sesenta, una era que el protagonista retrata desde la idealización selectiva. Como contextualización básica de género, se implicaba estilísticamente con la oferta de telecomedias presente en la ficción familiar norteamericana de los ochenta (Villagrasa 1999: 200 y ss). No obstante, abordaba de modo original la memoria sobre una estructura sociohistórica emblemática: la familia ideal del extrarradio. La gran aportación que establecía surgía así desde un toque de nostalgia reflexiva y moderadamente crítica, no explorada en otras prácticas precedentes, como la dulzona *Eight is Enough*. O desde *Happy Days*, la secuela televisiva de la cinta de George Lucas *American Graffiti* (1973), con sus personajes y ambientes más propios de una comedia musical (Marcus 2004). En este último ejemplo aún se respondía a un tipo de préstamo, del cine a la televisión y viceversa, que venía operando en el mercado audiovisual norteamericano desde mediados de siglo (Cascajosa 2006: 29-31). En cambio, en *The Wonder Years* se afrontaba un renovado ejercicio de verosimilitud histórica sobre el ordinario cotidiano asimilable a la televisión. Ello permitía constatar un amplio espectro de cambios sociales

previos a la decadencia de la *Consumer's Republic*, nacida entre los cincuenta y sesenta, y que privilegiaba la cultura del hábitat extendido. Ya desde su capítulo piloto, Kevin defenderá las bondades de una infancia de suburbio, entorno de su primera adolescencia, caracterizado todavía por una situación de bonanza en el consumo y de segmentación en el vecindario según criterios de raza o nivel de ingresos (Cohen 2003: 402 y ss).

La familia representa el gran referente en los recuerdos de Kevin. Y para la tipificación de sus miembros el guión opera con un conjunto de rasgos característicos (Tabla 1), dominados por la singularización de personajes y por la capacidad de integración relacional. Su núcleo está formado por Norma (Alley Mills) y Jack Arnold (Dan Lauria), estereotipos típicos de teintañeros, similares en extracción social y en formación (clase media blanca urbana), pero muy diferentes en el trato personal. La primera se caracterizará por la tranquilidad y el buen juicio, frente al carácter irascible y huraño del progenitor, cuyos enfrentamientos con su hijo irán evolucionando hacia una mayor comunicación y comprensión mutua. Enfrentados pronto a la brecha generacional, cederán llegado el momento, demostrándose, como en el caso de los padres en *Cuéntame...*, unidos en el cuidado y el futuro de los suyos. Esta solidaridad de fondo no obvia, empero, la evocación de determinadas mutaciones sociales emblemáticas, como la liberación femenina. Esta se expresa de manera especialmente elocuente en el episodio "Pottery Will Get You Nowhere". En él, Norma ve llegado el momento de hacer algo personalmente más satisfactorio, y decide buscar empleo, con el rechazo inicial de los varones de su familia. Finalmente lo logrará, en una empresa de software. Y no de secretaria, como piensa su marido, sino de gestora.

Tabla 1.- Roles socioculturales dominantes de los personajes que integran el grupo familiar protagonista en *The Wonder Years*

Padre (Jack Arnold): Cabeza de familia y responsable del sostenimiento de la misma. Formado en valores democráticos de una sociedad eminentemente urbana, exhibe un tipo de autoritarismo más relacionado con sus frustraciones personales y laborales que con el nivel de formación superior y tipo de entorno en el que se ha criado. Será capaz de reconducir el enfrentamiento generacional con Kevin, evolucionando en el paso de éste a la edad madura hacia la colaboración y el respeto mutuo.

Madre (Norma Arnold): Pilar básico del hogar de los Arnold, pese a no responder, en toda su trayectoria, al rol de la típica ama de casa. Personaje inteligente, intuitivo y mediador, es el contrapeso reflexivo a la irascibilidad explosiva de su marido. Por educación y expectativas de género, crece mentalmente, y se integra en la estructura laboral, sin dejar de ser por ello el nexo de unión entre los miembros de la familia.

Hijo (Kevin Arnold): Rol típico del *teenager* en el imaginario norteamericano. Personifica el hilo conductor de la memoria nostálgica, que marca la maduración emotiva, personal, e histórica. Encarna el paso de la niñez a la edad adulta, a través de la vivencia familiar, la escuela y la conciencia social, así como de la amistad, el compañerismo, y el perdurable recuerdo del amor de juventud.

Hijo (Wayne Arnold): Se encuentra en los últimos estadios en el proceso de maduración personal y profesional. Posee capacidad de independencia laboral, si bien se define como personaje celoso y falto de brillantez. Es un vástago rudo y gamberro, presentándose como un elemento estereotipado en la representación televisiva típica de la familia media americana. Mantiene una actitud de constante burla hacia su hermano menor. Personaje carente de valores políticos maduros.

Hija (Karen Arnold): Prototipo de la rebeldía de la generación hippie, y de un rol activo de mujer en esta década. Emocionalmente apartada de la problemática familiar, no renuncia por ello a la formación superior que su entorno le brinda. Su actitud reivindicativa, aunque políticamente comprometida según los patrones genéricos otorgados a los años sesenta, resulta superficial, y más relacionada con el enfrentamiento que sostiene con su padre.

Abuelo Arnold: Referente familiar necesario en momentos clave, aunque no conviva con sus descendientes. Es política y socialmente representativo de las generaciones de las guerras mundiales. Anclado en usos y valores tradicionales, que los jóvenes no valoran, presenta cierta rivalidad con su hijo Jack por la representación patriarcal. Para Kevin representa el descubrimiento de la bondad y la sabiduría de la senectud.

Wayne (Jason Hervey) es un remedo de hermano mayor rudo y salvaje, al que le cuesta mostrar su corazón, mientras que su hermana Karen (Olivia d'Abo), será la primera en abandonar el nido. Primero en dirección a la Universidad. Luego para irse a vivir con su novio, algo que ofenderá a su progenitor. A ello cabe añadir la débil presencia y papel de los abuelos en la educación de los menores. Además, en *The Wonder Years* es impensable la convivencia entre ascendientes y descendientes dentro de los parámetros diseñados por la sociedad del individualismo. Ello convertirá la relación con los mayores en contactos poco frecuentes, coincidentes con vacaciones, visitas concretas, celebraciones familiares o con la desaparición de alguno de sus miembros (como ocurrirá en los episodios "The Powers That Be" o "Who's Aunt Rose?").

La acción de la serie transcurrirá en ambientes recurrentes, socialmente diáfanos, a la medida del formato y los costes de un producto televisivo de sus características: el hogar familiar, el vecindario circundante y la escuela. La nostalgia de barrio se

refuerza mediante el recurso a elementos característicos de identificación (el típico *ranch home* o el *backyard*). Al mismo tiempo, se trata de un hogar localizado en un espacio urbano característico, definido por una sucesión de cuadrículas, con casitas idénticas de extrarradio californiano de clase media, habitadas por amas de casa y con cónyuge trabajador en el sector servicios. Así, el padre de Kevin es gerente en NORCOM, empresa que fabrica circuitos para el gobierno, mientras que su madre, universitaria, abandonó sus estudios para seguir a su marido a la otra punta del país, retomando su formación en la tercera temporada de la serie, para, desde ahí, acceder al mundo laboral.

Este espacio urbano denota una suerte de igualitarismo social, de comunidad de agregados individuales homogéneos. Complementariamente, la distribución y el uso de los escenarios domésticos, así como el tipo de consumo estable que sugieren, evidencian el confort propio de una sociedad desarrollada y estable desde los años cincuenta, especialmente beneficiada por la expansión económica de posguerra. El protagonista disfrutará de un amplio espacio personal para el estudio, las reuniones con los amigos, además de un guardarropa que puede renovar con cierta frecuencia. Cumplidos los dieciséis años no tardará poseer vehículo propio. En este entorno las conversaciones específicas sobre educación sexual están ausentes en el guión, reduciéndose a torpes nociones. Sin embargo, el cuarto de los padres no llegará a ser un *sancta sanctorum* cerrado a las miradas de los menores, propio de las costumbres meridionales. De ahí que, en alguna ocasión, Kevin pueda, más que imaginar, oír y observarlos en plena charla de pareja, y conocer algo mejor el mundo de los adultos.

Coches alineados, bicicletas y *skateboards* completarán un paisaje apacible de vecindario seguro y cercano. Nos encontramos, en definitiva, ante la representación televisiva de un hábitat modélico de las generaciones de posguerra, definidas gracias a la reconversión industrial y al crecimiento de sectores punteros, como la ingeniería y la electrónica. Y de las profesiones liberales, con cierta capacidad de movilidad económica, aunque sea de modo temporal. Desde ese emplazamiento, la serie rememora, por ejemplo, las posibilidades de promoción existentes en este colectivo a finales de los sesenta. El padre del amigo de Kevin, Paul (Josh Saviano), evoca a un oftalmólogo al que un golpe de suerte en una inversión inmobiliaria le permitirá ascender de estatus. Y esto ante la envidia de Jack Arnold, estancado en su promoción interna, y que prefirió no arriesgarse. En todo caso, lo sucedido le decidirá a poner su propio negocio, para cumplir su tan acariciado sueño de no tener superiores.

El crecimiento (físico y psicológico) del protagonista es abordado en cada episodio mediante su implicación con otro eje central complementario de recuerdo dominante: la amistad y el amor. En este sentido, en términos de valores clave, ambos aspectos proponen vías de interrelación especialmente intensas, que permiten un reconocimiento afectivo al espectador estadounidense de mediana edad y, al tiempo, son susceptibles de operar como marcas de reconocimiento internacional. Estos valores axiomáticos se personificarán en sendas figuras complementarias: el enclenque Paul, una suerte de escudero y contrapunto de Kevin. Y en Gwendolyn "Winnie" Cooper (Danica McKellar), la vecinita de enfrente, cuya transformación de crisálida en bella mariposa sucederá ante las mismas narices del joven, frente a la resistente pubertad que expresa el personaje y el propio actor. Semejante asincronía en la mutación hormonal de ambos sexos justificará la introducción en la trama de un brusco cambio de actitud hacia la hasta ahora compañera de juegos, convertida en objeto de conquista amorosa disputada por muchachos mayores del instituto. Al enamoramiento seguirá la ruptura, con períodos de camaradería entre ambos, que Kevin tratará de llenar con otras aventuras sentimentales, hasta reanudar, entre la quinta y la sexta temporada, la relación con la que nunca dejó de ser el amor de su juventud.

Profesores y compañeros de escuela terminan de completar el escenario de relaciones vitales evocado. Los institutos John F. Kennedy Junior High, y McKinley High School serán el punto de encuentro para estas vivencias, para los lazos con las nuevas amistades y para los romances. Como escenarios secundarios encontraremos otros emplazamientos subordinados, comprensibles, igualmente, como complementos de este mundo adolescente: las instalaciones deportivas, el centro comercial, el cine, las cafeterías, los lugares de vacaciones... Y, en mucha menor medida, otros marcos, como los centros de trabajo, que aparecen sólo en contadas ocasiones, como la oficina del padre, el taller de muebles, o la cocina del restaurante chino donde trabajará temporalmente Kevin. En este sentido, pues, *The Wonder Years* propone una evocación espacial, básicamente cerrada y emplazada en cánones de identificación generacional simplificados, definidos a escala del protagonista indiscutible de la serie.

3.2. Ficción y evocación histórica

Cronológicamente *The Wonder Years* transcurre durante una época singular del pasado siglo: la transición entre las décadas de los sesenta y setenta. Cabría indicar, como principales hitos del período, el bienio 1968-1969, coincidente con las dos primeras temporadas de la serie. Éstos son los años álgidos de la Guerra Fría, con Vietnam como tema central de la política norteamericana, el regreso de los republicanos a la Casa Blanca con Richard Nixon y la llegada del hombre a la Luna. En ellos transcurre la preadolescencia de Kevin, con las inquietudes propias de la edad: "Los trece años son una edad loca. Eres demasiado joven para votar y no demasiado mayor para enamorarte. Vives en una casa que pertenece a otros... pero tu sueños están en otra parte" indicará, sobre su condición vital y social en el capítulo 46. Los años 1970 y 1971 representarán el telón de fondo para su tránsito físico e intelectual, mientras que 1972 contemplará ya a un adolescente que cursa estudios en la *High School*. Este será el momento en que el drama del Sudeste Asiático toque a su fin, mientras late la caída de Nixon tras el descubrimiento de las escuchas presidenciales. Finalmente, 1973 y 1974 supondrán una cierta meta, con la mayoría de edad de Kevin, la terminación de su etapa de instituto y su incorporación a los estudios universitarios. En un plano histórico y social, los escándalos políticos y la crisis del petróleo marcan a un país, desgastado moral y económicamente por la lenta resolución de una guerra, cuya dubitativa salida dura ya cuatro años.

Este tipo de hechos constituyen una suerte de telón de fondo. En este sentido, *The Wonder Years* opera con un tratamiento del pasado característico en la ficción histórica televisiva internacional: los particularismos de época se presentan como elementos de anclaje o refuerzo narrativo, y son perfectamente compatibles con el ejercicio de imaginación. Igualmente, son los personajes –y, específicamente, sus dimensiones psicológicas o morales interiores– los elementos que prevalecen sobre los posibles datos históricos o sociales objetivos. En este sentido, la apuesta es clara: la Historia, pero en términos de ficcionalización de una posible historia vivida (Cotta y Cotta: 2006, pp. 159-160).

Estos aspectos se ejemplifican en *The Wonder Years* en asuntos como son el tratamiento de la cultura política como valor cívico en el decenio de los sesenta. La desigualdad económica, que comenzó a expandirse desde mediados de la década posterior, trajo a la sociedad de consumo norteamericana el asentamiento de unos valores más individualistas y apáticos, con una menor implicación en temas públicos (Cohen 20034: 401-404). Frente a ello el relato operará con la idea de que “nuestra generación cambió la manera de ver la política”, tal y como resumirá literalmente Kevin. Esta máxima simplificadora se expresa en episodios de la segunda y cuarta temporada como “Walkout” y “The Candidate”. En este último, aconsejado por Paul, pretende convertirse en representante del consejo escolar, entrando así en contacto con los entresijos y los trucos empleados por algunos políticos. Finalmente decidirá retirarse, antes que ganar de una manera sucia. Mayor implicación política surge según avanzan los episodios de la quinta temporada. Evocando el año 1972, Winnie y él sirven de voluntarios para la campaña presidencial de George McGovern, en el episodio donde se refiere la victoria del candidato de la *nueva izquierda* en Massachussets, pero también la reelección de Richard Nixon. Su compañero mayor Mike les dice que deben sentirse orgullosos pese a todo. Cumplidos los diecisiete años, y pese no haber salido prácticamente de su protector entorno, Kevin irá tomando paulatina conciencia de la realidad política y social de su década.

La homogeneidad de la representación del barrio residencial disipa determinadas presencias sociales, que son relativamente anuladas en el relato, como el ascenso del *black power* o la lucha contra la segregación. Éstos serán acontecimientos de limitada repercusión en el universo de los Arnold, a pesar de que la minoría negra empieza ya a destacar dentro de algunas profesiones cualificadas, y de que, en los años ochenta, ha adquirido un creciente grado de presencia en los géneros de consumo de la ficción televisiva. Por el contrario, los cambios en actitudes o valores recreados en *The Wonder Years* se emplazan en los entornos vivenciales más próximos de la comunidad blanca, como el entorno educativo, donde se constata una serie de transformaciones reflejadas en la relación entre el alumnado y el profesorado joven. Es lo que ocurrirá con la profesora de literatura inglesa, la señorita Shaw, una atractiva e idealista recién graduada. Su concepción comprometida del aprendizaje (“nos abría puertas”, afirmará Kevin) no se atiene a las normas. Shaw practica el *teach in* y no pone calificaciones, lo cual suscitará pronto las quejas de algunos estudiantes y del consejo escolar. O el señor Collins, responsable del primer suspenso de Kevin en álgebra, y su pesadilla de secundaria en forma de pizarras rellenas con fórmulas escritas a la velocidad del rayo, mientras trata a sus alumnos como universitarios adultos y les muestra sus fallos.

Por otra parte, durante la segunda mitad de los años ochenta se propusieron a la audiencia generalista estadounidense (y, desde ahí, internacional) nuevas tipologías relacionales. En ocasiones, amigos y colegas sustituyeron los lazos de parentesco directo, como ocurrirá en *Seinfeld* o *Friends*. Pero, en general, se siguió sin reflejar la presencia de las clases más bajas o marginales. [2]

Ello debe explicarse en virtud de las lógicas dictadas por la necesidad del reconocimiento espectral, así como por la preeminencia de unos valores ideológicos definidos, en lo que a construcción de la realidad se refería (Croteau Hoines 2000: 178-184). En cambio, a diferencia de series como *Ellen* o *Chicago Hope*, *The Wonder Years* proponía como instancia de reconocimiento un colectivo coral, en el que la pareja heterosexual estable seguía siendo el sostén de la familia, como padres competentes en la cría y educación de su prole (Croteau Hoines 2000: 219). Este punto de vista –al igual que ocurrirá en el caso de *Cuéntame...*– podría ser interpretado en clave de ensalzamiento amable y nostálgico de valores de corte tradicional. Además, frente a la temática asociada a los distritos populares de las grandes ciudades en las que universitarios y trabajadores podían intercambiar experiencias e impresiones (como en *All in the Family*), en la representación televisiva del *suburban* los problemas parecían inexistentes, o se resolvían con facilidad, dentro de los márgenes fijados por la “familia normal y universal”. Por ello, éste escenario de referencia continúa siendo un cierto entorno ideal para el público y los anunciantes, en un momento en que se va instalando el *product placement* en las parrillas televisivas, mientras que las grandes agencias pugnan legalmente con las organizaciones pro derechos de los consumidores (Eguizabal 1998: 396-405).

Tal y como se ha indicado ya, en *The Wonder Years* los espacios domésticos compartimentan los recuerdos del protagonista, por medio de una funcionalidad que no sería posible sin la presencia de la televisión. La cocina de los Arnold cuenta con un pequeño receptor, puro ornamento a veces, dada la escasa atención que le prestan mayores y pequeños sino es por la emisión de alguno de sus espacios favoritos. No sucede lo mismo con la sala de estar, en la que la pequeña pantalla congrega a la familia como espectadores de un tipo de información que no siempre se corresponde con el alcance y trascendencia objetiva de los hechos. Es lo que ocurre con las noticias sobre Vietnam, que es presentada desde la ficción subrayando que aún no ejerce suficiente impacto en la conciencia media del televidente. Y ello a pesar de la profusión de imágenes de muertos y heridos o de protestas estudiantiles, como los sucesos en la Universidad de Kent. En el episodio 2 de la serie (“Swingers”), el choque con esta realidad llegará para Kevin en el entierro de Bryan Cooper, el hermano mayor de Winnie, alguien que “no era viejo y murió”, tal y como expresará en una de sus primeras reflexiones adultas ante lo efímero de la vida.

La televisión estadounidense vivió a finales de los sesenta una segunda edad de oro, en la cual las series infantiles, los

cartoons o las teleseries marcaron el paso de las generaciones del blanco y negro a las del color (Faus Belau: 1995, 231 y ss). Aunque esta nueva percepción de la realidad televisada no estuvo al alcance de la familia Arnold desde un principio. “Cuesta demasiado” resolverá el padre, agobiado por la subida de los precios, cuando Wayne y Kevin la pidan como regalo de Navidad en 1968. No llegará a su hogar hasta el año siguiente. Y con ella, nuevos formatos y contenidos, como *La ley del revólver*, *El Fugitivo*, *Embrujada* o los primeros episodios de *Star Trek*. Además, el mundo exterior entrará en las casas norteamericanas en forma de cine europeo, de reportajes sobre el mayo francés o sobre los sucesos de Checoslovaquia. Así, en el episodio 15 (“Loosers”) las imágenes de los tanques soviéticos ocupando Praga son vistas con cierta preocupación por parte de los Arnold, pero sin que ninguno de los presentes comprenda el hecho en toda su dimensión. No será hasta la dimisión presidencial, ya en 1974, cuando la crisis de identidad nacional sacuda, esta vez sí, la conciencia histórica y moral del país ante la sensación de que se abre una nueva época, capaz de definir una renovada conexión entre el relato televisivo y la percepción subjetiva de la realidad colectiva.

El emplazamiento televisivo constituye, por tanto, un referente en clave en términos de entretenimiento, al tiempo que posibilita introducir, cara al espectador de los ochenta, ilustraciones fragmentarias relevantes del contexto general evocado. Esta estrategia de evocación histórica —el empleo de imágenes de archivo— se utilizará ocasionalmente con otros medios, como las grabaciones caseras, en las que aparecen noticias sobre la crisis de los misiles o el asesinato de John F. Kennedy. Este tipo de referencias de corte documental ayudan a reforzar la nostalgia de una época constantemente descrita por las posiciones conservadoras como el ideal del *American Way*, dulce e irrecuperable (Marcus 2004). A ello se sumará también la alusión indirecta a otros productos culturales transgresores emblemáticos, susceptibles de ilustrar una oferta de contenidos públicos cada vez más desinhibida. Es el caso del cine pornográfico pionero, tal y como ocurrirá en el episodio en el que los amigos intentan ver *Deep Throat* con la desaprobación de las féminas del grupo.

La evocación memorística sentimental de una generación no se concibe tampoco sin el componente empático y emocional del que le dotan los sonidos del pasado. En este sentido, la producción musical define experiencias y sensaciones ligadas a la elaboración ficcional sobre lo que es presentado como un tiempo irrepetible. Swing, jazz... pero, sobre todo, pop y rock son los ritmos por excelencia en la banda sonora de *The Wonder Years*. Nada extraño por otra parte, tratándose del país que está generando su difusión mundial y tiene capacidad para proyectarlo como producto cultural autóctono. Ello predispone un extenso registro de nombres propios que serán revisitados: desde los clásicos (Bing Crosby, Five Satins, Jerry Lee Lewis, Johnny and Shanto, Neil Sedaka), a los ya posteriores The Beach Boys, The Supremes, The Doors, Jack Deshannon o The Monkees. De este modo, ciertos intérpretes y canciones cumplen en la serie la función de fijar y, sobre todo, definir los distintos estados de ánimo vinculados a la indecisión, el amor o la amistad, aumentando la intensidad dramática de algunos pasajes. [3] *With a little help from my friends* (de The Beatles, en la versión de Joe Cocker) fue el tema escogido para la presentación de la serie, mientras que *Turn turn turn* (The Byrds) se escuchará en los momentos de duda de Kevin, *My girl* (The Temptations) siempre que vea a Winnie, *You’ve got a friend* (James Taylor) al recordar a Paul Pfeiffer, o *In My Life* (Judy Collins) ya en el cénit de la nostalgia, como ocurrirá en el penúltimo capítulo de la serie (“The Wonder Years”). Estamos, pues, ante una amplia producción musical socializada gracias al inevitable concurso de su inserción en los espacios domésticos, y que adquiere el rango de ilustraciones históricas perdurables. Esos mismos referentes se ligan, además, a su innegable sentido en clave de banda sonora para una época de ruptura y reivindicación. La misma que, en 1969, permitió que un modesto lugar en la campiña de Nueva York (Woodstock) se trastocase en tres días de multitudinario festival por la paz, pasando a la historia como símbolo de la rebelión psicodélica.

The Wonder Years define su historicidad, pues, a partir de una serie de ambientes y claves colectivas genéricas, implicadas en la cultura media norteamericana en forma de señas de identidad específicas y que, veinte años después, han adquirido un estatus de marcas ya tradicionales. En este sentido, puede ser estimada como una serie que maneja, emblemáticamente, estándares extraordinariamente estables, como la asimilación de códigos cinematográficos, la combinación entre flujo y episodio, el principio de máxima rentabilidad narrativa y productiva, o el interés por captar la atención a partir de problemáticas personales cotidianas y apelaciones a un imaginario emotivo (Cardini: 2004, 73-74 y 77). A ello se añadirá la existencia de una modalidad de pacto audiovisual construido mediante la combinación entre sólidas claves de reconocimiento, referencias históricas genéricas y actitud espectral. Sin embargo, sorprendentemente, el último episodio de la serie, emitido en mayo de 1993 (“Independence Day”), obvia para el espectador uno de los ritos más importantes en la vida de un joven norteamericano: la ceremonia de graduación. Este aspecto es resuelto, por imperativos de los costes de producción, del crecimiento físico de los protagonistas y de la competencia de series y tramas de la nueva década (Villagrasa 1999: 223-298), mediante la narración atemporal en *flash back*, con un protagonista ya en edad madura, donde va dando cuenta del destino de cada uno de los personajes secundarios, en un 4 de julio bien diferente al de aquel 1974.

La perspectiva que propone este epílogo nos muestra a Norma, la madre, convertida en la ejecutiva temida por su marido, ya fallecido, en clara sintonía con un nuevo rol femenino televisivo que está proliferando al calor de sagas como *Falcon Crest* o *Dinasty*. [4] O desde otras ofertas de realismo tecnológico, donde priman la acción y el protagonismo de determinadas profesiones, y contra las que las serie familiares deben competir en franja horaria (Cascajosa 2005: 45, 139, 161 y 183). Por su parte, Winnie vive en París, mientras que Kevin ha organizado su vida en los Estados Unidos, casado y con un hijo. Primer amor, y última y apasionada cita en este episodio, para dos enamorados cuyos caminos no volverán a cruzarse. Se cierra así un círculo de memorias doradas, que componen esa experiencia adolescente inolvidable en cualquier cultura, y que la retrovisión adulta se encargará, trastocada en relato televisivo en clave de experiencia colectiva, de agrandar y mitificar.

4. Cuéntame cómo pasó como instancia historiográfica

4. 1. Categorización social e historia televisiva desde abajo

Cuéntame cómo pasó viene siendo emitido por el canal público nacional Televisión Española (TVE) desde el 13 de septiembre de 2001. En diciembre de 2008, al concluir su décima temporada, se habían realizado un total de 180 episodios, situados en un arco que iría desde la fase final del franquismo al arranque de la transición democrática. El primer capítulo (“El regreso del fugitivo”) se localizaba en abril de 1968, en vísperas de la victoria española en el festival de Eurovisión. La última entrega emitida en 2008 (“Año nuevo, vida nueva”) se emplazó en enero de 1977, inmediatamente después de la celebración del Referéndum para la Reforma Política.

Su longevidad ha de relacionarse con el éxito de público, si bien éste ha ido erosionándose como consecuencia del dilatado período de emisión y la competencia desde otras cadenas. La serie ha venido programándose en una franja estable, los jueves en horario de prime-time. A lo largo de su primera temporada se hizo evidente su significativo grado de aceptación, al obtener una cuota de pantalla de un 33,7%. En la temporada 2002-03 llegó a ser el programa televisivo español con mayor audiencia. Durante su quinta temporada, su cuota de pantalla se mantuvo en una media superior al 30%, y a lo largo de la décima ha ido oscilando en torno a un 24%. La media diaria de espectadores fue de alrededor de cinco millones y medio entre 2001 y 2005, una cifra que habría descendido en 2008 a cerca de los cuatro millones.

Su público objetivo debe localizarse en las coordenadas sociodemográficas generales que definen la audiencia de la televisión generalista española, integrado por una leve mayoría de mujeres y con una media de edad dominante superior a los cuarenta y cinco años. La tipología básica que ofrece este nicho permite apuntar otro rasgo sobre la consistencia social de la serie: la de su recepción en forma de testificadora nostálgica de situaciones reconocibles por el recuerdo directo. No obstante, conviene singularizar algunas claves que otorgan este verismo. Tal y como ha señalado Gutiérrez Lozano (2006: 443-444) a partir de los testimonios de televidentes andaluces, *Cuéntame...* se ha llegado a percibir incluso desde un realismo histórico extremo, si bien éste tomaría forma a través de su escenografía, sus vestuarios o sus elementos de atrezzo, y no tanto en virtud de los acontecimientos históricos concretos que recrea.

Cuéntame... puede ser reconocido, pues, desde la iconicidad de una cultura material ligada a un determinado tiempo histórico. Esta fundamentación plástica –y, desde ahí, semántica– constituiría el basamento para un relato conformado desde un punto de vista que podríamos definir como de historia desde abajo, interesado por una recreación atenta a retratar actitudes banales, cotidianidades y rutinas. Y también unas relaciones interpersonales emplazadas en los estratos medios y bajos de la estructura social durante el tardofranquismo. El sentido de *Cuéntame...* como retrato histórico veraz ha sido subrayado en diversos materiales promocionales de TVE, que han destacado su conexión con la “memoria sentimental” o la “memoria colectiva” de una época. Pero conviene no olvidar, tal y como ha indicado Burke (2006: 68), que estas nociones pueden entenderse como “útil abreviatura para resumir el complejo proceso de selección e interpretación en una fórmula simple, (poniendo) de relieve el paralelismo entre las formas en que el pasado se registra y se recuerda”.

La serie ha construido su principal eje de continuidad a partir de un enfoque costumbrista sobre las vicisitudes de una familia – los Alcántara –, que residiría en una barriada urbana periférica madrileña. En términos de representación, ha operado con dos círculos concéntricos dominantes. Por un lado, el hogar, entendido como marco natural de la realidad cotidiana. Por otro, el barrio, como espacio de sociabilidad articulado mediante planos inmediatos (la calle, el parque, el bar, la escuela o la parroquia). Con un alcance menor, otros escenarios formales de socialización –la universidad, o los ámbitos donde se ha ido situando la actividad laboral de Antonio (Imanol Arias), el protagonista masculino, o de su hijo Toni (Pablo Rivero)– terminarían por establecer otras esferas complementarias del devenir diario.

Cuéntame... constata además el peso creciente de determinadas topografías. Evidencia el sentido de la gran ciudad como resultante de la sedimentación de la sociedad urbana a lo largo de los años sesenta. Ello se expresaría a partir del espacio textual dominante, ubicado en los suburbios de Madrid. Es en estas coordenadas donde discurre la representación televisiva sobre la modernidad del desarrollismo, así como de sus contradicciones y desajustes, mediante la individualización de diversas dinámicas que pautarán la vida corriente de los personajes: las mejoras en el nivel de renta, la cristalización de los sueños de ascenso en la escala profesional, la incorporación a las pautas de consumo y a un cierto estatus simbólico, la secularización de las costumbres... Por lo general, estos fenómenos han configurado núcleos temáticos específicos para diferentes episodios. Sin embargo, la gran ciudad es capaz también de preservar aún la identidad del barrio y sus redes de solidaridad. Complementariamente, el espacio textual agrario ha quedado relegado a una presencia anecdótica, como encarnación de un espacio asociado a las raíces familiares y a relaciones atávicas. Desde esta lógica, será el marco que exprese el recuerdo traumático –la Guerra Civil y la muerte–, tal y como se recoge en las entregas de la tercera temporada “Crónicas de un pueblo”, “Muerte natural” o “Días de luto” (emitidos en junio de 2003).

El peso adquirido por la familia nuclear es equiparable a lo ya mencionado respecto a *The Wonder Years*, y sus rasgos característicos responden también a patrones narrativos sólidamente afianzados donde tiende a subyacerse las diferencias generacionales (Tabla 2). En este sentido, sus miembros son categorizados por la ficción mediante las oposiciones de edad y género. Sin embargo, *Cuéntame...* presenta un tono más coral que la serie matriz norteamericana. Introduce sus tramas la narración de Carlos (Ricardo Gómez), que evoca sus recuerdos desde un presente aparentemente intemporal. Desde ahí, la

serie adquiere un sentido de devenir biográfico, como tránsito –físico y alegórico– de la niñez a la adolescencia, lo cual podría corresponderse con una evocación sobre la maduración colectiva desde un régimen autoritario a otro democrático. El retrato femenino tiende a articularse desde tres polos básicos, vinculados a la edad, la asimilación personal de rangos de innovación y al grado de implicación efectiva en el espacio doméstico. Desde ahí puede confrontarse la actitud timorata y premoderna, enraizada en la cultura de la escasez, de la abuela (Herminia, María Galiana), el arco de transformación que conduce a la toma de conciencia y a la autonomía personal y profesional de Mercedes (Ana Duato), la madre; y, finalmente, la representación de la emancipación de género encarnada en su hija Inés (Irene Visedo).

Tabla 2.- Roles socioculturales dominantes de los personajes que integran el grupo familiar protagonista en *Cuéntame cómo pasó*

<p>Padre (Antonio Alcántara): Es el referente familiar básico, y el responsable esencial de la manutención del grupo familiar. Combina actitudes de autoritarismo benévolo y comprensión ante el grupo familiar, ejemplificando valores de responsabilidad y fidelidad. Ha presentado una nítida evolución en su capacitación personal, en términos de afianzamiento de su estatus laboral y de maduración de su conciencia política. Sus valores ideológicos característicos se definen por la centralidad, y la capacidad de integración desde las raíces agrarias al emplazamiento urbano desarrollado.</p>
<p>Madre (Mercedes Alcántara): También se presenta como referente familiar básico, y como responsable esencial en asegurar el consenso y la integración familiar. Sus actitudes definitivas características son la comprensión, la complicidad y la fidelidad ante el grupo. Ofrece una evolución de mejora en su estatus laboral, complementando las tareas domésticas y laborales externas al hogar. Asimismo presenta posibilidades de asimilación personal de mejoras formativas. Por el contrario, denota menor madurez política que Antonio, algo que se complementará mediante una paulatina conciencia de género</p>
<p>Hijo (Carlos Alcántara): El relato se vertebra inicialmente a partir de su evolución física y psicológica, y la adquisición de una creciente autonomía personal. Representa la asimilación de valores interpersonales emblemáticos (compañerismo, solidaridad, cooperación, amistad, amor, responsabilidad personal y capacidad de reconocimiento del entorno), en una mecánica de reflejo respecto de los valores paternos. Ejemplifica la transición hacia la maduración personal (adolescencia), equiparada diacrónicamente con la madurez de valores democráticos colectivos.</p>
<p>Hijo (Toni Alcántara): Se encuentra en los últimos estadios del proceso de maduración personal, sentimental y profesional. Presenta capacidad para ejercitar la independencia personal, pero manteniendo sólidos lazos de integración con el grupo familiar. Encarna la oposición juvenil pacífica frente al régimen de Franco, evolucionando hacia valores políticos compatibles con el sistema democrático. Estos valores serían compatibles con la posición y táctica asumida desde el Partido Comunista de España en los años setenta.</p>
<p>Hija (Inés Alcántara): Presenta la maduración personal femenina desde la adolescencia al proceso de reconocimiento identitario adulto. Ofrece variabilidad sentimental y profesional, ejemplificando la emancipación a partir de valores de género coherentes con la cultura feminista. Desemboca en el desarraigo circunstancial del grupo familiar. Representa la oposición juvenil pacífica frente al régimen de Franco, si bien se ve implicada indirectamente con acciones terroristas (1974). Localización ideológica en valores políticos compatibles con el sistema democrático</p>
<p>Abuela (Herminia): Constituye un factor de estabilidad, continuidad y permanencia, así como un elemento de refuerzo en el consenso familiar. Es un referente sometido a las tareas domésticas, si bien ha tendido a presentar un grado relativo de autonomía personal, hasta explicitar una capacidad efectiva que supere los límites de ese espacio central. Encarna la cultura de la escasez, ligada a valores agrarios tradicionales y al recuerdo de los traumas asociados a la Guerra Civil. Sus valores políticos se sitúan entre el reconocimiento del régimen político franquista, la desmovilización y el temor al cambio.</p>

Los rasgos indicados singularizan *Cuéntame...* ante las marcas semánticas hegemónicas de la ficción popular española de corte familiar de los últimos veinte años. En este sentido, mantiene obvios paralelismos con otros productos televisivos que han recreado la convivencia diaria entre los miembros del grupo familiar, como *Médico de familia* o *Los Serrano*. Pero más allá de las posibles relaciones con tales ejemplos, *Cuéntame...* supuso una clara apuesta y recuperación del protagonismo del espacio doméstico como hábitat estructurado, algo que se había ido erosionando frente a otros recursos temáticos o dramáticos dibujados por la ficción televisiva a lo largo de los años noventa, tal y como ha subrayado García de Castro (2002: 189-193).

Semejante focalización no impedirá caer en un idealismo edulcorado, como se manifiesta en la recurrente representación de las fiestas navideñas. En cualquier caso, ello ratificaría el carácter de la unidad coral protagonista –la familia– como doble paradigma. Primero, en cuanto referente de producción y texto genérico, en lógica con unos estándares de gran consumo dirigidos a conformar un formato modélico de “dramedia” familiar, en lógica con lo reseñado por Diego y Pardo (2008: 45-76). Y, además, se enmarcaría adecuadamente en los ejes distintivos que ofrecería la ficción televisiva española desde finales de los noventa: la capacidad de generar éxitos en *prime time*, la implicación de tácticas de contraprogramación, la relativa

renovación temática, y esa hegemonía, ya indicada, de lo familiar afectivo como eje en la dramatización de situaciones cotidianas que pretenden la empatía (Vilches, Berciano y Lacalle: 1999, 26-28). El resultado es así un relato-río, donde la evocación del tiempo histórico (y desde los emplazamientos que éste propone, el ficcional) fijaría la evolución narrativa, en contraposición a la vieja pauta del telefilm de los años cincuenta, en el que cada episodio ofrece “una historia, (mientras) que la serie no está dotada de historia”, retomando las palabras de Calabrese (1984: 79).

Cuéntame..., como *The Wonder Years*, pretende conciliar procesos de corte particular y global mediante la dramatización simplificada y selectiva de un proceso colectivo de cambio. Ha ido desplegando sus argumentos sobre la solidez del grupo social primario y su capacidad para incorporar el bienestar material y el estatus simbólico. En este sentido, la familia Alcántara ha progresado. Dicho progreso no ha estado exento de problemas, que han compuesto los conflictos centrales para algunas temporadas (el descalabro económico, el juego, las desavenencias matrimoniales, los conflictos con los hijos, incluso el riesgo de la muerte...). Pero los retos siempre han sido superados, patentizando la solidez de un consenso básico. Como correlato, determinadas tendencias estructurales (la escolarización masiva y el acceso a la enseñanza superior, el consumo de tiempo de ocio, el acceso a bienes suntuarios o a productos culturales, la incorporación de la mujer al mundo laboral, la conciencia política y de género...) han sido singularizadas mediante su sistemática personificación por medio del elenco de personajes.

Esta evolución puede correlacionarse, además, con el balance histórico que propone la serie, orientado a ensalzar la dinámica de progreso desde una cierta idea de centralidad. Ello se refleja ante las actitudes de sentido común y racionalidad pragmática que maneja su protagonista masculino, particularmente en el plano de los valores políticos. Antonio Alcántara representa un molde estereotipado, adaptado a una realidad de la dictadura donde subsiste el miedo al pasado y el respeto a sus dispositivos de control. Sin embargo, esta actitud no impide la adaptación, desde la realidad constreñida del franquismo hacia la constatación de su inevitable superación. La centralidad, como valor axiomático manejado en la ficción, se formularía entonces con un sentido emblemático, en forma de individualización de comportamientos sociológicos de corte apático y desmovilizado. Desde el punto de vista de la cultura política, tales actitudes tendrán su correspondencia conceptual con la noción de *mayoría ausente*, planteada por López Pina y Aranguren (1976: 63). En ella se integraría un sector mayoritario de la población de la primera mitad de los setenta, nutrido esencialmente por el colectivo femenino residente en pequeños o medianos centros de población, con escasa formación y bajos o medios ingresos.

Este colectivo teme –en aquel contexto histórico, así como en las tramas ficcionales desplegadas por *Cuéntame...*– la reactualización de la violencia política. En dicha apreciación incidirá, sin duda, el discurso retórico oficial, interesado por remarcar una correspondencia entre oposición, democracia multipartidista y disgregación colectiva, y por otro, entre orden, mejora material y paz de Franco. Es desde estas ideas centrales donde, quizá, puedan apreciarse en mayor grado los éxitos de la socialización política franquista, en relación con lo indicado por Aguilar (2008: 382): en la desconfianza hacia un hipotético sistema con partidos polarizados y enfrentados, algo que pondría en grave riesgo la herencia del régimen, cualificable, ante todo, mediante la percepción de la estabilidad. En cualquier caso, la socialización franquista tampoco habría impedido la existencia de una relativa asimilación de una noción genérica de libertad, coherente con el mantenimiento de la quietud o el bienestar material. En este sentido, el desmontaje del aparato institucional franquista requerirá del acompañamiento de “un nuevo lenguaje de la democracia”, como señaló S. Juliá (1994: 179-180), alejado del “lenguaje de la revolución” de los años treinta, permeable ante ciertos valores-marco positivos (desarrollo y crecimiento, paz social, orden...), también incorporados en la retórica tardofranquista.

Frente al estereotipo encarnado en Antonio se emplazarán otros dos personajes periféricos, ideológicamente opuestos: Don Pablo (José Sancho) y Toni. Ambos son presentados subrayando sus implicaciones políticas, aunque desde una orientación que los muestra con cualidades éticas diametralmente distintas: uno representa el autoritarismo a pequeña escala, encarnando un régimen político no exento de doble moral; el otro personifica las alternativas rupturistas de la extrema izquierda. En todo caso, los dos se adaptarán a las condiciones abiertas entre 1974 y 1976, personificando así la adopción de dos versiones peculiares de comportamiento reformista, compatibles con la evolución desde las estructuras del franquismo y las posiciones antisistema de la izquierda.

Otros personajes asumen roles diferenciados, si bien ajustados a este clima dominado por la centralidad. Eugenio (Pere Ponce) reproduce el estereotipo de catalán nacionalista moderado, e invoca, en virtud de su condición inicial de sacerdote, las posiciones críticas del “cura obrero” asumidas por algunos sectores de la estructura eclesiástica a inicios de los setenta. Pero si bien este personaje establece un cierto contrapunto frente a las coordenadas donde se emplaza, presenta una nítida capacidad de incorporación a su entorno, lo cual hace desvanecer en pura anécdota su potencial diferenciado. *Cuéntame...* adopta así un enfoque coherente con su condición de narración alegórica sobre el tránsito histórico a la democracia desde un emplazamiento concreto (Madrid), entendido como síntesis de lo nacional-español. Ello se acompaña con el carácter genérico de la comunidad, expresado por ejemplo en la heterogeneidad de modismos que emplea Antonio en su lenguaje coloquial. El resultado es, entonces, un texto televisivo con acusadas diferencias de fondo frente a otras propuestas ficcionales sobre lo particular identitario, presentes en los últimos años en las televisiones autonómicas de Cataluña, el País Vasco o incluso Andalucía, analizadas por Lacalle (2007: 61-71), Castelló (2007: 93-152) u O'Donnell (2007: 41-44).

4. 2. Realismo nostálgico y estrategias historiográficas

Tal y como se ha indicado, cabe considerar que el éxito de *Cuéntame...* se relaciona con su visión amable, con su enfoque

compatible con la nostalgia de un grueso de espectadores que vivieron aquel período. También, según P. Aguilar (2006: 261), con el reflejo de un posicionamiento social de aquiescencia, apatía o silencio frente a la dictadura. No obstante, remarcar estas actitudes no impide el que constate también una divisa cara al futuro: la predisposición a estimar la imposibilidad del franquismo sin Franco. En esta lógica, el relato privilegia un punto de vista, generalizando el papel histórico de unos colectivos sociales capaces de transitar desde la emigración al Seat 600 y a su correlato en forma de democracia política. Semejante perspectiva tendría un marco de justificación historiográfico, relativamente sólido en el contexto académico reciente, a pesar de su evidente simplificación o la posible minusvaloración de otros factores sociales o políticos ante la dialéctica de cambios producidos en los años setenta, tal y como ha indicado Ysàs (2005: 101-102). [5]

Desde otro punto de vista, Cerdán y Palacio (2006: 156) han sugerido que *Cuéntame...* no estaría exento de implicaciones presentistas, ligadas a las coyunturas del último mandato de Aznar y las dos legislaturas de Rodríguez Zapatero. En relación con ello, E. Galán Fajardo (2007) ha apuntado que esta teleserie constituiría un texto emblemático, donde poder percibir las relaciones de afinidad entre tiempo del autor y del receptor, tiempo de la enunciación y del enunciado narrativos y tiempo interno del relato. Todo ello, en relación con las mecánicas de traslación a la ficción histórica de aspectos susceptibles de analogía en forma de lectura de presente, que en el caso de *Cuéntame...* podrían advertirse en diversas direcciones: secularización de las costumbres, emigración, crecimiento económico, crisis inmobiliaria, revisionismo sobre el período de la Transición, debate acerca de la Memoria Histórica, o medidas sobre igualdad y contra la violencia de género, por ejemplo. O en las constantes apelaciones que, desde el texto en off, se plantean al espectador, con la intención de que éste reconozca y establezca contrastes entre determinadas situaciones de pasado evocadas y la realidad social actual.

Sánchez-Biosca (2006: 65-67) ha considerado que el esquema nostálgico de *Cuéntame...* quedaría establecido desde un ejercicio de ambientación vacío, en el cual hasta el propio Franco llegaría a adquirir sentido como un elemento más de atrezzo, lo cual evidenciaría un vacío de sentido histórico desde los inicios de la serie. Pero, por otro lado, también se ha recordado que ésta ha constituido una praxis singular en el escenario de las televisiones españolas, tal y como sugiere Smith (2006: 11-14 y 23-25). Su prolongada emisión manifestaría el éxito de unos imaginarios genéricos de reconocimiento familiar mediante la apelación a un tiempo idealizado y colectivamente compartido. Estas últimas argumentaciones pueden conectarse con el sentido de la serie como narrativa pedagógica histórica. En ella, los acontecimientos se encadenarían como citas obligadas, como historia evenencial.

Es muy extensa la relación de estrategias de evocación del pasado adoptadas por la serie. De modo sintético podría indicarse que se han dirigido a implementar la ficción en sucesivos niveles de reconocimiento histórico cara a la audiencia. En este sentido, estaríamos ante unas operaciones de refuerzo más sofisticadas que en el caso de *The Wonder Years*. Estas prácticas irían desde el cuidadoso trabajo de documentación y ambientación a la incorporación de elementos plásticos susceptibles de un reconocimiento espectral. En palabras de su productor ejecutivo Miguel Ángel Bernardeau, recogidas en un material promocional de la Dirección de Comunicación de Televisión Española (2008: 4) [6] en la décima temporada se optó por incluir, por ejemplo, “mucha más luz en la grabación, y colores fuertes”, en lógica con una intención por recrear un cierto espíritu sobre el inicio de la transición política a la democracia. A este tipo de ejercicios cabría sumar la incorporación de actores, reconocibles gracias a su presencia en el cine comercial de los años sesenta, como Tony Leblanc. O el empleo sistemático de efectos de posproducción, que han permitido la copresencia de los personajes con imágenes de archivo.

La integración del pasado en la ficción se ha resuelto, además, mediante mecánicas complementarias que han vulnerado la continuidad espacial del relato, si bien ello ha incrementado la historicidad. El episodio “Lisboa era una fiesta” (14 de septiembre de 2006) se estructuró a partir de la ubicación del personaje de Toni en un espacio absolutamente ocasional, pero de enorme densidad histórica (la Revolución de los claveles). En otras ocasiones, el acontecimiento externo asumía tal magnitud que justificaba la interrupción del flujo ficcional mediante entregas de corte documental, encaminadas a reafirmar el rango pedagógico de la serie mediante derivaciones de carácter explicativo sobre el contexto histórico. Se han abordado así diversos hechos, como el magnicidio de Carrero Blanco (8 de diciembre de 2005), o la trascendencia de 1975 en la historia reciente española (13 de septiembre de 2007). La estructura de estos capítulos ha sido muy similar. Han partido de las tramas de ficción, y han incorporado testimonios de periodistas o políticos (en ocasiones, realizados en los mismos decorados de la serie), combinándolos con insertos de archivo o con pasajes de capítulos ya emitidos. Su estructura de contenidos se ha situado en las coordenadas recurrentes de TVE a la hora de evocar estos aspectos históricos. Por ejemplo, en el episodio “¿Y después de Franco, qué?” (6 de diciembre de 2007) se abordaba una agenda clásica de temas entendidos como hitos del período (la designación de Juan Carlos I o el papel de diversas instituciones como la Iglesia, el Ejército o el Partido Comunista).

En todos estos casos se ha realizado un ejercicio nítido de hibridación, de docuficción, en expresión de Rhodes y Springer (2006), desde un relato capaz de transgredir sus fronteras de género, proyectándose hacia otras modalidades de relato histórico televisivo. La naturaleza de la ficción ha permitido, así, una apertura transtextual hacia el realismo documental, y, al tiempo, éste se ha emplazado en las coordenadas programativas de la imaginación histórica. El primer paso en esta dirección se produjo al concluir la primera temporada, con el episodio “Háblame de ti” (4 de julio de 2002). Presentaba una entrega a medio camino entre el *making of* y el documental histórico expositivo. No es casual que la encargada de presentar el episodio fuese Victoria Prego, guionista y narradora de *La Transición* (1993, pero emitida por TVE en 1995). De esta forma, *Cuéntame...* se arrogaba un cierto estatus simbólico, legitimándose mediante la asimilación de la periodista como instancia narrativa y como autoridad reconocible por la audiencia, en coherencia con otros ejemplos analizados respecto al caso británico por Bell y Gray (2007: 113-133).

Cabe añadir, en este tipo de operaciones híbridas, la asimilación de otras estrategias. En “El retorno del fugitivo” (13 de septiembre de 2001) el acontecimiento referencial pivotaba en torno a la celebración del Festival de Eurovisión de 1968, si bien este hecho constituía el clímax narrativo en una trama centrada en el impacto que suponía la incorporación del televisor en el espacio doméstico. Su omnipresencia no desaparecerá a lo largo de la serie, estableciendo un cierto paralelismo con *The Wonder Years*. Además, estas constantes citas televisivas han permitido tácticas de autorreferencialidad, algo que, según Moreno (2007: 11-20), [7] debe abordarse teniendo en cuenta las necesidades de autolegitimación y de redundancia de su identidad institucional, comercial y social. Ello fue especialmente notable coincidiendo con el cincuentenario de TVE, conmemorado en *Cuéntame...* con el episodio “Había una vez...” (12 de octubre de 2006). En este caso se partía de nuevo desde los terrenos de la ficción, si bien el cuerpo central del episodio se estructuraba a partir de diversos testimonios sobre el alcance de la socialización televisiva durante los años sesenta y setenta. Como síntesis de todo ello nos encontraríamos con un ejercicio de apelación histórica mediante la simbiosis entre la ficción y el documental retrospectivo, donde se aunaría la autopromoción de TVE como factor de modernidad histórica, y a los Alcántara como ilustración del prototipo de consumidores televisivos de los primeros años setenta.

Pero también han existido caminos contrarios. Con motivo del trigésimo aniversario de la promulgación de la Constitución, el 6 de diciembre de 2008, el matrimonio Alcántara figuró en un espacio informativo orientado a fijar la conmemoración televisiva oficial de la efemérides (El espíritu de la democracia, TVE1). No obstante, esta presencia no dejaba de ser contradictoria frente a la trama desarrollada en el episodio "Ha pasado un ángel", emitido poco después, el día 25 de ese mismo mes. En él, en un peculiar ejemplo de profecía histórica inspirada en Frank Capra, se viajaba a finales de 1982, tras la primera victoria electoral socialista. Este momento servía como fondo para una pesadilla dramática del protagonista, en la que vivía la disolución del grupo familiar y sus redes de consenso. Sin embargo, semejante prolepsis no era más que un sueño, y, finalmente, Antonio lograba regresar a su verdadero contexto y tiempo histórico: el de esa realidad emblemática que correspondía a la ficción televisiva sobre 1976.

5. Conclusiones

El presente trabajo ha establecido su interpretación a partir de tres elementos básicos de análisis. Nos hemos aproximado, por un lado, a la caracterización social y a la tipificación de los rasgos emblemáticos encarnados en las familias representadas en *Cuéntame...* y *The Wonder Years*, entendidas como unidades, marcos relacionales e instancias protagonista de ambos relatos. En segundo término, hemos apuntado algunos aspectos acerca de la categorización ficcional de valores característicos, presentes en los personajes que sirven como referente de continuidad para ambas producciones. Finalmente, hemos dirigido nuestra atención a algunas de las estrategias de evocación histórica manejadas, enfocándolas en relación con la generación de verismo y efectos realistas ante el espectador.

Resultan evidentes los puntos de conexión, en términos de fórmula televisiva, género y relato, entre las dos series comentadas, interesadas por explorar una vida cotidiana tamizada de nostalgia mediante el pretexto del registro subjetivo de la representación histórica. Los dos relatos operan con un mismo punto de vista presentista: el que aportan Kevin y Carlos, al recordar una etapa de cambios, aprendizaje, sentimientos y maduración, mediante una operación de construcción ficcional de sus respectivas memorias históricas individuales. Esta conexión, sin embargo, no se expresa tanto atendiendo a las características de la problemática local que se aborda en cada caso. Pero si en lo referido a la asimilación de una fórmula de expresión discursiva transnacional, ideada para todos los públicos, cuyo eje de apelación es la familia. Desde ahí, se establece un marco de afinidad, que permite relacionar el tratamiento televisivo de dos espacios geográficos, económicos y sociales distantes, como son los Estados Unidos y España, en un lapso temporal emblemático –los sesenta y setenta-, tradicionalmente presentado como paradigma del cambio sociocultural y las mutaciones de actitudes y valores.

Puede indicarse que, a la vista de sus rasgos de contenido distintivos, *The Wonder Years* y *Cuéntame como pasó* denotan una vocación evidente por recrear perspectivas singulares del pasado vivido, como estrategia que permite relacionar los estándares de la ficción comercial, la evocación simplificada del contexto histórico y las audiencias generalistas. Desde este objetivo, ambas practican un juego, hasta cierto punto parejo, de sincronías (Tabla 3), marcado por un sustrato narrativo común: las experiencias inscritas a partir de la convivencia en el seno de la estructura familiar, entendido como grupo social primario de categoría universal y como primera instancia personal de socialización. Desde ahí, ambos relatos irán desplegando toda una panoplia de elementos, ejemplificando los procesos de crecimiento individual y colectivo como ejes del relato.

Tabla 3.- Estrategias de representación en *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*

	<i>The Wonder Years</i>	<i>Cuéntame cómo pasó</i>
Tiempo histórico evocado	1968-1974	1968-1977
Eje de vertebración de la serialidad (continuidad)	El pasado vivido. Tránsito de la niñez a la adolescencia, a partir de la evolución personal y la capacidad para percibir el entorno más inmediato.	El pasado vivido. Tránsito de la niñez a la adolescencia, a partir de la evolución personal. Paralelamente, constatación de la evolución y maduración simbólica del grupo familiar y comunitario

		(vecindario).
Valores sociales emblemáticos	Integración familiar. Conflictos intergeneracionales. Aprendizaje de destrezas sociales. Ejercitación de la libertad personal. Individualismo. Relaciones a partir de factores afectivos.	Integración familiar. Solidaridad y cooperación vecinal. Consenso. Relaciones tejidas a partir de factores afectivos. Ejercitación de valores de convivencia. Creciente libertad política.
Marcos de sociabilidad evocados	Grupo familiar estructurado (instancia dominante). Presencia de los miembros del grupo en ámbitos relacionales complementarios (instituto, barrio, ámbito laboral paterno)	Grupo familiar más integrador y estructurado (instancia dominante). Presencia de los miembros del grupo en ámbitos relacionales complementarios (escuela, universidad, barrio, taberna, parroquia, ámbitos laborales específicos).
Perspectiva inicial de retrospección histórica	Subjetiva (testimonial), desde el tiempo presente del espectador	Subjetiva (testimonial), desde el tiempo presente del espectador
Espacio histórico dominante	Hogar (emplazamiento intensivo). Suburbio (emplazamiento extensivo). Apertura ocasional a espacios externos.	Hogar (emplazamiento intensivo). Localizaciones recurrentes en el barrio (emplazamientos complementarios periféricos). Localizaciones en la gran ciudad. Apertura ocasional a espacios externos (espacio agrario tradicional, espacios de ocio y vacaciones).
Sentido narrativo dominante del acontecimiento histórico	Trasfondo para el relato, Elemento para la localización y contextualización de la trama. Carga simbólica y emotiva.	Trasfondo para el relato. Elemento para la localización de la trama. Carga simbólica y emotiva. Ocasionalmente, implicación directa de los personajes en el hecho histórico de referencia.
Naturaleza dominante del acontecimiento histórico	Nacional, sociocultural, político	Nacional, internacional (entorno europeo inmediato), sociocultural, político
Conductores temáticos dominantes del acontecimiento histórico	Incorporación de mejoras en la calidad de vida por parte del protagonista. Transformaciones sociales asociadas a la emergencia de nuevos valores colectivos. Ruptura con inercias tradicionales. Asimilación de valores cívicos.	Mejoras en la calidad de vida. Definición del alcance social del régimen franquista y las transformaciones asociadas al desarrollismo. Asimilación de la conciencia política y de género. Evocación de la construcción del consenso social en torno a valores democráticos

También cabe subrayar otras afinidades respecto al empleo de moldes familiares y sociales estables. En este plano quizá podría plantearse la existencia de patrones de mayor costumbrismo para el estereotipo de patriarca de los Alcántara. Sin embargo también, este personaje establece algunas similitudes interesantes con Jack Arnold, al evocar, por ejemplo, la exploración de vías de independencia económica en cierta consonancia con el modelo del *American Way*. Y, asimismo, es posible apreciar similitudes de clase y nivel económico para estas estructuras familiares parejas. Desde diferentes niveles de posibilidades, los personajes de Nora y Mercedes representarían los estereotipos de nuevas potencialidades de género, manifestadas mediante el crecimiento intelectual y laboral de la hasta ahora exclusiva ama de casa. Este proceso de redefinición de la instancia femenina se complementará, en el caso de *Cuéntame...*, con la presencia de hábitos de pervivencia rural, por ejemplo en lo referido a la convivencia de tres generaciones. En este sentido, la presencia de la abuela subraya la existencia de un miembro todavía implícito a la jerarquía familiar, como pilar fundamental en la ayuda a sus hijos y cuidado de los nietos, que ya ha desaparecido en la serie estadounidense.

En cuanto al reflejo televisivo de los hechos clave del período, cabe hablar de ciertos contrastes. El más evidente es el que se deriva de la proposición narrativa de una sociedad avanzada y democrática frente a otra, prohibitiva y autoritaria. En *The Wonder Years*, la importancia de los acontecimientos –que después se trastocarán en hechos históricos emblemáticos cara a la percepción cultural del espectador– aparece matizada por la idealización de los valores imperecederos del sistema americano, y con la actitud coherente desplegada ante ellos por unos ciudadanos insertos en un sistema político y social afianzado. En cambio, desde el enfoque de *Cuéntame...*, se maneja un trasfondo histórico mucho más evolucionista, entendido en clave de progreso individual, familiar y colectivo. Este sentido dinámico puede asociarse con la valoración historiográfica sobre el protagonismo que jugaron las generaciones españolas urbanas de la posguerra, como actores implicados en el diseño –cuanto menos sociocultural– de una era llamada a superar las heridas de la Guerra Civil. Ello permite establecer un cierto contraste. En *The Wonder Years*, el relato apunta como los personajes viven algunas de las sacudidas colectivas con una cierta apatía y distanciamiento, ya que, en la práctica, son otros sus problemas. Ello es evidente respecto a Vietnam como

trasfondo de la época que sirve de referencia. En cambio, en *Cuéntame...* la desaparición de Franco y la llegada de la monarquía será la señal indubitable para un renovado Antonio Alcántara, que, junto a su mujer, no dudará en reconocer (e identificarse en primera persona) con el espíritu reformista de los primeros gobiernos democráticos.

Puede considerarse que las estrategias de evocación histórica manejadas por ambos relatos han operado como elementos de emplazamiento de marcas de identificación cara a la audiencia. Ello problematiza el sentido de este tipo de relatos como generadores de conocimiento histórico. Se trata de producciones que movilizan componentes diversos, en coherencia con sus reglas de género, y que permiten la incorporación de un abanico de situaciones que operan con el anacronismo o la invención (Cartmell *et al.* 2001). Pero, más allá de la posible crítica académica a esta cuestión, consideramos también que las dos realizaciones se emplazan en una intersección entre imaginación y realismo histórico televisivo, lo cual refleja unas claves compartidas, construidas desde un plano de simbolismo sobre lo colectivo a partir de tipificaciones sobre lo individual.

A su vez, hemos de estimar también que estas estrategias de evocación histórica deben explicarse en relación con prácticas diversas de ejercitación memorística televisiva. Como recurso común, *The Wonder Years* y *Cuéntame...* han propuesto ejemplos de ambientación cuidadosa, de ubicación de la ficción en unos parámetros escenográficos diáfanos, dirigidos a otorgar verismo, coherencia y homogeneidad a cada episodio. Al mismo tiempo, se han encaminado a adecuar ante el espectador, sin vacíos ni contradicciones aparentes, unas situaciones pretextadas mediante la objetivación del recuerdo de sus instancias narrativas (Kevin y Carlos), pasando por encima de la fragilidad, la limitación y la autojustificación subjetiva de los recuerdos. En este sentido, pues, han operado con un modo narrativo equiparable, donde no cabe el olvido. Y que es capaz de retener una totalidad de hechos pertinentes, al tiempo que neutralizarían ante el espectador la apariencia de las huellas del presente en la observación ficcional del pasado.

Complementariamente, estas prácticas se han visto reforzadas con la inclusión de otro tipo de recursos. En el caso de *The Wonder Years* encontraremos, por ejemplo, la integración selectiva de una extensa banda sonora, ligada con la cultura musical internacional de los años sesenta y setenta. En *Cuéntame...* también se ha recurrido a este tipo de citas sistemáticamente (si bien éstas han operado con una impronta de reconocimiento mucho más local), conjugándose con efectos de posproducción, que han permitido la readequación de documentación de archivo, reelaborándola e introduciéndola en las tramas. A ello cabría añadir, además, otras, derivaciones textuales, en forma de ramificaciones documentales episódicas de corte divulgativo, justificadas por determinados acontecimientos o procesos colectivos que eran incorporados en el relato de ficción.

Como conclusión última, y a tenor de todo lo indicado, estimaríamos asimismo que las dos series estudiadas ejemplifican sendas praxis televisivas en la (re)construcción de identidades colectivas nacionales, a partir de ejemplificaciones territoriales emblemáticas sobre lo norteamericano (California, la Costa Oeste), o lo español (Madrid). Este fenómeno puede relacionarse con el debate acerca de las implicaciones entre ficción televisiva, representación identitaria y proyección y recepción de valores socioculturales genéricos o privativos (Castelló: 2008, pp. 244-246). Respecto a *Cuéntame...* nos encontraríamos ante un texto televisivo dirigido a privilegiar una focalización hegemónica sobre lo nacional, entendida como formulación axiomática y punto de encuentro para la articulación comunitaria española, y como propuesta de amplio espectro enmarcada en la oferta de un canal público como TVE. En este sentido, la perspectiva histórica subrayada en esta serie privilegia las dinámicas de cambio general, o el impacto de determinados acontecimientos políticos nacionales –el asesinato de Carrero Blanco, las contradicciones del aperturismo franquista, la instauración de la Monarquía...–, susceptibles de implicarse, subsidiariamente, en el rediseño de valores que permitirán un nuevo esquema de organización (y reconocimiento) de orden regional. Ello evidenciaría, asimismo, la diferente virtualidad de la escala televisiva –local, regional, nacional...– para tematizar, reelaborar y transmitir ciertos hitos rememorables. Unos hitos que pueden ser aprehendidos como eslabones en el uso y la maleabilidad sociopolítica del recuerdo, en lógica con lo que F. Anania (2008: 13-16) ha denominado como el “uso público de la historia”, a la vista de las claves distintivas existentes en la programación de este tipo de contenidos en la televisión que transita del siglo XX al siglo XXI

6. Bibliografía

Aguilar, P. (2006): “Presencia y ausencia de la guerra civil y el franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del pacto de silencio”. En VV AA, *Guerra Civil. Mito y memoria*. (Eds. J. Aróstegui y F. Godicheau). Madrid: Marcial Pons, pp. 245-293.

---- (2008): *Políticas de la memoria y memoria de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.

Álvarez Berciano, R. (1999): *La comedia enlatada. De Lucille Ball a los Simpson*. Barcelona: Gedisa.

Anania, F. (2008): *I Mass Media tra storia e memoria*. Roma: RAI-ERI.

Barta, T. (Ed) (1997): *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport Conn.: Praeger.

Bell, E. y Gray, A. (2007): “History on Television. Charisma, Narrative and Knowledge”. En *European Journal of Cultural Studies* 10, Londres, enero, pp. 113-133.

Buonanno, M. (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.

- (2006): *L'età della televisione. Esperienze e teorie*. Bari: Laterza.
- Burke, P. (2006): *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Calabrese, O. (1984): "Los replicantes". En *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, Barcelona, pp. 71-90.
- Cardini, D. (2004): *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*. Roma: Carocci.
- Cartmell, D. et al. (2001): *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. Londres: Pluto Press.
- Cascajosa, C. (2005): *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.
- (2006): "Pequeña/Gran pantalla. La relación entre el cine y la televisión en los Estados Unidos". En *Historia y Comunicación Social* 11, Madrid, pp. 21-44.
- Castelló, E. (2007): *Sèries de ficció i construcció nacional. Imaginat una Catalunya televisiva*. Tarragona: Publicacions URV.
- Castelló, E. (2008): *Identidades mediáticas. Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: UOC.
- Cerdán, J. y Palacio, M. (2006): "Cuéntame cómo pasó". En VV AA, *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (Ed. M. Palacio). Madrid: Instituto RTVE.
- Cohen, L. (2003): *A Consumer's Republic: The Politic of Mass Consumption in Postwar America*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Cotta, L. y Cotta, L. (2006): "Raccontare una storia, raccontare la Storia". En *Le radici e le foglie. La fiction italiana. L'Italia nella fiction* (Ed. M. Buonanno). Roma: RAI-ERI, pp. 141-161.
- Croteau, D. y Hoynes, W. (2000): *Media/Society: industries, images and audiences*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Diego, P. y Pardo, A. (2008): "Estándares de producción de dramedias familiares en España: El caso de *Médico de familia, Cuéntame cómo pasó* y *Los Serrano*". En VV AA, *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano* (Ed. M. Medina). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, pp. 45-76.
- Dirección de Comunicación de Televisión Española (2008): *Informa 2008. Cuéntame inicia la Transición*. Madrid: RTVE:
- Edgerton, G. R. (2001): "Television as Historian. A Different Kind of History Altogether". En VV AA, *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. (Eds. G. R. Edgerton y P. C. Rollins). Kentucky: Kentucky University Press, pp. 1-29.
- Eguizabal, R. (1998): *Historia de la publicidad*. Madrid: Eresma & Celeste Ediciones.
- Faus Belau, A. (1995): *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Galán Fajardo, E. (2007): "Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española". En *Razón y Palabra*, 56, Tec de Monterrey, Estado de México, www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n56/egalan.html
- García de Castro, M. (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de television en España*. Barcelona: Gedisa.
- Gross, E. A. (1990): *The Wonder Years*. Las Vegas: Pioneer Books: <http://faculty-staff.ou.edu/S/Kenneth.D.Stephenson-1/wonder.html>.
- Gutiérrez Lozano, J. F. (2006): *La television en el recuerdo. La recepción de un mundo en blanco y negro en Andalucía*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad y RTVA.
- Juliá, S. (1994): "Orígenes sociales de la democracia en España". En *Ayer* 15, Madrid, pp. 165-188.
- Kaufman, P. (1993): "Closing the Album on the Wonder Years". *The New York Times*, 9 May.
- Lacalle, Ch. (2007): "Ficción televisiva y construcción de identidad cultural. El caso catalán". En *Opción* 52, Barcelona, pp. 61-71.
- Levy, D. y Sznajder, N. (2002): "Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory". En *European*

López Pina, A. y Aranguren, E. (1976): *La cultura política de la España de Franco*. Madrid: Taurus.

Marcus, D. (2004): *Happy Days and Wonder Years: The Fifties and the Sixties in Contemporary Cultural Politics*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.

Moreno, A. (2007): "El discurso de identidad de la televisión pública. La autopromoción de Televisión Española". En *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad* 41, Madrid, abril-junio, pp. 11-20: <http://campusred.net/TELOS/articuloperspectiva.asp?idarticulo=1&rev=71>

Nelson, R. (2007): "TV Fiction Exchange: Local/ Regional/ Nacional/ Global". En *Critical Studies in Television* 2, Londres, marzo, pp. 4-17.

O'Donnell, H. (2007): "High Drama, Low Key: Visual Aesthetics and Subject Positions in the Domestic Spanish Television Serial". En *Journal of Spanish Cultural Studies* 8, Nueva York, enero, pp. 37-54.

Rhodes, G. D. y Springer, J. P. (2006): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson NC: McFarland.

Rosenstone, R. (2006): *History on Film/ Film on History*. Nueva York: Longman.

Sánchez-Biosca, V. (2006): *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

VV AA (1976): *The Historian and the Film*. (Ed. P. Smith). Cambridge: Cambridge, University Press.

---- (2001): *Framing Public Life. Perspectives on Media and Our Understanding of the Social World*. (Eds. S. D. Reese, O. H. Gandy y A. E. Grant). Mahwah: Lawrence Erlbaum.

Smith, P. J. (2006): *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis.

Vilches, L., Álvarez Berciano, R. y Lacalle, Ch. (1999): "La ficción nacional por fin a escena". En *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 23, Barcelona, pp. 25-57.

Villagrasa, J. M. (1999): *La producción de ficción narrativa en la televisión norteamericana*. Bellaterra, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma.

Ysàs, P. (2005): "Una nota sobre la crisi del franquisme i la transició a la democràcia". En *HMiC* 3, Barcelona, pp. 101-109: <http://ddd.uab.es/pub/hmic/16964403n2005p101.pdf>

7. Notas

[1] Véase la *black comedy*, con *The Bill Cosby Show* como exponente mas duradero, *Kate o Cagney y Lacey* – representaciones ambas de la "familia alternativa"–, la cínica *Family Ties* o *Married with Children*, donde los realistas y conservadores son los retoños y no los padres (Álvarez Berciano 1999: 101-106).

[2] Por ejemplo, la exitosa *El príncipe de Bel Air* no pasa de simpática excusa de la *blue comedy* para introducir al pariente menos afortunado, interpretado por el rapero Will Smith, en una familia de color de la alta burguesía californiana.

[3] "May you always know the truth" y "Daddy's Little Girl" en el momento de la despedida de Karen de su madre, que le pide que reflexione sobre su idea de que Jack, su padre, nunca la escucha, que no la quiere ni la comprende. <http://faculty-staff.ou.edu/S/Kenneth.D.Stephenson-1/wonder.html>. Consulta en Internet: 30 de enero de 2009.

[4] Bien sea a través de los apuros diarios de una matriarca de la clase obrera (*Rosseanne*), de las aspiraciones de acomodados personajes del realismo yuppy (como *Kate y Alley*, *Treinta y tantos* o *Murphy Brown*, la primera madre soltera de la pequeña pantalla), las series de ficción retratan, desde mediados de los ochenta, un muy diferente rol femenino, bien en relación con la familia clásica, monoparental o con grupos gay conviviendo con heterosexuales (Álvarez Berciano 1999: 114-116 y 121).

[5] <http://www.rtve.es/television/cuentame/historia/>, Consulta: 12 de enero de 2009.

[6] Consulta en Internet: 28 de diciembre de 2008.

[7] Consulta en Internet: 21 de mayo de 2008.

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "La mirada televisiva. Evocación histórica y representación de la cultura política en España, 1977-2007" (Comunidad Autónoma de Madrid y Universidad Complutense, CCG08-UCM/HIS-4017), y en el Proyecto de Investigación financiado por la Convocatoria de Financiación de Creación y Consolidación de Grupos de Investigación BSCH-Universidad Complutense de Madrid Gr58/08 (*Historia y estructura de la comunicación y el entretenimiento*).

* Igualmente, al Proyecto de Investigación Interdisciplinar *La percepción de los Estados Unidos desde España: Análisis de tendencias historiográficas e interpretativas españolas. Estudio de caso para las relaciones culturales internacionales* (Comunidad de Madrid / Universidad Complutense. Referencia: HUM2006-11365/HIST"). Investigadora principal, Sylvia L. Hilton, Catedrática de Historia de América de la UCM.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

Rueda Laffond, J.C. y Guerra Gómez, A. (2009): Televisión y nostalgia. "The Wonder Years" y "Cuéntame cómo pasó". *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 396 a 409. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el ___ de _____ de 2_____, de
http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html
DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-831-396-409