

DE LA HISTORIA A LA MEMORIA. DESPLAZAMIENTOS PARA PENSAR EL LUGAR DE LA FICCIÓN TELEVISIVA EN LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS SOBRE EL PASADO

FROM HISTORY TO MEMORY. DISPLACEMENTS TO THINK ABOUT THE
PLACE OF TELEVISION FICTION IN THE CONSTRUCTION OF SENSES
ABOUT THE PAST

*DA HISTÓRIA PARA A MEMÓRIA. DESLOCAMENTOS PARA PENSAR O
LUGAR DA FICÇÃO TELEVISIVA NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS SOBRE*

Janny Amaya Trujillo

■ Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara, México (UdeG).
Profesora- investigadora del Sistema de Universidad Virtual (SUV), Universidad de
Guadalajara.

■ E-mail: jannyamaya@gmail.com

Adrien José Charlois Allende

■ Doctor en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana-
Azcapotzalco, México (UAM-A). Profesor-investigador del Departamento de
Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara.

■ E-mail: adriencharlois@gmail.com



RESUMEN

El estudio de la representación del pasado en los medios audiovisuales ha sido enfocado, tradicionalmente, a partir de la categoría de “historia”. En este artículo, cuestionamos los límites de ese enfoque tradicional, para argumentar cómo la categoría de memoria cultural proporciona un marco teórico y conceptual más adecuado para comprender el papel de los medios de comunicación, en general, y de la ficción televisiva, en particular, en la construcción social de sentidos sobre el pasado.

PALABRAS CLAVE: TELEVISIÓN; FICCIÓN; HISTORIA; MEMORIA CULTURAL

ABSTRACT

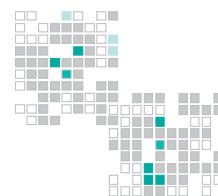
The study of the representation of the past in the audiovisual media has traditionally been focused on the category of “history.” In this article, we question the limits of that traditional approach, to argue how the category of cultural memory provides a more appropriate theoretical and conceptual framework to understand the role of the media, in general, and television fiction in the social construction of senses about the past.

KEYWORDS: TELEVISION; FICTION; HISTORY; CULTURAL MEMORY

RESUMO

O estudo da representação do passado na mídia audiovisual tem sido tradicionalmente focado na categoria “história”. Neste artigo, questionamos os limites dessa abordagem tradicional, para discutir como a categoria de memória cultural fornece uma estrutura teórica e conceitual mais apropriada para entender o papel da mídia, em geral, e da ficção televisiva, em particular, na construção social dos sentidos sobre o passado.

PALAVRAS-CHAVE: TELEVISÃO; FICÇÃO; HISTÓRIA; MEMÓRIA CULTURAL



1. Introducción

La proliferación de narrativas ficcionales que recrean o representan el pasado es una tendencia bastante evidente en la industria televisiva contemporánea. El pasado (o segmentos o versiones de él) no sólo es frecuentemente representado, sino que se han diversificado los géneros, formatos y abordajes ficcionales de lo histórico en la televisión. Basta sólo un vistazo a la producción reciente de plataformas globales de televisión distribuida por internet para reconocer un conjunto de narrativas muy disímiles que, sin embargo, podrían ser ubicadas en esa amplia corriente.

En esta ola de ficciones televisivas sobre el pasado se inscriben desde series o miniseries históricas, centradas en la recreación de eventos específicos, como *Chernobyl* (HBO, 2019) o *Historia de un Crimen: Colosio* (Netflix, 2019); series biográficas tan diferentes entre sí como *The Crown* (Netflix, 2016) o *Bolívar* (Caracol Televisión- Netflix, 2019); hasta *thrillers* políticos como *Un extraño enemigo* (Televisa- Amazon Prime TV, 2018), o dramas criminales como *Narcos* (Netflix, 2015), *Narcos: México* (Netflix, 2018) o *El Chapo* (Univisión-Netflix, 2017). Más allá de sus géneros específicos, algunas de estas producciones podrían ser fácilmente clasificadas como “ficciones históricas”; otras se ubicarían en la denominación más amplia de ficciones “de época”; mientras que otro grupo importante de ellas desafían estas clasificaciones convencionales. Sin embargo, todas ellas construyen- aunque de maneras disímiles- relaciones de sentido con respecto al pasado y pretenden hacerlo bajo ciertos criterios de veracidad cuyos límites resultan poco claros, dado su carácter de discursos ficcionales.

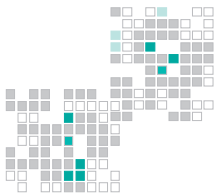
Pese a la creciente complejización y diversificación en los modos de representación del pasado en la ficción televisiva y en los medios audiovisuales en general, a nivel reflexivo y analítico, continúa predominando un enfoque tradicionalmente apegado a la categoría de “historia”. Esta

tendencia prevalece no sólo en los estudios sobre representaciones audiovisuales del pasado, anclados en el campo de la historiografía, sino también en muchos de aquellos enfocados desde el campo de la comunicación. Como afirma Kansteiner (2018, p. 134), “por falta de imaginación y de alternativas conceptuales seguimos hablando de cine [o medios audiovisuales] e historia, o de cine [o audiovisual] histórico, invocando con ello el mundo de la investigación académica” y estableciendo así, implícitamente, una asociación entre la recreación ficcional del pasado y los criterios de verdad y rigor validados por la historiografía disciplinar.

En este artículo nos proponemos cuestionar los límites de este entendimiento tradicional de la representación del pasado en los medios audiovisuales. Nos posicionamos desde el ámbito de estudios sobre la memoria para argumentar cómo la categoría de memoria cultural proporciona un enclave teórico y conceptual más productivo para comprender el papel de los medios de comunicación, y en particular, de la ficción televisiva, en la construcción social de sentidos sobre el pasado en las culturas audiovisuales contemporáneas.

2. La historia en pantalla: trayectorias y estancamientos

Los diversos modos de entender y enfocar analíticamente el lugar de los relatos audiovisuales en la construcción o representación del pasado se han producido en la convergencia entre la historiografía, los estudios sobre comunicación y otras disciplinas sociales y humanas. Pese a tratarse de un terreno plural, puede afirmarse que en él la disciplina historiográfica ha prevalecido como referente común desde o hacia el cual se derivan investigaciones y discusiones académicas sobre el pasado en pantalla. Se trata de un área de estudios cuya identidad y trayectoria se encuentran en buena medida asociadas al devenir, las filias y las fobias de la historiografía académica.



Entre ellas, por ejemplo, la contraposición entre la historia como ámbito profesional y disciplinar y el intrusismo de realizadores o guionistas amateurs; o el contraste entre las formas de la alta cultura- la escritura, el libro- y los productos masivos de la industria cultural.

El recorrido de este tipo de estudios puede sintetizarse en dos movimientos fundamentales. El primero de ellos es el tránsito desde posturas de desdén o temor de los historiadores ante la tergiversación del pasado en el cine y la televisión, hacia el reconocimiento de la importancia de estas narrativas, primero como fuentes históricas y, posteriormente, como instancias mediadoras en la construcción de sentidos sociales sobre el pasado. El segundo movimiento se ha expresado en la ampliación del campo de interés, que pasaría de abarcar, en un inicio, exclusivamente relatos cinematográficos “serios”- tanto desde el punto de vista artístico y estético como de su apego al discurso historiográfico-, para considerar también productos televisivos comerciales.

2.1. Historia y cine: enfoques predominantes

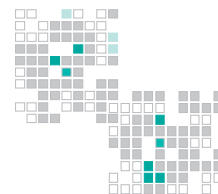
Uno de los enfoques más extendidos para el análisis de la historia en el medio cinematográfico en el campo de la historiografía lo largo del siglo XX fue el que consideraba el filme como fuente para el estudio de las mentalidades colectivas. Kracauer (1947), postulaba que, en tanto productos colectivos y no de autor, las películas reflejaban una psicología, un estado mental compartido por realizadores y audiencias cinematográficas. Ferro (1968), retomó esta idea, radicalizándola. Para este autor, el cine revelaba la realidad de su producción, incluso en contra de la voluntad de sus productores. Según Ferro, el cine- y especialmente el cine de ficción- como fuente podía permitir alcanzar una historia total, difícilmente accesible a partir de otros documentos. El filme permitía el rescate de representaciones de la sociedad, el universo mental del direc-

tor, las escalas de valores en una sociedad y los tipos de lenguajes, a través de los cuales se planteaba todo lo anterior, una suerte de historia de las mentalidades (Ferro, 1968).

Esta línea sería continuada por otros, entre los que destacó Pierre Sorlin (1980; 2001), quien amplió la perspectiva para relacionar el cine no sólo con “mentalidades” sino con ideologías nacionales. Propuso analizar los filmes, no desde categorías externas sino a partir de las relaciones con el público, del “capital histórico” de productores y receptores. Además, plantearía- por primera vez- la necesidad de comprender a los filmes históricos como parte de un discurso histórico que establecía relaciones con su propio horizonte de enunciación. Hasta este punto, la relación entre historia y cine se limitaba a la película como fuente, ya fuese para el estudio de las sociedades que lo producían, o como producto cultural “archivable”, potencialmente útil para la historiografía futura. El aporte fundamental de Sorlin, fue sugerir la posibilidad de ver en el cine una plataforma en la cual el discurso histórico ya circulaba públicamente, fuera del control de los historiadores académicos.

Sin embargo, el reconocimiento por parte de la historiografía de que los filmes históricos constituían una forma específica de narrar el pasado no se produciría hasta fines de la década de los '80 del siglo XX, cuando Robert Rosenstone (1988),-partiendo de su propia experiencia como asesor en Hollywood- aventuró la hipótesis de que las películas no eran solo fuentes o documentos de una historiografía paralela e “involuntaria”, sino que debían ser comprendidos como un modo específico de hacer historia.

Partiendo del soporte teórico de Hayden White y sus consideraciones en torno a la narratividad del conocimiento histórico, Rosenstone situaba a los discursos históricos cinematográficos en condiciones de igualdad con respecto a la historiografía escrita, pues:



[Ambos] refieren a eventos reales, momentos y movimientos del pasado y, de la misma manera, ambas forman parte de lo irreal y lo ficcional, ya que están hechos de conjuntos de convenciones que se han desarrollado para hablar sobre de dónde venimos los humanos (2006, p. 2).

Su posición rompió con la distancia que los propios historiadores habían establecido entre la historia científica y la historia “popular” impulsada por el cine; una distancia sustentada en la “diferenciación jerárquica” entre “los esfuerzos profesionales y supuestamente aficionados de representar el pasado” que había servido a los historiadores académicos como recurso para tratar de mantener cierto control sobre la valoración y legitimidad de las representaciones del pasado circulantes en la cultura visual del siglo XX (Kasteiner 2018, p. 131). La postura de Rosenstone, marca un hito en la trayectoria de este tipo de estudios, pues se desmarca de aquellos enfoques que sólo concebían al filme fuente de análisis historiográfico y sirvió de base para la apertura de un área de investigación novedosa, interesada específicamente en el análisis de la construcción del pasado en el discurso audiovisual.

Siguiendo esta perspectiva, otros autores como Marcia Landy (2001), introducirían categorías clave como nación, identidad y poder en el análisis del cine histórico. Influida también por la corriente de los estudios culturales anglosajones, Landy abogó por atender no sólo al ámbito de la producción, sino también el de las audiencias y sus prácticas de consumo, apostando por dejar atrás el análisis centrado en los textos, para ubicar éstos como parte de un continuo comunicacional. A esta visión “más comunicativa” abonó también el trabajo de Marnie Hughes-Warrington (2007; 2009). Al entender el poder del audiovisual, por sobre la historia escrita, esta autora propondría revisar el impacto de las tecnologías en la producción, promoción y recepción de los

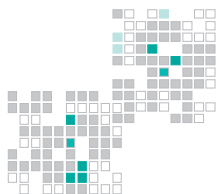
filmes y, principalmente, salirse de las discusiones en torno al filme en términos de verdad y ficción, para analizar las representaciones en clave de lectura historiográfica. Estas autoras ilustran el rompimiento que se produjo, a finales de los '90 en esta área de estudios con respecto a la tradición del análisis fílmico, y el desplazamiento hacia enfoques comunicacionales.

En buena medida, este “giro comunicacional” fue propiciado por la consolidación del medio televisivo como principal productor de ficciones y documentales históricos. La eclosión de la historia televisada planteaba nuevos retos analíticos, a los cuales el enfoque tradicional del análisis fílmico no alcanzaba a responder. La historia televisada comenzaba a convertirse en un gran negocio, extendido a través de diversos formatos en la oferta de canales de cable y televisión abierta, al punto de convertirse- según defendía Gary Edgerton- en “el principal medio a través del cual la mayoría de la gente aprende la historia” (Edgerton, 2001, p. 1).

2.2. La “televisión como historiadora”

Aceptar y entender el lugar de “la televisión como historiadora” (Edgerton, 2001), suponía no sólo superar las reticencias de los historiadores hacia las formas de construcción de la historia en la cultura popular, sino también ir a contracorriente de la crítica cultural que encajonaba al medio televisivo como productor de un presente perpetuo y que concebía al medio, esencialmente, como una “metáfora del olvido” (Holdsworth, 2011, p. 1).

La proliferación de narrativas “históricas” o de relatos sobre el pasado en la televisión no era un fenómeno aislado. Se anclaba en un contexto más amplio en el que “lo histórico” comenzaba a expandirse en una amplia gama de actividades y productos asociados al ocio. El pasado adquiría los atributos de una mercancía. Este proceso, iniciado con el cine y la literatura de masas, tomaba otra escala y situaba a la historia- o lo que conti-



nuamos identificando como historia- dentro de un circuito de comercialización que operaba “independientemente de la acción de los historiadores” (De Groot, 2009, p. 5). Dicho de otro modo, se produjo una diferenciación evidente entre la historia- entendida como el conocimiento “científico” sobre el pasado construido y validado por especialistas académicos- y las historias- los relatos sobre el pasado producidos y difundidos a escala masiva por las industrias culturales-.

Esto no quiere decir que no existieran ya relaciones entre una y otras (la historia y las historias), sino que fue necesario reconocer que existen diferencias sustanciales entre ellas. Pese a ello, “para muchos historiadores, la historia profesional y la memoria visual pública han seguido siendo ámbitos antagónicos de conciencia histórica”, hasta el punto de constituir, incluso, “una provocación fundamental para el sentido de los historiadores de su misión profesional” (Kansteiner, 2018, p. 132).

En este contexto, resultaría obvio- incluso, quizá para los propios historiadores académicos- que las imágenes que nuestras sociedades poseen de su propio pasado ha sido “inevitablemente afectada por las imágenes y las narraciones de la cultura de masas” (Landsberg, 2015, p. 2). La televisión no era el único medio relevante en este sentido, pero indudablemente, ella “había modelado modos muy estilizados y creativos de interacción con el pasado” que resultaban “subversivos a muchos de los objetivos implícitos de la historia académica” (Anderson, 2001, p. 20). De ahí que emergieran denominaciones, como la de “historia popular” (Samuel, 1994), para considerar esas otras formas “no oficiales” y “no autorizadas” de conocimiento sobre el pasado circulantes a escala masiva.

En su esfuerzo por hacer evidente el reto que suponía la televisión en términos de producción y difusión de conocimientos sociales sobre el pasado, Edgerton- en un ya clásico texto del año 2001- retomaría también la noción de “histo-

ria popular”. Se apoyaba en ella para afirmar que la historia en televisión no debía entenderse sólo a partir de criterios desarrollados por la historiografía académica. En cambio, sostuvo que estos relatos debían comprenderse en relación con la condición mercantil y las singularidades técnicas y estilísticas del medio. Para Edgerton, uno de los rasgos distintivos de la televisión como historiadora son su deliberado presentismo, es decir, su intención y capacidad para recuperar “pasados utilizables” que respondieran a inquietudes actuales. Además, se distinguía también por otros rasgos como la individualización de los procesos históricos, el recurso a la intimidad y, sobre todo, la emoción como dispositivo para establecer conexiones significativas con las audiencias.

El reconocimiento de esta dimensión emocional en el tipo de representaciones históricas que se producen tanto en la televisión como en el cine condujo a varios autores a cuestionar la pertinencia de continuar utilizando categorías historiográficas, puesto que ellas no hacían sino aumentar la disonancia entre los practicantes de la disciplina y los denominados “historiadores populares” (Samuel, 1994). Era necesario considerar otros aspectos clave en la relación entre relato de pasado y representación que los historiadores no podían o no querían tomar en cuenta. La historia disciplinar ya no era suficiente para comprender la historia en medios audiovisuales. Había entonces que recurrir a un enfoque multidisciplinar que pusiera al centro la relación entre el pasado narrado, las estructuras mediáticas, las lógicas de producción y circulación y el tipo de relaciones que se articulaban con las audiencias.

3. El desplazamiento hacia la memoria

Mientras tenían lugar estos debates, emergía, paralelamente, otro tipo de estudios, centrados en la memoria que, si bien compartía con la historiografía el interés por el estudio de las representaciones del pasado, difería notablemente de ésta en



cuanto a algunos presupuestos fundamentales. El abordaje desde la memoria surgió, primero, como un interés disperso, expresado en un número creciente de trabajos académicos desarrollados a lo largo de la década de 1980 en los intersticios de diversas disciplinas ya establecidas.

En ese contexto, la memoria era, “simplemente un tema, una presunción, un marco interesante desde el cual plantear una serie de preguntas sobre las políticas de identidad, comunidad, nación, medios e imagen” (Sturken, 2008, p. 73). Para entonces, la memoria era ya también una categoría utilizada en estudios sobre la representación de la historia en el cine y la televisión, pero abordada en ellos siempre como “un problema tangencial” o como un “otro conceptual” de la historia (Grainge, 2003, p. 12).

Estas perspectivas fueron ganando terreno y autonomía desde finales de los '80 e inicios de la década de 1990, en la medida en que “las preguntas sobre la memoria hicieron posible un conjunto de investigaciones que coincidían con las preocupaciones sobre la identidad, la política de las imágenes, los aspectos de la narrativa sobre el pensamiento histórico” (Sturken, 2008, p. 73). Las distintas aproximaciones para el estudio de la memoria- adjetivada de modos diferentes, en correspondencia con enfoques particulares, como colectiva, cultural, social- conformarían un área de estudios emergentes que resultaría sumamente influyente para abrir nuevas rutas en torno al análisis del papel de los medios audiovisuales en la representación del pasado.

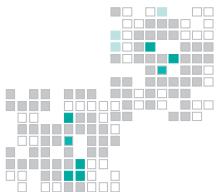
Los estudios de memoria invitaban a examinar el pasado, no desde los estrictos criterios que la disciplina historiográfica había impuesto en la búsqueda de la verdad y la objetividad, sino atendiendo a las múltiples relaciones que ese pasado (y su representación o evocación) articula con respecto al presente. La memoria, entendida en términos generales como “pasado presente”, era siempre una construcción anclada en el horizon-

te de su enunciación o rememoración. Lo que interesaba no era tanto la “recuperación” fiel del pasado, sino examinar las maneras en que él era reactivado, re- presentado y dotado de sentidos en el presente.

Este presupuesto básico hacía estallar algunas barreras impuestas por la historiografía y se abría al reconocimiento de otros agentes, instituciones, prácticas y modos de representación del pasado que la historiografía desdeñaba o situaba en una condición cuasi marginal. Dentro de ellos, cobraría otro sentido y relevancia la atención a los medios de comunicación como instituciones mediadoras en la modelación del recuerdo colectivo. Para ser colectiva, compartida social y culturalmente, los sentidos y representaciones del pasado debía objetivarse y circular a través de prácticas o productos culturales concretos. En el contexto de una cultura mediatizada, los medios de comunicación constituían “agentes de memoria” que intervenían decisivamente en estos procesos.

La influencia de esta perspectiva en el ámbito de estudios sobre historia y medios de comunicación ha sido variada, de modo que sería imposible reconstruir su trayectoria en los límites de este texto. Se han propuesto incluso denominaciones como la de “memoria mediática” (Neiger, Meyers y Zandberg, 2011), para hacer notar la existencia de una línea de estudios orientada a “la exploración sistemática de pasados colectivos que son narrados por los medios de comunicación, a través del uso de los medios de comunicación, y sobre los medios de comunicación” (p. 1). Sin embargo, tal reconocimiento como área particular de estudios es aún una aspiración difusa; se trata de un terreno de análisis en el que predomina la diversidad y la innovación categorial y metodológica.

En el ámbito de la ficción televisiva, una mirada apresurada permite apreciar también un grupo importante de análisis desarrollados a lo largo de la última década, que toman a la memo-



ria- en diversas aproximaciones y conceptualizaciones- como categoría de análisis relevante. Tal es el caso, por ejemplo, de los trabajos compilados por Ibáñez y Anania (2010), en torno a la memoria histórica y la identidad en el cine y la televisión en España e Italia, así como los estudios de Rueda (2011 y 2011) y Rueda y Galán (2012; 2013 y 2014), todos estos enfocados en la ficción televisiva española. Destaca, además, por su carácter y proyección internacional, el anuario del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL) que adoptó como “tema del año” en 2013 la relación entre ficción televisiva y memoria social, concibiendo la ficción como “narrativa de construcción, manutención y discusión de memoria social, es decir, como *recurso comunicativo* de construcción de identidad” (Orozco y Vassallo de Lopes, 2013, p. 80). También el volumen editado por Rodríguez (2016) reúne contribuciones en torno al papel de la ficción televisiva en la construcción de la memoria en diversos países iberoamericanos, ubicando los textos de ficción analizados “como instancias de memoria cultural” (p. 4).

Otras investigaciones que también han abordado la ficción televisiva desde el enclave de la memoria en América Latina son, por ejemplo, el estudio de Sánchez (2016), que examina tres producciones iberoamericanas, considerando que “el acceso al pasado a través de las ficciones se constituye en un recurso para la deliberación sobre éste, su significación y lugar en la memoria colectiva” (Sánchez, 2016, p. 38). Por otra parte, la investigación de Antezana y Mateos-Pérez (2017), profundiza en la relación entre memoria, ficción e historia reciente en Chile, tomando como caso de estudio la serie *Los Archivos del Cardenal*, estrenada en el marco de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado en ese país. En un trabajo de corte ensayístico, Goulart Ribeiro (2018), ha indagado también en torno al “mercado de la nostalgia” como dimensión característi-

ca de la cultura de la memoria en el mundo contemporáneo, centrado su reflexión en el atractivo nostálgico de algunas producciones de ficción televisiva y cinematográfica.

No pretendemos ofrecer aquí una revisión puntual de este tipo de trabajos, sino señalar, por una parte, el uso creciente de la memoria como categoría en estudios interesados por explorar las relaciones que las sociedades y grupos establecen con respecto a su pasado a partir de la ficción televisiva. Destacamos también que, lejos de ser esta un área de estudios consolidada, puede considerarse, más bien, como un cúmulo de trabajos todavía dispersos, cuya identidad está determinada por un interés común y una perspectiva de análisis que se aparta de los enfoques tradicionalmente establecidos en relación con la historiografía.

4. Memoria cultural: un enfoque para abordar la construcción de la memoria en la ficción televisiva

Una de las perspectivas de análisis que integran ese ámbito interdisciplinario y plural de estudios sobre la memoria se ha organizado en torno a la categoría central de memoria cultural. Esta perspectiva, en el modo en que ha sido desarrollada en la corriente de los estudios literarios y culturales alemanes, ha resultado de gran utilidad y pertinencia en nuestro propio trabajo de análisis del re juego entre pasado y presente en la ficción televisiva.

El concepto de memoria cultural abrea de distintas tradiciones, algunas tan distantes como los trabajos de Maurice Halbwachs o Aby Warburg, y fue acuñado en la década de los '80 por los egipólogos Jan y Aleida Assmann. En su interés por entender las formas de construcción y transmisión de la memoria en sociedades antiguas, estos autores establecieron una distinción entre dos modos fundamentales del recuerdo: la memoria cultural y la memoria comunicativa, cuya diferencia residía en el grado de objetivación, formalización e institucionalización de las prácticas sociales de recuer-



do. De fondo, la distinción entre ambas tipologías de memoria se sostiene en las diferencias entre dos modos de comunicación: el discurso oral, construido en el ámbito de la vida cotidiana (memoria comunicativa) y sistemas de comunicación más complejos e institucionalizados, que posibilitan la fijación, el registro y la circulación de la memoria y la estabilización de los sentidos atribuidos a ésta a nivel social (memoria cultural). La diferenciación entre ambos modos o tipos de memoria ha tenido una gran resonancia en los estudios sobre la memoria y ha sido sometido a revisiones críticas y a reapropiaciones diversas.

Erlil (2008; 2009; 2012) y otros, en la misma tradición reflexiva, cuestionarían la pertinencia de establecer una división tajante entre ambas tipologías de memoria, basándose fundamentalmente en la diferenciación entre el discurso oral y otras formas de comunicación. En este tenor, propondría entonces entender la memoria cultural como “interacción del presente y el pasado en contextos socioculturales” (Erlil, 2008, p. 2), abriendo así las posibilidades de abordar prácticas mnemónicas distintas. Desde esta perspectiva, el recuerdo es concebido como el establecimiento de una relación con respecto al pasado, anclada siempre en el presente. Se trata de un “acto performativo y no reproductivo” (Erlil y Rigney, 2009, p. 2). El pasado, como tal, no puede ser restituido en el presente, recordar implica codificar y dar sentido al pasado, producir representaciones y narraciones sobre él. La mediación- a través del lenguaje, y de los “medios”, comprendidos en un sentido amplio- es una noción básica, pues el concepto mismo de memorial cultural “se basa en la idea de que la memoria solo puede tornarse colectiva a través de un proceso continuo mediante el cual los recuerdos se comparten con la ayuda de artefactos simbólicos que median entre individuos” (Erlil y Rigney, 2009, p. 2).

Como recurso heurístico, Erlil (2008) propuso distinguir tres dimensiones fundamentales de la

memoria cultural: material (en referencia a los artefactos, medios y tecnologías de la memoria), social (en referencia a las instituciones mediadoras del recuerdo) y mental (valores, normas esquemas compartidos de la memoria). Desde éstas fue posible comprender la existencia de múltiples medios que, operando en un sistema simbólico determinado, modelaban el recuerdo a través de la codificación del pasado, generando así lo que ella llamó “modos de recuerdo” específicos, comprensibles desde la “cualidad y el sentido que el pasado asume” (Erlil, 2008, p. 104), en ellos.

Uno de sus aportes importantes es el reconocimiento de la coexistencia de diferentes modos de recuerdo que interactúan dentro de una determinada cultura. La oposición de la historia contra la memoria pierde sentido al aceptar que la historia no es sino uno entre otros modos de recuerdo que conviven y compiten en el propósito de hacer sentido sobre el pasado desde el presente. Este presupuesto tiene también implicaciones importantes en el análisis de las representaciones del pasado en la cultura popular, en los medios de comunicación, y en los productos de ficción televisiva.

Al centrar el interés no solo en “lo que se recuerda (hechos, datos)”, sino, sobre todo, en “cómo se recuerda” (Erlil, 2008, p. 7), reconoce que, en este proceso, “la elección de medios y formas tiene un efecto sobre el tipo de memoria que se crea” (2008, p. 390). Por lo tanto, las representaciones del pasado en los medios no deberían ser examinadas atendiendo a su apego o no a los principios de la historiografía, sino admitiendo su especificidad en cuanto modo de recuerdo distinto. En el caso de los productos ficcionales, no interesaría tanto la “fidelidad” de los relatos, sino la puesta en juego de otros principios y otros recursos.

Un foco de atención importante dentro de esta corriente ha sido, precisamente, el papel de los relatos ficcionales- fundamentalmente, literarios y cinematográficos- en la construcción de la memoria cultural. Erlil (2008), se cuestiona el poder



de los productos ficcionales populares para “crear imágenes del pasado que resuenan en la memoria cultural” (p. 389). Para analizarlos, propone un modelo de análisis en tres niveles: intramedial, intermedial y plurimedial. Así, el modelo de análisis examina las estrategias retóricas y los recursos de representación que movilizan las narrativas ficcionales para representar el pasado (análisis intramedial), así como las relaciones que ellas establecen con respecto a representaciones anteriores y posteriores de los mismos procesos o personajes representados (dinámicas intermediales) a través de procesos de remediación- consistentes en la iteración de representaciones similares en distintos medios- y de premediación- establecimiento de esquemas o patrones para la organización del sentido con respecto a ese mismo pasado-. Es a través de estas dinámicas de reiteración intermedial que los productos ficcionales construyen y reafirman marcos de sentido con respecto al pasado.

En el nivel plurimedial, este modelo atiende a las redes de otros textos y productos mediáticos que enmarcan el contexto de recepción de estos relatos ficcionales, y que construyen expectativas y preestablecen claves de lectura con respecto a ellos. En este sentido, se reconoce que el potencial de las ficciones en la construcción de la memoria debe ser actualizado siempre en el proceso de recepción, pero ésta no se produce en el vacío. Los comentarios, anuncios y reseñas delimitan un contexto, “conducen a la recepción por ciertos caminos, abren y canalizan la discusión pública” (Erll, 2008, p. 296).

Esta perspectiva sobre la memoria cultural abre diferentes caminos para el análisis de formas de representación del pasado en la ficción audiovisual que no están vinculadas a aspectos como la veracidad, la objetividad o legitimidad del relato, propias de la mirada historiográfica. Bajo el paraguas de la memoria cultural es posible abordar ficciones televisivas contemporáneas que tras-

cienden el dominio de lo que tradicionalmente ha sido denominado como “ficción histórica”. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, una serie como *El Chapo* (Univisión-Netflix, 2017), cuya trama toma como punto de partida un hecho en curso y se centra en un personaje público de total actualidad, puede considerarse un relato “histórico”? ¿En qué medida cabrían en estas denominaciones que encuadran el abordaje de “lo histórico” en la televisión ficciones biográficas como *Luis Miguel, la serie* (Telemundo-Netflix, 2018)? El enfoque desde la memoria cultural, tal y como lo hemos expuesto, proporciona una perspectiva mucho más pertinente para analizar este tipo de relatos articulados en la tensión entre dominios separados e irreconciliables desde los criterios de la historiografía: autenticidad y ficción, objetividad y sentimentalidad, presente y pasado, trascendencia y banalidad. Este enfoque permite también estructurar un tipo de análisis que reconoce como dimensión fundamental la especificidad de los recursos y estrategias características del lenguaje televisivo y de los géneros ficcionales para la movilización de sentidos y emociones en torno a las historias representadas, y situarlos como parte de un entramado complejo de otras representaciones que refuerzan o disputan sus propuestas de sentido sobre el pasado.

No obstante, el modelo propuesto por Erll, plantea también desafíos importantes para el trabajo de investigación. El primero de ellos radica en la amplitud de su alcance, que resulta difícilmente abarcable en el marco de estudios de casos puntuales y demanda, en cambio, proyectos investigativos de mediano o largo aliento que permitan avanzar progresivamente en el examen de estas diferentes dimensiones, niveles y procesos y dilucidarlos más allá del examen de relatos específicos. Por otra parte, su planteamiento- esbozado en términos de dimensiones, niveles y procesos- resulta lo suficientemente abarcador como para dar cuenta de la complejidad de estos proce-



sos a un nivel general, pero precisaría incorporar otros conceptos y estrategias metodológicas que permitan tanto definiciones como aproximaciones más precisas a cada uno de ellos. En este sentido, podría abonar mucho su hibridación con perspectivas y recursos de análisis provenientes del campo de estudios de la comunicación.

Quedan aún, al menos, tres ejes que demandan atención y que podrían abordarse desde esa conjunción: 1) el estudio de los procesos de producción de esos relatos de memoria y los criterios- comerciales, estéticos y de otro tipo que intervienen en ellos; 2) el desarrollo de análisis más

centrados en la apelación emocional y en el papel del “modo melodramático” (Brooks, 1995), en la construcción de representaciones sentimentalizadas y moralizantes sobre el pasado colectivo y, 3) la atención a los procesos de recepción de estas narrativas como instancia última en la que su potencial eficacia como “relatos de memoria” se actualiza, confirma o desmiente. Este último ha sido- y continúa siendo- uno de los pendientes históricos en un área que, interesada en la representación del pasado en los medios, ha en buena medida ha dado por supuesta la relación que establecen con ellos sus receptores y audiencias.

REFERENCIAS

ANDERSON, S., History TV and Popular Memory. In: EDGERTON, G. & ROLLINS, P. (Eds.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, 19- 36. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

ANTEZANA, L. y MATEOS-PÉREZ, J., Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). In: *Historia Crítica* (66), 109-128, 2017.

DE GROOT, J., *Consuming History*. Historians and heritage in contemporary popular culture. New York: Routledge, 2009.

EDGERTON, G., Television as Historian: A Different Kind of History Altogether. In: EDGERTON, G. & ROLLINS, P. (Eds.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age* (p.p. 1-31). Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

ERLL, A., Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In: ERLL, A. y NÜNNING, A. (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, 389- 398. Berlin/ New York: Gruyter, 2008.

ERLL, A., Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the “Indian Mutiny”. In: ERLL, A. y RIGNEY, A. (Eds.). *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory*, 109-138. Berlin/New York: Gruyter, 2009.

ERLL, A., *Memory in Culture*. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.

ERLL, A. & RIGNEY, A., Introduction. Cultural Memory and its Dynamics. In: ERLL, A. y RIGNEY, A. (Eds.). *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory*, 1-14. Berlin/New York: Gruyter, 2009.

FERRO, M., Société du XXe siècle et histoire cinématographique. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 23 (3), 581-585, 1968.

GALÁN, E. & RUEDA, J. C., Televisión, identidad y memoria: representación de la guerra civil española en la ficción contemporánea. In: *Observatorio (OBS*)* 7 (2), 57-92, 2013.

GRAINGE (Ed.), *Memory and popular film*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

GOULART RIBEIRO, A. P., Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. In: *E-Compós*, 21(3), 2018.

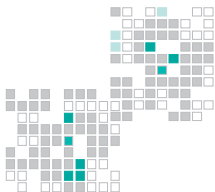
HOLDSWORTH, A., *Television, memory and nostalgia*. London: Palgrave Macmillan, 2001.

HUGUES-WARRINGTON, M., *History goes to movies*. Studying history on film. New York: Routledge, 2007.

HUGUES-WARRINGTON, M. (ed.), *The history on film reader*. New York: Routledge, 2009.

KANSTEINER, W., History, memory, and film: A love/ hate triangle. In: *Memory Studies* 11 (2), 131-136, 2018.

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler*. Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós (3era edición en castellano), 1985.



- LANDSBERG, A., *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, New York: Columbia University Press, 2015.
- LANDY, M. (Ed.), *The historical film. History and memory in media*. New Jersey: Rutgers University Press. Kindle Edition, 2001.
- NEIGER, M., MEYERS, O. y ZANDBERG, E. (Eds.), *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- OROZCO, G. & VASSALLO DE LOPES, M.I. (Coords.), *Anuario OBITEL 2013. Memoria Social y ficción Televisiva en Países Iberoamericanos*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- ROSENSTONE, R., History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film. In: *American Historical Review* 93 (4), 1173-1185, 1988.
- RODRÍGUEZ M de los A. (Ed.), *La ficción histórica en la televisión iberoamericana 2000-2012*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 2016.
- RUEDA, J. C., Televising the Sixties in Spain: Memories and Historical Constructions. In: NEIGER, M. MEYERS, O. & ZANDBERG, E. (Eds.), *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- _____, Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española. In: *Historia Actual Online* (26), 27- 39, 2011.
- _____. & GALÁN, E., Huellas y sombras. La Guerra Civil en la ficción televisiva histórica nacional (2001-2012). In: HERNÁNDEZ CORCHETE (Ed.) *La Guerra Civil en Televisión*, 169- 196. Salamanca: Comunicación Social, 2012.
- _____. La duquesa y Alfonso, el príncipe maldito: memoria en la ficción televisiva española. In: *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America* 91 (7), 1019- 1042, 2014.
- SAMUEL, R., *Theatres of Memory. Past and Present in the Contemporary Culture*. London: Verso (2da edición), 2012.
- SÁNCHEZ, R., La ficción televisiva como recurso para la deliberación sobre el pasado. In: *Revista Luciérnaga- Comunicación*, 8 (16), 38-47, 2016.
- SORLIN, P., *The film in history: Restaging the past*. Oxford: Blackwell, 1980.
- SORLIN, P., Historians at the Crossroads: Cinema, Television...and after? In: ROBERTS, G. y TAYLOR, P. M. (Eds.) *The Historian, Television and Television History*, 25-31. Luton: University of Luton Press, 2001.
- STURKEN, M., *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- _____. Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. In: *Memory Studies* 1(1): 73-78, 2008.