

Imaginar la nació a través de la ficció televisiva: memòria, proximitat i vida diària

Àlvar Peris Blanes

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Alvar.Peris@uv.es

ORCID: 0000-0002-2323-2766

Rebut: 07/04/2016

Acceptat: 26/05/2016

RESUM

Aquest article pretén reflexionar sobre la importància de la televisió en la imaginació de les nacions, particularment de la ficció televisiva. Amb aquest propòsit, en primer lloc, volem indagar en el paper que interpreta la televisió com a instrument de socialització, així com en la seua capacitat per a consolidar i naturalitzar un imaginari a partir de la difusió de diverses representacions ideològiques sobre la realitat. En segon lloc, explorarem la funció ritual de la televisió i la seua incardinació en la vida quotidiana, les rutines i l'àmbit familiar de moltíssimes persones. Una dimensió que els estudis sobre la nació i el nacionalisme cada vegada prenen més en consideració com un dels factors centrals en el procés de construcció nacional, sobretot quan es tracta de desplegar un sentiment de pertinença i d'imaginar-se com una comunitat abstracta. Per acabar, ens centrarem en la ficció televisiva per la seua presència habitual en les graelles de programació de la majoria de cadenes i perquè representa, probablement, el corpus narratiu més rellevant que podem trobar en les societats contemporànies. Entre les diferents estratègies discursives que prenen part en aquesta definició de la nació, pararem atenció a la construcció d'un relat sobre el passat i el present de la nació, a la ubicació de les històries en uns espais i uns territoris definits nacionalment, i a l'ús de tàctiques de proximitat en matèria cultural i lingüística.

Paraules clau: *televisió, construcció nacional, ideologia, vida quotidiana, sèries de televisió.*

ABSTRACT. *Imagining the nation through TV fiction: memory, proximity and everyday life*

This article aims to reflect on the importance of television in the imagination of nations, particularly in TV fiction. To this aim, first, I want to investigate the role played by television as a means of socialization, as well as its ability to consolidate and naturalize imagery from the spread of various ideological representations of reality. Second, I will explore the role of ritual television and its incardination in many people's daily life, routines and family. This is a dimension that studies on nation and nationalism increasingly take into consideration as one of the key factors in the process of national construction, especially when it comes to display a sense of belonging and to imagine a group as an abstract community. Finally, I will focus on TV fiction because of its regular presence in the programming grids of most chains and because it probably represents the most significant narrative corpus that can be found in contemporary societies. Among the various discursive strategies that take part in the definition of the nation, attention will be paid to the construction of a narrative about the past and the present of the nation, the placement of the stories in spaces and territories defined nationally, and the use of tactics regarding cultural and linguistic proximity.

Keywords: *television, national building, ideology, daily life, TV series.*

SUMARI

· Introducció

· Ideologia, mite i poder ritual de la televisió

· Vida quotidiana i la família nacional d'espectadors

· Nació i ficció televisiva

· Pràctiques de memòria i mitologia del present

· Espais i territoris de la nació

· Proximitat cultural i lingüística

· Conclusions

· Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Àlvar Peris Blanes. Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació. Av. Blasco Ibáñez, 32 planta 5a. 46010 València.

Suggeriment de cita / Suggested citation: Peris, À. (2016). Imaginar la nació a través de la ficció televisiva: memòria, proximitat i vida diària. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130 (1). 31-47

INTRODUCCIÓ

Des de fa uns quants anys, la perspectiva mediàtica s'ha integrat definitivament en els estudis sobre els fenòmens nacionals (Özkirimli, 2005; Eley i Suny, 1996). Tanmateix, no sempre ha sigut així. Si bé autors com Karl Deutsch (1966), Ernest Gellner (2001) o Miroslav Hroch (2001) havien incidit, amb major o menor èmfasi, en la importància del sistema comunicatiu en la construcció i consolidació de la nació durant els segles XVIII i XIX, una de les formulacions que ha permès ressituar amb més èxit la cultura —i, per tant, el discurs mediàtic— en una posició central en la formació de les nacions contemporànies ha sigut la denominació de la nació com una “comunitat imaginada”, tal com fou encunyada per Benedict Anderson a començament dels anys vuitanta del segle passat (1983). Amb aquesta expressió tan afortunada, Anderson va evidenciar que les nacions són el que són, en bona mesura, gràcies al conjunt de materials de tipus cultural o discursiu, representacional, que incorren en la seua gestació, fet que possibilita que els diferents col·lectius les puguen dotar de sentit i puguen, alhora, experimentar la seua existència, la seua “realitat”. Uns processos que, a més, es despleguen en múltiples direccions, depenent, precisament, de l'orientació d'aquests materials.

Entendre les nacions com a “comunitats imaginades” va sacsejar els vells paradigmes amb una intensitat que no ha tingut marxa enrere, i va facilitar la renovació en les aproximacions teòriques al concepte de nació perquè, entre altres consideracions, permetia reconèixer, de la mateixa manera que ho va fer uns anys després la també influent definició de la nació com una “narració” (Bhabha, 1990), que la nació és el resultat d'un procés històric, contingent, producte dels relats o discursos que sobre aquesta

s'elaboren constantment, i no un artefacte homogeni i impermeable als canvis, perenne o immemorial. Si acceptem que els mitjans són els principals generadors de representacions sobre el món social que hi ha actualment i que, per tant, són fonts privilegiades des de les quals es posen en joc diversos projectes d'identitat individual i col·lectiva, sembla pertinent, i potser inevitable, que el discurs mediàtic interprete un paper central en la configuració contemporània de les nacions, fins al punt que investigadors com Schlesinger (1991) es referisquen a les nacions com a entitats “comunicatives” i d'altres, com Mihelj (2010), parlen obertament de “nacions mediàtiques”.

Entre tots els mitjans de comunicació, les característiques pròpies de la televisió la fan especialment rellevant a l'hora de proporcionar els elements sobre els quals les persones imaginin les nacions. L'ús d'estratègies narratives pròpies de la literatura popular i el folklore, la persistència d'elements de la tradició oral, la seua condició de producte de consum familiar, o la seua presència en l'esdevenir quotidià de tantíssimes persones, aconseguen que la televisió esdevinga una “pràctica cultural més que una simple tecnologia”, en paraules de Raymond Williams (2003), de gran capacitat per a la transcendència col·lectiva. És el “bard dels temps actuals”, diran Fiske i Hartley (2003). En les pròximes pàgines, per tant, tractarem d'abordar la relació entre la televisió i la construcció imaginària de les nacions, posant especial èmfasi en la ficció televisiva, un dels macrogèneres d'entreteniment que més adhesions genera entre els espectadors i que més contribueix a consolidar determinats discursos i representacions sobre els fenòmens nacionals.

IDEOLOGIA, MITE I PODER RITUAL DE LA TELEVISIÓ

No hi ha dubte que la cultura mediàtica s'ha convertit en la cultura dominant en l'actualitat i una força hegemònica de socialització, capaç de substituir les institucions tradicionals com l'escola, l'Església, la família o l'estat en la generació del pensament i el coneixement, el valor o el gust, amb especial incidència en la producció de models d'identificació. D'acord amb això, podem inferir que els mèdia tenen una responsabilitat notable en la formació de l'imaginari col·lectiu d'una societat. Segons Castoriadis, la categoria d'allò imaginari, més enllà de les seues vinculacions psicoanalítiques, al·ludeix a tot un conjunt de xarxes simbòliques, a un magma de textos significants i pràctiques quotidianes que no són inventats en el sentit de falsos, però tampoc són reals, i que les societats creen en cada moment històric per decidir qui són, què són i quin és el seu lloc al món: "No podemos comprender una sociedad sin un factor unificante que proporcione un contenido significado y lo teja con las estructuras simbólicas" (Castoriadis, 2003a: 278). Des d'aquest punt de vista, una de les principals característiques de les "significacions imaginàries socials" és que, en paraules de Barthes (1994), no denoten res i connoten més o menys tot, de tal forma que es mouen en el terreny d'allò implícit, d'allò que es pren per descomptat, d'allò simbòlic. En conseqüència, si les institucions socials s'articulen com a institucions del "fer social" i del "representar/dir social", en expressió de Castoriadis, el fenomen nacional també es podrà entendre d'aquesta manera, és a dir, com una significació imaginària, compartida per una societat, a partir de la qual una multitud de coses són col·lectivament representades, reflectides, governades i fetes "com a nacionals" (Castoriadis, 2003b: 317). Les nacions, per tant, esdevenen espais simbòlics (Hobsbawm i Ranger, 2002; Carey, 1998).

Per a Montserrat Guibernau (1997: 125-131), la utilització de símbols és una estratègia molt habitual per a crear la consciència de pertànyer a un mateix col·lectiu, un senyal de reconeixement mutu que distingeix el "nosaltres" nacional de la resta, fet que genera diverses fronteres invisibles de tipus cognitiu. D'alguna manera, la identitat nacional no deixa de

ser el nivell simbòlic que permet prendre consciència de la pertinença a una nació (Schlesinger, 2002: 36). El símbol no es pot deduir ni és natural; és el resultat d'una activitat significativa que roman implícita i que respon al valor que els membres d'una comunitat li han volgut conferir en un moment determinat. El que fan els símbols és unir la població a partir d'uns elements compartits, reduint i ocultant les diferències fins a fer-les desaparèixer. Per aquesta raó les nacions o els sentiments de pertinença nacional han aconseguit ser tan transversals: perquè apleguen a persones de nivells culturals i orígens socials divergents. Però el seu èxit no és absolut, ni pot ser-ho. En tota societat sempre hi haurà persones que no se sentiran representades pels símbols nacionals i se'n voldran quedar al marge voluntàriament, mentre d'altres hauran sigut excloses a la força durant el seu procés de fabricació i modelatge. Els símbols, d'altra banda, són objecte d'una evolució constant, com el mateix concepte de nació, que els porta a ser reinterpretats i, fins i tot recreats, per tal d'evitar que puguin ser estereotipats, convertits en motiu de decoració o mancats de sentit. Per contra, si els símbols que representen la nació romanen estàtics o reben una interpretació completament fixa, restringida o limitada, deixaran de ser útils a l'hora de mobilitzar majoritàriament el sentiment nacional, i queden constrets a uns quants irredemptos. Guibernau (1997: 128) precisa que els símbols requereixen ser readaptats als nous contextos, a cada etapa històrica, però també han de crear-se'n de nous per a mantindre i augmentar la cohesió de la nació.

La capacitat del discurs mediàtic per a configurar el material simbòlic que alimenta els imaginaris socials en les societats contemporànies està fora de discussió (Abril, 1997). Edgar Morin ja va intuir a meitat de segle XX que allò imaginari es trobava en el centre de l'escenari "massmediàtic" (1962). Una imbricació que, segurament, s'ha consolidat encara més durant les darreres dècades, en les quals la cultura mediàtica regula la majoria de les relacions socials. No debades, la possibilitat dels mèdia per a incidir en els imaginaris col·lectius és retroactiva, perquè no només s'encarreguen de la construcció del material

significant sobre el qual es basteix l'imaginari, sinó que s'han convertit en el seu principal sistema de difusió, fet que, efectivament, els transforma en un espai d'enorme càrrega simbòlica. En especial, la televisió, probablement la ferramenta més activa en la gestació de la consciència col·lectiva gràcies a la seua capacitat per a mobilitzar diàriament diverses constel·lacions de símbols i discursos sobre el fenomen nacional.

Naturalment, la representació televisiva d'aquest material simbòlic sobre la nació no és neutral, sinó que sempre serà el resultat d'una mirada particular sobre la realitat. Dit d'una altra manera, quan elaborem una representació sobre el que ens envolta sempre hi ha un punt de vista que té a veure amb com entenem aquesta realitat. En aquest sentit, podem dir que tota representació és ideològica perquè suposa, inevitablement, una interpretació personal sobre l'objecte representat que es posa de manifest en la selecció dels temes o dels seus protagonistes, entre d'altres. El conjunt de símbols i representacions sobre la nació que apareixen en televisió no estan en cap cas al marge d'aquests processos, de manera que, depenent de quina visió projecten sobre aquesta, obtindrem unes nacions o unes altres, fins al punt que una de les qüestions més rellevants serà conèixer qui o què ha quedat inclòs en aquesta representació de la nació i per què, i, al mateix temps, qui o què n'ha quedat exclòs, i amb quina finalitat. Després de Foucault, sabem que el poder és un fenomen social que s'exerceix en tots els àmbits de la vida. Es troba disseminat en les pràctiques quotidianes dels individus i les institucions, i circula a través de tots els nivells de la societat i en totes les relacions socials. Podem mantenir, doncs, que una cultura de representació és, també, una cultura de poder. Això significa que, amb tota probabilitat, les representacions sobre la nació que s'acaben imposant en les diferents cadenes de televisió d'un territori específic siguen coincidents amb la nació dominant en aquell territori, fet que relega les altres nacions o identitats culturals minoritàries o subordinades a la marginalitat o, directament, a la invisibilitat. Aquesta circumstància obliga a l'exploració de conceptes clau de la teoria crítica, com ara el d'ideologia i, sobretot,

el d'hegemonia, segons les relectures efectuades pels autors neogramscians provinents dels Estudis Culturals britànics (Hall, 2003, 1998).

Una de les principals característiques del concepte d'hegemonia és, precisament, que fa passar per col·lectius interessos que són particulars, i ho fa a partir de la naturalització d'aquests interessos, de tal forma que manifestar-se en contra seua es considera un atac al "sentit comú" o a allò que es considera "normal". Així, tot un conjunt de símbols, valors i creences, que és profundament ideològic, es dona per descomptat perquè està més enllà de tota reflexió. Es tracta d'un procés equiparable al que es produeix quan el símbol es transforma en mite, definit per Roland Barthes com una estructura semiològica contingent històricament que naturalitza allò que és ideològic. El mite no aconsegueix aquest objectiu "ocultant" la realitat, evitant-la, sinó, per contra, convertint el procés semiòtic en un fet indiscutible, fins al punt que els textos no poden interpretar-se d'una altra manera (Barthes, 1994: 224-225). L'autor considerava que era en la cultura de masses on la dimensió mitològica es produïa amb una major intensitat, també sobre la nació, de tal forma que les nacions troben en el discurs mediàtic un aliat impagable, perquè és a través seu que s'aconsegueix naturalitzar tot un seguit d'interpretacions parcials sobre els seus orígens, els seus símbols, les seues tradicions, els seus herois i heroïnes, i dotar-les d'un sentit de normalitat i autoritat en cada moment històric. Si el cinema ha sigut, i continua sent, una ferramenta audiovisual de gran valor en la dotació de recursos mitològics per a la nació, les característiques pròpies de la televisió l'han convertida en un aparell especialment adequat per a la naturalització de representacions ideològiques sobre la realitat i, per tant, per a la seua producció mítica (Fiske i Hartley, 2003). A vegades definida com un "xaman" (Dayan i Katz, 1995) per les seues dots hipnòtiques, gregàries o tribals, la televisió ha pres el relleu dels "contadors d'històries vora el foc" de les societats tradicionals.

Res no explica millor la cooperació de la televisió amb la "simbolització de l'ordre" (Abril, 1997: 159) i, per descomptat, l'ordre "nacional", que la seua "funció

ritual” (Imbert, 2003; Fiske i Hartley, 2003; Kellner, 2002; Abril, 1997; Silverstone, 1996). Segons Gonzalo Abril (1997: 172), el ritual és la posada en vigor del mite, de manera que els mites i, en general, les narracions orals de la nostra tradició cultural, responen a un règim de temporalitat cíclica ritual, tant en el nivell del “relat” (la història narrada) com en el del “discurs” (l’activitat i la forma de narrar el relat) que els justifica i legitima socialment. Els mites, per tant, prendran forma mitjançant processos rituals que orienten l’experiència i subministren sentit al món ordinari, de manera que proveeix un marc per a la creació i el manteniment de la seguretat que és profundament ideològic. Els rituals televisius a partir dels quals es difon el material simbòlic, mític, sobre la nació, s’executa en les dimensions temporal i espacial. En el primer cas, Abril (1997: 163) explica que, des del punt de vista de l’antropologia cultural, l’eficàcia ritual de la televisió es basa, entre d’altres, en el fet de donar forma a la temporalitat quotidiana sotmetent-la a un ordre, a uns ritmes pausatats. D’altra banda, la televisió també ocupa un espai ritualitzat que respon a la seua ubicació al centre de la sala d’estar, en un lloc privilegiat de la llar. Aquesta funció ritual adquireix una significació especial des del punt de vista de la socialització i de l’obtenció del consens normatiu, particularment quan tractem d’abordar el fenomen nacional. En aquest sentit, la importància de la televisió no estarà només en la seua intensa capacitat per a representar ideològicament la nació, sinó perquè es tracta d’una pràctica cultural ritualitzada, quotidiana i familiar, que es dona per fet, inserida en els hàbits rutinaris de la vida, de tal manera que, en última instància, s’aconsegueixen naturalitzar moltes representacions i discursos sobre els símbols, les tradicions i els mites que la conformen. Per tot plegat, es fa tan pertinent indagar en les relacions entre la televisió, la vida quotidiana i els processos de construcció nacional.

VIDA QUOTIDIANA I LA FAMÍLIA NACIONAL D’ESPECTADORS

Des de fa un temps els estudis sobre la nació i el nacionalisme han començat a centrar la seua atenció

cap a les formes culturals desplegades en el terreny de la vida diària com un dels factors centrals en el procés de construcció nacional, sobretot quan es tracta de consolidar un sentiment de pertinença i d’imaginar-se com una comunitat abstracta (Eley i Suny, 2015: 81). D’aquesta manera la nació es conformaria a partir de les pràctiques oficials de caràcter institucional, però també a través de les experiències més mundanes, de les rutines quotidianes i, en general, de tot allò que passa desapercbut, que resulta imperceptible, i que permet establir vincles amb d’altres subjectes que viuen en un temps i un espai compartit. D’acord amb Eley i Suny: “Nosaltres som ‘nacionals’ quan votem, veiem les notícies de les sis, seguim l’esport nacional, observem (sense tot just adonar-nos) les repetides iconografies de paisatge i història en els anuncis de televisió, ens impregnem de l’arxiu visual de referència i citació en les pel·lícules i definim la nació dia a dia en la nostra política” (2015: 96).

Un dels fonaments de la vida quotidiana és que està estretament connectada amb l’ordre social. Per regla general, les persones necessitem establir, sovint de manera inconscient, un seguit de rutines, rituals, tradicions i moltes altres activitats que es donen per descomptades a l’hora d’organitzar les jornades. La seua repetició i serialitat ens aporta confiança i, al seu temps, ens evita submergir-nos “en el caos” de la incertesa (Silverstone, 1996: 16-17).¹ Una “rutinització” de la vida social pot ser una activitat de tipus merament individual, però també i, sobretot, s’expressa de forma col·lectiva. En aquesta aspiració pel manteniment d’un cert ordre social compartit, la nació eixirà reforçada, assolint un caràcter normatiu i solidificant-se en el nivell simbòlic de les pràctiques i comportaments diaris. La principal característica de les rutines i els ritmes de la

1. De Certeau (1988) i d’altres (Highmore, 2003; Lefebvre, 1991) han estat més interessats, per contra, a destacar com la vida quotidiana és igualment un territori apte per a la creativitat, la disrupció de l’ordre i l’apropiació. Sense negar aquesta possibilitat, en aquest punt volem insistir en els hàbits, rutines i rituals que les persones realitzen de manera irreflexiva i que tenen més aviat un component gegari, alienador.

vida quotidiana és que estan estructurats en el temps i l'espai. Els nostres ritmes diaris depenen de les nostres decisions, però no podem negar que cada vegada hi ha més elements externs que modifiquen i estructurin el nostre comportament. La tecnologia, per exemple, i sobretot la mediàtica, condicionen enormement les pautes quotidianes, com han assenyalat diversos autors (Morley, 1996; Giddens, 1993). Però si hi ha un mitjà de comunicació que està plenament imbricat en la vida diària de moltíssimes persones, i en parts del món tan diferents, aquest és la televisió.

Certament, la televisió pot significar diverses coses per a persones diferents. Inclús significa coses diferents en la vida d'una mateixa persona i encara pot significar coses diferents en un moment donat: pot ser la font principal d'informació, un canal d'accés obert al coneixement, o el motor de l'entreteniment, fins i tot representa el més sensacionalista o barroer. Aquesta "colonització dels nivells més bàsics de la realitat social" (Silverstone, 1996: 17), ens obliga a pensar la televisió, analitzar-la, amb una atenció acurada i des de múltiples perspectives. La seua profunda incardinació en la vida quotidiana, "la televisió és la celebració d'allò ordinari", dirà Gérard Imbert (2003), provoca que els factors polítics, econòmics i socials presents en l'experiència televisiva es donen per fets, la qual cosa converteix la televisió en una poderosa i complexa ferramenta de transmissió ideològica que no hauríem de tractar amb menyspreu o superioritat. Això també afecta la nació, la qual cosa ens obliga a estar especialment atents a com és la seua representació televisiva. Preparada per al millor i el pitjor, dependrà de l'ús que en fem, la televisió han esdevingut amb el pas del temps un objecte central en els universos simbòlics i materials de les societats modernes, amb tot d'implicacions afectives i emocionals.

Històricament, la ràdio, primer, i la televisió, després, s'han adaptat i ajustat a les transformacions que les rutines domèstiques de la seua audiència han experimentat al llarg dels anys (Morley, 1996). Si posem el focus en la recepció televisiva, aquesta ha de veure's com una activitat rutinària central, en el sentit que constitueix una part integral de les activitats

regularitzades que configuren la vida quotidiana. David Gauntlett i Annette Hill (1999) demostraren com hi ha nombroses persones que el primer que fan quan s'alcen o quan entren a casa és engegar la televisió; com n'hi ha molts altres que dinen i sopen durant l'emissió d'un programa concret; o com les persones sovint s'obliden de la televisió quan trenquen amb la rutina de la vida diària, mentre que torna a ser un objecte imprescindible en recuperar els seus hàbits quotidians. Naturalment, les rutines no poden ser les mateixes per a tothom. Cadascú té els seus ritmes vitals i televisius, els quals estan més connectats del que pensem. Però és inqüestionable que hi ha moments del dia en els quals es concentra una major quantitat d'espectadors davant la pantalla i que sol coincidir amb les franges d'un consum més elevat, particularment la vesprada-nit, l'anomenat *prime time*.

En conseqüència, les programacions de les cadenes s'organitzen en base al comportament habitual d'una majoria social i, al mateix temps, són moltes les persones que regulen el seu dia a dia a partir de les emissions televisives, en una interacció mútua. En bona mesura això es deu a l'estructura cíclica amb què es construeix la graella de programació televisiva setmanal, dividida per dies i franges horàries. Així, mentre els periòdics ixen cada matí, les revistes cada setmana o cada mes, les cadenes de televisió programen els seus continguts a unes hores determinades i en uns dies concrets, en una fórmula que es repetirà setmana a setmana durant tota la temporada. De tal forma que l'espectador és coneixedor de quan pot veure les seues ficcions preferides, la informació meteorològica, les notícies o els concursos, i que ho podrà veure el dia següent, i a l'altre, en companyia de molta altra gent. És precisament la serialitat i repetició dels continguts televisius el que converteix el seu consum en un ritual, un costum que permet generar una sensació de seguretat, confiança i proximitat, gairebé en diríem familiaritat, entre l'espectador i la teledifusora.

Per la seua part, James Lull (1988) va sostindre fa uns anys que les cultures tenen el seu propi "sentit

del temps”, que influeix en la seua manera de veure televisió. D’alguna manera, com escriu Carey: “Les nacions no només viuen en un temps històric, sinó també en un temps mediàtic” (1998: 44). Només hem de veure com l’estructuració de les graelles de programació no són iguals entre els diferents països, fins i tot dins de la Unió Europea. A Espanya, el *prime time* està acotat, més o menys, entre les 21 o 22 hores i la mitjanit, període en el qual s’emet l’informatiu nocturn i el producte estrella de cada dia, bé siga una sèrie de ficció, una pel·lícula o qualsevol altre programa d’entreteniment. En canvi, al Regne Unit la franja horària on es concentra la majoria de l’audiència comença abans, sobre les 18 o 19 hores, que és el moment en el qual les persones se senten a taula per sopar. Unes variacions en el comportament de l’audiència que també les podem trobar en d’altres parts del món, com en Japó o l’Índia. Aquesta “sincronia nacional”, sobre la qual Tim Edensor ha escrit algunes suggeridores pàgines (2015, 2002), la podem trobar arreu i és més poderosa del que sembla.

Al mateix temps, com sostenen Gauntlett i Hill (1999: 129), les rutines televisives són l’embrió de moltes relacions socials. Una gran quantitat d’espectadors consumeixen determinats productes televisius, especialment sèries de ficció i *realities*, per poder comentar amb els companys de treball o de classe, amics i familiars, el que ha succeït en el capítol del dia o de la setmana. Però aquests visionats també acaben sent el motor de converses sobre qüestions de caràcter social, polític o moral que reforcen el compromís que els individus tenen amb el seu propi país. Ningú com la televisió disposa d’una capacitat major per a la constitució d’imaginari col·lectiu amb els quals les persones es puguen reconèixer i sentir representades. Malgrat la irrupció dels nous dispositius digitals i d’Internet, encara a dia d’avui no hi ha cap altre mitjà capaç de parlar a tanta gent al mateix temps com la televisió. El fet que, potencialment, tots els membres de la nació puguen veure el mateix programa a la mateixa hora permet als ciutadans imaginar-se “com un tot”. Amb aquests “sacres i quotidians” rituals de pertinença, on l’espai públic nacional s’introdueix en l’esfera privada i domèstica, es produeix el que

David Morley (2000: 107) ha anomenat la “comunitat nacional de telespectadors”. Una construcció, però, que no està exempta de les tensions i resistències pròpies a tot procés nacionalitzador.

Aquesta qüestió ens introdueix directament en allò familiar i predictable, categories que estan igualment imbricades en l’experiència quotidiana de la nació. D’acord amb Morley (2000: 3), l’articulació de la “família domèstica” dins de la “família simbòlica” que és la nació passa per l’acció dels mitjans i les tecnologies de la comunicació. Per aquesta raó és molt útil integrar les anàlisis microestructurals entorn a la llar, la família o el regne domèstic en els debats contemporanis de caràcter macro sobre la nació i les identitats culturals. El concepte de la llar s’ha considerat sovint com un espai de memòria i, per tant, d’identitat. Aquesta identitat es pot expressar en termes de solidaritat i d’unitat, i també en termes inhòspits i poc integradors. En una època de globalització desterritorialitzada (Giddens, 2000), aquesta idea està en permanent revisió. El trànsit de persones d’un territori a un altre per múltiples circumstàncies, algunes de voluntàries i moltes de forçades, està modificant els paràmetres a partir dels quals els humans hem pensat què significa estar “a casa”. En tot cas, no hi ha dubte que els mitjans, però singularment la televisió, constitueixen una part destacada de la llar, que continua sent, malgrat tot, un concepte tremendament poderós de benestar i de seguretat al qual estem estretament connectats.

La posició predominant del televisor en la majoria de les cases, ocupant un espai central, demostra que l’experiència televisiva està perfectament integrada en les pràctiques rituals domèstiques. A poc a poc el televisor s’ha transformat en objecte simbòlic, com la resta de tecnologies presents en la llar, tal com revela la posició quasi “totèmica”, “sagrada”, que ha acabat ocupant, generalment en el centre de l’espai reservat al lleure i el descans com és la sala d’estar, fins al punt d’alterar la disposició de la resta del mobiliari, que s’organitza al seu voltant. Aquests usos convertiren de seguida el televisor en la principal referència per al nostre concepte contemporani de la casa i un símbol d’estatus en els indicadors de consum, equivalent

al cotxe, la nevera o la rentadora (Hartley, 2000). Com reflexiona novament Morley (2008: 232), la televisió ha acabat convertint-se en un fetitxe, dotat d'un significat eteri, quasi màgic, capaç de retindre l'atenció inclús quan està apagada. Aquesta veneració en certa forma s'ha diluït en els darrers anys, quan les persones ja no s'han conformat de disposar només d'un aparell de televisió, que roman estàtic i fix en un lloc determinat, sinó que pràcticament cada membre de la família té accés a un, cosa que fa que la seua presència siga encara més ubiqua i abaste territoris abans impenetrables com els dormitoris. Això, entre altres consideracions, ha transformat la manera en què es veu la televisió, que ha passat de consumir-se en família, com un acte més social, a consumir-se individualment, en la intimitat. Un canvi social que s'ha potenciat des de la irrupció de tecnologies com el mòbil i la tauleta. Tanmateix, la televisió continua ben inserida en el terreny afectiu de la llar, de manera que veure determinats programes amb determinada gent, o segons quines cadenes i presentadors, ens pot donar la sensació d'estar "a casa", nacionalment parlant.

La televisió, per tant, s'ha erigit en un component bàsic del sistema familiar de la mateixa manera que tampoc podem ignorar que la dimensió familiar ha sigut sovint utilitzada per a referir-se metafòricament a la nació. Aquesta imaginació de la nació com una "gran família" prendria cos, entre altres dispositius simbòlics, en la televisió, que actuaria com un nexa mediador entre l'una i l'altra. En aquest sentit, la televisió permetria unir l'esfera privada domèstica amb l'esfera pública, és a dir, participar des de l'àmbit familiar de la llar en la vida col·lectiva de la nació. Naturalment, quan la televisió ens porta el món a l'interior domèstic, també pot desestabilitzar aquesta nació imaginada, o com a mínim fer-la més complexa, més difícil de definir. De tota manera, la majoria de les representacions televisives apunten cap a una orientació de les relacions socials, dels marcs culturals i lingüístics, i de les percepcions espacials i temporals que continua sent, bàsicament, nacional. Entre les diferents estratègies per a construir aquest sentiment compartit d'un "nosaltres" fictici,

una de les més potents és la d'incorporar elements ideològics sobre la nació en aquells programes que es veuen a diari, de manera rutinària, i que, per tant, s'aconsegueixen naturalitzar i fer passar per normals, de sentit comú. Un "nacionalisme banal", segons la coneguda formulació de Michael Billig (2006) o, més encara, un "nacionalisme del cada dia", en els termes d'Edensor (2002), que adquireix una especial significació en la ficció televisiva. Tot i la seua funció com a simple dispositiu d'evasió i la seua aparença innòcua o irrellevant, que poc o res havia de dir sobre la formació de les identitats i menys encara de les nacions, els relats de ficció s'han revelat com una ferramenta d'enorme importància en la construcció i difusió de projectes nacionals.

NACIÓ I FICCIÓ TELEVISIVA

La ficció televisiva és un dels grans macrogèneres televisius que estructuren la programació de bona part de les cadenes de televisió de mig món, tant generalistes com especialitzades. Com assegura Manuel Palacio: "Desde los orígenes mismos de la televisión, la ficción se ha convertido en uno de los elementos clave para la legitimación social y cultural del medio" (2001: 143). En general, aquesta proporciona grans audiències a les cadenes, que es tradueix en l'obtenció d'un rèdit social i econòmic inqüestionable. Especialment les sèries, gran baluard de l'estratègia productiva i comercial d'una cadena i del seu posicionament de cara a l'usuari. De fet, les cadenes confien tant en la ficció que solen emetre-la en les franges on es concentra la major audiència del dia. Serà el format de la ficció el que condicionarà, en última instància, la manera en la qual aquesta serà emesa. Podrà tindre una periodicitat diària, com les telenovel·les o els serials, setmanal com la majoria de sèries o, fins i tot, emissions úniques i especials. Més enllà de la importància de l'emissió serialitzada per a la difusió quotidiana d'un imaginari nacional, Dayan i Katz (1995) fa uns anys que evidencien la incidència dels esdeveniments televisius en la construcció nacional. A més, la ficció televisiva genera indústria i mercat, ja que les cadenes encarreguen la seua producció a

empreses externes, amb la qual cosa s'aconsegueix dinamitzar el sector audiovisual propi. Fins i tot les ficcions, la majoria de les vegades, es venen fora de les fronteres televisives per a les quals foren pensades, fet que millora enormement la seua rendibilitat com a producte cultural i contribueix a projectar una determinada imatge de la nació a l'exterior.

En qualsevol cas, si existeix una raó per la qual la ficció televisiva té un impacte social tan elevat en la cultura contemporània cal trobar-la en la seua extraordinària incidència en la configuració de l'espai públic i de l'imaginari col·lectiu i nacional. Això es deu gràcies sobretot a la “funció fabuladora” que li és consubstancial (Tous, 2010). Coincidim amb Milly Buonanno a considerar la ficció televisiva com “el corpus narrativo más importante de nuestros días y quizá de todos los tiempos” (1999: 59). En aqueix sentit, no compartim la visió postmoderna que constata la defunció de les grans narratives, almenys pel que respecta a la nació. Des del nostre punt de vista, per contra, l'establiment de models narratius i mitològics canònics en la cultura de masses, especialment en la seua versió més popular, converteixen la ficció televisiva en un espai decisiu en la formulació del tipus de nació que acaba sent dominant o hegemònic. Malgrat el seu indubtable interès, no podem dir que hi haja hagut una abundant literatura sobre la relació entre la ficció televisiva i la construcció d'un imaginari nacional, encara que en els últims anys sembla que s'està compençant una mancança que trobem totalment injustificable (Peris Blanes, 2015, 2012; Rueda Laffond, 2014, 2011; Rueda Laffond i Galán Fajardo, 2014; Galán Fajardo i Rueda Laffond, 2013; Castelló, 2010, 2007; Castelló, O'Donnell i Dhoest, 2009; López, Cueto Asín i George Jr., 2009; Dhoest, 2009; Rueda Laffond i Coronado Ruiz, 2009, Buonanno, 2009).

En molts d'aquests treballs s'estableix una relació de les principals estratègies narratives i temàtiques que utilitza la ficció televisiva per a imaginar la nació, que resumirem a continuació. En primer lloc, la capacitat de la ficció televisiva per a elaborar un discurs públic i sentimental sobre el passat, amb la mitificació de

passatges i personatges de la història nacional, i per a produir un relat familiar i domèstic sobre el present de la nació que pugui ser compartit per un públic ampli. En segon lloc, com la ficció per a televisió situa les accions en un espai concret i definit, que coincideix amb els límits nacionals, i finalment, el tipus de representació que fan les sèries dels trets culturals o lingüístics de la nació, que diu molt de l'univers simbòlic sobre el que aquesta s'imagina. Qüestions, totes elles, que posen en evidència la pertinença d'acostar-se als conceptes de nació i d'identitat nacional a través de la ficció televisiva.

Pràctiques de memòria i mitologia del present

La ficció històrica és un dels terrenys més prolífics a l'hora de construir un imaginari nacional per la seua capacitat per a teixir les continuïtats temporals que requereix la nació. Aquesta idea s'expressa amb la categoria de “memòria mediàtica”, tal com ha sigut definida per diversos autors (Rueda Laffond i Coronado Ruiz, 2016: 8). Un concepte ambigu i polisèmic que accentua el pes decisiu que té el present en les representacions del passat. El “presentisme”, per tant, no ha d'identificar-se amb l'anacronisme, sinó que al·ludeix a una suma complexa de factors que interactuen en la configuració, circulació i apropiació de mites, símbols i tradicions per al seu ús en el present històric. Aquest discurs públic sobre el passat, crític o legitimador, s'inscriu en unes polítiques de la memòria en les quals la televisió, i particularment la ficció, interpreten un paper rellevant en la seua negociació. Una qüestió que s'ha revelat profundament polèmica perquè hi entren en joc interessos polítics i ideològics que tenen a veure, la majoria de les vegades, en com s'imagina la nació.

Durant el franquisme espanyol, per exemple, la mirada que es va efectuar al passat des de la ficció televisiva va tractar sempre de no posar en qüestió la cultura integracionista del consens i la interpretació nacionalista de la història que feia el règim. Per això, es va apostar sobretot per fer adaptacions de clàssics literaris, que no comprometien excessivament, a l'estil del que feien altres televisions públiques europees homologables. En tot cas, l'èxit de l'univers

simbòlic nacional que va instaurar el franquisme va ser poderós i molts dels seus mites culturals i històrics han perviscut després de la mort del dictador. Amb l'arribada de la democràcia, la ficció també va haver d'adaptar-se al nou context polític i social amb la recreació de nous mites culturals nacionals des de la perspectiva del discurs democràtic. És el cas de *Curro Jiménez* (TVE, 1977-1978/1981), un home d'ordre, amb un discurs social i polític moderat que destil·la un "patriotisme sense política" o un "nacional-populisme" (García de Castro, 2002: 83) molt del gust dels sectors dirigents de l'Espanya de l'època. L'acostament al passat des de la ficció sembla que ha pres un nou impuls en els últims anys, en un període d'intens debat sobre el model territorial de l'estat i sobre normes de profund calat, com la Llei de Memòria Històrica. En aquest context s'han produït, entre altres, sèries com *La Señora* (TVE, 2008-2010) i la posterior *14 de abril. La República* (TVE, 2011), que ens situava de ple en l'Espanya dels anys vint i trenta, la telenovel·la *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012), una sèrie de llarg recorregut que va recuperar per a la memòria televisiva la postguerra i els anys més durs del franquisme, o també *Águila Roja* (TVE, 2009-2016) i la minisèrie *Hispania* (Antena 3, 2010-2012), centrades en el Segle d'Or espanyol i en les lluites del cap celtibèric Viriat contra l'Imperi Romà, respectivament, que són alguns dels episodis més mitificats per la memòria oficial i popular a l'hora de situar un passat comú per a la nació espanyola.

Aquesta apel·lació a la mitologia nacional és molt evident en dues sèries produïdes per la televisió pública com són *Isabel* (TVE, 2012-2014) i *Carlos V. Emperador* (TVE, 2015), basades en la vida de dos personatges històrics, la reina Isabel de Castella i el seu nét, que el discurs historiogràfic i polític més institucional han considerat fonamentals en el desenvolupament de la nació espanyola moderna. En concret, la sèrie *Isabel*, durant les seues tres temporades, va reforçar la idea que la unió dels regnes de Castella i d'Aragó era positiva per a tots en un moment de revisió organitzativa de l'estat davant el repte sobiranista que planteja Catalunya. Igualment, el missatge d'una Espanya forta i unida, imperial, que

destil·la la sèrie *Carlos V. Emperador*, tampoc es pot menystenir des d'una lectura actual. En línies generals, aquestes ficcions televisives permeten imaginar una connexió nacional que es manté inalterable en el temps. Especialment significatiu és el cas de la sèrie *El Ministerio del Tiempo* (TVE, 2015-present), una de les grans sorpreses de la televisió espanyola recent, on un equip de funcionaris, pertanyents a diverses èpoques de la història d'Espanya, s'encarrega de garantir que no hi haurà alteracions de cap tipus en els fets històrics tal com els coneixem i han sigut relatats. Així, dins d'aquest ministeri hi ha una completa xarxa de passadissos que connecten el present amb qualsevol període de la història d'Espanya, com si el "ser espanyols" fora una condició natural dels individus que han habitat aquest territori des de fa mil·lenis (Rueda Laffond i Coronado Ruiz, 2016).

D'un altre costat, tenim totes aquelles ficcions que se situen en el present històric i que proporcionen una "historiografia popular de la vida diària nacional" (Buonanno, 1999: 267). Un primer grup el conformarien les sèries que aposten clarament per una aproximació costumista a la realitat social. Aquestes produccions es dediquen a elaborar un discurs ideològic sobre la immediatesa i allò quotidià i, per tant, se centren en allò familiar i afectiu, en la llar, com a lloc imaginari on es projecta una visió de la nació (Medina, 2008; Huerta Floriano i Sangro Colón, 2007). Un exemple paradigmàtic de sèrie costumista en la qual es va donar forma a l'imaginari nacional franquista fou *Crónicas de un pueblo* (TVE, 1971-1974). Durant els anys vuitanta es van produir un bon nombre de sèries que cercaven la identificació de l'espectador mitjançant la proximitat i el realisme de situacions i personatges, constituint-se en les principals representacions dels canvis socials que estava experimentant el país. Una de les més recordades és, sens dubte, *Verano azul* (TVE, 1981), considerada la primera sèrie espanyola de tipus familiar en la qual es procurava reflectir els costums i valors de l'època. Però també sèries com *Las chicas de hoy en día* (TVE, 1990) o *La mujer de tu vida* (TVE, 1991-1992), que representaven l'esperit aperturista i modernitzador d'aquells anys. En definitiva, aquesta

nova ficció televisiva estava contribuint a legitimar, en conjunt, el nou imaginari col·lectiu de caràcter social i nacional el mite fundacional del qual era la Constitució de 1978. Aquesta tendència es va consolidar amb l'arribada de les televisions privades a principis dels noranta, amb sèries com *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995) i, sobretot, *Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999), una sèrie d'enorme impacte popular que va alterar les pautes de producció de la ficció televisiva espanyola per sempre.

Un segon grup el conformen aquelles que tracten de mostrar un fresc més versemblant de la vida quotidiana, amb les seues alegries i les seues misèries, fugint de la visió edulcorada que podem trobar en altres produccions (Castelló, 2007: 108-109). Parlem de realisme i no de costumisme, més habitual en les comèdies i les sèries familiars, així com també en les històriques. En general, aquestes ficcions solen adscriure's a un gènere específic i és habitual que tracten de reflectir diversos ambients professionals, com els policies, els metges o els periodistes. En el cas espanyol, les ficcions adapten temes que han sigut desenvolupats prèviament en la ficció nord-americana. Podríem parlar de *Turno de oficio* (TVE, 1986), entorn a un despatx d'advocats, o *Brigada Central* (TVE, 1989-1990, 1992), que ens introduïa en les vicissituds d'una comissaria de policia. Després hem conegut *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) o *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012), com algunes de les més longeves i amb major connexió amb el que passava al carrer. La seua funció, d'alguna manera, és proporcionar als ciutadans certs valors i actituds sobre les més diverses qüestions, conflictes i temes de debat que poblen una societat en permanent transformació. Així, en aquestes sèries s'ha tractat la qüestió de la immigració, de l'increment del consum de drogues entre els joves, de les organitzacions criminals, de l'avortament i l'eutanàsia, de la religió, de les malalties incurables plenes de tabús, com la sida o el càncer, etc., de manera que es constitueixen en vertaders termòmetres mediàtics sobre com ha de pensar i actuar la nació.

Espais i territoris de la nació

D'acord amb Edensor (2015), el sentiment de pertinença nacional que despleguen les persones està

molt condicionat per la dimensió espacial, tant pel sentit que s'adjudiquen als paisatges simbòlics i llocs famosos com pels contextos més mundans, quotidians i no marcats, com poden ser els carrers, els centres comercials i els edificis públics. Per descomptat, això no significa que aquests espais romanguen estàtics, immutables al pas del temps, sinó que, com succeeix amb el mateix concepte de cultura, aquests sempre estan en continu moviment, adaptant-se a les noves realitats. No compartim les opinions que observen un tractament desterritorialitzat de l'espai en les sèries televisives, on els llocs haurien perdut el seu contingut simbòlic i ja no actuarien com a marcadors d'identitat (Imbert, 2008: 83-84). Acceptem que, en els darrers anys, es pot haver produït una certa homogeneïtzació i globalització en alguns interiors de cases i d'altres espais privats, com són els bars i les cafeteries ("l'estil IKEA", en dirà Gérard Imbert), que han adquirit noves significacions com a llocs de socialització. Però ningú pot negar que la porteria d'*Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006) o la mansió de *Downton Abbey* (ITV, 2010-2015) són espais que remetien a un imaginari nacional espanyol i britànic, respectivament. En qualsevol cas, la representació territorial de la nació no queda circumscrita als espais interiors. Com no pot ser d'una altra manera, aquells llocs estan situats en ciutats o regions que, naturalment, localitzen l'acció i dels quals tenim constància gràcies a les imatges que se'ns mostren de l'entorn i als abundants referents territorials que farceixen els diàlegs i la resta d'activitats quotidianes dels personatges. Enric Castelló (2007: 162) explica que un dels objectius de la representació territorial de la nació és, precisament, ensenyar-la.

Si prenem com a exemple la ficció televisiva espanyola, comprovarem que la centralitat de Madrid és aclaparadora, tant en les sèries familiars com en les sèries històriques (Rueda Laffond i Coronado Ruiz, 2016). Aquesta presència pot ser més implícita, com en les comèdies de situació que no tenen pràcticament exteriors, o pot ser més evident, com en les sèries en les quals la ciutat esdevé un personatge més. Molt probablement, aquest fet es deu al fet que la gran majoria de les productores espanyoles que es dediquen

a la ficció tenen la seu allí, però no hauria de ser una excusa si el que es pretén és integrar tota la societat en un mateix projecte nacional. Els britànics, per exemple, fa temps que han entès que no podien ubicar totes les seues ficcions en Londres, i tant la televisió pública com les cadenes privades han fet esforços per situar les seues històries en altres poblacions i entorns de proximitat. El serial *Coronation Street* (ITV, 1960-present), per dir-ne un, conta la vida d'un barri obrer de Manchester, ciutat on milers de seguidors peregrinen tots els anys per conèixer de primera mà els carrers en els quals s'inspira la ficció. També TV3 ha tractat d'ubicar les seues sèries en diferents paratges de la geografia catalana, de manera que totes les zones puguen sentir-se representades. Aquesta voluntat explícita de la cadena no ha evitat que alguns col·lectius de ciutadans s'hagen queixat de la sobrerrepresentació de Barcelona (Castelló, 2007: 163-164), la qual cosa demostra la dificultat que suposa decidir com es representa espacialment la nació. En la ficció espanyola sembla que, en els darrers anys, sèries com *El Príncipe* (Telecinco, 2014-2016), situada en una barriada de Ceuta, o *Mar de plástico* (Antena 3, 2015-present), ubicada en els conreus intensius d'Almeria, i algunes més, han aportat finalment una representació més diversa del territori nacional espanyol.

Per la seua part, Rueda Laffond (2011: 27) sosté que la representació espacial en la ficció històrica no hauria de ser valorada com una simple inclusió de decorats o escenaris des d'on desenvolupar l'acció dramàtica, sinó com recursos narratius d'enorme càrrega metafòrica que es despleguen com a formes d'enunciació i explicació sobre determinats fets o processos col·lectius. La ficció televisiva, en aquest sentit, evoca les localitzacions històriques en tant que marcs dotats d'una intensa densitat simbòlica, vinculats sovint a certs àmbits prototípics de la història popular. Els casos de sèries com *Isabel* o *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-present), en serien bons exemples. Aquests "espais històrics" proposats pel relat mediàtic, segons l'autor, esdevenen emplaçaments físics "excepcionals" donat el seu protagonisme i permeten traslladar de manera selectiva certs referents de passat a lògiques de present (Rueda Laffond, 2011: 30). L'autor entén

aquestes representacions televisives d'espais històrics com una "geografia de la memòria" que incideix decisivament en la configuració de significacions hegemòniques sobre el passat. De nou, la presència de Madrid com a epicentre polític i de memòria on fixar la història nacional esdevé un factor centralitzador que no hauríem de menystenir. Un altre aspecte destacable en aquesta "geografia de la memòria" televisiva és la invocació nacional, que ha esdevingut fins i tot una marca de presentació enunciativa en el mateix títol d'alguns productes televisius (Mikos, 2009). És el cas d'*Hispania*, que presentava una estructura narrativa de lluita contra l'invasor estranger,² o *Plaza España* (TVE, 2011), una comèdia de situació farcida de tòpics i ambientada en un poble castellà durant la Guerra Civil.

Al mateix temps, la localització espacial també pot associar-se amb la reproducció d'estereotips de reconeixement a partir d'estratègies de proximitat i la inclusió de materials reconeixadors per a l'espectador. La inclusió d'espais ordinaris i quotidians en la narrativa històrica facilita la mobilització i condensació de diverses claus de reconeixement d'ample espectre que apel·len al consens comunitari seguint les lògiques de les afinitats i les diferències nacionals. Una representació de l'espai històric en termes de quotidianitat que podem definir, d'acord amb Rueda Laffond, com "lo común ordinario" (2011: 37). En aquest cas, el serial *Amar en tiempos revueltos* és interessant perquè s'ha conformat entorn a un espai central de continuïtat, una plaça madrilenya imaginària, que "ha jugado la función dramática e histórica de concentrar simbólicamente a la colectividad popular española" (Rueda Laffond, 2011: 32). La representació d'allò domèstic com un espai central és també una característica definidora de sèries com *Cuéntame cómo pasó*, en especial per la importància que té la llar de la família protagonista, els Alcántara, situada igualment a Madrid, que ha esdevingut la localització neuràlgica del relat. En la sèrie, la ficció històrica es barreja amb el context

2. Segons Gómez López-Quiñones (2009), aquesta narrativa de conflicte en clau nacional ja està present en una sèrie com Curro Jiménez, una història de bandolers situada al començament del segle XIX, en plena Guerra de la Independència.

familiar d'acord amb un "gir demòtic" (Turner, 2010) que proporciona una evocació nostàlgica i amable del passat fàcilment identificable per a una gran majoria de persones, per accessible i pròxima. Una "topografia de la normalitat", en les paraules de Rueda Laffond novament (2011: 37), on la ciutadania es converteix en el centre dels fets històrics i desplega la socialització d'una nova cultura política col·lectiva.

Proximitat cultural i lingüística

Una de les estratègies narratives més utilitzades per la ficció televisiva a l'hora de crear les complicitats amb el públic que expliquen, en bona mesura, el seu èxit, és el desplegament d'elements de "proximitat cultural" en els termes en què els defineix Joseph Straubhaar (2007) i que tenen un marc indubtablement nacional. L'aparició habitual de referents culturals com ara escriptors, polítics o cantants en tant que protagonistes dels relats; la reinterpretació de trets culturals que se solen associar, moltes vegades de manera essencialista o tradicional, a les nacions; o la presència d'un context social estretament connectat amb la vida quotidiana i farcit de tòpics i estereotips, conformen l'escenari nacional banalitzat en el qual es mouen les ficcions televisives. Si prenem el cas espanyol com a exemple, comprovarem que una gran quantitat de ficcions televisives s'inscriuen en el que Rueda Laffond i Galán Fajardo han denominat "las esencias culturales de españolidad" (2014: 11), que tenen a veure amb els hàbits, els costums i altres manifestacions culturals associades a la identitat nacional espanyola, com el folklore, el món taurí, el flamenc, les festivitats religioses, etc. És simptomàtica la quantitat de telefilms recents dedicats a membres de l'alta societat i de la monarquia, a l'antiga classe dirigent franquista, i a toreros i representants de la cançó espanyola en les seues diverses expressions, que, fet i fet, suposa "un ejercicio de actualización de todo un universo identitario y simbólico de corte conservador" (Rueda Laffond i Coronado Ruiz, 2009: 101). Els podríem dividir en dos grans grups: d'un costat, aquelles produccions amb protagonisme de l'elit política i social espanyola dels darrers trenta o quaranta anys, adreçades a ressaltar "la historia del tiempo presente desde un enfoque de memoria

nacional" (Rueda Laffond i Galán Fajardo, 2014: 18), com *23-F. El día más difícil del rey* (TVE, 2009) o *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena 3, 2010); de l'altre, les ficcions dedicades a figures del món de l'espectacle i del paper *couché*, amb intenses reminiscències populars, com *El joven Raphael* (Antena 3, 2010), *Carmina* (Telecinco, 2011), sobre Carmen Ordóñez, o *Mi gitana* (Telecinco, 2012), sobre Isabel Pantoja, entre molts altres. Tot plegat conforma una determinada visió d'Espanya, allunyada del discurs sobre la modernització de la nació que es pretén impulsar des d'alguns sectors polítics i socials, amb la qual s'aconsegueixen moltes adhesions però també nombrosos desafectes.

També hem de consignar la predilecció de la ficció espanyola per un acostament eminentment costumista de la realitat, amb un to marcadament castís, que entronca amb una llarga tradició literària, teatral i cinematogràfica. Fins al punt que, per a alguns creatius, productors i experts, es tracta de l'element distintiu de la ficció televisiva espanyola (Cabana, 2007; García de Castro, 2002). Aquesta manera de fer ficció és una constant sobretot en la comèdia, tant en sèries adreçades a un públic de major edat, com *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), inspirada en una obra de Jardiel Poncela, o *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1995-1998), amb Lina Morgan de protagonista, com en aquelles més recents, pensades per a un públic familiar com *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), *Aída* (Telecinco, 2005-2014) o *La que se avecina* (Telecinco, 2007-present), en les quals s'abusa d'expressions i maneres de parlar pròpies del llenguatge més *cañí* i popular, els personatges es presenten enormement estereotipats i, en general, les trames es construeixen sobre la base de situacions compartides i fàcilment recognoscibles per a una majoria. Evidentment, l'humor és un element de proximitat cultural i nacional molt potent, ja que només explota totes les seues possibilitats quan un col·lectiu comparteix uns mateixos referents. De tota manera, la narrativa costumista, definida per la simplicitat i l'extrema referencialitat sobre allò quotidià, és també una de les característiques de la representació de la història en les ficcions televisives a Espanya. Aquest acostament sobre el dia a dia,

on destaca l'apel·lació a la memòria personal o la nostàlgia de l'espectador, ha estat acompanyat en moltes ocasions de recursos melodramàtics propis de la telenovel·la o el serial.

D'altra banda, hi ha la qüestió lingüística, que no és un tema menor, sobretot en els territoris que compten amb més d'una llengua oficial. Si continuem prenent com a referència el cas espanyol, comprovarem que la presència televisiva d'altres llengües oficials diferents del castellà és pràcticament nul·la, ni tan sols com a testimoniatge de la diversitat cultural i lingüística de l'estat. En els diversos estudis que s'han realitzat recentment per a explorar la relació de la ficció espanyola amb la construcció nacional, el monolingüisme en castellà apareix com un element destacat (Rueda Laffond i Galán Fajardo, 2014). És simptomàtic, per exemple, que sèries com *Isabel*, on la Corona d'Aragó era protagonista, no hi haja aparegut cap personatge, ni tan sols un servent de la cort, que utilitzara el català com a llengua d'expressió habitual. Probablement no en el cas del rei Ferran, que provenia d'una família d'origen aragonès, els Trastàmara, que tenien el castellà com a llengua materna, però sí, perquè no, en el cas dels Borja, la família d'origen valencià que va col·locar dos papes a Roma, Alexandre VI i Calixt III, i que, segons sembla, a més del llatí, es comunicaven entre ells en el valencià de l'època. Aquesta absència del català en les ficcions televisives espanyoles és igualment ostensible en produccions com la minisèrie *Ojo por ojo* (TVE, 2010), ambientada en la revolucionària Barcelona de 1920, *Habitaciones cerradas* (TVE, 2015), també situada en la ciutat comtal a mig camí entre finals del segle XIX i el present, o el personatge de Aida Folch en *El Ministerio del Tiempo*, una burgesa de la Barcelona finisecular que s'expressa sempre en castellà, fins i tot amb el seu entorn més pròxim i familiar. Quan resulta més fàcil escoltar tailandès en una ficció espanyola que català, basc o gallec, i sense subtítols, com succeeix en la sèrie *La Embajada* (Antena 3, 2016), estem definint la nació que apareix en la pantalla. Així, tot i que per a una gran majoria d'espectadors la invisibilitat del català, basc o gallec de la ficció televisiva espanyola siga allò normal, aquesta decisió comporta una concepció culturalista de la nació espanyola moderna. Probablement, una presència més

habitual d'aquestes llengües en la pantalla, per exemple mitjançant subtítols, podria contribuir a valorar més positivament la riquesa cultural i lingüística de l'estat espanyol i a un millor reconeixement i comprensió de "l'altre".

CONCLUSIONS

Algunes veus apunten que la tecnologia comunicativa, singularment el satèl·lit i el cable —i podem afegir que també Internet—, estan provocant una multiplicació de l'oferta televisiva que trenca amb la visió compartida que proporciona la televisió, la qual cosa significaria el debilitament de la nació com a comunitat imaginada i del sentiment de pertinença nacional. D'acord amb aquestes opinions, si a la possibilitat d'escollir entre un munt d'opcions, hi afegim la pluralitat de pantalles a les cases, les audiències es fragmenten i es dispersen, en un consum cada vegada més individual. Un fenomen que es connecta amb la separació creixent entre el sistema televisiu i l'estat nació. Amb la capacitat d'accedir a continguts provinents d'altres part del món en qualsevol moment, el consum televisiu estaria més condicionat pels gustos de cadascú que pel fet de seguir una programació i uns horaris determinats nacionalment. D'alguna manera, la globalització mediàtica hauria trencat aquesta espècie de ritual televisiu de "comunió nacional", perquè cada vegada és més difícil reunir-se davant una emissió concreta i compartir aquell moment amb la resta de ciutadans, dels connacionals. En definitiva, la tecnologia i l'accés a continguts globals estarien transgredint les fronteres simbòliques de la llar i, en conseqüència, de la nació.

No podem negar que les pautes de consum han canviat, però no compartim aquestes impressions. Pel que sabem, la televisió en obert, generalista i especialitzada, continua concentrant les principals audiències de cada dia en la majoria de països. Fins i tot hi ha algunes emissions, fonamentalment esdeveniments esportius però també algunes sèries de ficció i altres continguts d'entreteniment, que encara són capaces de concentrar enormes xifres d'audiència,

fet que permet afirmar que la televisió continua establint bona part de les rutines audiovisuals per al conjunt de la nació. En aquest sentit, els continguts televisius continuen capitalitzant l'interès ciutadà, independentment de si són vistos en directe pel televisor convencional o es prefereixen altres pantalles o dispositius. Pot no haver-hi, per tant, una experiència de visió compartida, però hi ha una majoria de persones que encara concentren el seu consum audiovisual a partir del que ofereixen les

cadena de televisió. La percepció és que, si es vol participar de la vida social en comú, s'han de veure certs programes televisius, que estableixen l'agenda i els temes nacionals. L'impacte social de la ficció televisiva, per exemple, continua sent molt elevat entre la població. Per aquest motiu, els relats de ficció han de ser molt conscients de la seua responsabilitat quan representen les nacions. La forma que finalment aquestes adopten en el nostre imaginari dependrà, en bona mesura, de com es mostren en la pantalla.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abril, G. (1997). *Teoría general de la información: datos, relatos y ritos*. Madrid: Cátedra.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso. Edició revisada., 2005. Trad. cat.: *Comunitats imaginades*. València: Afers/PUV, 2005.
- Barthes, R. (1994). *Mitologías*. Madrid/Mèxic D.F.: Siglo XXI.
- Bhabha, H. K. (Ed.) (1990). *Nation and Narration*. Londres/Nova York: Routledge.
- Billig, M. (2006). *Nacionalisme banal*. Catarroja/València: Afers/Universitat de València.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Buonanno, M. (2009). A Place in the Sun: Global Seriality and the Revival of Domestic Television Drama in Italy. En A. Moran (Ed.), *TV Formats Worldwide. Localizing Global Formats* (pp. 255-269). Bristol/Chicago: Intellect Books.
- Cabana, N. (2007). Policías, en el corazón de la calle: de cómo en España se produjo con éxito una serie para adultos. En Floriano, M. Á. i Sangro, P. (Eds.), *De Los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España* (pp. 187-204). Madrid: Arkadin Ediciones.
- Carey, J. W. (1998). Political ritual on television: episodes in the history of shame, degradation and excommunication. En Liebes, T., Curran, J. (Eds.), *Media, Ritual and Identity* (pp. 42-70). Londres/Nova York: Routledge.
- Castelló, E. (2007). *Sèries de ficció i construcció nacional. Imaginant una Catalunya televisiva*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
- Castelló, E. (2010). Dramatizing Proximity: Cultural and Social Discourses in Soap Operas from Production to Reception. *European Journal of Cultural Studies*, 13(2), 207-223.
- Castelló, E., Dhoest, A. i O'Donnell, H. (Eds.) (2009). *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Castelló, E. i O'Donnell, H. (2009). Stateless Fictions: Rural and Urban Representations in Scottish and Catalan Soaps. En Castelló, E., Dhoest, A. i O'Donnell, H. (Eds.), *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television* (pp. 45-63). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Castoriadis, C. (2003a). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. I. Barcelona: Tusquets Editores.
- Castoriadis, C. (2003b). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. II. Barcelona: Tusquets Editores.
- Dayan, D. i Katz, E. (1995). *La historia en directo: la retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- Deutsch, K. (1966). *Nationalism and Social Communication: An Inquiry into the Foundations of Nationality*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Dhoest, A. (2009). Do We Really Use Soaps to Construct Our Identities? En E. Castelló, A. Dhoest i H. O'Donnell (Eds.), *The Nation on Screen. Discourses of the National on Global Television* (pp. 79-96). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Edensor, T. (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford/Nova York: Berg.

- Edensor, T. (2015). Reconsiderant les temporalitats nacionals. En F. Archilés (Ed.), *La persistència de la nació. Estudis sobre nacionalisme* (pp. 241-275). Catarroja/València: Afers/PUV .
- Eley, G., Suny, R. G. (Eds.) (1996). *Becoming National. A Reader*. Oxford/Nova York: Oxford University Press.
- Eley, G. Suny i R. G. (Eds.) (2015). Del moment de la història social a l'estudi de la representació cultural. En Archilés, F. (Ed.), *La persistència de la nació. Estudis sobre nacionalisme* (pp. 45-100). Catarroja/València: Afers/PUV .
- Fiske, J. i Hartley, J. (2003). *Reading Television*. Londres/Nova York: Routledge.
- Galán, E. i Rueda Laffond, J. C. (2013). Televisión, identidad y memoria: representación de la Guerra Civil española en la ficción contemporánea. *Observatorio (OBS)*, 7(2), 57-92.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de television en España*. Barcelona: Gedisa.
- Gauntlett, D. i Hill, A. (1999). *TV Living. Television, Culture and Everyday Life*. Londres/Nova York: Routledge.
- Gellner, E. (2001). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- Gómez López-Quiñones, A. (2009). Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*. En López, F. Cueto, E. i George, D. R. Jr. (Eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España contemporánea* (pp. 29-51). Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberamericana.
- Hall, S. (1998). Significado, representación, ideology: Althusser y los debates postestructuralistas. En Morley, D., Curran i J. Walkerdine, V. (Comp.), *Estudios culturales y comunicación* (pp. 27-61). Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Hall, S. (Ed.) (2003). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres: The Open University/Sage.
- Hartley, J. (2000). *Los usos de la televisión*. Barcelona: Paidós.
- Highmore, B. (2003). *Everyday Life and Cultural Theory*. Londres/Nova York: Routledge.
- Hobsbawm, E. i Ranger, T. (Eds.) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Hroch, M. (2001). *La naturaleza de la nació*. Catarroja/València: Afers/PUV .
- Huerta Floriano, M. A. i Sangro Colón, P. (Eds.) (2007). *De Los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin Ediciones.
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Kellner, D. (2002). *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. Londres/ Nova York: Routledge.
- Lefévre, H. (1991). *Critique of Everyday Life*. Londres: Verso.
- López, F. Cueto, E., George, D. R. Jr. (Eds.) (2009). *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España contemporánea*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberamericana.
- Lull, J. (1988). *World Families Watch Television*. Londres: Sage.
- Mihelj, S. (2010). *Media Nations. Communicating Belonging and Exclusion in the Modern World*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Mikos, L. (2009). Serial Identity: Television Serials as Resources for Reflexive Identities. En Castelló, E., Dhoest, A. i O'Donnell, H. (Eds.), *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television* (pp. 97-116). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Medina, M. (Coord.) (2008). *Serie de televisión: El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: EIUNSA.
- Morin, E. (1962). *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus.
- Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Morley, D. (2000). *Home Territoris. Media, Mobility and Identity*. Londres/Nova York: Routledge.
- Morley, D. (2008). *Medios, modernidad y tecnología: hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Özkirimli, U. (2005). *Contemporary Debates on Nationalism*. Nova York: Palgrave MacMillan.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Peris, À. (2015). La identitat valenciana regionalista a través de la ficció televisiva L'Alqueria Blanca. *Arxius de Ciències Socials*, 32, 225-240.

- Peris, À. (2012). Nación española y ficción televisiva. Imaginarios, memoria y cotidianidad. En Archilés, F. i Saz, I. (Eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea* (pp. 393-418). València: PUV .
- Rueda Laffond, J. C. (2011). Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española. *Historia Actual Online*, 26, 27-39.
- Rueda Laffond, J. C. (2014). Franquismo banal: España como relato televisivo (1966-1975). En Archilés, F. i Saz, I. (Eds.), *Naciones y Estado. La cuestión española* (pp. 225-244). València: Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- Rueda Laffond, J. C. i Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua.
- Rueda Laffond, J.C., Coronado Ruiz, C. (2016). Historical Science Fiction: From Television Memory to Transmedia Memory in *El Ministerio del Tiempo*. *Journal of Spanish Cultural Studies*, DOI: 10.1080/14636204.2015.1135601 [Consulta: 29 d'abril de 2016].
- Rueda Laffond, J. C., Galán Fajardo, E. (2014). La duquesa y Alfonso, el príncipe maldito: memoria en la ficción televisiva española. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, DOI: 10.1080/14753820.2014.919765 [Consulta: 10 de desembre de 2014].
- Schlesinger, Ph. (1991). *Media, State, Nation*. Nova York: Sage.
- Silverstone, R. (1996). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Straubhaar, J. (2007). *World Television: From Global to Local*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Tous, A. (2010). *La era del drama en televisión*. Barcelona: UOC.
- Turner, G. (2010). *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. Londres: Sage.
- Williams, R. (2003). *Television*. Londres/Nova York: Routledge.

NOTA BIOGRÀFICA

Àlvar Peris és doctor en Comunicació Audiovisual per la Universitat de València on és professor des de 2003. Les seues principals línies de recerca són l'anàlisi dels continguts i els formats audiovisuals, així com la construcció mediàtica de les identitats. És autor de nombrosos treballs científics publicats en revistes acadèmiques, monografies i llibres col·lectius sobre comunicació, Estudis Culturals i història.

