

Imaginar la nación a través de la ficción televisiva: memoria, proximidad y vida diaria

Àlvar Peris Blanes

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Alvar.Peris@uv.es

ORCID: 0000-0002-2323-2766

Recibido: 07/04/2016

Aceptado: 26/05/2016

RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre la importancia de la televisión en la imaginación de las naciones, particularmente, de la ficción televisiva. Con este propósito, en primer lugar, queremos indagar en el papel que desempeña la televisión como instrumento de socialización, así como en su capacidad para consolidar y naturalizar un imaginario a partir de la difusión de varias representaciones ideológicas sobre la realidad. En segundo lugar, exploraremos la función ritual de la televisión y su incardinación en la vida cotidiana, las rutinas y el ámbito familiar de muchísimas personas. Una dimensión que los estudios sobre la nación y el nacionalismo cada vez toman más en consideración como uno de los factores centrales en el proceso de construcción nacional, sobre todo, cuando se trata de desarrollar un sentimiento de pertenencia y de imaginarse como una comunidad abstracta. Para terminar, nos centraremos en la ficción televisiva por su presencia habitual en las parrillas de programación de la mayoría de cadenas y porque representa, probablemente, el corpus narrativo más relevante que podemos encontrar en las sociedades contemporáneas. Entre las diferentes estrategias discursivas que toman parte en esta definición de la nación, prestaremos atención a la construcción de un relato sobre el pasado y el presente de la nación, la ubicación de las historias en unos espacios y unos territorios definidos nacionalmente y el uso de tácticas de proximidad en materia cultural y lingüística.

Palabras clave: *televisión, construcción nacional, ideología, vida cotidiana, series de televisión.*

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

This article aims to reflect on the importance of television in the imagination of nations, particularly in TV fiction. For this purpose, first of all, we 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, we will explore the role of ritual television and his incardinación in daily life, routines and the family of many people. A dimension which studies the nation and nationalism increasingly taken more into consideration as one of the central factors in the process of national construction, especially when it comes to display a sense of belonging and imagine as an abstract community. Finally, we will focus on TV fiction for his regular presence in the programming grids of most chains and because it represents probably the most significant narrative corpus can be found in contemporary societies. Among the various discursive strategies that take part in the definition of the nation, pay attention to the construction of a story about the past and present of the nation, the placement of stories in spaces and territories defined nationally, and using tactics regarding cultural and linguistic proximity.

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

SUMARIO

Introducción

Ideología, mito y poder ritual de la televisión

Vida cotidiana y la familia nacional de espectadores

Nación y ficción televisiva

· Prácticas de memoria y mitología del presente

· Espacios y territorios de la nación

· Proximidad cultural y lingüística

Conclusiones

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Àlvar Peris Blanes. Universitat de València, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación. Av. Blasco Ibáñez, 32 planta 5a. 46010 València.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Peris, À. (2016). Imaginar la nación a través de la ficción televisiva: memoria, proximidad y vida diaria. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (1). 31-48

INTRODUCCIÓN

Desde hace varios años, la perspectiva mediática se ha integrado definitivamente en los estudios sobre los fenómenos nacionales (Özkirimli, 2005; Eley y Suny, 1996). Sin embargo, no siempre ha sido así. Si bien autores como Karl Deutsch (1996), Ernest Gellner (2001) o Miroslav Hroch (2001) habían incidido, con mayor o menor énfasis, en la importancia del sistema comunicativo en la construcción y consolidación de la nación durante los siglos XVIII y XIX, una de las formulaciones que ha permitido resituar con mayor éxito la cultura y, por tanto, el discurso mediático en una posición central en la formación de las naciones contemporáneas ha sido la denominación de la nación como una «comunidad imaginada», tal como fue acuñada por Benedict Anderson a principios de los años ochenta del siglo pasado (1993 [1983]). Con esta expresión tan afortunada, Anderson evidenció que las naciones son lo que son, en buena medida, gracias al conjunto de materiales de tipo cultural o discursivo, representacional, que incurren en su gestación, lo que posibilita que los diferentes colectivos las puedan dotar de sentido y puedan, a su vez, experimentar su existencia, su realidad. Unos procesos que, además, se despliegan en múltiples direcciones, dependiendo, precisamente, de la orientación de estos materiales.

Entender las naciones como comunidades imaginadas sacudió los viejos paradigmas con una intensidad que no ha tenido marcha atrás y facilitó la renovación en las aproximaciones teóricas al concepto de *nación* porque, entre otras consideraciones, permitía reconocer, al igual que lo hizo unos años después la también influyente definición de la nación como una «narración» (Bhabha, 1990), que la nación es el resultado de un proceso histórico, contingente, producto de los relatos o discursos que sobre esta se elaboran constantemente, y no un artefacto

homogéneo e impermeable a los cambios, perenne o inmemorial. Si aceptamos que los medios son los principales generadores de representaciones sobre el mundo social que hay actualmente y que, por tanto, son fuentes privilegiadas desde las que se ponen en juego varios proyectos de identidad individual y colectiva, parece pertinente, y quizás inevitable, que el discurso mediático interprete un papel central en la configuración contemporánea de las naciones, hasta el punto de que investigadores como Schlesinger (1991) se refieran a las naciones como entidades «comunicativas», y otros, como Mihelj (2010), hablen abiertamente de «naciones mediáticas».

De entre todos los medios de comunicación, las características propias de la televisión la hacen especialmente relevante a la hora de proporcionar los elementos sobre los que las personas imaginan las naciones. El uso de estrategias narrativas propias de la literatura popular y el folclore, la persistencia de elementos de la tradición oral, su condición de producto de consumo familiar o su presencia en el devenir cotidiano de tantísimas personas consiguen que la televisión se convierta en una «práctica cultural, más que una simple tecnología», en palabras de Raymond Williams (2003), de gran capacidad para la trascendencia colectiva. Es el «bardo de los tiempos actuales», según Fiske y Hartley (2003). En las próximas páginas, por tanto, trataremos de abordar la relación entre la televisión y la construcción imaginaria de las naciones, poniendo especial énfasis en la ficción televisiva, uno de los macrogéneros de entretenimiento que más adhesiones genera entre los espectadores y que más contribuye a consolidar determinados discursos y representaciones sobre los fenómenos nacionales.

IDEOLOGÍA, MITO Y PODER RITUAL DE LA TELEVISIÓN

No hay duda de que la cultura mediática se ha convertido en la cultura dominante en la actualidad y una fuerza hegemónica de socialización, capaz de sustituir a las instituciones tradicionales como la escuela, la Iglesia, la familia o el Estado en la generación del pensamiento y el conocimiento, el valor o el gusto, con especial incidencia en la producción de modelos de identificación. De acuerdo con esto, podemos inferir que los medios tienen una responsabilidad notable en la formación del imaginario colectivo de una sociedad. Según Castoriadis, la categoría de lo imaginario, más allá de sus vinculaciones psicoanalíticas, alude a un conjunto de redes simbólicas, a un magma de textos significantes y prácticas cotidianas, que no son inventados en el sentido de falsos, pero tampoco son reales, y que las sociedades crean en cada momento histórico para decidir quiénes son, qué son y cuál es su lugar en el mundo: «No podemos comprender una sociedad sin un factor unificante que proporcione un contenido significado y lo teja con las estructuras simbólicas» (Castoriadis, 2003a: 278). Desde este punto de vista, una de las principales características de las «significaciones imaginarias sociales» es que, en palabras de Barthes (1994), no denotan nada y connotan más o menos todo, de tal forma que se mueven en el terreno de lo implícito, de lo que se toma por supuesto, de lo simbólico. En consecuencia, si las instituciones sociales se articulan como instituciones del «hacer social» y del «representar/decir social», en expresión de Castoriadis, el fenómeno nacional también se podrá entender de esta manera, es decir, como una significación imaginaria, compartida por una sociedad, a partir de la cual una multitud de cosas son colectivamente representadas, reflejadas, gobernadas y hechas «como nacionales» (Castoriadis, 2003b: 317). Las naciones, por tanto, se convierten en espacios simbólicos (Hobsbawm y Ranger, 2002; Carey, 1998).

Para Montserrat Guibernau (1997: 125-131), la utilización de símbolos es una estrategia muy habitual para crear la conciencia de pertenencia a un mismo colectivo, una señal de reconocimiento mutuo que

distingue el «nosotros» nacional del resto, lo que genera diversas fronteras invisibles de tipo cognitivo. De alguna manera, la identidad nacional no deja de ser el nivel simbólico que permite tomar conciencia de la pertenencia a una nación (Schlesinger, 2002: 36). El símbolo no se puede deducir ni es natural, es el resultado de una actividad significativa que permanece implícita y que responde al valor que los miembros de una comunidad le han querido conferir en un momento determinado. Lo que hacen los símbolos es unir a la población a partir de unos elementos compartidos, reduciendo y ocultando las diferencias hasta hacerlas desaparecer. Por esta razón, las naciones o los sentimientos de pertenencia nacional han logrado ser tan transversales, porque reúnen a personas de niveles culturales y orígenes sociales divergentes. Pero su éxito no es absoluto, ni puede serlo. En toda sociedad siempre habrá personas que no se sentirán representadas por los símbolos nacionales y se querrán quedar al margen voluntariamente, mientras otras habrán sido excluidas a la fuerza durante su proceso de fabricación y modelado. Los símbolos, por otra parte, son objeto de una constante evolución, como el mismo concepto de *nación*, que los lleva a ser reinterpretados e, incluso, recreados para evitar que puedan ser estereotipados, convertidos en motivo de decoración o carentes de sentido. Por el contrario, si los símbolos que representan a la nación permanecen estáticos o reciben una interpretación completamente fija, restringida o limitada, dejarán de ser útiles a la hora de movilizar mayoritariamente el sentimiento nacional, quedándose constreñidos a unos cuantos irredentos. Guibernau (1997: 128) precisa que los símbolos requieren ser readaptados a los nuevos contextos, a cada etapa histórica, pero también deben crearse otros nuevos para mantener y aumentar la cohesión de la nación.

La capacidad del discurso mediático para configurar el material simbólico que alimenta los imaginarios sociales en las sociedades contemporáneas está fuera de discusión (Abril, 1997). Edgar Morin ya intuyó a mitad del siglo XX que lo imaginario se encontraba en el centro del escenario de los medios de comunicación de masas (1962). Una imbricación que, seguramente, se

ha consolidado aún más durante las últimas décadas, en las que la cultura mediática regula la mayoría de las relaciones sociales. No en vano, la posibilidad de los medios de comunicación de masas para incidir en los imaginarios colectivos es retroactiva, porque no solo se encargan de la construcción del material significante sobre el que se construye el imaginario, sino que se han convertido en su principal sistema de difusión, lo que, efectivamente, los transforma en un espacio de enorme carga simbólica. En especial, la televisión, probablemente la herramienta más activa en la gestación de la conciencia colectiva gracias a su capacidad para movilizar diariamente varias constelaciones de símbolos y discursos sobre el fenómeno nacional.

Naturalmente, la representación televisiva de este material simbólico sobre la nación no es neutral, sino que siempre será el resultado de una mirada particular sobre la realidad. Dicho de otro modo, cuando elaboramos una representación sobre lo que nos rodea, siempre hay un punto de vista que tiene que ver con cómo entendemos esta realidad. En este sentido, podemos decir que toda representación es ideológica porque supone, inevitablemente, una interpretación personal sobre el objeto representado que se pone de manifiesto en la selección de los temas o de sus protagonistas, entre otros. El conjunto de símbolos y representaciones sobre la nación que aparecen en televisión no están en ningún caso al margen de estos procesos, de modo que, dependiendo de qué visión proyectan sobre esta, obtendremos unas naciones u otras, hasta el punto de que una de las cuestiones más relevantes será conocer quién o qué ha quedado incluido en esta representación de la nación y por qué, y, al mismo tiempo, quién o qué ha quedado excluido, y con qué finalidad. Después de Foucault, sabemos que el poder es un fenómeno social que se ejerce en todos los ámbitos de la vida. Se encuentra diseminado en las prácticas cotidianas de los individuos y las instituciones, y circula a través de todos los niveles de la sociedad y en todas las relaciones sociales. Podemos mantener, pues, que una cultura de representación es, también, una cultura de poder. Esto significa que, con toda

probabilidad, las representaciones sobre la nación que se acaban imponiendo en las diferentes cadenas de televisión de un territorio específico sean coincidentes con la nación dominante en ese territorio, lo que relega a las otras naciones o identidades culturales minoritarias o subordinadas a la marginalidad o, directamente, a la invisibilidad. Esta circunstancia obliga a la exploración de conceptos clave de la teoría crítica, como el de *ideología* y, sobre todo, el de *hegemonía*, según las relecturas efectuadas por los autores neogramscianos provenientes de los estudios culturales británicos (Hall, 2003: 1998).

Una de las principales características del concepto de *hegemonía* es, precisamente, que hace pasar por colectivos intereses que son particulares, y lo hace a partir de la naturalización de estos intereses, de tal modo que manifestarse en su contra se contempla como un ataque al «sentido común» o a lo que se considera «normal». Así, todo un conjunto de símbolos, valores y creencias, que es profundamente ideológico, se da por supuesto porque está más allá de toda reflexión. Se trata de un proceso comparable al que se produce cuando el símbolo se transforma en mito, definido por Roland Barthes como una estructura semiológica contingente históricamente que naturaliza lo que es ideológico. El mito no logra este objetivo «ocultando» la realidad, evitándola, sino, por el contrario, convirtiendo el proceso semiótico en un hecho indiscutible, hasta el punto de que los textos no pueden interpretarse de otra manera (Barthes, 1994: 224-225). El autor consideraba que era en la cultura masiva donde la dimensión mitológica se producía con una mayor intensidad, también sobre la nación, de tal forma que las naciones encuentran en el discurso mediático un aliado impagable, porque es a través de ella como se consigue naturalizar una serie de interpretaciones parciales sobre sus orígenes, sus símbolos, sus tradiciones, sus héroes y heroínas, y dotarlas de un sentido de normalidad y autoridad en cada momento histórico. Si el cine ha sido, y sigue siendo, una herramienta audiovisual de gran valor en la dotación de recursos mitológicos para la nación, las características propias de la televisión la han convertido en un aparato especialmente adecuado

para la naturalización de representaciones ideológicas sobre la realidad y, por tanto, para su producción mítica (Fiske y Hartley, 2003). A veces definida como un «chamán» (Dayan y Katz, 1995) por sus dotes hipnóticas, gregarias o tribales, la televisión ha tomado el relevo de los «contadores de historias junto al fuego» de las sociedades tradicionales.

Nada explica mejor la cooperación de la televisión con la «simbolización del orden» (Abril, 1997: 159) y, por supuesto, el orden «nacional», que su «función ritual» (Imbert, 2003; Fiske y Hartley, 2003; Kellner, 2002; Abril, 1997; Silverstone, 1996). Según Gonzalo Abril (1997: 172), el ritual es la puesta en vigor del mito, de manera que los mitos y, en general, las narraciones orales de nuestra tradición cultural responden a un régimen de temporalidad cíclica ritual, tanto en el nivel del «relato» (la historia narrada) como en el del «discurso» (la actividad y la forma de narrar el relato) que los justifica y legitima socialmente. Los mitos, por tanto, tomarán forma mediante procesos rituales que orientan la experiencia y suministran sentido al mundo ordinario, proveyendo un marco para la creación y el mantenimiento de la seguridad que es profundamente ideológico. Los rituales televisivos a partir de los que se difunde el material simbólico, mítico, sobre la nación, se ejecutan en las dimensiones temporal y espacial. En el primer caso, Abril (1997: 163) explica que, desde el punto de vista de la antropología cultural, la eficacia ritual de la televisión se basa, entre otros, en dar forma a la temporalidad cotidiana sometiéndola a un orden, a unos ritmos pautados. Por otra parte, la televisión también ocupa un espacio ritualizado que responde a su ubicación en el centro del salón, en un lugar privilegiado del hogar. Esta función ritual adquiere una significación especial desde el punto de vista de la socialización y de la obtención del consenso normativo, particularmente cuando tratamos de abordar el fenómeno nacional. En este sentido, la importancia de la televisión no estará solo en su intensa capacidad para representar ideológicamente a la nación, sino porque se trata de una práctica cultural ritualizada, cotidiana y

familiar, que se da por hecho, incrustada en los hábitos rutinarios de la vida, de tal modo que, en última instancia, se consiguen naturalizar muchas representaciones y discursos sobre los símbolos, las tradiciones y los mitos que la conforman. Por todo ello, se hace tan pertinente indagar en las relaciones entre la televisión, la vida cotidiana y los procesos de construcción nacional.

VIDA COTIDIANA Y LA FAMILIA NACIONAL DE ESPECTADORES

Desde hace un tiempo los estudios sobre la nación y el nacionalismo han comenzado a centrar su atención hacia las formas culturales desplegadas en el terreno de la vida diaria como uno de los factores centrales en el proceso de construcción nacional, sobre todo, cuando se trata de consolidar un sentimiento de pertenencia y de imaginarse como una comunidad abstracta (Eley y Suny, 2015: 81). De modo que la nación se conformaría a partir de las prácticas oficiales de carácter institucional, pero también a través de las experiencias más mundanas, de las rutinas cotidianas y, en general, de todo aquello que pasa desapercibido, que resulta imperceptible, y que permite establecer vínculos con otros sujetos que viven en un tiempo y un espacio compartido. De acuerdo con Eley y Suny: «Nosotros somos “nacionales” cuando votamos, vemos las noticias de las seis, seguimos el deporte nacional, observamos (sin apenas darnos cuenta) las repetidas iconografías de paisaje e historia en los anuncios de televisión, quedamos impregnados del archivo visual de referencia y citación en las películas y definimos la nación día a día en nuestra política» (2015: 96).

Uno de los fundamentos de la vida cotidiana es que está estrechamente conectada con el orden social. Por regla general, las personas necesitamos establecer, a menudo de manera inconsciente, una serie de rutinas, rituales, tradiciones y muchas otras actividades que se dan por descontadas a la hora de organizar las jornadas. Su repetición y serialidad nos aporta confianza y, a su vez, nos evita sumergirnos

«en el caos» de la incertidumbre (Silverstone, 1996: 16-17).¹ Una «rutinización» de la vida social puede ser una actividad de tipo meramente individual, pero también y, sobre todo, se expresa de forma colectiva. En esta aspiración por el mantenimiento de un cierto orden social compartido, la nación saldrá reforzada, logrando un carácter normativo y solidificándose en el nivel simbólico de las prácticas y comportamientos diarios. La principal característica de las rutinas y los ritmos de la vida cotidiana es que están estructurados en el tiempo y el espacio. Nuestros ritmos diarios dependen de nuestras decisiones, pero no podemos negar que cada vez hay más elementos externos que modifican y estructuran nuestro comportamiento. La tecnología, por ejemplo, y sobre todo la mediática, condicionan enormemente las pautas cotidianas, como han señalado varios autores (Morley, 1996; Giddens, 1993). Pero si hay un medio de comunicación que está plenamente imbricado en la vida diaria de muchísimas personas, y en partes del mundo tan diferentes, este es la televisión.

Ciertamente, la televisión puede significar varias cosas para personas diferentes. Incluso significa cosas diferentes en la vida de una misma persona y aún puede significar cosas diferentes en un momento dado: puede ser la fuente principal de información, un canal de acceso abierto al conocimiento, o el motor del entretenimiento e, incluso, representa lo más sensacionalista o basto. Esta «colonización de los niveles más básicos de la realidad social» (Silverstone, 1996: 17) nos obliga a pensar la televisión, analizarla, con una esmerada atención y desde múltiples perspectivas. Su profunda incardinación en la vida cotidiana —«la televisión es la celebración de lo ordinario», dirá Gérard Imbert (2003)— provoca que los factores políticos, económicos y sociales

presentes en la experiencia televisiva se den por hechos, lo que convierte la televisión en una poderosa y compleja herramienta de transmisión ideológica que no deberíamos tratar con desprecio o superioridad. Esto también afecta a la nación, lo que nos obliga a estar especialmente atentos a cómo es su representación televisiva. Preparada para lo mejor y lo peor, dependerá del uso que hagamos, la televisión se ha convertido con el paso del tiempo en un objeto central en los universos simbólicos y materiales de las sociedades modernas, con todas sus implicaciones afectivas y emocionales.

Históricamente, la radio, primero, y la televisión, después, se han adaptado y ajustado a las transformaciones que las rutinas domésticas de su audiencia han experimentado a lo largo de los años (Morley, 1996). Si ponemos el foco en la recepción televisiva, esta debe verse como una actividad rutinaria central, en el sentido de que constituye una parte integral de las actividades regularizadas que configuran la vida cotidiana. David Gauntlett y Annette Hill (1999) demostraron que hay muchas personas que lo primero que hacen cuando se levantan o cuando entran en casa es encender la televisión, como hay muchas otras que comen y cenan durante la emisión de un programa concreto, o como otras a menudo se olvidan de la televisión cuando rompen con la rutina de la vida diaria, mientras que vuelve a ser un objeto imprescindible al recuperar sus hábitos cotidianos. Naturalmente, las rutinas no pueden ser las mismas para todos. Cada uno tiene sus ritmos vitales y televisivos, que están más conectados de lo que pensamos. Pero es incuestionable que hay momentos del día en los que se concentra una mayor cantidad de espectadores ante la pantalla y estos suelen coincidir con las franjas de un consumo más elevado, particularmente la tarde-noche, el llamado *prime time*.

En consecuencia, las programaciones de las cadenas se organizan según el comportamiento habitual de una mayoría social y, al mismo tiempo, son muchas las personas que regulan su día a día a partir de las emisiones televisivas, en una interacción mutua. En buena medida esto se debe a la estructura cíclica

1. De Certeau (1988) y otros (Highmore, 2003; Lefebvre, 1991) han estado más interesados, por el contrario, en destacar cómo la vida cotidiana es igualmente un territorio apto para la creatividad, la disrupción del orden y la apropiación. Sin negar esta posibilidad, en este punto queremos insistir en los hábitos, rutinas y rituales que las personas realizan de manera irreflexiva y que tienen más bien un componente gregario, alienador.

con la que se construye la parrilla de programación televisiva semanal, dividida por días y franjas horarias. Así, mientras los periódicos salen cada mañana y las revistas cada semana o cada mes, las cadenas de televisión programan sus contenidos a unas horas determinadas y en unos días concretos, en una fórmula que se repetirá semana a semana durante toda la temporada. De tal forma que el espectador conoce cuándo puede ver sus ficciones preferidas, la información meteorológica, las noticias o los concursos, y que podrá verlo el día siguiente, y al otro, en compañía de mucha otra gente. Es precisamente la serialidad y repetición de los contenidos televisivos lo que convierte su consumo en un ritual, una costumbre que permite generar una sensación de seguridad, confianza y cercanía, casi diríamos familiaridad, entre el espectador y la teledifusora.

Por su parte, James Lull (1988) sostuvo hace unos años que las culturas tienen su propio sentido del tiempo, que influye en su manera de ver televisión. De algún modo, como escribe Carey: «Las naciones no solo viven en un tiempo histórico, sino también en un tiempo mediático» (1998: 44). Solo hay que ver que la estructuración de las parrillas de programación no es igual entre los diferentes países, incluso dentro de la Unión Europea. En España, el *prime time* está acotado, más o menos, entre las 21 o 22 horas y la medianoche, periodo en el que se emite el informativo nocturno y el producto estrella de todos los días, bien sea una serie de ficción, una película o cualquier otro programa de entretenimiento. En cambio, en el Reino Unido la franja horaria donde se concentra la mayoría de la audiencia comienza antes, sobre las 18 o 19 horas, que es el momento en el que las personas se sientan a la mesa para cenar. Unas variaciones en el comportamiento de la audiencia que también podemos encontrar en otras partes del mundo, como Japón o la India. Esta sincronía nacional, sobre la que Tim Edensor ha escrito sugerentes páginas (2015, 2002), podemos encontrarla en todas partes y es más poderosa de lo que parece.

Al mismo tiempo, como sostienen Gauntlett y Hill (1999: 129), las rutinas televisivas son el embrión de muchas relaciones sociales. Una gran cantidad

de espectadores consumen determinados productos televisivos, especialmente series de ficción y *realities*, para poder comentar con los compañeros de trabajo o de clase, amigos y familiares lo que ha sucedido en el capítulo del día o de la semana. Pero estos visionados también acaban siendo el motor de conversaciones sobre cuestiones de carácter social, político o moral que refuerzan el compromiso que los individuos tienen con su propio país. Nadie como la televisión dispone de una capacidad mayor para la constitución de imaginarios colectivos con los que las personas se puedan reconocer y sentir representadas. A pesar de la irrupción de los nuevos dispositivos digitales y de internet, todavía a día de hoy no hay ningún otro medio capaz de hablar a tanta gente al mismo tiempo como la televisión. El hecho de que, potencialmente, todos los miembros de la nación puedan ver el mismo programa a la misma hora permite a los ciudadanos imaginarse como un todo. Con estos sacros y cotidianos rituales de pertenencia, donde el espacio público nacional se introduce en la esfera privada y doméstica, se produce lo que David Morley (2000: 107) ha denominado la «comunidad nacional de telespectadores». Una construcción, sin embargo, que no está exenta de las tensiones y resistencias propias de todo proceso nacionalizador.

Esta cuestión nos introduce directamente en lo familiar y predecible, categorías que están igualmente imbricadas en la experiencia cotidiana de la nación. De acuerdo con Morley (2000: 3), la articulación de la familia doméstica dentro de la familia simbólica que es la nación pasa por la acción de los medios y las tecnologías de la comunicación. Por esta razón, es muy útil integrar los análisis microestructurales en torno al hogar, la familia o el reino doméstico en los debates contemporáneos de carácter macro sobre la nación y las identidades culturales. Al concepto del *hogar* se lo ha considerado a menudo como un espacio de memoria y, por tanto, de identidad. Esta identidad puede expresarse en términos de solidaridad y de unidad, y también en términos inhóspitos y poco integradores. En una época de globalización desterritorializada (Giddens, 2000), esta idea está en permanente revisión. El tráfico de personas de un territorio a otro por múltiples circunstancias,

algunas voluntarias y muchas de ellas forzadas, está modificando los parámetros a partir de los cuales los humanos hemos pensado qué significa estar «en casa». En todo caso, no hay duda de que los medios, pero singularmente la televisión, constituyen una parte destacada del hogar, que sigue siendo, a pesar de todo, un concepto tremendamente poderoso de bienestar y de seguridad al que estamos estrechamente conectados.

La posición predominante del televisor en la mayoría de las casas, ocupando un espacio central, demuestra que la experiencia televisiva está perfectamente integrada en las prácticas rituales domésticas. Poco a poco, el televisor se ha transformado en objeto simbólico, como el resto de tecnologías presentes en el hogar, tal como revela la posición casi totémica, sagrada, que ha terminado ocupando, generalmente en el centro del espacio reservado al ocio y el descanso como es el salón, hasta el punto de alterar la disposición del resto del mobiliario, que se organiza a su alrededor. Estos usos convirtieron enseguida el televisor en la principal referencia para nuestro concepto contemporáneo de la casa y un símbolo de estatus en los indicadores de consumo, equivalente al coche, la nevera o la lavadora (Hartley, 2000). Como reflexiona nuevamente Morley (2008: 232), la televisión ha acabado convirtiéndose en un fetiche, dotado de un significado etéreo, casi mágico, capaz de retener la atención incluso cuando está apagada. Esta veneración en cierto modo se ha diluido en los últimos años, cuando las personas ya no se han conformado con disponer solo de un aparato de televisión, que permanecía estático y fijo en un lugar determinado, sino que prácticamente cada miembro de la familia tiene acceso a uno, haciendo que su presencia sea aún más ubicua y abarque territorios antes impenetrables, como los dormitorios. Esto, entre otras consideraciones, ha transformado la forma en la que se ve la televisión, que ha pasado de consumirse en familia, como un acto más social, a hacerlo individualmente, en la intimidad. Un cambio social que se ha potenciado desde la irrupción de tecnologías como el móvil y la tableta. Sin embargo, la televisión continúa bien incrustada en el terreno afectivo del hogar, por lo que ver determinados programas con determinada gente,

o según qué cadenas y presentadores, nos puede dar la sensación de estar «en casa», nacionalmente hablando.

La televisión, por tanto, se ha erigido en un componente básico del sistema familiar del mismo modo que tampoco podemos ignorar que la dimensión familiar ha sido utilizada a menudo para referirse metafóricamente a la nación. Esta imaginación de la nación como una gran familia tomaría cuerpo, entre otros dispositivos simbólicos, en la televisión, que actuaría como un nexo mediador entre una y otra. En este sentido, la televisión permitiría unir la esfera privada doméstica con la esfera pública, es decir, participar desde el ámbito familiar del hogar en la vida colectiva de la nación. Naturalmente, cuando la televisión nos trae el mundo al interior doméstico, también puede desestabilizar esta nación imaginada o, al menos, hacerla más compleja, más difícil de definir. De todos modos, la mayoría de las representaciones televisivas apuntan hacia una orientación de las relaciones sociales, los marcos culturales y lingüísticos, y de las percepciones espaciales y temporales que sigue siendo, básicamente, nacional. Entre las diferentes estrategias para construir este sentimiento compartido de un nosotros ficticio, una de las más potentes es la de incorporar elementos ideológicos sobre la nación en aquellos programas que se ven a diario, de forma rutinaria, y que, por tanto, se consiguen naturalizar y hacer pasar por normales, de sentido común. Un «nacionalismo banal», según la conocida formulación de Michael Billig (2006) o, más aún, un «nacionalismo del cada día», en los términos de Edensor (2002), que adquiere una especial significación en la ficción televisiva. A pesar de su función como simple dispositivo de evasión y su apariencia inocua o irrelevante, que poco o nada tenía que decir sobre la formación de las identidades y, menos aún, de las naciones, los relatos de ficción se han revelado como una herramienta de enorme importancia en la construcción y difusión de proyectos nacionales.

NACIÓN Y FICCIÓN TELEVISIVA

La ficción televisiva es uno de los grandes macrogéneros televisivos que estructuran la programación de buena

parte de las cadenas de televisión de medio mundo, tanto generalistas como especializadas. Como asegura 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, esta proporciona grandes audiencias a las cadenas, lo que se traduce en la obtención de un rédito social y económico incuestionable; especialmente las series, gran baluarte de la estrategia productiva y comercial de una cadena y de su posicionamiento de cara al usuario. De hecho, las cadenas confían tanto en la ficción que suelen emitirla en las franjas donde se concentra la mayor audiencia del día. Será el formato de la ficción lo que condicionará, en última instancia, la manera en la que esta será emitida. Podrá tener una periodicidad diaria, como las telenovelas o los seriales, semanal, como la mayoría de series o, incluso, emisiones únicas y especiales. Más allá de la importancia de la emisión serializada para la difusión cotidiana de un imaginario nacional, Dayan y Katz (1995) hace unos años que evidenciaron la incidencia de los eventos televisivos en la construcción nacional. Además, la ficción televisiva genera industria y mercado, ya que las cadenas encargan su producción a empresas externas a estas, con lo que se consigue dinamizar el sector audiovisual propio. Incluso las ficciones, la mayoría de las veces, se venden fuera de las fronteras televisivas para las que fueron pensadas, lo que mejora enormemente su rentabilidad como producto cultural y contribuye a proyectar una determinada imagen de la nación en el exterior.

En cualquier caso, si existe una razón por la que la ficción televisiva tiene un impacto social tan elevado en la cultura contemporánea, esta se encuentra en su extraordinaria incidencia en la configuración del espacio público y del imaginario colectivo y nacional. Esto se debe, sobre todo, a la «función fabuladora» que le es consustancial (Tous, 2010). Coincidimos con Milly Buonanno al considerar la ficción televisiva como «el corpus narrativo más importante de nuestros días y quizá de todos los tiempos» (1999: 59). En ese sentido, no compartimos la visión posmoderna que constata el fallecimiento de las grandes narrativas, al

menos por lo que respecta a la nación. Desde nuestro punto de vista, por el contrario, el establecimiento de modelos narrativos y mitológicos canónicos en la cultura de masas, especialmente en su versión más popular, convierten la ficción televisiva en un espacio decisivo en la formulación del tipo de nación que acaba siendo dominante o hegemónico. A pesar de su indudable interés, no podemos decir que haya habido una abundante literatura sobre la relación entre la ficción televisiva y la construcción de un imaginario nacional, aunque en los últimos años parece que se está compensando una carencia que encontramos totalmente injustificable (Peris Blanes, 2015, 2012; Rueda Laffond, 2014, 2011; Rueda Laffond y Galán Fajardo, 2014; Galán Fajardo y Rueda Laffond, 2013; Castelló, 2010, 2007; Castelló, O'Donnell y Dhoest, 2009; López, Cueto Asín y George Jr., 2009; Dhoest, 2009; Rueda Laffond y Coronado Ruiz, 2009, Buonanno, 2009).

En muchos de estos trabajos se establece una relación de las principales estrategias narrativas y temáticas que utiliza la ficción televisiva para imaginar la nación, que podemos resumir a continuación. En primer lugar, la capacidad de la ficción televisiva para elaborar un discurso público y sentimental sobre el pasado, con la mitificación de pasajes y personajes de la historia nacional, y para producir un relato familiar y doméstico sobre el presente de la nación que pueda ser compartido por un público amplio. En segundo lugar, la ficción para televisión sitúa las acciones en un espacio concreto y definido, que coincide con los límites nacionales y, finalmente, el tipo de representación que hacen las series de los rasgos culturales o lingüísticos de la nación, que dice mucho del universo simbólico sobre el que esta imagina. Cuestiones, todas ellas, que ponen en evidencia la pertenencia de acercarse a los conceptos de nación y de identidad nacional a través de la ficción televisiva.

Prácticas de memoria y mitología del presente

La ficción histórica es uno de los terrenos más prolíficos a la hora de construir un imaginario nacional por su capacidad para tejer las continuidades temporales que requiere la nación. Esta idea se expresa con la

categoría de «memoria mediática», tal como ha sido definida por varios autores (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, 2016: 8). Un concepto ambiguo y polisémico que acentúa el peso decisivo que tiene el presente en las representaciones del pasado. El presentismo, por tanto, no debe identificarse con el anacronismo, sino que alude a una suma compleja de factores que interactúan en la configuración, circulación y apropiación de mitos, símbolos y tradiciones para su uso en el presente histórico. Este discurso público sobre el pasado, crítico o legitimador, se inscribe en unas políticas de la memoria en las que la televisión, y particularmente la ficción, interpretan un papel relevante en su negociación. Una cuestión que se ha revelado como profundamente polémica porque entran en juego intereses políticos e ideológicos que tienen que ver, las más de las veces, en cómo se imagina la nación.

Durante el franquismo español, por ejemplo, la mirada que se efectuó al pasado desde la ficción televisiva trató siempre de no poner en cuestión la cultura integracionista del consenso y la interpretación nacionalista de la historia que efectuaba el régimen. Por ello, se apostó, sobre todo, por hacer adaptaciones de clásicos literarios, que no comprometían excesivamente, al estilo de lo que hacían otras televisiones públicas europeas homologables. En todo caso, el éxito del universo simbólico nacional que instauró el franquismo fue poderoso y muchos de sus mitos culturales e históricos han pervivido con la muerte del dictador. Con la llegada de la democracia, la ficción también tuvo que adaptarse al nuevo contexto político y social con la recreación de nuevos mitos culturales nacionales desde la perspectiva del discurso democrático. Es el caso de *Curro Jiménez* (TVE, 1977-1978/1981), un hombre de orden, con un discurso social y político moderado que destila un «patriotismo sin política» o un «nacional-populismo» (García de Castro, 2002: 83) muy del gusto de los sectores dirigentes de la España de la época. El acercamiento al pasado desde la ficción parece que ha tomado un nuevo impulso en los últimos años, en un periodo de intenso debate sobre el modelo territorial del Estado y sobre normas de profundo calado, como la

Ley de Memoria Histórica. En este contexto se han producido, entre otras, series como *La Señora* (TVE, 2008-2010) y la posterior *14 de abril. La República* (TVE, 2011), que nos situaba de lleno en la España de los años veinte y treinta, la telenovela *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012), una serie de largo recorrido que recuperó para la memoria televisiva la posguerra y los años más duros del franquismo, o también *Águila Roja* (TVE, 2009-2016) y la miniserie *Hispania* (Antena 3, 2010-2012), centradas en el Siglo de Oro español y en las luchas del jefe celtibérico Viriato contra el Imperio romano, respectivamente, que son algunos de los episodios más mitificados por la memoria oficial y popular a la hora de situar un pasado común para la nación española.

Esta apelación a la mitología nacional es muy evidente en dos series producidas por la televisión pública como son *Isabel* (TVE, 2012-2014) y *Carlos V. Emperador* (TVE, 2015), basadas en la vida de dos personajes históricos, la reina Isabel de Castilla y su nieto, que el discurso historiográfico y político más institucional consideraron fundamentales en el desarrollo de la nación española moderna. En concreto, la serie *Isabel*, durante sus tres temporadas, reforzó la idea de que la unión de los Reinos de Castilla y de Aragón era positiva para todos en un momento de revisión organizativa del Estado ante el reto soberanista que plantea Cataluña. Igualmente, el mensaje de una España fuerte y unida, imperial, que destila la serie *Carlos V. Emperador*, tampoco se puede despreciar desde una lectura actual. En líneas generales, estas ficciones televisivas permiten imaginar una conexión nacional que se mantiene inalterable en el tiempo. Especialmente significativo es el caso de la serie *El Ministerio del Tiempo* (TVE, 2015-presente), una de las grandes sorpresas de la televisión española reciente, donde un equipo de funcionarios, pertenecientes a varias épocas de la historia de España, se encarga de garantizar que no habrá alteraciones de ningún tipo en los hechos históricos tal como los conocemos y han sido relatados. Así, dentro de este ministerio hay una completa red de pasillos que conectan el presente con cualquier periodo de la historia de España, como si el ser españoles fuera una condición natural de los

individuos que han habitado este territorio desde hace milenios (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, 2016).

De otro lado, tenemos todas aquellas ficciones que se sitúan en el presente histórico y que proporcionan una «historiografía popular de la vida diaria nacional» (Buonanno, 1999: 267). Un primer grupo lo conformarían las series que apuestan claramente por una aproximación costumbrista a la realidad social. Estas producciones se dedican a elaborar un discurso ideológico sobre la inmediatez y lo cotidiano y, por tanto, se centran en lo familiar y afectivo, en el hogar, como lugar imaginario donde se proyecta una visión de la nación (Medina, 2008; Huerta Floriano y Sangro Colón, 2007). Un ejemplo paradigmático de serie costumbrista en la que se dio forma al imaginario nacional franquista fue *Crónicas de un pueblo* (TVE, 1971-1974). Durante los años ochenta se produjo un buen número de series que buscaban la identificación del espectador mediante la proximidad y el realismo de situaciones y personajes, constituyéndose en las principales representaciones de los cambios sociales que estaba experimentando el país. Una de las más recordadas es, sin duda, *Verano azul* (TVE, 1981), considerada la primera serie española de tipo familiar en la que se procuraba reflejar las costumbres y valores de la época. Pero también series como *Las chicas de hoy en día* (TVE, 1990) o *La mujer de tu vida* (TVE, 1991-1992), que representaban el espíritu aperturista y modernizador de aquellos años. En definitiva, esta nueva ficción televisiva estaba contribuyendo a legitimar, en conjunto, el nuevo imaginario colectivo de carácter social y nacional cuyo mito fundacional era la Constitución de 1978. Esta tendencia se consolidó con la llegada de las televisiones privadas a principios de los noventa, con series como *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991-1995) y, sobre todo, *Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999), una serie de enorme impacto popular que alteró las pautas de producción de la ficción televisiva española para siempre.

Un segundo grupo lo conforman aquellas que tratan de mostrar un fresco más verosímil de la vida cotidiana, con sus alegrías y sus miserias, huyendo de la visión edulcorada que podemos encontrar

en otras producciones (Castelló, 2007: 108-109). Hablamos de realismo y no de costumbrismo, más habitual en las comedias y las series familiares, así como también en las históricas. En general, estas ficciones suelen adscribirse a un género específico y es habitual que traten de reflejar diversos ambientes profesionales, como los policías, los médicos o los periodistas. En el caso español, las ficciones adaptan temas que han sido desarrollados previamente en la ficción norteamericana. Podríamos hablar de *Turno de oficio* (TVE, 1986), en torno a un despacho de abogados, o *Brigada Central* (TVE, 1989-1990, 1992), que nos introducía en las vicisitudes de una comisaría de policía. Después hemos conocido *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) y *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012), como algunas de las más longevas y con mayor conexión con lo que ocurría en la calle. Su función, de algún modo, es proporcionar a los ciudadanos ciertos valores y actitudes sobre las más diversas cuestiones, conflictos y temas de debate que pueblan una sociedad en permanente transformación. Así, en estas series se ha tratado la cuestión de la inmigración, del incremento del consumo de drogas entre los jóvenes, de las organizaciones criminales, del aborto y la eutanasia, de la religión, de las enfermedades incurables llenas de tabúes, como el sida o el cáncer, etc. constituyéndose como verdaderos termómetros mediáticos sobre cómo debe pensar y actuar la nación.

Espacios y territorios de la nación

De acuerdo con Edensor (2015), el sentimiento de pertenencia nacional que desarrollan las personas está muy condicionado por la dimensión espacial, tanto por el sentido que se adjudica a los paisajes simbólicos y lugares famosos como por los contextos más mundanos, cotidianos y no marcados, como pueden ser las calles, los centros comerciales y los edificios públicos. Por supuesto, esto no significa que estos espacios permanezcan estáticos, inmutables al paso del tiempo, sino que, como sucede con el mismo concepto de *cultura*, estos siempre están en continuo movimiento, adaptándose a las nuevas realidades. No compartimos las opiniones que observan un tratamiento desterritorializado del

espacio en las series televisivas, donde los lugares habrían perdido su contenido simbólico y ya no actuarían como marcadores de identidad (Imbert, 2008: 83-84). Aceptamos que, en los últimos años, se puede haber producido una cierta homogeneización y globalización en algunos interiores de casas y otros espacios privados, como son los bares y cafeterías («el estilo IKEA», dirá Gérard Imbert), que han adquirido nuevas significaciones como lugares de socialización. Pero nadie puede negar que la portería de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006) o la mansión de *Downton Abbey* (ITV, 2010-2015) son espacios que remiten a un imaginario nacional español y británico, respectivamente. En cualquier caso, la representación territorial de la nación no queda circunscrita a los espacios interiores. Como no puede ser de otro modo, esos lugares están situados en ciudades o regiones que, naturalmente, localizan la acción y de los que tenemos constancia gracias a las imágenes que se nos muestran del entorno y los abundantes referentes territoriales que rellenan los diálogos y el resto de actividades cotidianas de los personajes. Enric Castelló (2007: 162) explica que uno de los objetivos de la representación territorial de la nación es, precisamente, enseñarla.

Si tomamos como ejemplo la ficción televisiva española, comprobaremos que la centralidad de Madrid es abrumadora, tanto en las series familiares como en las series históricas (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, 2016). Esta presencia puede ser más implícita, como en las comedias de situación que no tienen prácticamente exteriores, o puede ser más evidente, como en las series en las que la ciudad se convierte en un personaje más. Con toda probabilidad, este hecho se debe a que la gran mayoría de las productoras españolas que se dedican a la ficción tienen su sede allí, pero no debería ser una excusa si lo que se pretende es integrar a toda la sociedad en un mismo proyecto nacional. Los británicos, por ejemplo, hace tiempo que han entendido que no podían ubicar todas sus ficciones en Londres, y tanto la televisión pública como las cadenas privadas han hecho esfuerzos para situar sus historias en otras poblaciones y entornos de proximidad. El serial

Coronation Street (ITV, 1960-presente), por nombrar uno, cuenta la vida de un barrio obrero de Manchester, ciudad donde miles de seguidores peregrinan todos los años para conocer de primera mano las calles en las que se inspira la ficción. También TV3 ha tratado de ubicar sus series en diferentes parajes de la geografía catalana, de manera que todas las zonas puedan sentirse representadas. Esta voluntad explícita de la cadena no ha evitado que algunos colectivos de ciudadanos se hayan quejado de la sobrerrepresentación de Barcelona (Castelló, 2007: 163-164), lo que demuestra la dificultad que supone decidir cómo se representa espacialmente la nación. En la ficción española parece que, en los últimos años, series como *El Príncipe* (Telecinco, 2014-2016), situada en una barriada de Ceuta, o *Mar de plástico* (Antena 3, 2015-presente), ubicada en los cultivos intensivos de Almería, y algunas más, han aportado finalmente una representación más diversa del territorio nacional español.

Por su parte, Rueda Laffond (2011: 27) sostiene que la representación espacial en la ficción histórica no debería ser valorada como una simple inclusión de decorados o escenarios desde donde desarrollar la acción dramática, sino como recursos narrativos de enorme carga metafórica que se despliegan como formas de enunciación y explicación sobre determinados hechos o procesos colectivos. La ficción televisiva, en este sentido, evoca las localizaciones históricas como marcos dotados de una intensa densidad simbólica, vinculados a menudo a ciertos ámbitos prototípicos de la historia popular. Los casos de series como *Isabel* o *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-presente) serían buenos ejemplos. Estos «espacios históricos» propuestos por el relato mediático, según el autor, se convierten en emplazamientos físicos «excepcionales», dado su protagonismo, y permiten trasladar de forma selectiva ciertos referentes de pasado a lógicas de presente (Rueda Laffond, 2011: 30). El autor entiende estas representaciones televisivas de espacios históricos como una «geografía de la memoria» que incide decisivamente en la configuración de significaciones hegemónicas sobre el pasado. De nuevo, la presencia

de Madrid como epicentro político y de memoria donde fijar la historia nacional se convierte en un factor centralizador que no deberíamos menospreciar. Otro aspecto destacable en esta «geografía de la memoria» televisiva es la invocación nacional, que se ha convertido incluso en una marca de presentación enunciada en el mismo título de algunos productos televisivos (Mikos, 2009). Es el caso de *Hispania*, que presentaba una estructura narrativa de lucha contra el invasor extranjero,² o *Plaza España* (TVE, 2011), una comedia de situación repleta de tópicos y ambientada en un pueblo castellano durante la Guerra Civil.

Al mismo tiempo, la localización espacial también puede asociarse con la reproducción de estereotipos de reconocimiento a partir de estrategias de proximidad y la inclusión de materiales reconocibles para el espectador. La inclusión de espacios ordinarios y cotidianos en la narrativa histórica facilita la movilización y condensación de varias claves de reconocimiento de amplio espectro que apelan al consenso comunitario siguiendo las lógicas de las afinidades y las diferencias nacionales. Una representación del espacio histórico en términos de cotidianidad que podemos definir, de acuerdo con Rueda Laffond, como «lo común ordinario» (2011: 37). En este caso, el serial *Amar en tiempos revueltos* es interesante porque se ha conformado en torno a un espacio central de continuidad, una imaginaria plaza madrileña, que «ha jugado la función dramática e histórica de concentrar simbólicamente a la colectividad popular española» (Rueda Laffond, 2011: 32). La representación de lo doméstico como un espacio central es también una característica definitoria de series como *Cuéntame cómo pasó*, en especial por la importancia que tiene el hogar de la familia protagonista, los Alcántara, situado igualmente en Madrid, que se ha convertido en la localización neurálgica del relato. En la serie, la

ficción histórica se mezcla con el contexto familiar de acuerdo con un «giro demótico» (Turner, 2010) que proporciona una evocación nostálgica y amable del pasado fácilmente identificable para una gran mayoría de personas, por accesible y cercana. Una «topografía de la normalidad», en palabras de Rueda Laffond nuevamente (2011: 37), donde la ciudadanía se convierte en el centro de los hechos históricos y desarrolla la socialización de una nueva cultura política colectiva.

Proximidad cultural y lingüística

Una de las estrategias narrativas más utilizadas para la ficción televisiva a la hora de crear las complicidades con el público que explican, en buena medida, su éxito, es el despliegue de elementos de «proximidad cultural» en los términos en los que los define Joseph Straubhaar (2007) y que tienen un marco indudablemente nacional. La aparición habitual de referentes culturales como escritores, políticos o cantantes como protagonistas de los relatos; la reinterpretación de rasgos culturales que se suelen asociar, muchas veces de manera esencialista o tradicional, a las naciones; o la presencia de un contexto social estrechamente conectado con la vida cotidiana y repleto de tópicos y estereotipos, conforman el escenario nacional banalizado en el que se mueven las ficciones televisivas. Si tomamos el caso español como ejemplo, comprobaremos que una gran cantidad de ficciones televisivas se inscriben en lo que Rueda Laffond y Galán Fajardo han denominado «las esencias culturales de españolidad» (2014: 11), que tienen que ver con los hábitos, las costumbres y otras manifestaciones culturales asociadas a la identidad nacional española, como el folclore, el mundo taurino, el flamenco, las festividades religiosas, etc. Es sintomática la cantidad de telefilmes recientes dedicados a miembros de la alta sociedad y de la monarquía, en la antigua clase dirigente franquista, y toreros y representantes de la canción española en sus diversas expresiones, que al final supone «un ejercicio de actualización de todo un universo identitario y simbólico de corte conservador» (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, 2009: 101). Los podríamos dividir en dos grandes grupos: por un lado, aquellas

2. Según Gómez López-Quiñones (2009), esta narrativa de conflicto en clave nacional ya está presente en una serie como *Curro Jiménez*, una historia de bandoleros situada a comienzos del siglo XIX, en plena Guerra del Francés.

producciones con protagonismo de la élite política y social española de los últimos treinta o cuarenta años, dirigidas a resaltar «la historia del tiempo presente desde un enfoque de memoria nacional» (Rueda Laffond y Galán Fajardo, 2014: 18), como *23-F. El día más difícil del rey* (TVE, 2009) o *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena 3, 2010); del otro, las ficciones dedicadas a figuras del mundo del espectáculo y del papel cuché, con intensas reminiscencias populares, como *El joven Raphael* (Antena 3, 2010), *Carmina* (Telecinco, 2011), sobre Carmen Ordóñez, o *Mi gitana* (Telecinco, 2012), sobre Isabel Pantoja, entre muchos otros. Todo ello conforma una determinada visión de España, alejada del discurso sobre la modernización de la nación que se pretende impulsar desde algunos sectores políticos y sociales, con la que se consiguen muchas adhesiones, pero también numerosos desafectos.

También debemos consignar la predilección de la ficción española por un acercamiento eminentemente costumbrista de la realidad, con un tono marcadamente castizo, que entronca con una larga tradición literaria, teatral y cinematográfica. Hasta el punto de que, para algunos creativos, productores y expertos, se trata del elemento distintivo de la ficción televisiva española (Cabana, 2007; García de Castro, 2002). Esta manera de hacer ficción es una constante, sobre todo, en la comedia, tanto en series dirigidas a un público de mayor edad, como *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), inspirada en una obra de Jardiel Poncela, o *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1995-1998), con Lina Morgan de protagonista, como en aquellas más recientes, pensadas para un público familiar como *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), *Aída* (Telecinco, 2005-2014) o *La que se avecina* (Telecinco, 2007-presente), en las que se abusa de expresiones y maneras de hablar propias del lenguaje más cañí y popular, los personajes se presentan enormemente estereotipados y, en general, las tramas se construyen sobre la base de situaciones compartidas y fácilmente reconocibles para una mayoría. Evidentemente, el humor es un elemento de proximidad cultural y nacional muy potente, ya que solo explota todas sus posibilidades cuando un colectivo comparte unos

mismos referentes. De todas formas, la narrativa costumbrista, definida por la simplicidad y la extrema referencialidad sobre lo cotidiano, es también una de las características de la representación de la historia en las ficciones televisivas en España. Este acercamiento sobre el día a día, donde destaca la apelación a la memoria personal o la nostalgia del espectador, ha estado acompañado en muchas ocasiones de recursos melodramáticos propios de la telenovela o el serial.

Por otro lado, está la cuestión lingüística, que no es un tema menor, sobre todo, en los territorios que cuentan con más de una lengua oficial. Si continuamos tomando como referencia el caso español, comprobaremos que la presencia televisiva de otras lenguas oficiales distintas del castellano es prácticamente nula, ni siquiera como testimonio de la diversidad cultural y lingüística del Estado. En los diversos estudios que se han realizado recientemente para explorar la relación de la ficción española con la construcción nacional, el monolingüismo en castellano aparece como un elemento destacado (Rueda Laffond y Galán Fajardo, 2014). Es sintomático, por ejemplo, que en series como *Isabel*, donde la Corona de Aragón era protagonista, no haya aparecido ningún personaje, ni siquiera un sirviente de corte, que utilizara el catalán como lengua de expresión habitual. Probablemente no en el caso del rey Fernando, que provenía de una familia de origen aragonés, los Trastámara, que tenían el castellano como lengua materna, pero sí, por qué no, en el caso de los Borja, la familia de origen valenciano que colocó dos papas en Roma, Alejandro VI y Calixto III, y que, al parecer, además del latín, se comunicaban entre ellos en el valenciano de la época. Esta ausencia del catalán en las ficciones televisivas españolas es igualmente ostensible en producciones como la miniserie *Ojo por ojo* (TVE, 2010), ambientada en la revolucionaria Barcelona de 1920, *Habitaciones cerradas* (TVE, 2015), también ubicada en la ciudad condal a medio camino entre finales del siglo XIX y el presente, o el personaje de Aida Folch en *El Ministerio del Tiempo*, una burguesa de la Barcelona finisecular que se expresa siempre en castellano, incluso con su entorno más cercano y familiar. Cuando resulta más fácil escuchar tailandés en una ficción española que catalán, vasco o gallego, y sin

subtítulos, como sucede en la serie *La Embajada* (Antena 3, 2016), estamos definiendo la nación que aparece en la pantalla. Así, aunque para una gran mayoría de espectadores la invisibilidad del catalán, vasco o gallego de la ficción televisiva española sea lo normal, esta decisión conlleva una concepción culturalista de la nación española moderna. Probablemente, una presencia más habitual de estas lenguas en la pantalla, por ejemplo, a través de subtítulos, podría contribuir a valorar más positivamente la riqueza cultural y lingüística de España y a un mejor reconocimiento y comprensión del otro.

CONCLUSIONES

Algunas voces apuntan a que la tecnología comunicativa, singularmente la satélite y el cable, y podemos añadir que también internet, están provocando una multiplicación de la oferta televisiva que rompe con la visión compartida que proporciona la televisión, lo que significaría el debilitamiento de la nación como comunidad imaginada y del sentimiento de pertenencia nacional. De acuerdo con estas opiniones, si a la posibilidad de elegir entre un montón de opciones añadimos la pluralidad de pantallas en las casas, las audiencias se fragmentan y se dispersan en un consumo cada vez más individual. Un fenómeno que se conecta con la separación creciente entre el sistema televisivo y el Estado-nación. Con la capacidad de acceder a contenidos provenientes de otras partes del mundo en cualquier momento, el consumo televisivo estaría más condicionado por los gustos de cada uno que por el hecho de seguir una programación y unos horarios determinados nacionalmente. De algún modo, la globalización mediática habría roto esta

especie de ritual televisivo de «comunidad nacional», porque cada vez es más difícil reunirse ante una emisión concreta y compartir ese momento con el resto de ciudadanos, los conacionales. En definitiva, la tecnología y el acceso a contenidos globales estarían transgrediendo las fronteras simbólicas del hogar y, en consecuencia, de la nación.

No podemos negar que las pautas de consumo han cambiado, pero no compartimos estas impresiones. Por lo que sabemos, la televisión en abierto, generalista y especializada, continúa concentrando las principales audiencias de cada día en la mayoría de países. Incluso hay algunas emisiones, fundamentalmente eventos deportivos, pero también algunas series de ficción y otros contenidos de entretenimiento, que aún son capaces de concentrar enormes cifras de audiencia, lo que permite afirmar que la televisión sigue estableciendo buena parte de las rutinas audiovisuales para el conjunto de la nación. En este sentido, los contenidos televisivos siguen capitalizando el interés ciudadano, independientemente de si los ven en directo por el televisor convencional o si prefieren otras pantallas o dispositivos. Puede no haber, por tanto, una experiencia de visión compartida, pero hay una mayoría de personas que todavía concentran su consumo audiovisual a partir de lo que ofrecen las cadenas de televisión. La percepción es que, si se quiere participar de la vida social en común, deben verse ciertos programas televisivos, que establecen la agenda y los temas nacionales. El impacto social de la ficción televisiva, por ejemplo, sigue siendo muy elevado entre la población. Por este motivo, los relatos de ficción deben ser muy conscientes de su responsabilidad cuando representan a las naciones. La forma que finalmente estas adoptan en nuestro imaginario dependerá, en buena medida, de cómo sean representadas y contadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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. Edición revisada., 2005. Trad. esp.: *Comunidades imaginadas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. Trad. cat.: *Comunitats imaginades*. València: Afers/PUV, 2005.

- Barthes, R. (1994). *Mitologías*. Madrid / México D.F.: Siglo XXI.
- Bhabha, H. K. (Ed.) (1990). *Nation and Narration*. Londres / Nueva 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 Worldwidre. 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 Huerta, M. Á. y Sangro Colón 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. y Curran, J. (Eds.), *Media, Ritual and Identity* (pp. 42-70). Londres / Nueva 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. y O'Donnell, H. (Eds.) (2009). *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Castelló, E. y O'Donnell, H. (2009). Stateless Fictions: Rural and Urban Representations in Scottish and Catalan Soaps. En Castelló, E., Dhoest, A. y 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. y 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 Ángeles / 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 y 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 / Nueva 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 / Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- Eley, G. y Suny, R. G. (Eds.) (1996). *Becoming National. A Reader*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- Eley, G. y Suny, 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 / Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- Fiske, J. y Hartley, J. (2003). *Reading Television*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Galán, E. y 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 televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Gauntlett, D. y Hill, A. (1999). *TV Living. Television, Culture and Everyday Life*. Londres / Nueva 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-Quñones, A. (2009). Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*. En López, F., Cueto, E. y 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 / Iberoamericana.
- Hall, S. (1998). Significado, representación, ideology: Althusser y los debates postestructuralistas. En Morley, D., Curran, J. y Walkerdine, V. (Comp.), *Estudios culturales y comunciación* (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 / Nueva York: Routledge.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Hroch, M. (2001). *La naturaleza de la nació*. Catarroja / València: Afers / Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- Huerta Floriano, M. A. y 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 / Nueva York: Routledge.
- Lefévre, H. (1991). *Critique of Everyday Life*. Londres: Verso.
- López, F., Cueto, E. y 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 / Iberoamericana.
- 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. y 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 Territories. Media, Mobility and Identity*. Londres / Nueva 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*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Peris Blanes, À. (2015). La identitat valenciana regionalista a través de la ficció televisiva L'Alqueria Blanca. *Arxius de Ciències Socials*, 32, 225-240.
- Peris Blanes, À. (2012). Nación española y ficción televisiva. Imaginarios, memoria y cotidianidad. En Archilés, F. y 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. y Saz, I. (Eds.), *Naciones y Estado. La cuestión española* (pp. 225-244). València: PUV.
- Rueda Laffond, J. C. y Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua.
- Rueda Laffond, J.C. y 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. y 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 diciembre de 2014].
- Schlesinger, Ph. (1991). *Media, State, Nation*. Nueva 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 / Nueva York: Routledge.

NOTA BIOGRÁFICA

Àlvar Peris es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València donde es profesor desde 2003. Sus principales líneas de investigación son el análisis de los contenidos y los formatos audiovisuales, así como la construcción mediática de las identidades. Es autor de numerosos trabajos científicos publicados en revistas académicas, monografías y libros colectivos sobre comunicación, estudios culturales e historia.

