
SPR

SPANISH AND PORTUGUESE REVIEW

OPEN ACCESS

**Crónica de la familia y de la nación:
Cuéntame cómo pasó y
la Transición española a la democracia**

Zaya Rustamova

Spanish and Portuguese Review 1 (2015): 87–99

Spanish and Portuguese Review files are licensed under a
**Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International License.**



Crónica de la familia y de la nación: *Cuéntame cómo pasó* y la Transición española a la democracia

Zaya Rustamova

Georgetown University

Resumen: El aspecto sobresaliente del “modelo español” de la Transición de la dictadura militar de Francisco Franco a la democracia consolidada se vincula a la política del consenso— a una suerte de *reforma pactada*—entre los protagonistas de la escena política española. Este trabajo tiene como objetivo contribuir al debate aún en curso sobre la memoria de la Transición y explora la transformación política, sociológica y cultural de la nación mediante el análisis de una exitosa serie de la televisión pública española: *Cuéntame cómo pasó*. Se examina cómo una producción contemporánea de formato televisivo interpreta la historia de la Transición mediante la representación de la vida cotidiana de una familia española de clase media. Al plantear la dinámica de las relaciones familiares como una metáfora del proceso de cambio político, se analiza cómo la democratización del rígido orden autoritario en España se realiza por medio de estrategias del pactismo entre una clase política poco o nada acostumbrada a consensuar decisiones para gobernar adecuadamente el país. La formación y ejecución de las tácticas pactistas entre los líderes políticos a nivel nacional encuentran su análogo en la serie en la dinámica de situaciones conflictivas entre los miembros del núcleo familiar de los Alcántara.

Palabras clave: family structure/estructura familiar, historical memory/memoria histórica, national identity/identidad nacional, pactism/pactismo, television/televisión, Spanish Transition/Transición española

Introducción

Desde el año 2001 la televisión pública española ha estado emitiendo la serie televisiva de duración más larga de su historia—*Cuéntame cómo pasó*—que trata sobre la experiencia de un núcleo familiar de clase media y su entorno existencial. Esta ficción televisiva se construye en torno a los conflictos ideológicos y los acontecimientos históricos que afectaron de manera decisiva la vida de los ciudadanos españoles desde finales de la época franquista hasta principios de los años 80 con un enfoque especial en los años de la Transición. El propósito didáctico de la serie *Cuéntame* se revela en el título mismo de esta producción cultural: se pretende narrar el desarrollo social, cultural y político de España mediante un drama familiar en el contexto de una serie de acontecimientos históricos durante más de una década. El análisis del retrato familiar como metáfora de la Transición española a la democracia se justifica a partir de la retórica nacional-católica del Franquismo que proyectaba la familia como fundamento del orden y la unidad del Estado. Es más, se puede afirmar, como explica Agnes Heller, que es precisamente en el seno de la familia donde se producen cambios estructurales que facilitan la transición de una cultura

tradicional a una cultura moderna (4). Es la experiencia de la cotidianeidad familiar, que comienza en los años 60 y está detalladamente reflejada en *Cuéntame*, la que va plasmando y forjando el proceso de democratización española. Asimismo, queda en evidencia el propósito ideológico de la serie de empezar a formar parte de la narrativa nacional, o sea, de participar en la construcción de la nación española desde la dictadura a la democracia. En la lectura alegórica de la familia como nación somos testigos de la división ideológica de la sociedad española en relación a los asuntos de las clases sociales, las autonomías regionales, la problemática intergeneracional o cuestiones cruciales de género. La dinámica intergeneracional y conyugal simboliza el proceso de cambio político en España desde el régimen franquista a la democracia con especial énfasis en una Transición que por un lado, se ha considerado modélica y por otro, cuestionada profundamente hoy, pero que en cualquier caso es la base de la España contemporánea.

La presencia de los estudios académicos sobre la serie *Cuéntame cómo pasó* evidencia que esta ha llegado a dejar una huella en la corriente historicista del medio televisivo del Estado Español. A la vez la mayoría de las investigaciones producidas hasta hoy en día no abordan la producción en su totalidad, sino que se centran en las temporadas iniciales. Algunos estudios destacables que se han producido incluyen los trabajos de Paul Julian Smith, los artículos de Isabel Estrada, Francisca López y la monografía de Elena Cueto Asín. El trabajo de Smith se enfoca en la recepción de “la historia emocional” (371) narrada a través de la serie y explora la nostalgia hacia los aspectos emotivos y no políticos de la memoria histórica. Estrada, conforme con la tesis de Smith, también enfatiza que la ficción televisada de *Cuéntame* cristaliza la ausencia de la memoria del pasado traumático del país a la vez que alaba el desarrollismo económico de los años 60, el consecuente ascenso social de la clase media y su incorporación al capitalismo. En su opinión, el texto no ofrece una revisión crítica sino una “visión idealizada del pasado inmediato” y “reafirma los pilares de la transición” (363). Aunque las observaciones de Estrada son indudablemente válidas, su trabajo se limita al análisis del episodio “Caballero mutilado” en la segunda temporada. Mientras tanto, en el avance argumental de la serie, las referencias a la Guerra Civil, la muerte violenta del padre de Antonio Alcántara, el encarcelamiento de los hijos, la tortura en las cárceles franquistas y la corrupción policial perpetuada por la ausencia de la purga en las estructuras gubernamentales rompen el pacto de olvido y de silencio impuesto por la clase política durante la Transición. Las referencias textuales a dichas problemáticas provocan un cuestionamiento de la falta de la transparencia en las estrategias pactistas de todos los partidos políticos y las deficiencias democráticas del proclamado consenso.

Las perspectivas de López y de Cueto Asín están en sincronía con las conclusiones de Estrada en cuanto a la idiosincrasia reconciliadora de la revisión histórica que ofrece la serie. Mientras que Cueto Asín atribuye el éxito de la serie

al “equilibrio” (138) entre las evidencias textuales de los logros y los desafíos del contexto socio-histórico, López opina que la función de *Cuéntame* es “despolitizar . . . los últimos años del franquismo” y “acunar una memoria colectiva en la que no existen serios desacuerdos ideológicos” (148). En mi opinión, el énfasis de la narrativa en el aspecto consumista de la creciente clase media a la que aspiran a pertenecer los Alcántara no elimina su lectura política del contexto histórico. Los gérmenes de los desacuerdos ideológicos se plantean desde el inicio del texto con las referencias a la clandestinidad política, el inconformismo filial y el apoliticismo de los padres. A partir de la tesis de Cueto Asín de que “la aceptación de narrativas opuestas como medio conciliatorio de ideologías, junto con la confrontación con el pasado traumático y como descubrimiento de la identidad . . . justifica la presencia de la Guerra Civil” (151), me propongo examinar la inscripción de narrativas heterogéneas dentro de la construcción de la memoria histórica en este producto estético contemporáneo. En mi análisis de la transformación estructural de la institución de la familia desde un patriarcado a un sistema más igualitario, busco exponer de qué modo esta tele-narrativa negocia el ámbito privado con el público y así despliega la experiencia familiar a un nivel nacional. Con la inclusión de interpretaciones textuales propongo demostrar que el finiquito del sistema autoritario y el establecimiento de nuevas normas sociales de conducta en la esfera privada de la sociedad española se articulan en *Cuéntame* en la experiencia de la familia protagonista, proyectada como el epítome de la identidad nacional española en un momento transicional.

Mi acercamiento a la construcción de la memoria histórica en *Cuéntame* desde la perspectiva poscolonial desarrollada por Homi Bhabha, se apoya en la imposibilidad de divorciar la transmisión de una memoria colectiva y la escritura de una narrativa nacional y en la semejanza que conllevan ambos procesos a partir de la desunión intrínseca que define ambas fuentes. Según explica Paloma Aguilar, la compleja esencia de la memoria histórica sugiere “cambios constantes y flujos permanentes no siempre controlables de forma consciente” (459). Esta naturaleza híbrida e inestable que se atribuye a una memoria colectiva es precisamente el aspecto que, según Bhabha, caracteriza una nación “como fuerza simbólica” (“DisemiNación” 359). En su intento de re-crear la memoria de la Transición, el texto televisivo de *Cuéntame* pone de relieve las continuas fluctuaciones memorísticas, indicativas, en palabras de Bhabha, de que “la temporalidad cultural de la nación inscribe una realidad social mucho más transicional” que imposibilita “una narrativa continúa de progreso nacional” (361). En la serie, la representación de la tensión social entre las emergentes convenciones culturales y las firmemente establecidas por la clase hegemónica en torno a los temas de la liberación femenina, la secularización o las identidades regionales, por ejemplo, manifiesta una característica esencial de una narrativa nacional, que Bhabha describe como la cara de Jano.

Ahora bien, la lectura del texto sugiere una visión meritoria de la Transición como proceso portador del consenso democrático, pero que a la vez no logra evitar una implícita provocación crítica del gobierno suarista. Esta ambivalencia se agudiza en una serie de capítulos especiales (e.g., cap. 140, T9, “Un año para la historia”; cap. 180, T10, “Un año nuevo, vida nueva”) en torno a la llamada “persistencia de autoritarismo” (Boyd 143) tras la muerte de Franco; es decir, la consecuente falta de libertades civiles debida a las políticas perpetuadas por el gobierno de Suárez hasta la legalización del Partido Comunista de España (PCE) y Comisiones Obreras en abril de 1977. A pesar de centrarse en la visión dominante de la Transición como un momento histórico desafiante (pero digno de consolidar el sentimiento del orgullo nacional) que resultó exitoso por el innegable ímpetu de la clase política y el apoyo del pueblo con el fin de evitar la repetición de otra guerra fratricida, subyace la crítica que se ha hecho de la Transición por no haber demandado la justicia para las víctimas del Franquismo y carecer de un auténtico espíritu democrático.¹ Mediante una serie de argumentos, tales como la trayectoria de la infructuosa carrera política de Antonio Alcántara o los problemas con las autoridades que continúa teniendo su hijo Toni por investigar los casos de corrupción policial durante la Transición, por ejemplo, la narrativa hegemónica queda, según diría Fredric Jameson, “subvertida a la transmisión de mensajes oponentes” (86). De esta suerte, la representación del proceso democratizador que nos ofrece esta producción estética cuenta con cierta polifonía ideológica, en unas ocasiones más latente y en otras explícita, que da testimonio de la división interna de la clase política y subvierte la retórica en torno al dominio del consenso en la Transición.

Construcción de la narrativa nacional

La configuración textual de la serie se establece en torno a la relación metonímica entre el núcleo familiar de los Alcántara, proveniente de una provincia en Castilla-La Mancha y residente en un barrio obrero madrileño y el pueblo español. En *Cuéntame*, la identidad nacional española queda proyectada en la familia Alcántara como portadora de valores y tradiciones fácilmente reconocidas como *castizas* por el público en su país de producción. Como bien señala Enrique Bordería Ortiz, “cada uno de estos personajes centrales encarna un arquetipo de su tiempo y simboliza la propia evolución de la España del tardofranquismo” (57). La inscripción de la identidad nacional española dentro de este discurso televisual refleja la noción de “alegoría nacional” a la que se refiere Jameson, quien afirma que contar una historia y un experiencia individual implica la narración de experiencia colectiva (citado en Bhabha, *Nation* 292).

¹ Un ejemplo lúcido de tal crítica ofrece Morán en su investigación periodística *El precio de la Transición*. Véase también el capítulo de Cardús i Ros, “Politics and the Invention of Memory. For Sociology of the Transition to Democracy in Spain”, en *Disremembering the Dictatorship*.

Las experiencias individuales de los Alcántara resuenan en las de otras familias españolas entre los años 60 y los 80 del siglo XX. Entre estas se destacan: la memoria de la Guerra Civil y de la posguerra, la migración del pueblo a la ciudad en los años 60, la lucha por la supervivencia y la estabilidad económica, el consumismo, el apoliticismo de los mayores y el inconformismo de los hijos, la clandestinidad y las represalias políticas, los valores familiares y la moral religiosa.

A partir de la descripción de la estructura de “significación cultural” que Bhabha retoma de Benedict Anderson, podemos destacar que el retrato de los Alcántara, cuya experiencia varía según la generación de los miembros, formula el sistema cultural perteneciente a la comunidad nacional española (1). Los elementos de la vida diaria familiar—ágapes, labores domésticas y profesionales, preocupaciones de la vida diaria, conflictos, ritos religiosos y otros—en los que se centra la estructura narrativa de cada episodio se convierten en los llamados “signos de la cultura nacional” (Bhabha, *Nation* 297). De este modo, los miembros de la familia Alcántara como portadores de estos signos culturales son figuras retóricas de una compleja estrategia de referencia social (297). Por un lado, encarnan lo que el crítico denomina “objetos históricos de la pedagogía nacionalista” porque dotan de autoridad este discurso nacional basado en acontecimientos históricos ya establecidos—la Guerra Civil, el régimen dictatorial y la Transición española a la democracia. Por otro lado, cada uno de los Alcántara también representa a un agente social que Bhabha llama “‘sujeto’ del proceso de significación” cultural (297). En la producción de nuevos significados, los principios de la vida nacional y las características consideradas “auténticamente españolas” quedan reformulados continuamente mediante el cambio de las pautas sociales y de visiones ideológicas de sus agentes/sujetos.

La simbología cultural española se sedimenta en gran parte, además de la gastronomía, las costumbres y las creencias coherentemente transmitidas, en la presencia de los medios de comunicación—la televisión, la radio y la prensa—en la vida diaria de los Alcántara y su entorno. Además de situar a la audiencia dentro de un contexto histórico, son elementos fácilmente reconocibles por gran parte de la audiencia del país. Revelan también las pautas tradicionales de consumo de estos medios de masas: la televisión es el medio del ámbito doméstico que entretiene a las familias españolas reunidas a la hora de comidas, ratos libres y celebraciones festivas. Sin embargo también comparte su función en el espacio público—los bares y locales—donde la presencia masculina se destaca más que la femenina. El papel de la televisión como medio de control ideológico se enfatiza con el carácter propagandístico de la programación emitida diariamente durante la época franquista que apela continuamente al orgullo nacional. Observamos cómo la presencia creciente de la televisión reduce el uso de la radio en la vida diaria, limitado a los grupos minoritarios de los

españoles. La presencia de la radio también forma parte de algunas actividades clandestinas de resistencia civil. De esta suerte, la prensa, la radio y la televisión española presentan otra fuente de referencias a la cultura nacional que registra el desarrollo social e histórico de la España post/franquista y democrática.

La rutina familiar de los Alcántara como reflejo de la cultura española que contribuye a la configuración de la narrativa nacional incluye ritos tales como comidas y cenas familiares durante las cuales la figura paterna siempre precede en la mesa. El espacio alrededor de la mesa queda fijamente configurado: el padre ocupa el espacio central a la cabeza de la mesa; a su lado derecho se sientan los hijos, empezando por el hijo mayor Toni (aunque este es de menor edad que su hermana Inés). A la izquierda del padre se sientan la madre y la abuela. Esta puesta en escena acentúa la dominante estructura social en la cual el padre de la familia, igual que el jefe del estado a nivel político, se presenta como una figura autoritaria. Con un “calla y come” Antonio mantiene el control de situaciones conflictivas y reprime la subversión filial. A nivel nacional, la oportunidad de crecimiento económico y de consumo que el régimen franquista ofrece a la clase media tiene el precio de exigir su apoliticismo y conformismo con la política del caudillo. De los personajes femeninos, se espera obediencia a la voluntad de la cabeza de la familia y un sacrificio de sus aspiraciones profesionales. A la vez, en el desarrollo argumental de la narrativa, el proceso transformador de la institución familiar, posibilitado por los pactos conyugales, acaba convirtiendo el matrimonio tradicional entre Antonio y Mercedes Alcántara en un matrimonio denominado “alianza” (Del Campo Urbano 16). Además, con la reforma de la mayoría de edad promulgada por el régimen franquista en 1972 a la manera de pacto con la creciente corriente feminista por la presión internacional, Mercedes, como una mujer española de la época, adquiere más derechos civiles y más balance en la dinámica conyugal. La emancipación de su hija Inés se posibilita también después de una serie de amenazas paternas y negociaciones facilitadas por la madre hasta llegar a un consenso. Consecuentemente, la autoridad del marido/padre de familia, semejante al mando del caudillo, sigue estando vigente, pero ya no es absoluta.

Los mayores de la familia se presentan como los objetos facilitadores de la narrativa pedagógica del discurso nacional-católico. Los padres y la abuela Herminia son los feligreses de la parroquia de San Genaro mientras que los hijos mayores, Inés y Toni, no son creyentes y con el tiempo abandonan las apariencias. En su función “performativa” de sujetos de la cultura nacional (Bhabha, *Nation* 297), los padres continúan viviendo según sus principios morales y religiosos, pero se conforman con las posturas ideológicas de sus hijos. Estos últimos borran los significados calificativos de una sociedad tradicional que previamente caracterizaron la juventud española y siguen modificando sus principios que dotan este grupo social de nuevos signos identitarios.

Las tensiones intergeneracionales y conyugales provocadas por la diferencia en actitudes y relacionadas con los cambios sociológicos y culturales de la España tardo-, post-franquista y democrática articulan lo que Bhabha llama la “temporalidad de cultura y [de] consciencia social” que componen cualquier escritura de la nación (2). Mediante las experiencias del núcleo Alcántara, la tele-narrativa ejemplifica la institucionalización de las nuevas conductas sociales en la España de los años 70: la entrada de la madre de familia en el campo laboral y en la Universidad, el control de la natalidad, las relaciones pre-matrimoniales, actitudes hacia los padres, la disolución del matrimonio como posibilidad real, la tendencia a la secularización y las familias monoparentales.

La reescritura de la historia del cambio político, sociológico y cultural ofrecida en la narrativa televisiva de *Cuéntame* refleja el pluralismo ideológico del pueblo español y la imposibilidad de una imagen consolidada y estable de la llamada “autoridad cultural” dentro de la nación (Bhabha, *Nation* 2). El pluralismo ideológico se abarca en la representación de voces minoritarias dentro de la polémica de la lucha obrera, el auge del feminismo, el nacionalismo y el terrorismo. En este sentido, la configuración de la nación en *Cuéntame* implica una transformación de significados e inclusión de figuras marginadas. Así, se observa un dinamismo de las voces antagónicas, inseparable de una adecuada narrativa nacional que, según Bhabha, debe exponer “el filo entre los poderes totalizantes de lo social y las fuerzas que significan . . . intereses e identidades disputables y desiguales dentro de la población” (297). Esta línea de la división entre tales fuerzas—la totalizadora y la contestataria—dentro de la escritura de la nación se visibiliza en *Cuéntame* por una serie de situaciones y de personajes tanto primarios como secundarios.

La polémica de intereses regionales y de identidad nacional consolidada, por ejemplo, compone la fuerza de la visión menos representada en la sociedad española. En el capítulo 72, “Área de castigo”, la escena familiar de la comida en la casa de los Alcántara se acompaña de un programa de televisión que retrata a Franco en el discurso sobre “el destino universal” de España y la unidad del país. Aquello motiva a Carlitos, el hijo menor, a preguntar a su padre si todos los españoles son iguales, “si un vasco es igual que un andaluz”. Antonio le responde que no lo son, pero aunque son diferentes, todos son españoles. A esta visión totalizadora del padre, se contraponen la perspectiva de Toni que aborda los intereses de las minorías étnicas. El hijo contradice al padre observando que hay gente en España que no se siente española, que quiere hablar su propio idioma y tener el derecho de auto-gobernarse. Esta visión, inconforme con el discurso oficial del “destino universal”, provoca un conflicto entre el padre y el hijo. Asimismo, el texto articula una división entre las fuerzas sociales y las posturas ideológicas esencial para una adecuada narración de la nación.

Dentro de las evidencias textuales de la fuerza contestataria, representativa de la aspiración a la igualdad de intereses minoritarios, cabe además el caso

del párroco de San Genaro, el padre Eugenio, nativo de Cataluña. Durante la visita de la madre de Eugenio de Barcelona a Madrid, los dos se enfrentan con la indignación del camarero y un cliente de un restaurante por tener su conversación privada en catalán. En otra ocasión, durante el partido de fútbol de 1970 entre el Atlético de Madrid y el Barça, Eugenio sufre una gran frustración por la falta de comprensión entre sus parroquianos del aspecto político que determina la rivalidad entre el equipo español y el catalán y el desorden que acompaña sus partidos. La inclusión de las voces de minorías étnicas y de la juventud inconformista referentes al pluralismo ideológico de la sociedad española hace crecer lo que Bhabha llama el “círculo de sujetos nacionales” (*Nation* 297) al promover los valores de sujetos marginales hacia el centro cultural.

El pactismo

A partir de la teoría de juego que ofrece el politólogo Josep Colomer, el pactismo se puede definir como una “[c]ooperación para el beneficio mutuo [que] requiere . . . una combinación de promesas y amenazas entre los . . . jugadores” con el fin de llegar a un consenso (57). El pactismo abarca también una serie de métodos tales como promesas y votos estratégicos, comercio de votos (Colomer 5) y “pagos extra”.² En el comienzo de la Transición española los desacuerdos internos dentro de los campos protagonistas—tanto a la derecha como a la izquierda—y el deseo de evitar un conflicto armado al nivel masivo motivaron la disposición de sus dirigentes a recurrir al pactismo para tomar decisiones consensuadas sobre el futuro del país. La imagen de este futuro variaba de modo significativo particularmente en cuanto a la cuestión de forma de gobierno. En la primavera de 1976, los líderes de la oposición ya tenían planteada “la idea de una *ruptura pactada*: o sea, negociaciones con el gobierno para instalar la ‘democracia sin adjetivos’” (Carr y Fusi Aizpurua 213–14). Por su parte, Suárez, adverso a la idea de la ruptura igual que la mayoría del aparato en poder, también ya había concebido la urgencia y el reto de llegar a un consenso para reformar las leyes fundamentales y asegurar el voto electoral de la oposición. Por lo tanto, el nuevo Presidente del Gobierno se apropió de la estrategia del pactismo para negociar con todos los frentes desde una indudable posición de ventaja debido al apoyo del Rey, el control del aparato estatal y la desunión de la izquierda democrática.

2 Gunther y Montero explican “pagos extra” o *side payments* como parte de “paquete de acuerdos” que representa una técnica de intercambio de apoyo en cuestiones políticas. Los ejemplos que ofrecen son el caso del voto de un pequeño Partido Socialista de Andalucía por la investidura de UCD a cambio de “varias formas de asistencia”. El otro es el apoyo del partido catalán CiU a la candidatura de Felipe González en 1993 “a cambio de la promesa que el líder de CiU se consultaría en importantes cuestiones políticas” (Gunther y Montero 59).

La cobertura del aspecto político de la Transición en el avance argumental de *Cuéntame* queda al margen de la representación de los cambios más visibles a nivel social y cultural, tales como la liberación sexual o el destape, por ejemplo. Dentro del mundo diegético de la serie, observamos cómo la prensa y la televisión siguen manipulando la imagen de una realidad que los ciudadanos, distraídos del proceso político, reciben como la llegada de la democracia y la auto-identificación con la comunidad europea. La creación de esta nueva cultura popular que escenifica la serie forma parte de lo que Salvador Cardús i Ros llama “estrategias complejas de ‘invisibilización’” del régimen franquista que permite disfrazar “el déficit democrático” de la Transición y “el carácter impuro del fundamento democrático español” (19). Asimismo, el guión de la serie modifica la memoria de la Transición, disfrazando la ausencia de la ruptura democrática con la vida sentimental de los protagonistas. A la vez, el carácter heterogéneo de esta narrativa televisual que propone re-construir el recuerdo colectivo sobre una época histórica anclada al cambio político, dictamina las inserciones del tema de huelgas organizadas por las Comisiones Obreras en todo el país tras la muerte de Franco, el Referéndum por la reforma política en el diciembre de 1976, cuya representación en el texto abre el espacio para las voces opositoras en su crítica del gobierno suarista por no haber legalizado el Partido Comunista Español y su sindicato y seguir deteniendo a sus militantes.

De modo paralelo al cambio político mediante una reforma pactada, la democratización de la sociedad española en los años de la Transición no implica una ruptura con el orden patriarcal, sino una transformación mediante la apertura de espacios para la negociación. En *Cuéntame* tal transformación de la estructura familiar se organiza en torno a la dinámica intergeneracional. Para ejemplificar el proceso de dicha apertura en el ámbito social dentro de un contexto histórico, quiero referirme a un episodio del capítulo 73 en la cuarta temporada de *Cuéntame* “El principio del fin” cuyos eventos se desarrollan alrededor del Proceso de Burgos en contra de dieciséis etarras, nueve de los cuales resultaron condenados a la pena de muerte. Se ha declarado otro estado de excepción y los ciudadanos españoles viven en la angustia debido a la represalia política. Para la familia Alcántara cada estado de excepción pone en riesgo la vida de su hijo Toni que ha sido encarcelado por su militancia en el Partido Comunista. Aquel diciembre de 1970 el joven se refugia en la parroquia del barrio después de haberse enterado de que la policía ha registrado la casa paterna violentamente. Es el momento histórico de la creciente lucha anti-franquista cuando, según explica Paul Preston, el “uso de edificios de la Iglesia para reuniones y como un refugio de la policía se hizo cada vez más común” (26). La escena final del episodio representa la primera manifestación por la amnistía de los presos políticos en el barrio de San Genaro encabezada por su párroco, el padre Eugenio. La incorporación del personaje de un cura

progresista al mundo diegético de la serie permite ilustrar la división ideológica dentro de la Iglesia española, su distanciamiento del régimen desde finales de los años 60 y la trayectoria de su pacto con los sectores subversivos del pueblo con el fin de fortificar la lucha anti-franquista y presionar el Franquismo para la abolición de la pena de muerte y la libertad cultural de las minorías étnicas.

La representación de la marcha del barrio en esta telenarrativa refleja la creciente ola de protestas y huelgas iniciadas en varias regiones de España desde los principios del año 1970, pero la falta de repercusiones para los personajes participantes no capta la fuerza de la violencia policial contra los subversivos vista en aquel momento histórico. Cabe mencionar que durante una protesta en Granada en julio de este mismo año, la policía disparó a dos mil albañiles, tres de los cuales resultaron muertos y muchos heridos (Preston 25). En el contexto de la serie, la amenaza de otra condena no cambia la decisión de Toni Alcántara de marchar en la primera fila en la protesta. Durante la manifestación su padre Antonio desesperadamente intenta forzar a su hijo a que suba a casa. Lo agarra violentamente pero la fuerza física y la determinación moral del joven se lo impiden. Toni se rebela públicamente contra el mando de su padre y ejerce su propia voluntad de participación. Tras un intercambio de demandas y amenazas Antonio no tiene más opción que ceder. La escena de ese pacto entre el padre y el hijo se termina con la voz narrativa en *off* del hijo menor Carlos ya adulto que sigue: “Esa noche mi barrio vivió su primera manifestación anti-franquista con perplejidad y con temor, con indignación abierta y con satisfacción oculta. En todo el país una dictadura tan valiente se enfrentaba con el desafío cada vez mayor de las nuevas generaciones, con el desafío de aquellos hijos a los que los mayores ya no podían controlar”. Este episodio representa lo que Preston reconoce como el inicio del auge en 1970 de “la crisis de autoridad del régimen” (25), personificada en el rechazo público de Toni a obedecer la autoridad de su padre. El régimen dictatorial simbolizado por la figura del caudillo ya no ejerce suficiente fuerza para poder controlar y silenciar a sus hijos y nietos, quienes han empezado a perder el miedo de este padre tirano. Asimismo, el Proceso de Burgos “había alterado el balance de fuerzas dentro de España. La oposición estuvo más unificada que nunca desde la Guerra Civil” (36).

En la sala de estar de los Alcántara, Antonio, disgustado y débil, le pregunta a Mercedes: “¿Qué está pasando, Merche, . . . con nuestros hijos?” Antonio, Mercedes y, sobre todo, la abuela Herminia, como portadores de la memoria de la Guerra Civil, siguen atormentados por los recuerdos de la violencia ejercitada por el régimen contra los que consideraba sus enemigos, a veces contra gente inocente de cualquier actividad política, como el padre de Antonio. Aquella experiencia dejó huellas profundas en ellos y los marcó de por vida. En palabras de Carlos, “[l]o que no se les quitó nunca fue el temor.

Mis padres habían vivido siempre asustados. Querían proteger a sus hijos porque pertenecían a una generación que había crecido con mucha angustia y pocas ilusiones. La gente de mi edad tuvo más suerte. Crecimos en una España que empezaba a perder el miedo y [a] recobrar la esperanza”. La pérdida del miedo se manifiesta más que nada en la militancia de la generación de los hermanos mayores en los partidos políticos y sindicatos laborales ilegales en los años 70. Estos jóvenes no comparten con sus padres el miedo ni, según la observación de Carr y Fusi Aizpurua, “las inhibiciones producidas por las represiones” (99) ejecutadas por el régimen franquista tras la Guerra Civil. La incompatibilidad de los contextos de las generaciones les dificulta reconciliar sus posturas y encontrar un punto en común.

Los padres, en este caso Antonio y Mercedes, se sienten perplejos por la desobediencia que manifiestan Inés, Toni y más tarde Carlos. No entienden la rebeldía de sus hijos para los cuales la transgresión dirigida hacia sus padres no solo es una afirmación de sí mismos, sino que simboliza el deseo de ruptura con el régimen franquista, cuya punta de lanza principal ha sido la afirmación extrema del orden patriarcal. Esta generación “rechazó el autoritarismo familiar . . . percibido como reflejo, en la actitud de sus padres, de un sistema político autoritario” (Carr y Fusi Aizpurua 96). Cada hijo de los Alcántara personifica a su manera el desafío y el rechazo al orden instituido. Mientras que la subversión de Toni es abiertamente política, la rebelión de Inés se manifiesta a nivel individual como un desafío a lo que Antonio Gramsci denominaría “hegemonía” cultural, o sea, una rebeldía frente a formas internalizadas de control social.

Heller observa que la transformación de una sociedad tradicional en una moderna provoca conflictos muy violentos en las relaciones intergeneracionales (4). Aquella “persistencia de las actitudes tradicionales engendró severas frustraciones y malos entendimientos entre padres e hijos”, de modo que hacia 1977 los padres españoles ya se habían tenido que volver más “permissivos” (Carr y Fusi Aizpurua 97). En el proceso de autodescubrimiento de los hijos, los padres, Antonio y Mercedes, se enfrentan con nuevos desafíos intentando encontrar las estrategias adecuadas para mantener la unidad y el bienestar familiar. La situación conflictiva se suaviza en cuanto los padres se adaptan a pautas culturales más modernas. Así, ambas generaciones encuentran un terreno común aun cuando no comparten los mismos valores o estilos de vida (Heller 4). Los padres Alcántara descubren también que esto es el camino del pacto y no el del ultimátum, lo que les facilitará mejor entendimiento no solamente con sus hijos, sino también entre ellos dos como pareja. La dinámica familiar se va reformando a lo largo del relato en un proceso de aprendizaje y apertura polifónica intergeneracional que les permite alcanzar un nivel más alto de respeto mutuo.

Conclusión

La cooperación y el compromiso entre los jugadores dentro del contexto familiar en *Cuéntame* es un eco de las negociaciones y concesiones entre el gobierno, los partidos políticos, las fuerzas armadas y el Rey Juan Carlos que hacen posible en España la transformación del régimen franquista en un estado democrático de derecho. En la perspectiva de la teoría de juego, según Colomer, las interacciones entre los políticos dentro del marco institucional se caracterizan por mostrar mayor flexibilidad en un período transicional cuando un régimen no está consolidado. Y añade que “[c]omo consecuencia, las artes de manipulación y el comportamiento estratégico tienden [entonces] a desarrollarse y prevalecer todavía más que en una política democrática habitual” (Colomer 125). En el caso de los Alcántara como metáfora del pactismo político español, observamos una sustitución metafórica, basada en similitud, del orden franquista al régimen democrático ejecutada por procedimientos particulares: la manipulación emocional, la represión psíquica y las concesiones en el “marco institucional” del patriarcado. Mientras que cada uno de los Alcántara tiene sueños y aspiraciones individuales que plantean situaciones conflictivas para el resto de la familia, los compromisos entre sus miembros implican sacrificios para el bienestar general. Tanto la estructura política como la familiar se consolidan por la apertura individual y la ejecución del pacto.

La inclusión de la serie dentro del corpus de la narrativa nacional sobre la memoria de la Transición se facilita indudablemente por el medio televisivo como parte del “aparato ideológico”. Por lo tanto la construcción de la memoria histórica en *Cuéntame cómo pasó* se estructura a base de objetivos ideológicos que buscan perpetuar una visión dominante y unificadora de la historia de la democratización en España para un público masivo y alabar el modelo español a la Transición democrática por su exitosa estrategia pactista. En cualquier caso, esta producción cultural supone una re-creación a nivel “intra-histórico” de unos sucesos de la historia española reciente que están en la base de la convivencia española presente y a partir de la cual España articulará su futuro.

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Paloma. *La memoria histórica de la guerra civil española (1936–1939): Un proceso de aprendizaje político*. Madrid: Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, 1995. Impreso.
- Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- . “DisemiNación: Tiempo, narrativa, y los márgenes de la nación moderna”. *Nations and Identities*. Ed. Vincent P Pecora. Oxford: Blackwell, 2001. Impreso.
- Bordería Ortiz, Enrique. “Los medios audiovisuales y la historia: Memoria del franquismo y la transición en la serie ‘Cuéntame cómo pasó’”. *Aula-Historia Social* 15 (2005): 54–62. Web. 25 jul. 2015.

- Boyd, Carolyn B. "The Politics of History and Memory in the Democratic Spain". *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 617.1 (2008): 133–48. Impreso.
- Cardús i Ros, Salvador. "Politics and the Invention of Memory: For Sociology of the Transition to Democracy in Spain". *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory on the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. Impreso.
- Carr, Raymond, y Juan Pablo Fusi Aizpurua. *Spain: Dictatorship to Democracy*. London: George Allen & Unwin, 1981. Impreso.
- Colomer, Josep M. *Game Theory and the Transition to Democracy: The Spanish Model*. Aldershot, UK: Edward Elgar, 1995. Impreso.
- Cuéntame cómo pasó*. RTVE. 13 sept. 2001–presente. Televisión.
- Cueto Asín, Elena. "Memorias de progreso y violencia: La Guerra Civil en *Cuéntame cómo pasó*". *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Ed. Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George Jr. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 137–56. Impreso.
- Del Campo Urbano, Salustiano. *La "nueva" familia española*. Madrid: EUEDEMA, 1991. Impreso.
- Estrada, Isabel. "*Cuéntame cómo pasó* o la revisión televisiva de la historia española reciente". *Hispanic Review* 72.4 (2004): 547–64. Web. 15 sept. 2014.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Madrid: Península, 1967. Impreso.
- Gunther, Richard, y José Ramón Montero. *The Politics of Spain*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Impreso.
- Heller, Agnes. "Existentialism, Alienation, Postmodernism: Cultural Movements as Vehicles of Change in the Patterns of Everyday Life". *Postmodern Conditions*. Ed. Andrew Milner, Philip Thomson y Chris Worth. Munich: Berg, 1990. 1–13. Impreso.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981. Impreso.
- López, Francisca. "España en la escena global: *Cuéntame cómo pasó*". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 11 (2007): 137–53. Impreso.
- Medina, Mercedes, ed. *Series de televisión: El caso de "Médico de familia", "Cuéntame cómo pasó" y "Los Serrano"*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008. Impreso.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991. Impreso.
- Preston, Paul. *The Triumph of Democracy in Spain*. Londres: Methuen, 1986. Impreso.
- Smith, Paul Julian. "The Emotional Imperative: Almodovar's *Hable con ella* and Television Española's *Cuéntame cómo pasó*". *MLN* 119.2 (2004): 363–75. Impreso.
- . *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis, 2006. Impreso.