

Una lectura de *Cuéntame cómo pasó* desde la semiótica de la cultura de Yuri Lotman

A reading of Cuéntame cómo pasó from the semiotics of culture by Yuri Lotman

David Del Pino Díaz

Universidad Complutense de Madrid, España
ddelpino@ucm.es

Recibido: 14/06/2022

Aceptado: 09/09/2022

Formato de citación:

Del Pino Díaz, D. (2023). “Una lectura de *Cuéntame cómo pasó* desde la semiótica de la cultura de Yuri Lotman”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 96, 90-104,
<http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ddelpino.pdf>

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la construcción de la memoria histórica que se desarrolla en la serie de televisión *Cuéntame cómo pasó* a partir de la semiótica de la cultura de Lotman. Plantea que la traducción que se lleva a cabo a través del relato dirige las experiencias populares de lo acaecido en la historia de España durante el siglo XX, hacia un imaginario homogéneo pero abierto y dinámico. De esta manera, la absorción que realiza *Cuéntame cómo pasó* de las experiencias populares mediante una clara frontera entre la memoria histórica homogénea y la no-cultura está sujeta a una sistemática explosión de sentido viéndose obligada a readaptarse.

Palabras clave

Memoria histórica, semiótica de la cultura, semiosfera, frontera, traducción, texto, cultura de masas.

Abstract

This article reflects on the construction of historical memory that is developed in TV serie *Cuéntame cómo pasó* from the semiotics of Lotman’s culture. It is argued that the translation carried out through the story directs the popular experiences of what happened in the history of Spain during the 20th century, towards a homogeneous but open and dynamic imaginary. In this way, *Cuéntame cómo pasó* absorption of popular experiences through a clear border between homogeneous historical memory and non-culture is subject to a systematic explosion of meaning, forcing it to readapt.

Keywords

Historical memory, semiotics of culture, semiosphere, border, translation, text, mass culture.

1. Introducción

El objetivo que tiene este artículo es mostrar la forma en la que una serie de televisión como *Cuéntame cómo pasó* (en lo sucesivo *Cuéntame*) construye una determinada memoria histórica a través de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman. Se adopta una lectura sistemática organizada según cuatro puntos. En primer lugar, se lleva a cabo la tarea de describir la relevancia de la televisión como instrumento mediante el que construir una memoria histórica, y una explicación breve de las características propias de la serie en cuestión. Posteriormente, se explica la metodología que se ha empleado para el análisis de las catorce primeras temporadas de la serie, es decir, la metodología de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman. La acotación del objeto de estudio se justifica porque es durante las primeras catorce temporadas en las que *Cuéntame* fija un determinado marco para la comprensión de la memoria histórica. En un tercer punto, se exponen algunas notas sobre la relevancia de atender a la memoria histórica y se explica el por qué es un terreno político continuamente en disputa. En último lugar, se presentan los resultados obtenidos y las conclusiones.

La creciente producción de series españolas de temática histórica en los últimos años, tales como *El Ministerio del Tiempo*, *Isabel*, *Águila Roja* o *Cuéntame*, ha coincidido con un horizonte histórico fuertemente marcado por la idea que ya ponía en liza el sociólogo norteamericano Marshall Berman (2004), parafraseando al Marx y Engels del *Manifiesto* de que “todo lo sólido se disuelve en el aire”. Siguiendo a Jorge Lozano (2012: 14), diremos que el pasado se convierte en el espacio posible de la creación de nuevos mitos políticos.

En este sentido, *Cuéntame* es una de las series españolas más relevantes de las dos últimas décadas y nace un 13 de septiembre de 2001. En ella se muestra el día a día de una familia de clase trabajadora, la familia Alcántara, que duramente castigados por los primeros años de la dictadura franquista en un pueblo de Castilla, deciden buscar una mejor vida en la capital, en Madrid. Este éxodo rural, coincidente con la huida de cientos de miles de españoles durante las primeras décadas del franquismo, posibilita que la familia Alcántara después de mucho esfuerzo y dedicación, mantenga una posición estable en uno de los barrios periféricos de Madrid, un barrio de nueva construcción destinado a esas familias obreras que llegaban a la ciudad en las décadas de 1950 y 1960. En todo momento, la trama de la serie está vertebrada por la voz en off de Carlos Alcántara, el hijo pequeño de la familia, que relata, o más bien construye, desde el presente lo que fueron los avatares y desafíos de su familia. La memoria que pone en liza Carlos Alcántara al hablar de su familia es el motor de la construcción de la memoria histórica y de la estructura ideológica de la trama, pues es a partir de esta memoria familiar, la de una familia de clase obrera que tras el éxodo rural a la capital son capaces después de mucho sacrificio de poder pagar los estudios universitarios a su hijo mayor y tener en propiedad una casa, un coche y varios negocios, que se fija el marco de la memoria histórica que quiere ser la de todos los españoles.

Una serie como *Cuéntame* puede ser analizada a partir de las coordenadas teóricas de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman, a saber, que el pasado no solo evoca un momento temporal inamovible o inalterable, sino que un presente siempre abierto a nuevas explosiones de sentido se convierte en un campo de fuerzas en el que crear

nuevos mitos políticos. En ese sentido, cabe preguntarse si es *Cuéntame* realmente importante en la conformación de un imaginario histórico que llega hasta nuestro presente; en qué medida la mitología de esta famosa serie ha actuado como catalizador de una determinada memoria histórica capaz de resemantizar el pasado; y, para este artículo, si se presta *Cuéntame* a ser «traducida» mediante la caja de herramientas conceptuales de Yuri Lotman, actuando, empero, como una especie de semiosfera tensionada y abierta a la torsión dialéctica entre la memoria histórica aquí reproducida y la «experiencia» o mediación de los espectadores. La importancia de *Cuéntame* tiene que ver con el hecho de que como crónica histórica pretende y anhela ser una verdad consensual (Brémard, 2008b: 144). A este respecto, conviene subrayar la cuota de pantalla que ha mantenido esta serie desde la emisión del primer capítulo: en su primera temporada un 33'7% (5,5 millones de espectadores), y afianzándose entre las opciones preferidas de la audiencia en un horario de *prime time*.

Como decíamos, la emisión de *Cuéntame* coincide con un presente que tras el derrumbe de esos *grands récits* de los que hablaba Jean-François Lyotard, la lectura del pasado se erige en un campo de batalla en el que fijar un nuevo sentido cultural a nuestra realidad, máxime si entendemos que la cultura como memoria no hereditaria de una colectividad debe incardinarse en el sistema de valores que se opone a la entropía: “la cultura, información memoria no hereditaria, sistema, orden, organización, también genera (y se opone a) no cultura, entropía, extrasistema, caos, desorganización” (Lozano, 2019: 18). Si entendemos, con Lotman (1975a: 31), que todo marco cultural o toda memoria no hereditaria de una colectividad requiere, alimenta y se vincula a un «caos externo» o a una no-cultura, la narración de *Cuéntame* se dirige a traducir un conjunto de «experiencias» que tienen los españoles del pasado más cercano en función de variables tales como la edad, la clase social, el lugar geográfico de residencia o el capital cultural, en un único texto, es decir, introducir un conjunto de perspectivas diversas del pasado en un corazón de sentido único que recoja toda esta información en virtud de una memoria compartida¹.

En los últimos años han aparecido numerosas publicaciones arrojando una luz sugerente sobre la relevancia de *Cuéntame* merced de fijar un determinado relato histórico y, la conformación de un imaginario colectivo de lo acaecido en España durante el siglo XX (Brémard, 2008a, 2008b; Camporesi, 1993; De La Cuadra Colmenares, 2012; Estrada, 2004; García de Castro, 2002; Posada, 2015; Rueda Laffond, 2006, 2009; Rueda Laffond y Guerra Gómez, 2009; Rueda Laffond y Coronado Ruíz, 2009). Nuestra lectura a partir de la obra de Lotman aporta una perspectiva novedosa y trata de apuntar más lejos. Esto es así porque la semiótica de la cultura de Lotman nos permite atender a la forma en la que se resemantizan nuevos pasados, habida cuenta que la cultura “es generadora de estructuralidad y el lenguaje natural es el que desarrolla precisamente esta función de dar nombre, organizar estructurar la realidad dentro del marco de una cultura” (Lozano, 1979: 31).

Haciéndose cargo de la centralidad que tiene la televisión para fijar imaginarios colectivos y crear mitos (Thompson, 1998: 36) y, superando la vetusta dicotomía entre apocalípticos e integrados (Eco, 2016), el objetivo de una serie como *Cuéntame* es la traducción de la experiencia histórica de los españoles dividida según las variables señaladas, en una memoria que construya la frontera² entre la resemantización del

¹ “Tradurre un certo settore della realtà in una delle lingue della cultura, trasformarlo in un testo, cioè in un’informazione codificata in un certo modo, introdurre questa informazione nella memoria collettiva: ecco la sfera dell’attività culturale quotidiana. Solo ciò che è stato tradotto in un sistema di segni può diventare patrimonio della memoria” (Lotman, 1975a: 31).

² Según Lotman, la frontera es: “Lo spazio di un testo della cultura rappresenta l’insieme universale degli elementi de una data cultura, poiché è il modelo di tutto. Ne deriva che uno dei tratti fondamentali della

pasado o el imaginario colectivo que se transmite en la serie, frente a la no-cultura o el caos que representaría el resto de las lecturas históricas. Como ya hemos apuntado en otro sitio (Del Pino, 2022a), la construcción de los mitos políticos en el contexto de la sociedad de masas una vez que se asume la superación de la división entre apocalípticos e integrados que puso en liza el semiólogo Umberto Eco, se produce como bien atendió Edgar Morin (1966) en la intermediación entre lo Real y lo Imaginario, pues traduce la experiencia popular incoherente y muchas veces contradictoria en un proceso de homogeneización abierto y contingente dentro de la semiosfera sujeta a desplazamiento en los puntos de la frontera. Por ello, nuestra lectura de la cultura de masas desde un punto de vista semiótico nos aleja del reduccionismo de la “industria cultural” de Horkheimer y Adorno (2018: 182-186) o la negatividad con la que fuera observado por Hannah Arendt (2003: 213).

En definitiva, la trama de *Cuéntame* puede ser vista como la resemantización de un nuevo pasado que desvencije las posibilidades otrora admisibles de pensar lo ocurrido en las últimas décadas en España desde la experiencia personal y colectiva. Tras el derrumbe de la utopía liberal del fin de la historia pregonado por Fukuyama, el tiempo histórico a comienzos del nuevo siglo tomaba un cariz de explosión e imprevisibilidad. Si Lozano (2013a: V) advertía de la vigencia del pensamiento de Lotman por la rotunda afirmación de que la historia es la síntesis entre hecho y sentido, la pertinencia de pensar la construcción de la memoria histórica de *Cuéntame* reside en la constatación de Lotman (1975b: 111-133) de que la cultura como memoria no hereditaria de una colectividad es un generador de estructuras de sentido, puesto que su labor fundamental consiste en la organización del mundo que rodea al ser humano³ o, dicho de otra manera, la organización estructural del sentido histórico que rodea a los españoles.

2. Metodología

2.1. La semiótica de la cultura de Lotman

La construcción de la memoria histórica en *Cuéntame* va a ser analizada a través de las categorías de la semiótica de la cultura de Lotman. El elemento inicial de esta semiótica de la cultura es la constatación de que los seres humanos generan procesos de sentido para atender a la realidad circundante. La cultura, asimismo, responde a un proceso de crecimiento y concentración de información, pudiendo ser definida como “memoria no hereditaria de la colectividad” (Lotman y Uspenskij, 1975: 43). Así, la cultura queda delineada como un robusto espacio para la conservación de información que incluye desde textos escritos, imágenes, espacios urbanos o cualquier tipo de objetos. En palabras del propio Lotman (1979: 42), “las culturas son sistemas comunicativos, y las culturas humanas se crean basándose en ese sistema semiótico universal que es el lenguaje del mundo”.

No obstante, la cultura tal y como es definida por este autor, y con el objetivo de derribar posibles trampantojos o malentendidos, no debe ser concebida como un depósito estático de información. De hecho, es justamente lo contrario. La cultura está continuamente vinculada a través de una frontera semiótica con la no-cultura, a saber, otro espacio caracterizado y dotado por códigos diversos. De ahí que “el dinamismo no

struttura de un dato testo della cultura è il carattere delle sue partizioni: delle frontiere che dividono il suo spazio interno” (Lotman, 1975c: 154).

³ La apelación lotmaniana de que la cultura es un mecanismo organizado de un modo complejo que organiza el sentido de la realidad que rodea al ser humano podemos apreciarla con esta sentencia: “La cultura è il meccanismo duttile e complesso della conoscenza. Nello stesso tempo l’ambito della cultura è teatro di una battaglia ininterrotta, di continui scontri e conflitti social, storici, e di classe. I diversi gruppi storici e social lottano per il monopolio dell’informazione” (Lotman, 1975a: 28).

es, para la cultura, una propiedad exterior que le ha sido impuesta por su nexo de derivación con causas extrañas a su estructura interna, sino una propiedad suya inherente” (Lotman, 1979: 85). La hipótesis que baraja Lotman es que la cultura es un amplio espacio a través del cual coexisten muchos sistemas de significación como la escritura, la arquitectura, el arte, la moda o las diversas religiones. Por tanto, ningún sistema de significación puede mantenerse aislado del resto y, por supuesto, no puede constituir una cultura, ya que la condición de posibilidad para ello requiere de la interrelación de diferentes sistemas de significación.

La semiótica es la disciplina que se encarga de discernir las especificidades y cualidades de la interrelación de los sistemas de significación. Sin embargo, a partir del «todo» como unión de los sistemas de significación, según Lotman, no somos capaces de dar cuenta de la «parte». Por el contrario, es el conjunto de las partes en términos metonímicos, como «fracciones sintagmáticas organizadas» lo que está detrás de la esencia simbólica del «todo».

De este modo, la cultura como un espacio de interrelación de diversos sistemas de significación abierta a la torsión y al dinamismo, dibuja los contornos de lo que Lotman denomina semiosfera, a saber, un espacio complejo y abstracto “fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis” (Lozano, 2013a: I); donde triunfa el movimiento y la heterogeneidad, la traducción y donde impera la limitación de una frontera que establece los límites de la acción dentro del espacio. Por comparación, “así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores «filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1996: 12).

En este marco, la semiosfera aparece como un espacio cultural estable y dinámico, simétrico y asimétrico, epitomizado por una regularidad interna y una irregularidad estructural que permite la elaboración de nueva información siempre que se lleve a cabo un proceso de traducción a la lengua de la semiosfera.

De nuevo, cabe incidir que Lotman entiende el sistema cultural como un conjunto de estructuras de significación, y define el sistema extrasemiótico como extralingüístico, es decir, como una realidad que la lengua de la cultura debe tratar de traducir y transformar en un contenido que se entienda dentro de la frontera. Sin embargo, “las fuentes de heterogeneidad se transformarían en generadores de caos, si no se conectaran estructuras directas en sentido contrario” (Lotman, 2013: 160).

¿Qué relación puede mantener la semiótica de la cultura de Lotman con la serie *Cuéntame*? ¿No es, tal vez, un tanto exagerada la comparación? ¿Es posible la «traducción» del paso de lo popular a la masa llevado a cabo por los productos culturales televisivos desde las herramientas teóricas de Lotman? Como muestra Jorge Lozano en *El discurso histórico* citando a Lotman y Uspenskij, la esencia de la cultura consiste en que el pasado a diferencia del discurrir natural del tiempo no se disuelve. Quiere decirse que, el pasado se fija en la memoria de la cultura, dado que “genera el propio futuro y pasado mostrando, bajo este aspecto, el mecanismo con el que se opone al tiempo natural” (Lozano, 2015: 132). He ahí el sentido de este trabajo: la cultura como un campo de fuerzas o un tipo de fijación de la memoria histórica que no es tanto una reificación como una construcción nueva del pasado. Asimismo, *Cuéntame* y su memoria histórica actúa como una semiosfera a partir de la cual la frontera que se marca entre el relato hegemónico de la historia de España y, lo que queda fuera, se entremezcla en una tensión constante por traducir toda experiencia o lectura histórica ajena a la trama. La idea del texto llamado *Cuéntame* como un espacio de sentido homogéneo se completa con la transformación dinámica debido a la relación con otros relatos o

experiencias históricas. Es, claramente, la introducción constante de elementos históricos del exterior de la frontera lo que conforma el sistema dinámico de la propia imprevisibilidad.

2.2. El texto semiótico es toda nuestra realidad

El análisis de *Cuéntame* arranca en el momento en el que este producto cultural requiere ser analizado como un texto en un sentido ampliamente semiótico. Pero, ¿qué quiere decir que *Cuéntame* sea un texto en un sentido semiótico? La definición de la cultura como memoria no hereditaria de la colectividad sitúa en un primer plano el problema de las reglas semióticas que traducen las experiencias de los seres humanos en el texto⁴: “El interés se desplaza de la cuestión de cómo se encarna el espíritu en el texto, a la de cómo es percibido el texto por el auditorio” (Lotman, 1998: 100).

Si para Eco (1976, 1979) el texto siempre guarda una estrecha relación con el destinatario, para Bajtin (1982: 294) es considerado como el aserto primario de todo pensamiento humanístico almacenado históricamente, o para Kristeva (1969: 113) se debe insertar dentro de lo denominado por la autora como «intertextualidad»; en el caso de Lotman la relación entre el texto y el lenguaje o, dicho de otra manera, entre el texto y la cultura alcanza un mayor grado de sofisticación: “El texto es dado al colectivo antes que el lenguaje, y el lenguaje «es calculado» a partir del texto. [...] En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos” (Lotman, 1996: 65).

Desde la posición teórica de Lotman, toda la cultura puede ser comprendida bajo el amparo de un texto. No obstante, como nos recuerda Lozano (2013b: XII), es un texto que se descompone en una jerarquía de «texto dentro del texto»: “El texto dentro del texto es una construcción retórica específica, a través de la cual la diferencia de codificación de las variadas partes del texto se vuelve un factor evidenciado de la construcción el texto de parte del autor, y de su percepción de parte del lector” (Lotman, 2013: 101).

Así pues, toda la cultura puede ser entendida como un texto (Lotman 2013: 109). Lo relevante, en este sentido, estriba en que el texto *Cuéntame* organizado de manera homogénea se completa con la negociación de otros elementos que permanecen fuera de la frontera, generándose así la unión del pasado y el futuro a través de un presente viscoso, fluido, explosivo e imprevisible: “El espacio explosivo surge como un haz de imprevisibilidad” (Lotman, 2013: 184).

La homogeneidad de la memoria histórica del texto *Cuéntame* se encuentra sistemáticamente sujeta y supeditada a los acontecimientos explosivos de un presente que tiene que ir negociando e incorporando nuevos sentidos con el objetivo de asegurar una longeva existencia. A la sazón, frente a los integrantes de la conocida Escuela de Frankfurt que observan la cultura de masas como una deflación de la crítica y un ejercicio de pasividad consumada de los espectadores, con Lotman podemos asegurar que la dinámica cultural, o la memoria histórica que se trata de hegemonizar, no puede

⁴ La explicación de la categoría del texto en la obra de Lotman requiere que reparemos en que su sustancia material está basada en un sistema relacional: “Conviene destacar que, al referirnos a la expresión material del texto, teníamos presente una propiedad, altamente específica, de los sistemas semióticos. Su sustancia material está constituida no por «cosas», sino por relaciones de cosas. Respectivamente, ello se manifiesta asimismo en el problema del texto artístico que se construye como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales” (Lotman, 1988: 73).

ser vista ni como un aislado proceso inmanente, ni en calidad de una esfera pasivamente sujeta a las influencias externas (Lotman, 2013: 181).

Desde otras coordenadas teóricas, pero muy cercano a lo dicho, Jesús Martín-Barbero (1987) considera que todo producto de la cultura de masas mantiene una relación dialéctica y pendular entre los intereses de la imposición de una estructura homogénea, lo que con Lotman podemos considerar como semiosfera, y la experiencia popular o la no-cultura. Tanto para Barbero como para Lotman, y esta es la defensa que realizamos en este escrito, la relación entre la memoria histórica de *Cuéntame* y la materialidad de la experiencia de los telespectadores queda atrapada en una red de negociación vinculada a la explosión de sentido de un presente puente entre el pasado y el futuro.

Así las cosas, el pasado se deja aferrar en dos manifestaciones: la memoria directa del texto, encarnada en su estructura interna, en su inevitable contradicción, en la lucha inmanente con el sincronismo interno; y externamente como correlación con la memoria extratextual. El futuro se presenta como el espacio de los estados posibles (Lozano, 2013b: XIV).

3. La construcción de una determinada memoria histórica

Se podrían rastrear innumerables reflexiones vinculadas a la «memoria» pensada fundamentalmente junto a conceptos como recuerdo, repetición, olvido, así como que la experiencia es registrada y traducida en un espacio común. Sin embargo, lo interesante es analizar cómo los medios de comunicación y, en especial, la televisión, se han convertido en un espacio privilegiado para traducir los estratos de la experiencia en nudos de memoria (Esposito, 2001: 162).

El trabajo simbólico de traducción que lleva a cabo la cultura de masas condiciona en gran medida todo aquello que se piensa o se cree, es decir, todo aquello que depende de la comunicación, formando un vehículo que en términos de Lotman, une el pasado al programa de futuro de una colectividad. Así, tal y como indica Silverstone (1999: 183), los medios de comunicación organizan nuestra experiencia, colaboran en organizar nuestra estructura temporal y espacial, pero, sobre todo, contribuyen a conformar el sentido común sobre la que se conforma la memoria social.

La traducción que realiza la cultura de masas de la experiencia en memoria o sentido común no está exento de aquella denuncia de la invención de las tradiciones llevada a cabo por Hobsbawm y Terence (1983) o Anderson (1993) en *Comunidades imaginadas*, y que Pierre Nora identificó con la tiranía de la memoria (Nora, 2008: 195).

Si al hablar de memoria bien podríamos detenernos en las discusiones arbitradas entre Weinrich (1976), para quien toda memoria existe en forma de metáfora o, un Paul Ricoeur (2000), que en un sentido fenomenológico evita vincular una con la otra, es interesante en mor de acercarnos de nuevo a Lotman realizar una breve parada en la construcción de la memoria colectiva tal y como lo entiende Halbwachs. Maurice Halbwachs, discípulo de Émile Durkheim y aprendiz de Henri Bergson, arranca de la idea de que la memoria individual existe, pero arraigada en cuadros colectivos de significados. Los recuerdos o las rememoraciones individuales no existen en un contenido únicamente individual, puesto que para su presencia o existencia se requiere de unos cuadros sociales que acompañan al sujeto en las impresiones que consideramos en la mayoría de las cosas como únicas o personales⁵.

⁵ “Il n’y a pas alors de perception qui puisse être dite purement extérieure, car, lorsqu’un membre du groupe perçoit un objet, il lui donne un nom et il le range, dans une catégorie, c’est-à-dire qu’il se conforme aux conventions du groupe, qui remplissent sa pensée comme celle des autres” (Halbwachs, 1994: 274).

Lo interesante en Halbwachs es que la idea de una memoria colectiva no requiere o asume la desaparición de memorias individuales. El sistemático anclaje colectivo de la memoria individual recrea un sentimiento de pertenencia que permite al individuo mantener una relación estrecha con un pasado cercano que concuerda perfectamente con el trabajo de construcción de la memoria que lleva a cabo *Cuéntame*:

La memoria colectiva, en cambio, es un grupo visto desde dentro, y durante un período que no supera la duración media de la vida humana, que suele ser muy inferior. Presenta al grupo un cuadro de sí mismo que, sin duda, se prolonga en el tiempo, ya que se trata de su pasado, pero de modo que se reconozca siempre en estas imágenes sucesivas (Halbwachs, 2004: 88).

La construcción de la memoria histórica emprendida por *Cuéntame* comienza con el reconocimiento de que el pasado como categoría temporal y espacial de creación de subjetividades no nace de la espontaneidad y tampoco ha de dejarse al albor de la experiencia colectiva, sino que parafraseando a Assmann, se trata de la construcción y representación cultural de un cuadro específico de lo acaecido en la historia reciente de España que interpela a un presente que sería el nuestro del siglo XXI. De este modo, este proceso como sugiere Assmann, pertenece al campo de la mnemotécnica cultural, es decir, a la memorización, reactivación continua y transmisión de sentido creado. Por todo ello, es realmente interesante el paso de la memoria cultural desarrollada por Assmann⁶ a la cultura como memoria no hereditaria de la colectividad de Lotman.

Pese a que las aseveraciones de Halbwachs y Assmann nos ayuden a fijar la relevancia de los marcos sociales y culturales sobre los que se asienta la construcción de la memoria, ninguno de ellos llega tan lejos como Lotman y su semiótica de la cultura. En las tesis de Lotman, si la cultura es memoria colectiva como registro de los comportamientos sociales, un texto como el de *Cuéntame* puede ser tanto un punto de unión hacia el futuro como la construcción de una memoria tradicional que mire al pasado. En cualquier caso, pasado y futuro se encuentran entrelazados por la unión de un presente resbaladizo a causa de la explosión de sentido.

Lo que está detrás de la serie *Cuéntame*, particularmente hasta la decimocuarta temporada cuando se consume el mito político que subyace a la trama, a saber, la consolidación de la figura de Juan Carlos I como piloto del cambio (Powell, 1991) y la transición política española como cierre de las divisiones y heridas ocasionadas por los convulsos siglos XIX y XX, es la contundente idea de que a través del visionado y comprensión de la trama en torno a la familia Alcántara apreciamos la edificación de un conjunto de mitos históricos que funcionan como nudos de cohesión y presentan un plausible futuro.

En resumidas cuentas, el objetivo de la narración es mostrarnos las vivencias de una familia española –estándar– incardinada en los últimos años del franquismo que, a tenor de los nuevos cambios estructurales que experimenta el país tras el Plan de Estabilización iniciado en 1959 y la introducción de unas dinámicas propias de un capitalismo industrial, experimenta una vigorosa transformación que los llevará a lo largo de la trama a residir en el barrio de Salamanca (Madrid), adquiriendo un estatus y una posición social reconocida.

⁶ “In luogo di essa c'è la cultura: un complesso di conoscenze garanti dell'identità che oggettivano in forme simboliche come i miti, i canti, le danze, i proverbi, le leggi, i testi sacri, le immagini, gli ornamenti, la pittura, i sentieri e addirittura –come nel caso degli Australiani– interi paesaggi. La memoria culturale circola attraverso le forme del ricordo, le quali originalmente sono un fatto concernente le feste e la celebrazione rituale” (Assmann, 1992: 61).

Figura 1. La familia Alcántara reunida disfrutando del Festival de Eurovisión



“El retorno del fugitivo” (T1C1)⁷.

La familia Alcántara, como protagonista prototípica del modelo mítico del nuevo pueblo español que se pone en pie y comienza a caminar tras la muerte del dictador Franco, es una familia humilde que ha sufrido en su seno la muerte y la desesperación de la Guerra Civil; los momentos de desabastecimiento, pobreza y miseria tras la contienda, y el proceso de atraso y marginación del modelo de la autarquía franquista; la dificultad del éxodo rural del campo a la ciudad y el incesante y duro trabajo para llegar a final de mes; la emigración al extranjero tanto europeo como transoceánico; y después la experimentación de un gran cambio en las costumbres y la construcción de nuevos movimientos sociales.

Alrededor de la familia Alcántara y sus peripecias varias, *Cuéntame* busca la conformación de una identidad cultural en la que los españoles se sientan reconciliados como forma de sanar y unificar las piezas disgregadas de una memoria dolorida y dividida como consecuencia de la Guerra Civil. En “Crónicas de un pueblo” (T3C54) advertimos el objetivo de la serie al reverberar sentimientos tales como melancolía, dolor, rabia y odio de una memoria dividida y sepultada bajo el resentimiento, cuya sanación pasa inexorablemente por la verbalización y confrontación de lo ocurrido. Y es por ello que en este episodio observamos una de las escenas más emocionantes de la serie, cuando Antonio Alcántara y su hijo Toni confrontan con el cacique del pueblo llamado don Mauro, pues les confiesa que fue él quien dio la orden a los cuadros franquistas durante la guerra civil para acabar con la vida del padre de Antonio.

Como ya hemos comentado en otro lugar (Del Pino, 2022b), en *Cuéntame* la sanación de una memoria dividida corre en paralelo con un desarrollo económico que permite la conformación de una estructura social de clases medias y la figura central de Juan Carlos I como garante del proceso hacia la democracia. Este marco de la trama comienza a cobrar todo su sentido tras el atentado de Carrero Blanco en “Dos días de diciembre” (T7C112). La desaparición de Carrero Blanco marca un punto de inflexión en el desarrollo de la trama. Desde este momento, la línea ideológica y, por tanto, mítica, se dirige inexcusablemente hacia la construcción de un proyecto democrático homologable al resto de las potencias europeas.

4. Análisis del relato mítico en torno a la figura de Juan Carlos I

En las primeras temporadas, al menos hasta el final de la séptima temporada que coincide con el asesinato de Carrero Blanco, la figura del dictador Francisco Franco

⁷ Esta breve fórmula explica la temporada y episodio que mencionemos, en este caso se corresponde con el primer capítulo de la primera temporada.

aparece, empleando el concepto de Fromm (2009), como lo inconsciente social. La presencia activa de Franco como lo inconsciente social durante las temporadas señaladas evidencia que su figura ordena el sentido ideológico del desarrollo de los acontecimientos y es imprescindible para fijar el porvenir de la trama. Este marco permite explicar la división de amigo/enemigo producido por la dictadura entre buenos y malos españoles, que irá desapareciendo con la figura de Juan Carlos I, evidenciando el perfil de la estructura ideológica de la serie.

Figura 2. Don Pablo, jefe de Antonio Alcántara, observa fijamente el cuadro que tiene en su despacho de Franco



“Pretérito imperfecto” (T1C15).

A este respecto, las palabras de Carlos Alcántara en “Atado y bien atado” (T2C47) muestran a Franco como la persona que es capaz de totalizar la vida de todos los españoles durante la dictadura. En concreto, la voz en off de Carlos Alcántara adulto resalta, en el citado capítulo, que “para los españoles, escuchar cada Navidad el discurso de Franco se había convertido en una liturgia sagrada”.

Figura 3. La figura de Franco en la emisión del discurso de navidad de 1969



En “Atado y bien atado” (T2C47) el dictador dedica elogios al que será su sustituto, el futuro rey Juan Carlos I.

Sin embargo, si atendemos a que la construcción de la memoria histórica en la terminología del semiólogo Yuri Lotman implica la demarcación concisa entre lo que está dentro de la semiosfera, la cultura, y lo que queda fuera, la no-cultura, el momento en el que realmente se asientan las bases del mito político que busca erigir la trama de la

serie: el asesinato de Carrero Blanco y el nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco.

En los momentos previos a la reproducción del atentado de Carrero Blanco, la voz del narrador omnisciente, de Carlos Alcántara, muestra sin ambages el nuevo cariz que va a tomar la trama a partir de la octava temporada y que terminará con la disolución del intento de golpe de estado perpetrado por el teniente coronel Antonio Tejero: “Y mientras todo esto sucedía en el mundo, España continuaba cumpliendo su papel de centinela de Occidente. Vigilando no sé muy bien qué amenaza comunista y masónica. Lo que le servía a Franco para justificar lo injustificable ante media Europa, es decir, su política del palo y tentetieso”⁸.

En suma, la desaparición de Carrero Blanco marca ineludiblemente un punto de inflexión en la estructura de la trama, y nos acerca a la centralidad que va a adquirir quien será el futuro rey de España, Juan Carlos de Borbón. Las palabras de Carlos Alcántara en “Dos días de diciembre” (T7C112) señalan ampliamente el perfil que adquiere la trama a partir de la octava temporada, pues es realmente en este momento en el que la figura de Juan Carlos I se confirma ineludible en la construcción de la memoria histórica de reconciliación del pueblo español que marca la frontera entre el relato que busca ser hegemónico y el resto, la no cultura: “Eran las nueve y media de la mañana de aquel jueves 20 de diciembre. Y aquello que vimos no fue una explosión de gas. Fue un atentado terrorista que mató a Carrero Blanco en el corazón de Madrid. Apenas a 100 metros de la Embajada de Estados Unidos. Su muerte cambió el curso de nuestra historia”⁹.

En el relato de *Cuéntame* es Juan Carlos I quien actúa como piloto de la maquinaria que consolida una memoria histórica de reconciliación y paz de todos los españoles tras la aprobación de la Constitución de 1978 y el intento fallido del golpe de estado en manos del coronel Tejero el 23 de febrero de 1981. Este proceso que comenzaba en “A la orilla de los sueños” (T1C32) con la voz en off de Carlos Alcántara: “Ese 22 de julio de 1969 ni el más optimista hubiera proclamado que la democracia se consolidaría bajo la Monarquía y que Juan Carlos I nos iba a sacar de más de un aprieto”¹⁰; finaliza con el movimiento de la «segunda restauración» como ha sido definido por Villacañas (2015: 570-606) tras la aprobación de la Constitución en 1978 y erigiéndose en el protagonista carismático que desmanteló el golpe de estado.

Este proceso histórico que *Cuéntame* traza a lo largo de las primeras catorce temporadas, muestra a un Juan Carlos I como piloto de un cambio democrático, así como la persona que finalmente asienta de nuevo la Monarquía en España.

En noviembre de 1975, don Juan Carlos de Borbón era el titular de la Corona de la Monarquía de las Leyes Fundamentales. Al cabo de tres años, pasaría a convertirse en el titular de la Corona de la Monarquía parlamentaria establecida en la Constitución de 1978. No mucho tiempo después, intervendría decisivamente en defensa de la joven democracia española. Se producía así una de las grandes paradojas del siglo XX español: mientras que en los años treinta el establecimiento de la democracia había precisado la previa eliminación de la Monarquía, cuatro décadas después tan sólo la Monarquía parecerá capaz de garantizar la continuidad de la democracia (Powell, 1991: 17).

⁸ Fragmento de la voz en off de Carlos adulto en “Alea jacta est” (T7C106)

⁹ Fragmento de la voz en off de Carlos adulto en “Dos días de diciembre” (T7C112)

¹⁰ Fragmento de la voz en off de Carlos adulto en “A la orilla de los sueños” (T1C32)

El nudo de sentido y, por lo tanto, de la memoria histórica y la resemantización del pasado, se produce en “El hombre de la casa” (T14C236), cuando el Rey Juan Carlos I aparece en la televisión en la madrugada del 24 de febrero, declarando que tanto él como la Corona se oponían al intento de destruir por la fuerza la Constitución aprobada. Este momento es el broche mítico que buscaba la serie desde el comienzo de la primera temporada.

Figura 4. Manifestación posterior al golpe fallido de Estado



“El sueño cumplido” (T14C237)

En el siguiente capítulo observamos las concentraciones que se concatenaron en algunos territorios españoles tras el golpe fallido. Asimismo, el mito de la transición política española como momento de reconciliación nacional quedaba abrochado bajo la figura carismática de Juan Carlos I: “Superando el susto del golpe de Tejero, los españoles nos manifestábamos en masa a favor de la libertad”¹¹.

5. Reflexiones finales

En el análisis realizado de la serie *Cuéntame* se ha comprobado cómo la semiótica de la cultura de Yuri Lotman nos otorga herramientas para comprender la construcción de la memoria histórica de uno de los productos de la cultura de masas más relevantes de las dos últimas décadas en España. La delimitación de la frontera entre el espacio de la cultura frente a la no cultura o, lo que es lo mismo, entre la memoria histórica que se trata de construir frente a posibles lecturas alternativas, señala la figura de Juan Carlos I como el verdadero piloto de la transición política a la democracia. Si en las primeras siete temporadas la figura del dictador Franco articulaba la vida de los personajes de la trama, señalando de manera constante la experiencia de una vida sometida a la división entre los buenos y malos españoles, la figura de Juan Carlos I se concibe como la personalidad que hizo posible la reconciliación del pueblo español.

El estudio desarrollado en este artículo es plenamente justificable teniendo en cuenta los acontecimientos históricos ocurridos en la última década (2010-2020). Gran parte de la memoria histórica construida en *Cuéntame* a partir de la frontera ampliamente señalada, y de la que un número nada desdeñables de españoles ha podido asumir atendiendo a las cifras de audiencia que ha mantenido en un horario de prime time durante este periodo, se ha visto comprometida o, al menos, en serios problemas. De esta manera, atender a la construcción de la memoria histórica construida a partir de la metodología de Lotman es conveniente para entender el marco ideológico que se ha pretendido imponer de la historia de España.

En el año 2014 se producen tres acontecimientos de enorme relevancia para entender la explosión de sentido en la que nos vemos inmersos y por lo que se justifica esta

¹¹ Fragmento de la voz en off de Carlos adulto en “El sueño cumplido” (T14C237)

investigación. Por una parte, la abdicación de la Corona en la figura de Felipe VI. Junto a este hecho histórico se desencadenan otros dos que hunden más hondo el hierro en un presente volátil y complejo, esto es, presa de un fuerte juego de resemantización: nos referimos a la muerte de Adolfo Suárez el 23 de marzo de 2014 y el nacimiento de una formación política como Podemos. Esta formación política apuntaba su crítica al relato de la memoria histórica de *Cuéntame* y, en gran medida, al sentido común de un número importante de españoles que se sintieron enormemente ofendidos, como relata Daniel Bernabé (2020: 141), por la insistente denuncia de la transición política española y a sus protagonistas más señalados.

Por tanto, al hablar de resemantización del pasado debemos comprender el sentido común histórico de una semiosfera que ha ido confeccionándose durante las últimas décadas con la construcción de una memoria histórica, como en este caso la generada por *Cuéntame*. El estudio de esta serie desde la perspectiva metodológica adoptada contribuye a observar la explosión de sentido del momento político español presente a partir de una semiosfera que con un juego dialéctico y pendular entre lo dinámico y lo estático, entre lo homogéneo y lo heterogéneo, traduce la no-cultura o las distorsiones de sentido al interior de su frontera. Así pues, entender la dimensión cultural de *Cuéntame* funcionando como semiosfera permite un análisis más exacto de las fuerzas que están detrás tanto del mantenimiento del orden cultural como de los adversarios de la frontera.

En definitiva, la comprensión de la memoria histórica de *Cuéntame*, de la manera en la que lo hemos hecho, nos brinda la posibilidad de acercarnos a un presente que en términos de Walter Benjamin puede ser definido como de tiempo-ahora [*Jetztzeit*]. A la sazón, esto conduce al juego político por imponer una resemantización del pasado a su medida, pero sin la que un análisis concienzudo y exhaustivo de la semiosfera, la posición de su frontera y sus posibilidades de traducción pueda llevarles a ser engullidos dentro de sus límites.

6. Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Arendt, H. (2003). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona, Península.
- Assman, J. (1992). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino, Einaudi.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI.
- Berman, M. (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI.
- Bernabé, D. (2020). *La distancia del presente. Auge y crisis de la democracia española (2010-2020)*. Madrid, Akal.
- Bernardeau, M. A., Ladrón de Guevara, E., Buckley, P. (Productores ejecutivo). (2001-). *Cuéntame cómo pasó* [Serie de Televisión], Grupo Ganga Producciones.
- Brémard, B. (2008a). “L’enfant à l’écran: une figure du résistant”. *L’Âge d’or, Laboratoire LISAA*.
- Brémard, B. (2008b). “Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva”. *Trama y fondo. Revista de Cultura*, 24, 141-149.
- Camporesi, V. (1993). *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid, Turfan.

- De la Cuadra Colmenares, E. (2012). “Documentación en Cuéntame”. *Cuadernos de documentación multimedia*, 12, 1-5.
- Del Pino Díaz, D. (2022a). “Ideología y series de televisión. Del signo semiótico a una sociología de la sociología”. *Comunicación y Métodos*, 4(1), 43-58. <https://doi.org/10.35951/v4i1.124>
- Del Pino Díaz, D. (2022b). “‘Cuéntame cómo pasó’ y revolución pasiva: estructura de sentimiento del nuevo pueblo español en el tardofranquismo”. *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 16, 183-197.
- Eco, U. (1976). *Opera aperta*. Milano, Bompiani.
- Eco, U. (1979). *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.
- Eco, U. (2016). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, DEBOLSILLO.
- Esposito, E. (2001). *La memoria sociale. Modi di comunicare e mezzi per dimenticare*. Roma, Laterza.
- Estrada, I. (2004). “Cuéntame Cómo Pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente”. *Hispanic Review*, 72, 2, 547-564.
- Fromm, E. (2009). *Lo inconsciente social*. Barcelona: Paidós.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona, Gedisa.
- Halbwachs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Albin Michel.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hobsbawm, E., Terence, R. (1983). *The invention of tradition*. Cambridge, University Press.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2018). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- Kristeva, J. (1969). *Sèmèiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du seuil.
- Lotman, Y. M. (1975a). “Introducción”, en: Lotman, Y. M., Uspenskij, B. A. *Tipología della cultura*. Milano, Bompiano.
- Lotman, Y. M. (1975b). “I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura”, en: Lotman, Y. M., Uspenskij, B. A. *Tipología della cultura*. Milano, Bompiano.
- Lotman, Y. M. (1975c). “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura”, en: Lotman, Y. M., Uspenskij, B. A. *Tipología della cultura*. Milano, Bompiano.
- Lotman, Y. M. et al. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- Lotman, Y. M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- Lotman, Y. M. (1996). *Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.
- Lotman, Y. M. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, Cátedra.
- Lotman, Y. M. (2013). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa.
- Lotman, Y. M. y Uspenskij, B. A. (1975). “Sul meccanismo semiótico della cultura”, en: VVAA. *Tipología della cultura*. Milano, Bompiano.
- Lozano, J. (1979). “Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu” en: Lotman, Y. M. et al. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- Lozano, J. (2012). “Semiótica de la cultura y semántica histórica”, en: Serra, M. (coord.). *En torno a la semiótica de la cultura*. Madrid, Fragua.
- Lozano, J. (2013a). “Prólogo al 20 aniversario” en: Lotman, Y. M. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa.

- Lozano, J. (2013b). “Prólogo a la primera edición”, en: Lotman, Y. M. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa.
- Lozano, J. (2015). *El discurso histórico*. Madrid, Sequitur.
- Lozano, J. (2019). “Yuri Lotman, de la entropía a la explosión de sentido”, en: Lozano, J., Martín, M. (coord.). *Documentos del presente. Una mirada semiótica*. Madrid, Lengua de Trapo.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Barcelona, Taurus.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo, Trilce.
- Posada, L. (2015). *La memoria televisada*. Salamanca, Comunicación Social.
- Powell, C. P. (1991). *El piloto del cambio. El rey, la Monarquía y la transición a la democracia*. Barcelona, Planeta.
- Rueda Laffond, J. C. (2006). “Ficción televisiva en el ocaso del régimen franquista: Crónicas de un pueblo”. *Área Abierta*, 14, 1-18.
- Rueda Laffond, J. C. (2009). “¿Reescribiendo la historia?: Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente”. *Alpha*, 29, 85-104.
- Rueda Laffond, J. C., Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid, Fragua.
- Rueda Laffond, J. C., Guerra Gómez, A. (2009). “Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó”. *Revista Latina de Comunicación social*, 64, 396-409.
- Silverstone, R. (1999). *Why Study Media?* London, Sage.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Villacañas, J. L. (2015). *El poder político en España*. Barcelona, RBA.
- Weinrich, H., (1976). *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*. Bologna, Il Mulino.

* * *

David del Pino Díaz es doctorando en sociología por la Universidad Complutense de Madrid y profesor de la asignatura Estructura institucional y Análisis del entorno comunicacional del Máster Universitario en Comunicación Política y Gestión de Crisis y Emergencias en la Universidad Antonio de Nebrija. Sus líneas de investigación son la sociología de la cultura, sociología de los medios de comunicación, sociología política y sociología de género.