

revista

f@ro

Vol. 1, N°21 (I Semestre 2015) – Faro Fractal

Págs. 53 - 71

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

Ficciones audiovisuales y políticas posttelevisivas de la (des)memoria histórica en la cultura española

Audiovisual fictions and posttelevision politics of historical (dis)remembering in the Spanish culture

Dr. Jorge Belmonte Arocha

jorge.belmonte@uv.es

Universidad Internacional de Valencia

Recibido: 18 de abril de 2015

Aceptado: 30 de junio de 2015

Resumen • La cultura posttelevisiva, con sus textos audiovisuales de géneros diversos e hibridados, propone unas políticas de representación del pasado histórico que cabe problematizar desde un enfoque crítico. La ambivalente relación de sus narraciones con el pasado y la memoria, entre la recurrencia y la ignorancia, entre la obsesión y el olvido, que se extiende a la cultura posmoderna en general, adquiere rasgos específicos en el caso de la cultura española. Este artículo parte de un análisis crítico al programa *Curso del 63* (Antena 3, 2009) como texto sintomático de la cultura posttelevisiva en España, y lo conecta con variadas ficciones culturales en torno a las políticas de la (des)memoria histórica del pasado franquista en España.

Palabras Claves • Ficciones audiovisuales / Posttelevisión / (Des)memoria histórica / Políticas de la representación / Cultura española.

Abstract • The posttelevision culture has proposed a representation of the historical past that must be problematized from a critical approach. The ambivalent relation with the past and the memory (between recurrence and ignorance, obsession and oblivion), which has generally extended to the postmodern culture, has several specificities in the case of the Spanish culture. This article starts from a critical analysis of the TV program *Curso del 63* (Antena

3, 2009) as a symptomatic text of the posttelevisional culture in Spain and shows its connection to other cultural fictions which are representative of the historic (dis)remembering of the francoist past in Spain.

Key Words • Audiovisual fictions / Posttelevision / Historical (dis)remembering / Politics of representation / Spanish culture.

Introducción

Jenaro Talens (2000, 2002) señalaba cómo, dada la ilusión de transparencia que la televisión se empeña en sostener y en la que se basa gran parte de su efectividad discursiva, resulta de gran importancia social y política la enseñanza de sus mecanismos retóricos a los espectadores, para que éstos puedan suspender su credibilidad, cortocircuitar su efecto de verdad, y tener una mirada más crítica. Hemos seguido este mismo planteamiento semiótico para una 'educación audiovisual' (Belmonte, 2012), sumando la relevante aportación de la teoría de género (Colaizzi, 2007) para una 'co-educación audiovisual' (Belmonte, 2014), en los análisis críticos previos que hemos realizado del programa posttelevisivo *Curso del 63* (Antena 3, 2009). El análisis presentado en este artículo conecta *Curso del 63* con diversas ficciones culturales en relación con la cuestión candente de la (des)memoria histórica del pasado franquista en España.

En otoño de 2009 la cadena Antena 3, una de las principales televisiones privadas españolas con programación generalista a nivel nacional, emitió un programa de reality show titulado *Curso del 63*, que constó de seis capítulos (y un resumen final) programados semanalmente en horario de prime time. Como muestra el análisis del discurso realizado al programa, *Curso del 63* es un texto sintomático de la cultura posttelevisiva en España. La referencia a la posttelevisión alude a una tercera fase del medio televisivo que sucedería a las previas de paleotelevisión y neotelevisión planteadas por Eco (1986). La cultura posttelevisiva actual acentúa los cambios del texto televisivo ya iniciados en la neotelevisión, como la hibridación de géneros, la tendencia a la espectacularización de todos los formatos, las autoreferencias metatelevisivas, etc. Se trata de una cultura que se conecta además con Internet, la digitalización y los cambios tecno-mediáticos generales, y que presenta la mutación y mayor extensión de los formatos derivados del reality show. El programa ofrece la representación espectacularizada de una versión posmoderna de la escuela franquista de los años 60. La versión es posmoderna en dos sentidos: el epocal, al mirar al franquismo de los años 60 desde la posmodernidad del siglo XXI, y el textual, al versionarlo desde el pastiche, el collage, la fragmentación y el reality show posttelevisivos.

La propia cadena Antena 3 se refiere en su web¹ a *Curso del 63* como "docu-reality", una expresión que hibrida documental y reality(show), en

¹ <http://www.antena3.com/programas/curso-del-63/>

línea con la hibridación habitual -tanto de términos como de géneros y formatos- en la posttelevisión. A la vez se actúa eufemísticamente al eliminar de la etiqueta la alusión al espectáculoⁱ, resultando el término aparentemente más connotado hacia lo in-formativo (informativo y formativo, documento y realidad, sin espectáculo). Aunque no haya presentador, gala, ni público en directo, sigue siendo un espectáculo, más cercano al entretenimiento que a la información o la realidad, pese a la elipsis (del show) en la etiqueta.

Curso del 63 presenta un enfoque de reality show, sustituyendo la más habitual motivación de concurso por la de experiencia formativa de 'aire retro'. Con jóvenes participantes amateurs como alumnado (con la colaboración de sus familias) pero también con actores y actrices profesionalesⁱⁱ caracterizados de docentes de la época, y con el aderezo hibridador -de reciclajeⁱⁱⁱ- de inserciones documentales del NO-DO^{iv}. En este leve toque documental, el programa puede recordarnos, en otro género (la ficción), la aplicación semejante del uso retórico del NO-DO en la ambivalente versión de la memoria histórica del franquismo planteada en la teleserie Cuéntame cómo pasó (2001-) de TVE1.

1. Curso del 63 y los 'antagonismos cronotópicos'

Mi análisis de Curso del 63 articula la conexión transversal entre representación e ideología en torno a dos ejes temáticos, como 'antagonismos cronotópicos' indisociables en el relato del programa: la representación del antagonismo (que atraviesa el tiempo) histórico entre el pasado (la época franquista) y el presente (la época posmoderna), y la representación del antagonismo (que se ubica en el espacio) escolar/educativo entre la disciplina (la organización escolar franquista) y la juventud (el alumnado juvenil posmoderno). El planteamiento de estos antagonismos cronotópicos apoya la conexión entre fondo y forma del programa como relato, entre los contenidos o temas y la propia narración, entre la 'historia' de Curso del 63 y su 'discurso'.

Conceptualizar los 'antagonismos cronotópicos' alude simultáneamente a cuestiones ideológicas y narratológicas. En efecto, en sentido semántico-ideológico el término antagonismo alude al carácter conflictivo y político de toda realidad social (Mouffe, 2007), pero en sentido formal-narratológico alude también a la función antagonista

ⁱ Lo cual ya es habitual, en parte por economía del lenguaje, al acortar el término *reality-show* dejándolo en *reality*.

ⁱⁱ La inclusión junto a los participantes no profesionales -habituales en *realities*- de intérpretes profesionales que adoptan personajes -como en las teleseries- son un rasgo más de hibridación con la ficción.

ⁱⁱⁱ Práctica posttelevisiva -y posmoderna en general- de reutilización de materiales audiovisuales previos.

^{iv} El NO-DO (Noticiarios y Documentales), estaba constituido por una serie de documentales cinematográficos controlados por el gobierno franquista y que suponían un discurso propagandístico del dictador y su mandato. Su inserción en el programa *Curso del 63* incluye, aunque sin identificar las fuentes, fragmentos audiovisuales diversos de los 60, como por ejemplo los del reportaje *La mujer en la universidad* (1966) de Josefina Molina -a destacar para una reflexión sobre la ideología de género- (Belmonte, 2014).

propriadamente narrativa de todo elemento del relato que contraríe a su protagonista (Casetti y Di Chio, 1999), que plantee un conflicto narrativo-dramático que anime el relato. Por su parte, en sentido narrativo, el término cronotópico hace referencia al concepto teórico de "cronotopo" que planteó Bajtín (1989) para la novela, y que podemos aplicar a otras modalidades de relato, siempre como plasmación en el texto de todo lo relacionado con tiempo-y-espacio, tanto extra como intradiegético, entendiéndolos como coordenadas inseparables de la narración. El concepto de cronotopo en el texto de ficción desarrolla el espacio tridimensional incorporándole la cuarta dimensión temporal, y condensa el tiempo materializándolo en el espacio. A este sentido narrativo del tratamiento de tiempo-y-espacio en todo relato, y específicamente en nuestro caso en los audiovisuales y televisivos, añadimos el sentido ideológico y temático de lo cronotópico en *Curso del 63*, al centrarse el programa en un doble antagonismo espacio-temporal: antagonismo escolar, entre los dos grupos de personajes-actores-actantes (alumnado y profesorado) que habitan el simulacro de espacio escolar, y antagonismo histórico, entre las épocas que supuestamente, tras el simulacro de viaje en el tiempo, representan ambos grupos de personajes-actores-actantes (alumnado posmoderno y profesorado franquista). Sin elementos cronotópicos –que marquen espacio y tiempo- como: escuela franquista, juventud posmoderna, y España (franquista vs. posmoderna), los antagonismos de *Curso del 63* no tendrían sentido, ideológico ni narrativo. *Curso del 63* plantea un antagonismo cronotópico, un conflicto narrativo e ideológico, cuya dimensión más temporal enfrenta como contendientes a dos épocas: el franquismo del 63 y la posmodernidad del siglo XXI, o más precisamente, las representaciones posttelevisivas -o simulacros sin referente- por un lado de un pasado del 63 que no se reconoce explícitamente franquista (dictatorial) y, por otro, de un presente que no se destaca por sus logros (democráticos), sino por sus carencias (educativas), el enfrentamiento de un pasado sublimado contra un presente deformado, ambos en el marco geográfico español. Ello nos sugiere la conveniencia de una reflexión sobre historia, representación televisiva, franquismo y posmodernidad.

2. Televisión, historia y posmodernidad (fuera y dentro de España)

En su análisis de la serie televisiva de ficción *Quantum Leap*, Hanke (2001) plantea el desafío posmoderno de la televisión a la Historia. Hanke (2001) se refiere por tanto a cómo la televisión en general, y alguno de sus programas en particular, construyen memoria popular por vías alternativas a las de las historias oficiales, y analiza dicha cuestión en la serie estadounidense de ciencia-ficción *Quantum Leap* (1989-1993) y su representación posmoderna de la historia reciente de los Estados Unidos. Esta serie, titulada *A través del tiempo* para su emisión en España, aprovecha la curiosa variedad de viaje en el tiempo -entre fantacientífica y cuasi-metafísica-, que plantea su argumento (con el espíritu del científico cuántico protagonista ocupando el cuerpo de diversos sujetos de su pasado reciente), para poner en pantalla una representación de los USA entre los años 50 y 80, como mezcla variable

según el episodio de presentismo, nostalgia, parodia o crítica, siempre orientada al entretenimiento.

Este recurso argumental del género fantástico al viaje en el tiempo para conectar con el pasado reciente ya había sido usado en el cine de los 80, en films como *Back to the future* (1986) o *Peggy Sue got married* (1986) entre otros, pero vuelve a utilizarse en la posttelevisión actual en España, no sólo en el género de la ficción seriadaⁱ con *La chica de ayer*ⁱⁱ, sino también en la tele-realidad de *Curso del 63*, ambos programados por Antena 3 en 2009. Más adelante retomaré el argumento fantástico del viaje en el tiempo, así como otros recursos narrativos para dirigir la mirada audiovisual hacia el pasado reciente, pero antes quiero pasar a plantear la relación entre representación, historia y posmodernidad, no ya en el ámbito anglosajón (Hanke, 2001) sino en el contexto concreto de la cultura española, conectando con la espinosa cuestión de la memoria histórica del franquismo.

En el libro que lleva por título *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad* (Colmeiro, 2005), su autor alude a las "zonas oscuras", a las "elipsis y silencios" de la memoria histórica en España, y a cómo su interés personal por iluminarlas se remontaⁱⁱⁱ a su infancia durante el franquismo desarrollista de los 60^{iv}, cuando el pasado reprimido ya aparecía inquietante y misterioso, referido entonces a la guerra civil origen de la dictadura, así como ahora su sombra se extiende sobre todo lo relacionado con el franquismo, incluida dicha fase desarrollista, y los posteriores franquismo tardío y posfranquismo/transición.

Colmeiro (2005: 7) alude a la expresión de la época: "tenía que venir otra guerra", como "aquella frase tan horrible de la memoria colectiva" que se utilizaba cotidianamente para atacar los "vicios del consumismo moderno" (de los 60) contrastándolos con las penalidades, el hambre y la obligada sobriedad durante la guerra y la posguerra^v, y alude también al uso como fetiche familiar, como símbolo y oscura memoria material, del mendrugo de "pan de la guerra" o pan negro^{vi} conservado en su casa durante años:

Mi interés por la memoria histórica arranca seguramente de aquel pan negro encerrado en el cajón, de tratar de encontrar sentido a aquel sinsentido (...) de entender la peculiar relación conflictiva

ⁱ Cuyo último ejemplo de género fantástico ahora en emisión, *El ministerio del tiempo* (TVE1, 2015), no sólo retrocede ficticiamente al pasado reciente sino a las más diversas épocas de la historia de España.

ⁱⁱ Serie española que versiona la serie británica de éxito internacional *Life on Mars*, y a la que me referiré después.

ⁱⁱⁱ Como antecedente remoto y psico-biográfico de su posterior interés más académico.

^{iv} De nuevo la época representada en *Curso del 63*.

^v Nótese la semejanza con el recurso del programa *Curso del 63* al contraste de la juventud y la cultura actual con la disciplina (dieta incluida) para-franquista, como arma para atacar los vicios del consumismo pos-moderno.

^{vi} Lo cual nos recuerda también su uso simbólico en el film *Pa negre* (2010) de Villaronga.

que mantenemos con el pasado, olvidándolo, falsificándolo, sustituyéndolo, fetichizándolo y reconstruyéndolo de acuerdo a las cambiantes necesidades del presente.

La situación de ignorancia con respecto al pasado común define varias generaciones de españoles nacidos después de la guerra civil y alcanza hasta nuestros propios días. Se podría alegar que las circunstancias de la postguerra eran bien distintas a las de la España postmoderna actual. Sin embargo la relación con el pasado sigue siendo enormemente problemática (...) La desmemoria y el desencanto, la nostalgia y el olvido, son hoy por hoy claves dominantes de la cultura española contemporánea. (Colmeiro, 2005: 8)

El autor se refiere a la actual "crisis de la memoria" en la España del siglo XXI, aludiendo a una simultánea "inflación cuantitativa" (incremento ostensible de cantidad) y "devaluación cualitativa" (pérdida de contenido y calidad) de la memoria del pasado reciente (de la guerra civil y la posguerra/franquismo), relacionada con la presencia de "memoria colectiva" pero ausencia o déficit de "memoria histórica". Colmeiro (2005: 16) conecta la obra de Halbwachs sobre "memoria colectiva" y de Althusser sobre "ideología", al plantear el sentido ideológico que imponen a la memoria colectiva los Aparatos Ideológicos del Estado (entre ellos la escuela y los mass media), su potencial dirigismo sobre el recuerdo social del pasado. La "memoria histórica", a diferencia de la más amplia y común "memoria colectiva", requiere de un sentido crítico y auto-reflexivo sobre la función tanto de la memoria como de la historia, que pueda fomentar la conciencia (crítica) histórica, de modo que pese a una abundancia de memoria colectiva (acrítica) producida por los mass media, pueda darse una simultánea escasez de memoria histórica.

Colmeiro (2005: 18) distingue tres etapas en esta problemática memoria colectiva de España entre la posguerra y la posmodernidad: primero el franquismo, con su imposición de silencio y olvido, combinada con una nostálgica épica del pasado imperial; después la transición, con su pacto de silencio y olvido, con la guerra y el franquismo como tabúes o fantasmas del pasado reprimido, con el desencanto por los límites del cambio político y la nostalgia de las luchas por un futuro de utopía; y por último la posmodernidad, con su inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria, que rellena el espacio vacío del tabú con formas memoriales despolitizadas, que desbordan y debilitan a la vez la memoria colectiva, dificultando el ejercicio de una memoria histórica (crítica).

Precisamente refiriéndose a esta crisis o carencia de memoria histórica en la actual posmodernidad, así como a su relación con la juventud contemporáneaⁱ, Colmeiro (2005) señala que las generaciones más jóvenes se despreocupan de una memoria histórica que les resulta ajena,

ⁱ La cual, como muestra nuestro análisis, es objeto parcial de representación y ataque, sujeto participante-protagonista, y también principal sujeto espectador de *Curso del 63*.

pero subraya que ello no es culpa suya sino de sus mayores, los cuales establecieron previamente la cultura del olvido.

En efecto, este argumento una vez conectado con nuestro propio análisis nos llevaría a la siguiente reflexión: aunque la (pos)televisión posmoderna, en un reality como *Curso del 63*, parezca culpabilizar a la juventud de su supuesta ignorancia, que incluiría el desconocimiento de la historia, y proponga como solución la mano dura del modelo de una disciplina para-franquista, se trataría de un efecto de chivo expiatorio doblemente paradójico, ya que por un lado la culpa de tal desconocimiento de la historia la tendrían "sus mayores", tanto los franquistas que primero impusieron el silencio (primera etapa: la guerra y la dictadura), como los demócratas que después pactaron el silencio (segunda etapa: la transición), y por otro lado también tendrían culpa y contribuirían al silencio "sus mayores" responsables del propio programa pos-televisivo, con su tratamiento des-historizado y des-politizado de la época, con su espectacularizada elipsis de un franquismo sin Franco, ya que están sumándose a la causa del supuesto desconocimiento juvenil de la historia (tercera etapa: la posmodernidad).

3. Políticas posttelevisivas de la (des)memoria histórica en la cultura española

La "crisis de la memoria" de la cultura española contemporánea, aquejada tanto de "inflación cuantitativa" como de "devaluación cualitativa" en su problemática relación con el pasado franquista, se viene arrastrando desde la transición hasta la actualidad. Ello afecta también a la relación con el pasado de la "memoria televisiva en España", a la que se refiere Rueda (2010) en su propio artículo de análisis de *Curso del 63*. Este autor señala cómo durante los últimos años se multiplican en España los programas interesados en evocar el pasado (inflación cuantitativa), destacando especialmente los numerosos productos de ficción que, pese a sus diferencias, coinciden en representar los años sesenta y setenta como etapa fundacional de la contemporaneidad española, como base y causa del progreso y la democracia, por lo que tales ficciones actúan en sinergia con la producción audiovisual internacional que establece una visión edulcorada de los años sesenta, una memoria cosmopolita nostálgica sobre la década prodigiosa, como puede encontrarse, por ejemplo, en la exitosa serie de Televisión Española *Cuéntame cómo pasó* (2001-). En contraste, el autor señala su opinión sobre el reality que analiza, y escribe:

Esa imagen idealizada de los sesenta no formó parte de *Curso del 63*, sino que fue (...) radicalmente revisada. El programa propuso una visión alejada de la nostalgia o de la consideración de aquellos años como raíz del progreso (...) un ennegrecimiento de la imagen audiovisual típica de aquella década (...). Su relato se basó no en

ⁱ Los productores/realizadores/programadores de *Curso del 63* son también "sus mayores", son adultos de edad superior a los jóvenes participantes y espectadores mayoritarios del programa.

destacar las continuidades entre pasado y presente, sino en oponer frontalmente ambos tiempos (Rueda, 2010: 105)

Mi propio análisis de *Curso del 63* no coincide con el de Rueda en este puntoⁱ, ya que sí puede argumentarse la presencia de elementos nostálgicos y positivos en la representación de los 60 del reality, por más que parezcan ennegrecidos al compararlos con ciertas ficciones más idílicas. En lo que sí estoy de acuerdo con el autor es en que:

Curso del 63 no llevó a cabo una introspección sistemática sobre qué fue el franquismo (...) ni se concibió, ni se desarrolló como un ensayo interpretativo acerca de aquel periodo. Su discurso se planteó como ejercicio de memoria simplificada y generalista, justificada desde una situación problemática de presente (los presumibles déficits existentes en el sistema educativo) (Rueda, 2010: 105)

Precisamente esto último, la justificación por parte del programa de recurrir a la autoritaria disciplina escolar franquista como solución a los problemas educativos de la juventud posmoderna contemporánea, es uno de mis argumentos en el análisis que realizo para sí adjudicarle una postura nostálgica del viejo orden perdido. Ello junto a la sublimación que supone la elipsis/censura continua de un franquismo sin dictador, de un moralismo sin religión, y de un autoritarismo sin violencia, idealiza también los años 60 aunque de otra manera, oponiéndolos al presente posmoderno/democrático sí, pero dando a entender que cualquier tiempo pasado fue mejor, en una postura neoconservadora-posfranquista específica del programa concreto, con la presencia simultánea y contradictoria del neoliberalismo-posmoderno habitual del formato posttelevisivo más generalⁱⁱ.

Sí que coincido por otro lado con Rueda (2010: 95) en que *Curso del 63* responde a una "fórmula descaradamente comercial" y que "recurrió a la idea de presentar la España franquista como un objeto de significación simplificado", contribuyendo con ello tanto a la devaluación cualitativa como a la inflación cuantitativa ya planteadas, y agravando la "crisis de la memoria" (histórica) que denunciaba Colmeiro (2005).

Palacio y Ciller (2010) hacen también mención a *Curso del 63* aunque no se dedican a analizar este programa sino a contemplar de modo más general la mirada televisiva contemporánea al pasado en España. Estos autores señalan que desde los orígenes del medio televisivo:

ⁱ Sí en la oposición entre los dos tiempos, pero no en la ausencia de nostalgia.

ⁱⁱ Me refiero como neoconservadora a la postura política contemporánea pero reaccionaria y regresiva que añora valores y prácticas autoritarias pretéritas, como las versionadas en *Curso del 63*, y me refiero como neoliberal a la postura político-económica contemporánea y hegemónica que hace del capitalismo de libre-mercado su base ideológica, y que admite como bueno cualquier contenido (liberal, conservador u otro) convertido en mercancía rentable, como cualquier *reality-show* de éxito, incluido *Curso del 63* con su puesta en escena posfranquista.

(...) la mirada al pasado de la televisión no es más que un efecto indirecto de la función pedagógica del medio (...) en la televisión de la edad de oro de los sistemas públicos televisivos cuando se mira al pasado la operación decisiva consiste en privilegiar la circulación de imágenes asentadas en el imaginario colectivo para ajustar los relatos a las necesidades del presente. Sin embargo, en la televisión contemporánea los procesos están altamente mediatizados por las necesidades comerciales y por las reglas del consumo televisivo (Palacio y Ciller, 2010: 38)

Los orígenes del medio y la edad de oro de los sistemas públicos, a los que se refieren estos autores, se corresponderían con lo que Eco (1986) denominó "paleotelevisión", y con su central función pedagógica inserta en la tríada clásica del formar-informar-entretener, mientras que la tendencia a la hegemonía de los criterios comerciales en la televisión contemporánea se correspondería consecuentemente con lo que el semiótico italiano llamó "neotelevisión", y que actualmente ya ha dado lugar a una "postelevisión" aún más exacerbada (tal y como explicamos previamente). En este paso de la función pedagógica a la comercial, los autores afirman:

Para los analistas e investigadores, lo más atractivo que tiene la mirada al pasado de los programas televisivos contemporáneos es que las referencias a la historia han trascendido de los territorios de los formatos de ficción o documental, en los que habitualmente se habían movido, para explorar nuevos registros genéricos (...) en una operación que escandalizaría a nuestros mayores se atreve a cruzarse con las reglas de los programas de flujo y entretenimiento (Palacio y Ciller, 2010: 39)

Destacan estos autores el carácter especialmente nuevo y llamativo de "los realities de telerrealidad y de ambientación histórica" (Palacio y Ciller, 2010: 39), y los presentan sumaria y conjuntamente formando la tríada siguiente: *La casa de 1906* (2006) y *La masía de 1907* (2007), y también *Curso del 63* (2009). Los dos primeros programas tienen en común ser recreaciones-concurso sobre las incomodidades de la vida cotidiana en las casas rurales a principios del siglo XX, a cargo de los canales televisivos autonómicos gallego y catalán respectivamenteⁱ. Pero en cuanto a *Curso del 63* (2009) de Antena 3, quiero añadir aquí dos elementos importantes y diferenciales respecto a programas anteriores que detecto al abordar mi análisis: por un lado debemos destacar su posición como primer reality histórico de una emisora privada y de cobertura estatal, por otro lado también es preciso señalar que por su temática específica es el primero en cruzar de este modo peculiar espectáculo, historia y educación en España.

Los tres programas son adaptaciones de formatos originales británicos, pero sólo en el caso de *Curso del 63* la fecha histórica elegida y el tema

ⁱ De hecho podría añadirse a la lista los programas semejantes –también adaptaciones del británico *The 1900 House* (1999)- de los canales autonómicos andaluz y vasco (2007).

educativo hacen que se tope frontalmente con la cuestión polémica y el hecho diferencial español de la memoria histórica del franquismo. Los autores antes citados aciertan al destacar el enfoque comercial general y común de tales realities, y en su breve alusión específica a Curso del 63 señalan que “no aparecen menciones destacadas a las formas educativas existentes en la dictadura franquista” (Palacio y Ciller, 2010: 39), convergiendo así con el argumento de que Curso del 63 responde a una “fórmula descaradamente comercial” y que “recurrió a la idea de presentar la España franquista como un objeto de significación simplificado” (Rueda, 2010: 95).

Para Palacio y Ciller (2010) la función principal de la televisión contemporánea es entretener, resultando menor su papel efectivo sobre la agenda social. No obstante destaco en mi propio análisis la paradoja de las propias cadenas televisivas cuando juegan a convertir sus realities de programas de entretenimiento en “experimentos sociológicos” –como decían de Gran Hermano–, o más concretamente en este caso, cuando en la web oficial el artículo de presentación de Curso del 63 concluía afirmando: “El nuevo programa de Antena 3 tiene como objetivo abrir un debate sobre el actual sistema educativo y la actitud que muestra la juventud en todos los ámbitos de la vida”, y la cadena hacía así explícita su intención de que Curso del 63, más allá del mero entretenimiento, abriera un debate social sobre la educación que, según ellos, ya habían provocado las versiones inglesa y francesa del mismo en sus respectivos países.

En estos casos, aunque sí se deba dudar de la función pedagógica de los programas televisivos históricos, no se debe negar la importancia de su posible efecto en la producción de memoria, identidad e ideología. Como apuntábamos más arriba, siguiendo la argumentación de Giulia Colaizzi (2007) referida al aparato cinematográfico, no debemos olvidar que también la TV como aparato ideológico produce interpelaciones poderosas, debido precisamente a su carácter lúdico o placentero, y a que seguimos disfrutando del espectáculo televisivo exponiéndonos a sus representaciones bajo la aparentemente inocua categoría de entretenimiento.

Los programas televisivos de espectáculo y entretenimiento sí tienen un destacable impacto en la formación de una opinión pública, y un efecto ideológico poderoso compartido con el espectáculo y entretenimiento procedente de otros medios, siendo entretenimiento pero nunca sólo entretenimiento. Su efecto ideológico puede ser más o menos resistido según la posición de sujeto de cada espectador, pero subsiste como discurso ideológico que se debe analizar críticamente.

En cuanto a la previamente comentada representación posmoderna de la historia en su sentido más general e internacional, Curso del 63 (2009) forma parte del aluvión de diferentes miradas televisivas al pasado reciente, en el contexto de la cultura posmoderna global del siglo XXI y de finales del siglo XX, que entre otras incluye series de ficción con éxito y

reconocimiento como *Mad men* (2007-10) y *The Wonder years* (1988-93), ambas compartiendo con *Curso del 63* la alusión a los 60ⁱ (aunque de modos muy distintos), o *Life on Mars* (2006-7) y *Quantum leap* (1989-93), ambas compartiendo con el reality, en este caso, la alusión al viaje en el tiempo (por medios diversos) para confrontar el presente con el pasado.

En el contexto más particular de la cultura (pos)televisiva española, cabe destacar la conexión temática de *Curso del 63* de A3 con la exitosa serie de ficción histórica 'nostálgica' de la TVE *Cuéntame cómo pasó* (2001-), que tras más de una década en pantalla todavía se emite con buenas audiencias, y cuya diégesis comenzaba en 1968 (como la de *The Wonder years*) pero ya excede el franquismo y los 70, abarcando la transición y el inicio de la democracia.

También destacaré la conexión del reality de A3 con otra serie de ficción, esta vez programada por la misma cadena y el mismo año, *La chica de ayer* (2009), la versión española de producción propia de la británica *Life On Mars* (2006-7), que a diferencia de ésta no gozó de gran éxito y sólo tuvo una temporada de emisión. Como señalan Palacio y Ciller (2010), *Curso del 63* y *La chica de ayer* coinciden en formar parte de la estrategia desarrollada por Antena 3 en 2009 de adaptación de productos o formatos televisivos internacionales, en estos dos casos británicos, que incluyen una cierta mirada al pasado, una adaptación posible y rentable pero que se enfrenta a las diferencias entre las memorias históricas y sus conflictos en cada país:

la traslación de unas series o formatos de entretenimiento de un contexto cultural y social a otro distinto establece una dialéctica entre, por una parte, los procesos internacionales de globalización y transnacionalización y, por otra, las peculiaridades nacionales de recepción; y ello sin olvidar que los significados que se construyen en el lugar de la adaptación no son necesariamente los mismos que los construidos en el lugar de origen (Palacio y Ciller, 2010: 43)

Como señalaba antes respecto a la serie original británica, *La chica de ayer* también comparte con el reality de *Curso del 63* el recurso al viaje en el tiempo, que confronta la cultura del presente con la del pasado, y cuyo retroceso temporal se ambientó en el posfranquista 1977 en vez de en el todavía franquista 1973ⁱⁱ como la original. La razón aducida para tal cambio de fecha por la productora de la serie española –la empresa *Ida y Vuelta*– fue evitar el franquismoⁱⁱⁱ (tardío, agonizante, pero aún franquismo) del 73, y sus prohibiciones laborales, para poder incluir personal femenino como trabajadoras de la comisaría, y mantener así cierto grado de parecido argumental con la trama original y sus

ⁱ *The Wonder years* llegaba hasta los 70 ya que representaba el periodo 1968-73, casualmente 1973 es el año al que retrocede *Life on Mars*, y también la nueva versión del reality español de A3, que se llamará *Curso del 73*.

ⁱⁱ Año del atentado que mató a Carrero Blanco, al que sustituyó como presidente Arias Navarro, con Franco todavía como jefe de estado.

ⁱⁱⁱ De nuevo aunque por otra vía, la elipsis del franquismo, que aparece y desaparece.

personajes. Paradójicamente este desplazamiento impedía que la fecha representada en la serie española coincidiera (como en la original) con la representada en la posterior temporada del programa de la misma cadena *Curso del 73*ⁱ, además de convertir de nuevo –como argumentaremos más adelante respecto a la cultura española en general y a *Curso del 63* en particular- al franquismo en su ‘fantasma’, un (des)aparecido .

Respecto a la adaptación española en *La chica de ayer* del argumento de *Life on Mars*, y al cambio en el año de referencia relacionado con los diferentes contextos sociohistóricos de ambas, Palacio y Ciller (2010) señalan varias cuestiones de interés. Por un lado se refieren a cómo el tema del viaje en el tiempo del madrileño policía protagonista permite contraponer tanto las técnicas policiales de los setenta con las contemporáneas, como el tratamiento en el pasado de temas sociales como la violencia de género frente a la sensibilidad actual. Esta contraposición entre pasado y presente a través del recurso narrativo al ‘viaje en el tiempo’ conecta con mi propio planteamiento de ‘antagonismo cronotópico’ en *Curso del 63*.

Por otro lado, subrayan que ese retroceso a los 70 en el caso de España se encontraba con el agravante del franquismo, y con el problema de la representación de una policía aún franquista en el 73, formada en la dictadura, y habituada a la violencia, la tortura y los abusos contra los derechos humanos, problema que se pretendió reducir con el desplazamiento al 77ⁱⁱ, pero como señalan los autores esos cuatro años dan lugar a problemas de verosimilitud en la serie que van más allá del “tiempo histórico vacío” habitual en las series de ficción histórica españolas, ya que los protagonistas de las mismas suelen estar al margen de los acontecimientos políticos y la política ser invisible de estas representaciones televisivas:

Pero la España del año 1977 no es una etapa cualquiera en la que se pueda tararear intrascendentemente la canción de Nacha Pop: es el epicentro de la transición democrática, en Madrid las fechas de los asesinatos de calle Atocha, la de algunas muertes de manifestantes por actuaciones de la policía, la de los secuestros del Grapo, las de la legalización del Partido Comunista, las de las primeras elecciones... En suma, no parece un buen año para hablar asépticamente del viaje en el tiempo que hace un policía democrático y lo que este buen funcionario público se encuentra en una comisaría en la que son habituales las prácticas y comentarios políticos claramente emanados de la dictadura, algo que, por cierto, no parece preocuparle lo mínimo (Palacio y Ciller, 2010: 43-44)

ⁱ *Curso del 73*, pese a estar grabado desde 2010, finalmente no se emitirá en la cadena principal del grupo Antena 3 sino en su ‘canal juvenil’ Neox, en 2013 y con mucha menor repercusión.

ⁱⁱ Además del motivo aducido por la productora y ya citado, de dar lugar al personaje femenino principal en la comisaría.

Otras ficciones históricas de A3 destacables en esas fechas, en este caso mini-series que abordan monográficamente temas del periodo franquismo-transición, serían 20-N: Los últimos días de Franco (2008) y 23-F: Historia de una traición (2009), esta última superada en éxito y audiencia por la representación más 'realista' y 'pedagógica' de la mini-serie de TVE 23-F: El día más difícil del Rey (2009).

4. Ficciones culturales, franquismo y (des)memoria histórica

Más allá del medio televisivo y en relación con la representación indirecta del franquismo en otras narraciones de la cultura española, conectada también con la representación de lo educativo y de la juventud/infancia en choque con la crudeza represora del mundo adulto durante la dictadura –articulando así ya el cronos con el topos de mi planteamiento de 'antagonismo cronotópico'–, cabría contrastar el 'despolitizado' Curso del 63 con otros textos diferentes en su tratamiento de dichos temas. Contrastarlo con representaciones abiertamente críticas y políticas realizadas en la transición española, como los films *El espíritu de la colmena* (1973) y *¡Arriba Hazaña!* (1978), o el cómic *Paracuellos* (1977)ⁱⁱ, que sí constituyen recursos válidos para una memoria históricaⁱⁱⁱ, y contrastarlo también con films de datación posmoderna pero mayor o menor grado de conexión con los relatos anteriores, como *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), o incluso *La Mala Educación* (2004).

Tanto en los citados films de Erice (1973) y de Gutiérrez Santos (1978)^{iv}, como en la serie de historietas de Giménez (1977), los elementos políticos que identifican el franquismo como contexto histórico son claros, al igual que la postura crítica de los textos hacia la dictadura. En cuanto a sus ecos posmodernos posteriores, *El espíritu de la colmena* (1973), converge con *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006)^v, como planteamientos del contraste entre fantasía infantil, cosmopolita e internacional^{vi}, y realidad adulta, franquista y española, para evidenciar que por siniestras que puedan parecer algunas fantasías, la oscura realidad fascista las supera en terror. Por otro lado, (aunque con

ⁱ Su título funde con irreverencia crítica el grito del régimen franquista "¡Arriba España!" con el apellido prohibido del presidente de la República, Manuel Azaña, fusionado a su vez a modo críptico-popular con el título de un tebeo de la época, *Hazañas bélicas*.

ⁱⁱ Continuado como serie en fechas posteriores, y reeditado varias veces.

ⁱⁱⁱ En el caso concreto de *Paracuellos*, Manuel De la Fuente (2011:272) titula el apartado que le dedica en su artículo de forma harto elocuente: "La recuperación de la memoria histórica: la obra de Carlos Giménez".

^{iv} El film *¡Arriba Hazaña!* está inspirado en la novela *El infierno y la brisa*, de José María Vaz de Soto.

^v Ambas de Guillermo del Toro, como parte de su inacabada trilogía sobre la guerra civil y el franquismo.

^{vi} El monstruo de Frankenstein -de Mary Shelley- en su versión cinematográfica de Hollywood (Whale, 1931), en el film de Erice, y por parte del mejicano Del Toro - ya de por sí internacional, aunque hispano(americano)- también la incursión en el transcultural género fantástico y de terror –tan de su agrado–, con fantasmas y siniestros cuentos de hadas.

diversidad de miradas) coinciden en representar la represión de los internados franquistas tanto ¡Arriba Hazaña! (1978) y Paracuellos (1977)ⁱ, desde la transición y con explícita denuncia antifascista, como después desde la posmodernidad El espinazo del diablo (2001)ⁱⁱ, a su modo de hibridación de lo fantástico y lo histórico-político-realista, y también la controvertida –por no criticar más ampliamente la política educativa y la represión franquista- La Mala Educación (2004)ⁱⁱⁱ, a su modo de hibridación de identidad y sexualidad, ficción y realidad.

En claro contraste con los citados textos que desde la memoria histórica se posicionan críticamente frente al franquismo de diversas maneras en sus relatos, incluso aquellos que se presentan como no sólo ficticios sino abiertamente fantásticos, el relato del 'docu-reality' Curso del 63 en cambio, desde su pretendida 'tele-realidad', construye una encubierta 'historia-ficción', una ucronía no declarada que no está basada en la memoria histórica y la crítica política, como por ejemplo sí lo está el relato corto del mismo título de Manuel Talens^{iv}, sino al contrario en la desmemoria histórica y la elipsis despolitizada^v, usando este reality los recursos narrativos nada realistas sino de reminiscencias fantásticas del 'viaje en el tiempo' y la 'ucronía', junto a un escenario de encierro casi gótico^{vi}, el internado, no para reflexionar explícita y críticamente sobre la historia, sino para borrar implícita y amnésicamente su recuerdo.

El ficticio viaje en el tiempo de Curso del 63 enfrenta a su llegada tanto a los jóvenes participantes como a los telespectadores con una también ficticia ucronía: la de una España en 1963 donde pese a los modos formalmente autoritarios no se ve el contenido del franquismo por ninguna parte, en la que un instituto que parece (san) severo hasta en el nombre no incluye en cambio retratos de Franco, ni crucifijos, ni formación religiosa ni del "espíritu nacional"^{vii}, ni castigos físicos... mostrando una ucronía fantasía histórico-escolar.

ⁱ En el caso de esta historieta, en sí misma conecta transición con posmodernidad en cuanto a fechas de producción, ya que sus primeros números se publican entre los 70 (1977) y los 80, pero los últimos entre los 90 y ya el siglo XXI, aunque su autor, Carlos Giménez, es consistente todo el tiempo en su representación parcialmente autobiográfica de los internados de auxilio social de la posguerra.

ⁱⁱ El autor de *Paracuellos*, historieta admirada por el cineasta mejicano, colaboró con Del Toro -a petición del director- en la realización del *story board* del film y en su ambientación histórica.

ⁱⁱⁱ De Almodovar, cuya productora El Deseo se encargó de producir precisamente *El espinazo del diablo*.

^{iv} "Ucronía", en *Venganzas* (1994) de Manuel Talens, donde el escritor somete al personaje de Franco a una escatológica y humillante muerte, evitando así en la fantasía la traumática dictadura.

^v En *Curso del 63* Franco es eliminado... pero no muerto sino elidido... 'discretamente' borrado del relato junto a los signos más claros de su régimen.

^{vi} Y, como analizo más adelante, involuntariamente fantasmal.

^{vii} La ausencia de la "formación del espíritu nacional" en el curriculum del centro coincidirá, valga el juego de palabras, con la (des)aparición de otro 'espíritu nacional', el fantasma del franquismo, también ausente, pero involuntaria y 'espectralmente' presente en el programa, como analizo después.

La 'ucronía'ⁱ es un subgénero dentro de la narrativa fantástica que plantea una 'historia alternativa' eliminando o modificando algún elemento clave de la historia real que conocemos, como podría ser por ejemplo sustituir el triunfo de los aliados por la victoria nazi en la segunda guerra mundial, con sus siniestras consecuencias para la democracia europea, o como ejemplo de signo contrario, provocar la muerte de Franco antes del trágico desenlace de la guerra civil y de instaurarse el franquismoⁱⁱ.

Lo sorprendente (e ideológico) en *Curso del 63* es que no pretende ser una narración ficticia y fantástica, aunque mi tesis es que resulta ser precisamente (una muy peculiar e ideológica variante de) eso mismo, acaba siendo 'ficción fantástica' cuando aparentemente pretende ser todo lo contrario: (tele)realidad.

Curso del 63 pretende ser un 'docu-reality', y como tal pretende documentar tanto las reacciones de los jóvenes actuales al someterse a la disciplina escolar franquista, como las características de la propia disciplina escolar franquista, pero no sólo las reacciones de los jóvenes carecen como en cualquier reality de la espontaneidad y autenticidad pretendidaⁱⁱⁱ, sino que el simulacro de viaje en el tiempo los enfrenta a la reproducción/representación de unas condiciones pseudo-franquistas ucrónicas, y los aderezos cosméticos y exiguos de imágenes de archivo, mutiladas de toda referencia franquista explícita, redundan en la misma ucronía pseudo-franquista, dando lugar a un (no)franquismo de ficción, a una 'historia alternativa'.

Pero tampoco es el caso de *Curso del 63* el de una experiencia de "historia contrafáctica"^{iv} (Pelegri, 2010), que tenga un valor crítico, divulgativo o didáctico, ya que no se debate en el mismo programa su carácter de 'historia alternativa' como parte de una reflexión sobre la historia, sino que se soslaya la cuestión. La 'historia alternativa' de *Curso del 63* no es 'Historia' (History –saber sobre la realidad-) sino 'historia' (story –relato de ficción-), no es ningún tipo de 'realidad' que no sea tele-realidad, espectáculo, reality-show, sí es en cambio, aunque no lo pretenda, una 'ficción televisiva serial y fantástica', pero sin el valor y la honestidad en sus logros e intenciones de la mejor y más explícita narrativa fantástica^v.

ⁱ El término "ucronía" fue acuñado por el filósofo Renouvier (1857) a semejanza del de "utopía" de Moro (1516) pero para referirse a lo inexistente en la historia pasada, en narrativa fantástica una ucronía puede ser tanto positiva como negativa, pero a diferencia de la utopía (eutópica) o la distopía futuristas, las ucronías están ambientadas en el pasado o referidas a cambios en el curso del mismo.

ⁱⁱ Como hace Manuel Talens en el cuento citado.

ⁱⁱⁱ A causa del casting, la producción, guionización, montaje...

^{iv} Variante de historia alternativa, como lo es también la ucronía en la ficción fantástica, pero en el ámbito historiográfico o académico en general, orientado a la reflexión crítica.

^v Valor y honestidad que sí tendrían, entre otras, las narraciones explícitamente ficticias y fantásticas ya citadas de Manuel Talens en literatura o Guillermo del Toro en cine.

Como plantea Colmeiro (2011), retomando la cuestión de la “fantología” derrideana ⁱ que propone Labanyi (2000), la España posmoderna/posfranquista podría representarse culturalmente como una “nación de fantasmas”, al respecto podemos observar que la posmodernidad contemporánea acoge tanto relatos ‘realistas’ pero farsantes y despolitizados que redundan en una des-memoria histórica nostálgica, como otros ‘fantásticos’ pero honestos y comprometidos con una memoria histórica crítica, que dan intencionadamente al franquismo y su legado el carácter espectral (desaparecido-aparecido) que le caracteriza en la cultura española.

Según mi propio análisis el programa *Curso del 63*, en su peculiaridad tele-real de pretensión realista, se alinea con los primeros y no con los segundos, resultando sólo involuntariamente una especie de ‘historia gótica de fantasmas’ ⁱⁱ, es decir, pudiendo interpretarse simbólica y críticamente como tal (historia de fantasmas) pese a no pretender serlo, en la cual el internado “San Severo” es como un ‘castillo-convento’ ⁱⁱⁱ (con su encierro y su aislamiento de góticas reminiscencias) poseído por el omni-presente/ausente fantasma de Franco -y el franquismo-, y donde más que un “viaje en el tiempo” de sus jóvenes protagonistas, del presente al pasado como plantea el programa, lo que su ficticia ucronía nos muestra es cómo el pasado (franquista) se nos aparece a los espectadores fantasmáticamente, elípticamente, estando sin estar ahí.

Colmeiro (2011) plantea la ‘espectralidad’ del pasado español por su simultánea ausencia/presencia tanto en la realidad social e histórica como en la representación cultural y narrativa. Tanto en ‘la realidad’ (social) como en ‘la ficción’ (narrativa) encontramos ejemplos contrapuestos de quienes pretenden ocultar o falsear el pasado franquista y de quienes intentan desvelarlo y denunciarlo, asimismo, tanto en la vida social como en las ficciones narrativas, podemos buscar y ver en ambos casos (de distinta manera) los fantasmas del franquismo, tanto en los intentos represores de unos por esconderlos como en los esfuerzos críticos de otros por mostrarlos a la mirada.

Respecto a España como “nación de fantasmas” en el plano de la realidad, donde los fantasmas de la historia española son ocultados por unos –aunque aparecen y retornan como todo lo reprimido- y desvelados

ⁱ A lo que Derrida (1995) llama “hantologie” como alternativa a la “ontologie”, para analizar el carácter espectral de la historia que asedia a la ontología con su ausencia/presencia simultánea

ⁱⁱ A diferencia del film de Del Toro *El espinazo del diablo*, que lo es (historia de fantasmas) explícita e intencionadamente, y con la conciencia política que ello implica

ⁱⁱⁱ Como señala López (2010) respecto al cronotopo gótico, la centralidad desde *El castillo de Otranto* (Walpole, 1764) del castillo como espacio de encierro-opresión y su relación con el convento como alternativo espacio de encierro-protección, da paso con *El monje* (Lewis, 1796) a la centralidad del propio convento como espacio de encierro-opresión, el ‘santo’ internado ya no es el lugar de refugio sino la sede de terror y opresión, el encierro ya no salva sólo oprime.

por otros –con grandes esfuerzos y contra grandes reacciones-, Colmeiro (2011: 29) escribe:

Sin duda, en los últimos años ha surgido en España un interés público por la memoria, tras varias décadas de «amnesia colectiva» diagnosticada. Este despertar ha sido el resultado de los movimientos políticos, judiciales y sociales que reclaman que se desentierre, literal y simbólicamente, el pasado (las atrocidades y violaciones de los derechos humanos cometidos durante la Guerra Civil y posteriormente). La reciente polémica que ha rodeado a las excavaciones de las fosas comunes de la Guerra Civil española y la dictadura y la creación de un gran número de organizaciones de base, como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, hablan de forma convincente de la naturaleza espectral de la historia española. Todavía se encuentran miles de tumbas sin señalar en las cunetas de los caminos del paisaje español, invisibles pero todavía presentes, como fantasmas que aún esperan su día de justicia. La posición liminar e invisible es una metáfora adecuada de su estatus no existente en los márgenes de la historia oficial.

Por otro lado, sobre España como “nación de fantasmas” pero en el ámbito de la representación, donde los fantasmas de la historia (History) española en la ficción (story) también son ocultados por unos, con su pretendido ‘realismo’ –aunque de nuevo aparezcan y retornen como lo reprimido- pero en cambio son desvelados/revelados por otros, con el recurso alegórico o de género a ‘lo fantástico’ –que muestra así mayor compromiso con ‘la realidad’ paradójicamente-, Colmeiro (2011: 29) señala:

Por otra parte, algunos escritores y directores que han abordado el tema de la Guerra Civil española y la dictadura han recurrido a otros medios no realistas en un esfuerzo por capturar mejor el trabajo de la memoria, las experiencias del trauma, los silencios y vacíos del pasado, las discontinuidades históricas y la naturaleza escurridiza de la narrativización histórica. Uno de los elementos recurrentes utilizado en estos trabajos ha sido el tropo de la aparición, que encierra la naturaleza fantasmagórica del pasado en su característica de volver continuamente, proyectando su sombra hacia el presente y el futuro. Estas narrativas de la aparición hacen, por lo tanto, visibles las desapariciones y ausencias silenciadas en las versiones históricas normativas, y repite el proceso de enfrentarse a un pasado difícil que aún necesita ser tratado en el presente.

Colmeiro (2011) se refiere, entre otros textos, al film *El espinazo del diablo* como ejemplo de ‘relato de fantasmas’, fantástico pero comprometido con la realidad política y la memoria histórica, mientras que critica otras narraciones audiovisuales, cinematográficas y televisivas, por construir representaciones del pasado aparente o convencionalmente más ‘realistas’, pero que traicionan la realidad histórica y su memoria al pretender reprimir sus fantasmas. Los fantasmas del pasado histórico,

como el fantasma del franquismo, están ahí en ambos casos, pero unos textos los muestran y otros los esconden (o lo intentan).

5. Conclusión: Curso del 63 y el fantasma del franquismo

Podemos concluir, por tanto, que el relato de Curso del 63 pretende esconder el (fantasma del) franquismo, a diferencia de otras ficciones más honestas y comprometidas. Observamos, con nuestro análisis crítico del programa, que éste plantea un simulacro de fantástico 'viaje en el tiempo' pero con la coartada ideológica del (tele) 'realismo', con la (sólo) apariencia de no-ficción de un 'docu-reality'. Comprobamos que sitúa la narración en la fecha franquista de 1963 convirtiéndola, sintomáticamente, en el cronotopo ucrónico –pero no declaradamente fantástico- de un internado privado –pero no visiblemente católicoⁱ- de una España más severa –pero no verosímilmente franquista- donde Franco y el franquismo no parecen existir. Curso del 63 pretende así esconder a Franco, pero sin quererlo nos muestra su fantasma al reprimirlo, "San Severo" es el fantasma traslúcido y flotanteⁱⁱ del dictador.

Referencias Bibliográficas

Bajtín, M. (1989). Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.

Belmonte, J. (2014). Del arte cinematográfico a la imagen posttelevisiva: representación de la feminidad y co-educación audiovisual. *Dossiers Feministes*, 19, 149-167.

Belmonte, J. (2012). Una imagen (pos)televisiva de la educación franquista, en J.C. Seguin et M. H. Soubeyrou (eds.) *Image et éducation* (pp. 219-228). Lyon: Presses Universitaires De Saint-Etienne.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión*. Barcelona: Paidós.

Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significant*. Teoría de género y cultura visual. Madrid: Biblioteca Nueva.

Colmeiro, J. (2011). ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista. 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 17-34.

Colmeiro, J. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

De la Fuente, M. (2011). La memoria en viñetas: historia y tendencias del cómic autobiográfico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, 259-276.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

ⁱ Pese a llamarse "San Severo"

ⁱⁱ Pretendidamente invisible, pero perceptible, intencionadamente aligerado, pero pesando sobre el relato.

Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

Hanke, R. (2001). Quantum Leap: The postmodern challenge of television as history, in G. Edgerton & P. Rollins (eds.), *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age* (pp. 59-78). Lexington, KY: The University Press of Kentucky.

Labanyi, J. (2000). History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period, in J. R. Resina (ed.), *Dismembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (pp. 65-82). Amsterdam: Atlanta, GA: Rodopi.

López, M. (2010). Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, 273-292.

Mouffe, Ch. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Palacio, M. y Ciller, C. (2010). La mirada televisiva del pasado. El caso español (2005-2010), en J. C. Ibáñez y F. Anania (coords.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión* (pp. 38-57). Sevilla: Comunicación Social.

Pelegrín, J. (2010). La historia alternativa como herramienta didáctica: una revisión historiográfica. *Proyecto CLIO*, 36.

Rueda, J. C. (2010) El pasado con nosotros. Reality, nación y memoria televisiva en España. *International Journal of Iberian Studies*, 23 (2), 93-109.

Talens, J. (2002). *Negociaciones para una poética dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Talens, J. (2000). *El sujeto vacío*. Madrid: Cátedra.

Talens, M. (1994). Ucronía, en *Venganzas* (pp. 25-34), Barcelona: Tusquets.