

AUTOR

Sira Hernández Corchete

Universidad de Navarra  
Pamplona (España)

sherman@unav.es

INVESTIGACIÓN

RECIBIDO

8 de marzo de 2010

ACEPTADO

8 de abril de 2010

PÁGINAS

De la XX a la XX

ISSN: 1885-365X

# El uso estratégico de la *velocidad* en el relato histórico realizado por la serie documental televisiva *La Transición*

The strategic use of *narrative speed* in the historical narrative of the television documentary series *La Transición*

Ningún relato factual o de ficción tiene el poder ni, por tanto, la obligación, como señala Genette (1993: 60), de imponerse una velocidad rigurosamente sincrónica con la de su historia. Los documentales de divulgación histórica no son ninguna excepción, por eso recurren a un conjunto de técnicas narrativas y dramáticas que les permiten alterar la duración del relato audiovisual que llevan a cabo y, en consecuencia, adecuar su contenido a los límites del tiempo filmico e impedir que el ritmo se ralentice y aburra al espectador. Partiendo de la categoría genettiana de *velocidad*, el presente artículo se propone analizar el uso estratégico de algunas de estas técnicas en la serie documental televisiva *La Transición* (1995).

PALABRAS CLAVE: documental histórico, relato, historia, velocidad narrativa, retórica

According to Genette (1993:60), any factual or fiction narrative has neither the power nor the commitment to take on the same simultaneous narrative speed of its story. Therefore, the historical documentaries are not an exception. For this reason, they make use of several narrative and dramatic techniques in order to fit the length of their audiovisual narratives, and consequently, to adapt their contents to the movie length and both prevent the rhythm from becoming slow and the audience from being bored. Taking Genette's category of *narrative speed* as the starting point, the aim of this article is to analyze the strategic use of some of these techniques in the television documentary series *La Transición* (1995).

KEY WORDS: historical documentary, narrative, story, narrative speed, rhetoric

## 1. Introducción

Quince años después de su primera emisión en Televisión Española, *La Transición* (1995), dirigida y realizada por Elías Andrés y escrita y narrada por la periodista Victoria Prego, continúa siendo en nuestro país un referente dentro del género televisivo al que pertene-

ce: el documental de divulgación histórica. Además de haber constituido el primer esfuerzo audiovisual por rescatar, dotándolas de un significado unitario y global, las imágenes más significativas de la transición a la democracia en España y de haber obtenido unos excelentes resultados de audiencia para un programa de sus características, dicha serie retrospectiva —aunque también cuenta con sus detractores— permanece en la memoria colectiva de una gran mayoría de telespectadores españoles y de muchos críticos y profesionales de la televisión por haber sido un esfuerzo logrado, es decir, por haber hecho bien lo que, según Vlada Petric (en Waugh, 1984: 41-42), comenzó a hacer Esther Shub, precursora del documental histórico, en la década de 1920: escribir la Historia con luces<sup>1</sup>.

Los trece episodios que constituyen *La Transición* explican la historia del proceso de evolución política hacia la democracia a través de una selección de los acontecimientos políticos, económicos, sociales, militares y religiosos más relevantes que, según el criterio de los autores de la serie, acaecieron en España entre el 20 de diciembre de 1973, fecha del asesinato del almirante Luis Carrero Blanco, y el 22 de julio de 1977, día de la celebración de la primera sesión conjunta de las Cortes españolas nacidas de las elecciones democráticas que habían tenido lugar el 15 de junio de ese mismo año.

Tal selección que, aunque trate de ocultarse o disimularse, constituye, como afirma Rosenstone (1997: 35-36), una de las convenciones genéricas del documental histórico, ya que, a pesar de que este “parece abrir una ventana al pasado [...] debemos recordar que en la pantalla no vemos los hechos en sí [...], sino imágenes seleccionadas de aquellos hechos cuidadosamente montadas en secuencias para elaborar un relato o defender un punto de vista”, queda reflejada, desde el punto de vista narrativo, en la omisión de determinados detalles y la síntesis de ciertos fragmentos de la historia narrada, o en la detención del relato en las escenas más sustanciosas. Tales movimientos narrativos responden, según Prego, tanto a una decisión premeditada como a los condicionamientos impuestos por la propia naturaleza del medio televisivo: “Nosotros contamos las líneas maestras de aquel proceso político hasta 1977. No nos detuvimos en la letra pequeña, por un lado, porque no teníamos interés —queríamos contar la marcha y el discurrir de todo un pueblo, no las miserias de este o aquel político—; y por otro, porque el medio televisivo es un ejercicio de renuncia continuo, de descartar detalles, explicaciones, etc. Por dos motivos: el primero, porque tienes un tiempo limitado; el segundo, porque sólo puedes hablar de aquello de lo que tienes apoyo visual”<sup>2</sup>.

Tomando como punto de partida la categoría de *duración* o *velocidad* mediante la que Gérard Genette alude en el ámbito literario a la relación entre la duración de la *historia* y la del *relato*<sup>4</sup>, y sin desprestigiar el peso que la tiranía del tiempo o la dependencia de las imágenes de archivo pudieron tener en la confección final de *La Transición*, las siguientes páginas tratan de dar razón de las motivaciones retóricas que se esconden tras las diferentes *anisocronías*<sup>5</sup>, esto es, las variaciones del ritmo narrativo, detectadas en el mencionado programa, y que son el resultado de las aminoraciones de la velocidad del relato —provocadas por la presencia de *pausas descriptivas*—, y de las aceleraciones, motivadas por la introducción de *sumarios* y *elipsis temporales*.

## 2. Las pausas: cualquier tiempo pasado fue peor

En primer lugar, la sincronía entre la duración de la historia y la del relato que propone *La Transición* se rompe por la inclusión de *pausas descriptivas* que, en cierto modo, detienen la acción e interrumpen la duración de la historia<sup>6</sup>. Estas pausas tienen su razón de ser dentro del documental de divulgación histórica de Elías Andrés y Victoria Prego

porque contribuyen a situar al telespectador en la época o el ambiente en los que se van a desarrollar los acontecimientos, facilitando así la comprensión de todo su significado. Dichas descripciones son realizadas por un narrador en *off* que, revestido de un carácter omnisciente y fidedigno, se encarga de explicar las imágenes de archivo que las ilustran, para, en palabras de Lowensthal (Hughes-Warrington, 2007: 126), evitar que el pasado se convierta para la audiencia en “un país extranjero”.

No obstante, además de esta finalidad divulgativa, algunas pausas también sirven de vehículo de expresión de la argumentación que sobre los hechos y personajes pretéritos representados subyace en la serie<sup>7</sup>. En concreto, dos de las más extensas, que se detallan a continuación, contienen una defensa cerrada de la reforma política, basada en la crítica del aparato franquista, que se presenta como desfasado y caduco en todos sus aspectos (económico, social, político y moral); y en la presentación de la democracia como un valor positivo y, en principio, pacíficamente compartido por gran parte de la audiencia, lo que se aprovecha para asociar a él tanto algunas ideas y valores que también disfrutaban de un amplio consenso —el futuro, el progreso, la libertad— como otros más discutibles y discutidos —por ejemplo, la defensa del divorcio o del aborto—, cuya bondad, sin embargo, parece estar sugerida por aparecer bajo el mismo ropaje democrático.

La primera *pausa descriptiva* aparece en el arranque del segundo episodio. En ella, se describe la España predemocrática de 1974 en la que Carlos Arias, nombrado presidente del Gobierno tras el asesinato de Carrero Blanco, comienza su andadura gubernativa. Para que el público pueda hacerse cargo de las dificultades con las que el nuevo presidente va a encontrarse a la hora de intentar que el régimen franquista sobreviva a su fundador, el narrador en *off* de *La Transición* dibuja el retrato de una España llena de tensiones y muy vigorosa. Pero, además, ese retrato constituye un auténtico alegato por la necesidad del cambio político, que se construye a través de los contrastes establecidos entre la vieja España del franquismo, que se presenta como obsoleta, agotada, superada por las circunstancias, profunda, austera, rígida y clerical; y la nueva España que empieza a surgir, exaltada por dicho narrador por ser “más abierta, más permisiva, también más laica”. Además, tal contraste, que favorece definitivamente a la segunda España, queda reforzado por la metáfora musical que abre y cierra esta pausa, una canción de Patxi Andión cuya letra dice:

*Despierta niño. Arriba que llega el alba. Despierta niño. Arriba que espera España. Que espera España, sí, te está esperando, y el tiempo es tu aliado, y se está acabando. Levántate y comienza la soldadura, entra en la España quieta y la del hierro. Entra en la de los llanos, la de la altura. Entra en la del taller y la del rezo. Levanta, carga, suena, ausculta, salva. Escribe, canta, cuenta, potencia y anda. Que hay una España que se nos muere, y otra que resucita como de nieve. Despierta niño. Arriba con la esperanza. Que la España del chiste hay que enterrarla. Que está cantando el gallo la madrugada. Y hay una España nueva que te reclama. Y hay una España nueva que te reclama.*

Antes de narrar en el quinto episodio los principales hechos que tienen lugar en 1975, la serie dedica el final del capítulo anterior a caracterizar económica y socialmente los comienzos de ese año histórico en el que se va a producir la muerte de Franco. Así, la segunda *pausa descriptiva* importante aparece en los últimos minutos del cuarto episodio, dedicados a presentar, mediante la intercalación de varios *spots* publicitarios, dos situaciones nuevas e inesperadas con las que los españoles tienen que aprender a convivir a principios del 75: los efectos de la crisis económica y el proceso de liberación femenina. Las consecuencias de la crisis económica se ejemplifican mediante el cierre de la com-

pañía de inversiones inmobiliarias SOFICO, que constituía todo un símbolo del desarrollo económico logrado por España a finales de los años 60 y principios de los 70. El programa intercala irónicamente las explicaciones de la voz en *off* sobre su hundimiento con los anuncios que en sus años de crecimiento la promocionaban como una empresa sólida y rentable. El contraste, que pone en entredicho algunos resultados del denominado “milagro económico español”, puede interpretarse como un argumento más a favor del cambio.

Por su parte, los *spots* que reflejan, de un modo también irónico, la situación de discriminación en la que se encuentra la mujer española de aquellos años sirven de apoyo para que el proceso de liberación femenina que se inicia entonces aparezca ante el telespectador no sólo como algo positivo, sino también necesario. Pero tras esa “apuesta” del programa por la liberación femenina no se encuentra únicamente la defensa de la exigencia de la igualdad de derechos con el hombre, sino la de algunas reivindicaciones que dicho proceso puso en marcha y que son expresadas por el narrador en *off* en los siguientes términos: “El rechazo del matrimonio mientras siga siendo una institución que anule la identidad de la mujer y le niegue la libertad y la independencia, la defensa del divorcio, la despenalización de los anticonceptivos, que por entonces están prohibidos en España; y la defensa del aborto”. En este sentido, se asocia de modo necesario un valor compartido por muchos, la igualdad entre ambos sexos, con otros más discutibles, pero que, por dicha asociación, pueden resultar igualmente bondadosos a los ojos del público.

Además de la defensa más o menos implícita de unos valores “democráticos”, algunas *pausas descriptivas* de *La Transición* también contienen explicaciones que, más allá de su finalidad puramente didáctica, están orientadas a lograr que la audiencia simpatice con aquellos que hicieron posible la consecución de un sistema político en el que tuvieran cabida dichos valores. Un ejemplo lo encontramos en la pausa que, durante el séptimo episodio, sigue al relato del acto de coronación de Juan Carlos I de Borbón y Sofía de Grecia como Reyes de España. En ella, el narrador en *off* describe los poderes que don Juan Carlos, en calidad de monarca, ha heredado de Franco y que, aún siendo posible, como insinúa el propio narrador, no van a ser utilizados por el Rey para perpetuar el régimen franquista, sino para liderar el cambio político:

*El rey don Juan Carlos tiene en esos momentos muchos más poderes que cualquier otro monarca de su época. Son casi todos los poderes que tenía Franco en vida y que, de acuerdo con las leyes del Régimen, han pasado ahora a sus manos. Por ejemplo, además de ser el comandante supremo de las Fuerzas Armadas, puede ejercer esa jefatura de forma efectiva. El Rey puede legalmente no sólo reinar, sino también gobernar. Puede presidir Consejos de Ministros y, como hacía Franco, tomar parte activa en ellos. Puede hacer adoptar decretos-leyes; puede oponerse a la aprobación de una ley y devolverla a las Cortes; puede consultar directamente a la nación en referéndum cuando las circunstancias lo aconsejen y, por último, es el Rey y no el pueblo quien encarna en exclusiva la soberanía nacional. Son, precisamente, estos poderes los que van a permitir al Rey influir directamente en la orientación y el ritmo de la reforma hacia la democracia.*

Aparte de las *pausas descriptivas*, en la serie de Elías Andrés y Victoria Prego también se pueden apreciar algunas pausas cinematográficas o televisivas propiamente dichas, es decir, aquellas producidas por la detención de las imágenes en fotogramas fijos. Su objetivo es, de nuevo, lograr la mayor o mejor comprensión del público de aquello de lo que se habla, en este caso, ofreciendo facilidades para el reconocimiento de algunos de los personajes de la historia narrada. Por ejemplo, en el primer episodio, se congelan las imágenes en las que aparecen los rostros de los cuatro candidatos a la sucesión del presi-

dente del Gobierno asesinado Luis Carrero Blanco –Nieto Antúnez, Torcuato Fernández-Miranda, Alejandro Rodríguez de Valcárcel y Carlos Arias Navarro–, mientras la narración en *off* informa de las credenciales que poseen cada uno de ellos para ocupar su puesto. Otras pausas de este tipo se descubren en el cuarto episodio, en el que la imagen se detiene en la persona del ministro de Hacienda, Barrera de Irímo, del que la voz en *off* cuenta que acaba de presentarle su dimisión al presidente Arias; en el quinto, en el que una imagen congelada muestra el rostro rodeado con un círculo de un joven Felipe González que acaba de ser nombrado secretario general del Partido Socialista Obrero Español en el Congreso de Suresnes de octubre de 1974; o en el décimo, en el que la cámara se detiene en tres momentos para que el telespectador pueda identificar, ayudado por sendos círculos que rodean sus rostros, a Aurelio Menéndez, Alfonso Osorio y Jaime Ballesteros, de quienes también se está hablando entonces.

### 3. Los *sumarios*: concentración de errores de los antagonistas de la Transición

Del mismo modo que la aminoración de la velocidad del relato se produce por la introducción de las mencionadas *pausas descriptivas*, su aceleración está provocada por la presencia de *sumarios*. En estos movimientos narrativos se produce una compresión de los sucesos de la historia en el nivel del relato, lo que supone que el tiempo del segundo es menor que el de la primera (Genette, 1989: 152).

En la serie documental de Elías Andrés y Victoria Prego, como en cualquier otro relato, los *sumarios* –realizados, como no puede ser de otro modo, por el narrador en *off*– poseen la función canónica de servir como elementos de transición. En este caso, se concentran de modo especial al final de los episodios, con el fin pedagógico y retórico a la vez de recapitular las principales ideas que se han expuesto en ellos y avanzar –para convocar al telespectador a la siguiente entrega– lo que va a poder ver en el próximo episodio. Pero, además, dicho recurso narrativo también es empleado por los autores de *La Transición* para su propósito argumentativo, y, más concretamente, para reforzar el carácter antagonista de quienes obstaculizaron el proceso de transición hacia la democracia en España. Por ejemplo, al final del segundo episodio, un *sumario* hace balance de los 100 difíciles primeros días de gobierno de Arias Navarro, cuyo relato ha tenido lugar en ese capítulo, y anuncia, aludiendo implícitamente al carácter frágil y contradictorio del mencionado presidente del Gobierno –partidario de la continuación del franquismo sin Franco–, el comienzo de la batalla dentro y fuera del Régimen por “dominar el futuro”.

No obstante, los dos ejemplos más claros de *sumarios* que presentan la finalidad retórica de desacreditar a aquellos que dificultaron el cambio político tienen como protagonistas, o mejor dicho, como antagonistas, a los terroristas de las organizaciones ETA y GRAPO; y aparecen dentro de sendas *prolepsis internas completivas*, en las que la voz en *off* evoca de forma muy somera ciertos acontecimientos que no requieren un desarrollo posterior y que, por lo tanto, a diferencia de las *prolepsis internas repetitivas*, no dan lugar a una repetición de lo previamente anunciado (Genette, 1989: 124-126). La primera de las *prolepsis* aparece en el sexto episodio, en el que el narrador omnisciente relata el asesinato por parte de los GRAPO de cuatro policías que vigilaban varias sucursales de bancos en Madrid el mismo día (1 de octubre de 1975) y a la misma hora en que tenía lugar el “acto de afirmación patriótica” para arropar a Franco y al Régimen tras la condena internacional sufrida por los fusilamientos del 27 de septiembre de ese mismo año. Para confirmar la estrategia acción-represión-acción llevada a cabo por los terroristas de

uno u otro signo, la voz en *off* narra a continuación el asesinato por parte de ETA de tres guardias civiles en Oñate y de un civil en Mondragón el 5 de octubre y, de manera anticipada, se hace eco también de la muerte el día 18 de un guardia civil en Zarauz y de la del alcalde de Oyarzun en el mes de noviembre. Después de dicho *sumario*, el relato retoma el orden cronológico y da cuenta de la última aparición pública de Franco el 12 de octubre en la celebración del día de la Hispanidad.

La segunda *prolepsis interna completiva*, de similares características, tiene lugar en el octavo episodio, cuando al hilo del relato de la desunión de la oposición política en el País Vasco a comienzos de 1976, el narrador en *off* hace referencia al problema del terrorismo etarra. Para ilustrar su gravedad, un *sumario* avanza los asesinatos perpetrados de forma indiscriminada por ETA en los cuatro primeros meses de ese año:

*En el mes de enero, ETA mata a un guardia civil cuando este se disponía a retirar una ikurriña. En febrero, mata a tiros al alcalde de Galdácano y a un civil. En marzo, son asesinados otros tres civiles a los que ETA acusa de haber informado a la policía. Durante ese trimestre, ETA inicia una práctica habitual del secuestro a empresarios para cobrar rescate. Entre enero y marzo secuestra a tres empresarios. Al primero lo libera por enfermedad, al segundo porque la familia paga, y al tercero lo asesina. El 7 de abril el cuerpo de Ángel Berazadi es arrojado a una cuneta con un tiro en la nuca.*

Aunque, dada la naturaleza sintética del *sumario*, la primera interpretación que puede hacerse de estos ejemplos es que los hechos que exponen se acogen de forma natural bajo dicho movimiento narrativo porque no precisan de un mayor desarrollo y, por lo tanto, no resultan tan relevantes como otros; sin embargo, un análisis más profundo lleva a pensar que, precisamente, la compresión en el nivel del relato de todos ellos no es sino una estrategia retórica para mostrar la acumulación de errores (violencia, ilegalidad, falta de humanidad y de espíritu democrático) de unos terroristas que, como afirma la voz en *off* en ese mismo episodio, “se convertirán en la más importante amenaza para el proceso de reforma hacia la democracia”.

#### 4. Las *elipsis*: un proceso de cambio político ejemplar

Un tercer movimiento narrativo empleado por los autores de *La Transición* para alterar el ritmo narrativo de la serie es la *elipsis temporal*, es decir, la omisión en el relato de determinados segmentos temporales de la historia narrada. Dichas *elipsis*, además de contribuir –como se ha comentado en las primeras líneas– a adecuar el contenido de la historia a los límites del tiempo fílmico e impedir el cansancio de unos telespectadores que habitualmente se acercan a la televisión buscando distracción y entretenimiento, pueden interpretarse como auténticos procedimientos retóricos que sirven para silenciar definitivamente –ya que determinadas lagunas no se rellenan en un momento posterior– los hechos que, para Andrés y Prego, carecen de importancia o no les interesa contar.

Las *elipsis temporales* de *La Transición* tienen una duración variada, aunque en casi ningún caso suele sobrepasar el mes. Su presencia es más acusada en los cinco primeros episodios, que narran de manera más general los dos últimos años del franquismo; y va disminuyendo progresivamente en los siguientes capítulos, que relatan los sucesos clave del comienzo, desarrollo o desenlace del proceso de transición política. A pesar de que no llegan a desaparecer nunca, se reducen en buena medida a partir del sexto episo-

dio, en el que se narra la muerte de Franco, que origina los primeros movimientos políticos serios hacia la consecución de un sistema democrático en España. Así lo demuestra el hecho de que, mientras en el quinto el relato sigue mes a mes los principales sucesos que se dan entre enero y agosto de 1975, el sexto cuenta día a día los que acaecen entre el 27 de septiembre de ese año, fecha de los fusilamientos de los últimos cinco terroristas condenados a muerte por el Régimen, y el 23 de noviembre, día del entierro del General en el Valle de los Caídos<sup>8</sup>.

Esta limitación de las *elipsis* en la segunda parte del documental otorga de modo implícito una importancia mayor a los acontecimientos relatados en ella; importancia que se amplifica en casos como el de la narración, en el episodio duodécimo, de los sucesos que se vivieron en la “semana sangrienta” de enero de 1977, porque el narrador intencionalmente proporciona casi hora a hora información sobre ellos para mantener la atención y el interés del telespectador hasta el final del capítulo, y realzar el valor de lo que estaba en juego: “A las doce del mediodía de ese domingo 23 de enero da comienzo una semana sangrienta durante la cual se pone en peligro no sólo el proceso de transición a la democracia, sino la propia paz civil en España”. O en el capítulo que cierra la serie, en el que el relato se detiene en las casi siete horas que duró la reunión secreta que el 27 de febrero de 1977 mantuvieron Adolfo Suárez y Santiago Carrillo para tratar la legalización del Partido Comunista de España, y que es aprovechada por la voz en *off* para destacar el carácter audaz y decidido del entonces presidente del Gobierno:

*El 27 de febrero es domingo. A primera hora de la tarde, Adolfo Suárez tiene previsto acudir a una cita rigurosamente secreta y sumamente arriesgada. El presidente del Gobierno ha aceptado encontrarse cara a cara y por primera vez con el secretario general del Partido Comunista. Suárez es consciente de que se está acercando inexorablemente el momento en el que ha de tomar una decisión histórica, aunque de consecuencias imprevisibles. Un paso extremadamente audaz que, de darse, podría ser capaz de por sí solo hacer fracasar el proceso de reforma emprendido o podría, por el contrario, suponer la victoria definitiva en el esfuerzo por conquistar la democracia.*

Desde el punto de vista temporal, y según la terminología genettiana, podemos calificar la mayoría de las *elipsis temporales* como *determinadas* (1989: 161), porque la duración del tiempo de la historia elidido aparece indicada en el relato de forma expresa, en ocasiones, con el mismo objetivo de acentuar el dramatismo y acrecentar el interés de la audiencia por lo que se está contando. Un ejemplo es la narración de los hechos que están a punto de poner en peligro la celebración del referéndum convocado por el Gobierno de Suárez para el 15 de diciembre de 1976, en el que los españoles están llamados a pronunciarse a favor o en contra del Proyecto de Ley para la Reforma Política. Como en los días previos a este importante referéndum para conseguir avanzar en la consecución del cambio tienen lugar algunos acontecimientos que pueden influir negativamente en el resultado esperado por el ejecutivo –la celebración del XXVII Congreso del PSOE, la rueda de prensa de Santiago Carrillo en Madrid y, sobre todo, el secuestro del consejero del Reino y presidente del Consejo de Estado Antonio Oriol–, la voz en *off* anuncia al término del relato de cada uno de ellos, y a modo de cuenta atrás, su proximidad, para provocar tensión en el telespectador y revestir de tintes dramáticos su celebración (“Faltan siete días para el referéndum”/ “Faltan cinco días para el referéndum”/ “Faltan tres días para el referéndum” y “14 de diciembre, víspera del referéndum”).

Por otra parte, desde el punto de vista diegético, si bien hay dos ocasiones en las que el narrador omnisciente “confiesa” abiertamente a los telespectadores la selección de las

palabras de algunos personajes, esto es, en el octavo episodio, cuando anuncia la omisión de gran parte de la exposición que Carlos Arias hizo el 28 de enero de 1976 ante las Cortes franquistas del programa reformista de su Gobierno (“Carlos Arias parece incapaz de librarse del peso político del recuerdo de Franco y, ante la decepción general, pronuncia el 28 de enero ante el país un discurso ambiguo en los datos y, sobre todo, lleno de una retórica franquista y añorante de la que *este párrafo* es sólo una muestra”), y en el noveno, en el que desvela la selección de algunos fragmentos del discurso pronunciado por el Rey el 2 de noviembre de 1976 ante el Congreso de los Estados Unidos (“Don Juan Carlos pronuncia un importante discurso, dirigido a los presentes, pero, sobre todo, al pueblo español, en el que *los párrafos claves* de su intervención son estos”), dicho narrador no resulta siempre tan explícito a la hora de advertir a la audiencia de la ausencia de algunos momentos de la historia premeditadamente omitidos.

Por esa razón, también cabe especular con la presencia en *La Transición* de las denominadas *elipsis hipotéticas*. Estas, que, en palabras de Genette (1989: 163), en la ficción resultan “imposibles de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno”, en un documental de divulgación histórica permiten ser reveladas por medio de la comparación externa entre la historia representada en el relato audiovisual y la historia factual. En este caso, dichas elipsis que, según Sergio Alegre (2000: 172), englobarían tanto “los planteamientos de ‘los otros’, de los ‘no ganadores’ de la transición –porque no la querían o porque querían que se hiciera de otra forma–”, como la “exposición de las diferentes alternativas que se plantearon en diferentes momentos de la transición” y la “narración de las acciones, estrategias y/o planteamientos fracasados o abortados”, y que, en opinión de Rosenstone (1997: 50-51), son de nuevo fruto de las convenciones del género, en particular, del hecho de que el documental histórico “muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple” y la explica “mediante los avatares de individuos [...] que son importantes o que han de serlo porque la cámara los ha escogido para que tengan esa dimensión en la pantalla”, transmiten de manera implícita la idea de que la transición española fue un proceso de cambio ejemplar, perfectamente planificado y el único viable de forma legal y pacífica, y realzan el protagonismo de quienes impulsaron el cambio “desde arriba”: el rey Juan Carlos I de Borbón, y el entonces presidente del Gobierno, Adolfo Suárez.

## 5. Conclusiones

El análisis de las *anisocronías* que presenta la serie retrospectiva *La Transición* permite concluir que las aminoraciones y aceleraciones de la *velocidad* que se advierten en su relato audiovisual –provocadas por el uso de *pausas descriptivas*, *sumarios* y *elipsis temporales*– responden a una doble estrategia retórica. De un lado, persiguen la *captatio benevolentia* de la audiencia, ya que favorecen su perfecta comprensión de los acontecimientos y la disponen continuamente a seguir con atención el relato histórico. De otro, buscan la aceptación de la argumentación que, sobre los hechos y personajes pretéritos representados, subyace bajo esa estructura narrativa. Esta argumentación supone un canto laudatorio a la democracia, al proceso político modélico que permitió su consecución y a quienes lo propiciaron y protagonizaron (especialmente, el rey Juan Carlos I y Adolfo Suárez); y, por el contrario, una condena de un régimen franquista caduco y anquilosado, y de todos aquellos que, conforme al papel antagonista otorgado por el programa, trataron de impedir, con diferentes motivaciones y medios, la evolución política, sobre todo, Carlos Arias Navarro y el terrorismo. ■

## Notas al pie

<sup>1</sup> *La Transición*, cuya última reposición tuvo lugar en 2007 con motivo de la conmemoración del 30 aniversario de la celebración de las primeras elecciones democráticas tras la Guerra Civil, fue emitida por primera vez del 23 de julio al 15 de octubre de 1995, los domingos en la Segunda Cadena de Televisión Española entre las diez y las once de la noche. A pesar de este difícil horario de programación, dicha serie cosechó, según un informe elaborado por el Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual (GECA) sobre datos de SOFRES, una media superior a los dos millones de telespectadores. Este éxito de audiencia para un programa de sus características sólo se ha visto superado hasta el momento por el de la también serie documental histórica *Memoria de España* (2004-2005), si bien esta última fue programada en La 1 de TVE y sin interrupciones publicitarias.

<sup>2</sup> Cita extraída de la entrevista personal realizada por la autora de este artículo a Victoria Prego el 12 de junio de 2001.

<sup>3</sup> En *Nuevo discurso del relato*, el autor sustituye el término *duración* empleado en *Figuras III* por el de *velocidad* que, como se adapta mejor al medio audiovisual, será el que empleemos en este texto.

<sup>4</sup> Durante todo el análisis se va a mantener la definición que Genette otorga a los términos *historia* y *relato* al comienzo de *Figuras III*. En esta obra (1989: 83), dicho autor define el primero como el “significado o contenido narrativo”, para diferenciarlo del segundo que, según él, sería el “significante, enunciado o texto narrativo mismo”.

<sup>5</sup> Este análisis retórico de las *anisocronías* advertidas en el relato histórico llevado a cabo por la serie *La Transición* viene a completar otro realizado en un trabajo anterior sobre las *anacronías* o “formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato” que presenta el mismo documental. Cfr. HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira. “La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva *La Transición*”. En CAMARERO, Gloria et al. (eds.). *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 640-649.

<sup>6</sup> En *Figuras III* (1989: 152), Genette define este movimiento narrativo en literatura como aquel en el que el tiempo de la historia es cero y el del relato n, y con él se refiere fundamentalmente a los momentos en los que el narrador se detiene a describir algo, a expensas de la progresión narrativa de los acontecimientos. No obstante, en *Nuevo discurso del relato* (1998: 27), el autor matiza esta idea, porque, como él mismo comprueba en el análisis de la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, no toda descripción conlleva necesariamente una pausa narrativa, sino que más bien en literatura toda pausa lleva consigo una función descriptiva.

<sup>7</sup> Como señala Nichols (1997: 56), todo documental invita al espectador a inferir qué clase de argumentación está realizando acerca del mundo histórico representado, de modo que este, en vez de utilizar, como lo haría si se acercara a una película de ficción, esquemas de procedimiento para formular una historia, los utiliza para seguir o elaborar una argumentación.

<sup>8</sup> Curiosamente, como apuntan Rueda Laffond y Coronado Ruiz (2009: 116), el acontecimiento de la muerte del General Franco también ralentizó el ritmo narrativo de la serie de ficción *Cuéntame*, “ya que el lapso descrito por apenas cuatro días (19 a 23 de noviembre de 1975) sirvió como fondo para tres episodios”.

# El uso estratégico de la *velocidad* en el relato histórico realizado por la serie documental televisiva *La Transición*

Sira Hernández Corchete

## Bibliografía

---

- ALEGRE, Sergio. "La Transición española, un documental histórico". *Film-Historia*. 2000, vol. X, nº 3, pp. 169-194.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GENETTE, G. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira. "La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva *La Transición*". En: CAMARERO, Gloria *et al.* (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 640-649.
- HUGHES-WARRINGTON, Marnie. *History Goes to the Movies. Studying History on Film*. Nueva York y Londres: Routledge, 2007.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.
- PETRIC, Vlada. "Esther Shub: Film as a historical discourse". En: WAUGH, Thomas (ed.), *Show us life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Nueva Jersey y Londres: The Scarecrow Press Inc., 1984, pp. 21-46.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos; CORONADO RUIZ, Carlota. *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua, 2009.