

FICCIÓN TELEVISIVA E HISTORIA: UNA PERSPECTIVA  
DESDE LA TELENVELA HISTÓRICA MEXICANA



*Adrien Charlois Allende* \*  
*Guillermo Orozco Gómez* \*\*

La historia académica y la televisión se han vinculado relativamente poco. Los historiadores, más que los productores de televisión, no han visto en la pantalla la posibilidad de llegar a públicos mayores que los que usualmente leen sus crónicas, sus historiografías o relatos de épocas muy antiguas o más o menos recientes. Como lo ha mencionado Martín-Barbero (1999) la televisión ha sido el «mal de ojo de los intelectuales».

En las páginas siguientes justamente hacemos una vinculación basada en una investigación empírica, en la cual se describe una perspectiva de análisis de la producción audiovisual de un discurso histórico en formato de ficción: la telenovela mexicana *Senda de gloria*, producida y transmitida por la empresa Televisa en su «canal de las estrellas» durante 1987.

La ficción televisiva y en particular el formato melodramático, mejor conocido como telenovela, ha sido objeto todavía de mayores prejuicios entre todos aquellos académicos o escritores que consideran que sólo lo que ellos hacen y escriben es bueno y no «basura televisiva» para hacer llorar a las buenas amas de casa.

Con los años y ejemplos clásicos como la serie *Holocausto*, producida por la televisión alemana en la década de los años setenta,

---

\* Egresado titulado de la Maestría en Comunicación, generación 2006-2008, en el Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara.

\*\* Profesor investigador de la Maestría en Comunicación de la Universidad de Guadalajara y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel III.

las cosas paulatinamente han venido cambiando. *Holocausto* resulta paradigmático como ejemplo de la aplicación de la historia a un programa de ficción, en este caso de la Alemania nazi y del exterminio del pueblo judío durante el régimen de Hitler en el marco de la Segunda Guerra Mundial del siglo pasado.

La producción y transmisión nacional e internacional de esta serie fue resultado de la poca audiencia, digamos del fracaso, que tuvo en Alemania una serie anterior de documentales donde se narraba y comentaba por especialistas lo que había sido esa época, la cual fue realizada como un «documento histórico» para mantener viva la memoria del pueblo alemán y sus nuevas generaciones ya en la posguerra.

*Holocausto* usó otro formato distinto al de documental. Usó justamente el melodramático y convirtió la serie en un verdadero «documento histórico», pero con una diferencia: gran *rating*, gran éxito de audiencia. La serie fue vista, llegó e impactó, no sólo transmitió una historia. Hizo historia ella misma, al atreverse a poner en formato de ficción lo que otros sólo pudieron ver como «cinema verité» o género noticioso.

En América Latina pocas veces las empresas televisivas se han atrevido a hacer historia. México es quizás uno de los pocos países en el continente que ha incursionado en este formato, aunque no sistemáticamente ni siempre con el éxito esperado. No obstante, con los tres casos de telenovelas históricas realizadas a los largo de cinco décadas, si bien la empresa Televisa no ha sentado una tendencia al respecto propiamente dicha, sí ha creado y fortalecido una perspectiva de producción de ficción histórica, incipiente aún, donde la telenovela deja de ser sólo cuestión de amores, para también trabajar hechos, mostrando acontecimientos del pasado, públicos y colectivos que tuvieron que ver con la conformación particular del país que tenemos ahora los mexicanos, y con la historia oficial que los ha narrado en muchas páginas escritas.

### *Entre papeles y pantallas*

Es en el papel donde los historiadores mayormente han emplazado sus reales. El libro, la revista, el opúsculo o el periódico, como

medios impresos, han sido los canales favoritos para plasmar los resultados de una investigación o difundir el discurso historiográfico. Este hecho ha limitado la difusión del conocimiento histórico a quienes saben y quieren leer.

Sin embargo, a lo largo del desarrollo de las sociedades, la generación de sentido histórico ha tenido sustento también en otras plataformas, de acuerdo a ciertas necesidades de difusión del mismo. La imagen pictórica, la fotográfica, la estatuaria y, más recientemente, los medios audiovisuales han sido marcos en los cuales la historiografía ha podido pasar del proceso de investigación al de difusión. No ha sido sino con el cine, el radio y después con la televisión, que la historiografía ha adquirido una plataforma de desarrollo de mucho mayor penetración, por lo que no es casualidad que estos medios hayan hecho de la programación de corte histórico una de sus primeras y más efectivas formas de producir contenidos (Veyrat-Masson, 2001).

El documental, el filme histórico, las series históricas y los docudramas son formatos que desde los inicios de las industrias audiovisuales han tenido gran éxito con las audiencias, posibilitando así nuevas herramientas de difusión científica. El hecho de que incluso existan canales dedicados exclusivamente a la difusión del conocimiento histórico, tales como *The History Channel*, es una muestra del éxito de audiencia que tiene el discurso historiográfico en la pantalla. Pierre Sorlin (2001) da cuenta, un tanto dramática, de este declive en la importancia de «lo escrito» en la apreciación de la historia (historia popular podría decirse), en contraste con el rápido aumento de lo audiovisual como fuente primaria para el conocimiento histórico, más allá de los marcos de la disciplina.

Sin embargo, como lo han hecho ya notar el análisis de la producción de corte historiográfico en plataformas audiovisuales no ha ido a la par de su propio desarrollo. (Sorlin, 2001), Son pocos y contados los núcleos de investigación que, ya sea desde la disciplina de la comunicación o de la histórica, centran su interés en el discurso histórico audiovisual o, como lo llama Francesc-Andreu Martínez Gallego (s/f), en la «historiografía mediática». Dentro de estos nú-

cleos que se han ido desarrollando mayormente en Francia, España e Inglaterra, son todavía menos aquellos que analizan el discurso histórico en formatos de ficción televisiva.<sup>1</sup>

En el caso latinoamericano, el interés por el tema es prácticamente nulo, lo cual resulta paradójico por dos razones. En primer lugar, porque el subcontinente es uno de los mayores productores y exportadores de ficción televisiva, en especial del formato estrella de la telenovela. Por otro lado, y en parte derivado de lo anterior, porque dentro del campo académico latinoamericano de la comunicación existe una gran producción de conocimiento relativo a los formatos ficcionales de televisión en sí.

Recientemente algunos trabajos han comenzado a plantear elementos fundacionales para comprender el fenómeno de los discursos históricos contados audiovisualmente. Si observamos el caso particular del documental parece haber cierto consenso en su similitud con la producción historiográfica tradicional (Hernández Corchete, 2008), pero cuando surgen otros formatos audiovisuales de carácter ficcional, la cosa empieza a cambiar.

La pregunta central del debate queda establecida, como bien lo expresa Aleksandra Jablonska (2008), para el caso de las películas en un simple y llano «¿cómo se expresa lo histórico en las películas?». Si nos salimos del ámbito del cine, del cual se ha estudiado más, y entramos al de la televisión, donde se ha estudiado menos lo histórico, la pregunta se complica debido a que la televisión como industria mediática tiene múltiples formatos, los cuales implican formas distintas de narrar. Bien podríamos generalizar la pregunta antes planteada al pasar de las películas al marco más amplio de la ficción audiovisual. Es en este punto justamente que la necesidad de articulaciones teóricas se vuelve primordial.

---

<sup>1</sup> Recientemente se pueden ver ejemplos como el de Rueda Laffond y Gómez Guerra (2009), en España, y Bell y Gray (2007), en Inglaterra. Un importante núcleo incluso ha surgido a través de la conjunción de esfuerzos de The International Association for Media and History (IAMHIST), para comenzar a establecer líneas generales de trabajo para los estudiosos de estos temas. Véase Roberts y Taylor (2001).

En esta búsqueda de respuestas, sostenemos en estas páginas, no puede ni debe existir un rompimiento disciplinar. No es ni el campo académico de la historia ni el de los estudios de comunicación los que por sí solos puedan responder a estas necesidades. Es en la articulación de conocimientos generados desde ambos campos donde será posible estructurar líneas que nos lleven a respuestas viables para poder analizar lo que de histórico tienen los formatos ficcionales audiovisuales, en especial los que se producen desde la industria televisiva.

En el caso mexicano, el discurso histórico ha tenido una privilegiada plataforma de difusión: la telenovela histórica. Producto cultural de una industria privada altamente monopólica, la telenovela histórica tiene una historia particular de desarrollo, la cual le ha permitido consolidarse como un producto singular del país, aunque esporádico. Dada la importancia que tiene para la historia de la televisión mexicana y dado que hasta ahora es el producto audiovisual de corte histórico más importante que se ha producido en el país, junto probablemente con las producciones cinematográficas de la época de oro del cine nacional, es desde y para este formato de ficción que en este artículo proponemos una articulación viable para explicar el discurso histórico generado desde una plataforma audiovisual. Habrá que entender que dicho engranaje conceptual podría llevarse más allá del caso mexicano para explicar otros fenómenos televisivos.

Tratando de no armar una red demasiado compleja de conceptos, este texto se propone, dentro de los límites del caso de la telenovela histórica mexicana, establecer un eje primordial de entendimiento entre el estudio de la televisión y el análisis de narrativas históricas. Bajo esta línea de estructuración se pretende dar cuenta de respuestas posibles a la forma en que se trama historia en la telenovela mexicana.

Para lo anterior, y como se verá más adelante, recurrimos a un cierto conjunto de saberes producidos tanto desde el campo de la comunicación, en especial del análisis de televisión en América Latina, como desde el campo de la historiografía, enfocado en el estudio del carácter narrativo del discurso histórico. Antes de entrar en teorizaciones abstractas, comentamos lo que es la telenovela histórica mexicana, para desde ahí ligar lo teórico con su objeto mismo.

### *Surgimiento y consolidación de la telenovela histórica*

Es curioso cómo en la mayoría de los análisis y caracterizaciones del melodrama televisivo mexicano, la telenovela histórica surge como un recuento marginal sino es que inexistente. A pesar de su importancia cualitativa en el mundo de las telenovelas mexicanas, las históricas no han sobrevivido como objetos de análisis, por lo menos no ha sido publicado hasta hoy ningún trabajo al respecto.

Algunas pistas hay para explicar este hecho, pero no dejan de ser meras hipótesis. En primer lugar se puede aducir que la telenovela histórica, tal como la hemos visto en televisión nacional en México, es un fenómeno exclusivamente mexicano. Algunas telenovelas de corte histórico han surgido en lugares como Brasil o Argentina, sin embargo, en México el formato no es nuevo. Es un fenómeno recurrente, no permanente, casi coyuntural, al cual hay que diferenciar especialmente de lo que se denomina telenovela de época, que se ambienta en una especie de «aquellos tiempos», sin concretarse en datos históricos específicos.

Decimos que es casual y coyuntural por dos factores. En primer lugar hay que tomar en cuenta que las primeras telenovelas históricas, etapa que llega hasta *Senda de gloria* (1987), existieron gracias a la colaboración de un productor y un guionista: Ernesto Alonso y Miguel Sabido, respectivamente, quienes se habían preocupado por hacer otro tipo de telenovela, entre las que se encontraron las de «contenido social».

El segundo factor, y de mayor importancia, tiene que ver con el hecho de los costos de producción. Las telenovelas históricas tienen como característica, a diferencia de las telenovelas tradicionales, el incluir filmación en exteriores, con una gran cantidad de extras y con ambientaciones de época. Este hecho para las televisoras ha representado un costo casi inviable en vistas a su limitada comercialización, ya que cuentan historias nacionales y, por lo tanto son difícilmente exportables. Este costo tampoco puede ser cubierto, como en otras telenovelas, con publicidad inserta debido a las temporalidades que manejan.

Siendo así y en vistas a un interés cultural y nacionalista, más allá de las advocaciones de los empresarios televisivos, las telenovelas históricas contaron siempre con el patrocinio del gobierno nacional a través de algunas de sus instituciones (casi siempre las «cajas chicas» del gobierno, es decir, el Instituto Mexicano del Seguro Social –IMSS– o la Lotería Nacional). Ambos factores se conjugaron para que en México surgiera este fenómeno del que a continuación daremos más detalles.

Más allá de las características industriales, la telenovela histórica, aun con todas las críticas que se le han hecho, tiene una trayectoria propia en el panorama de las telenovelas mexicanas.

Tratando de situar a la telenovela histórica podríamos empezar por decir que surgió definitivamente y tuvo su mayor auge en la etapa artesanal y de industrialización de la telenovela (Mazziotti, 1996, 2006; Orozco, 2006), aunque ha habido algunas posteriores. Estas etapas se caracterizaron por pasar de un primer monopolio televisivo (1955-1968) a un periodo de competencia (1968-1973) y de regreso al monopolio (1973-1993) (Hernández Lomelí, 2004; Hernández Lomelí y Orozco, 2007; Charlois, 2008).

En estas transiciones, los industriales de la televisión establecieron diferentes posturas frente a los sucesivos gobiernos. Sin embargo, siempre existió algún tipo de relación positiva –en términos de los industriales– que permitió al gobierno pasar del desentendimiento frente a la televisión, a una participación más activa en cuanto a control de contenidos y participación directa en el negocio.

En este contexto nació la telenovela histórica. Los principales sujetos que participaron en este fenómeno concuerdan en que, aunque sucesivamente existió intromisión gubernamental e incluso patrocinio, en un principio no hubo una decisión del gobierno por la cual surgieran este tipo de melodramas (Castro, 1997). Lo que sí plantean los protagonistas es que este modelo de telenovela surgió gracias a la mancuerna entre uno de los mayores productores y directores de telenovela: Ernesto Alonso, y un grupo de escritores becarios del Centro Mexicano de Escritores que en esos días estaban al final de su beca y preocupados por no tener ingresos visibles. Entre esta generación de

escritores (1961-1962), participaron con las primeras telenovelas históricas Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Gabriel PARRA, Jaime Augusto Shelley y Miguel Sabido (Castro, 1997), a los que después se sumaron Raúl Araiza y Eduardo Lizalde, provenientes del cine y las letras respectivamente.

La primera telenovela histórica surgida de esta mancuerna fue *Maximiliano y Carlota*, en 1965. Aunque hay divergencias sobre su primicia, ya que algunos consideran a la telenovela *Sor Juana Inés de la Cruz* (1962) del mismo Ernesto Alonso (Cueva, 2005), como la que inaugura este formato en la programación de ficción en México.

La primera telenovela de este tipo dejó muy mal sabor de boca al gobierno mexicano, ya que presentaba a un emperador bello y heroico, mientras que a Benito Juárez lo trataba como un indígena en fuga. Así pues, surgió la primera solicitud del gobierno por resarcir esta situación. De esta petición surgieron *La tormenta* (1967) y *El carruaje* (1972), que tratan distintos aspectos de la vida de un Juárez, por supuesto «menos indígena» y más telenovelesco (Castro, 1997).

Esta pequeña anécdota nos da un indicio de lo que sería el camino a seguir en la construcción de la telenovela histórica: si el gobierno colaboraría en la producción, los intereses de éste en lo referente al discurso histórico serían prioritarios. Desde ahí lo nacional, es decir, lo que el gobierno entendiera por nacional, sería lo primordial en las telenovelas. Por otro lado, las necesidades de éxito por parte de la empresa, impondrían el cumplimiento de ciertas características, en detrimento a una cierta veracidad histórica.

Además de las anteriores telenovelas, se produjeron otras dos bajo los títulos de *Los caudillos* (1968) y *La constitución* (1970). La primera se centraba en el periodo independentista, mientras que la segunda estaba ambientada en tiempos de la Revolución Mexicana, con María Félix como atractivo principal,<sup>2</sup> confirmando la relación antes mencionada entre lo que es importante para el gobierno (el tema y su tratamiento) y lo que es necesario para la empresa (el *Star System* por ejemplo). Otra telenovela que tocaba la misma temporalidad fue *La tierra* (1974), la cual, según Álvaro Cueva (2005), quedó

---

<sup>2</sup> Ya que fue su única incursión en televisión.

como la telenovela histórica prohibida ya que abordaba parte de la guerra cristera, asunto de dolorosa memoria tanto para el gobierno como para los católicos del país.

El final de este modelo de telenovela histórica y de la cooperación entre Ernesto Alonso, Miguel Sabido, Enrique Lizalde y Raúl Araiza, viene con *Senda de gloria* (1987). Según el propio Sabido (Castro, 1997) esta telenovela representa el paso de la antorcha a una nueva generación, con historiadores profesionales como Fausto Zerón Medina y Carlos Enrique Taboada y, en general, el grupo *Clío* de Enrique Krauze. En esta telenovela se aprovecharon los conocimientos generados en las anteriores, conjugados con el patrocinio del IMSS. Esta articulación permitió llevar a la televisión una ambiciosa producción que abarcó el periodo de 1917 a 1940, con una gran cantidad de recursos técnicos, filmaciones en exteriores, extras y locaciones reales.

Como vemos, *Senda de gloria* representa el fin de una etapa, la más fructífera, de la telenovela histórica. La siguiente etapa se caracterizará por las producciones de *El vuelo del águila* (1994) y *La antorcha encendida* (1996), éstas ya enteramente dirigidas por el grupo de Krauze, quienes establecieron un centro para asesorar a Televisa en este tipo de producciones, así como para otros documentales, entre ellos los de *México Siglo XX*.

### *Los modelos de telenovela histórica*

Por el momento nos quedaremos en el recuento hasta aquí para poder analizar en perspectiva lo que la telenovela histórica representa. Para esto nos centraremos en dos análisis. En primer lugar en el trabajo de María de los Ángeles Rodríguez Cadena (2004), quien ha hecho lo que consideramos como uno de los pocos intentos serios por caracterizar este fenómeno para distinguirlo del resto de las telenovelas. Este trabajo se complementará con el realizado por nosotros (Charlois, 2008), donde se intentó explicar las formas en que se narra historia desde la telenovela mexicana.

A través del análisis de las telenovelas y de entrevistas con sus protagonistas, Rodríguez Cadena logra proporcionar característi-

cas básicas del esquema de la telenovela histórica. En su trabajo la autora comienza por definir a la telenovela histórica como un melodrama televisivo que representa un periodo específico de la historia colectiva y a sus héroes principales, y lo complementa con la historia de personajes no históricos que interconectan subtramas de pasión, amor, celos, traición e intriga, historias tradicionales de telenovela.

La autora plantea que las telenovelas históricas mezclan personajes de la historia con gente común y hechos históricos con escenas de lo cotidiano, por lo que este tipo de melodramas televisivos enfatizan la integración del ciudadano ordinario como un acompañante leal de las figuras históricas.

Para Rodríguez Cadena las telenovelas históricas presentan la interacción del pasado en asuntos contemporáneos e ilustran la diversidad de versiones de la historia colectiva creada con una variedad de recursos que apelan a las audiencias masivas, a través del modelo de una telenovela tradicional.

Desde este punto de vista sugiere la manera en que las telenovelas adaptan las versiones de la historia sin afectarlas al aplicar las características del melodrama televisivo. Encuentra que es posible reconstruir la historia colectiva sin afectarla sustancialmente y, a la vez, presentar cómo los grandes hechos afectan a los individuos. Esto se logra a través de la creación de dos historias paralelas: la gran historia y una historia familiar con las características del melodrama. Este recurso se utilizó por primera vez en *La tormenta* y fue reutilizado hasta *Senda de gloria*, y constituye el modelo que representa la primera etapa de la telenovela que ya hemos señalado.

Rodríguez Cadena descubre una acumulación de experiencia en la producción de telenovelas históricas, producto de las cuales *Senda de gloria* y *El vuelo del águila* son las creaciones máximas. Las dos reflejan distintas maneras de aproximarse al recuento del pasado aunque manejan características distintas. La primera maneja el recurso de historias paralelas (historia nacional-historia familiar) que vincula al televidente con la trama nacional. Para la autora el hecho de entrelazar historias familiares con la historia nacional tiene el

efecto de acercar al televidente al recrear el drama humano propio de los acontecimientos.

Por otro lado, la segunda telenovela, *El vuelo del águila*, se basa en la representación melodramática del personaje histórico (Porfirio Díaz) representando así el lado íntimo de las figuras de bronce. Este cambio implicó transformaciones en la forma de articular lo histórico en la telenovela. El personaje histórico central funcionó más como un articulador de lo melodramático, disminuyendo en cierto sentido la dependencia de historias ficticias paralelas.

El planteamiento de la existencia de dos modelos de telenovela coincide en parte con la idea de rompimiento en la descripción que hemos hecho más arriba respecto a la historia de la telenovela histórica. Sin embargo, a través de un análisis de distintos episodios de *Senda de gloria* fue posible ver que la imagen de las historias paralelas que la autora menciona para el primer modelo, que va de *La tormenta* a *Senda de gloria*, es limitada a la hora de reconstruir la forma en que la historia se narra en telenovela. La idea de dos historias superpuestas no funciona para explicar la forma de tramar la historia en una telenovela. A través de por lo menos tres formas de articular una narrativa histórica (las narrativas paralelas, las narrativas en contacto y la historia como contexto), fue posible observar que lo más adecuado sería hablar de una imbricación de historias en la cual sin una de ellas, la otra pierde gran parte de su poder para generar sentido (Charlois, 2008).

A través de esta idea es posible descubrir estructuras primarias que la telenovela histórica comparte con el común de las telenovelas. Por ejemplo, vemos que las características narrativas del formato del melodrama televisivo se respetan en el melodrama histórico. Sin embargo se añaden particularidades de un discurso también histórico, produciendo así un sentido narrativo historiográfico.

Cabe decir que la telenovela histórica mexicana no sólo ha sido un conjunto de momentos específicos o casos particulares de la historia industrial de la telenovela. Como se ha podido observar, la telenovela histórica, dentro del universo de telenovelas, ha generado estructuras narrativas particulares que tienen que ver no sólo con modificaciones de un formato, sino con el movimiento que va de la narrativa a los actores que la articulan.

Dentro de la historia de la televisión mexicana se han visto grupos que toman el control de la creatividad. En el caso de la telenovela histórica este fenómeno tuvo dos movimientos, uno inicial (Ernesto Alonso-Miguel Sabido) y la continuación por parte del grupo *Clío*, generando así cambios en el formato. Si hemos de hacer caso a la propuesta de Humberto Musacchio (1989), esta «toma de poder» de un nuevo grupo de intelectuales identificados con la revista *Vuelta* de Octavio Paz, llevó a cambios, no sólo en las estructuras del formato, sino en los temas y la forma de abordarlos.

*Del formato al tramado, dos conceptos en busca del entendimiento*

La reflexión en torno a la telenovela histórica ha resultado un excelente pretexto para buscar una articulación posible entre saberes provenientes tanto de la reflexión historiográfica como del campo académico de la comunicación. La necesidad de entender el discurso histórico producido en plataformas audiovisuales de ficción ha provocado la necesidad de la búsqueda de propuestas viables de entendimiento.

Es en este contexto que en la realización de una investigación sobre el tema hemos planteado dos ejes conceptuales sobre los cuales no sólo es posible encontrar similitudes, sino transitar hacia respuestas probables a las preguntas de partida. Estas interrogantes, como se planteó más arriba, no sólo se han propuesto aquí, sino que han surgido en los limitados grupos en que se ha generado esta preocupación y se podría resumir bajo el siguiente cuestionamiento: ¿cómo puede ser entendido el tramado de textos históricos en formatos televisivos, sobre todo ficcionales y comerciales como lo es el caso de la telenovela?

La propuesta de articulación se realizará a partir de la comprensión de dos conceptos clave que saltan de esta reflexión. En un primer lugar la narrativa juega un rol esencial al comprenderla desde su abordaje mediático, y en especial el televisivo, a través del formato. En un segundo momento se tratará de recobrar el concepto central de tramado de la obra del historiador Hayden White para observar las convergencias posibles con el formato televisivo. Final-

mente se reflexionará en torno a la articulación de ambos conceptos en el caso de la telenovela histórica mexicana.

### *El formato: unidad narrativa televisiva*

Para fines de este texto se engranaron los conceptos de narrativa y formato con la finalidad de otorgarles una unidad analítica. Cabe especificar que no son lo mismo pero que su conjugación se hace necesaria para explicar la forma de conformación de la telenovela como producto televisivo.

Para la revisión de estos conceptos se prefirió dar un recorrido por distintas definiciones de narrativa, según establece Omar Rincón (2006), quien en el análisis de las narrativas mediáticas ha permitido encontrar el trayecto de su uso y en la cual encontramos de manera subyacente muchos de los principales autores que han abordado el fenómeno de la telenovela en América Latina. Se optó hacerlo de esta manera para alejar un poco la discusión de los terrenos literarios y acercarla a lo central del tema o sea a los productos televisivos mismos como parte del universo de productos mediáticos. Aunque en este sentido podría parecer un recorrido a veces simplista de un concepto tan pragmáticamente real, Omar Rincón permite concentrar los esfuerzos en la definición de la táctica que en el lenguaje televisivo va de las estrategias discursivas a los productos mediáticos. Sin embargo, no dejamos de reconocer que detrás de este autor hay toda una tradición de estudios multidisciplinares que buscan el entendimiento de los procesos narrativos, ya sea escritos, orales o audiovisuales; hacer el *tour* por los mismos sería un desvío de los alcances de este texto.

Para Rincón (2006) la cultura de la narración es la que ha dado centralidad a los medios de comunicación en las sociedades modernas. Así pues, la importancia nodal de la cultura mediática está en la articulación de la realidad que se hace a través de la narración. Como Martín-Barbero (1999) ha señalado para el caso de la telenovela, la centralidad de este tipo de productos culturales está en las narrativas que articulan distintos tiempos históricos en formatos concretos que apelan a memorias colectivas en las audien-

cias. En este sentido que le da el autor, la narrativa es memoria y se transforma en maneras de articular el texto mediático desde ellas y los imaginarios colectivos, a lo cual se añade las condicionantes del formato industrial que implican el entrecruzamiento de estas formas de contar con necesidades industriales. Lorenzo Vilches en *La migración digital* (2001) confirma esta perspectiva al asumir que la narración es efecto de una «inteligencia colectiva». Con esto el concepto va tomando una forma más completa en el sentido de que la articulación textual va más allá de su composición y también se convierte en formas de leer.

Rincón nos da una primera definición de narrativa que confirma la perspectiva martín-barberiana: «narrar es una estrategia de seducción» (2006:88). Esta definición da una idea de lo que la narración implica: formas de articular la realidad, de tal manera que le otorguen un sentido particular. Así, Rincón confirma que sólo a través de la narración damos sentido a la realidad. Narrar se vuelve entonces «una forma de pensar, comprender y explicar a través de estructuras dramáticas; cuentos contados que tienen comienzo, nudo y desenlace» (*ibid.*: 89).

Bajo estas primeras premisas van surgiendo elementos importantes del concepto. Narrar se torna un acto colectivo más que individual, ya que se narra desde una tradición cultural y por lo tanto, desde la misma se comprende. Narrar cualquier cosa conecta al productor con el receptor de un mensaje, no sólo a través de un medio específico sino a través de formas de dar coherencia a la realidad transmitida. Así pues la narrativa es determinada por las culturas que deciden qué y cómo debe ser contado algo. Narrar se convierte en una ordenación de la experiencia desde la cual se genera sentido.

Finalmente, retomando la acepción propia de Rincón, narrar es un saber compartido por productores y audiencias que posibilita la comprensión de lo comunicado; así «la narrativa es una perspectiva para captar el significado o el funcionamiento de los fenómenos comunicativos; es una matriz de comprensión y explicación de las obras de comunicación» (*ibid.*: 94-95).

En este sentido se puede entender a las narrativas como modelos de comunicabilidad, como la forma del contenido y la forma de ex-

presión, es decir, como las estrategias de organización del discurso mediático. Parece entonces que el sentido más adecuado que se retoma en este proyecto es el que Omar Rincón plantea sobre la narrativa como «compendio de instrucciones que orientan la producción, la percepción y la comprensión del relato», lo cual se refiere a

esquemas de contar establecidos en la sociedad (géneros y formatos), esquemas de referencia (historias canónicas), esquemas procedimentales (dramaturgia) y esquemas estilísticos (marcas de significación que construyen comunidades y diferencias) (*ibid.*: 98).

En un sentido similar, Silvia Pappe entiende la narrativa como algo un poco más amplio que

se observa y estudia como relato sobre el mundo, como género discursivo –estructura temporal, como organización del conocimiento, representación de determinados acontecimientos o de su memoria–, como producto estético, como posibilidad de comunicar y explicar el conocimiento (2005:56-57).

Aunque reconoce que disciplinariamente la narrativa tiene sentidos diversos y funciones desiguales.

Regresando a los productos ficcionales de la televisión como objeto de análisis, el narrar es entendido como la forma de articular el contenido, la cual se ha conformado históricamente tanto desde la producción como desde la recepción. Se establece como una competencia compartida entre productor y receptor, a través de la cual se da forma al mensaje televisivo. La telenovela en ese caso, y de acuerdo con diversos autores, es una forma de narrar que se ha venido conformando como parte de la historia de los formatos televisivos, con ciertas características que articulan la realidad tanto para quien la produce como para quien la ve (Martín-Barbero y Muñoz, 1992; Mazziotti, 1996, 2006; Orozco, 2006).

En este punto es necesario entonces ligar el concepto de narrativa con el de formato, ya que ambos mantienen un estrecho lazo dentro del análisis de los productos mediáticos. Jesús Martín-Barbero,

dentro de su propuesta metodológica de análisis de la telenovela colombiana, plantea que es a través del formato que se pueden percibir las transformaciones de las narrativas televisivas (Martín-Barbero y Muñoz, 1992:34). El formato es en este sentido la unidad en que se manifiestan los esquemas narrativos que caracterizan al producto mediático, en este caso a la telenovela.

Dentro de esta misma perspectiva, autores como Mazziotti (1996, 2006) y Orozco (2006) analizan a través de los formatos las transformaciones narrativas que particularizan los modelos de telenovela de distintos países productores. De acuerdo con estas perspectivas, y central en la definición del concepto, Rincón define al formato como la unidad de creación en la televisión (2006:186). Es a partir de esta unidad que la televisión se encuentra con los televidentes. Verón, desde su propuesta teórica de análisis del discurso, podría asumir al formato como un discurso social donde es posible reconocer las gramáticas de su producción con las gramáticas de identificar y dentro del cual se pueden encontrar *huellas* de ambas (Verón, 1987).

El formato hace entonces «referencia al modo en que se ensamblan los diversos elementos narrativos e industriales» (Rincón, 2006:186). La telenovela, en este sentido, es un formato que se ha construido a través de la historia de la televisión, generando una «tradición y un reconocimiento en los productores y el público» (*idem*). Así pues –y volviendo a los planteamientos de Orozco (2006), Mazziotti (1996, 2006) y Martín-Barbero (1992)– en el formato no sólo se manifiestan las narrativas entendidas como esquemas literarios, sino los imperativos industriales de las instituciones televisivas. Así, según Orozco (2006) y Mazziotti (1996, 2006) cada país genera formatos particulares dentro de la dinámica del género de la ficción televisiva, tanto en función de los referentes culturales como de las dinámicas económicas de las industrias televisivas. Esta idea ha servido para realizar investigaciones en torno a la telenovela latinoamericana.

El uso que damos aquí al concepto de formato ha sido precedido por el entendimiento de lo que las narrativas representan en televisión y es central para poder analizar el discurso histórico que se tra-

ma a través de éste. El formato es pues el soporte que condiciona el tramado del discurso histórico, aportando los marcos narrativos de los cuales éste último no puede salir en su afán de producir sentido histórico a una teleaudiencia particular.

*El tramado. Hayden White  
y el carácter narrativo del discurso histórico*

Al igual que el concepto de narrativa, el de tramado ciertamente proviene del análisis literario. Sin embargo, nuevas corrientes de análisis historiográfico, caracterizadas como «el giro lingüístico», han recuperado el término como parte del análisis de la producción de discurso histórico.

Recuperando antiguas proposiciones aristotélicas, autores han reflexionado en torno al carácter narrativo del discurso histórico en abierta oposición a la opción positivista y cientificista que desde el siglo XIX y XX se planteó al trabajo historiográfico como una ciencia y, en específico, como una ciencia social.

Sin embargo, desde finales de los años sesenta, autores de ambos lados del Atlántico han propuesto un retorno al carácter narrativo en el análisis del discurso histórico, incluso de los trabajos más abiertamente cientificistas y estructuralistas. Si nos remitimos al trabajo de Vergara, autores como Danto, Gallie, Mink, White, Veyne, Ricoeur y De Certeau han aportado a la visión desde la cual el discurso histórico, pero no exclusivamente este discurso, se configura narrativamente (2005: 25-26).

Este mismo autor plantea la existencia de tres tesis narratológicas en el estudio historiográfico. En primer lugar, la tesis elemental plantea que «el discurso histórico es necesariamente narrativo» (*ibid.*: 27). La tesis fundamental sostiene que «en el discurso histórico se argumenta mediante las tramas de las narraciones que lo constituyen» (*ibid.*: 28). Finalmente, la tesis narrativista crítica arguye que «el contenido de un relato histórico es en alguna medida siempre y necesariamente una función de sus aspectos narrativos formales» (*ibid.*: 29), por lo tanto forma y contenido constituyen una unidad. Entre estas tres tesis que representan posturas más o me-

nos alejadas de la implicación narrativa del discurso histórico, se ha centrado el debate que se ha caracterizado como «giro lingüístico» en la historiografía contemporánea.

Uno de los exponentes más sobresalientes y más debatidos de estas teorías es Hayden White. Para efecto de la propuesta conceptual de este texto, se vuelve central en tanto aporta elementos significativos para comprender la construcción del discurso histórico, más allá de los elementos disciplinares desde donde generalmente se analiza la obra historiográfica.

La importancia con la que se han tomado las propuestas de este autor norteamericano radica en dos aspectos fundamentales de su teoría, la cual, sin embargo, va más allá de ellos. Estos aspectos son los que en parte han hecho única la teoría de White entre el resto de los identificados con el «giro lingüístico». Es a partir de estos elementos que hemos encontrado la vía más fructífera para entrelazar la perspectiva historiográfica con los estudios de ficción televisiva.

Por un lado está la propuesta respecto al carácter narrativo y eminentemente ficcional del discurso histórico, por más científico que en su forma se presente. El segundo aspecto que genera un particular interés es la cuestión de que, según White, la forma y el contenido del discurso histórico están en permanente relación con el contexto no sólo desde donde se produce, sino desde donde se lee. Esta postura lo acerca a lo que hemos propuesto como central en el entendimiento de los formatos ficcionales televisivos. A partir de ambos ejes, se tratará de dar cuenta de los aspectos centrales que se han retomado.

El planteamiento central del que parte la teoría de White es que las narrativas históricas son «ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias» (2003: 109). Así, para White cualquier representación histórica es un intento de explicación de acontecimientos pasados, dándoles la forma y sustancia de un proceso narrativo. Este es uno de los puntos más seriamente criticados del autor.

Esta visión que guía la obra de White tiene diversas implicaciones. Para el autor, la principal de ellas radica en que el análisis de la

obra historiográfica, más allá del análisis de sus fuentes y métodos de obtención de testimonios, se debe centrar en la manera en que se tramán los acontecimientos, reconociendo en primera instancia la importancia del retorno a la metáfora, la figuración y la trama, en lugar de la regla de la literalidad, la conceptualización y el argumento (propios de la historiografía cientificista de fines del XIX y el XX) como componentes de un discurso historiográfico (*ibid.*: 49).

Estos elementos del discurso histórico son importantes dado que las historias representadas «ganan parte de su efecto explicativo a través de su éxito en construir relatos a partir de *meras* crónicas; y los relatos, a su vez, son contruidos a partir de crónicas por medio de una operación» (*ibid.*: 111-112) que se llama tramado. Así, para el autor ningún conjunto de datos, incluso armados ya como una crónica, es decir, en un paso anterior a la trama, puede constituir un relato sino elementos que se incorporan a éste mediante un proceso en que se les da énfasis, se les suprimen o subordinan, se les da caracterización, se les asignan motivos, se le da al tramado, tono y punto de vista.

Ricoeur, más allá de sus diferencias con White, comparte esta visión. Para el autor francés la función de la trama es la de conformar una coherencia unitaria a partir de un conjunto de elementos discordantes entre sí. Esta unidad, al igual que lo plantea White, debe tener un principio, un medio y un fin (Vergara, 2005: 21).

En general, lo que discute White es que el acontecimiento no es un factor explicativo hasta que el historiador lo somete a los procesos, estrategias, técnicas y herramientas a las que normalmente un escritor somete a los elementos de una novela. De esta manera los acontecimientos tienen un valor neutral, ya que el mismo conjunto de ellos puede servir para distintos tipos de relato histórico que proporcionan diferentes interpretaciones y a los cuales se les otorgan diversos significados.

Para el autor la coherencia de una serie de hechos entonces, es más la coherencia del relato que la de los acontecimientos. Esta coherencia se logra al adaptar los datos a los requerimientos del relato. De esta manera entiende que «las ‘presuntas continuidades históricas’ que el historiador pretende encontrar en el registro son ‘obte-

nidas solamente a partir de esbozos fraudulentos' impuestos por el historiador sobre el registro» (White, 2003: 124).

White plantea que el discurso histórico se trama a partir de dos factores. En un primer lugar está la intención del historiador de dotar a una serie de acontecimientos de un significado particular. Es en este momento en que White identifica la operación de ficcionalización inherente a toda obra histórica. Aquí volvemos a recurrir a Paul Ricoeur, para quien la trama de acontecimientos y personajes constituyen la historia narrada (Vergara, 2005: 32).

En un segundo momento, según White, el historiador toma en cuenta el contexto desde y para el que escribe, es decir, la forma en que la trama, su historia, tiene que ver también con las audiencias de la misma. El historiador está inmerso en una cultura que determina las formas posibles de conformar el relato. Desde este punto de vista, el discurso historiográfico no pasa únicamente por la información que contiene sino por el carácter persuasivo e incluso ideológico en el que se inserta su articulación narrativa, su trama. Este componente fundamental del tramado tiene que ver entonces con las competencias de lectura de los destinatarios a la vez que con las fórmulas narrativas del autor, producidas desde su situación contextual. Nótese, asumiendo esta premisa, las lecturas similares que se podrían hacer de las estructuras de producción televisivas.

Esta postura semeja a aquella que según Hall sostiene parte del pensamiento foucaultiano respecto al discurso como constructo del poder (1997:49). Desde esta perspectiva se rechaza el criterio de verdad en las ciencias humanas a favor de la idea del «régimen de verdad», es decir, «la voluntad de hacer a las cosas verdaderas» implícita en el discurso científico, lo cual tiene que ver con las prácticas de poder en el campo científico. Este régimen de verdad no existe más allá de un contexto, de ahí que el discurso histórico no funcione allende de los límites estructurales desde donde (y para quien) es producido. Aunque White se asumiera como un crítico de Foucault (Ruiz-Domènec, 2000:130), este aspecto de su postura lo acerca al pensamiento del filósofo francés.

Desde el campo disciplinar de la comunicación brasileña Paula Goulart Ribeiro (2000), plantea en un análisis sobre el papel de los

medios en la historia una hipótesis similar derivada de la revisión de múltiples teóricos de la historiografía. Para ella la organización del discurso histórico, la selección y articulación de hechos tienen que ver mayormente con la situación del historiador en su tiempo, ya que en su discurso estarían presentes algunas voces organizadas de cierta manera para producir y ofertar ciertos efectos de sentido.

Bourdieu en su libro *Sociología y cultura* (1990) plantea de manera similar la idea de la producción de un discurso académico. El discurso producido no es autónomo sino una resultante tanto de la competencia del locutor como del mercado lingüístico en que se inserta su discurso. Es decir, el discurso (en este caso el discurso histórico) depende tanto de las competencias del productor como de las condiciones sociales de recepción; «nunca aprendemos el lenguaje sin aprender, al mismo tiempo, sus condiciones de aceptabilidad» (1990: 122). De esta manera propone comprender que una parte importante del capital de las propiedades de una producción (formato) depende de la estructura de los receptores.

Los acontecimientos a los que se refiere una trama histórica dada son familiarizados por el lector no sólo por tener más información sobre dichos acontecimientos, sino porque el historiador le ha mostrado la manera en que los datos se ajustan a un proceso comprensible terminado, es decir, «una estructura de trama con la que está familiarizado en la medida en que forma parte de su propio legado cultural» (White, 2003: 117). En un sentido similar, según Van Dijk (1980), los procesos de comprensión del discurso tienen una temporalidad en tanto los mecanismos por los que funcionan se activan según la situación contextual del productor y del lector.

Como se puede apreciar a lo largo de este recuento, el concepto central en los planteamientos de White es el de tramado. Para el autor la narratividad de la obra histórica se construye en distintos pasos posteriores a la recopilación de testimonios: *a*) arreglar los eventos en cierto orden, *b*) responder las preguntas: ¿qué pasó?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿por qué?, *c*) decidiendo qué eventos de la crónica incluir y cuáles no y *d*) subrayando ciertos eventos y subordinando otros. Esta serie de pasos se logra a través del tramado y es desde

ahí que existe una correlación entre la estructura de la narración y las competencias desde donde se lee o se percibe.

El historiador, a partir de las evidencias empíricas, comienza por armar una crónica en la que se encuentran todos los eventos y que no tiene un principio y fin específicos. Será ésta el material primario para comenzar a armar el discurso narrativo (la trama) aplicando los pasos anteriores. Finalmente el historiador arma su discurso a través de tres tipos de explicaciones: por la trama (la forma), por el argumento (forma de argumentación) y por la ideología (refleja la ética y las asunciones que el historiador tiene sobre la vida).

Para el análisis de los productos ficcionales de la televisión, con un contenido histórico, el tramado toma el carácter central, ya que, aunque White presupone tipos preestablecidos de tramado (romance, sátira, comedia y tragedia), se puede suponer que otros, tal como el melodrama en el caso de la telenovela histórica, cumplen, en este sentido, con una forma específica de tramar la historia en pos de generar sentido en las audiencias.

Trama, entonces, al igual que formato, como conceptos toman un papel central que permite el análisis de productos televisivos de corte histórico tal como en el caso del cual hemos venido hablando aquí, la telenovela histórica. En la articulación de ambas aproximaciones teóricas podemos lograr un punto de encuentro entre disciplinas que permita realizar un mejor análisis.

### *Reflexiones finales*

Como hemos apuntado desde un principio, la difusión de los distintos discursos históricos ha ido evolucionando en tanto que nuevas plataformas se suman a las posibilidades del ser humano. Como en tantos otros aspectos, la tecnología comienza a obligar a nuevas aproximaciones epistemológicas en búsqueda no sólo de la producción de sentido histórico, sino de su análisis.

En este sentido, y visto desde México, un formato de ficción televisiva ha funcionado como un buen pretexto para comenzar el debate. La telenovela histórica, como se describió más arriba, ha sido una propuesta de formato que, aunque ha generado duras críticas desde el

ambiente académico, permite observar la manera de engranar discurso histórico con formato televisivo. Su existencia permite plantearse distintas preguntas de análisis que pueden abarcar tanto los aspectos contextuales como los internos de la propia dinámica narrativa.

Dos ejes conceptuales, muy puntuales cabe decir, planteados en este texto: formato y tramado, se proponen como una vía de entendimiento de lo que el fenómeno plantea. En este caso la investigación acumulada en Latinoamérica respecto al fenómeno de la telenovela ha permitido detectar en el concepto de formato una puerta de acceso a la comprensión de los fenómenos televisivos de corte historiográfico. A su vez, comprendiéndolo desde la perspectiva más amplia (abiertamente historicista) en que lo plantean tanto Jesús Martín-Barbero como Omar Rincón, el formato posibilita detectar en el producto televisivo no sólo las conformaciones internas (narrativa), sino lo que de contextual existe en él.

Tramado, por su parte, ha funcionado como una forma de entendimiento no sólo de la construcción del propio discurso histórico, sino como puente que permite el diálogo entre el campo académico de la comunicación y los estudios históricos. Las similitudes existentes entre tramado y formato permiten la articulación de enfoques epistemológicos anclados en una raíz común: la narrativa y su estudio.

El simple análisis discursivo parece quedarse corto en tanto limita las posibilidades de diseccionar el discurso como producto televisivo. Al alejarnos de esta postura es posible comprender las implicaciones (industriales, económicas, sociales, políticas, etc.) que conllevan las producciones mediáticas. Desde esta perspectiva el contexto histórico de la plataforma permite analizar las interacciones de la misma y el discurso historiográfico que en ella se plasma.

Con este punto de partida, la telenovela histórica mexicana cobra nuevos sentidos. Se convierte en un esfuerzo trascendente por articular historiografía en matrices narrativas preexistentes (el formato de la telenovela). Más allá de debates sobre su veracidad y verosimilitud, la verdad es que podemos hablar de un producto netamente latinoamericano de difusión histórica, propio de la conformación de las industrias televisivas de la región.

Finalmente, cabe decir que esta proposición intenta contribuir a un debate naciente. Aunque desde los estudios de cine haya avances, las particularidades de la industria exigen abordajes nuevos que permitan abarcar las múltiples facetas que el discurso histórico adquiere desde el momento en que se plasma audiovisualmente, y en especial en una industria mediática.

### *Bibliografía*

- Bell, Erin y Ann Gray (2007) «History on television: charisma, narrative and knowledge». En *European Journal of Cultural Studies*. Vol. 10 (113). Londres/Los Angeles Nueva Delhi / Singapore: Sage Publications. Pp. 113-133.
- Bourdieu, Pierre (1990) *Sociología y cultura*. México: Conaculta.
- Castro, José Alberto (1997) «Zerón-Medina: ha permitido el acceso a la historia en forma amena; Luis González: su compromiso debe ser con la verdad». En *Proceso*, 1062. 8 de Marzo. México.
- Charlois Allende, Adrien José (2008) *Ficciones de la historia e historias en ficción. El tramado de la historia en el formato de la telenovela mexicana. El caso de Senda de gloria*. Tesis de Maestría. Universidad de Guadalajara.
- Cueva, Álvaro (2005) «Telenovelas históricas». En *Telemundo*. 6 de enero. Disponible en [www.alvarocueva.com](http://www.alvarocueva.com).
- Goulart Ribeiro, Ana Paula (2000) «A mídia e o lugar de história». En *Lugar Comum. Estudos de mídia, cultura e democracia*, 11. Mayo-Agosto. Pp. 25-44.
- Hall, Stuart (1997) «The work of representation». En *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage/The Open University. Pp.15-64.
- Hernández Corchete, Sira (2008) *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Col. Estudios de Televisión,. 27. Barcelona: Gedisa.
- Hernández Lomelí, Francisco (2004) *Innovaciones en la industria mexicana de la televisión*. Tesis de doctorado. Universidad de Guadalajara.
- y Guillermo Orozco Gómez (2007) *Televisión en México. Un recuento histórico*. México: UdeG.
- Jablonska, Alexandra (2008) «La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato». En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*.

- Revista de investigación y análisis*, 28. Época II. Vol. XIV. Diciembre. México: Universidad Mesoamericana. Pp. 133-149.
- Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz (coords.) (1992) *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones.
- y Germán Rey (1999) *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Gallego, Francesc-Andreu (s/f) «Memoria social e 'historiografía mediática' de la transición». En *Umbral Revista Electrónica*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico/Recinto Rio Piedras. Disponible en [http://umbral.uprrp.edu/files/Memoria%20social\\_0.pdf](http://umbral.uprrp.edu/files/Memoria%20social_0.pdf)
- Mazziotti, Nora (1996) *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006) *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá: Norma.
- Musacchio, Humberto (1989) «Octavio Paz en Televisa / El laberinto de la impunidad». En Raúl Trejo Delabre (coord.) *Televisa, el quinto poder*. México: Claves Latinoamericanas. Pp. 150-159.
- Orozco Gómez, Guillermo (2006) «La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?». En *Comunicación y sociedad*. Julio-diciembre. México: UdeG-DECS. Pp. 11-35.
- Pappe, Silvia (2005) «Perspectivas multidisciplinares de la narrativa. Una hipótesis». En *Historia y Grafía*, 24. México: UIA. Pp. 55-95.
- Rincón, Omar (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Col. Estudios de Televisión, 23. Barcelona: Gedisa.
- Roberts, Graham y Philip M. Taylor (2001) *The historian, television and television history*. Inglaterra: University of Luton Press.
- Rodríguez Cadena, María de los Ángeles (2004) «Contemporary Hi(stories) of Mexico: fictional re-creation of collective past on television». En *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* (34.1). Pp. 49-55.
- Rueda Laffond, J. C. y A. Guerra Gómez (2009) «Televisión y nostalgia. 'The Wonder Years' y 'Cuéntame cómo pasó'». En *Revista Latina de Comunicación Social*, 64. La Laguna. (Tenerife): Universidad de La Laguna. Pp. 396-409. Disponible en [http://www.ull.es/publicaciones/latina/09/art/32\\_831\\_55\\_Complutense/Rueda\\_y\\_Guerra.html](http://www.ull.es/publicaciones/latina/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html)

- Ruiz-Domènec, José Enrique (2000) *Rostros de la Historia. Veintiún historiadores para el siglo XXI*. Barcelona: Atalaya.
- Sorlin, Pierre (2001) «Historians at the crossroads: cinema, televisión and after?». En Graham Roberts y Philip M. Taylor *The historian, television and television history*. Inglaterra: University of Luton Press. Pp. 25-31.
- Van Dijk, Teun A. (1980) «Discurso, cognición y comunicación». En *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI. Pp.77-114.
- Vérgara Anderson, Luis (2005) «Discusiones contemporáneas en torno al carácter narrativo del discurso histórico». En *Historia y Gráfica*, 24. México: UIA. Pp. 19-53.
- Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Veyrat-Masson, Isabelle (2001) «French Television looks at the past». En Graham Roberts y Philip M. Taylor *The historian, television and television history*. Inglaterra: University of Luton Press. Pp. 157-160.
- Vilches, Lorenzo (2001) *La migración digital*. Col. Estudios de Televisión, 12. Barcelona: Gedisa.
- White, Hayden (1973) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.
- (2003) *El texto histórico como artefacto literario*. Pensamiento Contemporáneo, 71. Barcelona: Paidós.