
Elena de la Cuadra de Colmenares
https://orcid.org/0000-0003-3057-2176
ecuadra@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

Recibido
14 de julio de 2019
Aprobado
17 de abril de 2020

© 2020
Communication & Society
ISSN 0214-0039
E ISSN 2386-7876
doi: 10.15581/003.33.4.137-153
www.communication-society.com

2020 – Vol. 33(4)
pp. 137-153

Cómo citar este artículo:
De la Cuadra de Colmenares, E.
(2020). Uso de imágenes de
archivo en miniseries “basadas en
un hecho real”: producciones
dramáticas españolas entre 1990 y
2010. *Communication & Society*,
33(4). 137-153.

Uso de imágenes de archivo en miniseries “basadas en un hecho real”: producciones dramáticas españolas entre 1990 y 2010

Resumen

La producción de series dramáticas en España entre 1990 y 2010 (desde el apagón analógico hasta la desregulación y la llegada de las nuevas cadenas y plataformas) se caracteriza, entre otras cosas, por presentar una gran cantidad de ficciones “basadas en un hecho real”. Bajo esta denominación se agrupan ficciones que relatan un acontecimiento histórico, otras que narran un hecho impactante aunque de poca trascendencia histórica, y aquellas que reflejan la biografía de un personaje conocido por el gran público. En estas líneas se analiza la presencia de imágenes de archivo en este tipo de producciones, profundizando en la veracidad de estas imágenes y en el papel que juegan en la narración de la ficción. Asimismo, se reflexiona sobre el uso de otros medios de comunicación (prensa, radio), y su función en este tipo de ficciones. Tras un análisis cuantitativo y cualitativo, y una extensa revisión bibliográfica, llegaremos a la conclusión de que no todas las imágenes que en principio puedan parecer documentos históricos lo son realmente. Precisamente por esta posible

confusión en el grado de descodificación por parte del espectador, llegamos a la conclusión de que el uso de material de archivo acerca las ficciones dramáticas a otros géneros tradicionalmente considerados como no-ficción. Se ha observado en estas series un uso de imágenes de archivo (y de falsas imágenes de archivo) que cumplen una función ideológica en el relato audiovisual del pasado.

Palabras clave

Televisión, ficción, imágenes de archivo, series, miniseries.

1. Introducción

Las series dramáticas producidas en España entre los años 1990 y 2010 reflejan temáticas muy diversas. Aun así, podemos agruparlas en función de su temática: desde las adaptaciones literarias (Rodríguez Merchán, 2014) hasta el éxito de comedias familiares, pasando por determinadas ficciones que buscan un lenguaje y un público propios.

Una de las tendencias con más éxito de audiencia de este periodo fueron las ficciones basadas en un hecho real: entre los cinco primeros puestos encontramos dos miniseries que narran una historia real: la producción de TVE *23-F: el día más difícil del Rey*, que congregó a 6.920.000 espectadores (un 35,5 % de *share*) en 2009 y *El castigo*, de Antena 3, que en 2008 interesó a 5.333.000 espectadores (un 27,8 % de *share*).

Tabla 1. Las 5 producciones dramáticas más vistas entre 1990 y 2010.

	Título	Cadena	Emisión	Formato	Audiencia	Share
1	<i>Compuesta y Sin Novio</i>	Antena 3	19/09/1994	Serie	7.355.000	44,5
2	<i>23-F: el día más difícil del Rey</i>	TVE 1	12/02/2009	TVmovie	6.920.000	35,5
3	<i>La Regenta</i>	TVE 1	17/01/1995	Miniserie	6.029.000	33,9
4	<i>La Señora</i>	TVE 1	18/01/2010	Serie	5.595.000	25,3
5	<i>El castigo</i>	Antena 3	16/12/2008	Miniserie	5.333.000	27,8

Fuente: elaboración propia.

También vemos en esta tabla el interés de la audiencia por las series ambientadas en el pasado (*La Señora*, de TVE1), que, aunque no son analizadas en estas líneas por no ser una historia real, constatan el interés del público por la ficcionalización de hechos del pasado.

2. Miniseries “basadas en un hecho real”: entre la realidad y la ficción

Las miniseries son productos televisivos de ficción, como han definido numerosos autores entre los que encontramos a Bellido (2013, 2014, 2015 y 2018), Buonanno (2005), o Diego (2007), entre muchos otros. Son las herederas directas de las miniseries de los años 80, época en la que triunfaban las miniseries de adaptaciones literarias.

La tendencia de la ficción televisiva a representar hechos o personajes reales es una constante en aumento en las pantallas españolas de los últimos años (Bellido Acevedo, 2015). El formato, en cambio, no es una novedad de esta época: en los años 70 y 80 RTVE produjo varias miniseries de gran éxito. Como afirma la misma autora (2018), la diferencia estriba en que en los años 70 y 80 se solía recurrir a las adaptaciones literarias, y ahora se representan frecuentemente acontecimientos o personajes de la historia reciente. La miniserie es un formato perfecto para narrar las biografías de personajes ya fallecidos o de acontecimientos históricos, ya que, como afirma Buonanno (2005, p. 22), “narra una historia dotada de un inicio, un desarrollo y un final; una historia que concluye íntegramente al cabo de unos pocos capítulos” y tanto las adaptaciones literarias como los hechos reales cumplen esa condición de ser relatos cerrados. Además, continúa la autora (2005, p. 23), no necesitan una gran fidelidad por parte del espectador: “La miniserie [...] no remite ni a la fidelidad, ni a la constancia, ni a la prolongada costumbre de la cita periódica con el programa preferido. Sus citas se agotan en poco tiempo. La fidelidad que solicita es ‘corta’”.

Aunque no nos adentraremos en estas líneas en las temáticas de estas ficciones, cabe señalar que varían con el paso de los años. Durante el periodo estudiado (1990 a 2010) los títulos de las tres cadenas que produjeron este tipo de ficciones (TVE1, Antena 3 y Telecinco) muestran una variedad de títulos que presentan, siguiendo la clasificación de Pastor-González (2016): “vidas ejemplares”, “famosos y artistas” y “crímenes”. La autora analiza más años de los que aquí se contemplan, y llega a la conclusión de que TVE prefiere las vidas ejemplares, mientras que Telecinco se decanta por los famosos. Sin embargo, en este estudio se observa que, si atendemos a los primeros años de esta tendencia, las tres cadenas reflejan las tres temáticas.

La miniseries estudiadas, pese a ser productos de ficción, se adentran en el terreno de la no-ficción al incluir imágenes cuyos referentes son ampliamente conocidos por los espectadores. Numerosos estudiosos han analizado las fronteras entre estos dos territorios narrativos (Weinrichter, Barroso, Bellido, Raventós, Torregrosa y Puig, Guadaño, Moral, Lipkin o López Lígero, entre otros), reflexionando sobre las ficciones que incluyen imágenes históricas mezcladas con material filmado o rodado para un producto dramático, reflexionando sobre las fronteras entre documental y ficción.

Antonio Weinrichter (1998, p. 109) habla de la “no ficción”, de lo indeterminado del concepto, de la “libertad para mezclar formatos, para señalar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción y de información”. Es interesante el término elegido por el autor,

“información”, porque habitualmente los estudiosos suelen establecer paralelismos o dicotomías entre ficción y documental, y estudian los tipos de recursos de uno y otro. En las miniseries estudiadas, en cambio, encontramos una interesante mezcla de información y ficción; no suelen tener vocación de documental, aunque empleen las técnicas propias de este (testimonios, imágenes de archivo, voz en *off*, rótulos con sobreimpresiones con información como fechas o nombres propios, etc.). Estas herramientas de posproducción, detalladas por Bellido en su tesis doctoral (2014), y cómo, cuándo y en qué cantidad se emplean en un producto u otro (ficción o documental), son las que van separando a la pura ficción del documental puro. También Jaime Barroso (2005, p. 174) establece esta tipología de productos híbridos entre ficción y realidad. Lipkin (2002, p. 1) lo define como un formato híbrido¹, al igual que Bellido en su tesis doctoral (2014, p. 98), donde aporta otras denominaciones para otros tantos productos híbridos: “Nombres como ‘docudrama’, contenido que trata con técnicas dramáticas (propias de la ficción) hechos reales (propios del género documental) [...] muestran la predilección por poner el prefijo “docu” a cualquier contenido televisivo que tenga alguna relación con sucesos reales”. Weinrichter (2004) aporta un matiz al formato “docudrama” y es la intención con la que son insertadas las imágenes de archivo: “En un documental clásico el recurso al archivo tiende a tener el mismo sentido que en esos fragmentos ‘documentales’ expositivos o esas secuencias de collage intercaladas en un relato de ficción, sirven para proporcionarle un contexto. Se trata siempre de producir un efecto de verosimilitud: legitimación histórica de la ficción o de la no ficción”. Veremos cómo, además de coincidir con el autor, podemos encontrar otras funciones del archivo.

López Ligeró considera que las imágenes de archivo tienen una misión fundamental: conseguir que el producto destile un alto grado de verosimilitud gracias a imágenes grabadas en el pasado. Afirma que “las imágenes de archivo suelen ofrecer una referencia histórica, bordar un contexto y apoyar un relato, y acudir a ellas supone un ejercicio de montaje del que la película se beneficia” (2015, p. 161).

Lipkin, Paget y Roscoe (2006) hacen una relación de las funciones del docudrama, que vemos materializadas en los casos de estudio: reconstruir la narración de historias nacionales o internacionales, con una nueva visión o para conmemorarlos; re-presentar las carreras de figuras nacionales o internacionales; o plasmar temas interesantes para la comunidad con la intención de suscitar debate. Y, señala, últimamente también se centran en ciudadanos corrientes que han saltado a los medios por algún hecho especial (frecuentemente traumático). Este es el caso de una de las series estudiadas, la antología *La huella del crimen*, que Luis Guadaño (2009, p. 279) define como “uno de los primeros docudramas televisivos españoles”. Afirma Amparo Guerra (2017, p. 144) que este tipo de miniseries son relevantes para el conocimiento público de una figura histórica, en lo que denomina “reconstrucciones mediáticas de carácter histórico, que la producción televisiva ayuda a conformar y reproducir a modo de memoria de consumo social intergeneracional” (p. 155).

También Raventós, Torregrosa y Cuevas (2012, p. 112) definen el docudrama como un formato fronterizo entre la ficción y la no-ficción. Aportan, además, dos conceptos interesantes: afirman que estos productos suelen aportar un “estilo documental” o una “actitud documental” (p. 129):

[...] Con la expresión estilo documental se hará referencia a la estética propia del documental, que el docudrama puede adoptar [...] imitando los códigos formales del género mediante una puesta en escena ficticia. Y la expresión actitud documental se utilizará para denominar la sólida base de investigación documental que puede encontrarse en un docudrama, aunque sea tras una apariencia totalmente dramática.

¹ Como su propio nombre sugiere, “docudrama” es un híbrido que une material “documental” con “drama”, especialmente melodrama.

En el presente análisis encontraremos las dos actitudes definidas por los autores. Tristemente, la actitud documental, la sólida base de investigación suele ser menos visible para el espectador que la estética documental. Volveremos a esto cuando detallemos los usos de las imágenes de archivo.

Las “estrategias del documental” de las que hablan Barroso y Bellido son numerosas, y cada una de ellas perfila las características que dibujan el documental y lo separan de la ficción. Entre esas técnicas nos interesan fundamentalmente dos: el uso de imágenes de archivo y el uso de los medios de comunicación. Es decir: volviendo a Weinrichter, las técnicas que el espectador reconoce más a menudo como “información”. No podemos en estas líneas abarcar un enfoque semiótico, pero podemos señalar la importancia, señalada por autores como Hall (2004) o Sturken (1997), de que el espectador entienda (“decodifique” o “descifre”, según estos autores) los límites de la ficción y de la realidad. Es lo que Raventós, Torregrosa y Cuevas (2012, p. 118) denominan “un pacto de lectura”. También los psicólogos estudian la respuesta emocional de los espectadores ante el documental y el docudrama, como Lamarre y Landreville (2009) o Konjin, Walma y Van Nes (2009), y su capacidad para diferenciar lo real de lo ficticio. Es interesante este acercamiento psicosocial, en el que el espectador llega a un pacto con el narrador, gracias al cual la audiencia es consciente de que el hecho fue real, pero, aun así, lo que estamos viendo es una ficción y, por lo tanto, no se puede considerar (o “decodificar”) como un documental.

Esta frontera se rompe cuando el montaje mezcla imágenes de archivo con imágenes rodadas para la ficción, o cuando se insertan imágenes retocadas, viradas al sepia, por ejemplo, que fingen ser archivo. Con esto se crea una narración en la que puede llegar a ser imposible discernir qué es archivo y qué no. Esta confusión se acentúa cuando se utiliza el denominado “Efecto Forrest Gump” y se inserta digitalmente a un actor actual en imágenes históricas. Es el material que en este estudio hemos llamado “falso archivo” y que López Ligeró (2015, p. 162) denomina material apócrifo:

[...] apócrifo o imágenes de archivo falsificadas [que] suele invocar un supuesto valor referencial, histórico y probatorio de realidad. [...] Los archivos apócrifos suelen estar tratados en postproducción [...] La convención alcanza un punto en el que las imágenes en blanco y negro parecen dotar de más autoridad y certeza al discurso, pues este material se asume como inédito o verdadero.

Esta última frase, la que alude al material en blanco y negro como garante de veracidad, señala una reflexión de López Ligeró que hacemos nuestra. Introducir archivo en una narración de ficción, aunque sea “basada en un hecho real”, implica agregar al discurso un referente histórico que el espectador conoce, y que puede descodificar como un paréntesis en la ficción, como una cita audiovisual. Pero el falso archivo es irreconocible. Es imposible, como veremos en los resultados, saber si el fragmento de telediario que aparece en una miniserie es realmente archivo o se ha grabado para la ocasión. García Reyes (2003, p. 49) advierte sobre el peligro de manipular las imágenes (en su investigación, imágenes publicitarias, pero se puede aplicar a las falsas imágenes de archivo): “cualquier manipulación que se hace en la imagen publicitaria tiene una intencionalidad que, en numerosas ocasiones, escapa a la racionalidad de las personas que la observan”. También se señala el peligro de esta manipulación en el estudio publicado por De la Cuadra y López de Solís (2012, p. 30):

[...La técnica de] mezclar imágenes de archivo con las de ficción creemos que debe llevarnos a una profunda reflexión sobre cómo se puede manipular a la audiencia con las tecnologías digitales. [...] Podría llegar a usarse en detalles menores que pasaran desapercibidos a los espectadores y que les indujeran a creer que lo que están viendo es historia. También la técnica de mezclar imágenes rodadas, insertadas con un montaje muy rápido, con imágenes de archivo puede llevar a confusión [y] podría ser empleado para crear [...] una opinión determinada sobre cómo acontecieron determinados hechos.

Como afirma Armstrong (1992, p. 14), hablando del cine de Oliver Stone, concretamente de *JFK* (Oliver Stone, 1991): “I am troubled by Stone’s mix n’ match of recreated scenes and archival footage, concerned that the young viewers to whom he dedicates the film could take his far-reaching conjecture as literal truth”². Sturken (1997) se hace eco de esta preocupación y afirma que “Stone’s techniques of editing evoke the fear among critics that viewers would be unable to decipher the difference between docudrama and documentary that they would uncritically read Stone’s history as objective truth”³. En una sociedad saturada de imágenes, podríamos llegar a pensar que si hay constancia grabada de algún acontecimiento, es real, y si es real, es verdad. Barry Hampe (1997, p. 23), cuando enumera los peligros de confundir “realidad” con “verdad”, afirma:

“[...] one was the error of trying to stuff reality into a box, which came from confusing the truth of the documentary with the actuality of the situation in which it was shot. If it happened, it’s real, the argument went. And if it’s real, it’s true. Not really⁴.”

Otra de las constantes en estas miniseries es el uso de fragmentos en los que aparecen los medios de comunicación, lo que nos permite integrar en el relato de ficción acontecimientos reales respaldados por los medios. Prensa, revistas o radio cumplen, según Bellido (2015, p. 44), la función de “autorreferencialidad mediática, [...] consiguiendo dotar de realismo y veracidad al conjunto de la ficción”. Además de ese realismo, esta técnica de insertar material de medios de comunicación, según la autora, acerca la ficción al documental. De nuevo encontramos otra técnica propia de un formato documental aplicada a un formato de ficción.

No todos los medios de comunicación presentes en las miniseries son siempre fieles a la realidad, también la radio y la prensa se fabrican para la ficción. El nivel de realismo o de similitud con el original depende de las intenciones narrativas, de si la realidad histórica apoya el argumento que quiere la ficción, o no lo hace, en cuyo caso se falsea la historia, creando portadas de periódicos que apoyen la narración.

El hecho de incluir informativos o medios de comunicación inventados puede deberse a varios factores: la imposibilidad de recuperar el documento original, la negativa de la cadena que custodia ese documento, los altos precios que pueden alcanzar los derechos de autor o las implicaciones legales del uso de imágenes de archivo (Hidalgo Goyanes & López de Solís, 2014). En cualquier caso, el espectador no podrá diferenciar si es un informativo real o si está rodado para la ficción, con lo que el papel que juega en la ficción es el mismo que si se hubiera incluido el documento original.

3. Objeto y metodología

El objeto de este estudio es analizar el uso que se da a las imágenes de archivo cuando son insertadas en una miniserie basada en un hecho real. Otros trabajos han analizado las implicaciones narrativas del uso de imágenes de archivo en publicidad audiovisual (De la Cuadra de Colmenares, López de Solís & Nuño Moral, 2003) y del uso de imágenes de archivo en el cine de ficción (De la Cuadra de Colmenares & López de Solís, 2012). En este caso, analizaremos el uso de imágenes de archivo en miniseries, concretamente en las basadas en un hecho real. Los estudios citados son el punto de partida para estas líneas: de ellos tomamos algunas de las funciones (como la contextualizadora).

² “Me preocupa que Stone mezcle escenas recreadas con imágenes de archivo, y que los jóvenes, a los que van destinadas estas películas, puedan llegar a tomar sus aventuradas conjeturas como una verdad indiscutible”. Traducción de la autora.

³ “Las técnicas de montaje de Stone despiertan entre los críticos el miedo de que los espectadores sean incapaces de descifrar la diferencia entre docudrama y documental, y que puedan llegar a leer la historia que narra Stone como la verdad objetiva”. Traducción de la autora.

⁴ “Uno [de los peligros] fue intentar empaquetar el concepto de “realidad”, que vino de confundir la *verdad* del documental con la *realidad* de la situación grabada. El argumento derivó en algo así como “si ha ocurrido, es real”. Y si es real, es verdad. Y realmente no lo es”.

Para llevar a cabo el análisis se han analizado un total de 26 series emitidas dentro de los años estudiados, es decir, entre 1990 y 2010 (ver el listado en “Anexo”). La muestra la forman todas las series que narran hechos que realmente ocurrieron.

Hemos excluido de este estudio aquellas miniseries que, aun reflejando en la narración un hecho ocurrido en la historia real, no tienen cabida en estas líneas por no contener presuntamente imágenes de archivo, dada la época en que se desarrolla la trama (*Ojo por ojo* narra los disturbios en Barcelona en 1919; *La princesa de Éboli* las intrigas en la corte de Felipe II). Han quedado fuera del análisis, igualmente, algunas series que no están disponibles en las plataformas de sus respectivas cadenas ni están a la venta en DVD (*Los últimos días de Franco* o *Marisol*, de Antena 3).

Se han mantenido como parte de la muestra algunas series en las que *no* aparecen imágenes de archivo. Solo ocurre en 4 de las 26 series (un 15,4 % del total), pero las mantenemos porque, como se verá en las conclusiones, el hecho de no apoyar la narración en imágenes de archivo también tiene una función narrativa.

El análisis se ha llevado a cabo con un exhaustivo visionado, observando en qué momento aparecían imágenes de archivo. También hemos considerado interesante señalar los momentos en que aparece “falso archivo”. Igualmente se ha señalado la aparición de datos que, insertados de un modo natural en los diálogos, hemos podido reconocer como verídicos, poniendo de relieve el “estilo documental” que describían Raventós, Torregrosa y Puig (2012). Esta comprobación se ha podido realizar con determinados fragmentos del guion fácilmente reconocibles como “históricos” (discursos oficiales, sesiones en el Congreso).

Así, durante el visionado y siempre que los medios lo permitían (sobre todo si se facilita al ciudadano el acceso *online* a hemerotecas y archivos audiovisuales), se ha comprobado si el recurso presente en la serie era verdadero o falso. Por ejemplo, en la serie *Severo Ochoa. La conquista del Nobel* (ejemplo que ilustramos más abajo), aparece un NO-DO de la entrega del premio al científico. Dado que Filmoteca Española y RTVE ofrecen en abierto los NO-DO digitalizados, podemos acceder y comprobar si se rodó un noticiero con motivo del galardón. El resultado en este caso es que se usa la mitad de un NO-DO verdadero de otro año, no de 1959, mezclado con imágenes rodadas para la serie y envejecidas para que parezcan archivo.

4. Resultados

Tras analizar los capítulos de las series de la muestra, se han encontrado los siguientes recursos (imágenes y otros) de archivo en las ficciones:

- a) Imágenes de archivo reales que ilustran lo que se desarrolla en la trama. Aquellas que narran un acontecimiento (histórico o no) y que realmente son imágenes rescatadas de un archivo audiovisual.
- b) Imágenes de archivo reales que no pertenecen a la historia que se cuenta en la trama. Son imágenes, aun siendo reales, no pertenecen al hecho que se está contando, sino que son de otro momento histórico.
- c) Imágenes de archivo con el audio modificado. Bien porque el archivo original no está sonorizado o ha perdido la parte sonora con los años, se superpone un audio creado para la serie.
- d) Falso archivo: imágenes que imitan a las de archivo. No son realmente imágenes de archivo, sino que han sido rodadas para la ficción. La tecnología digital permite aplicar a las imágenes filtros que “ensucian” las imágenes y el espectador las percibe con los típicos desperfectos del paso del tiempo (saltos, arañazos, pérdida de color...).
- e) Otros. También se ha observado el uso de otros tipos de documentos: el uso de fragmento de audio de archivo, o de falso audio de archivo, así como el uso de publicaciones periódicas (prensa diaria, revistas), verdaderas o falsas, retocadas partiendo del original veraz, o directamente inventadas. También se observa el uso de falsas imágenes de cine doméstico.

De la Cuadra de Colmenares, E.
**Uso de imágenes de archivo en miniseries “basadas en un hecho real”:
 producciones dramáticas españolas entre 1990 y 2010**

Respecto al tema tratado (biografía o acontecimiento histórico), encontramos 7 biografías (26,9 % del total) y 19 miniseries “basadas en un hecho real” (73,1 %).

- 7 ficciones (un 26,9 %) narran la biografía de un personaje conocido (Severo Ochoa, Miguel Hernández, Adolfo Suárez, La Duquesa de Alba, Alfonso de Borbón o Raphael).
- 16 títulos (un 61,5 %) tratan de un acontecimiento impactante sucedido en la realidad (crímenes, como el asesinato de los Marqueses de Urquijo, el accidente de avión de Spanair de 2008 o el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981).
- 3 ficciones (11,5 %) están a medio camino entre la biografía y el suceso: la boda del entonces príncipe Felipe con Letizia Ortiz, o las experiencias vitales de Sara (malos tratos) o María (una mujer occidental inmersa en una guerra talibán). Dado que estos tres últimos casos no pretenden narrar la biografía completa de los implicados, sino un fragmento de sus vidas marcado por un acontecimiento concreto, podríamos sumar estas ficciones a las que tratan un hecho ocurrido en realidad.

Si atendemos al tipo de recurso que aparece (imágenes en movimiento, imágenes fijas u otros), los resultados son los siguientes:

- Series en las que no aparece ningún tipo de recurso: 4, un 15,4 %.
- Series con imágenes de archivo reales: 14, un 53,8 %
- Series con falso archivo: 14, un 53,8 %.
- Series con archivo real que no corresponde con el hecho narrado: 3, un 11,5 %
- Series en las que aparecen otros medios de comunicación, como prensa (generalista o del corazón) o radio: 16, un 61,5 % del total.

Respecto al uso de archivo o de otras técnicas similares, en la tabla se observa qué series muestran archivo real (A), archivo real pero no contemporáneo (B), archivo real con audio modificado (C), falso archivo (D) u otros medios de comunicación (E).

Tabla 2

Serie	A	B	C	D	E
<i>Severo Ochoa, la conquista del Nobel</i>					
<i>Viento del pueblo. Miguel Hernández</i>					
<i>Padre coraje</i>					
<i>Soy el solitario</i>					
<i>Fago</i>					
<i>El caso Wanninkhof</i>					
<i>El Castigo</i>					
<i>Días sin luz</i>					
<i>23-F: historia de una traición</i>					
<i>23-F: el día más difícil del rey</i>					
<i>Una bala para el rey</i>					
<i>El bloke. Coslada cero</i>					
<i>Paquirri</i>					
<i>LHdC: El crimen de los marqueses de Urquijo</i>					
<i>La ira</i>					
<i>Un Burka Por Amor</i>					
<i>No Estás Sola, Sara</i>					
<i>Adolfo Suárez, el presidente</i>					
<i>El Pacto</i>					
<i>LHdC: El secuestro de Anabel</i>					
<i>LHdC: el asesino dentro del círculo</i>					
<i>La Duquesa</i>					
<i>Alfonso, el príncipe maldito</i>					
<i>Vuelo IL 8714</i>					
<i>Felipe y Letizia</i>					
<i>Raphael</i>					

Fuente: elaboración propia.

5. Uso de las imágenes de archivo

El uso de las imágenes de archivo, reales o inventadas, cobran diferentes sentidos dependiendo de la intención deseada en la ficción.

5.1. Imágenes de archivo reales

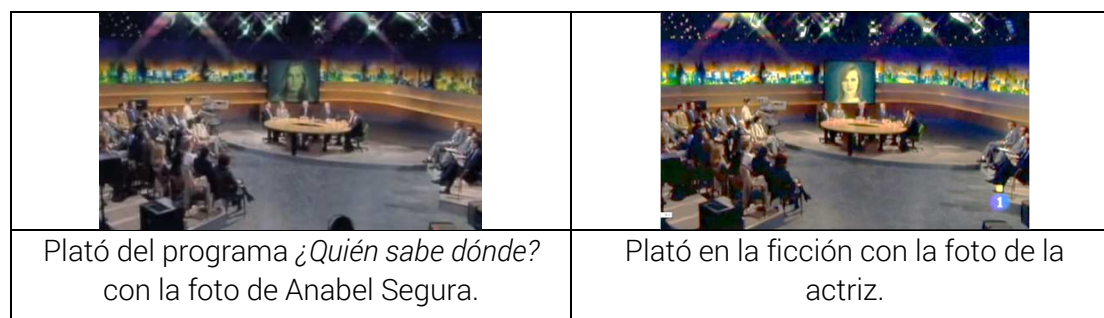
Las imágenes de archivo insertadas en una miniserie basada en un hecho real son empleadas con las siguientes estrategias narrativas:

5.1.1. Acercar la ficción a otros géneros cercanos al documental

Entre los diversos géneros televisivos, los documentales suelen ser los que se descodifican como producciones cercanas a la verdad. Las ficciones estudiadas copian estas técnicas; las series “basadas en un hecho real” emplean estrategias narrativas que les acercan al tono de “veracidad” de los documentales: uso de material de archivo (real o inventado), declaraciones de personajes famosos, planos de periódicos (verdaderos o inventados) que muestran la noticia de la que trata la ficción, fragmentos de audio que evoquen un momento histórico.

En *La huella del crimen: el secuestro de Anabel* las imágenes de archivo son de un programa de RTVE. Durante casi 5 minutos de ficción, podemos ver el programa *¿Quién sabe dónde?* dedicado al secuestro de Anabel Segura. El plató, el presentador y los invitados, son los que realmente se emitieron en su momento. Solo cambia un único detalle en estas imágenes de archivo reales: la superposición de la foto de la actriz en el lugar en el que, en el plató, presidía la foto de la verdadera Anabel Segura.

Figura 1: *La huella del crimen: el secuestro de Anabel.*



5.1.2. Presentar a los medios como un personaje más


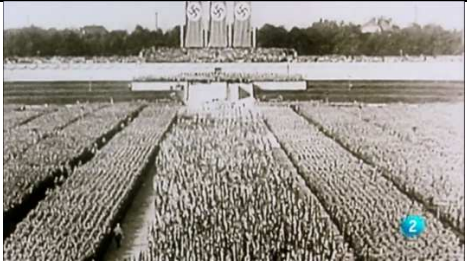
Los medios de comunicación están muy presentes en este tipo de ficciones; no solo los resultados del trabajo periodístico (portadas de periódicos, fragmentos de televisión o NO-DO, archivo sonoro), también el personaje del periodista que cubre las noticias de las que tratan estas series. A veces como un enjambre molesto, otras como una ayuda beneficiosa para el protagonista, aparecen en muchas de las tramas. En estas series podríamos asegurar que son un personaje más, que aportan información bien al espectador o bien a los personajes. Como una curiosa evolución del coro en el teatro clásico griego, los medios actúan como intermediarios entre los protagonistas y la sociedad, dando voz y aportando información sobre lo que se comenta en la calle; sin ser los protagonistas de la obra, aportan sus reflexiones y demuestran cómo les afectan los acontecimientos que se están representando.

5.1.3. Función informativa/didáctica

En algunos títulos encontramos la función informativa, que cumple la misión de dar información directa al espectador. Aunque generalmente las imágenes de archivo aparecen en la televisión de alguno de los personajes (ofreciendo una información diegética que estructura la narración en el universo de los personajes cuando ven los informativos), en contadas ocasiones las imágenes de archivo van destinadas exclusivamente al espectador real. La convención de mostrar el marco de una televisión separa el universo diegético del

extradiegético: si hay un marco está dentro de la narración (por ejemplo, en *Una bala para el rey*, cuando los terroristas conocen los movimientos de la Familia Real gracias a los informativos), si no hay un marco es información para nosotros, televidentes (por ejemplo en *Severo Ochoa, la conquista del Nobel*, cuando imágenes de archivo de desfiles nazis sirven para que el espectador contextualice el momento histórico que está viviendo el científico).

Figura 2

<i>Una bala para el Rey</i>	<i>Severo Ochoa. La conquista del Nobel</i>
	
TV vista por los personajes.	TV vista por el espectador.

5.1.4. Contenidos banales en la televisión

Cuando se habla de “imágenes de archivo” se suele pensar en imágenes con una gran carga histórica o informativa. Sin embargo, también entran en esa categoría las imágenes recurso, o imágenes que se han rodado en cualquier momento anterior a la noticia que se está ilustrando. También vemos esas imágenes, en principio anodinas, con una misión evidente de dar una información sobre la personalidad de los personajes. Así, el pederasta de *Días sin luz* está ensimismado viendo unas niñas en televisión, hasta que llega su madre y apaga el aparato; también vemos a la familia mirando la televisión mientras comen, sin hablar, excesivamente concentrada en unos barcos, con lo que recibimos la información de que es una familia poco comunicativa con personajes encerrados en sí mismos.

5.2. Falso archivo

5.2.1. Imágenes inexistentes / difíciles de conseguir

La inserción del falso archivo en este tipo de series cumple una función esencial: suplir la falta de imágenes de archivo reales. Los motivos para falsear el archivo pueden ser variados: desde la razón económica (las imágenes de archivo pueden alcanzar precios elevados, que suma gastos a la producción), hasta razones políticas o de cualquier otra índole, pasando por la más sencilla: la inexistencia de dichas imágenes.

Un ejemplo de razones políticas lo encontramos *Severo Ochoa. La conquista del nobel*. El NO-DO del año en que el científico fue premiado no dijo nada de este galardón, ya que Severo Ochoa no quiso volver a España bajo la dictadura de Franco. El noticiario de ese año (1959) no mencionó el premio, y en la ficción se hizo un montaje mezclando fragmentos NO-DO del año siguiente con imágenes de falso archivo de la entrega del Nobel. El hecho de que la serie invente fragmentos de historia que nunca ocurrieron puede tener una función pedagógica mal entendida, falseando la historia con dos objetivos. Uno de carácter fílmico, según el cual la ficción ha querido narrar la reacción que hoy *sí* se daría con un premio de esta magnitud, y que, siguiendo la narrativa audiovisual, la codificación que espera el espectador sigue los cánones aprendidos (y aprehendidos) en la memoria colectiva fílmica de qué imágenes se ven cuando el protagonista recibe un premio. Y otro de carácter político-social, para alabar la figura del científico, dando a la sociedad española (a través de los medios) la voz de agradecimiento que no tuvo en su día.

Figura 3: *Severo Ochoa. La conquista del Nobel.*



En la producción *Felipe y Letizia. Deber y querer* también se inserta falso archivo, imitando fielmente las imágenes que en su día protagonizó la Letizia Ortiz periodista.

Figura 4: *Felipe y Letizia. Deber y querer.*



5.2.2. Prensa, archivo sonoro: actitud documental, función ideológica, giros de guion

En varias producciones encontramos falso archivo sonoro. La actitud documental está presente en algunas reconstrucciones (por ejemplo, en *Adolfo Suárez. El presidente*, se falsea el audio de la legalización del Partido Comunista de España, imitando la voz jadeante y entrecortada del original). También en la ficción *El caso Waninkoff* podemos oír la voz de Iñaki Gabilondo narrando otro asesinato de una joven (que permitió detener también al asesino de Rocío). El estilo del audio es el de una crónica, da un toque periodístico. Podía haber sido una voz en off cualquiera, pero este periodista tan reconocible da a la serie un barniz de crónica periodística y de credibilidad muy interesante. Este falso archivo sonoro, de nuevo, imita al documental y acerca al espectador al lado informativo–realista de este tipo de narraciones.



En muchas de las ficciones aparece también falso material de hemeroteca. Es el caso de *Severo Ochoa, la conquista del Nobel*. Vimos arriba cómo se modifican las imágenes de archivo para dar a entender al espectador que NO-DO se ocupó del acontecimiento; en la misma línea, se falsea una portada de ABC para simular que el periódico reflejó en portada el premio al científico.

Figura 5: Portadas de *ABC* del 16 de octubre de 1959.

	
<p>Falsa portada de la serie <i>Severo Ochoa. La conquista del Nobel.</i></p>	<p>Verdadera portada de <i>ABC.</i></p>

En otras ocasiones las páginas de la prensa inventada sirven para dar un giro a la trama, para aportar nuevos argumentos que, aunque no sucedieron en la realidad, dan a los personajes una información que provoca una respuesta. Es el caso de la información sensacionalista en *El pacto* o de la supuesta infidelidad de Carmina en *Paquirri*, cuando lee determinada información sobre su mujer en la falsa prensa del corazón.

Figura 6: Falsa hemeroteca.

	
<p><i>El pacto.</i></p>	<p><i>Paquirri.</i></p>

5.3. Ficciones sin imágenes de archivo

Algunas producciones (4 del total de series estudiadas, un 15,4 %) no ofrecen ningún tipo de recurso, ni imágenes en movimiento, ni fijas, ni prensa, ni audios. Son las series *El Bloke*, *Coslada cero*; *La ira*; *Un burka por amor*; y *No estás sola, Sara*. Dan más importancia a los aspectos psicológicos que mueven a los personajes que al hecho real, centrándose en las motivaciones de los personajes.

5.4. Actitud documental

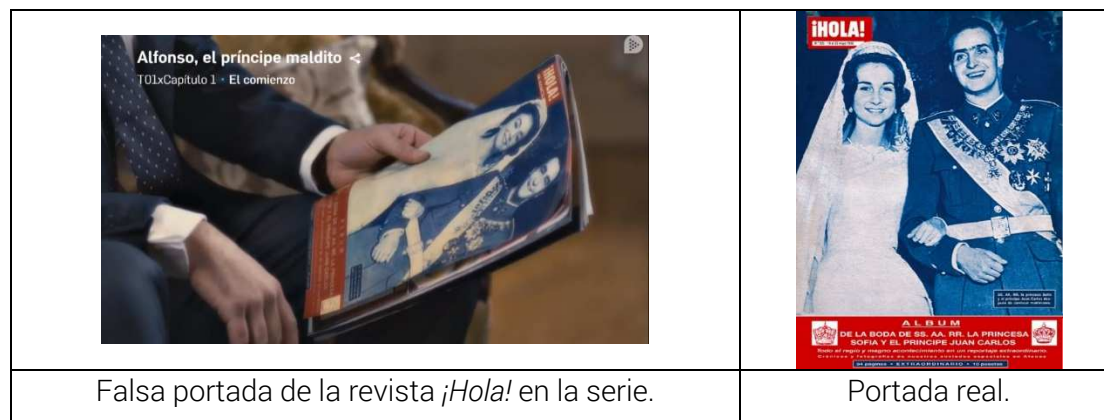
En algunas series se observa la “actitud documental” que mencionan Raventós, Torregrosa y Cuevas (2012), como vimos arriba. En realidad, es un trabajo intenso de los encargados de documentación, que casi no se refleja en la serie, pero que aporta un barniz de credibilidad y de trabajo bien hecho que impregna de rigor a la serie más allá de lo tangible o de los efectos visuales. Hemos encontrado esta actitud en varios casos: en *Felipe y Letizia*, el discurso que pronuncia el Príncipe de ficción en la entrega del Premio Príncipe de Asturias es un fragmento del que pronunció el verdadero Príncipe de Asturias, como podemos ver en la web oficial de la Fundación Princesa de Asturias⁵. Igualmente, los textos de los clips de TVE con información sobre el euro son idénticos a los que se emitieron. También el fragmento del mensaje de Navidad de la ficción está extraído del mensaje que pronunció el Rey Juan Carlos en 2003; en

⁵ El discurso se puede consultar en la web oficial de la Fundación Princesa de Asturias, <http://www.fpa.es/recursos/discursos/files/basic-html/index.html#327> [Consultada el 6 de junio de 2019]

La huella del crimen: el secuestro de Anabel el secuestrador de la ficción llama por teléfono y pronuncia exactamente la misma frase que pronunció el secuestrador real; y en *Adolfo Suárez, el presidente*, vemos esta “actitud documental” en momentos clave, como el texto que lee el Rey en la madrugada del 24 de febrero o las palabras de Milans del Bosch son idénticas a las que ocurrieron en la vida real, mostrando un gran esfuerzo del equipo de documentación.

Esta actitud documental también la encontramos en detalles que pasan casi desapercibidos: la revista que ojea el Alfonso de Borbón de ficción en su *biopic* es el *¡Hola!* de aquellos días, en el que se han insertado las fotos de los actores.

Figura 7: Alfonso, el príncipe maldito.



6. Conclusiones

Las imágenes de archivo insertadas en un producto de ficción cumplen diferentes funciones: historicista, contextualizadora e informativa. La historicista quiere mostrar al espectador la realidad histórica de la época, y lo consigue mediante los documentos que, en el presente histórico narrado, son considerados como “verdad”; productos periodísticos como informativos de televisión o prensa diaria. Los productos informativos aportan datos relevantes para la trama, que apoyan el argumento (reafirmando que está “basado en una historia real”), con lo que los datos históricos se convierten en parte fundamental del guion. Esto ocurre, por ejemplo, en títulos como *Felipe y Letizia* o *Adolfo Suárez, presidente*.

La función contextualizadora se da cuando las imágenes aportan información que refleja la realidad circundante al presente narrativo, sin ser necesariamente definitivos para el desarrollo del argumento. Música, ecos de sociedad, portadas de revistas, etc. aportan datos más o menos anecdóticos que ayudan al espectador a recordar una época y contextualizar el mundo en el que se desenvuelven los personajes y la historia. Vemos ejemplos de esta función en *Paquirri* o en *Días sin Luz*.

La función informativa va dirigida directamente al espectador. Narra los acontecimientos que se van sucediendo mediante las imágenes del presente narrativo. Lo que para el espectador son imágenes de archivo, para el personaje es un informativo digno de toda credibilidad. Portadas de periódicos o telediarios van aportando información a los personajes, que reaccionan ante las novedades aportadas por los medios: los acontecimientos y giros del guion los proporciona la realidad de la época, confirmada por los medios de comunicación.

Esta función informativa presenta varias peculiaridades, como vimos en los resultados. Si las imágenes se ven en un televisor, significa que las imágenes las están viendo los personajes, y la función informativa es doble: aporta información a los personajes y al espectador. En cambio, si las imágenes ocupan todo el cuadro, las imágenes van dirigidas al espectador (como en *Severo Ochoa, la conquista del Nobel*), para que el archivo nos dé la información “veraz” de lo que sucedía en esos años.

Además de las funciones historicista, contextualizadora e informativa, es interesante señalar el papel interpretativo/actoral de estas imágenes de archivo: los medios, los presentadores del telediario (sea real o inventado) forman parte de la cotidianidad de nuestras vidas, y la ficción asume la presencia de los medios como relatores portadores de los acontecimientos en la realidad social; son otro personaje que interviene en las acciones y las vidas de los personajes.

Además del archivo, podemos encontrar casos en los que la peculiaridad se encuentre en otras dos técnicas: la ausencia de audiovisuales históricos, y la invención de lo que hemos llamado “falso archivo”. La ausencia de imágenes de archivo también proporciona un sentido a la narración. El hecho de que se esté narrando una historia real y el discurso no se sustente en imágenes de lo acontecido despoja a la historia contada de las funciones vistas arriba: no se pretende ilustrar al espectador, ni ofrecerle información ni contextualizar; tampoco se advierte ni se aportan datos a los personajes. En este caso, la historia descansa en las motivaciones de los personajes, en el aspecto más íntimo. Son títulos en los que se intenta profundizar en el carácter del protagonista, sin emplear documentos históricos que afirmen o desmientan lo que ocurrió. Por lo que respecta al falso archivo (independientemente de la causa por la que se inserta, sea la imposibilidad de conseguirlo o motivaciones artístico-narrativas), encontramos una función ideológica. Se muestra al espectador una falsa realidad que nunca existió, haciéndola pasar por algo que pudo haber sido, acercando la narración y el mensaje final al mensaje ideológico deseado por la producción.

Como conclusión podemos afirmar que las funciones de las imágenes de archivo en un producto de ficción (cualquiera de las mencionadas arriba) acercan la ficción al informativo y al documental. No consideramos que la intención de estos relatos sean parecerse o sustituir al documental: son ficción, y con tal propósito se han producido. Pero sí hay un claro valor informativo, una presencia de los medios en lo que López Liger llama “estar aquí” (2015, p. 157), que muestran la realidad cotidiana de muchos ciudadanos, que perciben el mundo a través de los informativos de la televisión.

En definitiva, estas imágenes insertadas en producciones de ficción configuran un nuevo discurso re-contextualizado. En parte las imágenes se des-contextualizan, porque abandonan el marco en el que fueron rodadas y exhibidas, y se les da un valor nuevo en un nuevo contexto, similar, pero ficticio, a aquel real (¿o verdadero?) para el que fueron filmadas. Al re-codificar el mensaje, la manipulación resulta invisible para el espectador, que puede descodificarlo con códigos erróneos. Los estudiosos alertan sobre el peligro que esta manipulación supone para la memoria audiovisual colectiva, especialmente para los jóvenes, y más aún si llegáramos a considerar este material audiovisual como sustituto de los libros de historia.

Este artículo se enmarca en el Proyecto I+D+I “Historia de la programación y programas de ficción televisiva en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico, 1990-2010 (CSO215-66260-C4-C-P)”, dirigido por Charo Lacalle Zalduendo, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016, como proyecto I+D, del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica De Excelencia.

Referencias

- ABC (15 Feb 2000). Lina Morgan, El *Estudio 1* más rentable de Televisión Española. *ABC*, p. 87. Retrieved from <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/02/15/087.html>
- Armstrong, D. (16 Feb 1992). Killing the messenger. (S. F. Chronicle, Ed.) *Image*, 14-15.
- Barroso, J. (2005). Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española. In M. L. Ortega (Ed.), *Nada es lo que parece* (pp. 171-206). Madrid: Ocho y medio.

- Bellido Acevedo, G. (2014). Ficción y no ficción en las miniserias españolas contemporáneas. Doctoral Thesis. Madrid: UCM. Retrieved from <https://eprints.ucm.es/25335/1/T35338.pdf>
- Bellido Acevedo, G. (2015). Ficción y no ficción en *Adolfo Suárez, el presidente*. *Área abierta*, 15(2), 35-48. https://www.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n2.45686
- Bellido Acevedo, G. (2018). Evolución del género de las miniserias en la televisión española contemporánea (1980-2012). *Comunicación y medios*, 38, 37-51. <https://www.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48496>
- Buonanno, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. *DeSignis: publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 7-8, 19-30.
- De la Cuadra de Colmenares, E. & López de Solís, I. (2012). Imágenes de archivo en cine de ficción: “cine basado en una historia real”. *Trípodos*, 31, 11-36. Retrieved from http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/48
- De la Cuadra de Colmenares, E., López de Solís, I. & Nuño Moral, M. V. (2003). Uso de imágenes de archivo en publicidad audiovisual: estudio de casos. *El profesional de la información*, 23(1), 26-35. <https://www.doi.org/10.3145/epi.2014.ene.03>
- García Reyes, I. (2003). La mujer, sujeto y objeto de la publicidad en televisión. Doctoral Thesis. Madrid: UCM. Retrieved from <http://eprints.ucm.es/4777>
- Guadaño, L. (2009). Representación histórica, crónica negra y legitimación de la democracia: La huella del crimen. In F. López, E. Cueto Asín & D. R. George, *Historia de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (pp. 273-291). Madrid: Iberoamericana.
- Guerra Gómez, A. (2017). El asesinato de Carrero Blanco como primera muerte del franquismo. Memoria de una transición mediática. *Historia Actual Online*, 42(1), 143-155.
- Hall, S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 9, 210-236. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A>
- Hampe, B. (1997). *Making documentary films and reality videos*. New York: Henry Holt & Company.
- Hidalgo Goyanes, P. & López de Solís, I. (2014). Reutilización de imágenes de archivo en televisión: derechos de propiedad y uso. *El profesional de la información*, 23(1), 65-71. <https://www.doi.org/10.3145/epi.2014.ene.08>
- Konijn, E. A., Walma van der Molen, J. A. & Van Nes, S. (2009). Emotions Bias Perceptions of Realism in Audiovisual Media: Why We May Take Fiction for Real. *Discourse Processes*, 49, 309-340. <https://www.doi.org/10.1080/01638530902728546>
- Lamarre, H. L. & Landreville, K. D. (2009). When is Fiction as Good as Fact? Comparing the Influence of Documentary and Historical Reenactment Films on Engagement, Affect, Issue Interest, and Learning. *Mass Communication and Society*, 12, 537-555. <https://www.doi.org/10.1080/15205430903237915>
- Lipkin, S. (2002). *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as a Persuasive Practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lipkin, S., Paget, D. & Roscoe, J. (2006). Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In G. Rhodes & J. P. Springer (Eds.), *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fictional Filming* (pp. 11-26). Jefferson: McFarland & Company.
- López Ligerero, M. (2015). *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*. Barcelona: UOC.
- Pastor-González, V. (2016). Spanish Docudrama: Of Heroes and Celebrities. In T. Ebbrecht-Hartmann & D. Paget (Eds.), *Docudrama on European Television. A selective Survey* (pp. 135-165). London: Palgrave Macmillan.

- Raventós Mercadé, C., Torregrosa Puig, M. & Cuevas Álvarez, E. (2012). El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores. *Trípodos*, 29, 117-132. Retrieved from http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/12/382
- Rodríguez Merchán, E. (2014). Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (Especial), 267-279. https://www.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45102
- Rueda Laffond, J. C. & Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua.
- Sturken, M. (1997). Fantasy, and the Paranoia of History; Oliver Stone's Docudrama. *History and Theory*, 36(4), 64-79.
- Weinrichter, A. (1998). Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre. *Archivos de la Filmoteca*, 30, 108-122.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos del real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B.

Anexo - Listado de las series analizadas

- *Severo Ochoa, la conquista del Nobel* (TVE 1, diciembre de 2001). Miniserie de dos episodios que narra la biografía del científico español Severo Ochoa, sus primeras investigaciones, su exilio y el Nobel. Dirigida por Sergio Cabrera y protagonizada por Imanol Arias y Ana Duato⁶.
- *Viento del pueblo. Miguel Hernández* (TVE 1, febrero de 2002). Relato en dos episodios de la vida del poeta alicantino Miguel Hernández, el exilio, la persecución y la cárcel, y su asesinato. Dirigida por Ramón Larraz y protagonizada por Liberto Rabal y Silvia Abascal⁷.
- *Padre coraje* (Antena 3, marzo de 2002). Ficción que recrea en tres episodios la lucha de un padre por resolver el asesinato de su hijo en 1995. Dirigida por Benito Zambrano e interpretada por Juan Diego y Félix Gómez.
- *Soy el solitario* (Antena 3, enero de 2008). Reconstrucción en dos capítulos de la investigación policial que se desplegó para capturar a uno de los atracadores de bancos más peligrosos de la historia de España. Dirigida por Manuel Ríos San Martín y protagonizada por Pepo Oliva y Emilio Gutiérrez Caba.
- *Fago* (TVE 1, marzo de 2008). Narración en tres episodios de las investigaciones policiales para resolver el asesinato del alcalde de Fago en 2007. Dirigida por Roberto Bodegas y protagonizada por Jordi Rebellón⁸ y Joaquín Notario.
- *El caso Wanninkhof* (TVE 1, junio de 2008). Miniserie de dos episodios sobre las investigaciones para resolver el crimen de la joven Rocío Wanninkhof en 1999⁹. Dirigida por Pedro Costa y Fernando Cámara, e interpretada por Luisa Martín y Juanjo Puigcorbé.
- *El Castigo* (Antena 3, diciembre de 2008). Ficción de dos episodios sobre un grupo de jóvenes reclusos en un reformatorio ilegal descubierto en Barcelona en 2004. Dirigida por Daniel Calparsoro y protagonizada por Marta Calvó y Guillermo Barrientos.
- *Días sin luz* (Antena 3, enero de 2009). Esta miniserie de dos episodios recrea la angustia de la familia de Mari Luz Cortés, desaparecida en 2008 con tan solo 5 años. Dirigida por Antonio Hernández y protagonizada por Antonio Chamizo y María Isasi.
- *23-F: historia de una traición* (Antena 3, febrero de 2009). Peculiar narración en dos capítulos del intento de golpe de Estado de 1983, centrada en la vida de dos militares amigos. Dirigida por Antonio Recio Beladiez y protagonizada por Sergio Peris-Mancheta y Héctor Colomé.

⁶ Disponible en la web oficial de RTVE: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/severo-ochoa-la-conquista-de-un-nobel/>.

⁷ Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/viento-del-pueblo/>.

⁸ Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/fago/>.

⁹ Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-caso-wanninkhof/>.

- *23-F: el día más difícil del rey* (TVE 1, febrero de 2009). Segunda miniserie, de dos episodios, sobre el 23 de febrero de 1983, esta vez centrada en la tarde del asalto al congreso y en la figura del Rey Juan Carlos. Dirigida por Silvia Quer y protagonizada por Lluís Homar y Emilio Gutiérrez Caba.
- *Una bala para el rey* (Antena 3, marzo de 2009). Ficción de dos capítulos basada en el intento de asesinato del Rey Juan Carlos en el verano de 1995. Centrada en el comando de ETA que planificó el magnicidio, se completa con grandes dosis de ficción (o de suposiciones). Dirigida por Pablo Barrera y protagonizada por Carlos Blanco y Víctor Clavijo.
- *El bloke. Coslada cero* (TVE 1, julio de 2009). Miniserie de dos capítulos sobre los discutibles métodos de Ginés Jiménez, Jefe de policía de Coslada, apodado “El sheriff de Coslada”¹⁰. Dirigida por Manuel Estudillo y protagonizada por José Pedro Carrión y José Manuel Seda.
- *Paquirri* (Telecinco, septiembre de 2009). Relato en dos capítulos de la biografía del torero Francisco Rivera, Paquirri¹¹. Dirigida por Salvador Calvo y protagonizada por Antonio Velázquez y María Ruiz.
- *La huella del crimen: El crimen de los marqueses de Urquijo* (TVE 1, septiembre de 2009). Miniserie de dos episodios en los que se narra la investigación del asesinato de los Marqueses de Urquijo en 1980¹². Dirigida por Pedro Costa y Fernando Cámara y protagonizada por Félix Gómez y Juanjo Puigcorbé.
- *La ira* (Telecinco, septiembre de 2009). Ficción de dos episodios del cruel asesinato de una pareja de novios a manos de otra pareja¹³. Dirigida por Daniel Calparsoro y protagonizada por Marian Álvarez y Tamar Novas.
- *Un Burka Por Amor* (Antena 3, noviembre de 2009). Relato en dos partes que narra la historia de María Galera, una joven que parte junto a su marido, musulmán, a un Afganistán sacudido por la guerra. Dirigida por Manuel Estudillo e interpretada por Olivia Molina y Rafa Rojas.
- *No Estás Sola, Sara* (TVE 1, noviembre de 2009). *Tv movie* basada en una historia real, en la que una joven relata, en varios *flashback*, el infierno sufrido junto a un novio maltratador¹⁴. Dirigida por Carlos Sedes y protagonizada por Amaia Salamanca y Ricard Sales.
- *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena 3, enero de 2010). Biografía política de Adolfo Suárez mediante *flashback*, mientras es retenido en el Congreso el día 23 de febrero de 1981. Dirigida por Sergio Cabrera y protagonizada por Ginés García Millán y Toni Acosta.
- *El Pacto* (Antena 3, enero de 2010). Adaptación española de un suceso ocurrido en Estados Unidos cuando 17 adolescentes decidieron quedarse embarazadas al mismo tiempo. Dirigida por Fernando Colomo e interpretada por Marina Salas y Macarena García.
- *La huella del crimen: El secuestro de Anabel* (TVE 1, marzo de 2010). Relato dividido en dos partes dedicado al secuestro y asesinato de Anabel Segura en 1993¹⁵. Dirigido por Pedro Costa y Luis Oliveros y protagonizada por Enrique Villén y Luisa Martín.
- *La huella del crimen: el asesino dentro del círculo* (TVE 1, marzo 2010). Recreación en dos partes de la historia real de un asesino en serie que actuó en Alicante entre 1995 y 1998¹⁶.

¹⁰ Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/television/el-bloke/>.

¹¹ Disponible en la web oficial de Telecinco. <https://www.mitele.es/miniserias/paquirri/000000003506/>.

¹² Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/television/la-huella-del-crimen/marqueses-de-urquijo/>.

¹³ Disponible en la web oficial de Tele5. <https://www.mitele.es/miniserias/la-ira/1488576681613/>.

¹⁴ Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-estas-sola-sara/no-estas-sola-sara/637137/>.

¹⁵ Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/television/la-huella-del-crimen/el-secuestro-de-anabel/>.

¹⁶ Disponible en la web oficial de RTVE. <http://www.rtve.es/television/la-huella-del-crimen/asesino-dentro-del-circulo/>.

Dirigida por Pedro Costa y Fernando Cámara y protagonizada por Roger Coma y Fernando Huesca.

- *La Duquesa* (Telecinco, abril de 2010). Miniserie de dos episodios en los que se narra la vida de la Duquesa de Alba hasta su matrimonio con Jesús Aguirre. Dirigida por Salvador Calvo y protagonizada por Adriana Ozores y Carlos Hipolito¹⁷.
- *Alfonso, el príncipe maldito* (Telecinco, septiembre de 2010). Biografía en dos capítulos que narra la biografía de Alfonso de Borbón. Dirigida por Álvaro Fernández Armero y protagonizada por José Luis García Pérez y Cristina Peña¹⁸.
- *Vuelo IL 8714* (Telecinco, septiembre de 2010). Reconstrucción en dos episodios de la investigación que se desarrolló tras el accidente de aviación sufrido por un vuelo de Spanair en Madrid en 2008. Dirigida por Norberto López Amado, encabezan el reparto Emma Suárez y Carmelo Gómez¹⁹.
- *Felipe y Letizia* (Telecinco, octubre de 2010). Relato en dos episodios del noviazgo y la boda del Príncipe Felipe y Letizia Ortiz. Dirigida por Joaquín Oristrell y protagonizada por Amaia Salamanca y Fernando Gil²⁰.
- *Raphael* (Antena 3, octubre de 2010). Narración en dos episodios de la etapa de la vida del cantante Raphael en la que debió someterse a un trasplante de hígado. Dirigida por Manuel Ríos San Martí, Juan Ribó interpreta al Raphael adulto y Félix Gómez al Raphael joven.

¹⁷ Disponible en la web oficial de Telecinco. <https://www.mitele.es/miniseries/la-duquesa/000000000999/>.

¹⁸ Disponible en la web oficial de Telecinco. <https://www.mitele.es/miniseries/alfonso-el-principe-maldito/1488549013493/>.

¹⁹ Disponible en la web oficial de Telecinco. <https://www.mitele.es/miniseries/vuelo-il-8714/000000000802/>.

²⁰ Disponible en la web oficial de Telecinco. <https://www.mitele.es/miniseries/felipe-y-letizia/000000003227/>.