



Ficción/no ficción en 11M. Para que nadie lo olvide

Fiction / Non fiction: 11M, So No One Forgets It

Dra. Gema Bellido Acevedo

Università della Santa Croce
gbellidoacevedo@gmail.com



Videopresentación

Recibido: 02 de julio de 2020.

Aceptado: 07 de septiembre de 2020.

Received: July 2nd 2020.

Accepted: September 7th 2020.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2339>

Cómo citar: Bellido Acevedo, G. . (2020). Ficción/no ficción en 11M. : Para que nadie lo olvide. *RPC*, (2), 87–95. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2339>

Revista Panamericana de Comunicación, Año 2, N. 2, julio-diciembre 2020, pp. 87-95.

RESUMEN

El presente artículo analiza la miniserie española *11M*, para que nadie lo olvide, basada en los ataques terroristas producidos en Madrid en 2004, como un ejemplo de la hibridación entre la ficción y la no ficción tan presente en los relatos audiovisuales contemporáneos. Con base en la metodología del análisis textual, así como una entrevista con el guionista, se presentan los hallazgos del análisis que apuntan a un trabajo de reconstrucción histórica y ficcionalización durante la producción que da como resultado un relato audiovisual que articula recursos narrativos de ambos géneros, diluyendo las fronteras entre lo factual y lo ficticio.

Palabras clave: *11M, hibridación de géneros, análisis textual, ficcionalización de la realidad.*

ABSTRACT

This article analyzes the Spanish miniseries, 11M, So No One Forgets It, based on the terrorist attacks that occurred in Madrid in 2004, as an example of the hybridization between fiction and non-fiction so present in contemporary audiovisual stories. Based on the methodology of textual analysis, as well as an interview with the scriptwriter, the findings of the analysis are presented. The latter point to a work of historical reconstruction and fictionalization during production that results in an audiovisual story that articulates narrative resources of both genres, blurring the boundaries between the factual and the fictitious.

Palabras clave: *11M, gender hybridization, textual analysis, fictionalization of reality.*

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo que se propone el artículo es analizar una miniserie española que puede ser representativa de la tendencia a la hibridación entre géneros y formatos que, en los últimos años, se ha instalado en las parrillas televisivas. Del análisis concreto, se podrán extraer algunas conclusiones generales aplicables a otros productos audiovisuales contemporáneos.

La metodología empleada en la elaboración del artículo se basa en el análisis textual de la miniserie *11M, para que nadie lo olvide*. Por un lado, el análisis textual desplaza su atención hacia los elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construye y, por otro lado, extiende su atención hacia el modo de interpretar su significado en un sentido global, de valorizar los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su propio discurso. En el esquema de análisis textual actúan dos tipos de procedimientos diferentes. La primera fase es objetiva, la otra subjetiva y personal, pero no hay una neta división entre ambas (Casetti y di Chio, 1999).

Además, para complementar y enriquecer los resultados obtenidos del análisis textual, se mantuvo una entrevista en profundidad con el guionista de la producción audiovisual, Carlos López.

LA TELEVISIÓN COMO LUGAR PARA LA HIBRIDACIÓN ENTRE FICCIÓN Y NO FICCIÓN

La hibridación entre ficción y no ficción es uno de los rasgos propios de los discursos audiovisuales contemporáneos. La narrativa contemporánea de lo que se ha denominado la hipertelevisión (Gordillo, 2009b), se caracteriza por la confusión entre los géneros tradicionales. La hibridación y los nuevos formatos hacen que las fronteras entre los géneros empiecen a ser aparentemente invisibles.

Esta hibridación se da especialmente en las ficciones que buscan representar personajes o sucesos históricos, una tendencia en los relatos audiovisuales contemporáneos. Un claro referente es el éxito de las miniseries históricas, las que se basan en personajes reales o acontecimientos recientes como, por ejemplo,

Chernóbil (HBO,SKY UK,2019) , que en 2019 cosechó éxito de audiencia y crítica, Unorthodox (Netflix,2020) , basada en el libro del mismo nombre que cuenta la historia real de una mujer que abandonó la comunidad judía ultraortodoxa, Satmar o la historia de *Los cinco de Central Park* en *When they see us* (Netflix,2019), que narra la historia de varios adolescentes acusados en 1989 por un crimen que no cometieron. Otro referente son aquellas series que utilizan el pasado como escenario para el desarrollo de sus tramas. Por ejemplo, en el ámbito español, *El ministerio del tiempo* (2015) , *Acacias 38* (2015) o *Cuéntame cómo pasó* (2001), todas ellas emitidas en Televisión Española (TVE), en una apuesta por las series históricas que se ha convertido en una cierta seña de identidad, imagen de marca y posicionamiento en el mercado (Palacio y Ciller, 2010).

En el presente artículo distinguiremos entre el concepto de “historia” y el de “Historia”. El primero viene definido por el Diccionario Técnico de Akal de Cine como el “esquema general de los acontecimientos de una narración que incluye las principales acciones de los protagonistas en un orden cronológico (p. 256). En cambio, “Historia” (que escribiremos con mayúscula), se referirá al conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo, una nación o una persona.

Edgerton (2001) determina las causas que explican el aumento de la presencia de la Historia en la televisión actual. En primer lugar, constata que la televisión es la principal fuente por la que muchas personas aprenden la Historia hoy en día. Este discurso abriría un interesante debate, en el que no podemos pararnos en este artículo, sobre la influencia didáctica que tienen los medios audiovisuales, en concreto las series y miniseries de televisión, a la hora de aproximarnos o conocer el pasado (Marfil-Carmona, 2018). En segundo lugar, la Historia en televisión es actualmente un gran negocio. Los contenidos televisivos que tratan sobre acontecimientos históricos cosechan buenas audiencias, lo que lleva a las cadenas de televisión y a las plataformas especializadas en contenidos audiovisuales a explotar estos formatos y a copiarlos de unas a otras. Así, proliferan las producciones construidas a partir de la hibridación entre lo real y la ficción, y ficciones con temática

histórica. Edgerton considera que la televisión es capaz de ejercer una fuerte influencia en los tipos de representación histórica que se muestran gracias a sus características técnicas y estéticas. Además, el hecho de que la televisión sea un medio visual, contribuye a crear imágenes mentales que se refuerzan.

Centrándonos en el objeto principal de este artículo, las miniseries de corte histórico, podemos apreciar que en ellas existe una doble apelación realista (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, 2009): por un lado, el naturalismo de los escenarios, situaciones y personajes, que responde a los principios básicos de credibilidad establecidos en el pacto implícito suscrito entre la ficción y el público y, por otro lado, la capacidad de la televisión de dar testimonio fidedigno gracias a los tópicos necesarios para que el espectador pueda realizar la identificación entre el mundo representado y el mundo real.

El recurso a la “ficcionalización” de la Historia es lógico, en cierto modo: los acontecimientos históricos raramente ocurren en el orden, la forma y la intensidad convenientes para mantener al público en sus asientos (Hernández Corchete, S., 2008). Además, en la representación del pasado, la ficción no se siente demasiado obligada a la precisión historiográfica o a una objetividad científica, sino que aspira a la verosimilitud y a la apariencia de realismo necesaria para que el espectador suscriba el pacto ficcional y se introduzca en el mundo representado. El contar con un tiempo limitado de exposición obliga a simplificar acontecimientos y personajes que en la realidad histórica tienen mayor complejidad (Mínguez, 2011). Por otra parte, en general, los productos de ficción en televisión se han presentado y reconocido como tales definiéndose como modalidades narrativas orientadas en especial a las prácticas de entretenimiento (Chicharro Merayo y Rueda Laffond, 2008). Para lograr crear el ritmo propio de los contenidos televisivos y suscitar el interés en los espectadores es necesario trabajar distintos aspectos propios de la ficción como son la ambientación y puesta en escena, la construcción de personajes y tramas, la dramatización, y, sobre todo, la individualización de conflictos, que facilitan la empatía del público con la historia.

A pesar de que, en un primer momento, se puede pensar en los macrogéneros ficción y no ficción

como distintos y bien diferenciados, esa distinción no resulta tan diáfana en los relatos contemporáneos. Esto es lo que se pretende analizar en el presente artículo. Para ello, el análisis tendrá como punto de partida la constatación de que los espacios de encuentro de la ficción y la no ficción son amplios y las fronteras que los separan son difusas o, expresado de otro modo, que todo relato audiovisual es, en el fondo, una ficción, tanto por lo que representa (ya sea una realidad fingida, desconocida o verídica manipulada) como por la forma de representarlo (que siempre supone una transformación creativa en imágenes).

Desde la perspectiva de la ficción, cada vez es más frecuente el uso de recursos o elementos propios de la no ficción para acercar sus relatos a la realidad. Estos recursos se pondrán en evidencia a lo largo del análisis de la miniserie *11M, para que nadie lo olvide*, emitida en Telecinco durante el año 2011, identificando qué recursos se han utilizado para trasladar un hecho real, los atentados del 11 de marzo de 2004¹, a la ficción.

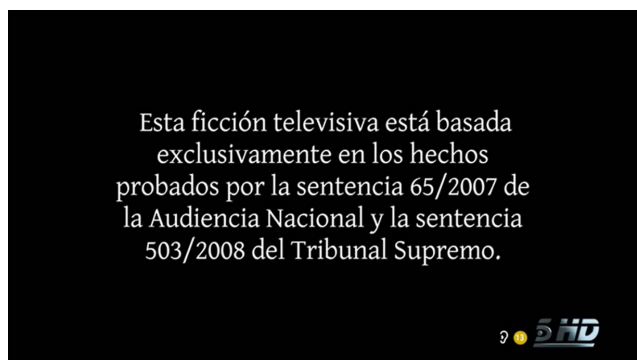
FICCIÓN/NO FICCIÓN EN 11M, PARA QUE NADIE LO OLVIDE

11M, para que nadie lo olvide es una producción de *Plural Entertainment* para Telecinco, que fue emitida los días 4 y 6 de julio de 2011, con una audiencia media de 2.145.500 espectadores. Daniel Cebrián fue el director de la miniserie y, como guionista, contó con Carlos López.

La miniserie tiene dos capítulos “El intercambio” y “07:40 am”. El relato desarrolla cómo fue la preparación de los atentados, por lo que los terroristas son los protagonistas de buena parte del metraje. Las escenas de la preparación, se combinan con escenas breves donde conocemos a personas ficticias que suelen ir en el tren para trabajar, gente común: unos universitarios, una pareja que se acaba de mudar a El Pozo, etc. De estos personajes, las víctimas del atentado, no se nos dicen sus nombres, para no personalizarlos. La miniserie acaba con la explosión de los trenes.

1 Para mayor información sobre este suceso, se puede consultar la página de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Atentados_del_11_de_marzo_de_2004

Carlos López, guionista de la miniserie, ha comentado que, para construir la historia de *11M, para que nadie lo olvide*, se ha basado únicamente en la sentencia 65/2007 de la Audiencia Nacional y la sentencia 503/2008 del Tribunal Supremo. De hecho, unos rótulos al inicio de la miniserie lo confirman.



Fotograma inicial de 11M, para que nadie lo olvide.

Para construir con realismo el guion, los autores de la miniserie visionaron la vista oral al completo, leyeron libros sobre los atentados, resumieron los más de 700 folios del fallo, los miles de folios del sumario de instrucción, los recursos, el escrito de la Fiscalía...²

El propio guionista habla del proceso de documentación llevado a cabo: “Leí todo lo que pude, todo lo que pude y más y afortunadamente en Internet está todo y hablé con gente que había estado cerca, en las estaciones... víctimas, más que nada. En Internet encontré el sumario prácticamente completo, las sentencias por supuesto completas, el juicio entero en vídeo”³.

Carlos López se percata de la dificultad que entraña escribir y trasladar a la ficción las historias reales: “A veces dar la sensación de realidad, es complicadísimo”⁴ y vivimos en un momento donde “a la realidad se le aplican unas normas de ficción y a la ficción cada vez más normas de la realidad”⁵.

En el caso concreto del estudio de una ficción basada en un suceso tan doloroso y sobre el que existe tanta polémica como es el 11M, es arriesgado hacer un análisis donde se establezca cómo se trata el paradigma ficción/no ficción en la miniserie. Existen personas e instituciones (medios de comunicación, partidos políticos, etc.) que cuestionan que la sentencia dictada por el Tribunal Supremo sea clarificadora de los hechos o exprese toda la verdad. Se habla de la existencia de cabos sueltos, puntos negros que no han sido aclarados⁶, etc.

Hay que tener en cuenta que, ante hechos tan complejos como el que trata la miniserie que estamos analizando, en la interpretación que se da del suceso, siempre jugará un papel importante la ideología personal del autor o de un grupo editorial concreto. La mitificación de la objetividad que se pretende en la profesión periodística, tal y como la ha denominado Rodríguez Borges (1998), dista mucho de algunos artículos de prensa o noticias televisivas que podemos leer o ver, donde la interpretación, la omisión de determinados datos y la sobrevaloración de otros producen efectos tan distintos como distintas son las noticias que podemos encontrar sobre un mismo hecho en los diferentes medios de comunicación. Esto mismo se puede aplicar a los autores de las obras audiovisuales que se basan en hechos reales. En estos casos quizás sea más evidente porque el producto de ficción, que implica una duración limitada, obliga a seleccionar lo que se cuenta, y lo visual implica la determinación de elementos que configuran o influyen en la recepción de los espectadores tales como la elección de los personajes, actores, localizaciones, etc.

Por tanto, más que analizar la veracidad de los hechos relatados, el análisis se centrará en identificar

2 Cfr. con artículo *En la serie del 11M lo primero fue el respeto a las víctimas* publicado en El digital de Madrid el 4 de julio de 2011. <http://www.eldigitaldemadrid.es/articulo/g/11490/quot-en-la-serie-del-11m-lo-primero-fue-el-respeto-a-las-victimas-quot> Consultado el 1 de febrero de 2012.

3 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

4 Ibíd.

5 Ibíd.

6 Una clara referencia en este sentido merecen medios de comunicación como *El Mundo* y *Libertad digital*. Este último medio posee un blog dirigido por Luis del Pino, donde se pone en cuestión la sentencia del Tribunal Supremo sobre el 11M: <http://www.libertaddigital.com/opinion/capitulo-del-1-al-30-26479/> consultado el 2 de julio de 2020.

recursos propios del macrogénero de la no ficción que esta miniserie incorpora en su discurso para provocar en los espectadores sensación de realidad.

En la miniserie que se está analizando es destacable que, a lo largo del metraje, no se utilizan prácticamente imágenes de archivo. Por un lado, resulta lógico, puesto que *11M, para que nadie lo olvide* narra los preparativos del atentado —de lo cual no existen imágenes reales registradas— y no las consecuencias del atentado —de lo que sí se dispone de documentos visuales interesantes—. Las únicas imágenes reales que la ficción utiliza se insertan al final del metraje. La primera de ellas, es la registrada por la cámara de seguridad de la estación de Atocha⁷ y muestra la explosión de los trenes. La otra se incluye al final de la miniserie, después de que un chico deje una vela frente a la fotografía de su novia, víctima del atentado. En ese momento, se intercalan esas imágenes de la ficción con imágenes reales de las estaciones de trenes llenas de flores, imágenes de las víctimas, velas encendidas, etc. El guionista de la miniserie refiere que la inserción de imágenes reales “es algo totalmente buscado desde el principio. Yo estoy contando una realidad y tengo que meterme en el córtex del espectador, donde están depositados esos registros. Tengo que hacer algo donde coincida mi huella con la suya y donde coincide es en las imágenes de televisión que todos recordamos, entonces hay algunas imágenes que tienen que salir: no las imágenes sangrientas, no las imágenes dolorosas, pero sí algunas imágenes deberían salir”⁸.

Otro elemento a tener en cuenta en el análisis de la miniserie bajo el paradigma ficción/no ficción es el de los personajes reales que representan. El hecho de que los personajes que aparecen en la miniserie no sean famosos ni muy conocidos por la audiencia ayuda a que los espectadores no tengan que hacer un esfuerzo de identificación y entren en la historia sin dificultades. Pocas personas saben cómo son físicamente los implicados en los ataques terroristas, por ejemplo “el Chino”,

7 La estación de Atocha está situada en Madrid. Uno de los cuatro trenes atacados por los terroristas, se encontraba en esa estación cuando las bombas explotaron.

8 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide*, en una entrevista con la autora el 6 de febrero de 2012.

Emilio Suárez Trashorras o “el Tunecino”. Esto mismo sucede con las víctimas. Es una ventaja con la que cuenta la producción y que en otras miniseries de personajes famosos suele ser una dificultad: recordemos lo que pasó en la miniserie *Felipe y Letizia*, donde la caracterización de determinados personajes, por ejemplo el del Rey Juan Carlos, recibió numerosos comentarios negativos por parte de crítica y público⁹.

Carlos López señaló la dificultad que existe cuando se ficcionaliza un suceso real. A la hora de “actuar, por ejemplo, en la sentencia no vienen los diálogos, no sé de qué hablaban, y tú tienes que contar la personalidad y contar la acción a través de lo que hablan y de cómo hablan y esto es muy delicado porque tienes que hacer algo que suene natural cuando realmente es una convención. En la medida en que supe, utilicé material real para todo lo que pude, aunque esté cambiado de sitio. Cosas que Trashorras dijo en el juicio, las puse cuando hablaba con su mujer, cosas que un terrorista dejó escritas a su mujer antes de morir, se la dice en la miniserie un terrorista a un compañero en Chinchón, etc. En fin, intenté utilizar todo lo que pude en el guion para intentar tener la sensación de que no mentía demasiado”¹⁰.

Hablando de la escena en la que llega un fax a la redacción de un periódico, el guionista comenta: “yo lo busqué en la hemeroteca de ABC¹¹, en Internet, porque al día siguiente ABC lo sacó en sus páginas. De hecho, el que sale en la serie es una reproducción del auténtico. Ese fax se mandó alrededor de las seis de la tarde. Lo que no aparece es cómo se manda porque eso es objeto de mucha polémica. Parece ser que el número de donde se mandó corresponde a una dirección que no corresponde a la de Leganés. Esto es un ejemplo de

9 A este respecto hay un artículo de *El Mundo* donde se exponen algunas críticas a los personajes de esa miniserie: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/26/television/1288096114.html>. Publicado el 26 de octubre de 2010. Consultado el 18 de junio de 2020. Para tener más información sobre la miniserie: <https://www.mitele.es/miniseries/felipe-y-letizia/>

10 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide*, en una entrevista con la autora el 6 de febrero de 2012.

11 Periódico español de tirada nacional que recibió un fax de los terroristas: https://www.abc.es/espana/abci-celula-mando-abc-arroja-datos-operativos-clave-para-investigacion-200404110300-962912465550_noticia.html

cómo lo hicimos nosotros de una manera más o menos objetiva. Si no está claro de dónde lo mandaron, no lo ponemos. Sabes que llegó ese fax, lo que no he puesto es a nadie en Leganés mandándolo”¹².

El mismo formato de la miniserie impone unas limitaciones que los autores tienen que gestionar, como son la limitación de tiempo y la economía de personajes, ya que el público no puede retener un gran número de ellos. Un ejemplo: “no aparece Antonio Toro”¹³, había dos reuniones en el McDonald’s, una en McDonald’s y otra en Burger King, creo recordar ahora, pero sólo aparece una. Eso es un ejemplo claro, es decir, yo no puedo poner dos reuniones en las que no está muy claro qué pasó. Tuve que hacer una selección, contar en un hilo lo que me parecía que era importante. Igual que no está muy claro cuántos eran los que participaban en la célula, de ellos cuáles fueron los que montaron en los trenes. Y no se sabe si “el Chino” fue en persona a los trenes o no, hasta ayer mismo hay controversia. Eso es lo más difícil. Pero claro, yo ahí no podía hacer otra cosa más que lo que he hecho, que es poner con nombres y apellidos a los personajes de la célula terrorista, donde se sabía que estuvieron y el resto son casi figuración. Dentro del rodaje sabíamos muy bien qué personaje era cada uno pero, a propósito, no se llaman por su nombre dentro de la serie porque parecía que, de alguna manera, había que contribuir a esa especie de confusión que tiene uno leyendo la sentencia que es: en Chinchón hay 4 o 10, según el día y eso creo que está más o menos contado en la serie, que hay muchos que los ves aparecer y desaparecer...”¹⁴.

Respecto a la decisión de que las víctimas sean personajes anónimos, de los que no conocemos su nombre, el guionista comentaba: “Nos planteamos recrear los últimos días de algunas de ellas, pero podía ser doloroso para sus familias. Había cosas que se repetían en muchos de los que fallecieron: gente que iba a estudiar y a trabajar, que acababa de comprarse

una casa, que se iba a casar... Así que optamos por seis personajes inventados para contar los últimos viajes de estas personas”¹⁵.

En cuanto a la densidad de los sujetos en el tiempo, las víctimas aparecen menos tiempo que los terroristas en el conjunto del relato. Esta decisión es lógica, porque el tema de la miniserie es, precisamente, mostrar los preparativos del atentado. En este sentido, puede ser que sea percibida como un poco fría porque “aquí los mecanismos de empatía que lanzas vuelven casi todos a ti. Esto puede ser un problema y de algún modo lo es, pero tienes la sensación de que te están contando la realidad”¹⁶. En la fase de guion se plantearon “hacer que fuera protagonista una de las víctimas, una solo, y empezar con ella la película e inventarme por supuesto mecanismos de ficción: que algo le preocupa, que haya un giro en su historia allá por la media hora, que tiene un objetivo que no puede cumplir, toda una historia con altibajos, mintiendo muchísimo. Otra posibilidad sugerida por Telecinco cuando ya era un poco tarde, como hacía, por ejemplo, la novela gráfica¹⁷: darle protagonismo a un periodista investigando a posteriori lo que pasó, o a un policía, falso también, un personaje de ficción. Entonces, a mí lo que me parece que estoy contando es lo que dice la justicia que pasó, y no podía hacer que el protagonista fuera de ficción, me resistía porque me parecía que, si eso lo desarrollaba, iba a llegar a un terreno disparatado, iba a hacer que el momento más delicado e importante de la serie, iba a ser una cosa inventada por mí, me iba a tener que inventar una cantidad de cosas que no pasaron y ponerlas en primer término, y no quería. Quizás quede todo un poco más diluido o no llegue a empatizar con las víctimas, pero no tengo más remedio...”¹⁸.

12 Ibíd.

13 Acusado durante el juicio del 11M por la obtención y suministro de los explosivos de Mina Conchita.

14 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide*, en una entrevista con la autora el 6 de febrero de 2012.

15 Palabras de Carlos López, guionista de *11M*, recogidas en un artículo de prensa: <http://www.eldigitaldemadrid.es/articulo/g/11490/quot-en-la-serie-del-11m-lo-primero-fue-el-respeto-a-las-victimas-quot> publicado en *El digital de Madrid* el 4 de julio de 2011. Consultado el 27 de enero de 2012.

16 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

17 Se refiere al libro. “11M: la novela gráfica” de Pepe Galvez y Antoni Guiral. Editorial Panini, 2009.

18 Ibíd.

“Es verdad que, mientras que la historia de los terroristas, como es una historia premeditada, tiene un origen, un desarrollo y un fin, la historia de las víctimas sólo tiene un origen, es gente que tenía una vida normal que no llegó a ningún sitio por culpa de los terroristas. Es gente que tiene un plan y, así como el plan de los terroristas llega hasta el final, el plan de las víctimas es un plan apenas esbozado: es gente que se acababa de casar, que iba a trabajar y no llegó, que se acababa de comprar un piso, que...”¹⁹.

Dentro de los terroristas, sólo se nos presentan los imprescindibles, para facilitar que la lectura de la ficción sea lo más comprensible posible. De hecho, no de todos conocemos el nombre, sólo de seis de ellos. Esto facilita enormemente el avance y la comprensión de la historia por parte de la audiencia, que podría perderse en nombres y no entender lo que ocurre en la pantalla.

En cuanto a la realización, en la miniserie es bastante frecuente el uso de la cámara en mano, así como el recurso al zoom y al barrido. Esto se da sobre todo en la escena del piso de Leganés. “Hay una decisión de Daniel²⁰ muy importante que es, desde el principio, hacer toda la película cámara al hombro o con *steady* y a la altura de los hombros. Esto que parecen tonterías son las decisiones más importantes que puedes tomar. Porque si todo está a la altura de los hombros quiere decir que no hay una grúa, no hay un picado... lo hay en algún tren, pero siempre que hay un personaje está contado a esa altura. Estás implicándote mucho más, estás viéndolo con un punto de vista real”²¹. El recurso a la cámara en mano es más propio del documental o del reportaje televisivo, donde parece primar la simultaneidad entre los hechos que suceden y la cámara que los registra. Aplicado al cine y a los relatos de ficción televisiva podríamos decir que pretende otorgar verosimilitud y realismo, ya que recuerda a las imágenes que pueden verse en directo de un telediario. A la vez, transmite al espectador tensión, nerviosismo e inestabilidad,

19 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora de la tesis el día 6 de febrero de 2012.

20 Se refiere a Daniel Cebrián, el director.

21 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

al contrario de lo que sucede con los planos fijos y los movimientos de cámara limpios.

En la primera escena de la miniserie, se recrea la imagen real de la explosión que fue grabada por un videoaficionado. “El primer objetivo era que fuera la real, la que todos vimos de la explosión, pero resulta que él (el vecino), cuando grabó esas imágenes, se las vendió a Antena 3²², entonces esas imágenes pertenecen a Antena 3, y nosotros no podíamos utilizarlas. Pero como teníamos la ventana (desde la que se grabaron las imágenes originales), pues entonces grabamos un montón de imágenes y la explosión es una explosión digital que coincide con la real”²³. Esto refuerza la cámara en mano que se utiliza en esta escena y pretende otorgar a este relato de ficción de “la fuerza del testimonio”.

Para dar información al espectador y que avance la historia, aparte de los diálogos y las acciones de los personajes, en esta miniserie se utiliza con frecuencia el recurso de que los espectadores vean o escuchen por la televisión o la radio las noticias que están ocurriendo. En primer lugar, se utilizan las imágenes difundidas por la cadena de televisión Al Jazeera el 17 de octubre de 2003 en las que Bin Laden amenazaba a España como posible objetivo de ataques terroristas. Estas imágenes, además, sirven como transición para mostrar al espectador los distintos personajes que en la ficción lo están viendo por televisión: Rafa Zouhier, Emilio Suárez Trashorras, la mujer de “el Chino”, “el Chino” y “el Tunecino”.

Más tarde, en la escena en la que Trashorras y su primo pasean por el supermercado, ven en los televisores que están a la venta las noticias del 26 de diciembre de 2003, donde Hilario Pino (presentador de “Noticias Telecinco” en ese momento) comenta el intento de atentado en la estación de Chamartín.

Después, en el mismo escenario, la novia de Trashorras ve en esas mismas televisiones la imagen de Zaplana con un titular “el Gobierno convoca elecciones Generales para el 14 de marzo”.

22 Cadena de televisión privada de ámbito nacional: <https://www.antena3.com/>

23 *Ibíd.*

En la segunda parte de la miniserie este recurso vuelve a ser utilizado. En la escena en la que Tráhorras y su primo están en Mina Conchita, el primo, mientras espera en el coche, enciende la radio y escucha diferentes informaciones acerca de las elecciones conforme va cambiando de dial, hasta que logra dar con una emisora de música.

El partido de fútbol del 10 de marzo de 2004 también lo ven los personajes por la televisión, tanto los amigos del chico joven, como los terroristas.

Finalmente, cuando explotan las bombas de los trenes se escucha la voz de Iñaki Gabilondo, presentador del programa radiofónico “Hoy por Hoy” (Cadena Ser) que dirigía en esa época, y después otras voces radiofónicas provenientes también de esa misma emisora. “A mí me parecía que tenía que sacar en ese momento radio, ¿por qué? Porque en ese momento la radio dio palos de ciego: “acabamos de recibir la noticia, no sabemos si ha habido muertos”, claro... es muy fuerte años después escuchar esto, se te ponen los pelos de punta”²⁴.

Estas inserciones de imágenes “televisivas” o de imágenes mediadas por una cámara distinta a la cámara que rueda el relato, podríamos decir que constituyen ejemplos de “la televisión dentro de la televisión” (se utiliza esta denominación trasladando la expresión “el cine dentro del cine” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 129) al mundo televisivo). Estas imágenes, que son reflejo del impacto social de los medios de comunicación, suponen una doble autorreferencialidad. En primer lugar, porque se trata de la televisión (una miniserie hecha para ser emitida en televisión) que se refiere a sí misma. Por otro lado, porque esta miniserie está producida para la cadena Telecinco y las imágenes de informativos que aparecen a lo largo de la miniserie son fragmentos de los programas informativos de esa cadena.

CONCLUSIONES

Durante el análisis de la miniserie *11M, para que nadie lo olvide* se han puesto de manifiesto dife-

24 Palabras de Carlos López, guionista de *11M, para que nadie lo olvide* en entrevista con la autora el día 6 de febrero de 2012.

rentes recursos que se suelen utilizar para representar personajes y acontecimientos reales. Se ha constatado que las decisiones que toman los creadores no son casuales, sino que responden a una intencionalidad clara, y significan – dotan de significado- el conjunto de la ficción. Entre esas decisiones, está la elección de utilizar recursos propios de la ficción y recursos propios de la no ficción en determinados momentos, para intentar transmitir realismo y verosimilitud, en un caso, o para dejar claro al espectador que lo que está viendo es una ficción, en otros.

En este sentido, en *11M, para que nadie lo olvide* se puede observar cómo el uso de convenciones propias de la ficción construye con verosimilitud un relato basado en hechos reales. Un ejemplo de esto es que a los personajes árabes se les dobla al castellano con acento extranjero y que, a pesar de que hablan en español, cuando rezan o se enfadan, lo hacen en árabe.

En cuanto a la relación entre la ficción y la no ficción en *11M, para que nadie lo olvide*, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

Esta miniserie está rodada con cámara en mano y siempre a la altura de los hombros de los personajes. Esta decisión condiciona la recepción del relato ya que, por un lado, facilita la identificación con los protagonistas y, por otro, acerca la ficción a los modos de hacer de los documentales, donde la cámara en mano es muy frecuente. Con este recurso, se busca transmitir la impresión de espontaneidad y otorgar verosimilitud y realismo al conjunto de la ficción. A la vez, este tipo de uso de la cámara comunica a la audiencia tensión, nerviosismo e inestabilidad.

Se opta por recrear escenas como la de la explosión del piso de Leganés. Por la imposibilidad de acceder a las imágenes registradas que sobre ese hecho existen, se decidió recrear la escena desde el lugar donde se grabó el documento real, buscando que el espectador crea que se trata de las imágenes reales o, al menos, conecte mentalmente con las mismas. Por otra parte, se decide recrear determinados hechos tal y como son narrados por la sentencia.

Se incluyen imágenes de archivo. Este recurso es bastante habitual en la miniserie y en el análisis que hemos realizado se citan algunos ejemplos.

El hecho de que los espectadores no conozcan físicamente a los personajes reales, facilita que el público entre en la historia narrada. A esto también ayuda que los actores no sean reconocidos por la mayoría del público con anterioridad al visionado de la miniserie. De este modo, actor y personaje logran identificarse rápidamente en la percepción de la audiencia.

Se ha acudido a la ficcionalización en elementos de los que no existen documentos como, por ejemplo, los diálogos que mantienen los personajes.

Otro recurso propio de la ficción es la simplificación y la selección, necesarias para establecer un hilo conductor que sea claro, coherente y cuyo ritmo no decaiga. En el caso de *11M, para que nadie lo olvide* esto se demuestra, por citar un ejemplo, en que, de las dos

reuniones que tuvieron los terroristas en restaurantes de comida rápida en Madrid, sólo ha quedado una presentada en la ficción.

El análisis de esta miniserie es un ejemplo representativo de la hibridación de géneros presente en la televisión actual donde las fronteras entre lo factual y lo ficticio son cada vez menos claras. En este caso, hemos visto cómo la ficción toma prestado del documental algunos de sus recursos audiovisuales y narrativos pero también ocurre al contrario: muchos documentales utilizan técnicas propias de la ficción para construir sus relatos. Esta tendencia a la mezcla de formatos o géneros se da también en la literatura, el cine o la publicidad actuales. \

REFERENCIAS

- » Aumont et al. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós Comunicación Cine.
- » Casetti, F. y. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.
- » Chicharro Merayo, M., Rueda Laffond, J. (2008). Television and Historical Fiction: Amar en tiempos revueltos. *Communication & Society* 21(2), 57-84.
- » Chion, M. (2010). *La música en el cine*. Paidós comunicación.
- » Edgerton. (2001). En E. & Rollins, *Television Histories. Shaping collective memory in the media age*. The university press of Kentucky.
- » Edgerton. (2001). En Edgerton, & Rollins, *Television Histories. Shaping collective memory in the media age*. The university press of Kentucky.
- » Fernández del Moral, J. y Esteve Ramírez, F. (1999). *Áreas de especialización periodística*. Fragua.
- » Fernández Díez, F. (2005). *El libro del guión*. Díaz de Santos.
- » Fiske, J. (1987). *Television culture*. Routledge.
- » García de Castro, M. (2002). *Ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa.
- » Gordillo, I. (2009b). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quipus.
- » Hernández Corchete, S. (2008). *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Gedisa.
- » Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal.
- » León, B. (2010). *Informativos para la televisión del espectáculo*. Comunicación Social.
- » Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Anagrama.
- » Mckee, R. (2007). *El guión, Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba editorial.
- » Mínguez, N. (2011). la representación del pasado y el paradigma ficción/no ficción en el cine de la Transición. En M. (. Palacio, *El cine y la transición política en España (1975-1982)* (págs. 205-220). Biblioteca Nueva.
- » Montini, Espinos, Lito. (s.f.). *Había una vez...cómo escribir un guión*. Nobuko.
- » Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós Ibérica.
- » Palacio, M. Ciller, C. (2010). La mirada televisiva al pasado. El caso español (2005-2010). En J. A. Ibañez, *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- » Páramo, J.A. (2002). *Diccionario espasa cine y tv terminología técnica*. Espasa.
- » Pericot, J. (2002). *Mostrar para decir*. Aldea Global.
- » Plantinga, C. (1997). *Rethoric and representation in nonfiction film*. Cambridge University.
- » Rodríguez Borges, R. (1998). La objetividad periodística, un mito persistente. *Revista Latina de Comunicación Social*.
- » Rubin, A. (1983). Television uses and gratifications. *Journal of Broadcasting*, vol 27, nº 1, 37-51.
- » Rueda Laffond J. C. y Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Fragua.
- » Seger, L. (2001). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Rialp.
- » Stanley, H.W. y Niemi, R. G. (1990). "vital statistics on american politics". *Congressional Quarterly*.
- » Trueba, F. (1997). *Diccionario de cine*. Planeta.
- » Truffaut, F. (1991). *Hitchcock- Truffaut*. Akal.
- » Warren, C. (1959). *Modern News Reporting*. Nueva York.
- » Youman, R. J. (1972). what does America think now? *Tv guide*.