

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/346388055>

VoD: la nuova era del lettore modello (Arde Madrid, Movistar+, 2018) *

Article · November 2020

CITATIONS
0

READS
16

1 author:



[Charo Lacalle](#)

Autonomous University of Barcelona

83 PUBLICATIONS 245 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



OBITEL-Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisi a [View project](#)



OBITEL-Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisi a [View project](#)

VoD: la nuova era del lettore modello (Arde Madrid, Movistar+, 2018)*

Charo Lacalle**

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

La plataforma VoD española Movistar+ estrenó *Arde Madrid* en 2018, una comedia negra ambientada en el Madrid de 1961 donde vivía Ava Gardner, que combina personajes reales y ficcionales con eventos históricos e inventados para construir un retrato en blanco y negro de un período relevante de la historia de España: el desarrollismo. La serie capitaliza el hecho de que la actriz tuviera como vecinos en la vida real al expresidente argentino Juan Domingo Perón y a su tercera esposa Isabelita, exiliados por aquel entonces en España, para anclar en la realidad un relato que revela su fascinación por la cinefilia en las numerosas referencias a la biografía y la filmografía de Ava Gardner, así como al cine español de los años cincuenta en el que se inspira. *Arde Madrid* constituye un mnemotopo del patrimonio cultural cinematográfico ligado al mito de la actriz, cuya localización en un tiempo y un espacio específicos convierte la serie en un referente de la memoria social que pretende recuperar. Su estructura narrativa configura una constelación de microhistorias carente de una única trama totalizadora, cuyo sistema axiológico se asienta en la oposición arriba/abajo figurativizada mediante el contraste pobres vs ricos; libertad (sexual) vs represión. El lanzamiento de *Arde Madrid* estuvo precedido de una intensa campaña promocional orquestada por sus creadores, el polifacético Paco León y su mujer y guionista, Anna R. Costa, quienes remontan precisamente el origen de su relato a una anécdota entre la actriz y el general Perón. Las informaciones sobre la serie, diseminadas a través de una exhaustiva campaña de transmedia marketing en prensa y redes sociales, conforman un paratexto ejemplar, tanto en la acepción hjelmsleviana de adecuación, pertinencia y representatividad, como en el sentido que Todorov (2000[1998]) atribuye a aquellos textos sobre el pasado que nos permiten aplicar las enseñanzas recibidas al presente. Este artículo explora el rol subsidiario de dicho paratexto en el proceso de interpretación de una serie cuya localización en un tiempo y un espacio extratextuales la convierte en un referente de la memoria social que se propone recuperar. Se parte de la hipótesis de que el lector (modelo) transmedia, construido en dos tiempos por el paratexto y el texto respectivamente, encuentra su correlato en la existencia de un autor (modelo) transmedia destinado a tender un puente entre la interpretación extratextual y la interpretación intratextual, por donde el espectador ubicuo de la ficción televisiva en la era del VoD transita cómodamente.

Keywords: Ficción TV, lector modelo, transmedia, VoD, *Arde Madrid*, Ava Gardner

La plataforma Movistar+, propiedad de la compañía española Telefónica, estrenó *Arde Madrid* el 8 de diciembre de 2018, una comedia negra integrada por ocho episodios de 30 minutos de duración, ambientada en el Madrid de comienzos de los años sesenta donde vivía Ava Gardner. La serie está rodada en blanco y negro y “bebe del espíritu de una época”¹ para reconstruir un período esencial de la historia de España lleno de contrastes, mediante la hibridación de géneros (thriller, romántico, histórico y comedia) y de personajes (reales y ficcionales).

* Artículo propuesto il 20/11/2019. Artículo accettato il 20/02/2020.

** Rosario.Lacalle@uab.es

Arde Madrid integra “una configuración entre lo histórico y lo inventado”², que gira en torno a la vida cotidiana de la actriz norteamericana (residente en Madrid entre 1953 y 1967) y sus sirvientes. En la línea de otros trabajos recientes sobre Ava Gardner en España (Vidal, 2014), la serie revela su fascinación por la cinefilia en las numerosas referencias a la biografía y la filmografía de la estrella, a las que se añade en este caso la impronta del cine español de los años cincuenta en el que se inspira.

El *pressbook* de *Arde Madrid* resume la comedia de Movistar+ en los siguientes términos:

Madrid 1961. Ana Mari es solterona, coja, franquista e instructora de la Sección Femenina. Por orden de Franco, recibe el encargo de ir a trabajar de criada a casa de Ava Gardner con la intención de espiarla. Para ello tiene que fingir estar casada con Manolo, un buscavidas que se convertirá en el chófer de la actriz americana. Manolo intentará aprovechar su posición para sus chanchullos con clanes gitanos implicando a Ana Mari y a su hermano esquizofrénico Floren. Hasta tal punto que entre ellos surgirá una relación más que íntima. Junto a la joven doncella Pilar, asistirán a las continuas fiestas que Ava y su círculo disfrutaban a diario en esa Dolce Vita madrileña reservada para una élite. Fiestas que acabarían con los nervios de los vecinos de abajo, nada más y nada menos que el General Perón y su esposa Isabelita recién exiliados de Argentina.³

En el Madrid contradictorio de comienzos de los sesenta convivían, pues, dos mundos antitéticos, encarnados respectivamente por los personajes de ficción y los personajes reales y destinados a figurativizar un sistema axiológico estructurado en torno a la oposición *arriba vs abajo*: ricos vs pobres; libertad (sexual) vs represión. Además de Ava Gardner y del matrimonio Perón, *Arde Madrid* también incluye otros personajes reales, entre los que destacan por su mayor protagonismo Bill Gallagher (Ken Appledorn), secretario de la actriz en aquel período; el productor Samuel Bronston (Craig Stevenson) y el actor Charlton Heston (Brendan McNamee), con quienes rodaría al año siguiente *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963); y un largo elenco de artistas, diplomáticos, aristócratas, etc., que frecuentaban la casa de la actriz.

La serie se estrenó simultáneamente en España y en todos los países latinoamericanos donde opera Telefónica. Dos meses después de su lanzamiento, *Arde Madrid* encabezaba el ranking de Movistar+ y ya se había acordado su renovación por una nueva temporada. Sin embargo, su director, co-guionista y co-protagonista, Paco León, anunciaba súbitamente el 3 mayo de 2019 en su cuenta de Twitter que la serie no contaría con una segunda entrega:

Esto no ha sido nada fácil, pero valorando cuestiones personales y profesionales, los creadores de 'Arde Madrid' hemos decidido no hacer segunda temporada. Nuestro agradecimiento inmenso a Movistar+ por estar ahí apoyando el proyecto y por entender y respetar nuestra decisión (@pacoleonbarrios).

Pese a la decepción inicial de sus fans, la decisión de cancelar la segunda temporada convertía *Arde Madrid* en un clásico irreplicable o, como señalaba León en otro tweet publicado el mismo día que el anterior, en “una miniserie histórica en varios sentidos”:

@ArdeMadrid ha cosechado numerosos premios. Ha sido una de las series más vistas de @movistarplus y sobre todo un orgullo para los que hemos trabajado en ella. @ArdeMadrid terminará siendo lo que se pensó en origen: una miniserie. Una miniserie histórica en varios sentidos (@pacoleonbarrios).

Los diferentes “sentidos” a los que alude el director en la cita anterior, que dotan de carácter histórico al particular *remix* de *facts & fiction* de *Arde Madrid*, son al menos tres: la biografía de Ava Gardner, el retrato del *desarrollismo* en pleno idilio con el *amigo americano*⁴ y el carácter de obra única que le confiere la negativa de sus autores a prolongarla.

El término *desarrollismo* define el último período del *franquismo*, que se extiende desde finales de los años cincuenta hasta la muerte del Dictador en 1975, marcado por la progresiva recuperación económica del país, la gradual apertura al extranjero y a la modernidad (Sánchez y Huertas, 2007), y el paulatino distanciamiento entre la Iglesia y el Estado (Montero García, 2011). En ese cruce de caminos de la historia de España, la desinhibición de una de las estrellas más irreverentes de Hollywood y su intensa vida social se convirtieron en un quebradero de cabeza para el Régimen, como se pone de manifiesto en las palabras de la jefa falangista de Anamari, al inicio de la serie, cuando le encarga que espíe a Ava Gardner:

Cierta actriz americana lleva un tiempo viviendo en Madrid. Dejando a un lado que lleva una vida completamente disipada, tenemos motivos para pensar que en su casa se están produciendo reuniones peligrosas: comunistas, anarquistas y toda esa calaña del arteo. Ana María, queremos que vaya a esa casa y nos cuente todo lo que pasa allí (primer capítulo).

Arde Madrid representa una aportación original de la ficción televisiva a la recuperación de la memoria histórica desde la distancia introducida por el humor. Esta función, que la ficción televisiva española delega generalmente al drama ambientado en el pasado, entronca en la serie con algunas obras cinematográficas maestras del periodo franquista caracterizadas, según Nieto-Ferrando (2020), por el deslizamiento de la ironía y la parodia hacia la sátira.

La contextualización de eventos y situaciones reales en una narrativa original permite a *Arde Madrid* realizar una lectura *ejemplar* de los mismos (Todorov, 2000), que los dota de carácter generalizador y los convierte en emblema de un tiempo y un lugar sin que por ello pierdan su singularidad. En ese sentido, la serie constituye un *mnemotopo* del patrimonio cultural cinematográfico ligado al mito de Ava Gardner; pero también uno de esos *lugares de la memoria* que exploran de manera selectiva los *topoi* de la memoria colectiva (Nora, 1984).

El lanzamiento de *Arde Madrid* estuvo precedido por una intensa campaña promocional diseñada por sus creadores e integrada en gran parte por las informaciones extratextuales que conforman su paratexto. A diferencia de las estrategias transmedia destinadas a expandir la narración a través de la generación de *mundos ficcionales* (Jenkins, 2006; Bertetti, 2017), el *transmedia marketing* de *Arde Madrid* propone a su *lector modelo* (Eco, 1979) un recorrido de carácter inverso, impulsado desde el exterior

del texto. Este artículo explora el rol subsidiario del paratexto en el proceso de interpretación de una serie cuya localización en un tiempo y un espacio extratextuales la convierte en un referente de la memoria social que se propone recuperar.

El espectador *transmedia*

A diferencia de otras estrategias transtextuales de la ficción televisiva, de tipo metatextual (Lacalle, 2013; Lacalle y Castro, 2018; Lacalle y Simelio, 2017) o hipertextual (Scolari, 2009), las de *Arde Madrid* son más bien de carácter paratextual y están integradas principalmente por las entrevistas a León y a su mujer y co-guionista, Anna R. Costa, así como por los numerosos artículos publicados durante la grabación de serie y los días previos a su estreno. Esta técnica, abundantemente practicada por el *transmedia marketing* de la era digital, se dirige a posicionar el producto audiovisual en la mente de los consumidores, con el objetivo de implicar la audiencia en una *experiencia inmersiva* (Zeiser, 2015) y estimular, de ese modo, su consumo (Kerrigan, 2007). El polifacético León, muy implicado siempre en la promoción de sus productos, llega incluso a afirmar que, para el creador, el marketing de la serie y “la serie en sí” son una misma cosa:

Desde hace mucho tiempo me di cuenta de que se hacen proyectos preciosos, yo mismo los he hecho, pero nadie los ve porque lo que no se comunica no existe. Para mí, como creador, es lo mismo cómo vendes la serie, cómo la comunicas, que la serie en sí.⁵

El concepto de paratexto de Gerard Genette nos ayuda a esclarecer el rol de los recursos *transmedia* activados por *Arde Madrid* en el proceso de interpretación de un relato ambientado en el pasado y constelado de referencias extratextuales. Junto con el título, el subtítulo, el intertítulo, el prefacio, el epílogo, etc., el narratólogo francés incluye entre las estrategias paratextuales otro tipo de señales accesorias que proporcionan al texto un entorno variable o incluso un comentario a los que no siempre es fácil acceder (Genette, 1984, p. 9). La creciente importancia del *paratexto*, en cuanto “lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (*Ibidem*), explica la revitalización experimentada por este concepto en la era de las narrativas digitales (Rodríguez-Ferrándiz, 2018).

El *transmedia marketing* activado por la serie constituye un *paratexto ejemplar*, en el sentido hjelmsleviano de adecuación, pertinencia y representatividad respecto del texto, con el que establece una relación solidaria y complementaria (Hjelmslev, (1984[1943])). El carácter ejemplar del *paratexto* viene determinado, pues, por el liderazgo que asume en el proceso de interpretación, al proporcionar al espectador informaciones sobre la serie y sugerirle las conexiones explícitas que ha de realizar entre el mundo representado y el mundo real (Ryan, 2013, p. 375). Pero también el sentido de Todovov (2000[1998]) aludido en el apartado anterior, en cuanto vehículo para extrapolar las enseñanzas del pasado al presente, como señala León en relación a la “reconciliación con símbolos nacionales” asociados tradicionalmente con la Dictadura:

Creo que, en general, hay un deseo de reconciliación con los símbolos nacionales de los que nos hemos avergonzado, y con razón, durante mucho tiempo, porque se relacionaban con el franquismo o porque tenían que ver con la España rancia de "charanga y pandereta".⁶

El paratexto de *Arde Madrid* constituye un ejercicio de *remediation* (Bolter y Grusin, 2000) de carácter semántico, que opera en el nivel de las estructuras discursivas con el objetivo de guiar la interpretación de un texto construido a partir de la reinserción aleatoria de referencias extratextuales en el flujo narrativo de las historias de ficción. Esta técnica, muy próxima al *sampling* musical (Greco y López Cano, 2014; López Cano, 2010), permite a la serie conservar las huellas de los fragmentos insertados mediante la (re)cotextualización y la (re)significación de los mismos. El proceso de *sampling* configura en *Arde Madrid* un relato carente de una única línea argumental estructurante, que se sostiene en la dimensión figurativa de los fragmentos extratextuales y las microhistorias de los personajes ficticios.

El personaje de Ava Gardner actúa de conector entre la historia social y las historias de la ficción, en una narrativa cuyos principales protagonistas son, sin embargo los criados, como afirmaba León en otra de las numerosas entrevistas en las que iba desgranando las claves de la interpretación de la serie:

Partimos de algo real, el hecho de que Ava Gardner fue vecina del general Perón, pero nosotros tuvimos claro desde el principio que no queríamos hacer un biopic y contar la historia directamente, sino que queríamos contar el punto de vista de los criados, porque nos hacía más interesante el retrato y la radiografía de España de la época.⁷

La denominación *espectador transmedia*, que utilizamos aquí de un modo meramente heurístico, designa un (sub)tipo particular de *lector modelo* construido en dos tiempos: primero por el paratexto y sucesivamente por el texto. Se trata de un lector equidistante tanto del target del marketing como de la hipótesis del lector modelo definido por Eco (1979), cuyo ejercicio hermenéutico de lectura inducido desde el exterior del texto le permite crear referencias ostensivas mediante la actualización de las referencias no ostensivas (Ricoeur, (2001[1986])).

Historia e historias

Los eventos de la biografía de Ava Gardner rememorados en *Arde Madrid*, las referencias cinéfilas y el retrato del tardofranquismo que lleva a cabo, en la etapa dorada de las *runaway productions* y de la mistificación del *amigo americano*, integran un collage documental construido en los márgenes de la historia mediante un montaje de citas que remiten al pasado desde una perspectiva crítica (Didi-Huberman, 2008). En este sentido, la coguionista de *Arde Madrid*, Anna R. Costa, define la serie como un cruce entre la historia de la Sección Femenina y la historia de Ava Gardner, realizado tras un exhaustivo período de documentación:

El proceso de documentación del que yo me ocupé duró dos años. Venía de la obra de teatro *El manual de la buena esposa* que había escrito, que trataba de la *Sección Femenina*. Cruzado con la historia de Ava Gardner había un material riquísimo.

La distorsión del tiempo narrado, la ficcionalización de los personajes y los eventos extraídos de la biografía de Ava Gardner y reinsertados entre las historias inventadas, aleja *Arde Madrid* de los géneros audiovisuales históricos y la aproxima al *heritage* (Lowenthal, 2009[1996]). Pero, aunque la serie elude la crítica directa a la dictadura franquista, el retrato del período representado que lleva a cabo ratifica el poder de la ficción audiovisual en la construcción del imaginario social (Gordillo 2008).

Arde Madrid se articula narrativamente en torno los tres eventos del pasado que pautan su tiempo narrado: el anuncio de la muerte Hemmingway, el 2 de julio de 1961 (episodio quinto); el bautizo del hijo de Lola Flores, el 6 de diciembre de ese mismo año (episodio cuarto); y las conversaciones con el productor Samuel Bronston para la incorporación de la actriz al rodaje de *55 días en Pekín*, a mediados de 1962 (episodios primero, segundo, cuarto y séptimo). La oposición *arriba/abajo*, en torno a la cual se estructura su sistema axiológico, se figurativiza mediante las diferentes configuraciones adoptadas por los cronotopos de la narración, que “determinan la unidad artística de la obra en su relación con la realidad” (Bachtin, 1979[1975]). Por un lado, el Madrid nocturno de los espectáculos de flamenco (El Chicote, El Tablao de la Morería) y los espacios nobles del ático de Dr. Arce, donde la actriz y sus amigos viven lo que los creadores de la serie han dado en llamar la *dolce vita* madrileña o incluso la primera *Movida*. Por otro lado, los espacios diurnos del Madrid popular y las dependencias del servicio (cocina y habitación de Anamari y Manolo), donde se mueven los criados y el resto de personajes del entorno de estos últimos.

La coincidencia en la vida real de Ava Gardner con el matrimonio Perón, en el edificio de la calle Doctor Arce, donde ambos residían, refuerza el “anclaje narrativo” (García Landa, 2008) de la serie a la realidad, al tiempo que potencia el carácter simbólico de los hechos narrados. A diferencia de la actriz, quien había elegido la colonia de El Viso por su proximidad al centro de Madrid y los locales nocturnos que frecuentaba, la ubicación de la vivienda estaba cargada de significación para el general Perón. La calle de Doctor Arce se hallaba en las proximidades de la Plaza de la República Argentina y estaba dedicada al embajador del General en las Naciones Unidas entre 1946 y 1949, José Arce, que se había opuesto radicalmente a la exclusión de España en 1946.

Los biógrafos de Ava Gardner mencionan sus continuos enfrentamientos los Perón, sufridores de las juergas flamencas que la actriz celebraba en su apartamento casi todas las noches:

Muchas noches íbamos a fiestas flamencas, con los gitanos; en realidad, solía hacerlo casi todas las noches. Muchos de ellos venían al apartamento, porque a ella le habían prohibido la entrada a muchos tablaos. Las fiestas duraban toda la noche. Cantaban, bebían y bailaban” (Ben Tartar, secretario de Ava Gardner, en Server 2007, p. 336).

El matrimonio Perón representado en *Arde Madrid* se encuentra confinado en una especie de territorio imaginario, cuyas únicas referencias topográficas son el allá del paraíso perdido (Argentina) y el acá del piso de arriba, donde reside su estruendosa vecina. De hecho, el salón de los Perón está presidido por un gran retrato de la mítica segunda esposa del general, Eva, premonitorio del cadáver embalsamado que éste custodiaría entre 1971 y 1976 en el chalet adonde se mudaría con Isabelita en 1964.

Juan Domingo e Isabelita Perón no pertenecen ni a los de *arriba*, con quienes comparten un estatus de clase dominante temporalmente suspendido por el exilio, ni a los de *abajo*, insomnes como ellos por las juergas de la actriz; pero servidores, al fin y al cabo. La representación de los Perón en la serie constituye, desde la hipérbole inherente a la comedia negra, una crónica de la *intrahistoria* sobre el primer período del exilio del general en España (donde se había establecido en 1960)⁸. Confinado entre las cuatro paredes de su piso de lujo por el temor a un atentado, pero también porque Franco y las figuras más relevantes de la vida política española lo rehuían, ensayaba incansablemente el discurso del anhelado retorno a Argentina. Este ritual, que el general repetía día tras día desde su balcón de Doctor Arce, fue lo que al parecer habría inspirado a los creadores de la serie:

Nos topamos con una anécdota, que era que en 1961, Ava Gardner coincidió de vecina de arriba del general Perón, y cuentan que mientras el general ensayaba los discursos preparando su vuelta a Argentina, por lo visto Ava Gardner le gritaba: '¡Perón, cabrón! ¡Perón, maricón!' Y esta encantadora anécdota fue el punto de partida. Nosotros dijimos: ¿quéeee?, ¿cómo que Perón estuvo aquí? Fue vecino de Ava... ¿Esto nunca se ha contado? Empezamos a investigar y a documentarnos y nos pareció una época fascinante.⁹

La secuencia final de *Arde Madrid*, en la que un general estadounidense, invitado a la fiesta en honor a la memoria de Hemingway en la casa de Ava Gardner, se encara con dos los guardias civiles que se habían presentado en el domicilio de la actriz tras la denuncia de Perón, sanciona el idilio del tardofranquismo con el *amigo americano*:

Cabo, soy general del ejército de Estados Unidos. Si ustedes tienen un problema con la señorita Gardner, tienen un problema conmigo. Y si ustedes tienen un problema conmigo, tienen un problema con el ejército de Estados Unidos (octavo episodio).

A la pregunta de un periodista sobre si *Arde Madrid* es memoria histórica, León respondía que "sí, pero con comedia, porque no hay tragedia, y las reivindicaciones de la memoria histórica son más dramáticas, pero aquí sí que hay una memoria y es histórica".¹⁰ En otra entrevista sobre el mismo tema, el director señalaba que ya "ha pasado el tiempo suficiente para tratar con humor cosas que están no tan lejos como para olvidarlas, pero lo suficientemente lejos como para reírnos de ellas, aunque, eso sí, sin entrar en política sino quedándose en lo social"¹¹.

Conclusiones

Las plataformas de distribución de contenidos VoD (Netflix, Amazon Prime Vídeo, Movistar+, etc.) potencian el rol creciente del *storyteller* en el proceso de producción mediante la identificación del creador con el guionista, como señala Anna R. Costa en relación a Movistar+.¹² El protagonismo actual de los creadores de la ficción televisiva encuentra en las estrategias del *transmedia* marketing un vehículo adecuado para inducir el proceso de interpretación desde el exterior del texto, que desestabiliza en cierto modo las relaciones tradicionales entre el autor empírico y el autor modelo. Las modalidades de recepción del VoD configuran en paralelo un espectador ubicuo, desligado de las constricciones espacio-temporales de la recepción tradicional, que alteran asimismo la relación entre el lector modelo y el lector empírico.

Las estrategias del *transmedia marketing* y la versatilidad de la recepción VoD, no sólo estimulan el fenómeno del *fandom*, sino también la construcción de un espectador *transmedia* para quien el paratexto de la serie constituye un puente entre la función referencial del texto y la historia y, en buena medida, entre el texto y el autor modelo. En este sentido, se podría decir parafraseando de nuevo a Ricoeur, que el *paratexto ejemplar* de *Arde Madrid* es, en definitiva, un re-decir que reactiva el decir del texto (Ricoeur, 2001[1986], p.147).

En la última década se han publicado en España diferentes obras sobre la vida de Ava Gardner en España. Aunque todas ellas reconstruyen, en mayor o menor medida, el contexto cultural y político de la época desde la cinefilia, la crónica o la ficción, *Arde Madrid* es la única que documenta la recuperación de la memoria histórica realizada. Ésta es precisamente la función asumida por el paratexto de la serie, que aúna la promoción con la referencialización.

El impacto sobre la comprensión del pasado mediante este tipo de prácticas, cada vez más abundantes en una era fascinada por el hiperrealismo, está aún por determinar. Después de todo, el pasado es un significado vacío cuya reconstrucción se lleva acabo un proceso de (re)interpretación (de Groot, 2009). Una entidad compleja y dinámica, que encuentra en la divulgación/adaptación realizada por la ficción televisiva el acomodo ideal de la voracidad actual por la revisión de la historia.

Nota biográfica

Charo Lacalle es Catedrática de Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Es doctora en la Comunicación y licenciada en Periodismo y en Filosofía por dicha Universidad. Inició su carrera docente en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Bolonia (Italia) donde fue Lectora de la Facoltà di Lettere e Filosofia entre 1988-1990. Coordina el equipo español de OBITEL-Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (<http://obitel.net>) y el grupo de investigación OFENT-Observatorio de Ficción Española y Nuevas Tecnologías (<http://ofent.org>). Ha publicado en revistas indexadas tan prestigiosas como *Communications. European Journal of Communication*; *Comunicar*;

Critical Studies in Media Communication, International Journal of Digital Televisión, El Profesional de la Información, Bulletin of Spanish Studies, etc. Ha impartido cursos y seminarios en numerosas universidades europeas, latinoamericanas y en la City University of New York (CUNY).

Bibliografía

- Bachtin, M. (1979[1975]) *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bertetti, P. (2017) Building Scientia Fiction Worlds. En M. Boni (ed.), *World Building. Transmedia, Fans, Industries* (pp. 47-61). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bolter, J.; Grusin, D. (2000) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- García Landa, J. A. (2008) Harry Thompson, *This Thing of Darkness*: Narrative Anchoring / HarryThompson, *This Thing of Darkness*: Anclaje narrativo. *Social Science Research Network*. Disponible en https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1121438
- Genette, G. (1984). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Greco, M. E., López Cano, R. (2014) Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino. Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico. *Latin American Music Review*, 35(2), 228-259. doi: <https://doi.org/10.7560/LAMR35203>
- Groot, J. de (2009) *Consuming History: Historians and heritage in contemporary popular culture*. New York: Routledge.
- Hjelmslev, L. (1984[1943]) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jenkins, Henry (August 2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kerrigan, F. (2007). *Film marketing*. New York-Londres: Routledge.
- Lacalle, Ch. (2013) *Jóvenes y ficción televisiva. Construcción de identidad y transmedialidad*. Barcelona, UOCPress.
- Lacalle, Ch., Castro, D. (2018), Self-identity disclosure in TV Fandom. Analysing the comments posted by Spanish female fans and community managers. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1-18. doi: 10.4185/RLCS-2017-1242en (<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1242/01en.html>).
- Lacalle, Ch., Simelio, N. (2017) Television fiction and online communities: an analysis of comments on social networks and forums made by female viewers. *Critical Studies in Media Communication*, 34(5), 1-15 (<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15295036.2017.135882>). doi: 10.1080/15295036.2017.1358820

- López Cano, R. 2010. La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. *Revista LIS*, 3(5), 171-185. doi: <https://doi.org/10.7560/LAMR35203>
- Lowenthal, D. (2009[1996]). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York: Cambridge University Press (7ª ed.).
- Montero García, F. (2011). La Iglesia dividida. Tensiones intraeclesiales en el segundo franquismo. En M. Ortiz Heras y D. A. González (eds.) *De la cruzada al desencanche: la iglesia española entre el franquismo y la Transición* (pp. 51-75). Madrid: Siles.
- Nieto-Ferrando, J. (2020) Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974). *Arte, individuo y sociedad*, 32(2), 387-404. doi: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.63709>
- Nora, P. (1984) *Les lieux de la memoire*. Paris: Gallimard, vol. 1.
- Ryan, M.-L. (2013). Transmedia storytelling and transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 361-388. doi: 10.1215/03335372-2325250
- Ricoeur, P. (2001[1986]). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2018). A Genettian Approach to Transmedia (Para)Textuality. In M. Freeman & R. Rampazzo Gambarato (eds.) *The Routledge Companion to Transmedia Studies* (pp. 429-437). New York: Routledge, 2018.
- Sánchez, A.; Huertas, Pilar (2007). *La época de Franco del desarrollismo a la muerte del Caudillo 1956-1975*. Madrid: Libsa.
- Scolari, C.A. (2009). Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication*, 3, 586-606.
- Server, L. (2007[2006]). *Ava Gardner. Una diosa con pies de barro*. Madrid: T&B Editores.
- Todorov, T. (2000[1998]) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Unamuno, M. de (2000[1895]). *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza.
- Vidal, B. (2014). The cinephilic citation in the essay films by José Luis Guerin and Isaki Lacuesta. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15(3), 373–393. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2014.972110>
- Zeiser, A. (2015) *Transmedia Marketing From Film and TV to Games and Digital Media*. New York: Routledge.

Note

¹ <https://ardemadrid.movistarplus.es/los-creadores/memoria-produccion>

² (http://vertele.eldiario.es/noticias/Anna-Rodriguez-Costa-Arde-Madrid-Movistar-serie-entrevista_0_2118388165.html).

³ https://comunicacion.movistarplus.es/wp-content/uploads/2018/09/ARDE_Pressbook_BI.pdf

⁴ La expresión *el amigo americano* comienza a popularizarse, tras los Pactos de Madrid de 1953 por los que España, que había quedado fuera del *Plan Marshall*, recibía ayuda norteamericana a cambio de la instalación de bases militares estadounidenses en la península. El *amigo americano* designaba tanto a Estados Unidos como a cualquiera de sus ciudadanos.

⁵ <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a24842931/paco-leon-arde-madrid-serie-movistar-netflix/>

⁶ <https://www.telva.com/estilo-vida/2018/11/07/5be01c5a01a2f1b2678b45db.html>

⁷ <https://www.elindependiente.com/tendencias/series-y-television/2018/09/27/paco-leon-reirse-del-franquismo-mas/>

⁸ Utilizamos el concepto unamuniano de *intrahistoria* para definir la reelaboración dramática del personaje de Perón, que lleva a cabo la serie desde una perspectiva minimalista de los acontecimientos sociales (Unamuno, 2000[1895]).

⁹ https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2018/11/10/momento-bajo-prefiero-me-hagan-reir-abrazo/0003_201811SY10P2991.htm

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ <https://www.publico.es/culturas/arde-madrid-paco-leon-retrata-andanzas-ava-gardner-1961-serie-arde-madrid.html>

¹² (<https://www.elindependiente.com/tendencias/series-y-television/2018/09/27/paco-leon-reirse-del-franquismo-mas/>).